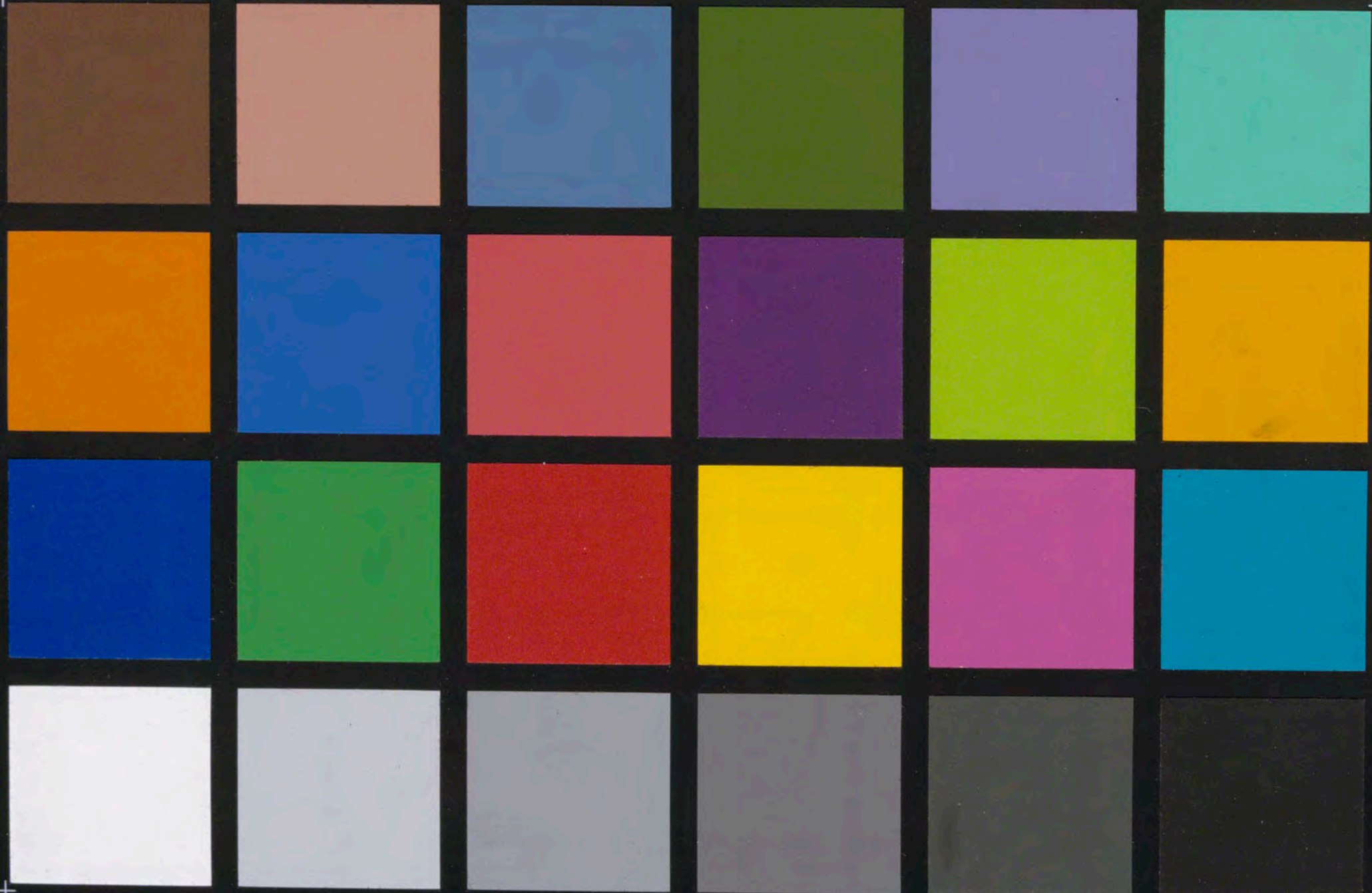
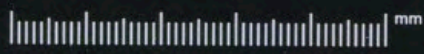


colorchecker CLASSIC



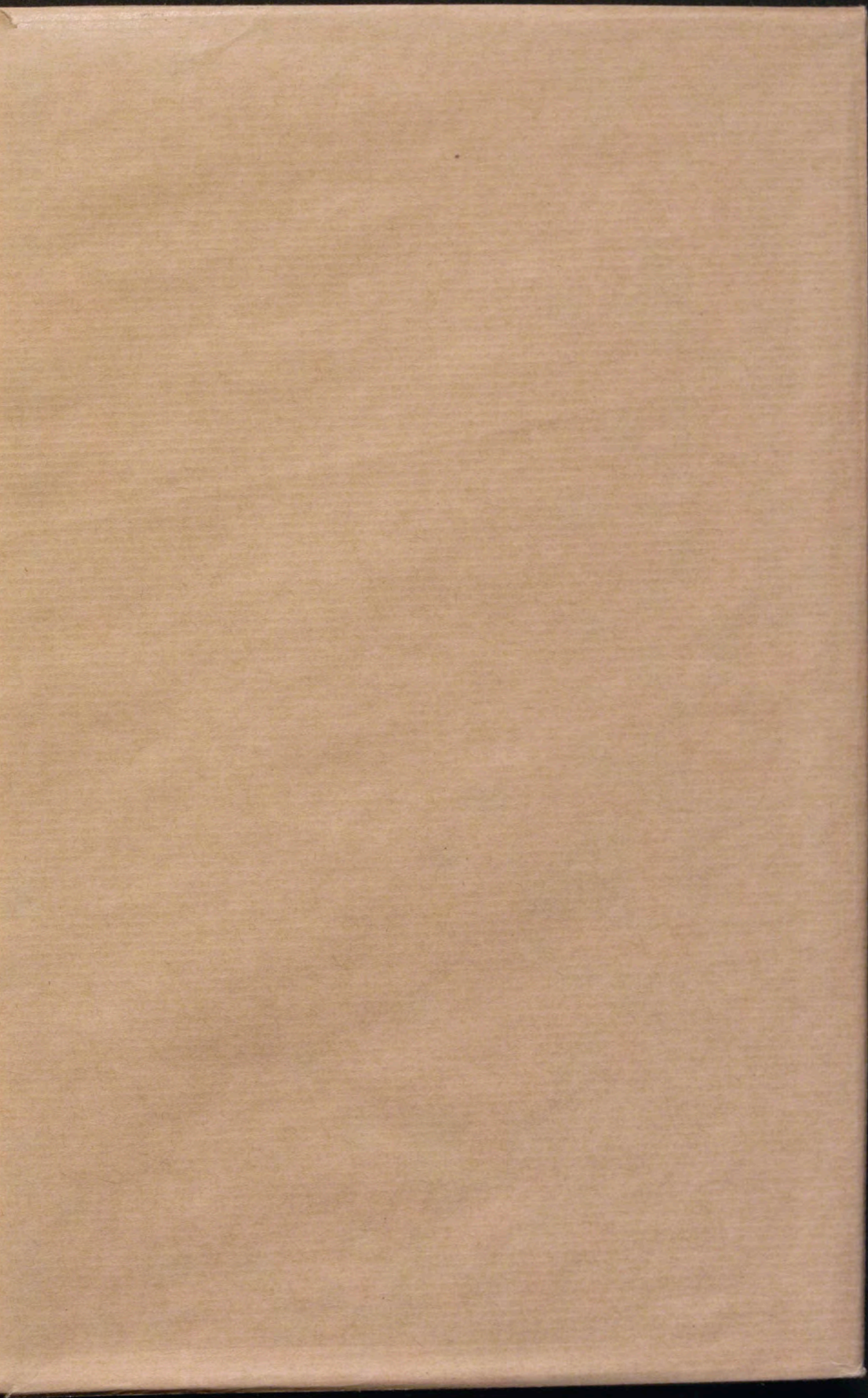
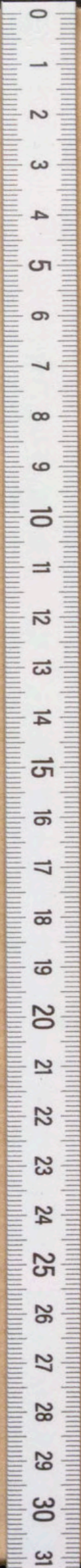
calibrite



6  
50  
evilla)

1

6  
50  
evilla)



1976

47 - 50

(Museos Sevilla)

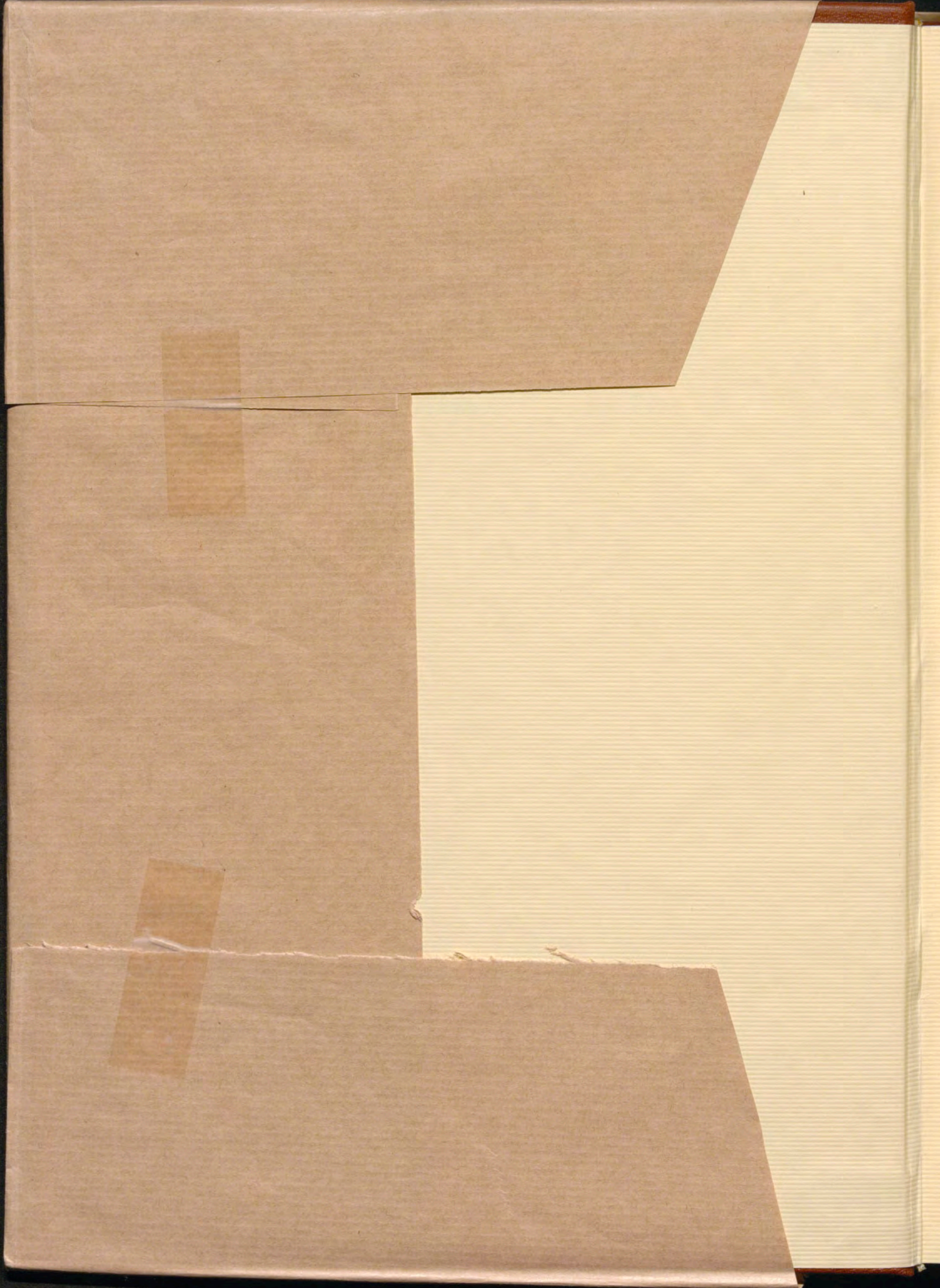
XII

1

6  
50  
evilla)

I

XII-1



XII-1

# REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XIII. NÚMERO 47. PRIMER TRIMESTRE 1976. PRECIO: 100 PESETAS.



# BLQ

banca lopez quesada

## Un Banco para el futuro

En el interior de un antiguo edificio, reliquia del pasado histórico, hemos montado un instalaciones que constituyen un anticipo del futuro. Para mejor servicio de nuestros clientes hemos dispuesto un tablero electrónico que ofrece instantáneamente las cotizaciones de Bolsa; autobanco atendido mediante circuito cerrado de televisión; grupo de ordenadores preparados para suplirse entre sí de modo que la mecanización de todos los servicios esté asegurada ininterrumpidamente; cajero nocturno, para asegurar la recaudación de nuestros clientes; cajas de seguridad individuales; aparcamiento para clientes, etc. Pero no solamente ofrecemos rapidez y exactitud, porque nuestro país de operaciones está decorado y acondicionado para que quienes nos visitan puedan realizar sus gestiones en un clima grato y apacible aislado del ruido de la gran urbe, un ambiente tan amable como el que presidía la vida del Palacio de Villahermosa, donde hemos instalado para el futuro de Vd. nuestra nueva Sede Central.



GRUPO DE ORDENADORES

TELE-CAJA Y AUTOBANCO

TABLERO ELECTRONICO DE COTIZACIONES

CAJAS AUTOMATICAS



# BLQ

Oficina Principal: Plaza de las Cortes, 6 Madrid

Agencias: Doctor Esquerdo, 136 - Batalla del Salado (Edificio Estación Sur de Autobuses) - General Perón, 22 - Carrera de San Jerónimo, 19

Sucursales:

Avda. del Generalísimo, 622/ Barcelona

Colón de Larreátegui, 42/ Bilbao

GARSA

OTR  
J

# 600.000 M<sup>2</sup> DE CESPED AL PIE DE SU PARCELA

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



GARSA

PRECIOS DE  
LANZAMIENTO



OTRA PROMOCION DE:

# JOSE BANUS

Nueva Andalucía - Marbella - Costa del Sol

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

Nombre: .....

Dirección: .....

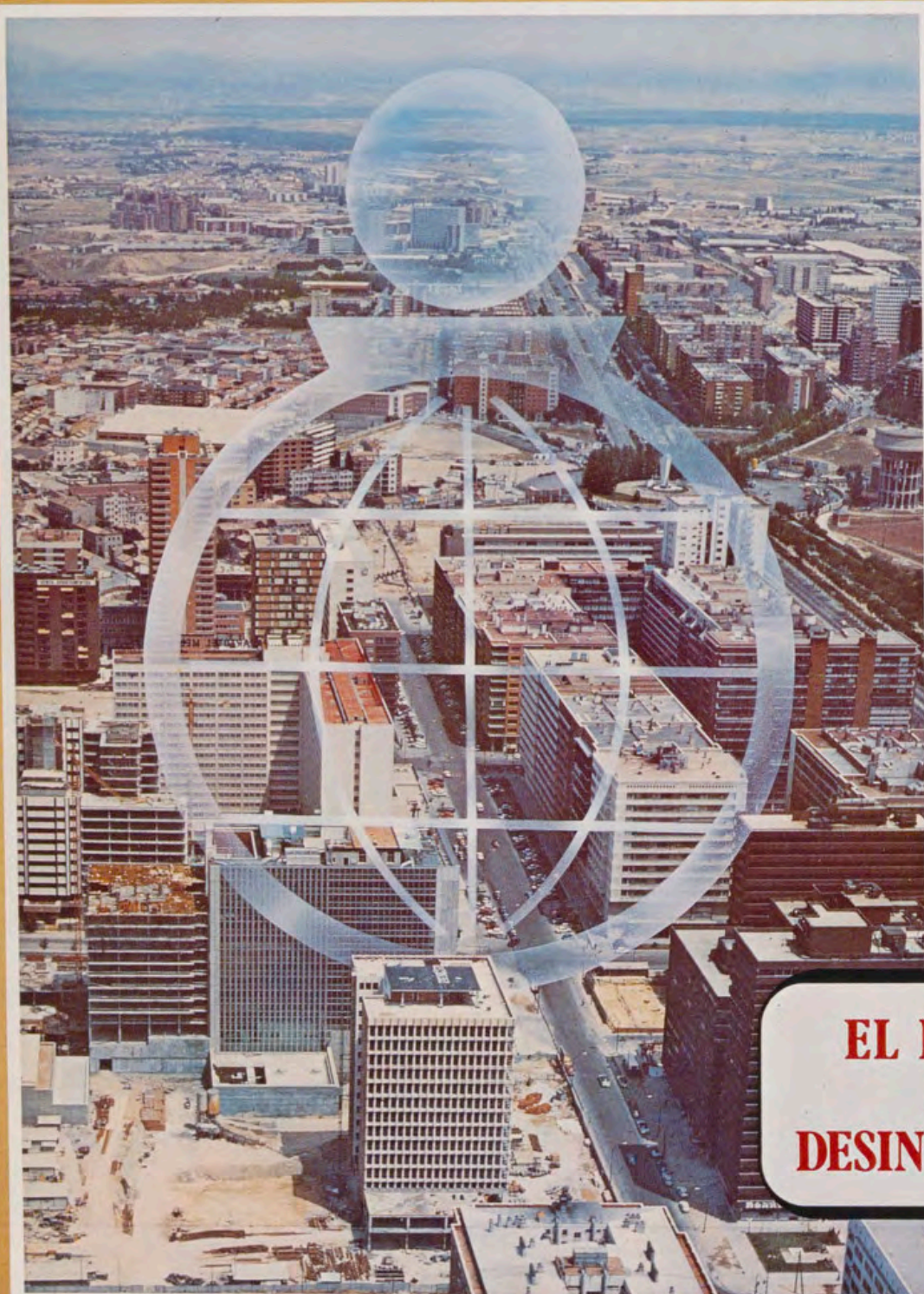
Tels.: .....

Cdad.: .....

Prov.: .....

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

# 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 Ahorro Confederadas**



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



su mejor premio...  
**"White Label"**

el whisky  
más premiado  
del mundo,

nunca varia

# Ahora, en una sola póliza:



FRONTERA

## SEGURO CONTRA TODO RIESGO DE CONSTRUCCION

### CASER

CAJA DE SEGUROS REUNIDOS, S.A.

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

## lo seguro es lo que cuenta

Cerveza  
**San Miguel**  
de fama mundial



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



**BANESTO** cuenta con la  
organización más extensa de todo el país.

**CAPITAL:** 15.368.116.000,00 Ptas.  
**RESERVAS:** 18.810.210.242,59 »

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)

una epopeya de oro,  
en oro  
debe recordarse



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

## "Grandes Capitanes Españoles"

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

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

Una serie digna de Vd.

Solicite más amplia información

Fabricación y distribución en exclusiva mundial a cargo de:



**Acuñaciones Españolas, S.A.**

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



CREDIT LYONNAIS

**101** AÑOS EN ESPAÑA

Madrid - Barcelona - Bilbao - San Sebastián

a  
R  
d  
la  
c  
  
ti  
E  
le  
la  
u  
p  
ic  
p  
le  
  
P  
n  
P  
s  
p  
a

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

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

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

**Presidente:** Excelentísimo señor don Nicolás de Cotner y Cotner, marqués de Mondéjar.

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

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

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

**Consejero de Montes:** Excelentísimo señor don Paulino Martínez Hermosilla.

**Consejero de Agricultura:** Excelentísimo señor don Alejandro Torrejón Montero.

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

**Consejero Interventor:** Excelentísimo señor don Juan Martí Basterrechea.

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

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



**PORTADA:** VIGILANO, A. 976. Los reyes Chindasvinto, Recesvinto y Egica como autores principales del Fuero Juzgo; D.<sup>a</sup> Urraca, D. Sancho y D. Ramiro bajo cuyos reinados se escribió el Vigilano; y los autores materiales de éste, Vigila, con Sarracino y García, sus discípulos.

REALES SITIOS. REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL, FUNDADA SIENDO PRESIDENTE DEL CONSEJO DE ESTA ENTIDAD EL EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON LUIS CARRERO BLANCO. MADRID. AÑO XIII. NUM. 47. PRIMER TRIMESTRE 1976. PRECIO: ESPAÑA, 100 PESETAS; EXTRANJERO, 200 PESETAS; NUMERO ATRASADO: ESPAÑA, 125 PESETAS; EXTRANJERO, 300 PESETAS.

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

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

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

**DEPOSITO LEGAL:** M. 11.160.—64.

## sumario

págs.

PORTICO, por F. F. de V.	11
FOTOGRAFÍAS OFICIALES DE S.S. M.M. LOS REYES DE ESPAÑA	12
TAPICES DEL PATRIMONIO EN LA EMBAJADA DE ESPAÑA EN LISBOA, por Paulina Junquera	14
PINTURAS Y OTROS OBJETOS DE LA EMBAJADA EN LISBOA, por M. T. Ruiz Alcón	18
CODICES DE EL ESCORIAL EN EL I CONGRESO DE ESTUDIOS MOZARABES, por Matilde López Serrano	25
COLECCIONES DEL P. N. PINTURA XXII: M. A. HOUASSE (5), por Juan J. Luna	41
PRIMER DESPLEGABLE: «AVENTURA DE DON QUIJOTE», POR HOUASSE	49
«PEREGRINOS DESCANSANDO», POR HOUASSE	51
MUSICA MILITAR DE ESPAÑA EN LIBROS DE LA BIBLIOTECA DE PALACIO, por Alfonso de Carlos	53
SEGUNDO DESPLEGABLE: «DIBUJOS DE MUSICOS MILITARES»	61
FUNICULAR DEL VALLE DE LOS CAIDOS, por Ramón Andrada	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:



47

### BOLETIN DE SUSCRIPCION

NOMBRE: .....

DIRECCION: .....

LOCALIDAD: ..... PROVINCIA: .....

SE SUSCRIBE A LA REVISTA TRIMESTRAL REALES SITIOS DURANTE ..... AÑO

Firma: .....

Un año, cuatro números: España, 360 ptas.; extranjero, 800 ptas.

# LUGARES HISTORICO-ARTISTICOS DEL PATRIMONIO NACIONAL

## **PALACIO REAL. MADRID**

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

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

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

## **MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES. MADRID**

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

**Viernes, sábados y domingos:** de 10 a 1.

Cerrado los mismos días que el Palacio Real.

## **PALACIO DE LA MONCLOA. MADRID**

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

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

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

## **ERMITA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA. MADRID**

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

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

Abierta todos los días del año.

## **CASITA DEL PRINCIPE, DE EL PARDO**

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

Cerrada los mismos días que el Palacio Real.

## **MONASTERIO DE EL ESCORIAL**

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

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

## **SANTA CRUZ DEL VALLE DE LOS CAIDOS**

De sol a sol en todo tiempo.

## **ARANJUEZ**

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

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

## **MONASTERIO DE LA ENCARNACION. MADRID**

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

**Festivos:** de 10,30 a 1,30.

## **MONASTERIO DE SANTA CLARA. TORDESILLAS (VALLADOLID)**

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

## **LA GRANJA**

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

Cerrado el 18 de julio.

## **MONASTERIO DE LAS HUELGAS. BURGOS**

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

**Festivos:** de 11 a 2.

## **MUSEO DE CARRUAJES. CAMPO DEL MORO, MADRID**

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

**Domingos y festivos:** de 10 a 1,30.

## **PALACIO DE LA ALMUDAINA. PALMA DE MALLORCA**

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

**Festivos:** de 10 a 1.

1,50 ptas.

# REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL

PALACIO DE ORIENTE

MADRID (13)

# PÓRTICO

**D**ESPUES del, por muchas razones, emotivo paréntesis que significó el anterior número de REALES SITIOS dedicado, en su mayor parte, a los históricos acontecimientos que representaron el fallecimiento del Jefe del Estado e inmediata proclamación del Rey de España, reanudamos la habitual trayectoria editorial de la Revista que, como todo el mundo sabe, tiene una meta fundamentalmente artística al pretender divulgar el conocimiento de los palacios, monasterios y museos que integran el Patrimonio, y de las obras que se conservan en este conjunto monumental.

Dentro de esa línea, y como bien conocen cuantos nos siguen, esta publicación pretende alcanzar la finalidad señalada por medio de uno de dos procedimientos o de los dos simultáneamente. En otras palabras, empleando el sistema de ofrecer temas que estén vinculados a hechos recientes o tengan, total o parcialmente, un carácter inédito.

En este caso, con la misma idea que se ha llevado a la práctica en otras ocasiones, en el presente número se incluyen temas que tienen, en mayor o menor medida, una relación con hechos de actualidad.

En primer lugar, se ofrecen algunas de las fotografías oficiales (seleccionadas como tales recientemente) de Sus Majestades los Reyes de España.

A continuación, y a manera de interesante inventario, se tratan las obras de arte (tapices, pinturas y otros objetos) que el Patrimonio Nacional tenía depositadas en la Embajada de España en Lisboa y cuya pérdida hay que lamentar después de los incidentes que tuvieron lugar en la sede de esta representación diplomática. El texto de este auténtico documento se debe a Paulina Junquera y a M.<sup>a</sup> Teresa Ruiz Alcón.

Con motivo del Primer Congreso de Estudios Mozárabes, celebrado no hace mucho en Toledo, el Patrimonio Nacional cedió, para su exhibición, unos Códices que se conservan en el Monasterio de El Escorial. De estos valiosos libros se habla en el estudio de Matilde López Serrano, que se presenta seguidamente, y donde también se dan algunas noticias más relacionadas con este tema.

Otro trabajo que tiene conexión con un acontecimiento que seguramente se producirá antes del verano es el denominado «Música militar de España en los libros de la Biblioteca de Palacio», escrito por Alfonso de Carlos. El hecho a que nos referimos es una serie de Televisión Española sobre la música militar, y que el autor ha tomado como punto de partida para realizar su trabajo.

«El funicular del Valle de los Caídos», es el tema que estudia en otro artículo Ramón Andrada, quien expone, junto a las características técnicas de esta obra, los criterios en que se basó el Patrimonio Nacional para la realización del trabajo, mezcla de arquitectura y de ingeniería, y cuyo feliz resultado es que aparece fundido en el paisaje y en el monumento.

La continuación de la serie dedicada al pintor Miguel Angel Houasse, que escribe Juan J. Luna, la inserción de los habituales desplegados y de la Crónica del Patrimonio Nacional, con los acontecimientos que se han producido en este ámbito, completan las páginas del presente número.

Finalizamos con una grata noticia. El día 26 del pasado mes de enero ha sido nombrado Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional el excelentísimo señor don Nicolás de Cotoner y Cotoner, marqués de Mondéjar, Jefe de la Casa de Su Majestad el Rey. La revista REALES SITIOS se felicita por esta designación al mismo tiempo que felicita al nuevo Presidente y le desea muy sinceramente toda clase de éxitos en su gestión —en ello hay absoluto convencimiento— que se inicia, bajo los mejores auspicios, con el prometedor reinado de Su Majestad el Rey Don Juan Carlos I.

# FOTOGRAFÍAS OFICIALES DE SUS MAJESTADES LOS REYES DE ESPAÑA

**P**UBLICAMOS en estas dos páginas las fotografías oficiales de Sus Majestades los Reyes de España, realizadas recientemente por Gyenes. Como puede apreciarse,

son: en la página 12, la pareja real; en la página 13, cuatro fotos del Rey con los uniformes de gala (con el Toisón de Oro) y de los ejércitos de Tierra, Mar y Aire.





Al mismo tiempo que ofrecemos esta información, comunicamos a los centros oficiales, entidades o empresas de todo tipo y, en general, a personas que lo deseen de modo

particular, que estas fotografías pueden adquirirse, exclusivamente, en la Editorial del Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid.



# OBRAS de ARTE del Patrimonio Nacional EN LA EMBAJADA DE ESPAÑA EN LISBOA

*L*A consecuencia de la destrucción producida en la Embajada de España en Lisboa ha sido la pérdida de una serie de tapices, cuadros y objetos suntuarios, dejados en depósito por el Patrimonio Nacional y que se encontraban en la sede de esta representación diplomática.

«Apolo y Dafne», tapiz flamenco del siglo XVII.



# DOS SERIES DE TAPICES

Por PAULINA JUNQUERA

CUANDO en 1929 la Embajada de España se instaló en el palacio lisboeta de Pelhavà, recibió, en depósito, para su exorno, una colección de tapices pertenecientes a una serie dispersa entre alguna otra embajada y el Palacio Real de San Ildefonso (en La Granja).

Estos tapices, de bella policromía, fueron tejidos en Bruselas en la segunda mitad del siglo XVII, con lana y seda, y representan sucesos de la *Historia de héroes de la mitología y de personajes de la Literatura*. Da unidad a la serie, de tan diversa temática, la igualdad de una misma bordura para todos los paños. Está compuesta por ramos de flores, entre los que se mezclan aves, peces, conejos y canes; en la parte superior, y en un cartucho, cada tapiz tiene una inscripción latina explicativa del tema representado, y en las franjas verticales grandes figuras de Hermes.

En todas las representaciones se observa la influencia de la pintura francesa en las composiciones. Los pintores Luis van Schoor, de Amberes, y Jan van Orley, de Bruselas, fueron partidarios del arte francés y para los cartones de tapices que realizaron se sirvieron de estampas francesas del siglo XVII, que en gran parte eran copias de Nicolás Poussin.

Los temas representados en los tapices que se encontraban en la Embajada hasta su reciente incendio representaban:

**Paño I: Las Heliades lloran la caída de Faetón.** En el cartucho se leía: «Heliades luxure suum Phaetonta cadentem.» Medidas: 420 por 264 cm.

**Paño II: He aquí el amor que envía Armida contra los enemigos.** Texto del cartucho en latín: «En amor Armidam mittit quae currit ad hostes.» Medidas: 410 por 189 cm.

**Paño III: La serpiente permanece con los que rodean el árbol.** En el cartucho: «Cum brutis sittit circumdantis arbore serpens.» Medidas: 405 por 189 cm.



«Vista de jardines, río y palacios», tapiz de Bruselas y del taller de Jan Raes I. Siglo XVII.

«Vista de un palacio, con jardines y fuentes, rodeado de montañas», tapiz de Bruselas. Taller de Jacobo Geubels II. Siglo XVII.





**Paño IV: La caza del dragón.** En latín: «Venatum pyctiuna metuendo sagittis.» Medidas: 411 por 263 cm.

**Paño V: Apolo desde lo alto lanza sus flechas a la tierra.** Leyenda del tapiz: «In terram superis contorquet Apollo sagittas.» Medidas: 410 por 463 cm.

**Paño VI: Armida por los aires en su carro.** Inscripción en el paño: «In carro movet penais Armida per aries.» Medidas: 414 por 450 cm.

Reproducimos el tapiz de esta serie *Apolo y Dafne*, del Palacio de La Granja.

Con motivo de la visita que Su Excelencia el Jefe del Estado español efectuó a Portugal, en 1949, la Embajada recibió en depósito un nuevo

lote de tapices. Fueron cinco paños que constituían una serie denominada *Vistas de palacios y Jardines*. Tejida en lana y seda (de bello y delicado colorido) en Bruselas, la marca aparece en todas las piezas, así como los monogramas de dos de los tejedores más afamados de la ciudad en el primer cuarto del siglo XVII, Jan Raes I y Jacobo Geubels II, autores de importantes series conservadas en la colección de la Corona de España.

La serie se encuentra registrada en inventarios y testamentarias desde tiempos del Rey Carlos II<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> En la Testamentaria de Carlos II se enumeran ocho tapices de *Jardines y Villas de Bruselas*. En nuestros días se conservaban solamente los cinco que estaban en Lisboa.

La bordura, de traza Renacimiento con figuras simbólicas de ríos en los cartuchos de las franjas superior e inferior, aparece ya en tapices de la segunda mitad del siglo XVI, tales como la *Historia de los Nueve Héros*, de Munich.

Consultadas las fuentes literarias y artísticas que hubieran podido ilustrarnos para identificar los palacios o villas que aparecen en los tapices, esta investigación no ha dado resultado positivo.

**Paño I.** Centra la composición un canal, con edificaciones a ambos lados y aparece enmarcado por masas de grandes árboles. Monograma de Jan Raes I y marca de Bruselas. Medidas: 374 por 392 cm.

**Paño II.** En primer término bos-

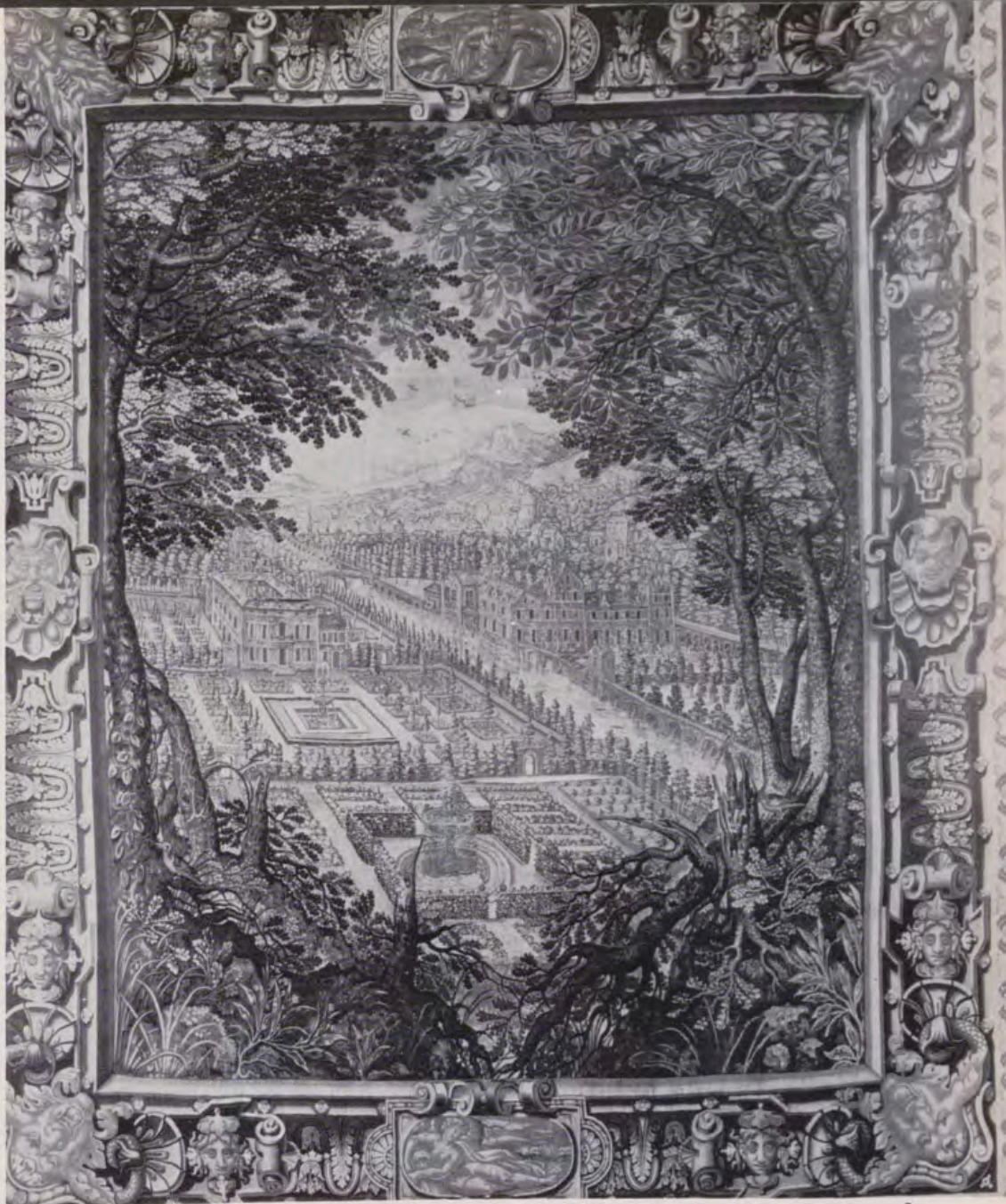
B U B

Marcas de Bruselas  
que aparecen en los tapices  
de la serie «Palacios y jardines».

B U B

J  
G  
A

Marca del tejedor Geubels II.



3.

IAN·RAES

Marcas del tejedor Jan Raes I.

J  
S  
AR

1. «Vista de jardines y un palacio», tapiz de Jan Raes I.
2. «Jardines, palacio y un poblado al fondo», obra de Raes I.
3. «Palacios, jardines y un canal», paño de Jan Raes I.

caje, pequeños y grandes árboles. En el centro un gran jardín con palacio al fondo. Marca de Bruselas y nombre del tejedor Raes I con todas sus letras. Medidas: 374 por 181 cm.

**Paño III.** Altas montañas a la izquierda. En el valle, hermoso palacio precedido de jardín con una gran fuente. Entre los árboles que enmarcan la composición aparecen algunas aves. Monograma del tejedor Jacobo Geubels II y marca de Bruselas. Medidas: 374 por 320 cm.

**Paño IV.** Centra esta representación un palacio con jardines en distintos planos, alcanzándose a ver al fondo, sobre un altozano, una ciudad. Marca de Bruselas, y nombre del tejedor Raes I con todas las letras. Medidas: 374 por 200 cm.

**Paño V.** Como en algunos paños anteriores, grandes árboles enmarcan la composición, centrada por un largo y estrecho canal bordeado de pequeños árboles; a uno y otro lado, hermosos jardines y espléndidos palacios. Marcas iguales al paño IV. Medidas: 374 por 390 cm.

Con la enumeración y estudio de estos tapices queda patente el peligro que supone dispersar por el extranjero las obras de arte que son tesoro de España; en el caso concreto de los tapices está muy justificado evitar la dispersión de una colección, la de la Corona de España, que, tanto por su número como por la calidad e importancia de los paños que la constituyen, está calificada como la primera del mundo.

# PINTURAS Y OTROS OBJETOS

Por M. T. RUIZ ALCON

## PINTURAS

A tres autores, uno del siglo xvii y dos del xviii pertenecen las dieciséis pinturas destruidas. Había cinco batallas de Carlos V, obras del pintor napolitano Lucas Jordán, que trabajó en España a finales del siglo xvii. En ellas representó hechos importantes de la vida militar del Emperador como: la *Prisión de Mauricio de Sajonia*, que recoge el momento en que el Elector Mauricio de Sajonia, conducido por el Duque de Alba, que le ha hecho prisionero en la batalla de Mühlberg, se acerca a Carlos V para rendirle pleitesía después de haberle traicionado; la *Prisión de Francisco I de Francia*, en la que aparece Francisco I conducido ante Carlos V, escena inexacta históricamente, pues es bien sabido que el Emperador no vio al rey francés, hecho prisionero en Pavía, hasta que lo visitó en la torre de los Lujanes, de Madrid.

Otras tres pinturas hacen referencia a la guerra en Túnez: *Las tropas ante la Goleta*, *Batalla de la Goleta* y *Batalla sobre un puente*. En la primera, Carlos V dispone las tropas para el ataque; en las otras dos, se realiza el asalto y se da la batalla.

Los otros dos cuadros de Lucas Jordán, hasta completar los siete desaparecidos del autor, son dos alegorías, género tan utilizado por el fecundo autor: *Alegoría de América* y *Alegoría de la Primavera*.

La pérdida de las pinturas de Lucas Jordán es doblemente de lamentar: primero, por ser una obra de arte la que desaparece; por otra parte, por la circunstancia de que su producción es principalmente de asuntos religiosos, cuyos temas repite en abundancia, siendo escasísimas y más singulares las pinturas de la historia civil. Existe la réplica o copia de la *Batalla sobre el puente*, en el Museo de Capodimonte, en Nápoles. De las Alegorías, la representación de América formaba parte de la serie de las



«Infante don Fernando», por Giuseppe Bonito.

«Cádiz por el Sur», de Mariano Sánchez.





«Carlos V ante Túnez», por Lucas Jordán.

«Gibraltar desde Algeciras», por Mariano Sánchez.





«Puerto de Santa María», por Mariano Sánchez.

Cuatro Partes del Mundo que se conserva en la Casita de Abajo de El Escorial, serie de la que existe una réplica en la Hazlitt Galery de Londres. Las demás pinturas eran únicas.

Todas estas obras pertenecían a la época de su estancia en Madrid. En todas las batallas aparecía un modelo constante en su obra, el caballo blanco, ya en corbeta, ya caído por el suelo en violento escorzo o con paso mesurado, consciente de que a sus lomos cabalga el Emperador o el Duque de Alba. Exceptuando la *Batalla sobre el puente*, las tonalidades de estas pinturas eran pastel, y los azules y blancos del cielo y nubes les proporcionaban una iluminación especial.

La otra colección que ha sufrido considerablemente con los sucesos de Lisboa ha sido la famosa serie de *Vistas de Puertos*. Carlos III encargó en 1781 al pintor valenciano Mariano Sánchez la reproducción de los puertos españoles. Siendo Rey de Nápoles, un pintor napolitano reprodujo los puertos de aquel reino.

Estas pinturas son un documento gráfico de gran valor histórico. Resultan insólitas las vistas del perfil de nuestros puertos y costas a dos siglos de distancia, que han pasado de un caserío escaso y siempre de poca al-

tura a las masivas y verticales edificaciones actuales.

Estas *vistas* singularísimas, de las que no existen réplicas o copias, eran las que a continuación se enumeran:

*Cádiz desde el sur*, tomada consiguientemente desde las playas del barrio de San José.

*Vista de Cádiz*, en la que el pintor se situaría en el saliente norte que forma el puerto del Piojo. En este último cuadro se leía perfectamente la firma: «Mno Schz», y la fecha: «1788».

El *Puerto de Santa María* era otra de las *vistas*. Aquí, el pintor se ha situado a la orilla del río Guadalete, opuesta a la ciudad, que al desembocar en el golfo de Cádiz forma el pequeño, pero activo, puerto de esta ciudad gaditana que conserva una personalidad por su luz, bullicio y señorío.

*Gibraltar desde Algeciras*, es un cuadro cuyo título indica en donde se situó el pintor para plasmar en el lienzo la silueta del peñón. Son varias las *vistas* que Mariano Sánchez hizo de Gibraltar, pero todas adolecen de la misma sequedad y poca gracia, seguramente porque son veraces y muestran la aridez de la roca.

Siguiendo la costa hacia el Mediterráneo, otra de las obras perdida es *Triana desde la Torre del Oro*. Interesante documento gráfico de la Torre del Oro en el siglo XVIII. A lo largo de la orilla derecha del Guadalquivir aparece todo el caserío del barrio de Triana. Por encima de los tejados se eleva la torre de la parroquia de Santa Ana. El Guadalquivir está surcado por diversas embarcaciones, la de mayor dimensión, atracada en el embarcadero de la Torre del Oro, enarbola la bandera francesa.

Otra de las pinturas destruidas es *El Castillo de Denia*, puerto en el Mediterráneo perteneciente a la provincia de Alicante, uno de los que más han quedado transformados actualmente. El motivo central de la composición es el pequeño monte de San Nicolás, en el que se levanta el castillo o fuerte, que aparece ya en este tiempo convertido en la ermita de San Nicolás. Las murallas que le circundaban se conservan intactas. Al pie del monte vemos el puerto animado por las pequeñas embarcaciones que atracan y salen.

*El castillo de Peñíscola* es otra interesante *vista* tomada desde las playas de Benicarló. La fortaleza que sirvió de refugio al Papa Luna aparece en un estado perfecto de conser-



«Triana desde la Torre del Oro», por Mariano Sánchez.

«Castillo de Denia», por Mariano Sánchez.





«Vista de Cádiz», por Mariano Sánchez.



«Castillo de Peñíscola», por Mariano Sánchez.

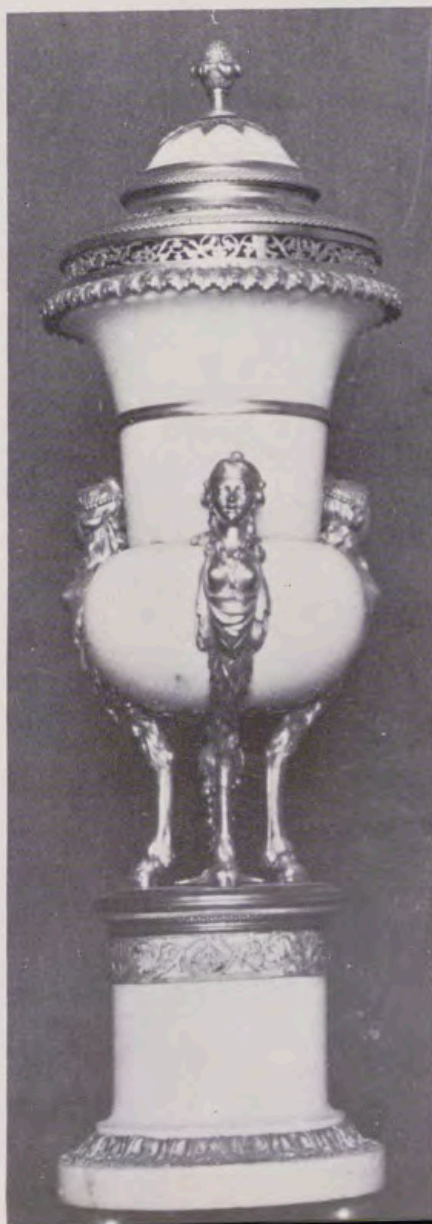


«Torre de Calella», por Mariano Sánchez.

vacación. Fuera de las robustas murallas apenas hay edificaciones. Este cuadro está firmado y fechado «M.º Schz. 1785».

La Torre de Calella, lugar próximo a la desembocadura del río Tordera al norte de Barcelona es una «marina». Más que la vista de un puerto es la historia de un naufragio. La tempestad ha arrastrado a tres naves contra los acantilados de Calella y los naufragos de una de ellas luchan desesperadamente contra las olas aferrándose a lo que pueden. A esta pintura, en la que la fuerza dramática del momento está muy captada, no le acompañaba el colorido, que era poco afortunado y más bien agrio.

De todas las vistas de puertos, perdidas en Lisboa, el de Santa María, Triana y Denia eran las de colorido más logrado. Otro aspecto de gran interés que aparece en todas ellas son los grupos de personas que sitúa el artista en primer término. Son de pequeñas dimensiones, como corresponde a las medidas del cuadro, pero al examinarlas con detenimiento eran un documento de gran interés para el conocimiento de la sociedad de la época. Aparecen personajes de todas las clases sociales, damas, caballeros, me-



Jarrón de mármol blanco y bronce dorado. Siglo XVIII.

nestrales, clérigos, soldados y pescadores, entre otros.

Finalmente, también han desaparecido en Lisboa dos retratos de infantes, hijos de Carlos III, pintados por Giuseppe Bonito, pintor napolitano que estuvo al servicio de este Monarca, cuando era Rey de Nápoles y Sicilia, y que retrató en Nápoles a todos los hijos del Soberano, cuando eran niños.

Uno de los cuadros es casi seguro del Infante don Fernando, tercero de los hijos varones y que le sucedió en el reino de Nápoles y Sicilia. Se ha tenido esta pintura por el retrato del Infante Felipe Pascual, el hijo mayor de Carlos III, que nació subnormal y vivió hasta su muerte en Italia, pero a este niño no se le concedió la orden del Toisón de Oro, que aparece sobre el pecho del retratado, como también las insignias de la orden del Saint Sprit y San Genaro. Por otra parte, la semejanza con el infante don Fernando, más tarde Fernando IV de Nápoles, es grande. El niño está jugando con un gallo y una perdiz. Como era la costumbre de la época, el niño va vestido con faldas.

El otro retrato pertenece a la infanta María Luisa, hija de Carlos III y María Amalia de Sajonia. La niña lleva un vestido verde y tiene un de-



Reloj en mármol blanco y bronce dorado, obra del relojero de París, Gavelle.

lantalito de encaje. El uso de esta prenda era lo que diferenciaba al niño de la niña. Está sentada sobre un almohadón y paño de terciopelo rojo con bordados y galón de oro, y juega con un perrillo de lanas. A los pies, un abanico ha quedado destrozado después del uso a que le ha sometido la niña. Este pintor de cámara tenía una arte especial para retratar a los niños, y cuando hoy contemplamos su obra completa, en los retratos de los pequeños infantes es donde se nos muestra más expresivo y hasta parece que el colorido es más brillante.

#### OTROS OBJETOS

Dos relojes, tres pares de candelabros, una pareja de jarrones y varios muebles de las colecciones del Patrimonio Nacional han desaparecido también en la Embajada.

Los relojes eran obras francesas del siglo XVIII. Uno de ellos, en forma de jarrón de mármol blanco guarnecido de bronce dorados, había sido construido por Godón, en París. Este relojero tuvo el nombramiento de relojero de Cámara de Carlos IV, y de él existen obras extraordinarias en los palacios reales. El otro reloj, en



Candelabro de mármol blanco y bronce dorado. Siglo XVIII.

forma de portada con columnas, también de mármol blanco y adornos de bronce dorado, era obra de otro relojero de París, Gavelle.

Dos parejas de candelabros, así como la de jarrones, eran de mármol blanco y bronce dorado con tres luces cada uno, piezas francesas de estilo Luis XVI. El otro par de candelabros, constituido por la figura de un niño desnudo que sostenía el candelabro de diez luces, era en bronce dorado. Pertenecía a la época de Isabel II, cuyas iniciales juntamente con las de su marido, don Francisco de Asís, llevaban enlazadas en la peana.

# CODICES DE EL ESCORIAL

## EN EL PRIMER CONGRESO DE ESTUDIOS MOZARABES

Por MATILDE LOPEZ SERRANO

«Beato de El Escorial». El pecado original: Adán y Eva, y la serpiente.





ho es bi  
 pusi lita  
 Incauati  
 nauate d  
 de foma  
 me a ni  
 ad fignu  
 aube di  
 fupionat  
 amptos  
 Q uo uidi  
 quidun  
 dum im  
 panti m  
 uac abec  
 p fapici  
 aur a id  
 loquatu  
 du bo la  
 toz sup  
 aruna n  
 uif pro  
 die die  
 fcenam  
 Quatro  
 1.



2.

**E**N Toledo se celebró no hace mucho el I Congreso Internacional de Estudios Mozárabes. El marco era adecuadísimo: no hay ciudad que pueda disputarle a Toledo el cetro del mozarabismo, conservado, sobre todo, en su liturgia y en los códices que conserva su rico archivo-biblioteca de la Iglesia Primada de España. En este aspecto sólo la aventaja la riquísima biblioteca escurialense.

El congreso mozarabe ha tocado todos los temas que abarca el amplio campo del mozarabismo: la historia propiamente tal, personajes y linajes, derecho, arte (arquitectura y pintura de libros, o sea miniatura), códices mozarabes; liturgia; literatura en general y poesía; música y canto; folklore.

Aquí vamos a referirnos exclusivamente a algunos de los más representativos códices mozarabes famosos por las pinturas que ilustran las escenas de sus textos. En primer lugar porque el Patrimonio Nacional, siempre atento en cuanto a manifestaciones culturales se refiere, accediendo a las peticiones del Comité ejecutivo del Congreso, envió tres códices de la Biblioteca escurialense a la magnífica exposición organizada al efecto. El llamado *Beato de El Escorial*, sin fecha, asignado al siglo x-xi y sin nombre de calígrafo ni de iluminador o autor de sus pinturas. Es sabido que los códices que contienen el *Comentario de Beato de Liébana al Apocalipsis de San Juan* y al *Libro de Daniel (Explanatio in Apocalipsin)*, son llamados abreviada y simplemente *Beatos*, agregándoseles, para diferenciarlos, el lugar en que se conservan, el de su autor principal o aquel del coleccionista que lo posee.

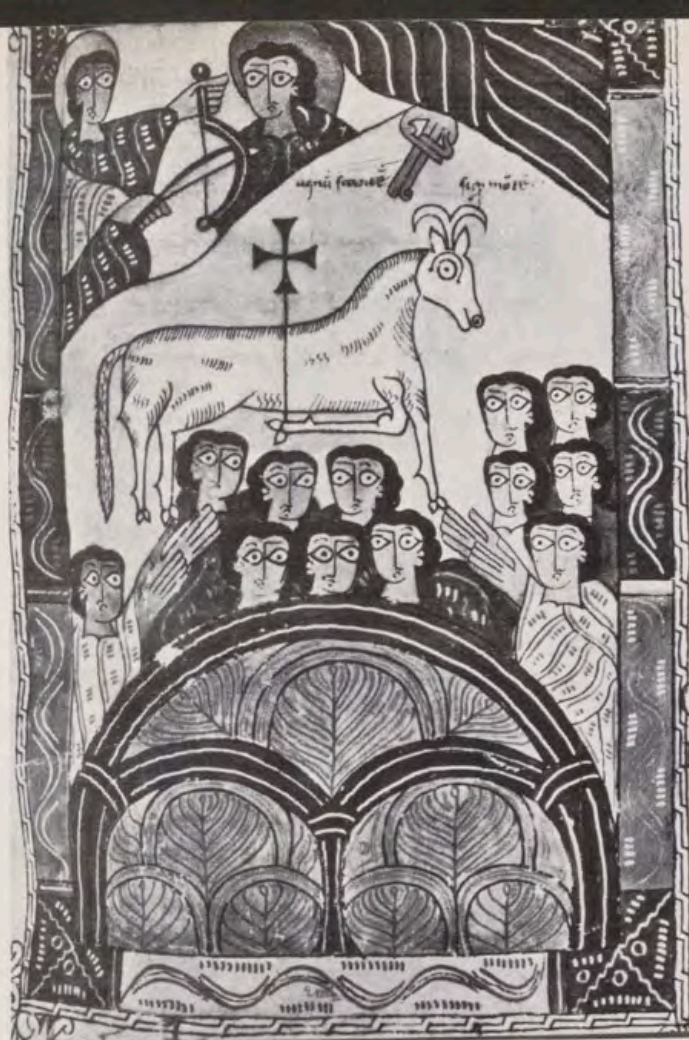
Los otros dos códices escurialenses son códices conciliares denominados *Vigilano* o *Albeldense*, nombres que se le aplican por su iluminador, Vigila, y por el monasterio de Albelda, en donde se escribió, terminándose el

libro en 976; el segundo código de concilios, copia «página a página» del anterior, es el *Emilianense*, denominación de su origen por el monasterio también riojano de San Millán (o San Emilián) de la Cogolla, en el que fue copiado entre los años 976 y 992.

### LO MOZARABE Y EL MONJE BEATO DE LIEBANA

Para entender mejor cuanto aquí ha de decirse, hemos de explicar brevemente, primero, la definición de mozarabes; después la personalidad de Beato de Liébana.

Se denominan *mozárabes* a los hispano-visigodos que subyugados por los sarracenos vencedores de su rey Rodrigo en la batalla del Barbate, conservaron, mediante dignos convenios con los invasores, su religión, su derecho, su espíritu nacional y su cultura, la cultura romano-visigoda y cristiana, y que más tarde, en épocas de intransigencia y mayor poderío musulmán, supieron convivir y, también, resistir y arrostrar calamidades y persecuciones e incluso martirios. Ellos conservaron los conocimientos de la antigüedad clásica, transmitida sobre todo por el vasto y enciclopédico saber isidoriano y contribuyeron con esta ciencia y sus aportaciones tomadas de la España arabizada, a la restauración y progresos de la incipiente monarquía astur, luego astur-leonesa; y a la vez y paralelamente contribuían asimismo a influenciar el ambiente cultural árabe. El significado de mozarabe equivale, pues, a arabizado; aunque uno de nuestros modernos historiadores, Juan Maraval, desde puntos de vista más elevados, considera dual el fenómeno del mozarabismo, al que no hace recaer solamente sobre los hispano-visigodos, sino que considera dentro del mismo a la España arabizada o Al-Andalus que recibe a su vez las influencias de la cultura y el arte cristiano heredados por aquéllos.



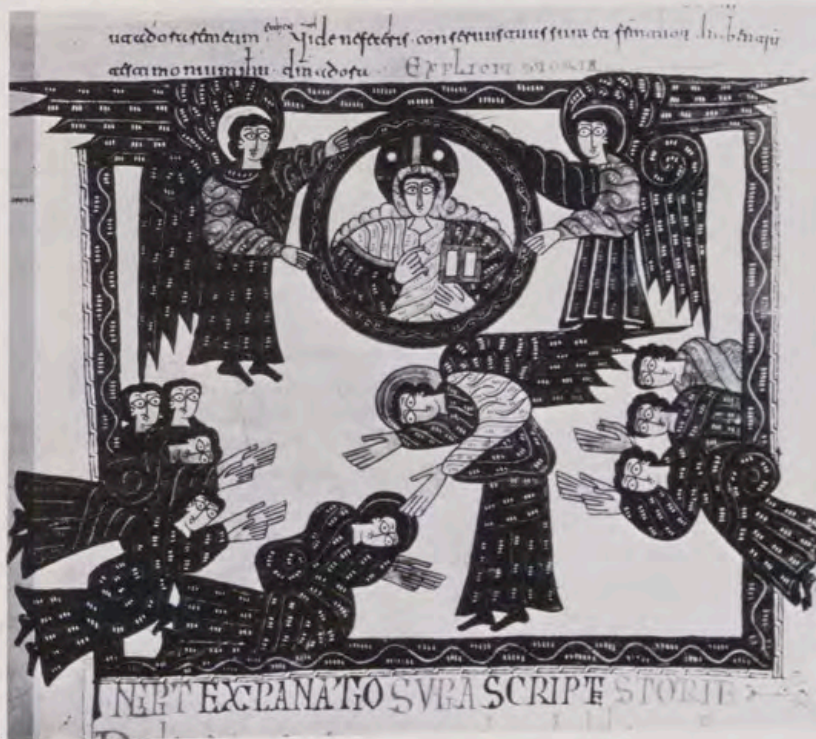
3.



4.



5.



6.

1. «Beato de El Escorial». Aparición del Hijo del Hombre a San Juan. «Sobre su mano derecha tenía 7 estrellas, simbolo de los 7 ángeles de las 7 iglesias y otras 7 sobre su mano izquierda que representan a las 7 iglesias. De su boca salía una lámina acerada de dos filos...» Esta pintura ha sido utilizada por Juan Miró en una de sus obras.
2. «Beato de El Escorial». La muerte de los dos testigos identificados con Elias y Henoch, que serán abatidos por los malos.
3. «Beato de El Escorial». El Cordero vencedor de la Bestia. Adoración del Cordero sobre el monte Sión.
4. «Beato de El Escorial». Las ranas. «De las bocas del Dragón, de la Bestia y del falso profeta, salieron tres espíritus impuros en forma de ranas para combatir a los hombres.»
5. «Beato de El Escorial». Gog y Magog y la Bestia de las 7 cabezas y 10 cuernos que representa a los Reyes que apoyan al Anticristo y devastan al mundo entero.
6. «Beato de El Escorial». San Juan cae a los pies del ángel que le dice: «No me adores a mí que soy un servidor como tú. ¡Adora a Dios!»



1.



2.



3. «Beato de El Escorial». El ángel entrega a San Juan el libro y la vara para medida del Templo y de sus adoradores.  
 3 y 4. «Beato de El Escorial». Historia de la Mujer vestida de Sol (que a veces se ha identificado con la Virgen): «Apareció en el cielo con la luna a sus pies y las estrellas sobre su cabeza; iba a dar a la luz un hijo al cual quería devorar un dragón con 7 cabezas y 10 cuernos, que también apareció en el cielo tras la Mujer; al nacer



4. su hijo éste fue llevado ante Dios; el dragón persiguió a la Mujer que se refugió en el desierto protegida por las alas de un ángel; el dragón lanzó agua por su boca para ahogar a la Mujer, pero la Tierra abrió su boca y la sorbió toda. Entonces hubo una gran batalla en el cielo entre el arcángel San Miguel, y sus ángeles, y los de Satán a los que precipitaron vencidos en el Abismo.»  
 5. «Vigilano. A. 976». El lector ante el códice sobre un facistol.  
 6. «Vigilano. A. 976». La ciudad amurallada de Toledo; la iglesia de Santa Maria; dignidades eclesiásticas; tiendas de un campamento.



5.



6.

En cuanto al monje Beato que con su *Comentario al Apocalipsis* dio lugar a toda una serie de códices de arte mozárabe ciento cuarenta años más tarde, debe ser considerado como el representante eminente de esa cultura isidoriana en el reino astur. Nacido hacia 730 en el valle de Liébana, bajo el reinado de Pelayo, se hizo monje presbítero en el monasterio de San Miguel de aquel valle, en donde llegó a la dignidad de abad. Aparte de su obra, en la que trabajó gran parte de su vida, ofreciéndola totalmente terminada en 786, se hizo también famoso combatiendo la herejía adopcionista del arzobispo de Toledo, Elipando, que sostenía (con el obispo Félix de Urgel) que Jesucristo, en cuanto Hombre, era sólo Hijo adoptivo de Dios, herejía que se extendió por la España cristiana y el sur de Francia. Beato se opuso inmediatamente a ella, combatiéndola con energía y logrando fuese condenada por diversos concilios del imperio carolingio.

Como ya hemos indicado, Beato escribió su *Comentario al Apocalipsis* a lo largo de varios años, con una primera redacción en 776, una segunda en 782 y la definitiva en 786; el ambiente en que el *Comentario* se escribió contribuyó sin duda a la consecución del mismo, dada la atmósfera de inquietudes derivadas del fragor de las luchas contra el sarraceno y las de la sucesión en la propia e incipiente monarquía astur: a ello contribuiría también el enardecido ambiente de la oposición a la herejía.

Por otra parte, todos los investigadores españoles están acordes en destacar que en las grandes crisis de nuestra historia alto-medieval, aflora una filosofía apocalíptica en la que se identifican los males o el enemigo odiado con el Anticristo; y la esperanza bienhechora con el Cristo triunfante final. Pero además, en España ha existido de antiguo una predilección por el Apocalipsis: ya a mediados del siglo v, Apringio, obispo de Beja, escribió un importante comentario al mismo, y en el siglo vii, el Concilio IV toledano de 633, presidido por San Isidoro de Sevilla en persona, en su Canon XVII preceptuó la lectura del *Apocalipsis* desde Pascua a Pentecostés en la misa. Asimismo, y dentro de ese ambiente apocalíptico, se encuentra también el terror al milenario.

Beato de Liébana falleció hacia 798 y hasta ciento veintiocho años después, precisamente en esa temida centuria del milenario no aparece su texto ilustrado con pinturas, pues aunque la actividad libraria no se interrumpió en los escritores monasteriales durante los siglos viii y ix, no puede hablarse de miniatura propiamente tal sino hasta el siglo x, ya que hasta él no comienza una verdadera ilustración del texto con historias que explican sus pasajes gráficamente: nace así un arte que dentro de un marco carolingio y bizantino mezclado con formas hispánicas tradicionales visigodas y asturianas y las trasvasaciones de arte musulmán de Al-Andalus al que llegan otros gustos orientales (de la Persia Sasánida, de la Siria bizantinizada, de Egipto copto) que ponen un acento exótico, desacostumbrado, constituyendo uno de los aspectos más singulares de nuestra miniatura del siglo x, a los que funde y procura una personalidad impresionante la base hispánica remota consustancial con la raza, expresada en líneas y colores, pero sobre todo, en el espíritu, que estiliza las formas con un carácter fuertemente expresionista: ese carácter autóctono, de vibrante originalidad, es el que permite una permanencia de dos siglos y mantener bastante puras las características primigenias con unidad muy grande (Camón). Es un arte original por su expresivismo, su espontaneidad y su ímpetu impresionista.

Los dibujos son muchas veces rudos, infantiles y hasta bárbaros, pero aun con esto, las pinturas están llenas de vida, de energía, de dramatismo y de vibración, con profundo realismo popular en opinión de Neuss. El colorido es fuerte, aplicándose a los fondos en franjas horizontales contrastadas; como telón de fondo de las escenas, quedan así destacadas y en primer término perenne.

Esa espontaneidad, esa rudeza y ese brillante colorido se compaginan perfectamente con la pintura española de hoy, cuyos máximos representantes, Picasso y Miró, se han visto prendidos de algunas de las más genuinas estilizaciones mozárabes y las han utilizado: tales los rostros de frente y de perfil a la vez, en Picasso; y las figuras prominentes, de lenguas aceradas y curvas como alfanges, en Miró. Estos códices suelen llevar unas veces extensas suscripciones con los datos de fechas, lugares y nombres de poseedores y de copistas y miniaturistas; otras veces estos nombres se hallan disimulados entre algún adorno de letras iniciales o en los llamados laberintos, muy característicos; también es frecuente que los escribas y pintores (*scriptor* y *pictor*) encarezcan lo fatigoso de su trabajo y pidan al lector su recuerdo hacia ellos o algún beneficio espiritual en compensación de tales fatigas (Domínguez Bordona). Y nota curiosa es, en estas suscripciones mozárabes, la ausencia de párrafos de carácter conminatorio, frecuentes, sin embargo, en libros europeos; y es, asimismo, característico en nuestros códices de los siglos x y xi la abundancia de nombres de artistas.

### CODICES CON PINTURAS MOZARABES DE EL ESCORIAL

El *Beato de El Escorial*, sin fecha ni nombre alguno de artistas (calígrafo e iluminador) conserva 52 ilustraciones y es uno de los de arte más rudo, «el menos perfecto y agraciado» entre todos los ejemplares del *Comentario* en opinión de Domínguez Bordona, pero ofrece el interés de sus variantes iconográficas respecto de otros ejemplares mozárabes del mismo texto. Son característicos los colores azul-verdoso, que a veces es verde aceituna y el achocolatado; las carnaciones son rosadas; y especialmente destacable es la particularidad de los rostros que al ser presentados de perfil, lo hacen en forma cóncava y barbilla muy saliente (la cara «de cuchara» que diría un castizo); y también, en algunos de esos perfiles, el ojo no se halla en su sitio, sino sobre la frente, lo que produce un efecto singular; los desnudos son feos, como el tremendamente bárbaro de Adán y Eva que reproducimos. Es notoria su pobreza en orlas y letras de adorno; pero con todos sus defectos, estas pinturas producen un fuerte choque en nuestra sensibilidad. Procede del escritorio emilianense, según el estudio de Gonzalo Menéndez Pidal; y como toda la serie de *Beatos*, está escrito en letra visigótica muy perfecta.

Las pinturas de los *Beatos* «por sus colores violentos, sus dibujos extraños, su atmósfera de sueño, ejerce sobre la imaginación una verdadera tiranía: quien los ha visto una vez, no los olvida», en opinión de Emile Mâle, el gran historiador francés de arte.

El Códice *Vigilano o Albeldense* que contiene actas de concilios, es de un arte completamente diferente, mucho más refinado, diferenciándose, dentro del grupo de códices mozárabes, en la mayor altura y esbeltez de las figuras, más naturalistas, así como en la manera de tratar los pliegues de los vestidos, con rizados bordes y plegados que le muestran con afinidades hacia el arte románico; su colorido es más suave; y en lo puramente ornamental, difiere también: hay arquerías en que sus elementos arquitectónicos se sustituyen o combinan con cuerpos y miembros humanos, serpientes, ciervos y monstruos, elementos no empleados en códices españoles contemporáneos o anteriores. Sus ilustraciones son numerosas, muchas a página entera: el escriba realizando su trabajo; una notable rosa de los vientos; Adán y Eva en el Paraíso (compárese esta ilustración con la de *Beato*); Noé con sus hijos; el lector ante el códice; celebraciones de concilios a los que asisten emperadores y reyes, obispos y



«Vigilano. A. 976». El pecado original: Adán y Eva, y la serpiente.

cónsules u otras jerarquías; una pintura representa la ciudad de Toledo con sus muros almenados y lapídeos y su iglesia de Santa María; etc. Al final hay una página con la representación de los reyes Chindasvinto, Recesvinto y Egica como autores principales del *Fuero Juzgo*; de doña Urraca, don Sancho y don Ramiro, bajo cuyos reinados se escribió el código mozárabe; y los autores que lo llevaron a cabo: Vigila con Sarracino y García o Garsea, sus discípulos. Son de destacar las vestiduras de la reina y su tocado de flotante velo y el gracioso complemento de un abanico en su mano, del tipo llamado de flagelo o *flabellum*. El código se hizo para el abad Maurolio. A Vigila lo cree Bordona probablemente extranjero influido por lo mozárabe, quien a su vez no influye en la miniatura española.

Ello es patente en el segundo código conciliar, el *Emilianense*, que copia «página a página» las escenas ilustrativas del anterior; fue empezado en 976, el mismo año de la terminación del *Vigilano* y se acabó al parecer en 992. Algunas de sus pinturas están sin concluir; la última página, de igual disposición que la del *Vigilano*, sustituye las representaciones de aquellos artistas por las de Velasco, escriba; Sisebuto, obispo, y Sisebuto, notario. Pero si el *Emilianense* es copia de las escenas de aquel código, su arte no puede ser más diferente: es una vuelta al mozarabismo, a la genialidad hispánica y a un primitivismo notorio en el dibujo: hallamos de nuevo los grandes ojos con la mirada extraviada y el esquematismo caligráfico de sentido popular propios de la miniatura mozárabe; ello pone de manifiesto una vez más y aún de modo relevante que en nuestra miniatura del siglo x, un modelo no influye totalmente sobre el artista que lo imita, sino que éste pone de manifiesto en su copia la personalidad que con él lleva.

La ilustración del código es una regresión rural y bar-

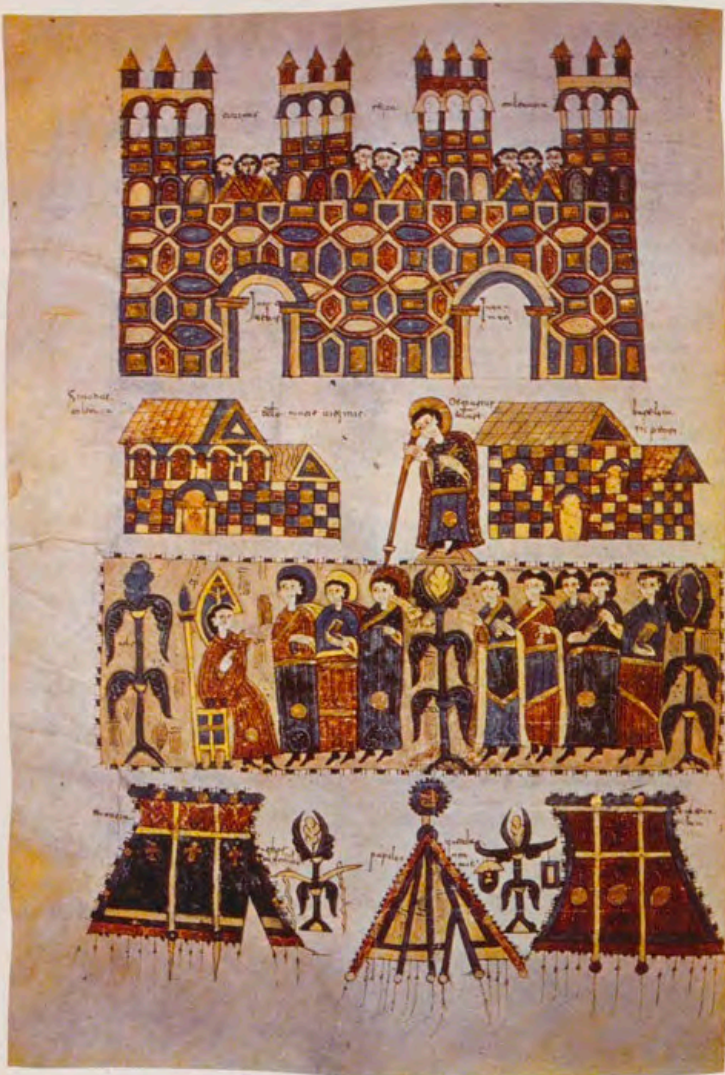


«Vigilano. A. 976». Página del Código con orlas de animales monstruosos.

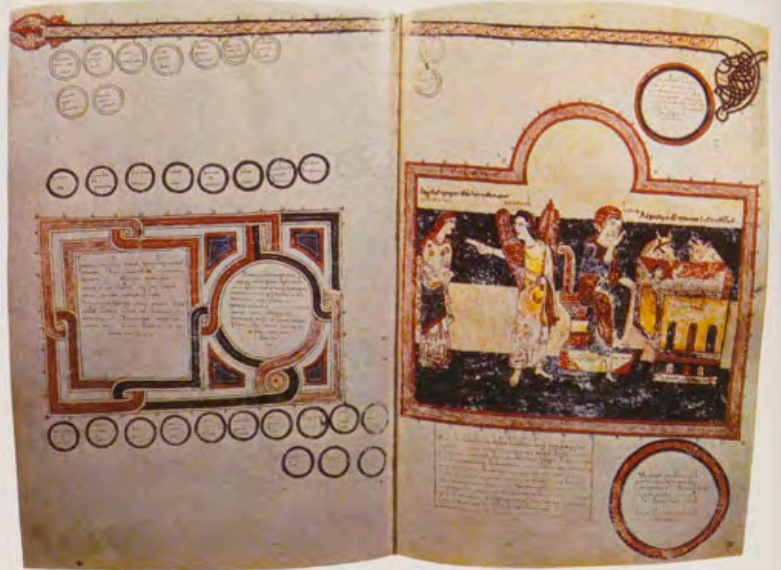
barizante de su modelo, en acertada frase de Camón: compárense las dos ilustraciones que damos del mismo tema, la ciudad de Toledo y su iglesia de Santa María. El colorido del código *Emilianense* vuelve a hallarse dentro de la paleta de los *Beatos*. Y en él se encuentran las notas características de los códigos propios del escritorio del monasterio de San Millán de la Cogolla, características estudiadas por Gonzalo Menéndez Pidal: los rostros de perfil cóncavo, las vestiduras con pliegues dentados y las preciosas letras iniciales con leones encinchados y típicos corazones en las ancas, así como también los grupos de leones afrontados a un eje de simetría que recuerda el árbol de la vida o *hom* del arte persa sasánida.

**PRIMERA MENCION DE UNA ARTISTA: LA PINTORA ENDE**

El siglo x hispano fue original no sólo en el arte de la pintura de libros, sino también en los artistas que los ilustraban, ya que firmaban sus obras, lo que no sucedía con los códigos producidos en otros países de Europa, aun siendo más perfectas sus ilustraciones. Entre los nombres de mayor categoría de los códigos mozárabes figuran los de Magio, Florencio y Oveco u Obeco y el de una mujer, una monja, «Ende, pintrix, Domini Aiutrix», que es como firma el *Beato de Gerona* fechado en 975, hace exactamente un milenio, *Beato* que recibe su nombre por pertenecer al tesoro de la catedral gerundense, donde se halla desde 1078. En opinión de Neuss y desde el punto de vista estilístico, es este código «uno de los más hermosos que existen en España y seguramente uno de los más originales del arte medieval tomado en conjunto». En efecto, el *Beato de Gerona* es el más hermoso código mozárabe del siglo x, y al parecer, la belleza, la



1.



3.

1. «Emilianense. A. 976-992». La ciudad amurallada de Toledo. Compárese con el mismo asunto en el Albeldense, o Vigilano.
2. «Beato de Gerona. A. 975». El Señor entrega el libro al evangelista San Mateo; sobre ellos el ángel, símbolo del evangelista.
3. «Beato de Gerona. A. 975». El árbol genealógico del Señor, la Anunciación y el Nacimiento.
4. «Beato de Gerona. A. 975». Adoración de los Reyes; Herodes persigue al Niño que un ángel sostiene. Según los Evangelios apócrifos, el caballo hirió a Herodes en un muslo y por eso la última escena le presenta en el lecho.

4.



2.





5.



7.

5. «Beato de Gerona. A. 975». La mujer sobre la Bestia, es decir, Babilonia, la gran prostituida, que lleva en su mano la copa de todas las abominaciones; el árbol representa las pretensiones de orgullo de los espíritus paganos.

6. «Beato de Gerona. A. 975». Las langostas, personificadas como caballos con garras, rostros humanos, coronas con cuernos y cuello y pecho con corazas de hierro; sus colas son como escorpiones con dardo con los que hieren a los hombres. Tienen por rey al ángel del Abismo.

7. «Beato de Gerona. A. 975». La Mujer vestida de Sol. (Igual interpretación que la misma historia del «Beato de El Escorial».)

8. «Beato de Gerona. A. 975». El ángel de la iglesia de Filadelfia, ésta y San Juan.



6.

8.



INCIPIE EXPLANATIONE  
 PRAESIDIUM HISTORIAE

Angelo filadelphie cele  
 ren be. Ave dicitur  
 ar natus qui habet  
 clusion duno qui  
 super ac nino cludis



«Emilianense. A 976-992». Dos obispos, un acólito y el facistol.



«Beato de Gerona. A. 975». Combate entre el Bien y el Mal.

fantasía, el refinamiento, el primor y la elegancia de muchas de sus miniaturas se deben a la monja Ende. En el folio 284 una suscripción expresa que Emeterio y la monja Ende terminaron el códice en julio de 975, siendo su escriba Senior (fol. 283), códice hecho para un abad Domingo o Dominicus. Según Gonzalo Menéndez Pidal, el códice se hizo en el monasterio de San Salvador de Tábara (provincia de Zamora), cenobio que tuvo carácter dúplice, es decir, de monjes y monjas, que vivían separados bajo la autoridad de su abad y su abadesa respectivos; fue fundado a finales del siglo IX por el anacoreta gallego, luego Abad, San Froilán, junto con otro santo mozárabe, Atilano, ambos protegidos por Alfonso III el Magno y bajo el patrocinio de este monarca.

Los compañeros de la pintora Ende en el *Beato de Gerona*, Emeterio y Senior, habían figurado antes como pintor y calígrafo en otro *Beato*, el fechado en 970, hoy en el Archivo Histórico Nacional y muy mutilado. En la suscripción del códice, Emeterio se reconoce formado (nutritus) por su maestro Magio (al que llama *arcipictor*) y dice fue llamado al monasterio tabarense para terminar el códice que la muerte impidió que Magio llevase a término; éste falleció en octubre de 968; y Emeterio fue el encargado de terminar la obra, lo que hizo en tres meses, desde mayo al 27 de julio, siguiendo el estilo de Magio, que por otra parte debió dejar muy adelantada la ilustración del códice, por cuanto Emeterio sólo tardó esos tres meses en llevarla a cabo, si bien pondera extremadamente la gran fatiga de tal trabajo. En nada se asemeja este *Beato* al de Gerona; y Camón se pregunta agudamente si ello refleja la personalidad relevante de sus iluminadores, si al primero dio personalidad artística Magio y al de Gerona la monja Ende.

Al de Gerona sus pinturas le aproximan estilísticamente más al prerrománico europeo en la proporción de las figuras, mucho más alargadas, mayor ajuste de las vestiduras a los cuerpos, plegado rizado de los paños, mayor intención de individualizar a los personajes; notas características son los rostros alargados en forma rectangular y el emplear fondos en blanco para las escenas, lo que en otros *Beatos* queda reservado solamente a las ilustraciones del *Libro de Daniel*; no faltan tampoco y con gran brillantez de colorido los fondos a zonas.

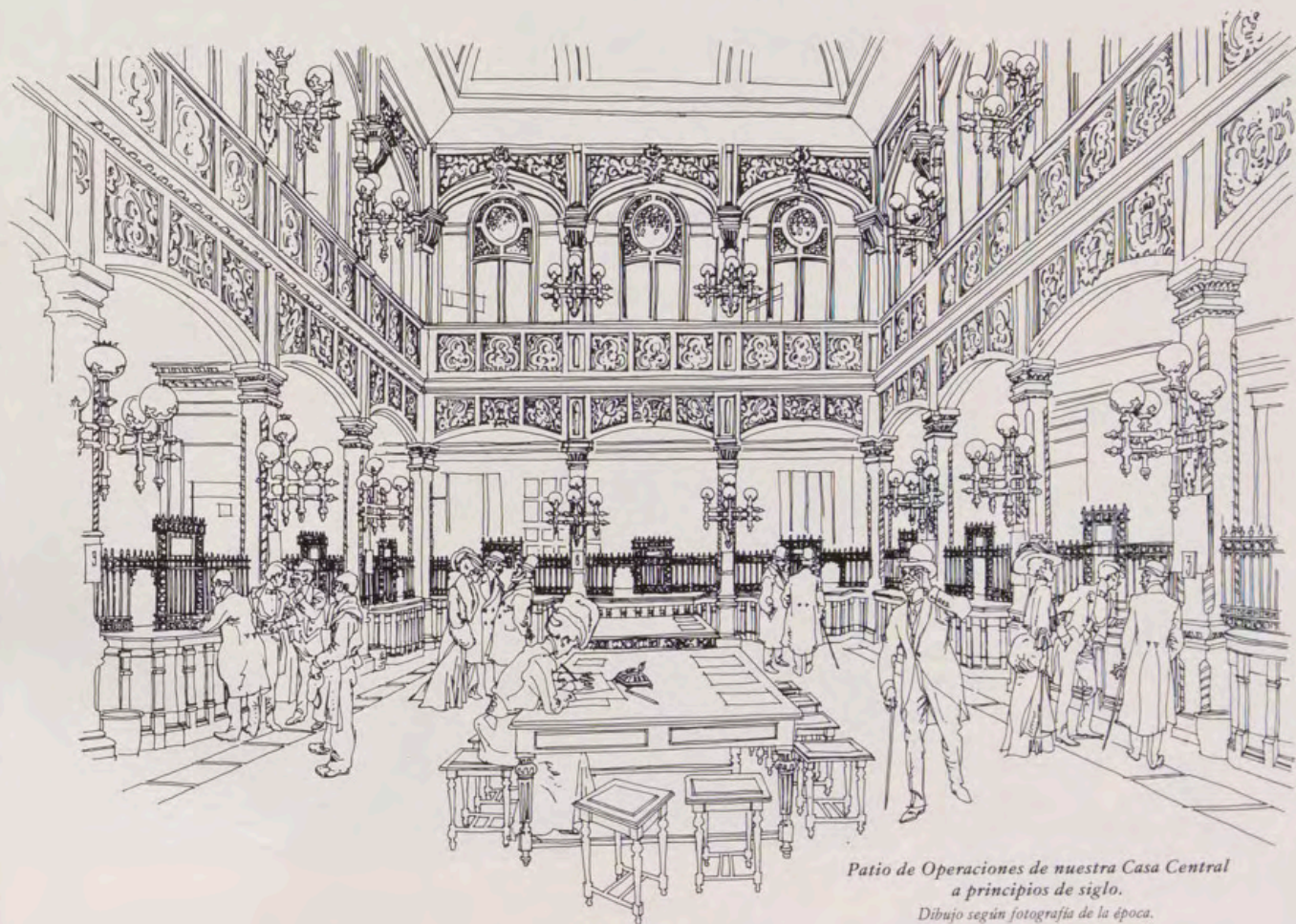
La pintora Ende ha sido la *vedette* de la pintura de libros en el Congreso Internacional de Estudios Mozárabes, tanto por sus valores de artista, como por ser la pri-

mera mención femenina en nuestra primitiva pintura medieval, cumplirse exactamente los mil años de su obra y el ser nuestro pasado 1975 Año Internacional de la Mujer. Camón Aznar, que ve incluso tres manos distintas en el *Beato de Gerona*, adjudica la más exquisita, la de acento prerrománico más fino, la que estiliza los vegetales con un maravilloso sentido decorativo, a la pintora Ende. Posee el tema tales sugerencias, sobre todo por tratarse de una mujer, una artista excepcional, que personalmente deseo aquí agregar algo acerca de ella: no sabemos nada de esta mujer, excepto su nombre y su arte; pero es indudable que o bien porque procediese de familia elevada o porque estuviese en cierto modo familiarizada con ricos productos bizantinos, tejidos y platería de vajilla, muchas de sus ilustraciones reflejan este refinamiento y esas influencias: esos jinetes al galope que en ellos aparecen, en ningún *Beato* los vemos mejor reproducidos que en éste de Gerona (persecución de Herodes, luchas del Bien y el Mal), jinetes que llevan sus corceles ricamente enjaezados y adornados, con las colas trífidas e incluso en el que representa al Bien en lucha con el Mal, la serpiente, lleva estribos en su jaez, primera vez que aparecen en un códice mozárabe. También esa estilización exquisita de árboles y plantas; esas arquitecturas de carácter oriental, aéreas, frágiles, graciosas, que representan a las siete iglesias; ese jugar de aves, sobre las arquitecturas; es la Persia Sasánida a través de Bizancio o de Siria bizantinizada la que a ellas llegan, con un maravilloso sentido del color y de los detalles que los adopta, los realza y los transforma con elegancia exquisita: compárense las dos versiones que damos del tema de la Mujer vestida de Sol en el *Beato de El Escorial* y en éste de Gerona. Ende fue una artista excepcional, digna de ser alabada y recordada en estos cumplidos mil años de su trabajo.

#### NOTA

Para este trabajo se han tenido en cuenta cuantas obras se han ocupado del arte mozárabe desde la de don Manuel Gómez Moreno (*Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*, Madrid, 1929), verdadero promotor del estudio de esta época, hasta las últimas publicaciones de J. Domínguez Bordona, J. Camón Aznar, G. Menéndez Pidal y Wilhem Neuss; en mi ponencia al Congreso de Estudios Mozárabes se recoge muy extensa bibliografía sobre el tema.

Cordiales Saludos  
en el **75**  
aniversario  
de nuestra  
fundación



*Patio de Operaciones de nuestra Casa Central  
a principios de siglo.*

*Dibujo según fotografía de la época.*

**1900-1975**



**BANCO HISPANO AMERICANO**

15.000 seres humanos al servicio de los seres humanos.



# Parque Real

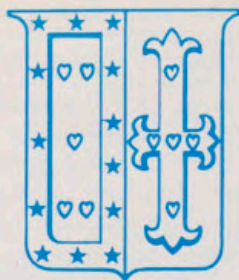
## Para vivir realmente

### Conjunto residencial en **El Escorial**

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

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

**...¡Y realmente a un paso de Madrid!**  
Bien por carretera o en los frecuentes trenes diarios desde Atocha, Recoletos, Nuevos Ministerios o Chamartín.



# BANCO URQUIJO



## MADRID

Alcalá, 47 - Tel. 232 60 00

## BARCELONA

Paseo de Gracia, 27 - Tel. 301 60 00

Agencia Urbana:

Muntaner, 242 - Tel. 227 57 41

## BILBAO

Obispo Orueta, 6 - Tel. 442 07 50

Agencia Urbana:

Rodríguez Arias, 27 - Tel. 443 80 93

## GIJÓN

Marqués de San Esteban, 2 - Tel. 34 22 00

## SEVILLA

Av. José Antonio, 10 - Tel. 22 09 01

## VALENCIA

Pintor Sorolla, 6 - Tel. 322 42 90

## ZARAGOZA

Av. Marina Moreno, 20 - Tel. 22 93 61

## ALICANTE

Valdés, 8 - Tel. 20 88 77

## HUELVA

Queipo de Llano, 13 - Tel. 21 60 07

**Banco Urquijo, más bienes para más personas**

Autorizado por B. de España con el n.º 10.665

# 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).

# Ya se fabrica en España auténtica protección transparente

# STADIP

el acristalamiento blindado

otro producto de Cristalería Española, S.A. con calidad internacional

Los robos de obras de arte y los actos de vandalismo a que están expuestas, hacen cada día más necesario buscar una protección eficaz que, sin privar a los visitantes de los museos de su contemplación, las preserve de posibles robos y deterioros.

STADIP ofrece la protección idónea contra robos.

STADIP evita la degradación de los colores producidas por los rayos ultravioleta, utilizando butyral de polivinilo especial.

STADIP es ideal para todo tipo de acristalamiento que requiera un alto nivel de seguridad.

STADIP resiste el impacto de armas de fuego.

HOMOLOGADO POR LA DIRECCION GENERAL DE SEGURIDAD



**STADIP**

el acristalamiento blindado

Solicite información a: CITA Serrano, 16 MADRID

D. \_\_\_\_\_

Domicilio \_\_\_\_\_

Ciudad \_\_\_\_\_

desea información sobre STADIP

# Pintura XXII.

# M. A. Houasse (5)

Por JUAN J. LUNA



398

«Joven con bizcocho» (Palacio de El Pardo).

Las pinturas que tienen como motivo central la figura humana aislada, aunque son poco frecuentes en la obra de Houasse, no son del todo raras. Recordemos a tal efecto sus dos retratos de Príncipes, Museo del Prado<sup>1</sup> y Palacio Real<sup>2</sup>, y la labor de retratista que se desprende de algún documento estudiado. Esto nos inclina a pensar que el autor fue llamado a la Corte de Madrid para ocupar la plaza de pintor de retratos, ya que los citados lienzos datan de sus primeros años en España<sup>3</sup>. Más tarde, por motivos que aún desconocemos, desvió su trabajo hacia otros temas para los que sin duda estaba más capacitado, siendo ocupado su puesto, en el campo de la representación de la familia real, por pintores españoles hasta la llegada de Jean Ranc en 1772. Por tanto, en función de lo anterior, no deben ser motivo de extrañeza las obras que a continuación mostraremos.

En primer lugar, dos lienzos, que forman pareja, nos presentan graciosos e insólitos personajes: *Alegre bebedor*<sup>4</sup> y *Joven con bizcocho*<sup>5</sup>. En el «Inventario del Palacio de la Granja», ejecutado en 1746<sup>6</sup> leemos: «397-398. Otras dos (pinturas) en lienzo de la propia mano (Houasse), la una, un mozo con botella en una mano y vaso en la otra en acción de brindar; la otra, una muchacha vestida de blanco, medio cuerpo abajo y recostada sobre el codo, un bizcocho en la mano...» La disposición de ambas, sus medidas y la numeración correlativa que poseen, indican a las claras su relación de dependencia. Con todo, conviene examinarlas por separado a pesar de su estrecho paralelismo, puesto que la procedencia de su inspiración es mucho más lejana de lo que puede parecer a primera vista.

El *Alegre bebedor* se inscribe con facilidad dentro de la corriente, tan cara al arte de los Países Bajos, de expresar gentes despreocupadas y divertidas para las que el vino es vehículo común de placeres (Frenz Hals, Metsu...). Pero observando con más detenimiento el personaje, su atavío y su expresión, llevan más a compararle con las escenas báquicas del ambiente romano, posterior a Caravaggio (Baburen, Terbrugghen, Rombours...). Aquí es ilustrativo recordar la supuesta estancia en Roma de Houasse, cuando su padre fue director de la Academia<sup>7</sup>, lo cual le permitiría contemplar múltiples obras con temas semejantes al que reproducimos. Como es frecuente en él, la vulgaridad y el desplante populachero han sido templados por su sensibilidad francesa, dirigida, más a la expresión de la gracia y la picardía, que al descaro y la bravuconería nórdica o latina. Y es precisamente esta última característica lo que le identifica con el ámbito francés contemporáneo: Pater, Mercier, Grimou y otros autores tomaron a menudo modelos semejantes. El propio Grimou se retrata con copa y botella<sup>8</sup>, representa así al marqués d'Artaquie<sup>9</sup> y expresa con alegre desenfado el gusto por los disfraces y la bebida. Incluso Nattier pintará más tarde al poeta Gresset de la misma manera<sup>10</sup>. Por el contrario, la *Joven con bizcocho*, aun siendo una digna réplica en la expresión de divertida complicidad con su oponente, posee otras notas de diferente cualidad en función de su personalidad femenina, más acorde con lo francés. En efecto, la figura olvida los esquemas romanos o nórdicos y se adentra más en la concepción del personaje cortésano, refinado y galante. Por otra parte, el marco es distinto: del interior que supone una taberna en el bebedor, se ha pasado a la elegancia del jardín palaciego.

La fuente y los arbustos sugieren otro ambiente; los gestos, los objetos y el atuendo son distintos. Esta obra, aún dentro de su incuestionable originalidad, recuerda a Raoux o a Gobert en algunos aspectos. Ambas pinturas, a pesar de poseer distinta inspiración como ya adelantábamos, se conjugan perfectamente merced a la atractiva contraposición de actitudes y a la sutil expresión de los caracteres de las dos figuras.

El gusto por lo exótico hace su aparición en dos cuadritos poco conocidos: *Muchacho negro*<sup>11</sup> y *Muchacho tunecino*<sup>12</sup>. En el citado «Inventario de la Granja»<sup>13</sup> se lee: «418-419. Dos retratos originales en lienzo de mano de Houasse, dos muchachos, uno negro y el otro mulato...» Las dos obras pueden estudiarse desde un mismo punto de vista debido a su coherencia de expresión basada en la identidad de su temática.

En principio debe revisarse el término retratos. Aunque éstos lo fueran, la personalidad de los sujetos ha sido absorbida por la representación típica de los caracteres raciales de cada uno. Probablemente no reflejen a dos individuos reales, sino sean simplemente dos motivos de orientalismo tan frecuentes en la época. Si repasamos el retrato contemporáneo observamos multitud de pequeños servidores negros u orientales que acompañan a sus poderosos señores a fin de realzar la riqueza de éstos, al tiempo que les muestran a la moda, según el gusto orientalizante. Se hace necesario recordar que si a mediados del XVIII predominaban las «chinoiseries»<sup>14</sup>, en sus comienzos se gustaba de las «turqueries»<sup>15</sup>, acentuadas por las estrechas relaciones de la corte de Francia con la Sublime Puerta. Por otra parte, aunque en el Inventario figure la palabra «mulato», creemos más acertada la denominación «tunecino», ya empleada por Breñosa y Castellarnau<sup>16</sup>, en función de los rasgos y ropaje del joven. Lancret pintó una obra semejante que ha tenido varias réplicas<sup>17</sup>; de edad un poco más avanzada el modelo, posee la misma identidad artística dirigida a expresar una moda que los dos pintados por Houasse.

Entrando en la descripción de las obras observamos la riqueza colorista y la espectacularidad de los atuendos, de acuerdo con el efecto que se pretende causar en el espectador. Además, el panorama, pretendidamente real, nos trae un tema nuevo en el pintor: el mar. Parece como si con ello indicara el artista el aspecto mediterráneo de su inspiración o desease prestar un ambiente adecuado a las figuras. De todas las maneras no es el paisaje aquí lo primordial y por ello no resulta acertado criticar el escenario, por otra parte telón de fondo circunstancial poco conseguido. Así, el exotismo de lo anecdótico sirve, no para elevar estas dos pinturas sobre las demás, ni tampoco para mostrar las habilidades del pintor en este campo, sino para añadir una nota más a la diversidad temática que presenta Houasse en la ejecución de sus lienzos y para ponerle en línea, a través de ésta, con sus coetáneos de las cortes europeas<sup>18</sup>.

La obra que estudiaremos a continuación posee también curiosas particularidades, aunque no por ello resulta ajena a lo que es común en Houasse. Se titula *Peregrinos descansando*<sup>19</sup>, y en tiempos formó pareja con otro lienzo, hoy aparentemente perdido. Este dato nos lo suministra también el Inventario de 1746<sup>20</sup>: «... 527-528. Dos pinturas en lienzo de mano de Houasse, un hombre y una mujer en traje de peregrinos sentados sobre unas peñas, y la otra una mujer sentada con bata azul



«Alegre bebedor» (Palacio de El Pardo).



939

X

«La Huida a Egipto» (Palacio de La Granja).



«La Sagrada Familia» (Palacio de La Granja).

haciendo labor y el peregrino pidiendo limosna...» La segunda pintura todavía se conservaba a fines del XIX, ya que aparece descrita en La Granja por Breñosa y Castellarnau<sup>21</sup> como: *Peregrino que pide limosna a una dama*. Entra en el terreno de lo probable que este lienzo se perdiera en el incendio que devastó la planta alta de dicho palacio el 2 de enero de 1918<sup>22</sup>.

El pintor ha situado a los dos personajes de forma casi simétrica, procurando distribuir los volúmenes espaciales en el mismo sentido: boscajes detrás de la mujer, cielo detrás del anciano. Además, con objeto de restar monotonía, los ha colocado en planos distintos y actitudes contrapuestas; advertimos en el hombre el cansancio, acentuado por la edad, mientras es contemplado por la joven que no parece mostrar síntomas de fatiga. Tipos y composición han sido logrados con acierto. Fundamentalmente es un tema más de las escenas de costumbres que esta vez tiene como protagonistas a dos peregrinos de edad y sexo distintos. La pintura cumple con las características habituales ya observadas y tan sólo su temática se sale de la frecuente en el artista, que también presenta un asunto popular en la época, según atestiguan múltiples obras de autores del Barroco.

Dos nuevos lienzos fijan con gran exactitud costumbres y caracteres de la sociedad del siglo XVIII. En ellos la belleza del conjunto es un resultado de la hábil utilización del colorido, las actitudes de las figuras, la cuidada composición y el sentido de observación desplegados por el artista. Nos referimos a *Juego del Billar*<sup>23</sup> y *Velada Musical*<sup>24</sup>. En ambos se asiste a dos escenas propias de la primera mitad del siglo, en las que juegos, disfraces y música entretenían el ocio de las clases privilegiadas. (Reproduciremos en otro artículo la segunda pintura.)

En el *Juego del Billar* vemos que no es propiamente el juego clásico, sino una mesa con distintos aditamentos, «trucos», según la terminología del XVIII, que modificaban en parte su reglamento. Pero lo que realmente interesa subrayar es la clara influencia que aparece de Gillot<sup>25</sup>, puesta de manifiesto ya por J. Held<sup>26</sup>, quien analiza perfectamente esta obra y el sentido de los disfraces. En efecto, son figuras vestidas a la moda de la comedia italiana, entretenimiento típico de aquella sociedad, aunque, como manifestaba Held, Houasse toma sólo el aspecto superficial y anecdótico, a fin de crear una escena brillante, carente totalmente del sentido crítico del citado pintor francés. Un ejemplo del mismo tema y de la influencia que ejerce Gillot aparece en Oudry, *Comediantes italianos en un parque*<sup>27</sup>, dejando aparte, por supuesto, las pinturas de Watteau, suficientemente conocidas para entrar en detalles. Así, en esta obra Arlequin, Mezzetin, Pierrot y tantos otros juegan, gesticulan y ríen en un interior palaciego decorado con suntuosidad, reflejo del ambiente francés, no del español. Un dibujo sobre esta pintura, que reproducía íntegramente la escena, fue subastado en Londres. Imitación o réplica en dibujo por el propio autor, son las dos hipótesis que se pueden sugerir a la vista de la fotografía de dicho dibujo, atribuido en principio a Gillot y devuelta poco más tarde su atribución a Houasse<sup>28</sup>.

Dos pinturas con asunto religioso muy semejante son objeto de las siguientes líneas. Aunque hasta ahora no hayamos hecho mención a obras de este tipo, ello no quiere decir que la temática religiosa fuera una ocupación menor en el quehacer del artista. La serie de San Francisco Regis, alu-

da en el primer artículo de la serie<sup>29</sup>, corrobora esta opinión.

*La Huida a Egipto*<sup>30</sup> presenta el tema clásico de la iconografía cristiana. Un acusado contraste luminoso protagoniza el lienzo. Aquí el autor no ha realizado una obra nueva, sino que se ha sometido a sus experiencias francesas, recordando el aprendizaje de la escuela de Lebrun. La disposición de los ángeles, el foco de luz que se extiende en círculos concéntricos, gradualmente menos luminosos, y los personajes, hacen pensar en la *Adoración de los Pastores* de Lebrun, conservada en el Museo del Louvre<sup>31</sup>. La violenta iluminación que parte del centro recuerda el conocido recurso de los Bassano, de los que las colecciones reales españolas poseían bastantes ejemplos, que probablemente influyeran en Houasse. En líneas generales el pintor se muestra decididamente clasicista y retrasado con respecto a su tiempo.

Diferente es la concepción que preside *La Sagrada Familia*<sup>32</sup>. El conjunto es menos acusado de contrastes, aunque éstos existen. Coppel, Leclerc y Marot parecen inspirar este lienzo en el que está presente el recuerdo lejano de Rubens. El colorido es más rico y se encuentra entonado con corrección. Contribuye a dar una sensación de mayor acierto la luz crepuscular que envuelve al grupo, del que se destaca con fuerza la figura del Niño. El recurso de recortar las figuras sobre fondos arquitectónicos y de bosqueje, que a su vez se recortan contra el cielo, mientras se abre un amplio horizonte por el lado opuesto, utilizado por el pintor con frecuencia, muestra su interés por seguir patrones franceses. Por todo ello, tal vez sea en la pintura religiosa donde el artista más se dedique a continuar con los cánones aprendidos en su juventud.

Por último, un lienzo con tema literario cierra estas breves líneas dedicadas a comentar distintos aspectos de la obra de Houasse: *Aventura de Don Quijote*<sup>33</sup>. Aparece Don Quijote en la aventura del barco encantado (capítulo XXIX de la segunda parte), defendiéndose de los campesinos y molineros que intentan detenerle por todos los medios a su alcance. Es una escena plena de agitación y movimiento, perfectamente compuesta, casi con unidad total de acción: el tema central se destaca, mientras lo anecdótico pasa a segundo término o desaparece.

¿Nos encontramos ante una prueba de cartón para tapiz? ¿Se le encargó una serie con este tema al igual que a Coppel en Francia? Una pintura vista en el artículo precedente, *Aldeanos manteniendo a un compañero*<sup>34</sup>, puede tener conexión a través de su asunto con Don Quijote. De todas formas no puede adelantarse con seguridad la hipótesis. Es muy probable que no pasase de un ensayo o en todo caso de reflejar un tema literario fijado de antemano. Es este punto el que más interesa valorar para comprender la calidad del autor, que se ajusta con el máximo acierto al pasaje del texto de Cervantes, resolviendo el momento con una mezcla de comicidad y tragedia plenamente lograda.

A través de los lienzos que hoy hemos repasado, advertimos la facilidad de Houasse para llevar a cabo escenas de la variedad más opuesta, que se unen a sus series estudiadas anteriormente. Todo ello muestra la frescura de su inspiración, su amplitud imaginativa y la regularidad de su ejecución, que alcanza en algunas de sus obras grado de auténtica perfección, sin excluir el recuerdo de su formación juvenil.

A pesar de la singularidad y belleza de las pin-



«Muchacho negro» (Palacio de Oriente).



«Muchacho tunecino» (Palacio de La Granja).



«Juego del billar» (Palacio de Riofrio).

turas de Houasse, la crítica del XIX se mostró con ellas injustamente severa. La autorizada opinión de Pedro de Madrazo, autor del famoso «Viaje Artístico...»<sup>35</sup>, se expresa en esta obra en los siguientes términos, al referirse a las colecciones de Felipe V: «... Pero su inclinación genial es a la escuela francesa antigua y moderna, y ella le lleva a entremezclar con los pocos italianos selectos y los pocos flamencos, a los cuales asocia ocho buenos cuadros del Pusino y nada menos que setenta y cinco insípidas producciones de Miguel Angel Houasse, su pintor de cámara favorito para las escenas de costumbres...» Crítica indicativa del olvido que sufrían los lienzos del autor, pero injusta a todas luces, ya que, a nuestro entender, la vivacidad del colorido, la gracia de las figuras, y la armonía de las composiciones, excluyen sin mucho esfuerzo el calificativo de «insípidas», otorgado a sus obras con tanta gratuidad como desconocimiento.

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Luis I. Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas. Madrid, 1972. Núm. 2.387.
- <sup>2</sup> Príncipe Felipe Pedro. Palacio Real. Madrid (REALES SITIOS, núm. 42).
- <sup>3</sup> En París existía por lo menos un retrato de su mano, anterior al viaje a España. Véase N. GUÉRIN. *Description de l'Académie royale de peinture et sculpture*. París, 1715, página 201.
- <sup>4</sup> Núm. 397-X/0,83 × 0,61.
- <sup>5</sup> Núm. 398-X/0,84 × 0,61.
- <sup>6</sup> *Inventarios Reales*. La Granja. 1746. Colección de Felipe V.
- <sup>7</sup> LAFUENTE, E. *Antecedentes... arte de Goya*. Madrid, 1947.
- HELD, J. *Michel-Ange Houasse...*, M. J. B. K., 1968.

<sup>8</sup> Venta Palais Galliera (29-XI-1969).

<sup>9</sup> NIORT. *Museo de Bellas Artes*.

<sup>10</sup> MARQUÉS DE GANAY. Exp. *Chefs-d'oeuvre des collections parisiennes*. París, Museo Carnavalet, 1950. Núm. 43.

<sup>11</sup> Núm. 419-X/0,48 × 0,37.

<sup>12</sup> Núm. 418-X/0,48 × 0,37.

<sup>13</sup> *Inventarios... Op. cit.*

<sup>14</sup> VAUDOYER, J. L. *L'Orientalisme en Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle*, G. B. A., 1911, tomo II, pág. 102 y ss.

<sup>15</sup> Catalogue Exposition. *La Turquie au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Mai/Oct., 1911. Catalogue Exposition. *La Peinture narrative en France (1500-1800)*. Galerie J. Hahn. París, 1972.

<sup>16</sup> BREÑOSA, R., y CASTELLARNAU, J. M. *Guía y Descripción del Real Sitio de la Granja...* Madrid, 1884, pieza núm. 17.

<sup>17</sup> WILDENSTEIN, G. *Lancret*. París, 1924, núm. 686, lám. 169.

<sup>18</sup> REAU, L. *L'Expansion de l'Art Français*. París, 1928.

<sup>19</sup> Núm. 527-X/0,36 × 0,48.

<sup>20</sup> *Inventarios... Op. cit.*

<sup>21</sup> *Op. cit.* La Granja, pieza núm. 43.

<sup>22</sup> LOZOYA, MARQUÉS DE. *Palacios Reales de la Granja de San Ildefonso, Riofrio...* Madrid, 1970.

<sup>23</sup> Núm. 428-X/0,91 × 1,14.

<sup>24</sup> Núm. 533-X/0,52 × 0,62.

<sup>25</sup> DACIER, E. *Claude Gillot «en Dimier: Les peintres français...»* Vol. II, pág. 157 y ss.

<sup>26</sup> HELD, J. *Op. cit.*

<sup>27</sup> COLL LEVENTIS. *Catalogue Exposition: «Watteau et sa generation»*. Galerie Cailleux. París, 1967, núm. 73.

<sup>28</sup> Venta Palais Galliera (11-VI-1971). Ya corregido apareció anunciado en *Burlington Magazine* (noviembre 1971).

<sup>29</sup> REALES SITIOS, núm. 42.

<sup>30</sup> Núm. 939-X.

<sup>31</sup> Catalogue Exposition. «Charles Le Brun, 1619-1690». Versailles, 1963, núm. 49.

<sup>32</sup> Núm. 490-X/0,81 × 0,61.

<sup>33</sup> Núm. 555-X/0,52 × 0,63.

<sup>34</sup> REALES SITIOS, núm. 45.

<sup>35</sup> MADRAZO, P. *Viaje Artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los Reyes de España*. Madrid, 1884, página 196.



«Aventura de Don Quijote», por M. A. Houasse (Palacio de Oriente).



996

«Aventura de Don Quijote», por M. A. Houasse (Palacio de Oriente).



527  
«Peregrinos descansando», por M. A. Houasse (Palacio de La Granja).



«Peregrinos

# MUSICA MILITAR de España

## en los libros de la Biblioteca de Palacio

Por ALFONSO DE CARLOS

PARA la programación del verano se espera que comience en Televisión Española la serie, de trece capítulos, titulada: *Historia de la Música Militar de España*, a razón de un capítulo semanal. Un programa muy ambicioso que se ha rodado por toda España, en el que el autor de este artículo ha participado como asesor histórico-militar de la serie.

Tres años de rodaje, interrumpido por el accidente que sufrió el director y guionista del mismo, Ricardo Fernández de la Torre, nos han hecho conocer de cerca a las Fuerzas Armadas Españolas, principalmente protagonistas de estos capítulos, que

han participado activamente, unas veces con sus actuales uniformes y otras vestidos de época.

Este trabajo trata del tema, pero referido principalmente a la iconografía de los músicos militares de España, que se encuentran en los libros y álbumes de la Biblioteca de Palacio. Como asesor histórico-militar de este programa, para nosotros hubiera sido ideal el poder conseguir la exacta reproducción de los uniformes y armas de época, basándonos en esta documentación gráfica existente en la citada Biblioteca, pero lo costoso de su realización y la necesidad de ajustarnos a la normativa de Televisión Española y al presupuesto que se dio

a estos trece capítulos han hecho que tuviéramos que acoplar los diferentes uniformes ya confeccionados de otras películas, zarzuelas, etc.

La música militar se ha considerado siempre como un medio de producir entusiasmo en los pueblos y en los ejércitos; la música distrae al soldado en el campamento, le anima en las marchas y le excita a la pelea. Onosandro, en el capítulo XXV de su "Arte Militar", decía: "Llevarás las tropas a la carga con grandes gritos, y de un paso impetuoso, porque tales apariencias, el estrépito de las armas, el sonido de las trompetas y el batir de los tambores, acompañado con el alegre toque de los pífanos,

Tambor del regimiento de Reales Guardias Walonas de Infantería.



Trompeta o trompetero de caballería con el atuendo de 1525.





Corneta de diario, tambor de gala, tambor mayor de gala, músico mayor de gala y músico de diario, en 1858

aturde a los enemigos de una extraña manera".

El marqués de Santa Cruz de Marcenado confirma en sus "Reflexiones Militares" las palabras de Onosandro de esta manera: "Al reforzar las tropas dichos últimos pasos contra los enemigos, toquen todas sus cajas (tambores), pífanos, trompetas y cualquiera otra música de los regimientos, con lo cual se animan éstos como la experiencia enseña, porque ocupada la atención en la armonía, los hombres no piensan tanto en el riesgo o porque la regular composición de aquellos toques tiene cierto aire marcial que mueve nuestro espíritu y releva nuestro coraje... La misma diligencia de tus tropas causará desmayo a los enemigos, que por el tamaño del estruendo con que los atacas, medirán acaso la resolución y el número de tus combatientes".

El general Bermúdez de Castro, al referirse al tambor dice de éste: "El tambor, lanza acentos bravíos en la marcha, a la cabeza del regimiento; quejas de dolor en el lento compás de los honores fúnebres; solemne majestad en el saludo a las banderas; tiene algo de todas las armas: rodar de cañones, repiqueteo de herraduras, rumor sordo de infantería que pasa..."

La ascendencia del tambor o la caja de guerra es muy remota. Seguramente el tambor, instrumento mi-

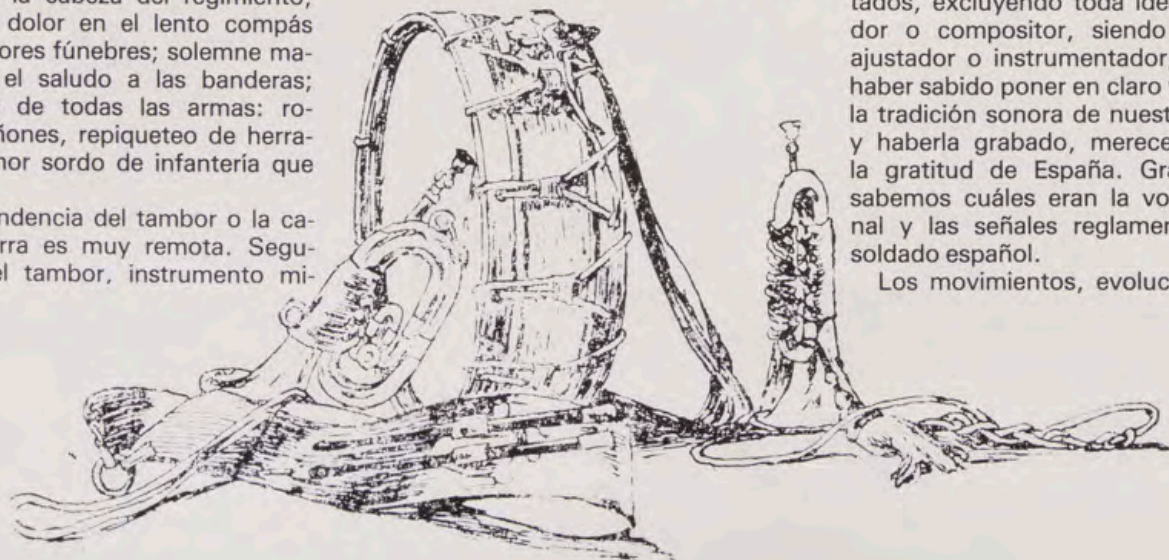
litar por excelencia, llegó a España a través de los sarracenos, a principios de siglo VII. No obstante, algún español afirmó que el tambor, como instrumento musical de guerra, había nacido en la península ibérica. Algún pueblo celtíbero tenía la costumbre de utilizar un tambor hecho con la piel de su jefe muerto en la pelea, para excitar con su sonido la furia y venganza en el combate. El general Bermúdez de Castro, con su gracia chispeante, comentaba a este respecto: "Eso de *despellejar* al jefe es tan español, que nadie puede discutirnos la paternidad del invento".

Desde los Reyes Católicos que, con la unidad nacional, consiguieron la organización de nuestros ejércitos con un verdadero ejército permanente, la Infantería española marcha precedida de tambores. Cuando por virtud de una honrosa capitulación salen las tropas de una plaza cercada, llevando sus armas, desplegando las banderas y recibiendo, en fin, los honores de la

guerra, o sea, el saludo militar del adversario vencedor, éste los saluda "a tambor batiente". En las ceremonias fúnebres se emplean los tambores velados o destemplados para que el sonido resulte amortiguado, sombrío. Se cubre la piel superior con una tela o se aflojan las cuerdas del parche inferior.

Uno de los más preciosos documentos auténticos de que música militar posee España es la famosa colección de: "TOQUES DE GUERRA, que deberán observar uniformemente los pífanos, clarinetes y tambores de la Infantería de S.M. concertados por don Manuel de Espinosa, músico de la Capilla Real. Año de 1769". El sacerdote jesuita padre N. Otaño, que publicó una edición moderna de estos toques de guerra en el mes de junio de 1939, en Burgos, dedujo y aseguró que estos toques son, en su mayoría, de época anterior a 1769. El coleccionador de 1769 emplea la palabra "concertados", es decir, arreglados, ajustados, excluyendo toda idea de creador o compositor, siendo un mero ajustador o instrumentador; pero por haber sabido poner en claro y en orden la tradición sonora de nuestro ejército y haberla grabado, merece Espinosa la gratitud de España. Gracias a él sabemos cuáles eran la voz tradicional y las señales reglamentarias del soldado español.

Los movimientos, evoluciones, ho-





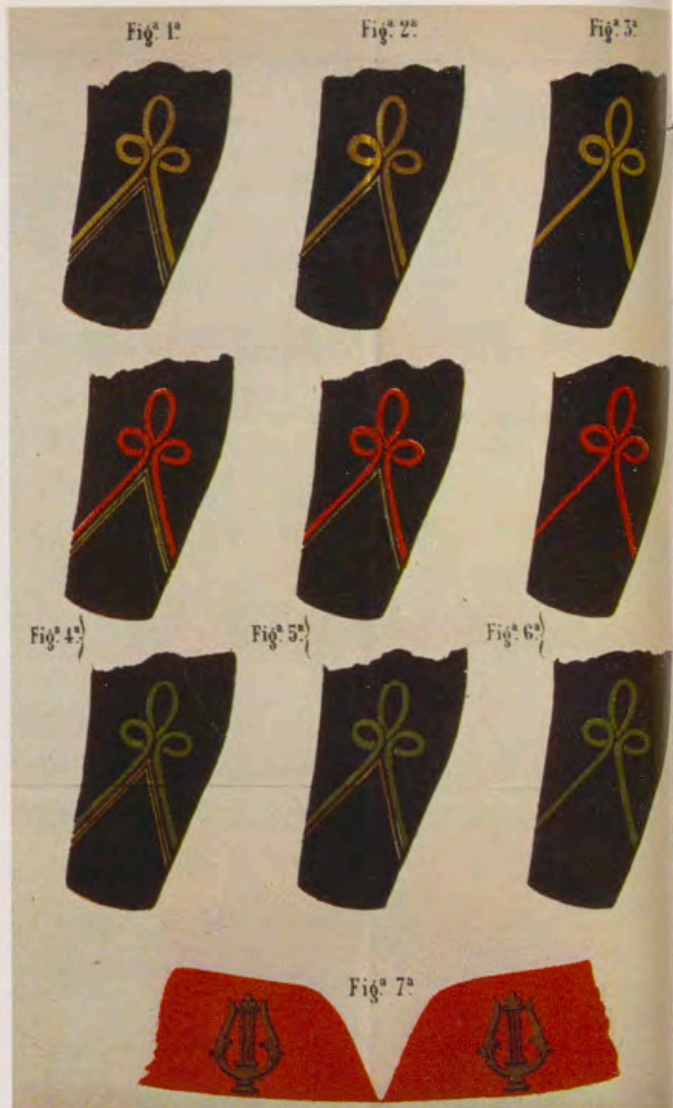
Un trompeta de artillería persigue a un caballo que se escapa. Alfonso XIII, al fondo, contempla la escena. Cuadro de Francisco Rafael Segura (1904).

Corneta de artillería de montaña en traje de marcha. Dibujo de Cusachs para «La Vida Militar en España», de Francisco Barado. Corresponde a la regencia de doña María Cristina.



Trompeta de artillería divisionaria. Detalle de una de las láminas de «La Vida Militar en España», de Barado, e ilustrado por José Cusachs.





1. 2. 3.

nores, etc., estaban regulados por los toques de tambor; normalmente, hubo dos por compañía en la infantería desde las guerras de Italia del Gran Capitán. Una tradición muy curiosa de aquella época era que cuando a algún soldado se le expulsaba de su regimiento por algún delito grave, la banda de tambores, con las cajas de guerra, daba el clima dramático a aquel momento, batiendo los "parches" que, al haber sido aflojadas las cuerdas tensoras de la caja con anterioridad, emitían un sonido tétrico y desconsolado. De este acto viene la expresión "echar con cajas destempladas", que hoy en día equivale a despedir a alguien de mala manera.

En el libro de Scarión de Pavía sobre doctrina militar se dice que "En un ejército hay tres maneras de atambores: el atambor general, los atambores mayores de tercio y los atambores comunes que sirven en las compañías. El atambor general debe... tocar todas las diferencias de órdenes... y aunque el oficio de atambor es oficio bajo y no de honra... con todo esto los atambores mayores del tercio deben ser hombres de bien... año 1598".

#### TAMBORES MAYORES

Antonio Gallo en su "Destierro de Ignorancias", de 1639, nos habla de



1. Tambor del regimiento de Irlanda y pifano del de Extremadura en 1768.

2. Distintivos de los músicos, según el Reglamento para la Organización de las Músicas y Charangas de 1875: Figs. 1, 2 y 3, músicos mayores; figura 4, músicos de primera clase (galón encarnado para la Infantería de Línea, Artillería e Ingenieros, y verde para los Cazadores); Fig. 5, músicos de segunda clase, y Fig. 6, músicos de tercera clase. Todos usaban en el cuello (Fig. 7) dos lirás de metal blanco o dorado, según el botón del uniforme.

3. Músicos en 1846. En la bocamanga, galón ancho de seda blanca y el músico mayor de plata. Galleta de paño blanco con una lira plateada en su centro.

4. Trompeta de caballería, del regimiento de Húsares de la Princesa, en 1833.



los tambores mayores: "Este tambor mayor, para ser perfecto, ha de ser diestro en tocar muchas cosas... Ha de ser español... y ha de conocer y saber tocar todos los toques de las naciones que platicamos... Ha de saber tocar arma furiosa, batalla soberbia, retirada suave para se rehacer, etc."

Al frente de las bandas de tambores marchaba el tambor mayor, generalmente a elevada estatura, muy elegante, hombre de buena presencia y músico, claro está. Llevaba un gigantesco bastón llamado "porra", con una enorme empuñadura, con el que marcaba el compás haciendo vistosas filigranas y molinetes que despertaban la admiración del público. El tambor mayor de los tercios clavaba su bastón, al acampar su unidad, en un lugar determinado que servía para fijar el lugar de los arrestos para la tropa. El oficial, sargento o cabo que arrestaba al soldado lo mandaba a aquel punto, donde permanecía arrestado, y de aquí viene la expresión, hoy despectiva y entonces disciplinaria, de "vete a la porra".

A finales del siglo XVII habían desaparecido de nuestros ejércitos los tambores mayores, quedando sólo el tambor de compañía; pero se vio la necesidad de ponerlos nuevamente bajo la dirección de un jefe instructor y así lo dispuso la Real Ordenanza de 28 de septiembre de 1704, al restablecer la clase de tambor mayor en la plana mayor de los regimientos de infantería. De esta forma: "Y por que la falta de buenos tambores ha ocasionado variar el toque de las marchas españolas y demás para el ejercicio y milicia de estas tropas, he mandado haya un Tambor Mayor en cada regimiento, con más crecida paga, para que siendo de las calidades que se requieren pueda enseñar a los demás tambores".

Los tambores mayores alcanzan su apogeo en el siglo XIX y especialmente en el reinado de Isabel II. Personajes gigantes, vestidos con gran lujo y cubiertos de bordados refulgentes y borlones, impresionaban con su contoneo al frente de la banda, tanto como la maciza porra que servía de puño a su largo bastón de enormes borlas. Había que ver aquella insignia subir por los aires y ser recogida al vuelo girando en vertiginosos molinetes sobre la cabeza, pese al refrán castrense que reza: "No hagas juegos malabares con las prendas militares".

Cuentan las crónicas que en Madrid y en el momento en que la parada de palacio pasaba por debajo del arco de la Armería, que hoy en día no existe, algunos tambores mayores lanzaban su bastón o cachiporra al aire por encima de aquél y a gran altura, describiendo la parábola precisa para recogerlo al otro lado, al caer, antes de que tocara el suelo, sin perder

el paso lento con el que entraban allí las tropas; espectáculo que atraía a millares de personas y hacia romper en frenéticos aplausos a la multitud.

El último tambor mayor español del que tenemos noticia fue Angel Alista "Bachicha", tambor mayor del Colegio General Militar que estaba en el alcazar toledano, ya que el cargo se extinguió por Real Orden, desempeñando el famoso "Bachicha" hasta el año 1865. Actualmente, el tambor mayor ha vuelto otra vez a las bandas como en los viejos tiempos, siendo famoso el de la Agrupación de Infantería del Ministerio del Ejército, y sobre todo los de la Legión.

## PIFANOS Y CORNETAS

Un instrumento de gran tradición en nuestros ejércitos que, por desgracia, actualmente ha desaparecido de ellos, es el pífano, que tocaba un muchacho acompañando a la caja de guerra o tambor desde 1505. Los pifanos, vulgo "pitos" estuvieron colocados en compañías durante los siglos XVI y XVII en número de dos a cuatro como máximo hasta que se les destinó a la plana mayor en 1760. A finales del siglo XVIII, en la plana mayor de cada uno de los batallones del regimiento, había dos pifanos (un pífano primero y un pífano segundo). El 31 de mayo de 1828 se suprimieron en los regimientos, conservándolos únicamente la Guardia Real de Infantería hasta su disolución en 1841. A la Guardia Real de Línea sucedieron los antiguos Alabarderos, que contaron con pifanos hasta la desaparición del Real Cuerpo de Alabarderos en 14 de abril de 1931, fecha en que se proclamó la República.

En los comienzos del siglo XVIII, los regimientos que recibían el nombre de los coroneles que los mandaban, usaron en la banda de tambores la franja de la librea y el escudo de las armas de la familia del coronel que los mandaba en la del tambor mayor y cajas de guerra, pero en el año 1737, siendo ministro de la guerra el duque de Montemar, prohibió que las bandas de tambores y pifanos usaran la librea de los criados de los coroneles de los respectivos regimientos, previniendo que vistiesen con la divisa y distintivos propios de los cuerpos, y que las armas reales sustituyesen a las de los coroneles en las cajas de guerra y banda de los tambores mayores.

En la Guardia Real, los pifanos acompañaban al tambor siempre que mandara a la tropa, por lo menos, un capitán y nunca iban cuando el que se ponía a la cabeza era un oficial subalterno; razón por la cual se dice desde entonces, para dar a entender que una persona tiene poca significación, poca jerarquía e importancia: "Ese no toca pito".

La corneta, instrumento de dilatada estirpe militar, es mucho más moderna en nuestros ejércitos que los pifanos y tambores, aunque su antecedente, el cuerno, sea muy primitivo. Por Real Orden de 19 de octubre de 1815, se dieron dos cornetas a las compañías de cazadores, quedando este instrumento en lugar del tambor, para las tropas ligeras. De esta forma, en 1815, el batallón de infantería se componía de ocho compañías (una de granaderos, otra de cazadores y seis de fusileros) y en cada compañía había dos tambores, menos en la de cazadores, que había dos cornetas en lugar de éstos.

Tambores y cornetas juntos forman hoy en día las llamadas "bandas de guerra", que no tienen el sonido amplio y multicolor de las "bandas de música"; aquéllas tienen menos riqueza de sonoridades, pero el impacto sobre el espíritu es mucho más directo. La corneta ha venido, entonces, a sustituir al pífano, compañero inseparable del tambor a lo largo de varios siglos en la Infantería española.

El homónimo de la corneta, en la Caballería, es el clarín, privativo de los cuerpos montados a caballo. El solista y varios clarines acompañantes forman las bandas de caballería, a los que se unen las trompetas bajas, de sonidos graves. En la segunda mitad del siglo XVII aparecen los timbaleros en los Dragones, especie de infantería a caballo. Al combatir a pie, estas unidades adoptan como instrumento musical el tambor, que normalmente tocaban pie a tierra.

En el siglo XVIII, en los regimientos de caballería había trompetas y en los de Dragones, tambores. En la plana mayor de los regimientos de caballería, figuraba el timbalero, y en los de Dragones, un tambor mayor montado y cuatro oboes. Actualmente, las bandas de trompetas se puede decir que han desaparecido de nuestros cuerpos montados con la desaparición de los caballos y sólo las conservan algunas unidades especiales como: el Escuadrón del Regimiento de la Guardia del Rey, el de la Primera Comandancia Móvil de la Guardia Civil, el Escuadrón de la Policía Armada de Madrid y la banda de la Policía Montada Municipal de Barcelona.

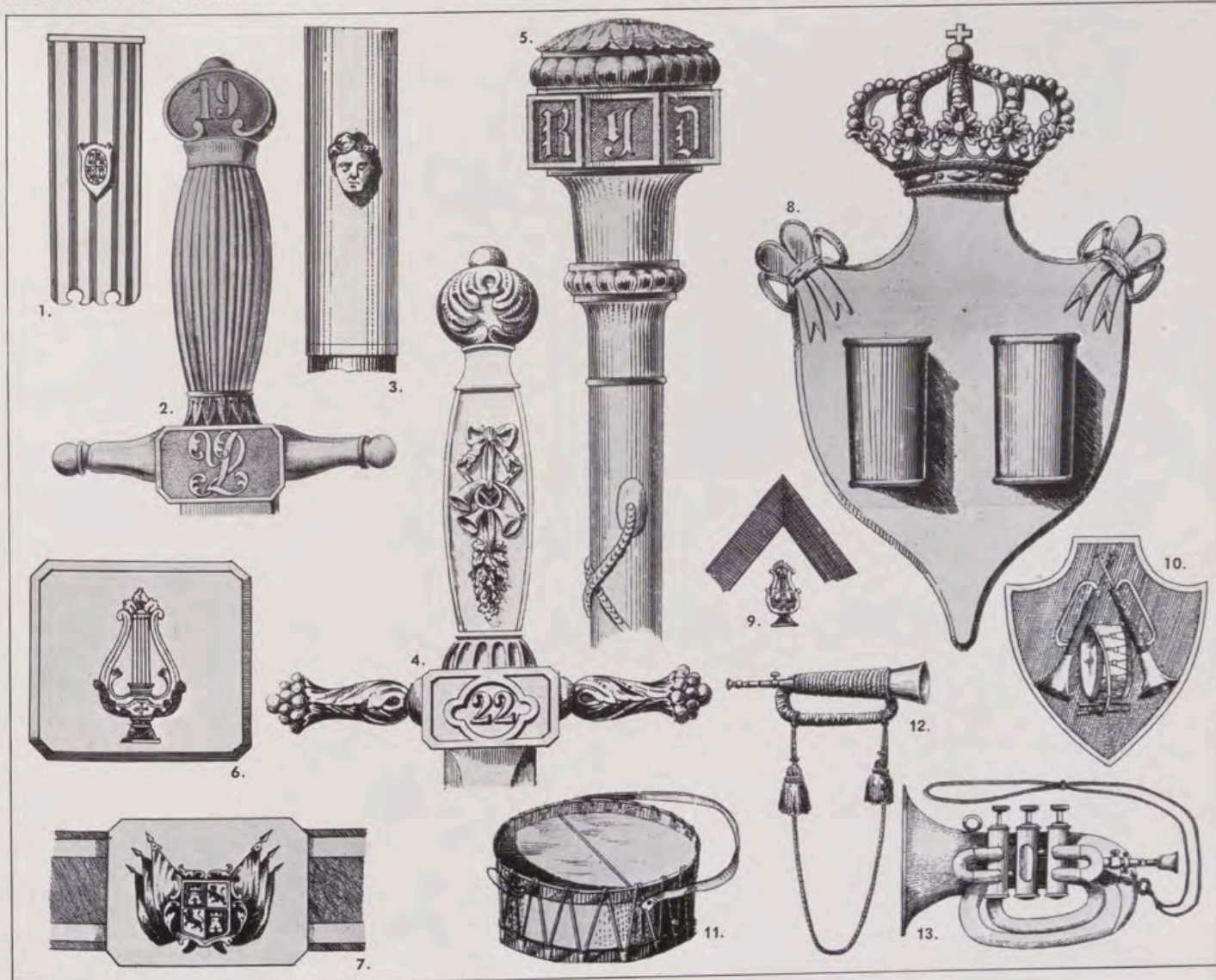
## TOQUES MILITARES

Entre los toques militares que regulan la vida del cuartel, la *diana*, que marca el comienzo de la jornada militar, aparece en tiempo de Felipe V, para sustituir a la denominación de "toque de alborada". La *asamblea*, el *relevó*, la *fajina* y la *retreta* son de todos conocidos, por eso tratamos de dos toques que no han llegado hasta nosotros: el *calacuerda*, ataque a la bayoneta calada o marcha hacia el



1. Instrucción de cornetas en traje de cuartel. Viñeta pintada por el comandante capitán de Artillería don José Cusachs hacia finales del reinado de Alfonso XII.  
2. El corneta León Franco, conocido en el regimiento como «Arapiles» y que ha pasado a la historia de la Guerra de Africa (1859-1860) como el «Corneta de las Bellotas».

Recuadro: Contera superior del machete del tambor mayor (1); puño del mismo (2); contera superior del machete de músicos (3); machete de músico (4); pomo del bastón mayor (5) y chapas del cinturón de músicos (6) y del tambor mayor (7); baquetero (8); divisa de músicos (9); escudo de cornetas (10); tambor (11); corneta de Infantería (12), y corneta sistema Lahera (13).





Tambor, tambor mayor y músico de Infantería, en 1844.  
 La plana mayor de cada regimiento tenía un tambor mayor.  
 En la plana mayor del batallón había un cabo de tambores o cornetas.  
 Cada compañía tenía un tambor y un corneta,  
 y en las de preferencia, dos cornetas (en lugar de uno) y el tambor.

enemigo y el de *baqueta*, que anunciaba el cumplimiento de un castigo muy en boga en el siglo XVIII. El soldado castigado tenía que pasar, con las espaldas desnudas, entre dos filas de soldados que descargaban sobre sus espaldas fuertes golpes con las baquetas de madera de sus fusiles. Esta pena se llamó también *carrera de baquetas*, ya que el soldado, para hacer más corto su sufrimiento, pasaba corriendo entre la lluvia de golpes. Por eso, hoy en día se denomina, todavía, hombre "baquetado" a aquel que ha sido golpeado, maltratado por la vida. Por R.O. de 3 de mayo de 1821

la pena de baquetas quedó abolida en el ejército.

Los Cazadores militares adoptaron, desde el principio, la trompa de caza, propia de los guardias forestales y, más tarde, ya en el siglo XIX, las cornetas de caza. Los batallones de cazadores formaron pequeñas bandas de música, llamadas "charangas", que no tenían platillos ni bombos.

Si queremos destacar a algún valiente tambor, corneta, etc., español, tendremos que remontarnos al tambor del Regimiento de Dragones de Pavía, Francisco Roldón, que se distinguió el 22 de junio de 1793, en las campañas

de los Pirineos contra la Revolución. Un miquelete francés le disparó y no salió el tiro, por lo que Roldón sacó su espada y le dio dos cuchilladas en la cabeza; al llegar otro soldado de Pavía, el tambor le dijo: "Cuide usted de este francés, que voy a ver si pesco otro".

El Tambor del Bruch, Isidro, el niño de Sampedor, salta de risco en risco el 6 de junio de 1808, mientras hace sonar su redoble que el eco de las montañas acrecienta multiplicándose en los oídos de los franceses. Los catalanes, con la victoria del Bruch logran poner en fuga al mejor ejército del mundo. El poeta Anglada dice comentando esta acción: "Huyen porque saben que en la tierra que pisan hasta los niños son capaces de convertir un juguete o instrumento musical, como el tambor, en arma im- placable".

En la guerra de Africa de 1859-1860 podemos destacar, entre otros, a dos famosos cornetas, el del Regimiento de Borbón: León Franco, que tenía el apodo de "Arapiles" y Domingo Montaña, del Regimiento de Saboya. Al hablar de esta guerra, no podemos dejar en olvido al sargento Jordán, del Batallón de Cazadores de Baza, que poseía una corneta de plata y fue el mejor solista de este instrumento que tuvo el ejército español.

Otro corneta de Cazadores de la Habana fue herido gravemente en 1874 al intentar salvar la vida del marqués del Duero en la batalla de Estella o Monte-Muro. En nuestras campañas coloniales de finales del siglo XIX cabe destacar al corneta Santos San José Caballeró, del Batallón Provisional de Puerto Rico, que fue laureado en la acción de 9 de diciembre de 1895, donde resultó muerto a machetazos.

Entre los famosos cornetas o trompetas de este siglo destacaremos a los del regimiento Alfonso XII de Caballería, que cargó en Taxdirt el 20 de septiembre de 1909, y que fueron recompensados con la Cruz del Mérito Militar y el estandarte del regimiento de la corbata de San Fernando. En esta acción se destacó también Jose Izquierdo, corneta de Cazadores del Batallón de Tarifa, que salió en todos los periódicos de la época.

De la Guerra de Liberación tenemos dos casos heroicos, uno de ellos era conocido por el apodo de "El Cuco", corneta del tercer Batallón de Infantería de la Victoria, que combatió, durante la contienda sin fusil, con una pistola, bombas de mano y su corneta. Actualmente creemos que debe vivir en Salamanca. En el "paso del Jarama" nos contaron que un joven trompeta, del regimiento de Calatrava, cuyo nombre se desconoce, al caer alcanzado por la explosión de una granada, emplea su último aliento para decir a los que quieren auxiliarle: "Dejadme aquí, me muerdo, ¡Viva España!".



5.

6.



5. Tambor del Regimiento de Infantería de Murcia y pífano del Regimiento de España, en 1756. Como distintivo, la franja de la casa real por todas las costuras y cantos de la casaca y chupa.

6. Timbalero de Caballería en 1735. Los timbaleros y trompetas usaban el mismo uniforme que la tropa de su regimiento, pero con los colores trocados.

7. Timbalero de Dragones en 1677. Los Dragones que combatían, tanto a pie como a caballo, vestían justacor o casaca chamberg y gregüescos de paño amarillo, siendo el vestuario de los timbaleros el mismo pero con los colores trocados.

8. Un sargento, de pie, charla con un pífano y un tambor de 1780. En estas fechas, las cajas (tambores) y los pifanos eran de madera, en la Infantería. Los tambores tenían pintado el centro de un color y los aros de otro.

1. Añafilero, atabalero y albogonero de las mesnadas realengas y de las de ciudad o villa. Dibujo de Villegas inspirado en el Códice de Alfonso X «el Sabio», de las «Cantigas de Santa Maria», de la Biblioteca de El Escorial.

2. Atambor y pífano con el traje militar de 1586. En la plana mayor de cada tercio había un «atambor general» y en cada compañía dos atambores y un pífano. Estos últimos acompañaban a las «cajas de guerra» o tambores de nuestra Infantería desde el año 1505.

3. Pífano y tambor del Tercio de los Azules Viejos y de los Verdes Viejos, año de 1668. Las casacas de los tambores y pifanos se guarnecían con la franja de la casa real austriaca, escaqueada de encarnado y blanco.

4. Corneta de Cazadores, tambor mayor y músico de Infantería de Línea en 1861. La corneta con cordones de estambre verdes, por ser de un batallón de Cazadores. El tambor mayor con la divisa del sargento primero y el bastón figurando caña de Indias. Los músicos, con lira de metal en el cuello.



1.  
2.



3.  
4.





5.



7.



6.

5. Tambor del Regimiento de Infantería de Murcia y pifano del Regimiento de España, en 1756. Como distintivo, la franja de la casa real por todas las costuras y cantos de la casaca y chupa.

6. Timbalero de Caballería en 1735. Los timbaleros y trompetas usaban el mismo uniforme que la tropa de su regimiento, pero con los colores trocados.

7. Timbalero de Dragones en 1677. Los Dragones que combatían, tanto a pie como a caballo, vestían justacor o casaca chamberga y gregüescos de paño amarillo, siendo el vestuario de los timbaleros el mismo pero con los colores trocados.

8. Un sargento, de pie, charla con un pifano y un tambor de 1780. En estas fechas, las cajas (tambores) y los pifanos eran de madera, en la Infantería. Los tambores tenían pintado el centro de un color y los aros de otro.

8.





5.

6.



# FUNICULAR del Valle de Los Caídos

Por RAMON ANDRADA PFEIFFER



Obras de construcción de la vía respetando la entalladura natural.



Estación de salida del funicular. El edificio se adapta al terreno.

**E**L Valle de los Caídos, prescindiendo ahora de su trascendente razón de ser y de su significación histórica, es un imponente conjunto monumental en que paisaje y arquitectura se complementan hasta fundirse. El espectador queda aturdido y empequeñecido ante la Naturaleza, y la admira.

El Patrimonio Nacional debe cuidar todos los aspectos, y uno importante es el de los accesos y movimientos de los visitantes para que esa contemplación sea lo más cómoda y completa.

La Cruz se asienta en un cerro granítico del que emerge su cuerpo basamental. Es un lugar de atractivo interés como lo demuestra la cantidad de personas que suben. Para ello había

dos caminos que arrancaban de la explanada al Oeste, donde está emplazada la Abadía Benedictina y el Centro de Estudios Sociales. Y podía (y puede hoy) ascender a pie, gente joven, o poder subir en un ascensor veloz que por el interior del cerro le dejaba en las galerías de circulación que bordean el cuerpo basamental de que hablamos. Y desde ahí tres admiraciones: una, la naturaleza, con lo telúrico de los montes y la suavidad de la atmósfera hacia el Madrid lejano en el horizonte; otra, las dimensiones gigantes de la arquitectura y escultura cuya escala, de lejos en armonía con el conjunto visual, le deja a uno empequeñecido; y la tercera, la espiritualidad de la idea fundadora, el esfuerzo

por conseguir la realización, la aventura de quienes supieron hacer.

Ese ascensor tenía dos problemas; además de insuficiente para dar adecuado servicio a las masas de visitantes, estorbaba a la Abadía Benedictina, ya que su ingreso es a través de dependencias abaciales molestando incluso a la clausura.

Había que buscar solución. Otro medio mecánico que tuviera más capacidad, el doble por lo menos, y que, además de no interferir la vida monacal, supusiera al visitante la mayor comodidad posible.

Y por encima de todo, que cumpliera los requisitos tecnológicos y reglamentarios incorporándose totalmente al monumento y su paisaje.



1.

El Servicio de Obras del Patrimonio Nacional recibió la orden de estudiar el tema para aportar al Consejo de Administración opciones. Como premisa, el Servicio de Obras estableció el arrancar desde los alrededores de la Basílica (aislando la Abadía del movimiento de visitantes) y conseguir una capacidad de 1.000 personas-hora, duplicando la del ascensor, 450 personas-hora.

Existían diversos medios de transporte capaces de resolver el problema, tales como teleférico, telecabina, tele-silla, telebenne, funicular, etc. Cada uno de ellos fue estudiado para conocer todas sus posibilidades y paulatinamente se fueron desechando sistemas por capacidad, gálibo, protección, etcétera, llegándose a una primera selección de sólo tres considerados idóneos: telecabina, funicular y monorraíl. Continuando el estudio de sus características, costes, particularidades técnicas, etc., se trataba de seleccionar el más idóneo por condiciones básicas como costes, ocultación, atractivo turístico y, tras valorar explotación, conservación del paisaje, etcétera, llegar a la conclusión de que el funicular era el sistema apropiado, ya que reúne todas las cualidades que cubren el mayor porcentaje de exigencias por su gran capacidad, rapidez,

sencillez y ser atractivo, cubierto, silencioso y poco visible.

Ante estos estudios previos del Servicio de Obras, el Consejo de Administración se decidió por la propuesta de funicular y precisamente en base a su ocultación y a que el trazado previsto se adapta a la orografía, complicada orografía del Cerro de la Nava, por una entalladura natural y formaciones rocosas que cubren en gran parte la visión de la línea de vía desde los puntos de observación más visitados, es decir, los de más monumentabilidad y atractivo.

#### DESCRIPCION DEL TRAZADO

El funicular que nos ocupa sigue una trayectoria en línea recta SE-NO partiendo de la cota 1.257,45 y alcanzando la cota 1.382,9 con una longitud en proyección horizontal de 251,9 metros. Es decir, salva 125,45 m. de altitud.

El trazado comprende dos alineaciones planas a los extremos del mismo con un acuerdo entre ambas formado por una curva de 305,81 m. de radio vertical.

En la parte central del recorrido existe un desvío de 58 m. de longitud que permite el cruce de los vehículos.

El camino de rodadura va fijado a

1. Vista de la estación de salida en donde se aprecia el juego de luces y de sombras en líneas horizontales.

2. Panorámica de la estación de salida y el comienzo de la rampa que continúa el concepto constructivo del edificio.

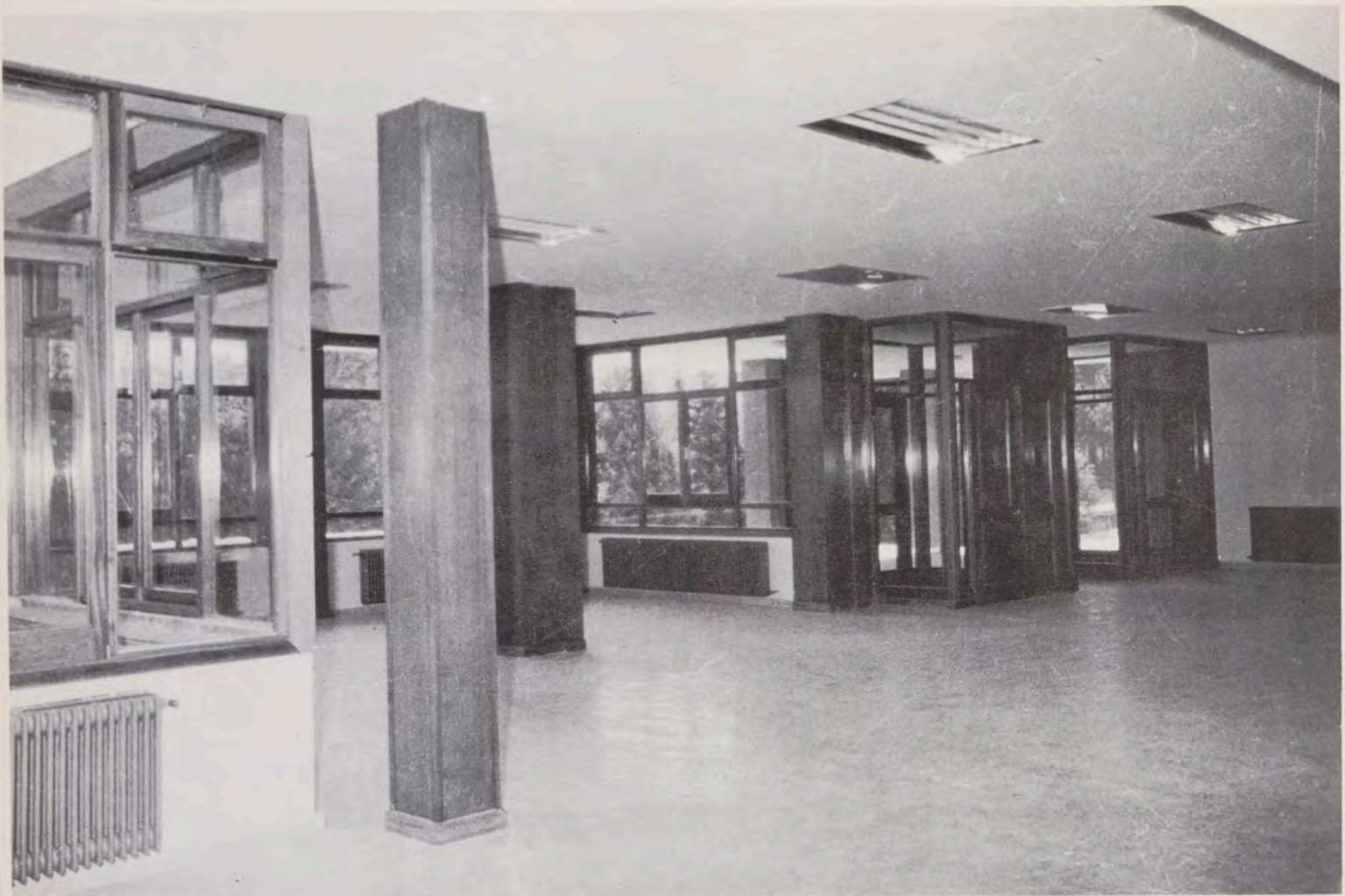
3. Aspectos del acceso para el público a la estación inferior, y del trazado de la vía.



2.

3.





4.

anclajes doble T que a su vez quedan empotrados en correas de hormigón. Dichas correas se construyeron directamente sobre el terreno firme, balasto o vigas prefabricadas en las zonas donde este sistema garantizaba mejores técnicas económicas o estéticas.

En la terminal inferior se encuentra la estación de reenvío y en la superior el accionamiento y mando. Ambas estaciones disponen de andenes de embarque cuyas plataformas están construidas en forma de escalera para adaptarse a la pendiente del trazado y de los vehículos.

#### DESCRIPCION GENERAL

La instalación se ha realizado de forma que puede transportarse 1.000 personas por hora entre las dos estaciones y en cada sentido, a una velocidad de 3,5 m/seg.

El funicular consta en esencia de dos vehículos con capacidad cada uno para 40 viajeros y un acompañante, con movimiento de vaivén sobre una vía única, existiendo un cruce en el tramo medio del recorrido.

Estos vehículos están unidos entre sí por medio de un cable de 23 mm. de diámetro que pasa por la garganta doble de una polea motriz y por dos

poleas de desvío, situadas todas ellas en la estación superior.

Con esta disposición de poleas se acciona el cable tractor, que a su vez arrastra al vehículo ascendente y deja bajar al descendente por gravedad, contrapesándose en parte, de esta forma, ambos vagones.

En las estaciones se dispone de un andén de embarque y otro de desembarque, desde los que se realiza el intercambio de viajeros simultáneamente. El tiempo de parada en estación es de 50 segundos.

Se inicia el viaje con una aceleración moderada de 0,275 m/seg<sup>2</sup> hasta conseguir una velocidad régimen de 3,5 m/seg., para finalizar el viaje con la misma deceleración, invirtiendo un tiempo total de 144 segundos.

#### TRAZADO

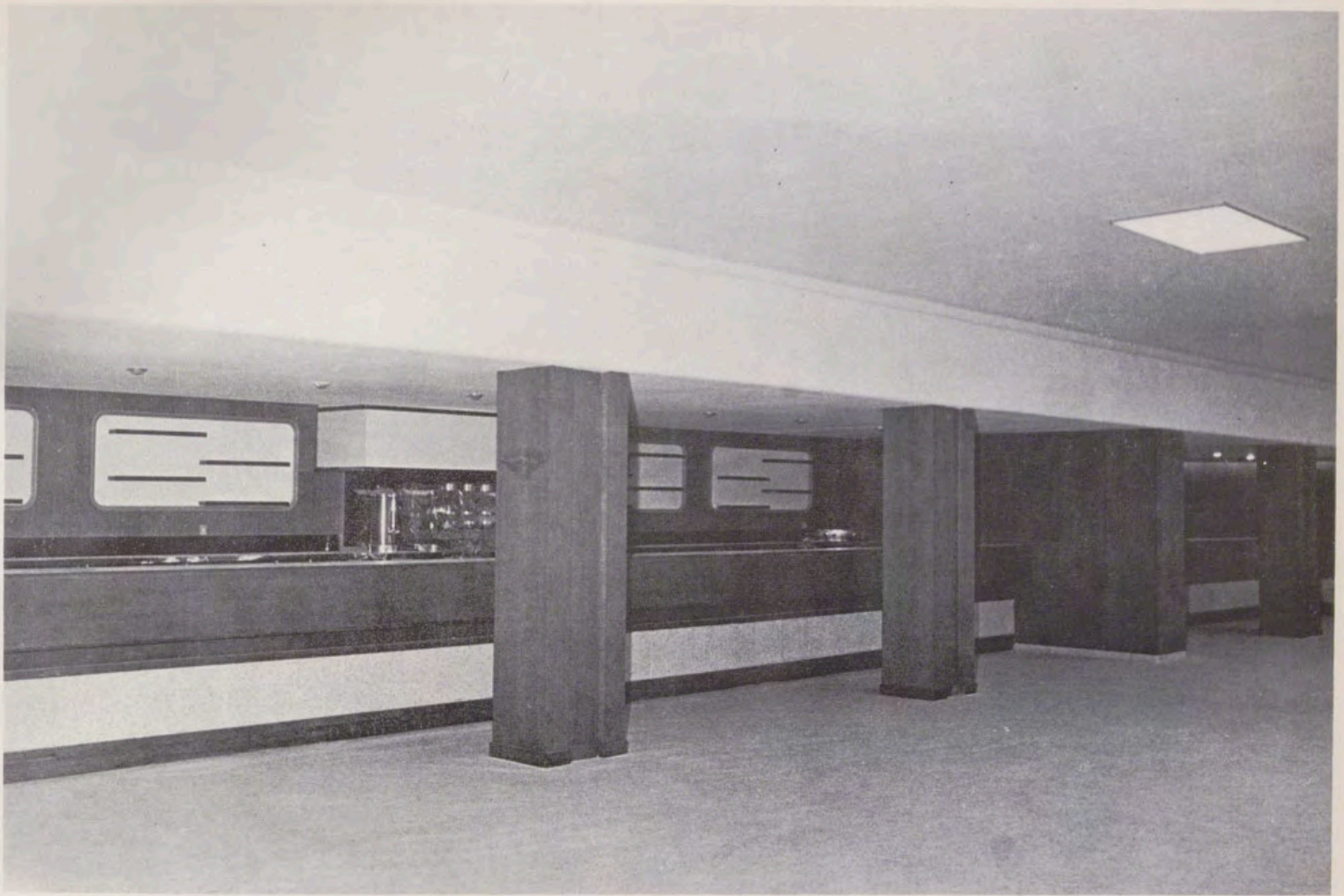
La estación inferior se encuentra cerca del camino de acceso próximo al aparcamiento de vehículos y la estación superior está situada en la plataforma junto a la base de la Cruz, en la cota 1.382,9 metros.

El trazado es rectilíneo, tiene una longitud desarrollada de 281,6 m. salvando un desnivel de 125,45 m., como ya habíamos dicho.

4. Vista parcial del interior correspondiente a la estación de salida.

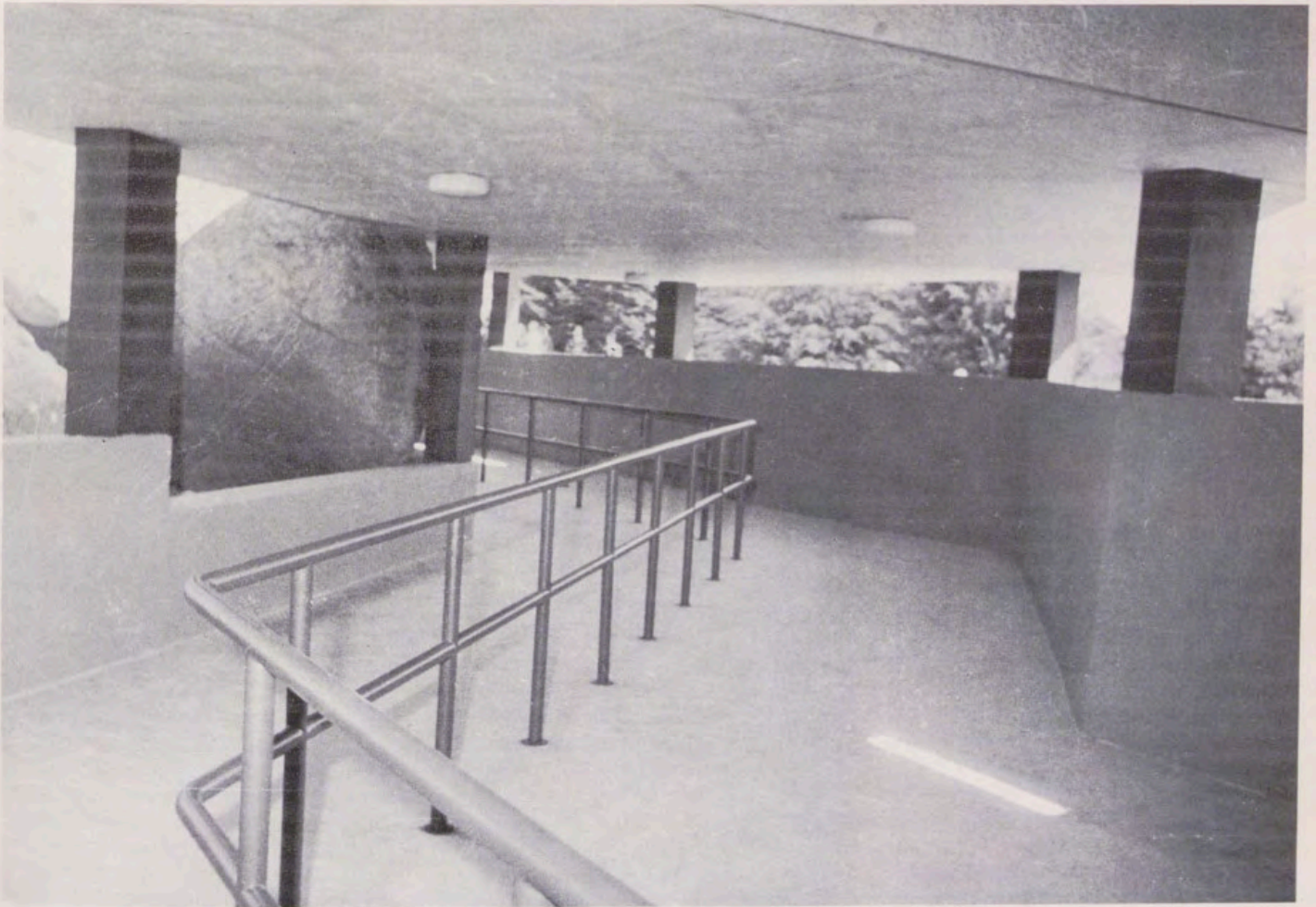
5. Interior de la misma estación con un ángulo de la cafetería.

6. Otra faceta de la estación de salida: el paso al funicular.



5.

6.





7.



8.

Se ha procurado adaptarlo lo mejor posible a la topografía del terreno formando un conjunto armónico con el paisaje y el ambiente que le rodea.

La trayectoria se ha subdividido en dos tramos de distinta pendiente.

El primer tramo correspondiente a la estación inferior tiene una pendiente de  $27^{\circ} 58' 42''$ , equivalente al 53,1 por 100. El segundo tramo, correspondiente a la estación superior, tiene una pendiente de  $23^{\circ} 29'$ , equivalente al 43,44 por 100.

La unión de los dos tramos se ha realizado por intermedio de un conexo de 305,81 m. de radio.

En la parte central del recorrido, y equidistante de los extremos, se encuentran la aguja de desvío que sirve para realizar el cruce del vagón ascendente con el descendente. Su característica principal se debe a que no tiene ninguna parte móvil dada la disposición particular de los raíles.

La infraestructura sobre la que se apoya el camino de rodadura, se ha realizado por explanación del terreno, y en los lugares en que la altura del trazado sobre el terreno lo ha requerido se ha empleado obra de mampostería, balasto o vía elevada sobre vigas prefabricadas.

La anchura realizada para esta infraestructura ha sido de 3 m. en los

tramos de vía única y de 7 m. en la zona de desvío.

El trazado está recorrido en toda su longitud por una escalera de 0,5

metros de anchura utilizable para servicio, o salvamento en su caso.

Podemos resumir sus características principales:

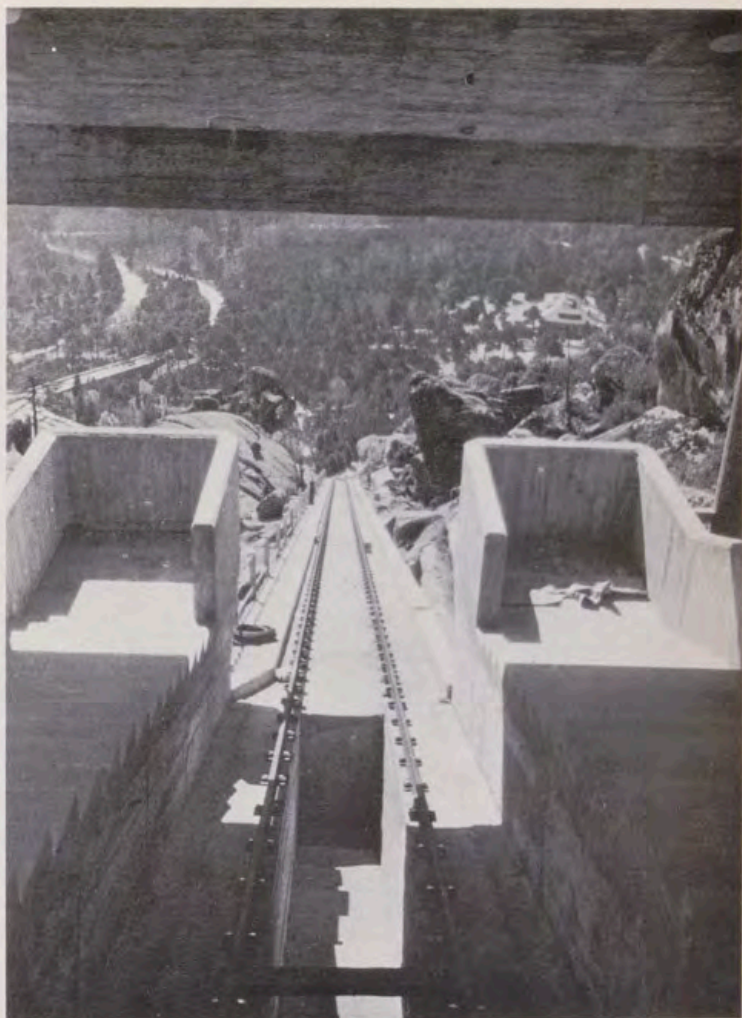
<i>Longitud del trazado</i> ... ..	281,60 m.
<i>Desnivel</i> ... ..	125,45 m.
<i>Velocidad</i> ... ..	3,5 m/seg.
<i>Aceleración</i> ... ..	0,275 m/seg <sup>2</sup>
<i>Capacidad transporte</i> ... ..	1.000 personas-hora
<i>Número de vehículos</i> ... ..	2
<i>Capacidad vehículos</i> ... ..	41 personas
<i>Cable</i> ... ..	Ø 23 mm. 6 × 19 × 1

Y tras estos datos muy técnicos y que pueden ser curiosos, la realidad para el pasajero es su total seguridad, la garantía del más exacto cumplimiento de los reglamentos de explotación de acuerdo con la legislación vigente, la existencia de pruebas, controles y revisiones periódicas, como es necesario y lógico. Lo que decimos para hacer resaltar el esfuerzo del Patrimonio Nacional y de sus servicios facultativos, de los que no tenemos más remedio que hablar en elogio: de mi compañero don Manuel del Río, autor de los proyectos de las estacio-

nes, que ha sabido resolver el delicado problema de construir unos edificios funcionales que quedaran escondidos del conjunto monumental y que tuvieran el tono y empaque del lugar; del doctor ingeniero de caminos don Ignacio Vivanco, que realizó el proyecto y cálculo de la infraestructura viaria, que discurre en zonas de desmonte, de terraplén y de puentes de hormigón; del doctor ingeniero industrial don Eulogio de Alvaro, que resolvió los transformadores y acometidas y distribución de energía; del aparejador don Pedro Martín, que supo coordinar



9.



10.

11.



7. Vista de conjunto, donde se aprecia el trazado, oculto en una entalladura natural del terreno.

8. El trazado de la vía se ha hecho sobre pilares exentos, por la entalladura natural de la roca, de forma que, sin romper ni hacer caja en la montaña, no se altere el paisaje.

9. Vista exterior de la estación de llegada con un vehículo en primer término.

10. Vista desde el interior de la estación superior o de llegada, verdadero balcón sobre el paisaje.

11. Uno de los dos vehículos que funcionan en el funicular.



La estación superior, inmersa en el conjunto, queda adaptada en líneas y volúmenes al paisaje, y absorbida por la masa rocosa.

y organizar la ejecución de trabajos con empresas varias y que se desvió por el respeto al paisaje. Y de las empresas adjudicatarias; fundamentalmente TEA-Proyectos y Construcciones, que realizó toda la mecánica del funicular, y Agromán, que ejecutó las estructuras viarias y los edificios e instalaciones anejas.

El resultado para los visitantes ha sido bueno por cuanto es muy utili-

zado y aceptado plenamente con elogio. Es un servicio, pues, que añadir a los que se esfuerza el Patrimonio Nacional por mantener en sus sitios monumentales.

Creemos que se consiguió para la noble comunidad benedictina su recinto monacal tranquilo y silente. Así podrán cumplir mejor las manda espirituales a que están obligados por relación contractual con el Patronato

de la Santa Cruz del Valle de los Caídos, sin la interferencia bulliciosa del visitante.

De los Sitios Reales y lugares patrimoniales, el Valle de los Caídos es de los más visitados, y el ochenta por ciento de las personas son españoles que ahí van con una oración y un recuerdo y gustan de oír cantar gregoriano *in memoriam* y de subir luego a la base de la Cruz.

# CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL

Credenciales de Cuba.



Credenciales de Mauritania.



Credenciales de Japón.



Credenciales de Uganda.



Credenciales de Perú.



Credenciales de Indonesia.





Credenciales de Francia.



Credenciales de Ruanda.

## PRESENTACION DE CREDENCIALES A SU MAJESTAD EL REY

**E**N el Palacio Real se celebraron las ceremonias de presentación de cartas credenciales a Su Majestad el Rey, de los señores Alfaras Varela, Ahmed Salem Ould, Takaaki Kagawa, Jack Bunyenyezi, Vázquez Ayllón, Budiardjo, Deniau y Kananura, embajado-

res extraordinarios y plenipotenciarios de Cuba, Mauritania, Japón, Uganda, Perú, Indonesia, Francia y Ruanda, respectivamente.

Los representantes de los ocho países llegaron en carroza, escoltados por el Escuadrón del Regimiento de la Guardia, penetrando por la plaza de la Armería, en donde les fueron rendidos honores por fuerzas del citado regimiento mientras la banda militar interpretaba los correspondientes himnos nacionales.

Al pie de la escalera de honor, los embajadores fueron recibidos por miembros de protocolo de la Casa del Rey. Los representantes diplomáticos llegaron a Palacio con el personal de sus Embajadas.

Durante la celebración de los actos, Su Majestad estaba acompañado por el general jefe de su Casa, jefe de protocolo, intendente general, general jefe de la Secretaría, jefes de protocolo y del Gabinete Diplomático del Ministerio de Asuntos Exteriores y ayudantes del Monarca, quien recibió a los embajadores en el salón de costumbre. Tras de hacer entrega de sus cartas credenciales, los embajadores pasaron a conversar con el Soberano a una sala inmediata, en cuyas entrevistas estuvo presente el ministro de Asuntos Exteriores. Terminados los actos abandonaron Palacio con el mismo ceremonial que a su llegada.

## EL MARQUES DE MONDEJAR, NUEVO PRESIDENTE DEL PATRIMONIO NACIONAL

**D**ON Nicolás Cotoner y Cotoner, marqués de Mondéjar y de Ariany, Grande de España, nació en Madrid el día 14 de agosto de 1905.

Es General de Brigada de Caballería y Abogado.

Durante toda la Campaña prestó servicios, obteniendo un ascenso por méritos de guerra.

Fue el número 1 de la Primera Promoción de Oficiales de Transformación en la Academia de Caballería.

En el año 1955 fue nombrado profesor de Su Alteza Real el Príncipe Don Juan Carlos, cuando éste comenzó su preparación para la Academia General Militar, habiendo continuado desde dicha fecha con su Alteza Real.

En agosto de 1969 fue nombrado Jefe de la Casa de Su Alteza Real el Príncipe de España.

Por Decreto del 2 de diciembre de 1975, es nombrado Jefe de la Casa de Su Majestad el Rey.

Por Decreto del 26 de enero de 1976, es nombrado Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional.

Está en posesión de la Medalla Militar Individual y de las Grandes Cruces del Mérito Militar y Civil, así como de las Medallas de Sufrimientos por la Patria, Medallas de Campaña, Cruces Rojas de Guerra y San Hermenegildo.

Está casado con doña María Martos y Zabálburu, vizcondesa de Ugena.



## AUDIENCIAS DE SU MAJESTAD EL REY

**E**N el mismo Palacio Real de Madrid, y muy recientemente, Su Majestad el Rey ha recibido numerosas audiencias, entre las que citamos, ahora, las siguientes:

Comisión del pleno del Consejo Supremo de Justicia Militar. Comisión de la Junta Nacional de la Hermandad de Retirados de los tres ejércitos. Comisión de la Corporación Provincial de Barcelona. Junta directora del Instituto de Ingenieros Civiles de España. Comisión del Comité Ejecutivo del Salón Náutico Internacional y del Deporte. Atletas de los Juegos Mediterráneos de Argel. Corporación Provincial de Guipúzcoa y Municipal de San Sebastián. Consejo General del Banco de España. Mesa del Instituto de España. Sala de Gobierno del Tribunal Supremo. Comisión Permanente del Consejo de Estado. Sala de Gobierno de la

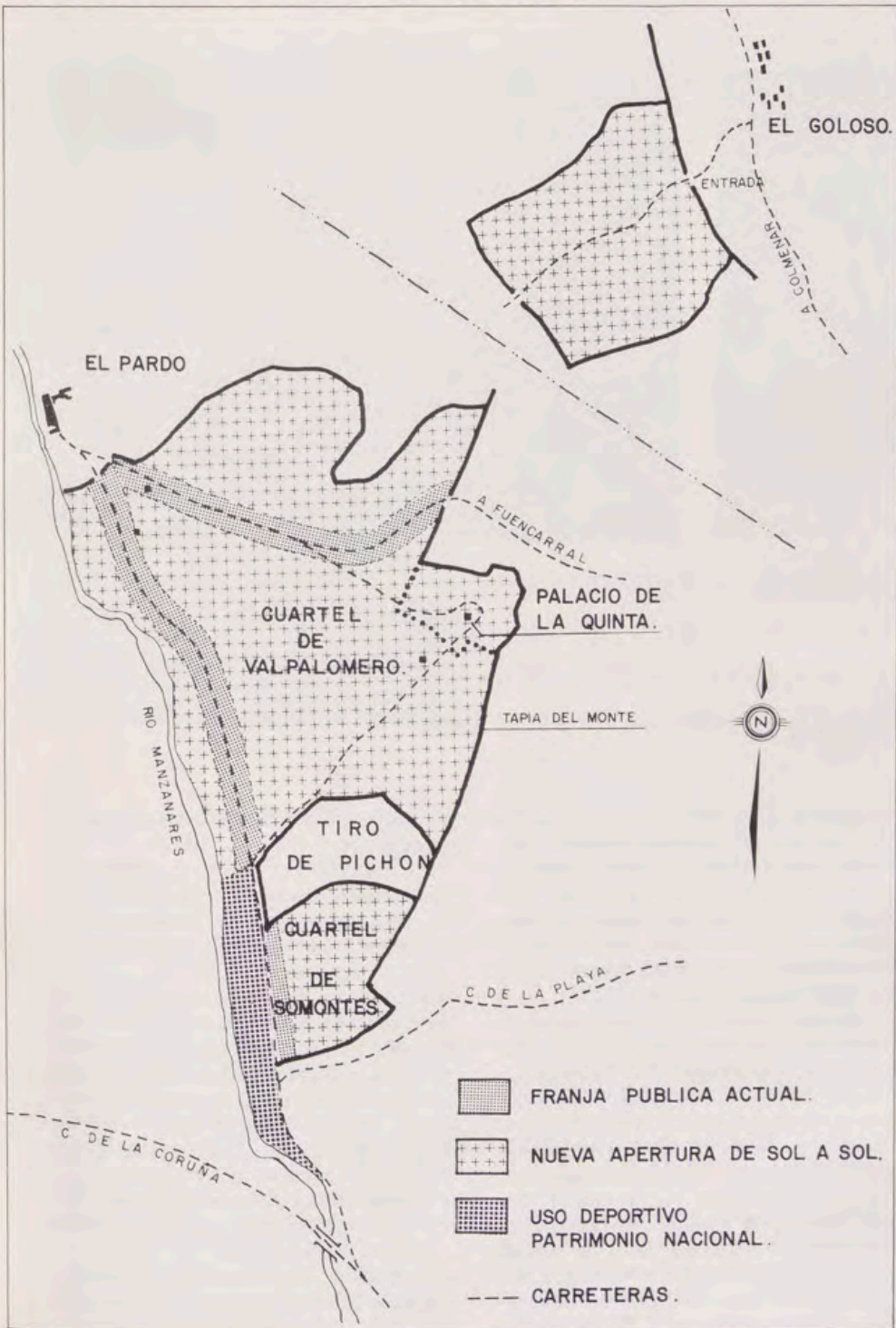


El palacete de la Quinta, convertido en museo.



Visita de periodistas y personalidades al Palacete.

Plano con las zonas ampliadas en el monte de El Pardo.



Audiencia Territorial de Madrid. Comisión de la Unión Cristiano Demócrata (C.D.U.) de la República Federal de Alemania. Comité Católico de la Campaña contra el Hambre en el Mundo. Ayuntamiento de Logroño. Ayuntamiento de Palma de Mallorca, Consejo Directivo y Comité Directivo de la Feria Agrícola Nacional Frutera de San Miguel. Comisión de las promociones A y B del Arma de Artillería, con motivo de sus «Bodas de Oro». Comisión de la 18 promoción de Intendencia, con motivo de sus «Bodas de Oro». Comisión de la 47 promoción de Estado Mayor, con motivo de sus «Bodas de Plata». Comisión de la Junta Nacional de la Hermandad de Sargentos Provisionales. Diputación Provincial de Vizcaya. Junta Sindical del Ilustre Colegio de Agentes de Cambio y Bolsa de Madrid. Junta de Gobierno de la Academia de Doctores de Madrid. Junta Rectora de la Unión de Oficiales de la Marina Mercante. Consejo de Administración de Codorníu, S. A. Comisión de Jefes de la Armada pertenecientes a las 349 del Cuerpo General, 81 de Infantería de Marina y 25 de Intendencia. Junta de Gobierno del Colegio Nacional de Opticos. Comisión del Cuerpo de Abogados del Estado. Consejo de Federación Católica Nacional de padres de familia y padres de alumnos. Comisión nuevos altos cargos del Ministerio de la Gobernación. Corporación Provincial de Valencia. Ayuntamiento de Valencia. Comisión del homenaje a la Guardia Civil de Vera (Almería). Junta Directiva de la Asociación Nacional de Profesores Adjuntos de Universidad. Junta de Gobierno y Consejo de Administración de la «Editorial Católica, S. A.». Consejo de Administración del Patrimonio Nacional. Comisión organizadora del XIII Congreso Nacional de Patología Digestiva y de la Nutrición. Miembros de la Comisión Internacional de Acústica (ICA). Comisión de altos cargos del Ministerio de Asuntos Exteriores. Consejo de Administración de la So-



1.



2.



3.



4.

ciudad General de Autores de España. Grupo de alumnos del Instituto Profesional de Sordomudos «Ponce de León». Comisión de Generales y Jefes del Arma de Caballería, pertenecientes a la XXXI promoción, con motivo de sus «Bodas de Oro». Comisión de Jefes del Cuerpo de Ingenieros de Armamento y Construcción, pertenecientes a la V promoción, con motivo de sus «Bodas de Plata». Corporación Provincial de Santander. Corporación Municipal de Santander. Corporación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Junta Nacional de la Asociación Política «Reforma Social Española». Consejo de Administración de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid. Comisión organizadora del V Congreso Iberoamericano de Cristalografía. Comisión del Centenario de la Convención del Metro y primera asamblea de Metrología. Comisión de Ingenieros Geógrafos. Diputación Provincial de La Coruña. Corporación Municipal de La Coruña. Corporación Municipal de Santiago de Compostela. Componentes de la Diputación de la Asamblea Española de la Soberana Orden Militar de Malta.

## APERTURA COMO MUSEO DEL PALACETE DE LA QUINTA Y AMPLIACION DE ZONA PUBLICA EN EL MONTE DE EL PARDO

LOS representantes de los diversos medios informativos fueron invitados por el Patrimonio Nacional a visitar el Palacete de la Quinta, que ha sido convertido en museo, y la extensa zona que se abre al uso público en el Monte de El Pardo, y que amplía notablemente la que ya existía.

Por parte del Patrimonio Nacional asistieron su Presidente, marqués de Mondéjar; Consejero-Delegado-Gerente, don Fernando Fuertes de Villavicencio; consejeros y altos funcionarios de este organismo. También estuvieron en el acto, entre otras personalidades, el gobernador civil, señor López Cancio; el presidente de la Diputación, señor Martínez Emperador; el alcalde accidental, señor Del Moral Megido; el director general del Patrimonio Artístico, señor Lago Carballo, y el director

general de Arquitectura, señor Vallejo Acevedo.

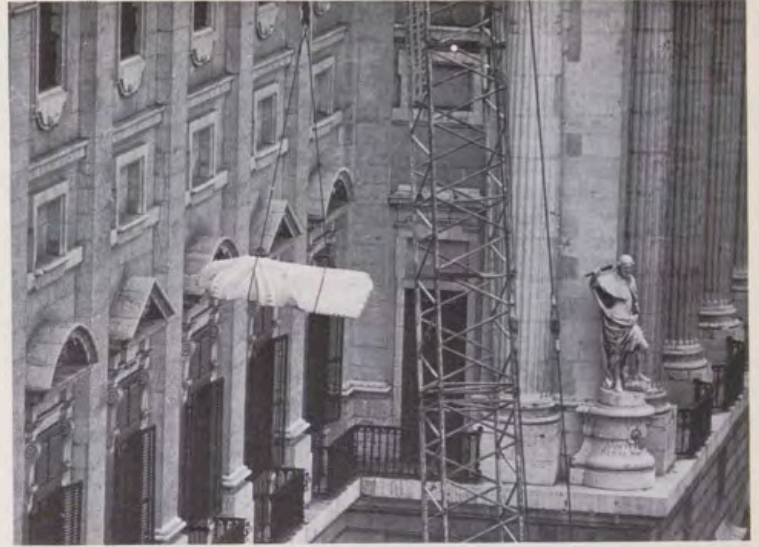
Después de recorrer el palacete y de contemplar la zona del monte que se abrirá al uso del público, los visitantes fueron obsequiados por el Patrimonio con un aperitivo.

El Palacete de la Quinta de El Pardo data de principios del siglo XVIII. Fue donado, junto con el resto de la finca, a la Casa Real Española por su propietaria, doña María Enríquez de Cárdenas, viuda y heredera de Alonso Fernández Manrique de Lara, duque del Arco, fundador de la posesión.

El Patrimonio Nacional adoptó en 1970 las oportunas medidas para su completa recuperación en todos los aspectos, ya que el estado en que se encontraba era precario, por las guerras y la acción del tiempo. Las costo-

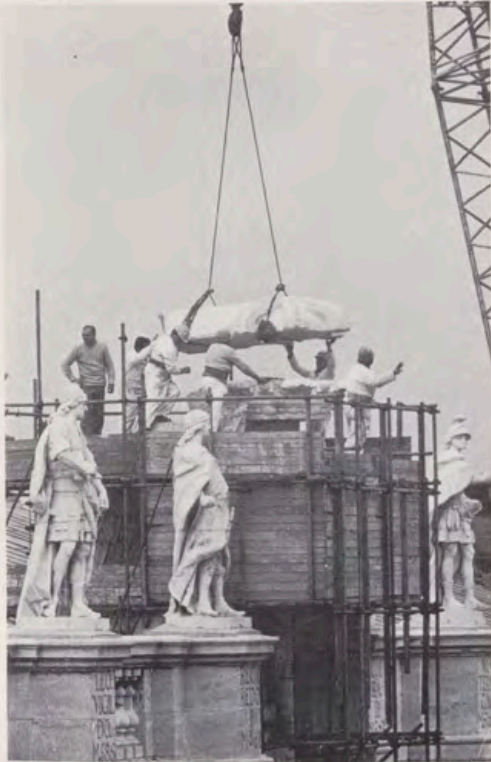


5.



6.

7.



1, 2, 3 y 4. Vistas de la parte del monte de El Pardo abierta al público.  
 5. Elevación del primer cuerpo de la corona.  
 6. Subida de la segunda pieza de la corona.  
 7. Colocación de la corona sobre el escudo.  
 8. La corona en la fachada este de Palacio, terminada la instalación.



8.

sas y complicadas obras de reparación han supuesto una ordenación del noventa por ciento del edificio.

Terminadas las obras, el Palacete de la Quinta de El Pardo —destinado temporalmente a las audiencias oficiales de los entonces Príncipes de España— se ha abierto al público como un museo más del Patrimonio Nacional.

Como complemento de las obras de restauración, las habitaciones han sido dotadas de unas bellas colecciones de mobiliario, alfombras, lámparas de pie y valiosas pinturas relacionadas con la época del edificio, debidas a Alejandro Ferrant, Maella, Brambilla, Mendiguchía, Cardenera, De la Cruz y Ríos y Gonzalvo.

Todos los trabajos han sido realizados por el Servicio de Obras, Inspección General de Museos, Servicios

Generales y Taller de Restauraciones del Patrimonio Nacional.

En el número 40 de REALES SITIOS se ofrecieron varios artículos que estudiaban este Palacete de manera muy completa.

Por lo que se refiere a la ampliación

de la zona para uso público del monte de El Pardo, el plano que se publica en estas páginas es bastante explícito. Se puede añadir que la zona es de casi mil hectáreas y que actualmente se abren caminos para la mejor penetración del público.

## ORNAMENTACION EXTERIOR DEL PALACIO REAL

**Corona en la fachada este.** Sobre el escudo remate de la fachada este del Palacio de Oriente se ha colocado una corona tallada en piedra caliza de Colmenar. En operación previa se mo-

deló y vació en escayola un modelo a tamaño natural, de las mismas características, medidas y detalles decorativos, que resultó ser una pieza de 1,80 metros de diámetro por 2 metros



Los jarrones, en piezas, antes de su colocación.



Subida de jarrones en la fachada este de Palacio.

Colocación de un cuerpo de jarrón.



Un jarrón completo, con tres piezas.



Varios jarrones, ya colocados.



de altura, más los tizones correspondientes para su anclaje y fijación en su emplazamiento a 33 metros del suelo.

La ejecución en piedra de Colmenar se realizó, por adornistas, en tres piezas, dividiendo su altura en justas horizontales, por el excesivo peso que significaba su elevación al emplazamiento. Para estas piezas fueron necesarios bloques de piedra con un peso bruto de 10.584, 5.950 y 800 kilogramos.

Fue necesaria la demolición de la corona que existía, un gran bloque de cemento armado, con la intervención de cuatro canteros, durante más de una semana, con muchos cuidados y precauciones. La elevación se hizo con

una grúa telescópica de 40 metros y su colocación con los correspondientes anclajes metálicos.

**Colocación de jarrones.** Diez gigantes jarrones de piedra, con flores también labradas en la misma calidad, se han colocado sobre los antepechos del ático que corona el Palacio de Oriente de Madrid. Cada uno de los jarrones, que se componen de cuatro piezas, tienen una altura total de dos metros ochenta centímetros y un peso de mil seiscientos kilos. Estos adornos arquitectónicos se han labrado en piedra de Colmenar según los modelos ya existentes en la fachada principal de Palacio y se han colocado, exactamente, a ambos lados del remate cen-

tral situado en la fachada lateral del edificio que limita con la plaza de Oriente.

Otros jarrones de la misma clase, hasta un total de seis más, que se trabajan en la actualidad, serán situados a lo largo de la misma balaustrada. Así, pues, son dieciséis los jarrones, de estilo barroco, que decorarán el edificio, y cuya instalación estará terminada dentro de un mes aproximadamente.

Esta colocación de jarrones tiene por finalidad completar la ornamentación exterior de Palacio, que se inició con la limpieza de fachadas y la instalación de estatuas en torno al edificio, según la ordenación del padre Sarmiento.

# MUSEOS DE SEVILLA

NUMERO EXTRAORDINARIO DE «REALES SITIOS»

Distinguido señor:

Tenemos mucho gusto en dirigirnos nuevamente a usted para comunicarle que el Patrimonio Nacional editará próximamente otro número extraordinario de la Revista REALES SITIOS, dedicado esta vez a los Museos de Sevilla.

Este número tendrá unas características similares a la de los dedicados a los Museos de Madrid y de Barcelona, en lo que se refiere al contenido literario, cantidad de ilustraciones, calidades de papel, despleables, etc. El precio del extraordinario que ahora se prepara será de doscientas pesetas.

Como en su momento usted se interesó por los números de los Museos de Madrid y de Barcelona, suponemos que éste, con los Museos de Sevilla, también será de su agrado y aceptación. En este sentido, le enviamos un Boletín que puede servir para su pedido personal. Le rogamos que, en caso de interesarle este ofrecimiento, nos devuelva el Boletín de pedido lo antes posible, para que podamos cumplir con todos los compromisos.

Agradeciéndole las continuas atenciones que nos viene dispensando, aprovechamos la ocasión para saludarle muy atentamente.

## Sugerencias:

.....  
.....  
.....

### BOLETIN DE PEDIDO

ENVIENME ..... EJEMPLAR(ES) DEL NUMERO EXTRAORDINARIO  
DE «REALES SITIOS», DEDICADO A LOS MUSEOS DE SEVILLA

NOMBRE: .....

DIRECCION: .....

LOCALIDAD: ..... PROVINCIA: .....

Firma: .....

Precio ejemplar: España, 200 ptas.; extranjero, 400 ptas.



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

- EL PALACIO REAL DE MADRID. Libro de 472 páginas con cerca de 500 ilustraciones a todo color. Estudio de su historia, su arquitectura y sus obras de arte.
- 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 Caldos.—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)

# UN AÑO MAS, OTRO PILOTO ESPAÑOL GANA EL CAMPEONATO DE RALLYES CON SEAT. POR CUARTA VEZ CONSECUTIVA.



Este año, otro piloto español ha vuelto a ganar el Campeonato de España de Rallyes. Con un SEAT. Como otros años.

Como también ha vuelto a ser SEAT la ganadora del Campeonato Nacional de Marcas. Ya son tres años: tantos como viene celebrándose. Además de haber obtenido una brillante clasificación en el Rallye de Montecarlo 1976. Triunfos que se deben, sobre todo, a dos cosas:

Una mecánica resistente y avanzada. Y una asistencia rápida y eficaz. Dos características propias de SEAT probadas y comprobadas año tras año. En competición y en carretera, día a día.

Esto es lo bueno de los SEAT. Lo mismo sirven para ganar un Rallye que para llevar a su familia con toda comodidad, que es lo importante.



## SEAT



OMEGA,  
JOYAS EN  
EL TIEMPO

el sueño...  
Activa y coronada  
de brillantes,  
como una deslumbrante  
aparición en la noche  
de los sueños femeninos.  
Una joya Omega de brillantes:  
el sueño.

Ω  
OMEGA