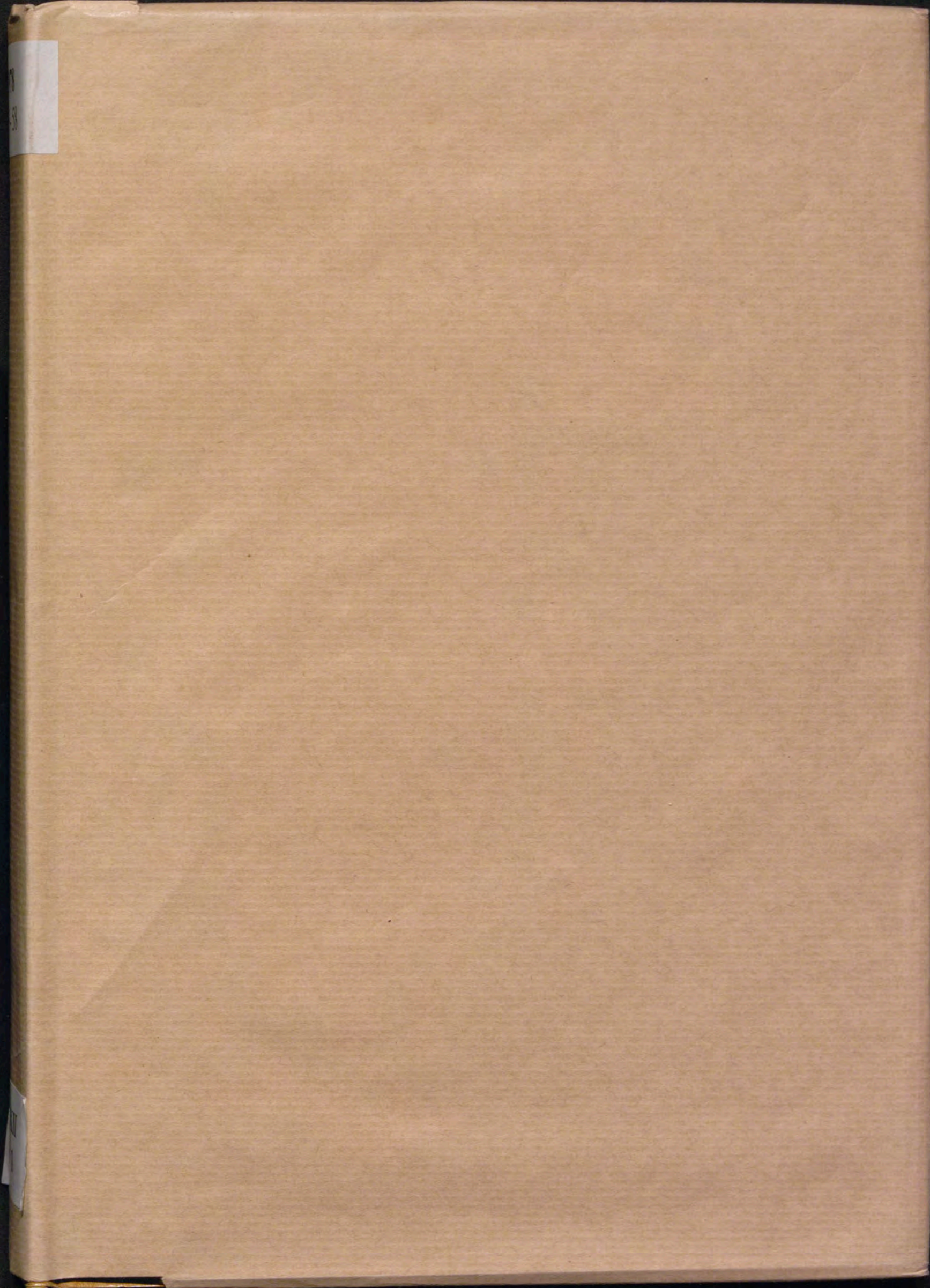
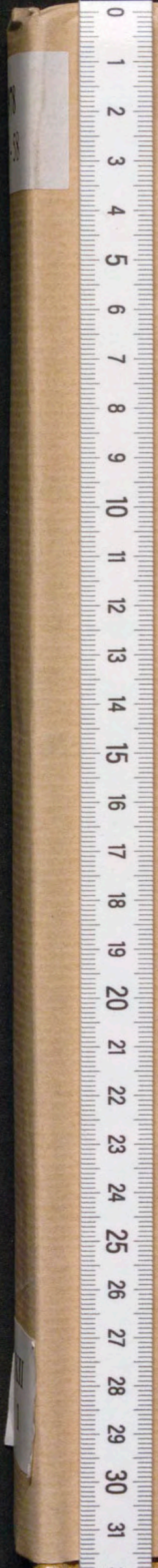


colorchecker CLASSIC



calibrite





1978

55 - 58

XII

1

8
5

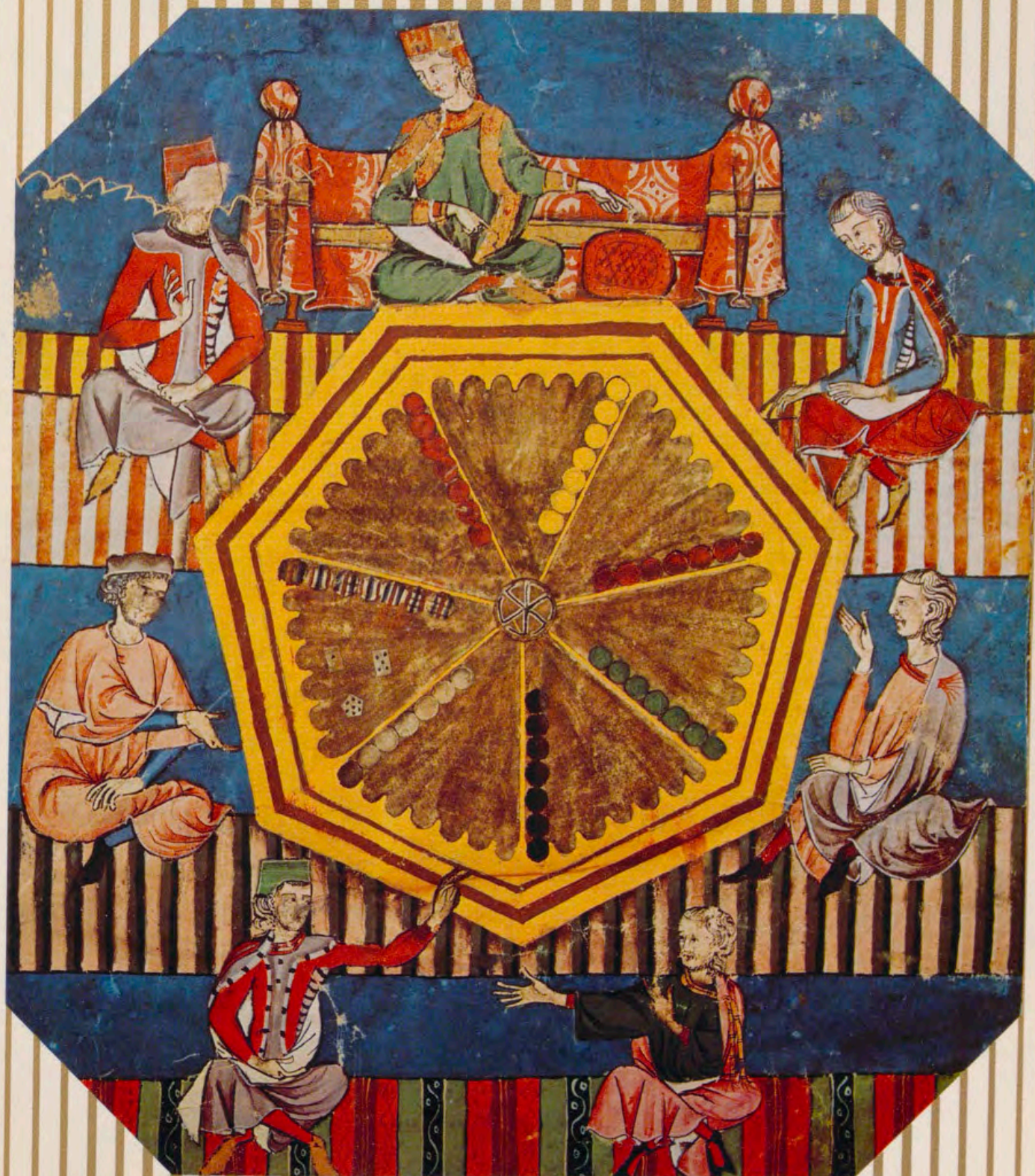
11



XIII

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XV. NÚMERO 55. PRIMER TRIMESTRE 1978. PRECIO: 120 PESETAS



VACHERON
CONSTANTIN

La plus noble parure du temps.



VACHERON
CONSTANTIN

Desde hace dos siglos
estamos creando
estas únicas y raras obras de arte
que se llaman relojes

de venta sólo en las mejores joyerías:
las Agencias Vacheron Constantin.

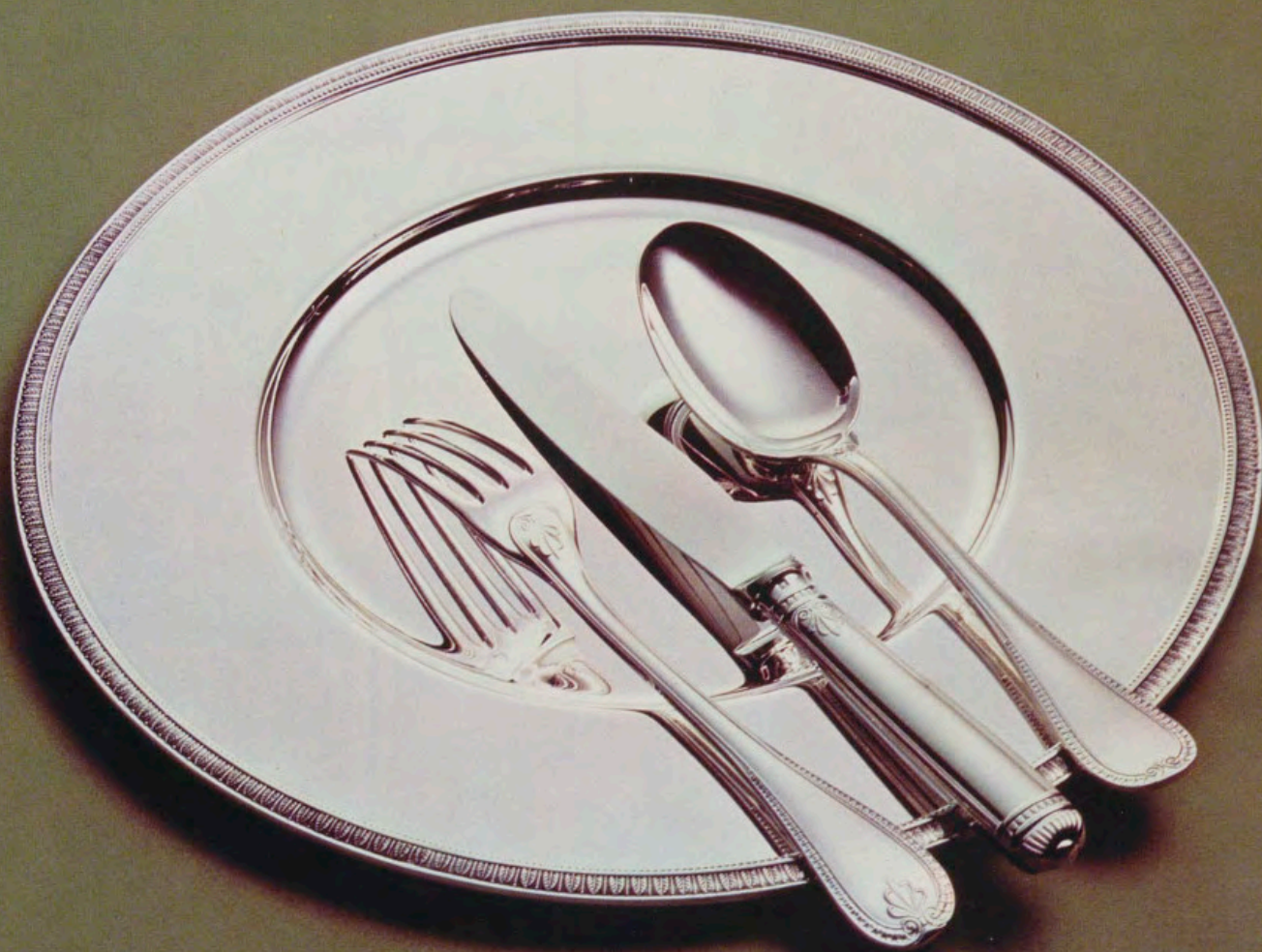
carven
paris



ma
griffe

DISTRIBUIDOR: ARJAN, S.A. Aribau, 80 Telf.: 254 99 08 BARCELONA-36.

Christofle



¡UNA SOLA CALIDAD: LA MEJOR!

Pavillon
Christofle
De Madrid

JORGE JUAN, 50

MADRID-1-TELEFONO 276 12 28

dunhill MADRID



José Ortega y Gasset, 26. Tel. 2753631. Madrid

Inglés(*) para ejecutivos.

Whisky
"White Label"



Dos palabras
para romper el hielo
al empezar
cualquier negocio:
"White Label."



Whisky "White Label",(*) con un suave acento escocés.



Es un Volvo



VOLVO-concesionarios, s.a · av. generalísimo, 20 · tel. 262 22 07 · madrid-16

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



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

CAPITAL: 20.257.840.000,00 Ptas.
RESERVAS: 25.368.469.542,84 »

Representaciones

En AMÉRICA:

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

En EUROPA:

Alemania Inglaterra
Bélgica Suiza
Francia

En ASIA:

Filipinas Japón

En OCEANIA:

Australia

OFICINA PRINCIPAL: Alcalá, 14. MADRID

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

Colonia
Colonia en atomizador
After shave
Crema y espuma de afeitarse
Desodorante
Gel
Talco



BLANCA PUBLICIDAD

Hidalgo y usted. De hombre a hombre.

MYRURGIA

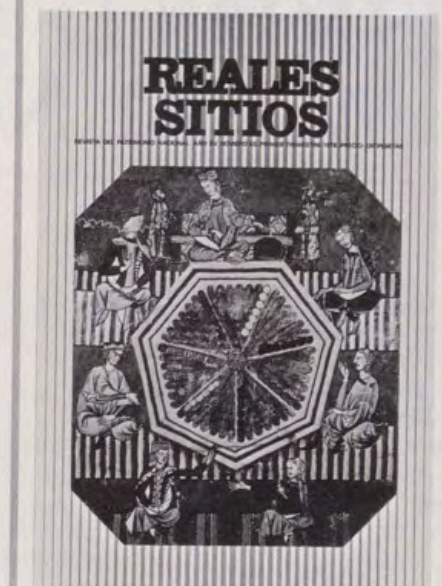


CREDIT LYONNAIS

MAS DE CIEN AÑOS EN ESPAÑA
Madrid, Barcelona, Bilbao, San Sebastián, Sevilla.

35498

PORTADA: Alfonso X preside el juego de las *Tablas según la Astronomía*. Los personajes que participan en él muestran la rica variedad de la indumentaria medieval masculina; las sayas encordadas, los ribeteados pelotes, las garnachas de acampanadas mangas, los mantos y los tocados, señalando el que luce el Rey, de acuartelada decoración con castillos y leones, semejante al conservado en el Monasterio de las Huelgas, perteneciente a su hijo el Infante de la Cerda.



REALES SITIOS. REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL, FUNDADA SIENDO PRESIDENTE DEL CONSEJO DE ESTA ENTIDAD EL EXCELENTISIMO SEÑOR DON LUIS CARRERO BLANCO. MADRID. AÑO XV. NUM. 55. PRIMER TRIMESTRE 1978. PRECIO: ESPAÑA, 120 PESETAS; EXTRANJERO, 5 DOLARES; NUMERO ATRASADO: ESPAÑA, 150 PESETAS; EXTRANJERO, 6 DOLARES.

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

EDITA: Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid. 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
ORNAMENTACION DE LA PLAZA DE LA ARMERIA Y PALACIO REAL, por S. G. P.	12
PRIMER DESPLEGABLE: LAMINAS DEL «LIBRO DE AJEDREZ» DE ALFONSO X	17
«LIBRO DE AJEDREZ» DE ALFONSO X EL SABIO, por Pilar García Morencos	21
TROPAS DE LA CASA REAL ESPAÑOLA (ANTIGÜEDAD-BORBONES), por Alfonso de Carlos	29
INSTRUMENTOS MUSICALES EN TAPICES DEL P. N., por Ramón Perales	45
SEGUNDO DESPLEGABLE: FRAGMENTOS DE TAPICES CON INSTRUMENTOS	53
PINTURAS DE LA BERLINA DE CONCHA, por Teresa Jiménez Priego	57
RESTAURACION DE PINTURAS DEL PATRIMONIO, por M. ^a Teresa Ruiz Alcón	67
EXPOSICIONES DE ARTE, por Esteban Casado y Enrique Valdivieso	73
UN «QUIJOTE» Y UNA COLECCION DE MEDALLAS DE S. M. EN LA BIBLIOTECA DE PALACIO	76
CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL	78

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:

55

BOLETIN DE SUSCRIPCION

NOMBRE:

DIRECCION:

LOCALIDAD: PROVINCIA:

SE SUSCRIBE A LA REVISTA TRIMESTRAL REALES SITIOS DURANTE AÑO

Firma:

Un año, cuatro números: España, 500 pesetas; extranjero, 15 dólares



LUGARES HISTORICO-ARTISTICOS DEL PATRIMONIO NACIONAL

MADRID

Palacio Real: Salones oficiales, Habitaciones privadas de los Reyes, Galería de tapices y Salones de plata y abanicos. Museo de pinturas, bordados, porcelanas y cristalería fina. Nuevos Museos (tapices góticos, salones de la Reina Doña María Cristina, Relicario y Sacristía). Biblioteca y Museo de Medallas y música. Real Oficina de Farmacia. Real Armería. Museo de Carruajes (Campo del Moro).

Monasterio de las Descalzas Reales.

Monasterio de la Encarnación.

EL PARDO

Palacio Real (Residencia oficial, desde marzo de 1940 hasta el 20 de noviembre de 1975, en que falleció, del que fue Jefe del Estado español, Generalísimo Franco.

Casita del Príncipe.

Palacio de La Quinta.

ARANJUEZ

Palacio Real: Salones. Residencia oficial de Jefes de Estado extranjeros invitados. Museo de trajes.

Jardines de la Isla y del Príncipe.

Museo de falúas.

Casa del Labrador.

EL ESCORIAL

Monasterio de San Lorenzo el Real: Monasterio y Palacio. Nuevos Museos IV Centenario (Museos de pintura y de arquitectura).

Casita del Príncipe o de Abajo.

Casita del Infante o de Arriba.

VALLE DE LOS CAIDOS

Monumento de la Santa Cruz: Basílica y Cruz. Funicular.

LA GRANJA

Palacio Real: Salones, Museo de tapices y Colegiata. Jardines y fuentes.

RIOFRIO

Palacio Real: Salones y Museo de caza.

BURGOS

Monasterio de Las Huelgas: Monasterio y Museo de ricas telas.

TORDESILLAS

Monasterio de Santa Clara.

BARCELONA

Palacio de Pedralbes.

Museo de Carruajes.

PALMA DE MALLORCA

Palacio Real de la Almudaina.

SEVILLA

Reales Alcázares: Palacio, jardines y exposición de obras del Patrimonio Nacional.

NOTA: Todos estos lugares permanecen abiertos al público, aproximadamente, el mismo tiempo. En líneas generales, de 10 a 13,30 y de 15,30 a 18. No obstante, y dadas las diferencias establecidas en cada uno de ellos, tanto en días laborables y festivos como en invierno y verano, se recomienda llamar previamente por teléfono al Palacio Real de Madrid (Teléfono: 248.74.04) o a cada lugar.

2,00 ptas.

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL

PALACIO DE ORIENTE

MADRID (13)

PÓRTICO

SU Majestad el Rey de España ha entregado, para su depósito y exhibición en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, un libro y una colección de medallas y placas conmemorativas de su propiedad, que constituyen unos ejemplares tan valiosos e interesantes como raros y curiosos. Se trata, por un lado, de una primera edición del «Quijote», que le fue regalada al Monarca por el heredero del trono y Primer Ministro de la Arabia Saudita durante la visita que a este país hicieron los Soberanos españoles; por otra parte, la colección de medallas comprende un total de 133 importantes piezas referidas a acontecimientos de índole diversa. Por deseo expreso del Rey, el libro y las medallas se exponen, ahora, en vitrinas realizadas con este fin, para que puedan ser contempladas por los visitantes. De estos dos hechos, se ofrece información gráfica y literaria en el presente número.

También en estas páginas presentamos unas innovaciones, dos concretamente, referidas, respectivamente, al ámbito de actuación del Patrimonio y a una esfera extrapatrimonial. Es, en el primer caso, la sección que iniciamos para recoger, en ella, la labor de restauración que se lleva a cabo con obras de arte en el Taller de esta especialidad; consiste la segunda en el comienzo de otra sección que ofrecerá información sobre las exposiciones de arte, lo mismo las organizadas por entidades oficiales que por museos, fundaciones y galerías o salas de arte. La primera de las nuevas secciones —a cargo de M.^a Teresa Ruiz Alcón— quiere dar a conocer una actividad más, y por cierto muy importante, de las desarrolladas por el Patrimonio para mantener o devolver a su estado originario las obras de arte que custodia. La segunda sección —que inicia en este número Esteban Casado Alcalde— pretende ofrecer las manifestaciones artísticas que, en mayor medida y con creciente interés, se dan actualmente. Creemos que, con ello, satisfacemos el interés, la inquietud o la curiosidad de muchas personas, que esperaban o deseaban esta amplitud temática de la Revista.

En esa misma línea de abarcar otras facetas del mundo del arte incluiremos en próximos números otras secciones que tratarán diversas especialidades. Podemos adelantar, en este sentido, la publicación de una sección bibliográfica que comprenderá, principalmente, la referencia y reseña de libros de arte.

Por lo que se refiere a temas del Patrimonio tenemos que indicar, en primer lugar, una información que complementa el artículo publicado en el número anterior sobre la pavimentación de la Plaza de la Armería. Enfocado éste desde el punto de vista arquitectónico —análisis, solución, proyecto y realización— se habla ahora del desarrollo de las obras, realizadas con personal del Patrimonio Nacional, con datos y cifras muy significativas de las mismas, que dan clara idea del esfuerzo y del trabajo efectuados. Aquí se hace referencia, asimismo, a otras fases de la ornamentación de la Plaza de la Armería y de las fachadas del Palacio Real.

Siguiendo a estas páginas se publica un artículo de Pilar García Morencos sobre un códice tan valioso del Monasterio de El Escorial como es el «Libro de Ajedrez, Dados y Tablas», de Alfonso X el Sabio, que no solamente nos ofrece lo específicamente referido a los juegos, sino, también, una documentación sobre la vestimenta, objetos y personajes de la época.

Con el coleccionable de este número empieza una serie de gran valor documental y vinculada con el momento actual. Se refiere a las «Tropas de la Casa Real de España» y que escribe Alfonso de Carlos. Los diversos capítulos —ilustrados con libros y grabados de la Biblioteca de Palacio— comprenderán desde la antigüedad hasta nuestros días.

Otros artículos de este número se refieren al estudio de determinados instrumentos que aparecen en tapices del Patrimonio, escrito por Ramón Perales de la Cal, y al análisis de las pinturas mitológicas que se encuentran en la berlina «de Concha» conservada en el Museo de Carruajes del Campo del Moro, y debido a Teresa Jiménez Priego. Con los desplegables que habitualmente se publican y con la Crónica del Patrimonio Nacional se cierra el número.

ORNAMENTACIÓN

de la Plaza de la Armería y fachadas del Palacio Real de Madrid

Por S. G. P.



1.

1. Flores y frutos de los jarrones que ornamentan todas las fachadas del Palacio Real de Madrid, en la balaustrada.
2. Puerta principal de Palacio, donde se han eliminado dos de las cuatro garitas que existían y se han desplazado las otras.
3. Una de las garitas, también restaurada, de la puerta principal.
4. Fachada orientada a naciente del Palacio Real con las estatuas y jarrones recientemente colocados.
5. Detalle de estatuas y jarrones sobre la balaustrada de la misma fachada.
6. Detalle de jarrones en el mismo lugar.
7. Primer plano, en perspectiva, de los jarrones palatinos.
8. Un jarrón, con nubes y cielo al fondo, que permite apreciar su silueta y composición.
9. La estatua de Moctezuma en la fachada principal orientada a mediodía.



2.



3.

COMO complemento del artículo que apareció en el pasado número de REALES SITIOS sobre la pavimentación de la Plaza de la Ar-

mería, que se extiende ante la fachada principal del Palacio Real de Madrid, publicamos, ahora, unas referencias de ésta y otras obras realizadas en el mis-

mo recinto y en el edificio de Palacio, que se pueden incluir en lo que pudiera denominarse fase de ornamentación. En ella quedan comprendidas las



4.



5.



6.



8.



7.



9.



1.

siguientes operaciones: restauración y nuevo emplazamiento de las cuatro farolas de la Plaza; nuevos faroles murales en sustitución de los existentes, muy deteriorados; eliminación de dos garitas en la puerta principal y desplazamiento de las dos restantes; elevación de estatuas y jarrones de piedra a las fachadas de Palacio; y eliminación de las chimeneas de ladrillo para dejar, solamente, restauradas, las originales.

Es imprescindible añadir que las obras de pavimentación, farolas, faroles, garitas y chimeneas se han realizado exclusivamente con los obreros de distintas especialidades que pertenecen al Patrimonio Nacional. Esto ha supuesto una importante reducción en el coste de las obras en relación a lo que hubieran representado en el caso de ejecutarse por una empresa privada mediante la correspondiente contratación.

Como en los números 31 y 32 de la Revista se han tratado, respectivamente, y en muy amplia medida, los temas de las estatuas de Palacio y los de limpieza de fachadas y eliminación de chimeneas, sólo complementaremos datos de los otros trabajos efectuados.

PAVIMENTACION

En el anterior número de la Revista se trató este trabajo desde el punto de vista arquitectónico, tanto en lo que se refiere a su planteamiento y análisis, como a la solución adoptada para lograr una total armonía con el conjunto. Ahora ofrecemos unos datos y cifras del proceso constructivo, que dan una idea de su importancia.

Ya se ha dicho que la plaza carecía

de pavimentación y que su piso se componía de tierra y grava formando una especie de macadán con múltiples desniveles para la recogida de las aguas pluviales, que a su vez creaban problemas por la obstrucción del alcantarillado debido al arrastre de arenas en los momentos de tormentas o fuertes lluvias, obligando a mantener durante los meses de invierno una constante vigilancia y limpieza de este sistema de desagüe.

En consecuencia, y a la vista del proyecto realizado por el Servicio de Obras del Patrimonio Nacional, se procedió con los obreros y elementos dependientes de los Servicios Generales del Patrimonio, al desmonte y nivelación de la Plaza, dividiéndola en espacios de 5×5 metros, para su hormigonado, con sus correspondientes juntas de dilatación. Inmediatamente se construyeron 150 metros de nuevas atarjeas para conectar los nuevos desagües con el sistema antiguo de alcantarillado, que se encuentra en perfecto estado y no hubo necesidad de tocar.

El hormigonado de la plaza se realizó con cemento de Valderribas de 200 kilos metro cúbico y se emplearon 3.100 metros cúbicos formando una losa de 25 centímetros de espesor.

Paralelamente a la edificación que constituye el ala de Palacio lindante con la calle de Bailén discurre la tubería de calefacción que da servicio a la Farmacia, Publicaciones y Servicio de Obras y que por encontrarse en mal estado de conservación fue necesario reemplazar. Por tal motivo se construyó una galería de servicio, visible, de 12 metros de longitud.



2.

Igualmente, se construyó una habitación subterránea en el Arco de Santiago, entre las puertas de la Farmacia y las Oficinas del Patrimonio, para la instalación de los contadores de agua. Para los desagües de la Plaza se colocaron 32 rejillas de hierro fundido de $0,50 \times 0,50$ metros y se instalaron 28 bocas de riego.

Una vez terminada la colocación de las farolas se dio comienzo a la pavimentación, según se ha dicho, en tres clases de piedra: granito de Zarzalejo, caliza blanca de Colmenar de Oreja (ambas de la provincia de Madrid) y otra negra de Calatorao, provincia de Zaragoza. Se han colocado las siguientes cantidades: de la granítica, 12.200 losas de $0,50 \times 1,00$ metros que totalizan 6.100 metros cuadrados; de la negra, 16.052 losas de $0,50 \times 0,50$ metros con un total de 4.238 metros cuadrados; de la caliza blanca, en piedras taraceadas, 5.600 metros cuadrados. El total de superficie pavimentada es de 15.938 metros cuadrados.

En la pavimentación que circunda las farolas centrales, en lugar de acometer directamente con la base de granito que tenían se ha formado un círculo con piedra negra consiguiéndose mayor belleza en el dibujo.

En la realización de los trabajos que dieron comienzo el 1.º de agosto de 1972, se han invertido treinta meses. La lentitud en este trabajo fue debida a la gran dificultad para la obtención de piedra de Colmenar de Oreja. Como datos estadísticos relacionamos a continuación los que consideramos más curiosos: viajes entre Madrid y Calatorao, para el transporte de la piedra negra, 107.328 kilómetros; viajes entre Madrid y Zarzalejo para el



3.

1. Perspectiva de la Plaza de la Armería con una de sus cuatro monumentales farolas.
 2. Una de las cuatro farolas de la Plaza, completa, en la que se puede observar sus características.
 3. Detalle de la parte superior de una farola que se compone de cinco focos de luz.
 4. Uno de los 44 faroles murales colocados, también en la Plaza de la Armería. En las fotos restantes de esta página tres aspectos de la limpieza de la piedra de Palacio: 5, fachada norte; 6, fachada de oriente; 7, patio principal del edificio.



4.



5.

transporte de la piedra de granito, 41.789 kilómetros; viajes entre Madrid y Colmenar de Oreja para el transporte de la piedra caliza, 15.591 kilómetros. Así, pues, se han recorrido un total de 164.798 kilómetros.

Asimismo, los trabajos de una pala excavadora alquilada, en movimiento de tierras ha sido de 1.740 metros cúbicos, y los de una pala excavadora propia, en la misma operación, de 4.582 metros cúbicos, totalizando 6.306 metros cúbicos. De cemento gris se han consumido 750 toneladas, y de cemento blanco 30 toneladas.



6.

FAROLAS

Según se indicaba en el proyecto, se procedió a un nuevo emplazamiento de las cuatro farolas monumentales de la Plaza con el fin de hacerlas coincidir con el dibujo del pavimento.

Al desmontar las farolas centrales para trasladarlas de emplazamiento se observaron varios desperfectos en los faroles de las mismas, producidos por la inclemencia del tiempo. Como consecuencia del óxido acumulado habían desaparecido gran parte de los adornos de chapa repujada que hubo necesidad de reproducir.

Por otra parte, carecían de un núcleo central donde sujetar los tres cuerpos de que constan. Por este defecto —totalmente subsanado— se desprendían los cristales con relativa frecuencia, ocasionando las consiguientes roturas. Asimismo, en tres de las cuatro farolas faltaban nueve hojas de acanto, de fundición, para cuya reproducción fue necesario hacer el consiguiente modelo.



7.



1. Vista de las chimeneas de ladrillo junto a las originales de piedra, del Palacio Real de Madrid.

2. Perspectiva de las chimeneas originales después de eliminar las añadidas de ladrillo.
3. Primer plano de chimeneas de piedra para observar su trazado.



Debido a las muchas manos de pintura que, al correr del tiempo, le fueron dadas, se había formado una costra, que fue imprescindible quemar y rascar totalmente para proceder a una buena preparación y terminado de pintura antes del dorado de las mismas.

FAROLAS MURALES

A la vista del cambio tan favorable observado en las farolas centrales con la restauración hecha, pareció lo más oportuno ocuparse, también, de los faroles murales, cuyo estado de conservación era muy deficiente.

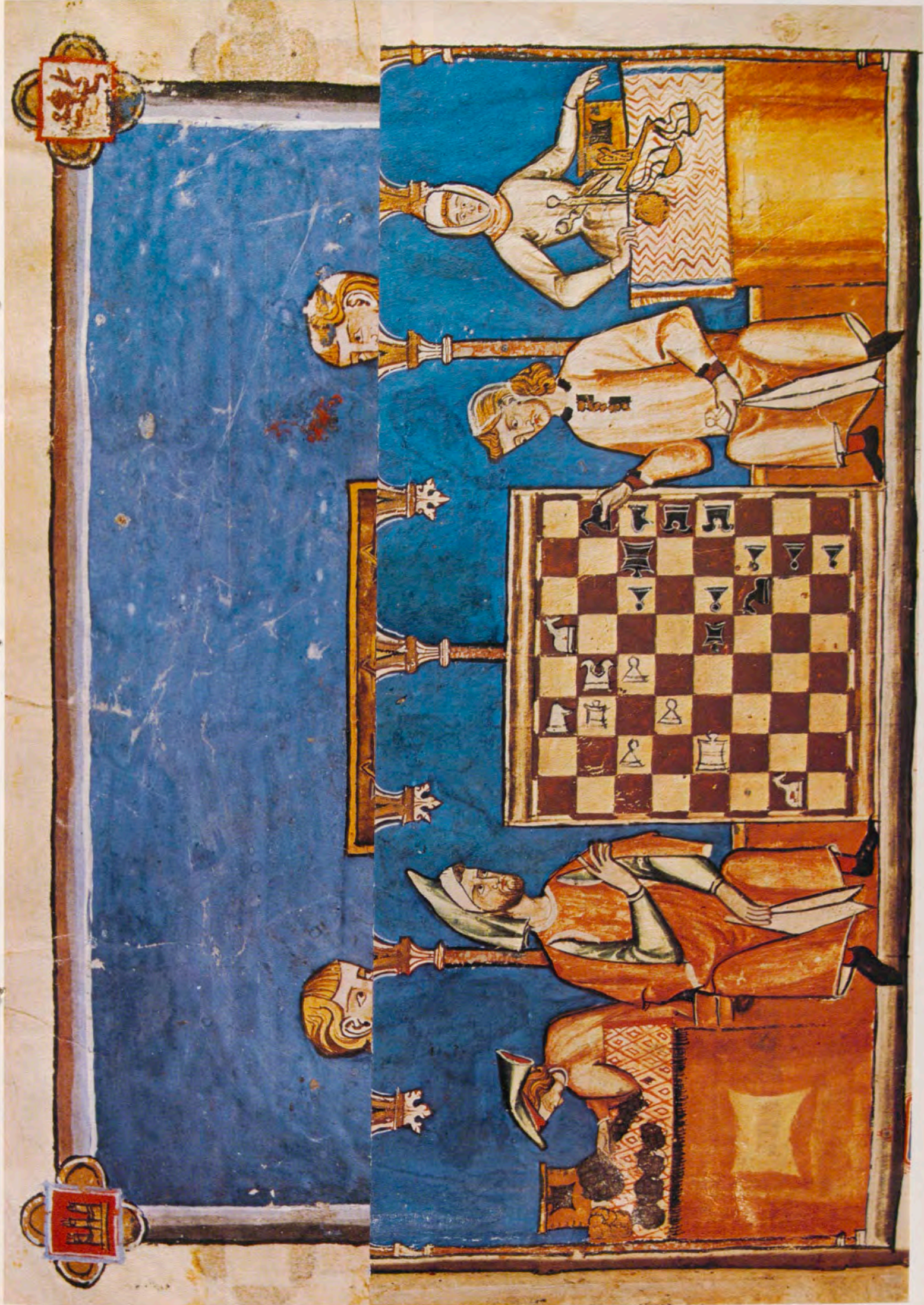
Queriendo armonizar con las propias farolas centrales se consideró que lo más indicado era colocar 44 faroles estilo fernandino, agrupados por parejas en un mismo soporte. Con este cambio se ha conseguido mayor iluminación en la Plaza.

El oro fino empleado, tanto en las farolas centrales como en los faroles murales, ha consistido en 640 libritos de 25 hojas.

GARITAS

De las cuatro garitas que existían a los lados de la puerta central, se eliminaron dos que se trasladaron al Campo del Moro, colocándose una en la puerta de acceso a este jardín por Onésimo Redondo y la otra en la puerta de la Cuesta de la Vega. Las dos restantes se desplazaron dos metros de su enclave anterior al objeto de dejar exentas las cuatro columnas que enmarcan la puerta central.

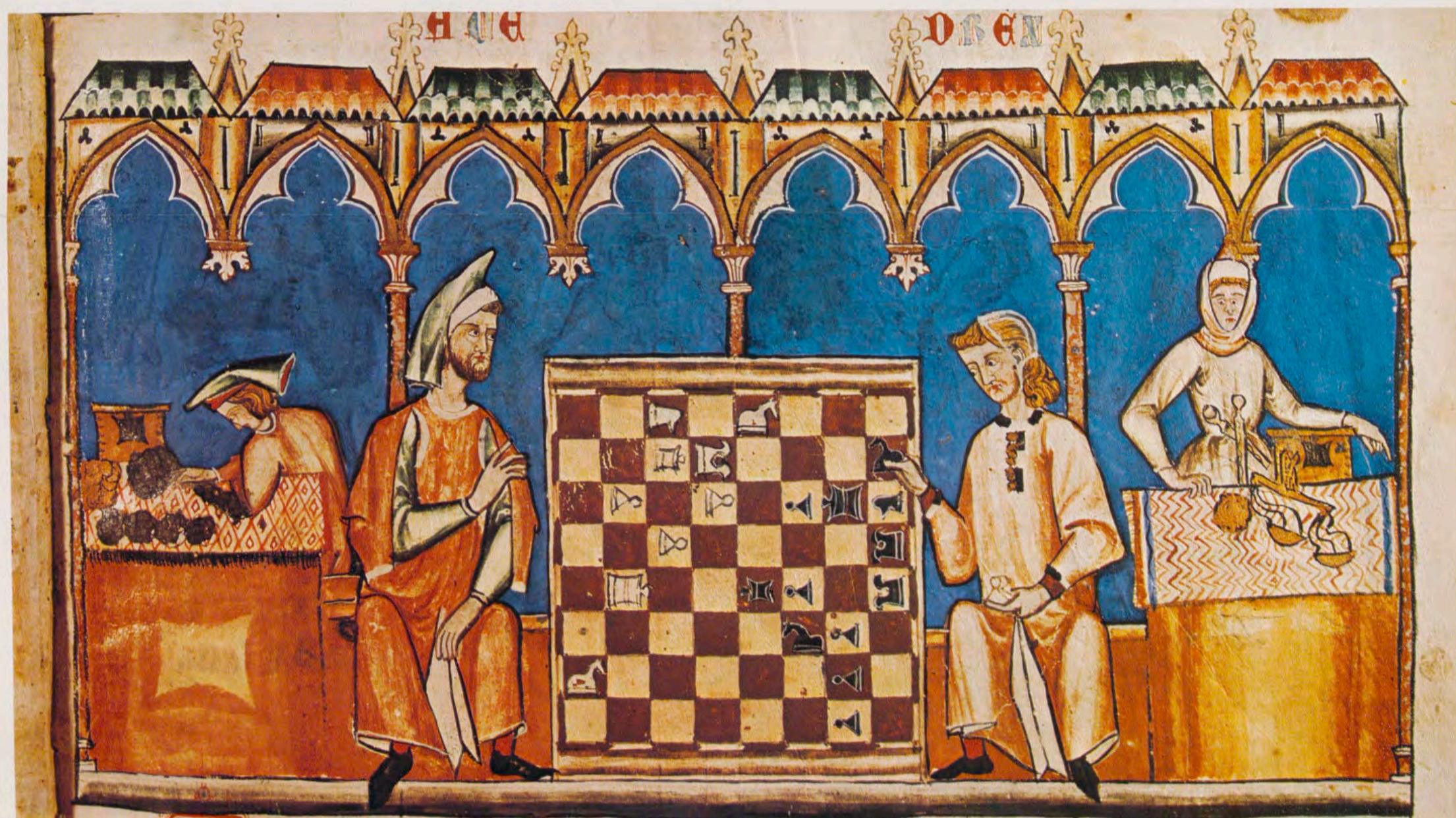






Con las armas castellano-leonesas en los ángulos de su encuadre, se representa una partida de los juegos llamados alquerque, cuyas fichas son semejantes a los peones del ajedrez.

Trilobuladas ojivas enmarcan esta partida entre dos jugadores, ataviados con típicos atuendos medievales: tocado, uno, con picudo capirote, viste tabardo de abiertas mangas; el otro, sujeto el pelo con transparente cofia, luce amplia y distinguida aljuba.





Ante el tablero del «laquet», otra modalidad de las características melenas de la época, con flequillo liso en el centro, o con gruesos bucles sobre la frente llamados copetes.

Artesanos, de blancas cofias y puntiagudos capirotos, fabrican los dados minuciosamente para que caigan «tan bien duna parte como dotra» y no resulte «enganno mas que ventura» este juego, de simple azar, en el que los «tahures» perdían hasta sus propias ropas.



dados minuciosamente para que caigan «tan bien duna parte como dotra» y no resulte «enganno mas que ventura» este juego, de simple azar, en el que los «tahures» perdían hasta sus propias ropas.



Libro de Ajedrez, Dados y Tablas de Alfonso X el Sabio

Códice de la Biblioteca
de El Escorial

Por PILAR GARCIA MORENCOS



Esta miniatura, la última del «Juego de Ajedrez», muestra detalladamente los diferentes elementos de las tiendas de campaña: su eje central o «tendal» ricamente rematado; las cuerdas radiales sujetas con estacas al suelo, y los «faldones» recogidos, que daban paso al interior de tiendas decoradas con diversos elementos, como esta azulada grafía de caracteres arábigos.

E

sin duda, el *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, de Alfonso X el Sabio, la obra más importante en su materia dentro de toda la época medieval. Se trata de uno de los más conocidos manuscritos españoles, cuya justa fama se debe, por un lado, a su fondo, fundamental para la historia de estos entretenimientos, sobre todo en cuanto al ajedrez se refiere, y, por otro, a su forma, dada

la gran belleza e interés de este miniado códice.

El Patrimonio Nacional, en su deseo de divulgar los ricos fondos contenidos en sus Bibliotecas, ha publicado en la «Colección Selecta» un estudio de conjunto referente a este manuscrito, resumido aquí, ahora, para su mayor conocimiento, con ilustraciones diferentes a las que en dicho estudio se publicaron, pudiendo así

darse a conocer un mayor número de sus bellas miniaturas.

EL CODICE

Procedente de la Capilla Real de Granada, ingresó en la Biblioteca de El Escorial, en cumplimiento de una Real Cédula de Felipe II, fechada en el año de 1591.

Este códice (Sign. T-1-6) de gran

formato, mide 400 por 280 mm., está compuesto por 97 hojas de pergamino, foliadas con numeración arábiga. Escrito a dos columnas, en tinta negra bastante parda a veces, su letra gótica puede presentarse paleográficamente como ejemplo puro de este elegante estilo. Presenta bellas capitales, alternadas en rojo y azul, con adornos de finos rasgueos en el color contrario al de su trazo principal. Su encuadernación, del siglo XIX, es la característica de la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, de piel de becerro, con gofrada ornamentación de recuadros fileteados, gran parrilla alusiva en el centro y otras más pequeñas en los entrenerrios.

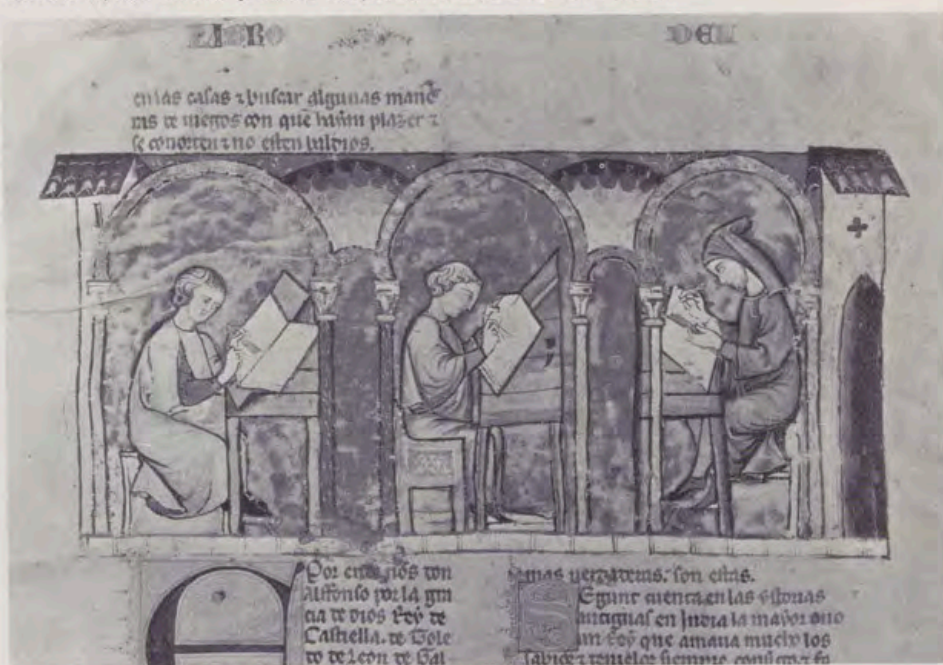
LAS MINIATURAS

El interés de las miniaturas es doblemente extraordinario, ya que, por una parte, presentan toda una serie de diagramas, verdaderos precursores de los actuales problemas de ajedrez, y, por otra, reflejan el mundo todo de su tiempo, la abigarrada sociedad de la Edad Media española, con su mosaico de culturas y razas, claramente diferenciadas en sus característicos rasgos.

Las figuras, situadas a los lados del tablero, poseen una especial personalidad, distinguiéndose perfectamente la dignidad de la realeza, la nobleza ilustre de los caballeros de las medievales Ordenes Militares, la elegancia de las damas góticas, las diferentes actitudes de los jugadores —reflexivas las de los intelectuales ajedrecistas y airadas o amenazantes las de los truhanes jugadores de dados—, el empaque de los caudillos árabes, las miradas penetrantes de los jugadores judíos de afilada nariz, el afán de las infantiles discípulas por aprender el juego de labios de sus dueñas de blancas tocas; y, todos ellos, y esto es lo que resulta de un excepcional interés, ataviados a la usanza de su raza y condición, lo que da a este códice un valor inapreciable para el conocimiento de la indumentaria de la época. En él se encuentran detalles y coloridos que no pueden captarse en las elegantes esculturas de las catedrales, ni en los finos relieves de las arquetas. Incluso lo que, dada la fragilidad de las telas, puede aparecer deteriorado en las inapreciables vestimentas conservadas en el Monasterio de las Huelgas de Burgos, puede completarse con el detallado testimonio de estas miniaturas.



Alfonso X, con corona y manto real, dicta el «Libro de los Dados».

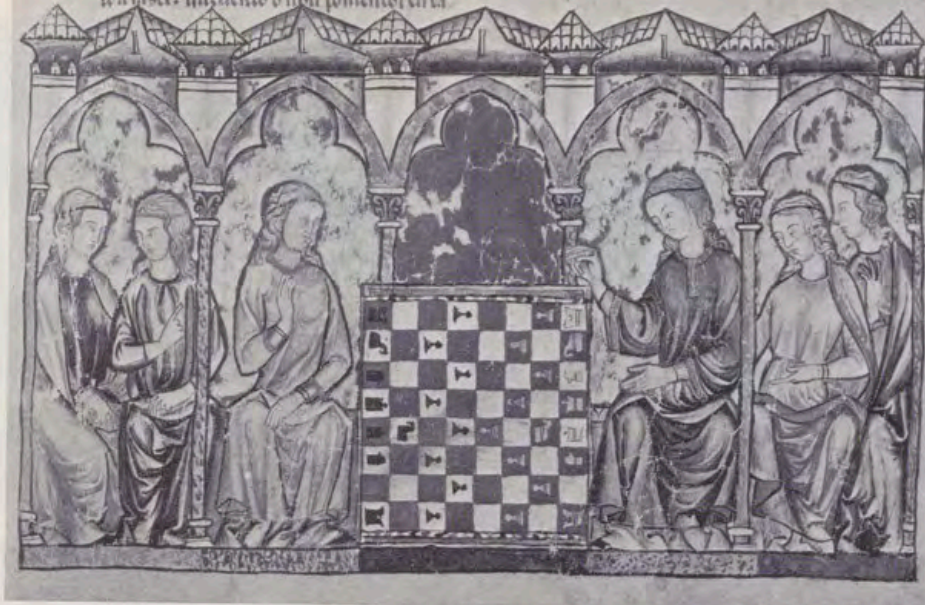


Los calígrafos del Rey Alfonso X.

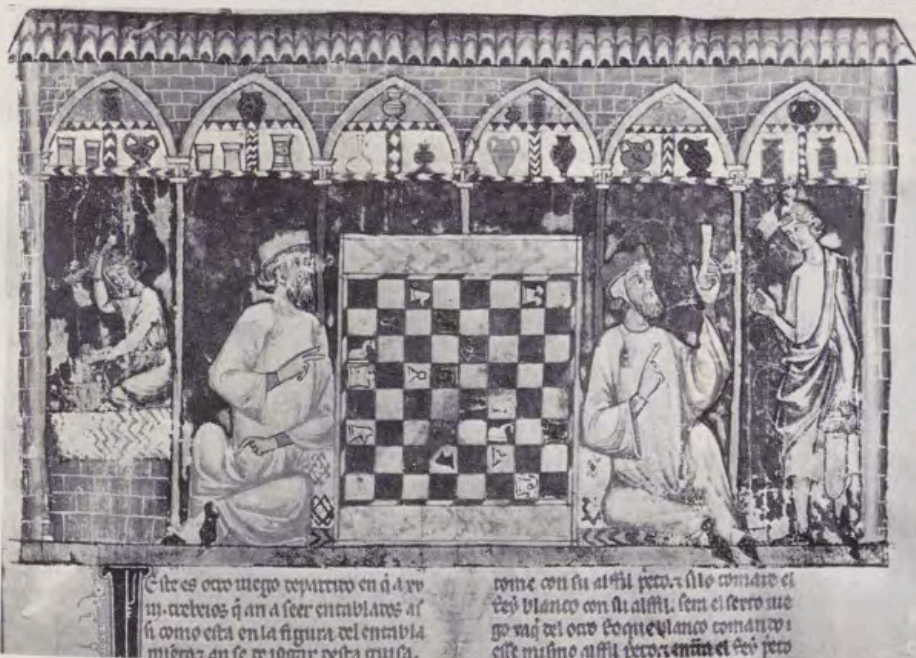
Construcción de los tableros y fichas del ajedrez.



se megue por cuenta. A en el coner fuerca.
 por que un omne con su voluntad. per
 dendo el meior arbero por el pro. a auento
 lo a fiser. auento o non yomenel en ca.



El juego de «las doncellas», traído por éstas desde lejanas tierras.

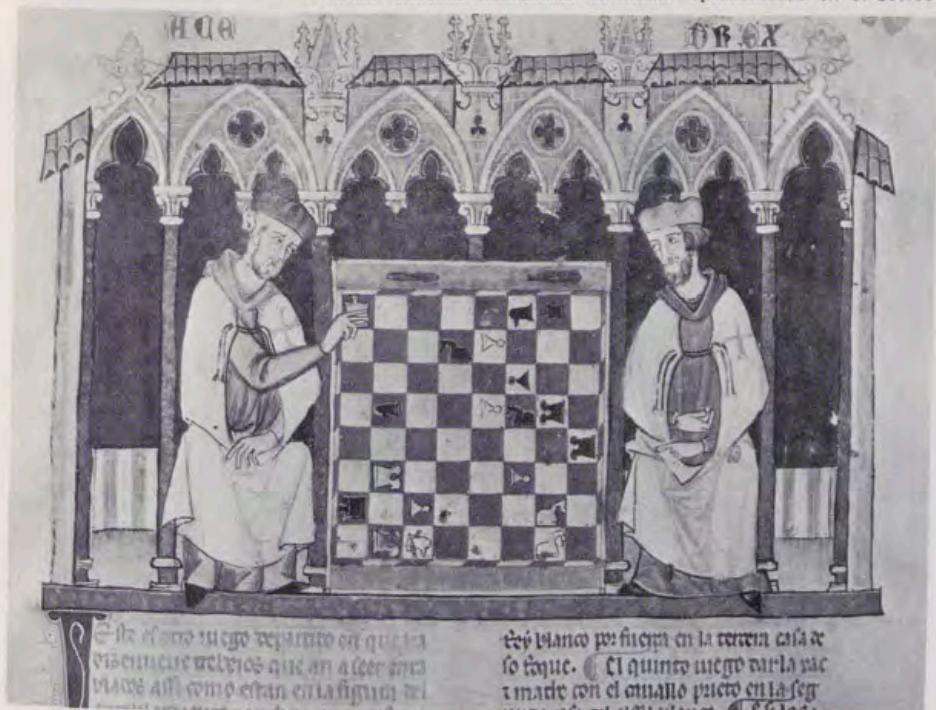


Este es otro mego requirto en q a ro
 m. arberos q an a fer en tablas af
 si como esta en la figura del entabla
 miera an se re tomar desta mifa.

come con su alfil peca. A lo comare el
 rey blanco con su alfil. sem el fero me
 go sag del oyo lo que blanco coman
 este mismo alfil peca en el rey peca

Partida de ajedrez en la botica.

Diversas Ordenes medievales se hallan representadas en el códice.



Este es otro mego requirto en que la
 ensemble arberos que an a fer en
 blade así como estan en la figura del

rey blanco por fuerca en la tercera casa de
 so fogue. El quinto mego dar la vac
 a mate con el caballo peca en la seg
 una casa del alfil blanco. El fero

Las elegantes damas góticas presen-
 tan, sobre el pergamino de este códi-
 ce, toda la lujosa moda que, segura-
 mente, habían ido introduciendo en
 España las esposas extranjeras de los
 distintos reyes, príncipes o infantes,
 como la madre de Alfonso X, Beatriz
 de Suabia, que, bella y elegante, apa-
 rece en la magnífica estatua de la
 Catedral de Burgos, recibiendo de
 Fernando III el Santo su anillo de
 desposada. Pero esta moda gótica, in-
 troducida en España, se fue enrique-
 ciendo con características peculiares,
 logrando aquí una propia personali-
 dad. Con minucioso detalle aparecen
 las camisas «margomadas», es decir
 bordadas, en preciosos colores, el pe-
 llote ribeteado de origen hispano, el
 majestuoso manto arrastrando por de-
 trás y, a la cabeza los transparentes
 velos o implas, las altas tocas de ar-
 mazón de pergamino y superpuestas
 bandas rizadas, o las más sencillas,
 bajo las que aparecen, a veces, las
 vistosas redecillas recogiendo el cabe-
 llo, que, en otras ocasiones va suelto,
 simplemente adornado con guirnaldas
 o «trezas».

Respecto al atuendo masculino, se
 muestran las encordadas sayas, los pe-
 llotes a media pierna, los tabardos de
 aberturas laterales por donde asoma-
 ban los brazos, las garnachas de cor-
 tas mangas acampanadas y los «caba-
 llerosos mantos», de los que habla el
 Rey Sabio en las *Partidas*; y, sobre sus
 cortas melenas, de liso flequillo o ri-
 zados copetes, las sencillas cofias, usa-
 das también bajo los sombreros pun-
 tiagudos de diversas alas, los alegres
 chaperones, las doctorales «tutupías»
 de los eclesiásticos o los cilíndricos
 bonetes de los caballeros, bellamente
 decorados.

También es de gran interés la indus-
 triaria exótica de los árabes invaso-
 res, con sus alquiceles de blanca lana,
 sus albornoces y sus turbantes; de las
 jóvenes moriscas, con sus dedos pin-
 tados de polvo de alheña; y de los
 austeros judíos, con sus pardas y se-
 veras vestimentas, reunidos todos al-
 rededor de la figura del Rey Sabio,
 no sólo para estudiar y traducir en
 las Escuelas de Toledo, Murcia o Se-
 villa, sino para participar, amigable-
 mente, en los diversos juegos. Ambien-
 tadas las escenas con encuadres
 arquitectónicos, se reflejan los distin-
 tos estilos artísticos empleados en Es-
 paña durante toda la época medieval,
 las califales arcadas de alternadas do-
 velas, las mudéjares puertas de herra-
 dura, los sobrios arcos románicos de

el foque blanco en la quarta casa del alifera
 puera: entran el foy puero en la quarta
 casa del cauillo blanco. El noneno me
 go dar la vaque con el cauillo blanco en la
 tercera casa del alifera puera: entran el foy
 puero en la tercera casa del foque blanco.
 El veynte mego dar la vaque con el foy
 blanco en la casa del alifera puera: en la
 segunda casa del cauillo blanco. El ve
 ynte mego dar la vaque: mara con el
 foque blanco en la segunda casa del foque
 blanco. El foy puero entran de dar
 vaque cada vez al foy puero: es el foy blan
 co mara al foy mego con el alifera puera
 en la segunda casa del cauillo blanco: este
 es el repartimiento de este mego. El ca
 es la
 figura del embalamiento.



Este es otro mego repartido en que a uebr
 y fiero treses que an a ser embalamo assi
 como esta en la figura del embalamiento. lo se ve ugar
 de blancos ugar primo y oit ugar
 de el foy puero en treses o mego
 de los blancos: ugar de los foy puero
 lo que se alargan. El primo
 mego dar la vaque con el

cauillo blanco en la segunda casa del alifera
 puera: entran el foy puero en la segunda
 casa de foque blanco. El foy mego dar
 la vaque con el cauillo blanco: en la
 tercera casa del alifera puera: entran el foy
 puero el cauillo blanco que esta en la segunda
 casa del alifera puera: es fuerza. El veynte
 mego dar la vaque con el foy puero: en la

1.



4.

2.

5.



cauillo blanco en la segunda casa del
 alifera puera: entran el foy puero en
 la quarta casa de foque. El foy
 mego dar la vaque con el cauillo blan
 co en la segunda casa del cauillo puera
 entran el foy puero en la quarta
 casa del foque blanco. El foy mego
 dar la vaque con el foy puero
 en la tercera casa del cauillo blanco
 y entran el foy puero por fuerza en la
 tercera casa del foque blanco. El
 veynte mego dar la vaque: mara con el
 foy blanco en la casa del alifera puera
 el foy blanco entran ugar la puera
 este es el repartimiento de este mego.



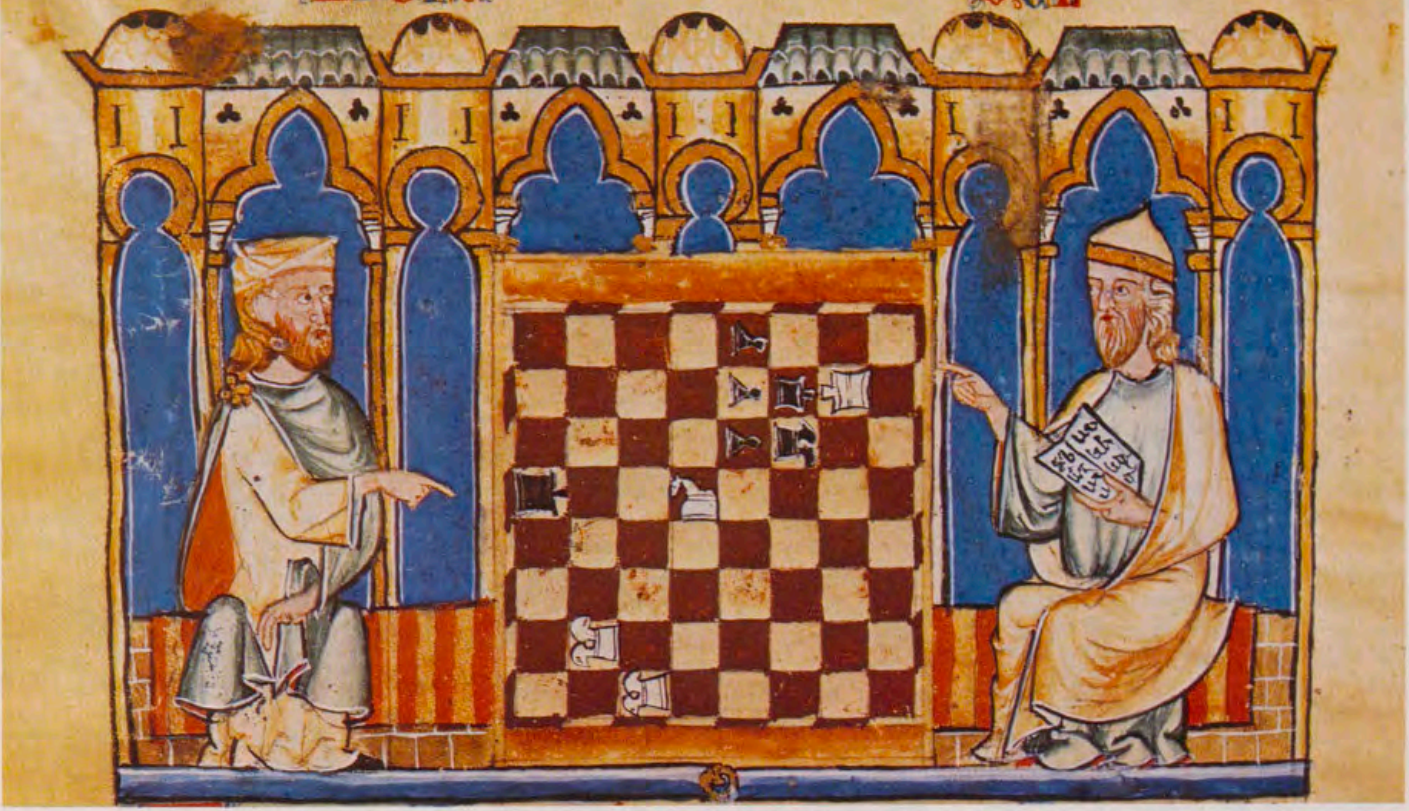
Este es otro mego repartido en que a uebr
 y fiero treses que an a ser embalamo assi
 como esta en la figura del embalamiento
 a ugar de ugar de la guita.
 El blanco mego primo
 mara de los mego al foy
 puero que esta en la ca
 sa del alifera puera o
 en la casa del alifera

puero en veynte treses o en menos si
 los pueros nolo foy ugar alargan: y
 fera el mara en otra casa. El primo
 mego es dar la vaque con el foque
 blanco que esta en la casa tercera del
 alifera puera: y entran en la tercera
 casa del alifera puera. El foy mego
 puero se embalamo con la alifera
 tomario a con el cau foque blanco

3.



6.



1. En el marco arquitectónico de una mansión gótica, se hace una pausa durante el juego para atender al refrigerio presentado por el paje.
2. Son 103 los diagramas de los juegos «departidos» o «contados» del «Libro de Ajedrez», verdaderos precursores del moderno ajedrez de problemas. Pero estos diagramas, no se presentan aislados, sino que se ambientan con diferentes escenas en las que aparece toda la abigarrada sociedad de la época.
3. En suntuoso ambiente palaciego, dos reyes coronados intentan llegar, en un número fijo de jugadas, a la solución de uno de estos juegos «contados» o «departidos».
4. Dos reyes, con doradas coronas y ricos mantos, juegan al «medio
7. emperador», una de las variedades del «Libro de las Tablas».
5. Dos reinas, tocadas con doradas coronas y transparentes velos o «implas», indican a las jóvenes doncellas las jugadas de la partida.
6. En espléndida decoración gótico-mudéjar, donde aparecen los diversos elementos de este arte, se muestran los dados de las «ocho llanas».
7. Consulta, durante el juego, de un libro escrito en caracteres árabigos, de acuerdo con las fuentes de inspiración de este códice.
8. Inapreciables detalles para conocer el elegante atavío gótico de las damas: las camisas «margomadas» en hilos preciosos, el pellote ribeteado, el majestuoso manto y, en la cabeza, los altos tocados de armazón de pergamino, decorados en colores y con superpuestas bandas.



medio punto o las apuntadas ojivas del elegante arte gótico.

Sobre los fondos azules de estos variados recuadros, se destacan, sobre los suelos de mármoles de colores, el escaso mobiliario y los enseres utilizados; los ricos sillones sin espaldar; el característico e inclinado «scriptorium» de los calígrafos; los diversos manuscritos en arábigos caracteres, que confirman las fuentes de esta obra; las rectangulares mesas cubiertas de vistosos tapetes listados; los cojines de lienzo, bordados en colores, o los almohadones típicamente moriscos, donde se sentaban; el arpa, el laúd, el rabel, con que amenizan sus partidas; los elegantes vasos y jarras para las bebidas, que durante éstas les eran servidas, y hasta los diversos útiles para las medicinales pócimas de botica que aparecen, perfectamente alineados, en una de las miniaturas en que el juego del ajedrez se practica en este lugar, como podría hacerse hoy día durante las guardias de nuestras actuales farmacias.

Estas excepcionales miniaturas, 150 en total, fueron obra de los artistas de la Cámara Regia de Alfonso X, que, herederos del dominante gótico francés de su tiempo, no olvidaron, sin embargo, asimilar perfectamente las influencias orientales, tan de acuerdo con las fuentes de inspiración del texto, lográndose así una armonía perfecta entre el contenido y la ilustración de este códice.

EL REY Y EL LIBRO

Respecto a la tan discutida intervención, más o menos directa, de Alfonso X en la redacción de sus obras, él mismo nos dice en su *General Estoria*: «el rey face un libro, non por quel lo escriba con sus manos, mas porque compone las razones del, o las enmienda et yegua e enderesza, e muestra la manera de como se deben fazer, e desí escribe las que el rey manda...».

El Monarca, que tan alto supo colocar el pabellón cultural de sus reinos, a los que les legó una imperecedera herencia compuesta de las más diversas ramas del saber humano, supo rodearse de los más especializados colaboradores de su época, cristianos, moros, judíos, y llegó a ser el gran transmisor de la cultura oriental, no sólo a las tierras hispanas, sino al Occidente todo. En Toledo, donde nació, en Murcia, incorporada al reino cas-

tellano cuando aún era infante, y en Sevilla, donde murió, constituyó Alfonso X sus famosas Escuelas de sabios colaboradores. En esta última ciudad, el año 1283 (era de 1321), se terminó este *Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas*, donde se recoge, arregla y amplía toda una serie de textos árabes, que da lugar a una obra superior a todos sus modelos.

Pero lo que no es ni traducción, ni arreglo, sino obra personalísima del propio Rey Sabio, es el interesante prólogo con que comienza el libro, en el que se explica el porqué de éste, con una genial, anticipada y presentida visión de la civilización del ocio. Como Dios quiso que los hombres disfrutaran durante su vida de alegrías y esparcimientos, para que pudiesen soportar mejor los trabajos y las penas que pudiesen sobrevenirles, los hombres buscaron diversas formas para que esta «alegría pudiesen auer complidamente». Sano y sabio optimismo éste, diametralmente opuesto al tinte sombrío con que se presenta muchas veces a la época medieval.

Establecida la división de los juegos, de movimiento y sedentarios, se explica que estos últimos a los que se refiere la obra, «se fazen seyendo», como el ajedrez, los dados y las tablas, tan indicados para las mujeres que «non caualgan e están encerradas», o para los hombres que son «uieios e flacos», o para los que están «en prision o en cautiuero o que uan sobre mar», y, en general, para todos aquellos que tengan forzosamente que «fincar en las casas», que con esta serie de entretenimientos puedan distraerse y no estar «baldios».

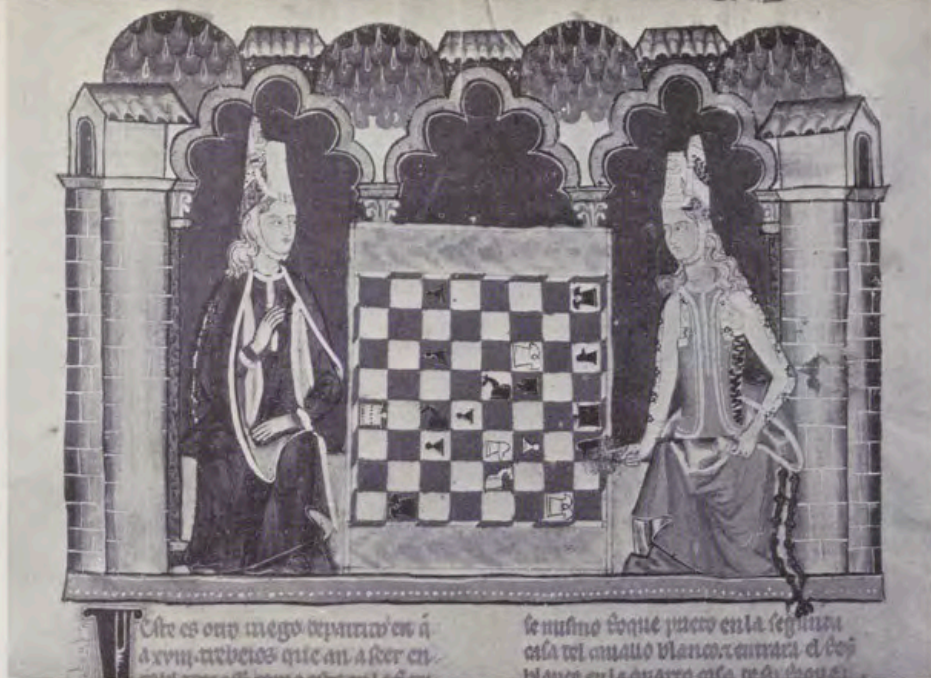
Entre las muy diversas y legendarias versiones habidas sobre el origen de estos juegos del ajedrez, dados y tablas, se decide Alfonso X por la que él encuentra más verdadera, y pasa a explicarla detalladamente. Según las antiguas historias de la India, hubo allí un rey, que, rodeado de sabios, como lo estuvo el propio rey castellano, les hacía razonar sobre el porqué de las cosas; defendía uno de ellos la primacía de la razón sobre la suerte, diciendo que más valía «seso que uentura»; otro, por el contrario, prefería la «uentura» más que el «seso»; y un tercero opinaba que lo mejor era saber usar con «cordura» de la «uentura». Entonces el rey de la India les concedió un plazo para que le dieran una prueba fehaciente de estas sus respectivas teorías sobre la inteligencia y el azar; al cabo de dicho

plazo, ellos le presentaron tres libros: el primero, el del ajedrez, intelectual por excelencia; el segundo, el de los dados, de simple azar, y el tercero, el de las tablas, en el que intervienen inteligencia y suerte.

Contiene la obra, aparte del *Libro de Ajedrez*, del que se hablará más adelante, otros interesantes tratados: el *Libro de los Dados*, en el que se explica cómo han de fabricarse éstos para que no resulten «engannosos», mostrándose las distintas modalidades del juego, como la «triga», la «marlota», el «par con as», el «panquis», etc.; el *Libro de las Tablas*, de inteligencia y azar, refiere también sus diferentes formas de juego, como las «quinze tablas», los «doce canes o doze hermanos», el «laquet», el «emperador», así llamado porque él «lo fizo», refiriéndose seguramente al propio Alfonso X, emperador electo de Alemania; el *Libro del Gran Ajedrez*, que recuerda el conocido ajedrez del Gran Tamerlán, fue hecho en la India a semejanza de las demostraciones de poder de los antiguos reyes, rodeándoles de exóticos animales, descritos con una imaginación tan oriental como el mismo origen del juego; el *Ajedrez hecho a semejanza de los cuatro tiempos del año* refleja una de las grandes aficiones del Rey Sabio y adjudica a las fichas el color característico de cada una de las cuatro estaciones (el blanco de la nieve, el verde de los campos, el rojo del estío y el negro del oscuro otoño); los *Alquerque*, llamados de tres, de nueve o de doce según el número de sus fichas, semejantes a los peones del ajedrez, son juegos en los que interviene la inteligencia y el azar; se ha creído ver un antecedente del juego de las damas en el *Alquerque de doce*; y el *Tablero de los escaques y de las tablas que se juega por Astronomía*, que es el último de los tratados del códice, refleja el grado de conocimientos alcanzado en esta ciencia, cuando aún imperaba el sistema de Ptolomeo y faltaban todavía dos siglos para que se estableciera el sistema heliocéntrico planetario de Nicolás Copérnico.

EL LIBRO DE AJEDREZ

A pesar del gran interés de los juegos ya mencionados, destaca sobre todos ellos el que el Rey Sabio, dándole una especial primacía, coloca en primer lugar y al que dedica más de la mitad de la obra, el llamado *Libro de Ajedrez*, por cuyo nombre se co-

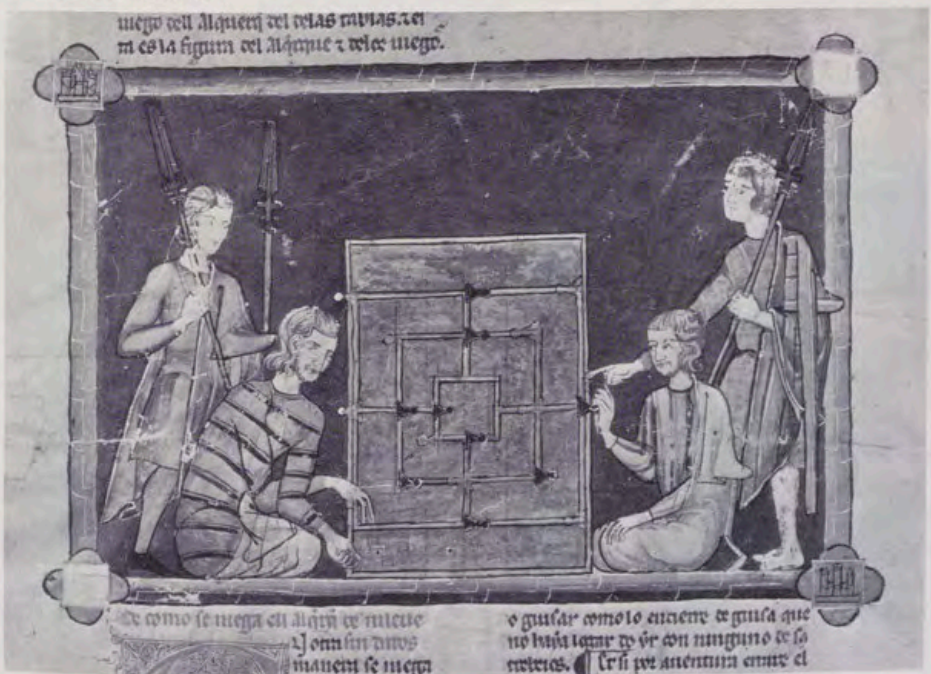


Ante el tablero, elegantes damas góticas con característicos atuendos.



Los sabios presentan al rey de la India el «Ajedrez, los Dados y las Tablas».

El alquerque de nueve.



noce corrientemente el conjunto todo del códice. Esta consideración especial hacia el más noble de los juegos también se muestra en las representaciones miniadas de los personajes que en ellos participan, ante cuyo tablero aparecen hasta los propios monarcas; contrasta el digno y noble porte de los intelectuales jugadores con las zafias y rudas actitudes de los tahures del juego de los dados. Pero, quizás, lo más patente de esta diferencia resulte de leer, por un lado, en la *Partida* 1.^a (ley 57, tít. 5.^o), que los prelados «non deben jugar dados», y contemplar, por otro, la preciosa miniatura del *Libro de Ajedrez*, en la que una joven novicia recibe de una monja profesada la enseñanza de este juego, durante el asueto de su recoleto convento. Concreta y curiosa diferencia la de esta comparación de dos obras de Alfonso X, en la que se pone de manifiesto el distinto concepto en que eran tenidos el intelectual arte del ajedrez y los juegos de simple azar.

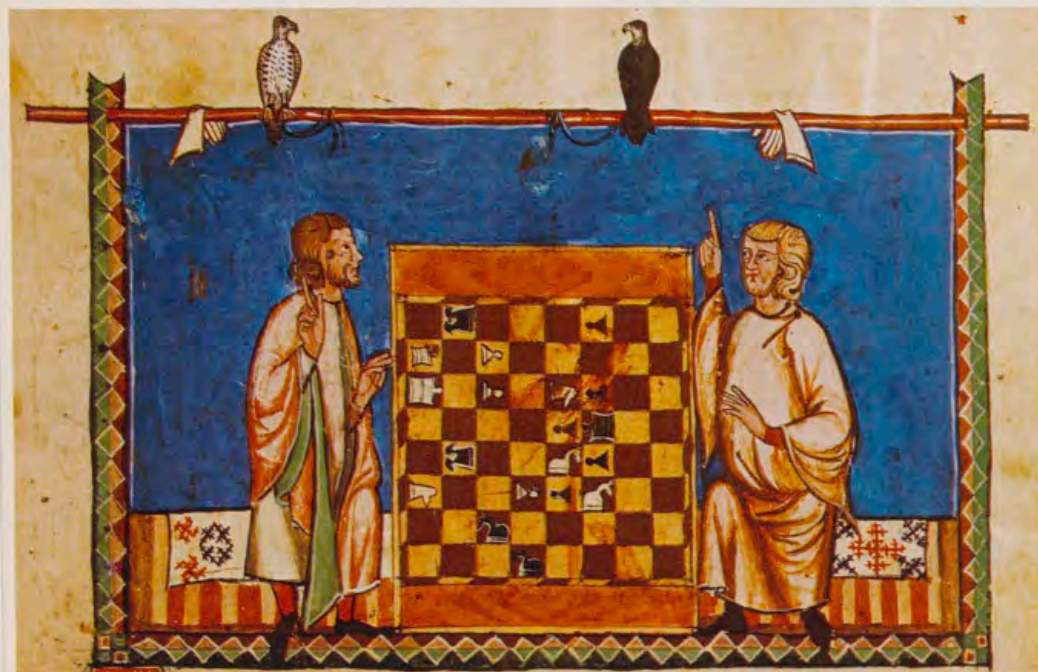
Resulta este *Libro de Ajedrez* fundamental para conocer la historia del juego, concebido como una interpretación guerrera de táctica de lucha entre dos ejércitos, enfrentados en un reducido y cuadrículado campo de batalla. Compuesto cada uno de estos bandos por dieciséis «trebeios» o fichas, se explica la etimología de sus nombres y sus movimientos sobre el tablero, comparándolos siempre con los de un ejército. La ficha que más cambios ha experimentado ha sido la actual reina, o «alfferza» en el códice; la evolución seguida por esta palabra es, seguramente, la siguiente: derivada al parecer del persa «ferz», «farzi» o «farzin», que significa general, pasó a Europa latinizado y se dijo entonces «farcia», «fercia» o «fierce», convertido luego por el romance francés en «fierge» primero y después en «vierge», llegó a ser nuestra «dama» o «reina». También han cambiado mucho sus movimientos sobre el tablero, que hasta el siglo xv no fueron los que tiene actualmente y que le hacen llegar a ser una verdadera reina sobre él.

Se describen, a modo de símil, cómo deben ser representadas las figuras del ajedrez: el rey, sentado, con su corona en la cabeza, en actitud de ejercer justicia; nuestra actual reina, el «alfferza», portando las señales para entrar en batalla, como el alférez mayor del rey; los alfiles, como elefantes cargados de hombres armados y dispuestos para luchar; los roques,



1.

1. Dos jeques musulmanes, con blancos turbantes y armas bajo el brazo, juegan su partida de ajedrez, ante características puertas mudéjares.
2. Los jugadores de esta partida señalan los halcones, con sus patas sujetas por las correas llamadas pihuelas, y los guantes de cetrería. Interesante escena que refleja la gran afición medieval a este tipo de caza.
3. Moros de color juegan su espectacular partida, amenizada por las notas de un arpa.



2.

hoy torres, como apretados haces de caballeros; y los peones, como el pueblo a pie y armado para el combate. Estos son los minuciosos modelos que deberían seguirse para las fichas, mas, como resultaría a veces costoso y difícil hacerlas así, se buscaron y adoptaron otras formas más sencillas, que son las que, en sus características generales, han llegado hasta nosotros. Pero, sin embargo, ha habido sus excepciones, y, a través de los tiempos, algunos artistas han imaginado estas fichas de muy distinta manera a la tradicional, y así, por ejemplo, el alemán Max Esser las ideó en variadas formas de animales marinos, que fueron plasmadas en preciosas figuras de porcelana de Sajonia en la fábrica de Messen.

Presenta el *Libro de Ajedrez* un total de 103 juegos «departidos» o «contados», en los que se conoce el número fijo de jugadas por el que se ha de llegar al final de cada partida, ilustrándose cada uno de ellos con su correspondiente diagrama miniado. Esta serie de juegos programados es uno de los principales valores del códice, ya que son verdaderos antecedentes del actual ajedrez de problemas, de extraordinario interés para los intelectuales aficionados de todas las épocas, e indispensables para la historia de este juego. El otro valor fundamental, dentro de los muchos que posee el manuscrito, es su excepcional contribución al estudio de la Edad Media española, en su conjunto de razas y clases sociales, con su arquitectura, su ambientación, sus instrumentos musicales, y, sobre todo, la indumentaria de sus personajes, tan completa y variada que constituye un verdadero tratado de la moda durante el siglo XIII. Por todo ello, resulta de un inapreciable significado artístico e histórico este singular códice.



3.

TROPAS DE LA CASA REAL ESPAÑOLA (1)

GUARDIAS PALACIANAS Y ESCOLTAS REALES

Desde la antigüedad hasta los Borbones

Por ALFONSO DE CARLOS



Guardia de los Archeros de la Cuchilla y Guardia Española en tiempos de Carlos II, según una litografía coloreada de Villegas, del «Album de la Infantería Española».

«**L**A idea de Majestad o Soberano, vinculada a una persona, no ha podido alcanzar todo su valor moral, por más prestigio que se haya intentado darle, si no situando a su alrededor un numeroso séquito, escogido y de brillante presentación, y, naturalmente, adicto a la persona del monarca y siempre dispuesto a velar por la integridad física del rey y de su familia, de lo que resulta la presencia de tropas, más o menos numerosas, según las circunstancias, en el interior y en los contornos de las mansiones reales con el cometido específico de custodiar a los monarcas y sus inmediatos familiares, lo que viene realizándose desde los comienzos de las primeras monarquías en cada uno de los distintos países», según palabras del historiador don Joaquín de Sotro y Montes, descendiente del Conde de Clonard, que escribió en 1828 «Memorias para la historia de las Tropas de la Casa Real de España».

En España, desde las primeras monarquías hispanogodas aparecen ya las primeras Guardias Reales. Así, entre los años 414 al 711, durante los gobiernos visigodos, existían unas guardias mixtas con el nombre de «Spactharios» que se denominaron de esta forma por el armamento principal que llevaban dichas guardias: «Spactha» (espada). Algunos tratadistas afirman que existieron otras guardias con el nombre de «Gardingos» en el siglo V.

La «Cohorte Pretoriana» la cita el Padre Flórez como guardia real del último de los reyes visigodos. Otros cronistas antiguos hablan de 2.000 caballos «Catafractas» (el soldado catafracta iba armado para la batalla con armadura cubierta de escamas de acero, hierro, madera, asta, etc., siendo su origen griego), conocidos por tropa o «Cohorte de la Guardia», pero Enrique IV, por imbecilidad, o más bien por astucia de los grandes, se deshizo de ésta, perdiendo todo su poder hasta verse sumido en la multitud de calamidades e infortunios que refiere la historia. «Esta consideración —nos dice el general Sotro— ha hecho renovar con algún aumento, según las circunstancias, una medida que sin grandes gastos conserve la tranquilidad del reino y sirva de terror y espanto a los enemigos de aquélla.»

Los «Escuderos a Caballo», cuerpo de caballería que sirvió a los reyes de España, como continuadores de la Corte de la Guardia, se denominaron también «Armigueros» y dieron guardia permanente a nuestros monarcas. A fines del siglo XV los Reyes Católicos al crear la «Guardia Real» antes de la conquista de Granada hicieron que decayeran los «Escuderos a Caballo».

El más antiguo antecedente de las Guardias de la Corona de Castilla han sido, sin duda alguna, los «Monteros de Espinosa» que pertenecían a dicha localidad de la provincia de Burgos, en sus comienzos, y que permanecieron como «Monteros de la Cámara y Guarda de Su Majestad» hasta el 14 de abril de 1931, fecha en que se proclamó la Segunda República española que los suprimió.

Los «Ballesteros de la Maza» del Rey Pedro I, dieron paso a los «Ballesteros a Caballo» de Juan II, contemporáneos de los «Cien Continuos» o «Continos», ballesteros reales montados que prestaban servicio permanente o «continuo» en palacio.

GUARDIAS VIEJAS DE CASTILLA

Las «Guardias Viejas de Castilla» al tratarse de unas tropas de tipo permanente, con una mejor organización, e incluso táctica, ya que su estructura tendía hacia la velocidad y la maniobra, vienen a ser el comienzo de la verdadera historia de la Caballería española, como arma orgánica homogénea y nacional.

Los efectivos de estas tropas eran 2.500 caballos que se articulaban en 25 compañías de 100 jinetes cada una. La Plana Mayor de mando la formaban: un Capitán General, un Alcalde, un Contador General, un Alguacil y un Escribano; y cada Compañía tenía: un Capitán, un Teniente, un Alférez, un Porta Estandarte, un Trompeta y 100 jinetes.

Las «Guardas» estaban divididas en: Hombres de armas y Caballos ligeros. Los Hombres de armas disponían de dos caballos: el primero, encubertado, con la divisa de las armas reales de Castilla y León; el otro, llamado «dobladura», para el paje portador de la lanza del caballero. El reclutamiento para este cuerpo escogido era muy severo, siendo necesario para entrar en él probar su fidelidad a la Corona y reunir condiciones físicas y militares muy relevantes.

Los jinetes estaban armados de «punta en blanco», con coselete completo de peto, espaldar, gola, faldón, brazales, catrones, guardas y manoplas; museros de malla en lugar de quijotes, carrilleras, rodilleras y zapatos herrados; celada con visera, barbeta y airón de plumas; pavés con las armas de Castilla y León en la brisadura. El armamento que usaban era: lanzón de armas de arandela y ristre, espada de armar o estoque, maza de armas y escudo o pavés. La quinta parte de la compañía era de jinetes que vestían: coraza, faldón, medios quijotes, grevas, morrión sin celada, espada, puñal y ballesta. Sus caballos llevaban silla barda, riendas herradas y ricos paramentos divisados con las armas de Castilla y León.

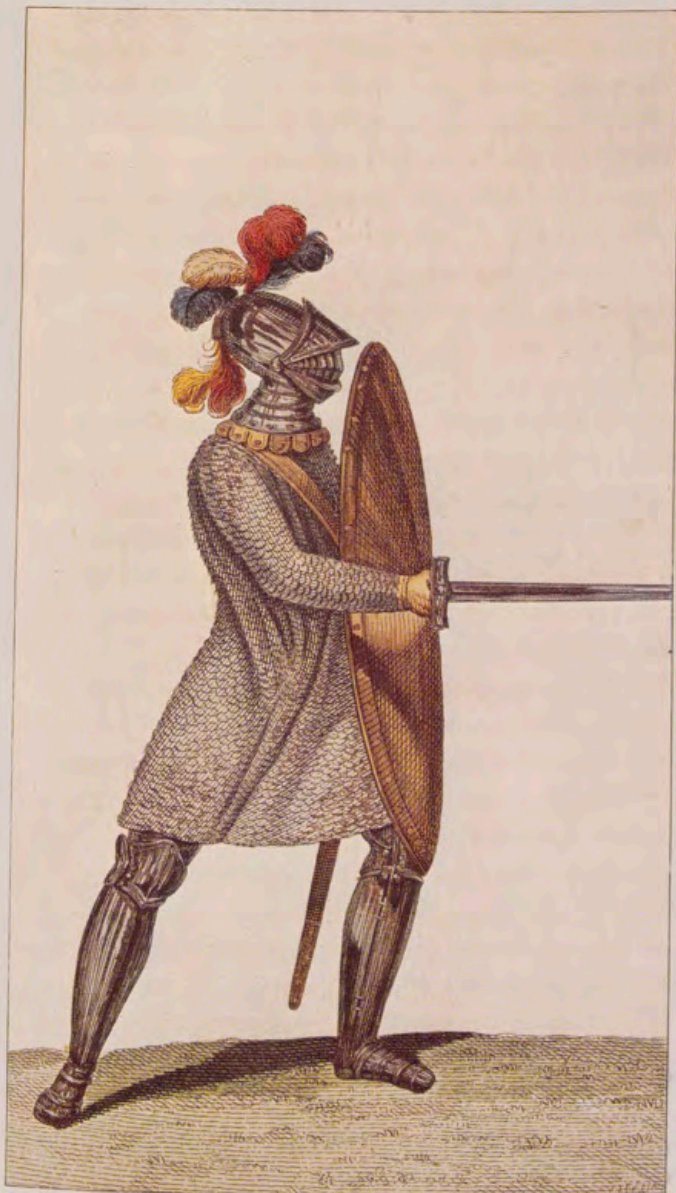
El 22 de mayo de 1502 fue admitido a sueldo del trono de España un Cuerpo de tropas de Caballería que había traído el Archiduque de Austria Felipe el Hermoso, cuando vino a nuestro país acompañando a su esposa la Reina Doña Juana. Tales tropas se denominaban «Arqueros de Borgoña» y su misión era la guardia de sus personas. Los 150 arqueros a Caballo que componían esta guardia vestían: cota de malla con brazaletes, cañones, guardas y manoplas. Encima de la cota de mallas llevaban una sobrevesta o sayo blanco, divisado en el pecho con los blasones o Cruz de Borgoña en rojo, anudados con un eslabón del collar del toisón. La parte inferior del

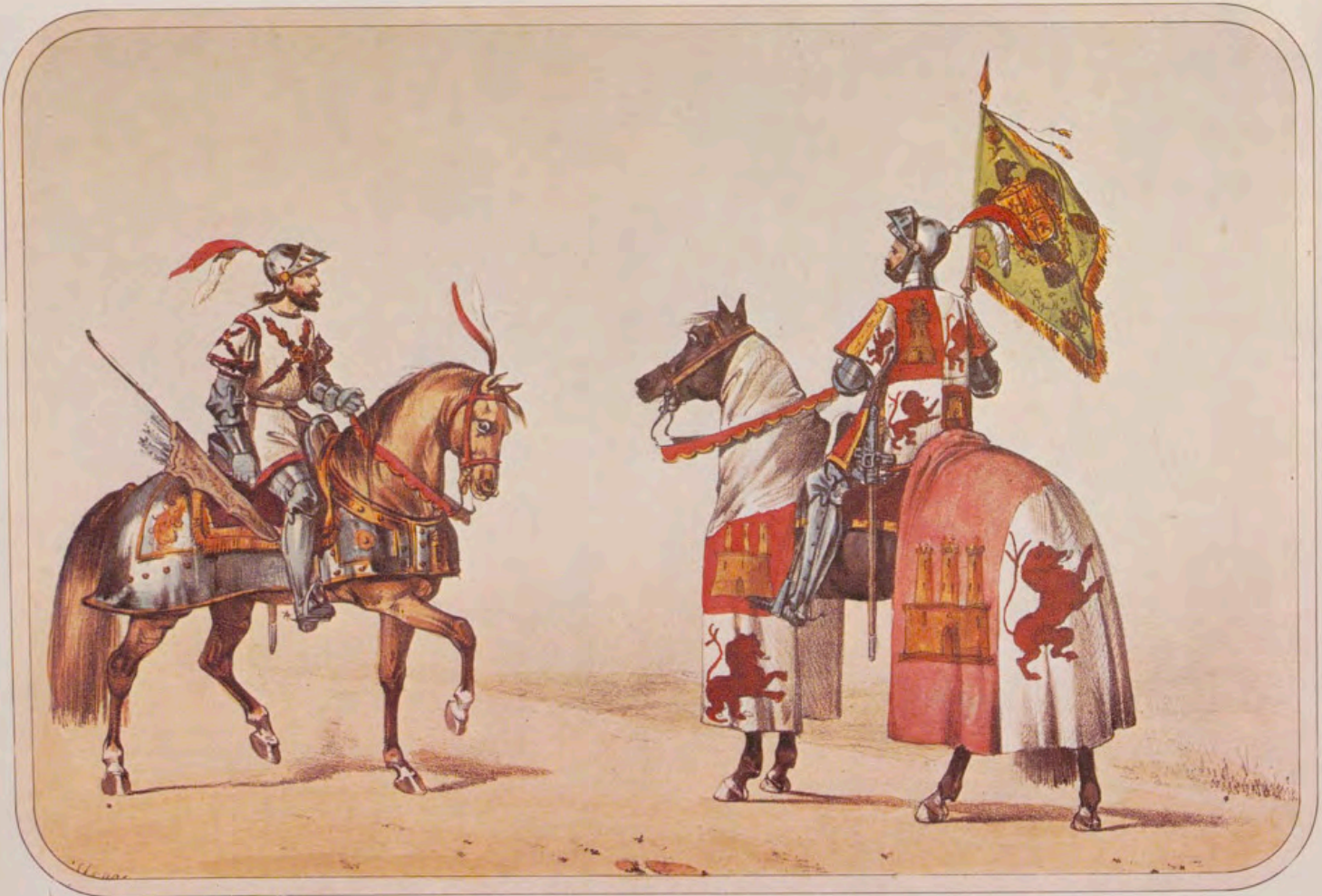


Montero de Espinosa, de la guardia personal del rey, con el atuendo que utilizaban en el siglo XII. Esta guardia existió en España hasta el 14 de abril de 1931, en que desaparecieron con la República.

Tropa o Cohorte de la Guardia (unidad mixta), que posiblemente existiese desde la época visigoda hasta la llegada de Enrique IV. Grabado iluminado con armadura del siglo VIII.

Guardia de los Monteros de Espinosa, grabado iluminado de un libro de coro del siglo XIII. Lleva una túnica verde, la cabeza descubierta, en una mano la espada y en la otra un largo escudo partido en dos cuarteles blanco y rojo (Castilla y León).





Arquero de Borgoña y Porta-estandarte Real en 1503. El Archiduque Don Felipe de Borgoña (Felipe el Hermoso), casado con Doña Juana de Castilla (Juana la Loca), llegó a España acompañado de una escolta denominada Guardia Noble de Archeros, unidad mixta, conocida después por el sobrenombre de Archeros de la Cuchilla.



En 1504 el Rey Católico, Don Fernando, acordó tomar una Guarda de Alabarderos, para su persona, encargando de la misma al capitán Don Gonzalo de Ayora, cronista de la época, hombre diestro en las armas y experto soldado. Cuerpo que llegaría hasta la II República Española, que lo declaró disuelto en 1931.

Guarda Vieja de Castilla, cuerpo de Caballería creado en 1493, por los Reyes Católicos, después de la reconquista de Granada. Grabado que representa a un hombre armado de «punta en blanco», copiado de las armaduras que se conservan en la Real Armería de Madrid.

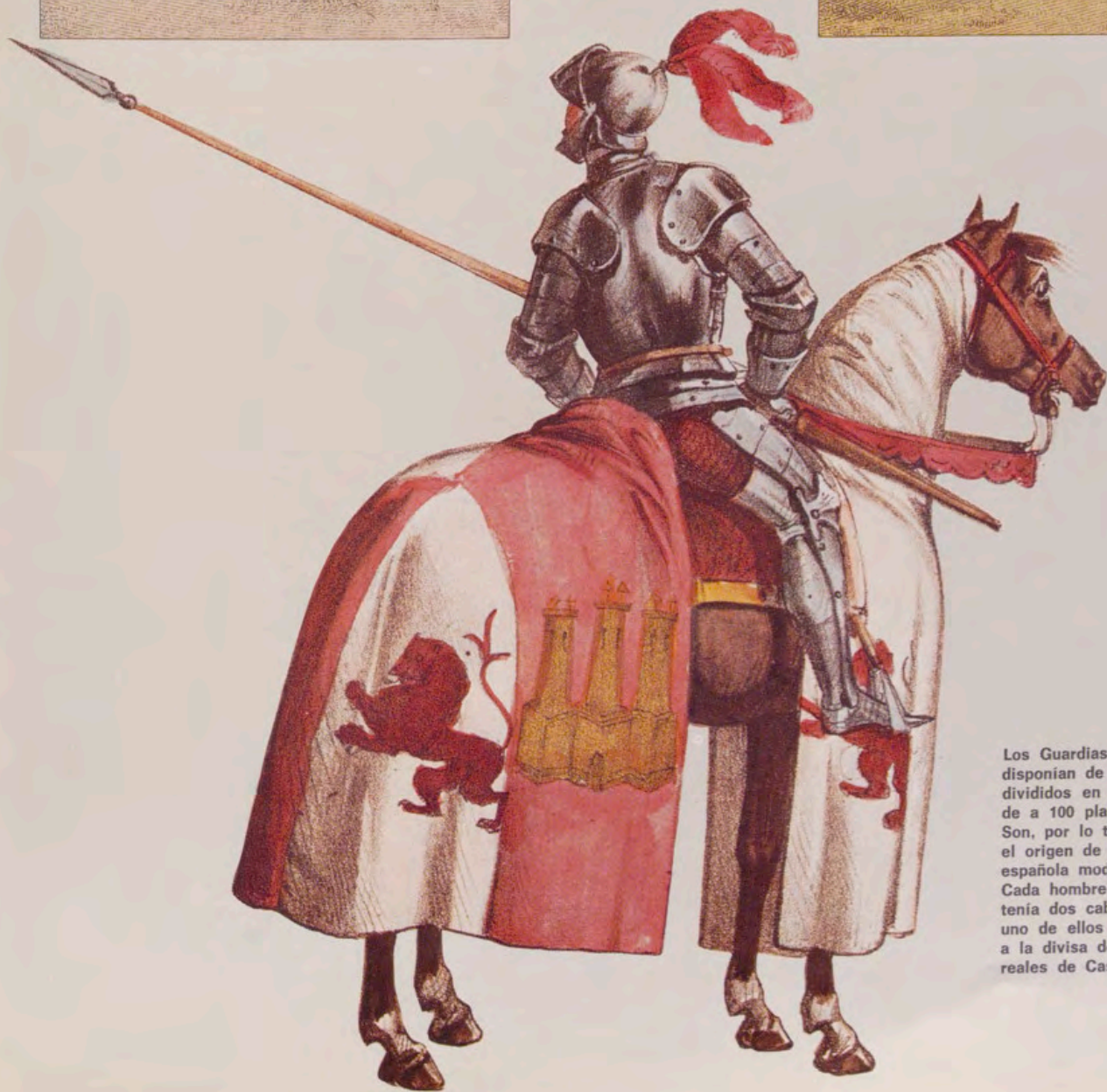




Guardia alemana
o tudesca de Alabarderos
que trajo el Emperador
Carlos V, en 1519,
de Alemania.
Grabado según uno
de los tapices de Palacio
que representa
el embarque de las tropas
con el Emperador, en Barcelona,
el 30 de mayo de 1535,
para la conquista de Túnez.



Guardia de los
Archeros de la Cuchilla.
Grabado coloreado
basado en la pintura mural
de la sala de las «batallas»
del Monasterio de El Escorial,
en la que aparece esta guardia
dando escolta
a la tienda de campaña
del Rey Felipe II,
en la batalla de San Quintín,
en el año 1557.



Los Guardias Viejas de Castilla
disponían de 2.500 caballos,
divididos en 25 compañías
de a 100 plazas.
Son, por lo tanto,
el origen de la Caballería
española moderna.
Cada hombre de armas
tenía dos caballos,
uno de ellos encubertado
a la divisa de las armas
reales de Castilla y León.

cuerpo la tenían cubierta con quijotes, canilleras, rodilleras y zapatos herrados. En la cabeza el almófar y celada borgoñota con airón de plumas. Como armas ofensivas llevaban espada de dos manos y arco con saetas guardadas en un carcaje asegurado al costado derecho de la gruperá. Los caballos iban lujosamente enjaezados con arzón en la testera, riendas herradas, silla «jineta» tapizada y bordada con flecos y un clfbano claveteado que terminaba en el petrial con vistosos adornos y con el anagrama de Felipe el Hermoso.

GUARDIA DE ALABARDEROS

Como consecuencia del atentado que sufrió en diciembre de 1492, en Barcelona, Don Fernando el Católico, «se les mandó traer espada a los mozos de espuela cuando iban con el Rey». Y habiendo muerto ya la Reina Doña Isabel, en el año 1504, acordó el Rey Católico tomar «Guarda de Alabarderos» para su persona, haciendo capitán de ésta a don Gonzalo de Ayora, su cronista y hombre diestro en las armas que comenzó con 50 alabarderos y fue el que introdujo en España el uso táctico del «paso simultáneo». Estos Alabarderos vestían a la suiza con «sayos medio colorados y medio blancos» y con las alabardas características de la Infantería suiza, como arma principal.

La «Guardia Española» que tuvo su origen en la «Guardia de Alabarderos» fue la primer tropa que adoptó en España el uso de las libreas o uniformes, que eran de color amarillo y de aquí le vino el sobrenombre o mote de «Guardia Amarilla». El Emperador Carlos V creó con los inválidos de esta guardia, la «Guardia Vieja», para la custodia de los infantes de Castilla cuando se les ponía casa aparte.

Los «Estradiotes», que más tarde cambiaron el nombre por «Guardia de la Lancilla» llegaron de Italia en 1507 con Fernando el Católico, en cambio la «Guardia Alemana» o «Tudesca» de «Alabarderos» fue introducida en nuestra Patria por el Emperador Carlos V en 1519. Los colores del vestuario de estas guardias al «uso de Alemania» eran el amarillo y blanco, añadiéndoseles más tarde el carmesí.

Los auténticos antepasados de los Guardias de Infantería de S. M. el Rey Don Juan Carlos I son, sin lugar a dudas, los Guardias de Infantería que en número de 2.500 a 3.000 hombres formaban el Regimiento o Coronelía de Guardias de Infantería del Rey Felipe IV, que fue creado en 1634. Su fundador fue don Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares; de aquí que al cuerpo lo denominara el vulgo «Los Guzmanes», sacado del apodo de su fundador «El Guzmano». Esta guardia se levantó para escoltar y acompañar al Monarca Felipe IV, que al frente de los ejércitos combatiría a los franceses si atacaban a los Países Bajos españoles.

El coronel de este cuerpo fue el valido del Rey Conde-Duque de Olivares, y tuvo un historial, aunque corto, importante, distinguiéndose en la campaña de Cataluña. El hijo bastardo del Rey, don Juan de Austria, consiguió, con las intrigas de sus seguidores que dejara de ser tropa palaciana para transformarse en un Tercio ordinario de infantería en el año 1661. Esta unidad ha llegado hasta nuestros días con el nombre de Regimiento de Infantería Inmemorial del Rey núm. 1.

El vestuario de esta tropa consistía en un capotillo de dos haldas (faldas), que venía a ser como una casaquilla hueca, abierta por los costados hasta abajo y con una abertura para meter la cabeza, llevando bordado el escudo de las armas reales de Felipe IV. Debajo: coselete completo y como armas: espada y pica los piqueros. Las calzas atacadas y las medias calzas con zapatos.

GUARDIA DEL REY

Ante la inseguridad política que corría en Madrid durante la minoría de edad de Carlos II, la Reina madre, Doña Mariana de Austria, en nombre de su hijo, decretó en 1669 el levantamiento de un cuerpo de tropas de infantería para la custodia de la Familia Real y del palacio, con el nombre de «Guardia del Rey». El Regimiento, semejante en su composición a un Tercio de Infantería, recibió el sobrenombre de «La Chamberga», por usar sus oficiales y tropa una casaca a la chamberga, llamadas así por haberlas puesto de moda el mariscal francés Mr. de Chamberg.

El Regimiento de infantería de la Guardia del Rey debía tener unas 2.400 plazas, en ocho compañías de 150 mosqueteros, e igual número de piqueros cada una. Los mosqueteros de esta Guardia llevaban mosquetes de 25 libras de calibre antiguo y marca vizcaína, con su correspondiente horquilla de apoyo para disparar, debiendo ir disparando y marchando militarmente al entrar y salir de guardia; los coseletes o piqueros iban armados a su vez, además de con la espada, de una pica de 27 palmos de longitud. Dicho Tercio participó en la guerra que se había encendido en la frontera del Rosellón, y fue disuelto por Felipe V en 1703.

Cuando se acercaba para Carlos II el fin de su reinado, formó en 1697, un regimiento de caballería con los valientes que se habían distinguido en la guerra. Al llegar el primer Borbón a España, la «Guardia del Rey», que estaba formada por 1.200 hombres de Infantería y 800 jinetes, se dividió en tres regimientos: uno de caballería y dos de infantería (el primero flamenco y el segundo español) y para satisfacer a los italianos que habían quedado fuera de la guardia, se formó un regimiento, en 1710, con el nombre de «Guardia de Italia».

Mientras que Felipe V residía en Italia, su abuelo



Litografía en color, ejecutada por Villegas, del «Album de la Infantería Española», del Conde de Clonard, con un guardia español y otro alemán en traje de corte o de ceremonia y un Guardia de los Archeros de la Cuchilla (unidad mixta), en traje de guerra.

Alabardero de la Guardia Española. Grabado coloreado según el cuadro «Las entregas de las dos Princesas de España y Francia, que se hicieron sobre el río Bidasoa, en 9 de noviembre de 1615».

Coselete o piquero de la Coronelia o Regimiento de la Guardia del Rey (Guardias de Infantería del Rey Don Felipe IV), que fue creado en 1634, siendo su fundador Don Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares. De aquí que el vulgo los denominara «Los Guzmanes», sacado del apodo de su fundador «El Guzmano».



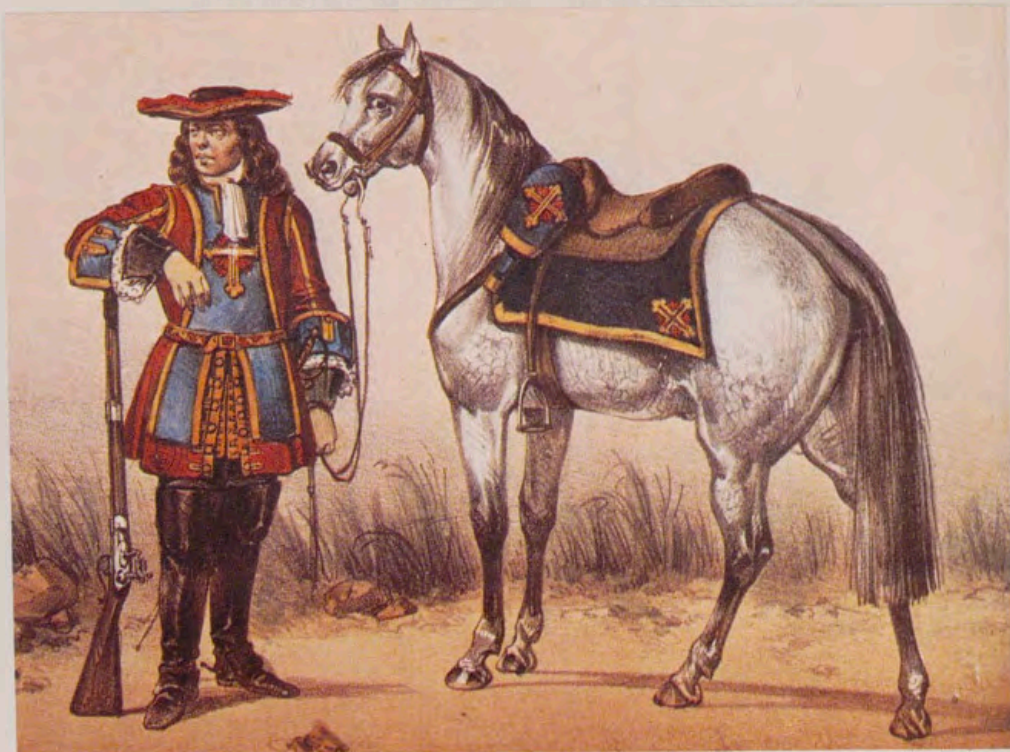


Mosquetero del Regimiento de la Guardia del Rey (Carlos II) creado por la Reina Madre, Doña Mariana de Austria, durante la minoría de edad de Carlos II y en nombre de su hijo en 1669, recibiendo el sobrenombre de «La Chamberga», por usar una casaca a la chamberga. Fue disuelto por el primer Borbón en 1703.



Mosquetero de la Guardia de la Persona, que procedentes de Flandes se ocuparon de la guardia de la persona del Rey, Felipe V, desde 1702 hasta 1704, pasando después esta compañía a los Guardias de Corps, como tercera de este distinguido cuerpo de Caballería de la Casa Real.

La compañía de mosqueteros flamencos la formaban 100 hombres distinguidos, que prestaban sus servicios a pie y a caballo.



Luis XIV se había encargado de organizarle una compañía de «Mosqueteros Flamencos», que se ocuparon de la guardia de la persona del Rey, a partir de 1701. Se componía esta compañía de 100 hombres distinguidos con las armas y vestuario correspondientes según prestaran servicio a pie o a caballo, vistiendo de color escarlata guarnecido con galones

de oro y las vueltas de terciopelo azul. La vida de estos mosqueteros fue muy efímera, puesto que en el año de 1704 Felipe V suprimió la compañía, que pasó a formar parte de la tercera compañía de «Guardias de Corps».

(Artículo ilustrado con libros, álbumes y láminas de la Biblioteca de Palacio.)

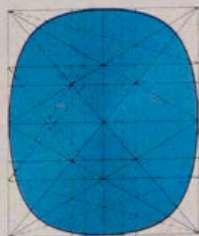
PATEK PHILIPPE



Inconfundible

La Elipse de Oro y el fascinante oro azul creaciones exclusivas de Patek Philippe, dan testimonio de que el reloj ha sido enteramente terminado a mano. Como lo hace Patek Philippe desde 1839.

La creación de la Elipse de Oro está basada en la "sección aurea", regla de oro y perfecta proporción de la antigua Grecia, el mismo principio que inspiró el diseño del Partenón. El oro azul de la esfera, es un capricho de la alquimia con la firma de Patek Philippe.



El placer que proporciona la posesión de algo bello, es lo que impulsa a las personas sensibles a poseer un Patek Philippe.

Modelo, con diamantes engastados, para damas (Ref. 4382) Reloj de pulsera para caballero (Ref. 3748/1). Hay también gemelos y llavero que hacen perfecto juego con el fascinante oro azul, y la Elipse de Oro.



PATEK PHILIPPE

Los Maestros de la relojería Suiza

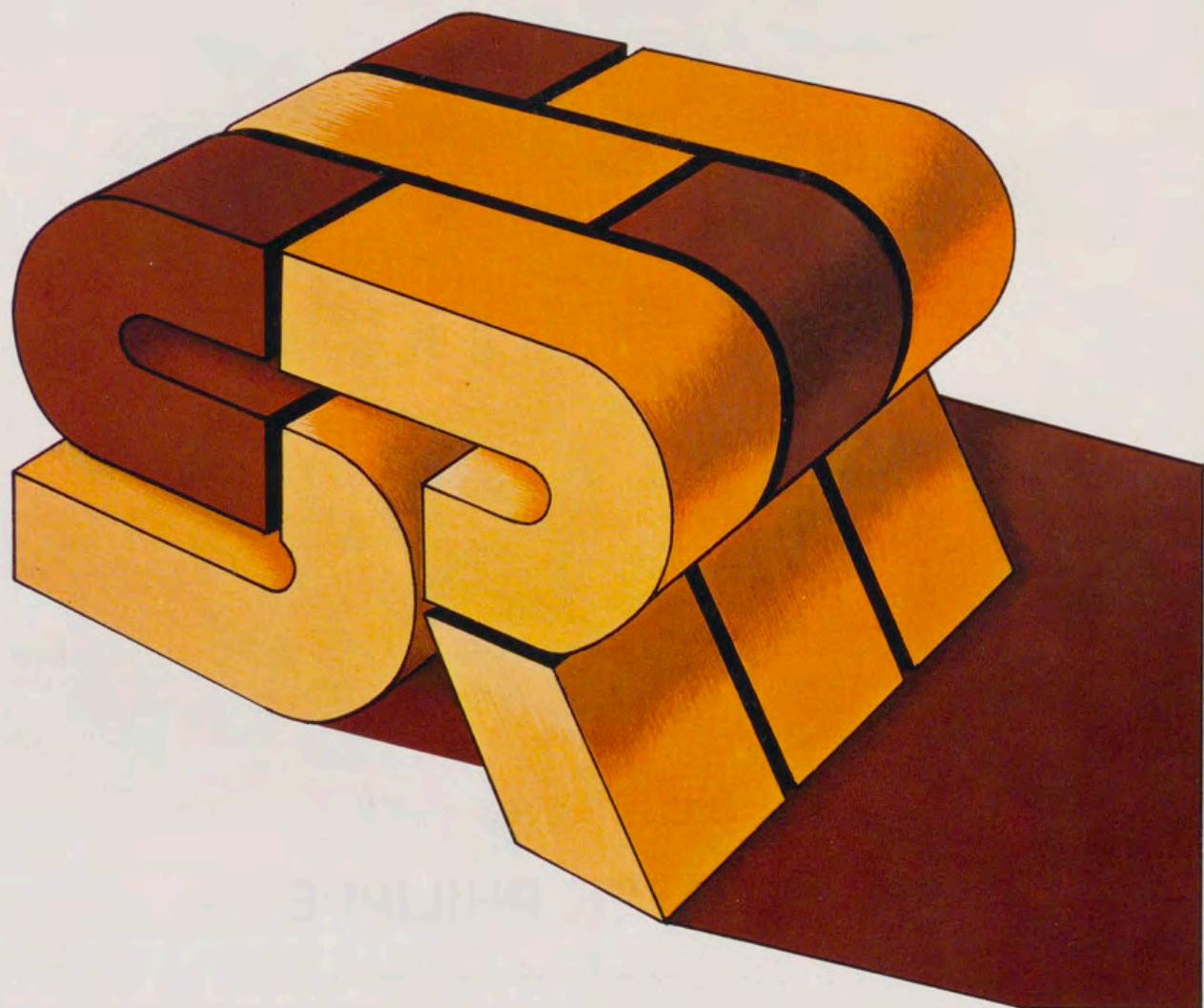
Venta y Servicio Técnico: **SOTOLARGO** Joyeros

Avda. José Antonio, 70-Madrid- 13

CASER

CAJA DE SEGUROS REUNIDOS, S.A.

Plaza de la Lealtad, 4 Madrid



FRONTERA

LA COMPAÑIA DE SEGUROS DE LAS CAJAS DE AHORROS CONFEDERADAS

600.000 M² DE CESPED AL PIE DE SU PARCELA

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

GARSAN



PRECIOS DE
LANZAMIENTO



OTRA PROMOCION DE:

JOSE BANUS

Nueva Andalucía - Marbella - Costa del Sol

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

Nombre:

Dirección:

Tels.:

Cdad.:

Prov.:

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



CENTRAL
TÉRMICA
DE
CASTELLÓN



CENTRAL
DE
CEDILLO

HIDROELECTRICA ESPAÑOLA, S. A.

**HERMOSILLA, 3
MADRID-1**

HIPÓDROMO DE LA ZARZUELA DE MADRID



Tribuna del Hipódromo de la Zarzuela cuya realización es una de las mejores del mundo.

PROGRAMA DE CARRERAS DE CABALLOS a celebrar en la Temporada de Primavera de 1978 SOCIEDAD DE FOMENTO DE LA CRIA CABALLAR DE ESPAÑA

- | | | |
|------------------------|-------------------------------|------------------------|
| 1. 19 febrero. | 12. 15 abril (sábado). | 23. 28 mayo. |
| 2. 26 febrero. | 13. 16 abril. | 24. 4 junio. |
| 3. 4 marzo (sábado). | 14. 23 abril. | 25. 10 junio (sábado). |
| 4. 5 marzo. | 15. 29 abril (sábado). | 26. 11 junio. |
| 5. 12 marzo. | 16. 30 abril. | 27. 18 junio. |
| 6. 18 marzo (sábado). | 17. 6 mayo (sábado). | 28. 24 junio (sábado). |
| 7. 19 marzo (S. José). | 18. 7 mayo. | 29. 25 junio. |
| 8. 26 marzo. | 19. 14 mayo. | 30. 2 julio. |
| 9. 1 abril (sábado). | 20. 15 mayo (San Isidro). | 31. 8 julio (sábado). |
| 10. 2 abril. | 21. 21 mayo. | 32. 9 julio. |
| 11. 9 abril. | 22. 25 mayo (Corpus Christi). | 33. 16 julio. |

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 las Librerías de la «Editorial Patrimonio Nacional», en la plaza de Oriente, 6 (esquina a Felipe V), teléf. 241.80.37, Madrid-13, y en la calle de O'Donnell, 63, teléf. 274.20.79, Madrid-9. También en la Revista REALES SITIOS, Palacio de Oriente, teléf. 248.74.04, Madrid-13.

una epopeya de oro,
en oro
debe recordarse



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

"Grandes Capitanes Españoles"

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

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

Una serie digna de Vd.

Solicite más amplia información

Fabricación y distribución en exclusiva mundial a cargo de:



Acuñaciones Españolas, S.A.

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



Momentos que perduran



PARKER

La escritura!

ALLEGORIAS MUSICALES en los tapices del Patrimonio Nacional (2)

Cítara, Salterio, Arpa, Lira, Laúd, Vihuela y Guitarra

Por RAMON PERALES DE LA CAL



1. «Dulces sones, del concierto angélico». Fragmento del paño 3 de la serie «Historia de la Virgen». (Palacio Real de Madrid.)
2. «Con la farpa de Febo / que dá los puntos doblados / con que falaga el loçano / e todos los enamorados.» Fragmento del paño 4 de «Honores y Virtudes» (La Nobleza). (Palacio Real de La Granja.)

RARAS son las ocasiones en las que las fuentes de investigación organográfica, según apuntábamos en nuestro comentario anterior, arrojan datos concretos acerca de las peculiaridades técnicas y musicales de los instrumentos que en ellas aparecen. De otro lado, la historia general de la música presenta grandes vacíos y no pocos errores.

El nombre de los instrumentos, en la mayoría de las ocasiones, se hallan en lenguas como el árabe, el latín o el griego, cuando no en dialectos extranjeros, que hacen ardua, si no imposible, la labor de identificación y catalogación.

Llega hasta nuestros días el nombre de gran número de instrumentos en su acepción original o ligeramente alterado, merced a la intervención de glosadores y filó-

logos que en todas las épocas, corrigieron e introdujeron, para mayor confusión, nuevas y arbitrarias modificaciones.

Por ello, y ante la escasez de datos concretos o la imprecisión en las descripciones de los instrumentos, fruto en no pocas ocasiones de la imaginación de los artistas y artesanos de todas las épocas, es necesario recurrir a los tratados de instrumentos que tengan la garantía suficiente para el esclarecimiento de sus aspectos morfológicos y esencialmente técnicos, como pueden ser: la *Declaración de instrumentos musicales*, de Fray Juan Bermudo, impreso en Osuna el año 1555; el *Melopeo y Maestro*, de Cerone, publicado en Nápoles el año 1613, o la *Escuela de Música*, de Fray Pablo Nasarre, impreso en Zaragoza en 1724. A estos libros hay que añadir la bibliografía general que ofrecimos en el primer artículo publicado en el número anterior de REALES SITIOS.



Arpa de la foto color 1.

Aún teniendo en gran consideración cualquier representación plástica de los instrumentos (muestras, en la mayoría de las ocasiones, de incalculable valor documental) deberá prestarse atención especial a las fuentes bibliográficas de la literatura de la Edad Media que, aunque en forma menos plástica habrá de situarnos en el umbral de su evolución y desarrollo.

CITARA

Algunas de las manifestaciones más lejanas en el tiempo se encuentran en la escueta descripción instrumental que hace San Isidoro en el segundo libro de sus «Etimologías». Tomamos en esta ocasión, exclusivamente, las referencias de algún instrumento incluido dentro de la familia de los «cordófonos». A la cítara se refiere cuando escribe: «Forma "citaræ" initio similis fuisse traditur pectore humano...», identificándola con el «simikion» de treinta y cinco cuerdas, la que menciona Aristóteles, o con el «epigoneion» de cuarenta, superando en número a las «liras» y acaso al «arpa», verdadero policordio.

De este instrumento llegaron a Europa, procedentes del cercano Oriente dos variedades: una, la «punteada», denominada «qanun», y otra, «percutida», conocida con el nombre de «santir», derivado en su etimología del griego «psalterion» y conocido en el viejo continente como «dulcema» o «dulcemelos».

SALTERIO Y DULCEMELOS

Ambos instrumentos, salterio y dulcemelos son de características similares, si no iguales, a excepción de la forma en que se produce sobre ellos el sonido. Aquél, punteando sus cuerdas con los dedos o una plumita que actuaba a modo de púa, y éste percutiéndolas con unas varitas, guarnecidos sus extremos con una badana, lográndose con ello un timbre más dulce que el producido en el salterio con la púa o «plectro».

Un magnífico y bello ejemplo nos lo ofrece un tapiz de la serie de «Moisés» (tapicería 24, paño 4) que se encuentra en el Palacio de La Granja. Su morfología es la de un paralelepípedo rectángulo, con dos rosetones marqueteados y cuerdas anudadas en sus extremos, en número de cinco, que son golpeadas con la correspondiente baquetita.



Arpa de la foto color 3.

La moda de este instrumento se perdió entrado ya el siglo XVI, ante las ventajas que ofrecían las «espinetas», «virginales» y «clavicordios», que por entonces empezaban a proliferar, dadas las posibilidades que estos instrumentos de tecla ofrecían al poder hacerse sonar varias notas a la vez.

Juan dell Enzina hace alusión a los dos instrumentos en el *Triunfo del Amor*: «/ ... / dulcemelos, clavicordios / clavicíbalos, salterios, / ... /.»

Todos ellos pertenecen, dentro de la familia de cordófonos, a la variedad de instrumentos de «cuerda percutida».

Incluidos en los pertenecientes a la de «cuerda pulsada», volvemos a encontrar numerosísimas representaciones que nos muestran toda una gama de instrumentos que responden a esta nueva variante. Arpas, liras, laúdes, vihuelas y guitarras, son motivos que se encuentran con profusión en los tapices del Patrimonio Nacional.

ARPA

El «arpa», de añeja tradición, fue uno de los instrumentos más populares preferido, junto a la viola y a la cítola, por juglares y ministriles durante la Edad Media. Irlanda es uno de los países que la adopta en primer lugar, difundiendo al poco tiempo por el continente, aunque el instrumento, con las características morfológicas propias, era conocido en Europa antes de que se constituyera en símbolo heráldico, según lo demuestran las miniaturas policromas del «Salterio de Utrecht», iluminado alrededor del año 832.

Estas arpas primitivas disponían de siete cuerdas que se afinaban con el auxilio de una llave, al igual que el sistema empleado por los afinadores modernos de pianos. Dos ejemplos que testifican esta apreciación los encontramos en un tapiz de la «Historia de la Virgen» (tapicería 1, paño 3), conservado en el Palacio Real de Madrid. En ambos casos, el número de cuerdas se eleva a siete, correspondiendo a un arpa gótica.

Otras arpas disponían de un número mayor de cuerdas, alcanzando en ocasiones veinticinco o más, según describe el compositor Guillaume de Machaut, en el siglo XIV, y que podemos igualmente comprobar en algunos tapices del Palacio de La Granja: en la serie denominada «Honos y Virtudes» («La Nobleza», tapicería 8, paño 4, y «La Fama», tapicería 8, paño 3) y



Arpa de la foto color 2.



Arpa de la foto color 6.

en los «Triunfos de Petrarca» («Triunfo de la Fama», tapicería 38, paño 4).

Es a la época del compositor Machaut, a la que corresponde el momento de transición del arpa románica, de dimensiones exageradas y notablemente decorada, al estilo esbelto y medidas más enjutas del arpa gótica.

Estas arpas antiguas, en su versión de los siglos IX y X, fueron conocidas con el nombre de «crot» o «cwth» y son las mismas que aparecen, según comentábamos con anterioridad, en los códices pertenecientes a esta época, puestas sistemáticamente en manos del rey David, alternando con las de tipo continental, más próximas a la morfología actual del instrumento. Este, tañido con arco, responde a la denominación de «rrota», término e instrumento al que se refieren tanto Gonzalo de Berceo como el Arcipreste de Hita, haciendo mención aquí no sólo del instrumento sino al instrumentista: «Nin giga, nin salterio, nin mano de rotero» («Milagros de Nuestra Señora»). Y Juan Ruiz, en un pasaje del *Libro de Buen Amor*: «La rrota diz'con ellos mas alta que un risco».

Al contemplar el tapiz «La Fama», correspondiente a la serie de los «Honores y Virtudes» (tapicería 8, paño 3), en el que aparece el rey David portando su arpa, resulta difícil sustraerse a recordar una deliciosa leyenda hebrea que narra cómo, cuando el rey dormía, el viento hacía sonar las cuerdas de su arpa, acompañándolo con sus dulces sonos.

Las cualidades del arpa son ponderadas con posterioridad, por la pluma de Cervantes, cuando en la «Ilustre fregona», escribe: «... la mejor voz pierde sus quilates, cuando no se acompaña con el arpa».

El siglo XVI, conocerá el máximo apogeo de este instrumento, empleado ya para la interpretación de la música culta, como lo demuestran las inspiradas composiciones que el ciego burgalés Antonio de Cabezón y Ruiz de Ribayaz, le dedicaron.

LIRA

De origen remoto y procedencia oriental son las liras, las cuales a partir del año mil penetraron en Europa quedando asimiladas con sus propias características en las zonas central y nórdica.

Su origen, según se desprende de la misma Mitología, es divino: «... Apolo acordaba la lira...». Atributo alegórico a la moderación, el equilibrio y la armonía.



Lira de la foto color 7.

Los héroes se acompañaban con ella, al igual que los cantores épicos profesionales. «... los jóvenes bailarines unidos en círculo se movían con sus melodías...».

«/ ... recreaba / su corazón el héroe con la dulce / sonante lira hermosa /, se escribe en la *Iliada*.

Es, sin duda, el mismo instrumento que la «kithara», la cual aparece con mucha frecuencia decorando los vasos griegos. El instrumento se sostenía verticalmente, ligeramente inclinada hacia un lado, siempre facilitando la ejecución del instrumentista, a la vez que liberándole del excesivo peso, dadas las robustas y sobrias líneas de su morfología, como bien puede comprobarse en la «Historia de Escipión», tapiz que se exhibe en el Palacio Real de Madrid (tapicería 26, paño 2).

Instrumentos similares, pero de características y medidas caprichosas, representados por razones puramente estéticas u ornamentales figuran en la «Historia de Noé» (tapicería 37, paño 4) y en la «Historia de Abraham» (tapicería 29, paño 6), ambos en el Palacio Real de Madrid.

LAUD

El laúd aparece representado en diferentes tapices con motivos y en circunstancias variadas.

Al siglo IX corresponden los primeros testimonios de su existencia en Europa, en dos formas claramente diferenciadas: laúd largo, conocido en árabe como «tambur», de sonido amplio y timbre metálico, y laúd corto, tallado en una pieza única de madera, sin mango definido, adelgazándose el instrumento hacia el clavijero en el que se insertan clavijas laterales.

De éste, el laúd corto, el Bosco nos ofrece una muestra, en el tapiz que lleva por título «Las tentaciones de San Antonio» conservado en el Palacio Real de Madrid (tapicería 36, paño 1).

La tradición del laúd en España fue muy antigua, a juzgar por los documentos iconográfico-musicales conservados, especialmente en las miniaturas hispano-mozárabes. Derivado del «al'ud» árabe y persa, fue importado al continente por las frecuentes incursiones de moros y sarracenos, a través de España y Sicilia.

Al-Farabí, en el siglo X, es el primer teórico árabe que, en su *Libro de Música*, trata con cierta amplitud el instrumento, apareciendo también mencionado, con cierta reiteración, en las antiguas crónicas y relaciones instrumentales, como las que encuentran en el *Poema*



3.

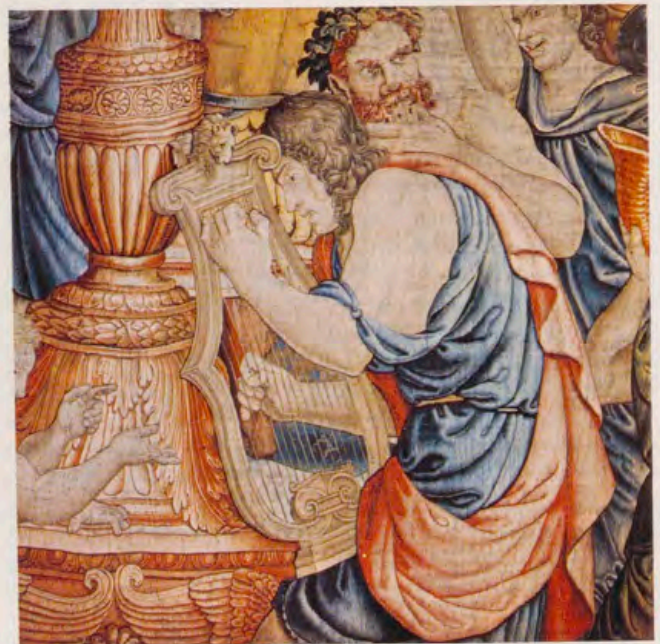


6.



4.

5.



7.

8.





9.

3. Vibró las veinte cuerdas / de armónica arpa...». Detalle del paño 3 de la serie «Honores y Virtudes» (La Fama). (Palacio Real de La Granja.)

4. «Acompasadas melodías para tan delicada dama...». Fragmento del paño 4 de la serie «Triunfos de Petrarca». (Palacio Real de La Granja.)

5. «Alegoría masculina y femenina con pequeñas liras.» Detalle del paño 4 de la serie «Historia de Noé». (Palacio Real de Madrid.)

6. «... y el viento hacia sonar su arpa, mientras dormía...». Pormenor del paño 3 de «Honores y Virtudes» (La Fama). (Palacio Real de La Granja.)

7. «Liram et tibiam, prestrepe canticam...» Detalle del paño 2 de la serie «Historia de Escipión». (Palacio Real de Madrid.)

8. «... recreaba su corazón... con la dulce lira hermosa...». Fragmento del paño 6 de la serie «Historia de Abraham». (Palacio Real de Madrid.)

9. «... el corpudo alaút...». Detalle del paño 2 de «Las tentaciones de San Antonio». (Palacio Real de Madrid.)

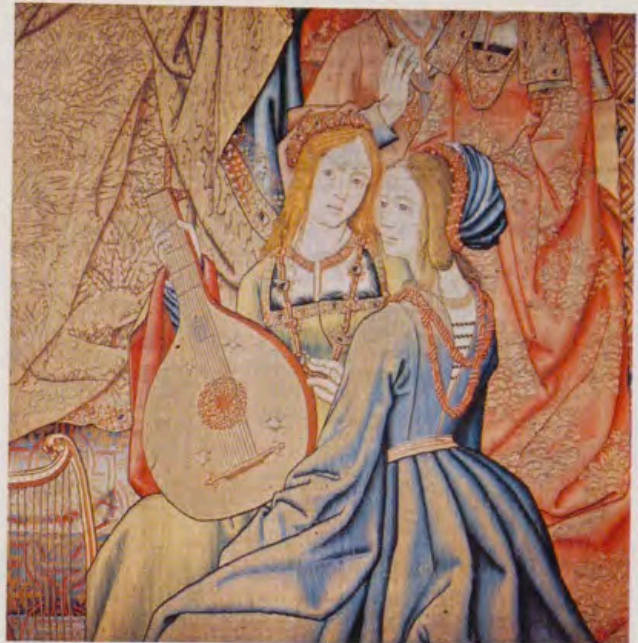
10. «Laúd... y miserias al hombro.» Fragmento del paño 2 de «Las tentaciones de San Antonio». (Palacio Real de Madrid.)

11. «estática contemplación, ante el instrumento enmudecido.» Detalle del paño 3 de la «Historia de David y Betsabé». (Palacio Real de Madrid.)

12. «... laúdes de oro, do cantaban mil misterios...». Pormenor del paño 1 de la «Historia de David y Betsabé». (Palacio Real de Madrid.)

13. «¿Acaso una simple simetría?» Detalle del paño 2 de «Las tentaciones de San Antonio». (Palacio Real de Madrid.)

10.



11.



12.

13.





Lira de la foto color 5.

de Alfonso XI: «El "laud" van tanniendo / estormento falaguero».

Ziryab le añade, con las consiguientes variantes para la morfología de este instrumento, una quinta cuerda, hasta entonces con cuatro, y sustituye las púas de madera empleadas para tañerlo, por una plumita de águila, llamada «zahama».

La adición venía sustentada, en parte, por la teoría de las interrelaciones sonoras y del cosmos, según la cual, una de las cuerdas representaba los elementos, los cuatro puntos cardinales, las fases de la luna, las semanas del mes, las divisiones del cuerpo, de la vida humana o los cuatro humores corporales. De esta forma, la primera, de color amarillo, era el símbolo de la bilis; la segunda, roja, el de la sangre; la tercera, blanca, el de la flema, y la cuarta, negra, el de la atrabilis o bilis negra.

Estos humores, pensó, no constituían toda la personalidad humana, incompleta de no quedar integrada entre ellas el alma. Estando ésta en el centro del hombre, la cuerda añadida debería estar en el centro de las demás, tiñéndola a su vez de rojo al discurrir entre la sangre.

La adición supuso para el instrumento ciertas variaciones, la caja se hizo más plana, alargándose en su parte superior, en la cual quedaba ensamblado un largo mástil, con lo que adquirió una mayor consistencia. En la actualidad, este tipo de instrumento es común y de uso frecuente en Marruecos.

El número clásico de cuerdas era de cuatro pares, nombradas en orden a su altura, de las más graves a la más aguda, «bamn», «matlat», «matna» y «zir», y que, según los teóricos del siglo x, se trenzaban con hebras retorcidas de seda.

Al-Macari, habla, a propósito de esta adición, en la forma siguiente: «Añadió Ziryab, en Andalucía, una quinta cuerda de su invención, a las cuatro del "laúd", pues por este tiempo, conforme a la usanza antigua, el "laúd" no disponía más que de cuatro cuerdas correspondientes a los cuatro temperamentos o humores del cuerpo. Esta quinta cuerda añadida, era de color rojo y la situó en medio de las otras, enriqueciendo así hasta el máximo, los recursos expresivos y la utilidad del instrumento.»

Parece ser —afirma Curt Sach—, que los laúdes no dispusieron de traste en los tiempos antiguos, a pesar



Laúd de la foto color 13.

del uso constante que los teóricos hacen de la palabra «dasatin», plural del persa «dast» o «mano», que se usa para indicar los trastes.

Difícil hubiera sido anudar estos trastes alrededor del cuello resbaladizo del mango del instrumento en forma de pera, resultando más fácil pensar que simbolizarían en la teoría, la posición de los dedos que pisan.

Testimonios plásticos hallamos en las representaciones miniadas de los códices hispano-árabes, Biblias y Beatos que tanto proliferaron en España durante los siglos ix y x, amén de los incluidos, por motivos decorativos y complementarios, en los tapices del Patrimonio, y que, aún siendo de épocas posteriores, son muestras de inestimable valor.

Es el caso de los tres que pueden contemplarse en el Palacio Real de Madrid, en los denominados «Las tentaciones de San Antonio» (tapicería 36, paño 2), dos de gran tamaño en la «Historia de David y Betsabé» (tapicería 3, paños 1 y 3), otros tantos en la serie de los «Pecados capitales» (tapicería 21, paño 2), y un último ejemplo, en la «Historia de la Pasión», en el que un angelote, decora un capitel y tañe un pequeño laúd (tapicería 6, paño 1).

La técnica del «punteado», fue sustituida, como en los demás instrumentos, por la del «pulsado», necesidad que venía dada por la práctica de la polifonía que resultaba imposible su interpretación, sobre instrumentos cuyo sonido estuviera producido por el «plectro».

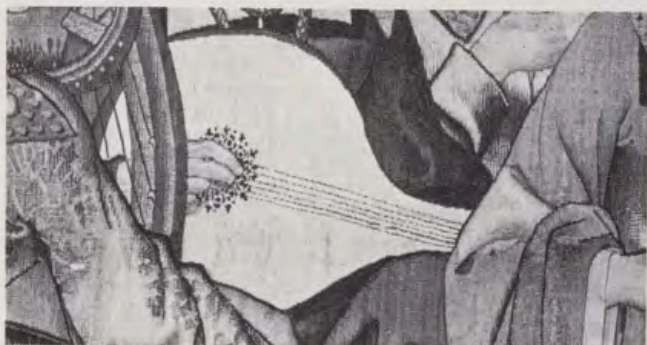
El gran favor de que gozara el laúd en los siglos xv y xvi, es un hecho evidente a juzgar por las continuas alusiones a él referidas no sólo iconográficas, sino literarias, como puede comprobarse fácilmente. «El corpuído alaúd que tyen'punto a la trisca», escribe el Arcipreste.

Uno de los textos de mayor difusión en España, dedicado al laúd, fue el *Ars pulsatione lambuti, inventa a Fulan Mauro regni Granatae apud Hispanis*. «Lambuti», es el nombre latinizado del laúd, y ese tal «Fulan» debió ser uno de los citaristas árabes más extraordinarios, en Granada.

En el «Inventario del tesoro de cosas de Isabel la Católica en el Alcázar de Segovia» (1503), encontramos estas referencias: «... Otro laúd de costillas con un brazo labrado, barnizado de amarillo. / ... Otro laúd viejo con unas ataraceas en una caja de cuero. / ... Un laúd por las espaldas negro, de costillas, de una clavija de



Laúd de la foto color 9.



Laúd de la foto color 12.

hueso blanco en el cuello labrado de ataraceas, metido en una caja de madera.»

VIHUELAS

Con el nombre de vihuelas o violas encontramos numerosas referencias en los textos literarios y en motivos ornamentales, siempre en manos de instrumentistas que acompañaban sus propios cantos con los dulces sonidos de este instrumento. «Non serie organista, nin serie violero», escribe Berceo. «Avie y muchas çitulas e muchos violeros», queda referido en el Poema de Fernán González.

Recibían el nombre de vihuelas, o el de violas de arco, en atención a la forma en que su sonido se producía, diferenciándolas de otras «bastardas», que no disponían de trastes, aunque fueran también tañidas con arco, o de las simples vihuelas utilizadas en forma punteada.

Puede apreciarse cómo, en numerosas miniaturas de los siglos XI y XII, aparecen representadas tales vihuelas, tañidas indistintamente con los dedos o con el «plectro».

A pesar del gran favor de que gozara el empleo del arco muchos países se resistieron a la nueva modalidad conservando su tradicional manera de ser tañidos, por lo que, especialmente en los pueblos mediterráneos, fueron transformándose para mayor facilidad en la técnica de la ejecución. De esta manera aparecieron esos primeros instrumentos de la familia, también de las violas, todos ellos antepasados directos de las vihuelas de mano y de los «cistres», que tanto auge habrían de alcanzar en la Europa renacentista.

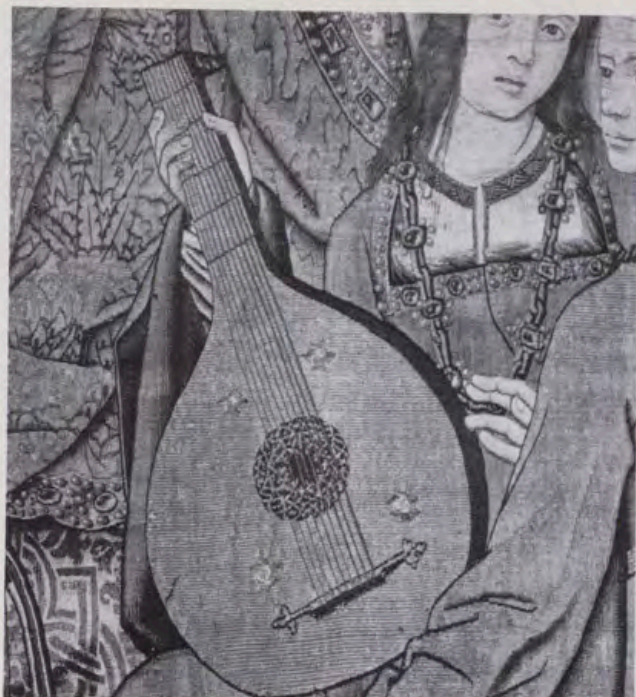
Volverá a ser el *Poema de Alfonso XI*, el que haga alusión a este instrumento: «la "vihuela" tañendo».

Es éste el mismo instrumento, modificado sustancialmente el que nos muestra un tapiz, de la serie de «Moi-sés», en el Palacio de La Granja (tapicería 24, paño 4).

GUITARRAS

Conservando la forma de violas o de vihuelas, modificadas y perfeccionadas por la cultura musical europea, con influencias hispano-árabes, surgen las guitarras.

Alternan, en el Códice Princeps de las Cantigas de Alfonso X el Sabio, conservado en el Monasterio de El Escorial, la guitarra «latina», con la «morisca», siendo de similares características, mango relativamente lar-



Laúd de la foto color 11.

go, caja armónica estrangulada, como en el caso de la viola, agujeros en la tapa armónica que serían precursores de los rosetones, y traste igual que el laúd.

El Arcipreste, diferencia perfectamente ambos instrumentos «latino» y «morisco», de origen éste netamente islámico.

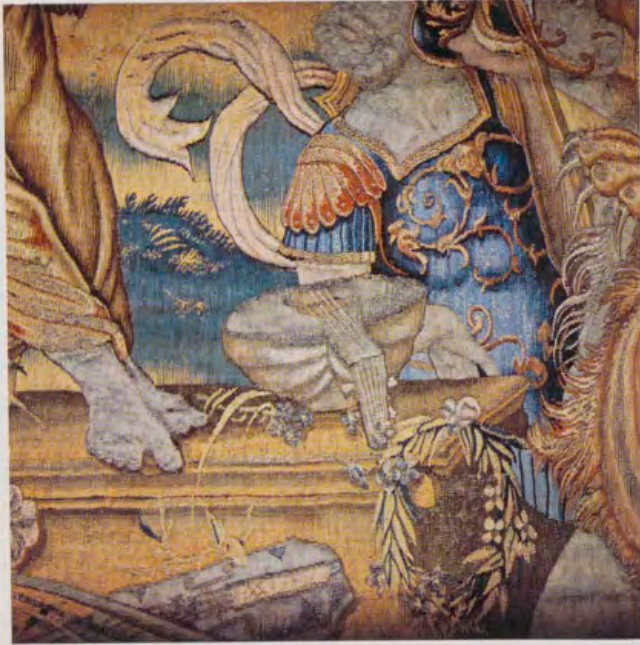
Es la guitarra latina, el instrumento al que se refiere Fray Juan Bermudo, cuando escribe: «... la guitarra común tiene cuatro órdenes de cuerdas y tiene dos temple. Uno se llama a los nuevos y otro a los viejos. La guitarra a los nuevos tiene en vacío una novena mayor. El temple de la guitarra a los viejos no difiere de ésta a los nuevos, sino que la cuarta cuerda, suelen abajar un tono. Pues queda esta guitarra a los viejos, una decena mayor. Este temple más es para romances viejos y música golpeada que para música del tiempo. Guitarra hemos visto en España de cinco órdenes de cuerdas». Y más adelante comenta: «La antiquísima es la guitarra de Mercurio. De las palabras de Boecio saco que Mercurio usó guitarra y Orfeo la aumentó y la hizo vihuela.»

Numerosos documentos identifican a instrumentistas y tañedores de guitarra, al servicio de las diferentes Cortes españolas. Así, encontramos a «Alfonso de Peñañiel... tocador de guitarra...» del Maestro de Santiago, al servicio de Juan II de Castilla; a «... Rodrigo, de la guitarra...», en la de Alfonso el Magnánimo; y «... Alfonso de Toledo...», «... Alfonso de Carrión...» y «... Martín de Toledo...», «juglares de guitarra», en la del Rey de Navarra.

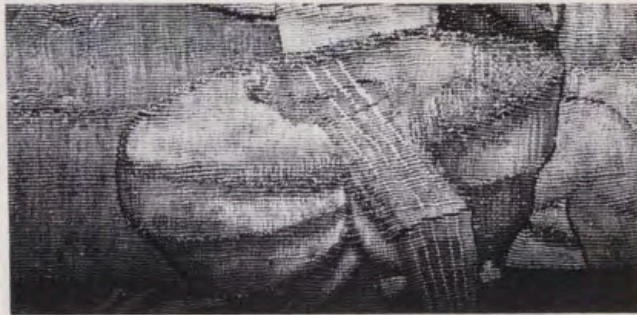
Amplia y magnífica es la literatura musical para la vihuela, que los compositores, los vihuelistas clásicos del Renacimiento, escribieron. Luis de Milán alcanza la fama con su obra *El Maestro*, al igual que los seis libros del *Delfín*, de Luis de Narváez; los *Tres libros de música en cifra para vihuela*, de Alonso de Mudarra, o la *Silva de Sirenas*, de Valderrábano.

La afinidad de la vihuela y la guitarra fue tal, que el mismo Bermudo en su *Declaración de Instrumentos Musicales* aclara: «Si de la vihuela queréis hacer guitarra, quitadle la prima y la sexta y las cuatro cuerdas que le quedan, son las de la guitarra y si queréis de la guitarra hacer vihuela, ponedle una sexta y una prima.»

La guitarra fue bullanguera y popular, a juzgar por las numerosas alusiones que a ella se hacen, puestas siempre en manos de barberos y gentes de humilde condición.



14.
15.



16.

14. «maravillosa perspectiva, justas proporciones». Detalle del paño 2 de la serie «Pecados capitales». (Palacio Real de Madrid.)

15. «... la vihuela tanniendo...». Detalle del paño 4 de la serie «Moisés». (Palacio Real de La Granja.)

16. «El laúd iban tañendo / estormento falaguero...» Fragmento del paño 1 de la «Historia de la Pasión». (Palacio Real de Madrid.)

Laúd de la foto color 14.

Laúd de la foto color 16.

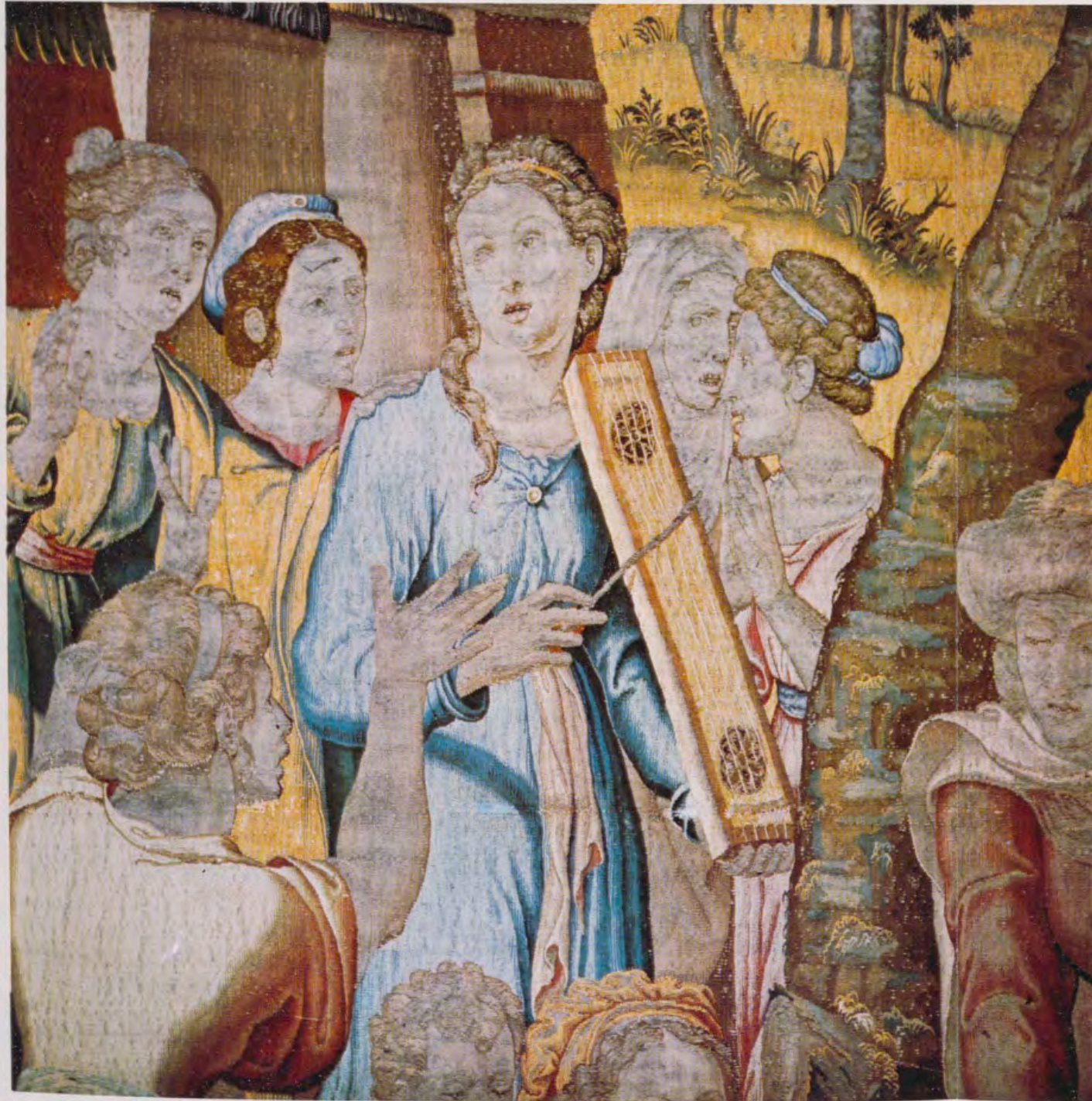
Así, Quevedo, en *Las zahurdas de Plutón*, comenta que el mayor tormento de los barberos en el infierno, consiste en no poder tocar la guitarra, y escribe: «Pasé allí y vi, en justa pena, a los barberos atados y las manos sueltas y sobre la cabeza una "guitarra"... y cuando iban con el ansia natural de pasacalle a tañer, la "guitarra" le huía... y esta era su pena.»

Habrà pasado algùn tiempo para que pueda mostrarse esa bullanguera guitarra propia de barberos, puesta en manos y dignificada, según nos muestra uno de los tapices alusivos a las estaciones, título que lleva la serie de «La Primavera» del Palacio Real de Madrid, en cuya escena, acompaña a un flautista.

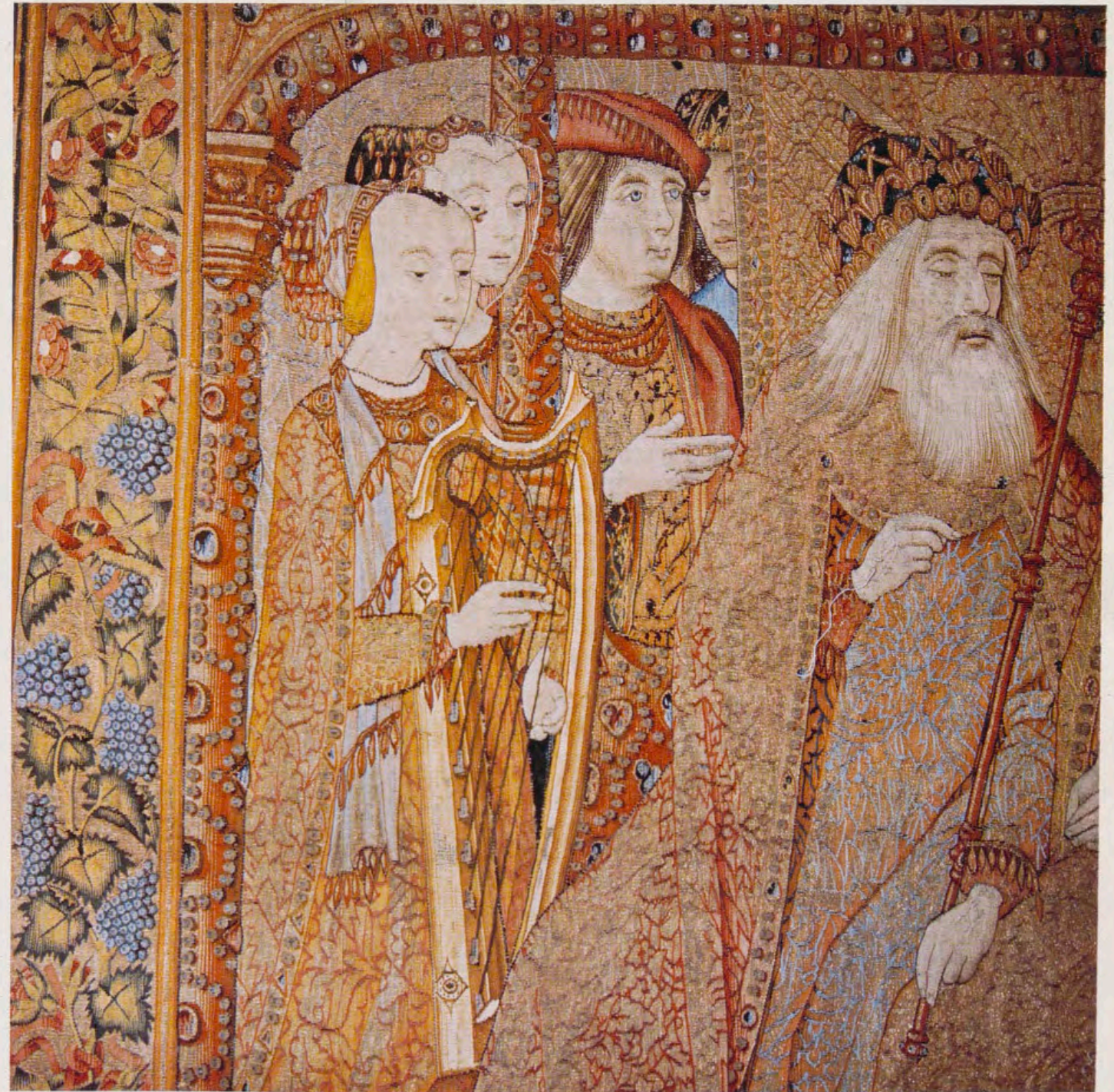
«... dulcemelos, clavicordios, / clavicíbalos, sal
Se trata, aquí, de un bello ejemplo de dulcemelarpa primitiva.
Fragmento del paño 4 de la serie de «Moisés», a Virgen»,
(Palacio Real de La Granja.)



«...dulcemelos, clavicordios, / clavicibalos, salterios...»
Se trata, aquí, de un bello ejemplo de dulcemelo.
Fragmento del paño 4 de la serie de «Moisés».
(Palacio Real de La Granja.)



«...dulçaynas e faspas otro sy sonavan...»
En este caso, el sonido se produce con un arpa primitiva.
Detalle del paño 3 de la serie «Historia de la Virgen».
(Palacio Real de Madrid.)



Orgía y música.
En el ruido del festejo destaca, ahora, el laúd.
Paño 1 de la serie «Las tentaciones de San Antonio».
(Palacio Real de Madrid.)



La guitarra, ¿bullanguera?
Dos músicos: uno, con este instrumento; otro, con una flauta.
Pormenor del tapiz de «La Primavera», de la serie «Las Estaciones».
(Palacio Real de Madrid.)



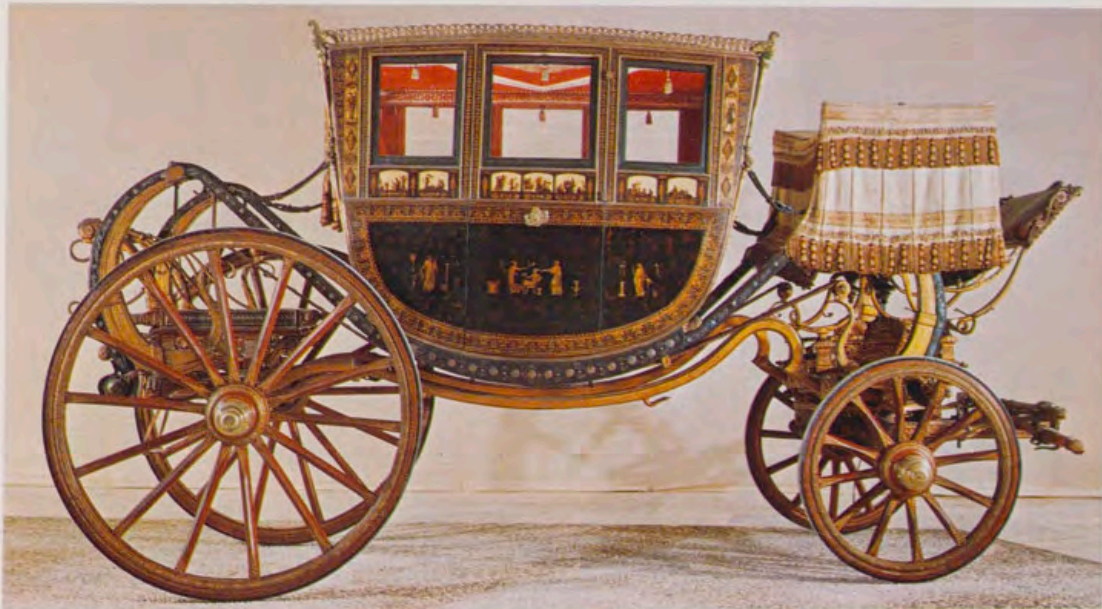
Orgía y música. ¿guera?
En el ruido del festej con este instrumento; otro, con una flauta.
Paño 1 de la serie «de «La Primavera», de la serie «Las Estaciones».
(Palacio Real de Madrid.)



Museo de Carruajes de Madrid

Mitología de las pinturas de la Berlina de Concha

Por TERESA JIMENEZ PRIEGO



Berlina de gala, llamada «de concha».

1. Escenas de preparación de un sacrificio: el pequeño Dionisos, llevado en hombros por Bacantes, es festejado por cimbalistas; auletes y citarista en compañía de Dionisos y amores; y sacrificio báquico con marco natural. (Friso central del tablero del lado derecho.)

2. Fiestas orgiásticas: Baco llevado por ménades; rapto de Ariadna por Baco y ménades; y ménade danzando ante amores y bacantes. (Friso central del tablero del lado izquierdo.)

1.



2.



EN artículos precedentes¹ hemos destacado el origen «sacro» de los carruajes, los testimonios que en relación con la sociedad que los utiliza reflejan y algunas de sus pinturas mitológicas. El presente artículo está dedicado a comentar las pinturas de un solo carruaje (también del siglo XVIII), dadas las múltiples representaciones que lo decoran y las características especiales que en él confluyen. Este carruaje, denominado «Berlina de concha», es un claro exponente de las repercusiones que tuvieron en España y Francia los descubrimientos efectuados durante este siglo, en distintas ciudades griegas y romanas, y las campañas llevadas a cabo en Egipto y el Oriente.

La fatiga producida por los excesos del rococó y del barroco en los países católicos, y las ideas enciclopedistas nacidas en Francia y extendidas por Europa, unidas al descubrimiento de las ruinas de Pompeya y Herculano, fueron la causa de que el arte abandonase la tendencia ornamental y volviese por los fueros del clasicismo. Los estudios de Winkelmann sobre arqueología y los descubrimientos de auténticos monumentos griegos proporcionaron material a los artistas de esta época y de la inmediata siguiente.

Durante su estancia en el Reino de las Dos Sicilias Carlos III fue un verdadero mecenas, patrocinador de la pintura y las artes en general. Bajo sus auspicios se inauguró una fábrica de tapices y reanudado —en 1737 y 1750— las excavaciones que en 1719 se habían iniciado en Herculano. De las pinturas halladas se hicieron dibujos y croquis que reproducían sus composiciones y se les acompañó de una minuciosa descripción del tema y colorido. Este trabajo, impreso en los talleres de la Estampería de Nápoles, en 1754 y sucesivos, supuso una obra de nueve volúmenes, de los cuales el primero fue dedicado a Carlos, Rey de las Dos Sicilias, y los restantes al mismo Carlos, ya Rey de España². Al heredar la Corona española y venir a la Península se acompañó de artistas y obras de arte que implantaron en nuestro país y otros colindantes los cánones clasicistas italianos y un fuerte amor por la Antigüedad. A esto hemos de añadir la influencia, no menos directa, que pudo ejercer el acopio —llegado por otros conductos, como los viajes de los artistas a Italia— de camafeos, joyas, obras de otras artes industriales, fáciles de copiar, junto con los dibujos que, de obras clásicas, tenían que mandar nuestros becarios en las Academias española y francesa, respectivamente, en Roma.

La actividad que se llevaba a cabo en Italia iba a suponer una revolución del gusto estético. Mucho habían de conmovér, sorprender e inspirar aquellas pinturas, meras imitaciones de las alejandrinas del siglo I d.J., olvidadas por su ocultación bajo la lava del Vesubio durante casi dieciocho siglos. Su temática, su estilo, su técnica pictórica constituirían ahora una nueva meta. Nuestros muros, bóvedas, plafones, tapices, sedas, etc., se decorarán a la moda pompeyana en sus cuatro estilos, principalmente en el ilusionista.

BERLINA DE CONCHA

Fruto o eco de todas estas influencias es, como hemos dicho, la berlina llamada en los inventarios «coche de concha». Es de la segunda mitad del siglo XVIII y se le viene atribuyendo al carroceros parisino M. Gautier. En un inventario de 1804 se cita un coche, «de París, color de concha, regalado a S. M. por el Príncipe de la Paz», que pudiera ser éste. Debe su nombre este carruaje al hecho de tener los tableros pintados imitando a concha. Es muy bello de línea y luce una delicada decoración de grecas, además de una serie de escenas mitológicas. Su autor nos es desconocido³. Aún admitiendo que su decoración sea obra de artistas franceses, tendría iguales características de ser obra de artistas españoles, dado que el grado de asimilación del clasicismo y formas pompeyanas no es menor en España que en Francia, ya que en nuestra Península está fomentado por las aportaciones que, desde la Corte de Carlos III, con oficialidad, se aprueban y realizan.

El estilo de sus diversas pinturas es diferente. En las escenas de los tableros sigue el estilo propio de los vasos cerámicos griegos, de pinceladas sueltas, como sobrepuestas al fondo neutro, y con toques de punta de pincel para marcar detalles como el plegado del chitón e himación, la greca que bordea éste, la redcilla que sujeta la cabellera o las perlas que la decoran, etc. Con un estilo más clásico se ofrece la greca vertical en que se representan las Estaciones, máscaras teatrales y la réplica de la Medusa Rondanini. El estilo del friso que corre en la parte superior de la caja, bajo las ventanas, presenta una fuerte búsqueda del color más que del dibujo. La calidad de sus pinturas recuerda las de la época final del helenismo, de claro estilo pompeyano, concretamente el «segundo estilo», que también encontramos en la Villa de los Misterios⁴ con escenas figuradas sobre un fondo de arquitectura simulada. Los colores están tratados con delicadeza. El sen-

tido del espacio no se encuentra ausente, así como el gusto por la naturaleza o búsqueda del marco natural, sólo representado —y en ciertas escenas— por algunas rocas que rompen la uniformidad del suelo y sirven de apoyo a figuras o árboles esqueléticos. Es una naturaleza sin segundo plano, sin vegetación —generalmente—, sin cielo. Se muestra en estas escenas —como en los frescos de la Villa de los Misterios y su contemporánea de Fannius Sinistor, en Boscoreale— el desenvolvimiento de composiciones de contenido puramente humano, delante de esas falsas arquitecturas que sólo sirven de trasfondo a las figuras. El fondo blanco-ocre que con dificultad se hallaría en la naturaleza, la simplicidad y gracia de las actitudes y la utilización discreta de efectos luminosos, hacen ya de estas representaciones una obra neoclásica. Otras escenas, en cambio, acreditan tendencias muy diferentes pues están tratadas en estilo típicamente impresionista.

DOS CLASES DE MOTIVOS

La berlina «de concha» tiene dos clases de motivos o adornos pictóricos: unos, meramente decorativos y, otros, compositivos. Los primeros, forman la greca que enmarca todo el contorno de los tableros y ventanas; los segundos, aparecen en el centro de los cuatro paneles laterales de la caja, el friso inferior de las ventanas y el superior de las jambas extremas de cada lado.

La greca, en general, está formada, habitualmente, por una serie de elementos que, en sus orígenes, fueron orientales, unos, y clásicos, otros. Pero, en esta representación concreta, hacen sólo relación a las interpretaciones renacentistas o barrocas por su complicación compositiva y claridad, a la vez. Dicha greca está formada por tres zonas diferentes: en la inferior alternan la palmeta y el loto como podríamos contemplarlo en cualquier obra egipcia, si bien aquí menos geometrizados; en la zona central, palmetas y rosetas se combinan con roleos, caulículos, tallos jugosos y hojas carnosas de clara filiación renacentista, aunque sus orígenes fueran grecorromanos y orientales, formando una decoración repetida con un ritmo alternante y continuo que denotan sus antecedentes orientales (Egipto y Mesopotamia son los creadores de este ritmo creciente, alterno y continuo iniciado en las representaciones de sus cilindrosellos. Este tema tuvo gran fortuna en el mundo clásico grecorromano, y fue muy divulgado, principalmente, a través de la cerámica griega y suritálica); un contario o contero, de molduras circulares e iguales, en-

tre dos sencillos filetes o listeles, remata la decoración de la greca.

La decoración compositiva y figurativa es más variada. La forman un friso orgiástico, escenas mitológicas inspiradas en vasos cerámicos y la representación de las Estaciones.

LAS PINTURAS DEL FRISO

El friso que corre por la parte superior de los tableros, a la altura de las ventanas, comprende una serie de escenas que podrían parangonarse, por su continuidad y abundancia —como ya hemos puesto de relieve antes en otros aspectos—, con la Villa de los Misterios de Pompeya, aunque aquí dichas escenas están más independizadas por elementos arquitectónicos: columnas toscanas o fragmentos de muro como amplias pilastras. Todas las escenas se representan sobre un basamento corrido, con decoración siempre igual y en composición de estricta simetría, a ambos lados de un eje central, que alude fuertemente a las losas de terracota que, a manera de friso, recubrieron las partes altas de las paredes de templos, tumbas, casas, etc., en época de Augusto y según el gusto helenístico de tendencia neoática. Aquí, como allí, se repiten de modo monótono —aunque decorativo— los dos mismos temas, lo cual permitiría hacerlos con un procedimiento industrial sobre una misma plantilla o cartón. Tritones alados con tridentos y máscaras teatrales contrapuestos llenan el rectángulo central, viéndose a derecha e izquierda, también contrapuestos, dos grifos inscritos en un cuadrado. Antecedentes suyos podrían ser el friso del templo de Antonino y Faustina⁵, en el Foro Republicano, en Roma, o algún capitel de pilastra con decoración animada del templo de Apolo, en Dídima, así como también ciertos fragmentos de relieves decorativos oriundos del Foro Trajano, hoy en el Museo Lateranense⁶.

En las pilastras que limitan los vanos donde se desarrollan las escenas, una figura egipcia, enhiesta, resalta la planitud del fondo. Tal motivo no extraña dado que, en este momento, el pintor pudo tomarlo por influencia de París, en donde ya se había despertado el interés por lo nilótico a través de las campañas de Napoleón, o pudo copiarlo de las obras romanas de la época alejandrina o augústea —siempre conocidas— en que tales temas no eran infrecuentes, como podemos verlo en la «Taza Farnese»⁷, del Museo Nacional de Nápoles, o varias lastras decorativas del Museo de las Termas o del Palacio de los Conservadores, en Roma⁸.

Finalmente, el citado friso, cuyo

estilo ya hemos dicho que es pompeyano, está integrado por representaciones báquicas, del culto y misterios dionisiacos, o bien simplemente bacanales, llegando, a veces, por su licencia, a parecer más escenas de lupanar o prostíbulo que alusivas al mismo dios del vino, y aún, otras veces, se mezclan algunos asuntos místicos difíciles de interpretar. El pintor muestra, muchas veces, no demasiado conocimiento de los cultos y modelos, y los mezcla un poco a placer. Muy diferentes temas le sirven de inspiración (o bien determinadas figuras) sin que tengan exactamente relación con el tema.

Dionisos, el «dos veces nacido» —de Semele y Zeus, sucesivamente—, se nos aparece, como niño pequeño, confiado al cuidado de las Ninfas, fuera de Grecia, en el país llamado Nisa (¿Asia, Etiopía, África?), donde Zeus lo llevó huyendo de los enojos de Hera, la cual había castigado antes, enloqueciéndolos, a Atamas (rey de Orcómenos) y a su mujer Ino, que había criado a Dionisos, en su primera edad, por encargo de Hermes a quien Zeus había hecho depositario de su hijo.

La primera escena representa un juego infantil del dios. El pequeño Dionisos, portando un tirso adornado con grandes pámpanos, cabalga, sostenido por una ninfa, sobre un amorcillo que se desliza sobre el suelo apoyado en sus rodillas y manos. Otros dos amores fingen llevar las riendas que arrancan de la cintura del dios. A la izquierda, una herma infantil y una crátera, llena de vaporoso vino, tiñen la representación de un halo cultural. Sigue a éste, otro momento en el que el pequeño Dionisos hace las delicias de las Ninfas que juegan con él balanceándolo por el aire.

Los tres motivos contiguos se refieren a tres momentos diferentes de la preparación ritual para el ofrecimiento del sacrificio, a los que asiste Baco niño. En el primero, las tres Bacantes llevan a Baco triunfante, en hombros, de forma similar, en su iconografía, al modo como lo hacen el grupo de Silenos con el dios ya adulto. Otra bacante y Eros lo festejan tocando címbalos en su honor. Varios auletes y una citarista animan, con sus músicas, a unos amorcillos y a Baco niño, que porta un vaso semejante a un lekitos o alabastron. Por último, ante una herma báquica, muy imprecisa por su mal dibujo, varias figuras preparan en ánforas, oenocoe y cántaros el vino para las libaciones y el sacrificio. Esta escena tiene, frente a las anteriores, la singularidad de manifestarnos el escenario en que se verifica, aludiendo al pleno aire y a la libre naturaleza en unos esbeltos arbolí-

llos que se elevan tímidos a la derecha.

De nuevo, el marco de la naturaleza será el escenario de otros dos instantes de la infancia de Dionisos: el primero, de reposo entre Ninfas, contrastando con los movimientos violentos en que se debate una Ménade; en el segundo, vemos de nuevo a Dionisos cabalgante, pero esta vez sobre la pantera, uno de sus atributos específicos y más universales, mientras, un satirillo auletes, coronado de pámpanos, le distrae con sus interpretaciones musicales, así como a otro amor o satirillo que permanece en brazos de otra bacante o ninfa.

Pasada la infancia de Dionisos comienza la conquista del mundo a través de sus ritos y cultos y la difusión del vino y su místico delirio. A medida que sus cultos pasaron de Grecia a Roma perdieron su primigenia espiritualidad para cobrar visos más orgiásticos. Los «devotos» que querían identificarse con el dios tenían que iniciarse en una serie de cultos y ritos secretos y diurnos, en principio, y nocturnos, después. A las liturgias se añadían los placeres del vino y del banquete, discursos obscenos y excesos de toda clase, los cuales solían realizarse entre gritos y ruidos de címbalos, cítaras, panderos y flautas.

Al principio sólo existieron sacerdotisas o neófitas, llegando después a la promiscuidad de sexos, como podemos ver en las primeras representaciones del friso de los paneles del lado izquierdo de la berlina que estudiamos. Las mujeres están vestidas de bacantes. Entre ellas destaca la que, a la izquierda, en la primera representación, muestra una actitud pensativa y recogida. Está, sin duda, inspirada en la tan reproducida y bella de «Medea meditando la muerte de sus hijos», en la «Casa de los Dióscuros» en Pompeya (hoy en el Museo Nacional de Nápoles), o en un fresco de Herculano⁹. La música de los auletes y la orgía les produce los efectos estupefacientes o de enajenación que revelan algunas de sus actitudes y que se justificaban por la regeneración que, al despertar, les producían.

En el momento culminante de la orgía sorprendemos a un grupo de Ménades o Bacantes en las pinturas siguientes. Pinturas en las que el artista, sabiamente, ha aunado las actitudes, gesticulaciones y posiciones de los miembros de modo que en todas se ha logrado un movimiento giratorio helicoidal que aumenta su dinamismo, entrelaza mejor las figuras y logra una perfecta compensación de masas sobre el cuadro-esenario en que se representa. En la primera, Baco, ebrio y sosteniendo



1.



2.



3.



4.

1. Educación de Dionisos por las ninfas en Nisa: el pequeño dios cabalga sobre un satirillo conducido por dos amores; y cuatro ninfas juegan con el pequeño Dionisos elevándolo entre sus brazos. (Detalle del friso del tablero de la derecha.)

2. Infancia de Dionisos en Nisa: ninfas y Dionisos reposan mientras una ménade, enajenada, se ejercita en movimientos violentos; y un auletes recrea con sus interpretaciones a Dionisos que cabalga sobre una pantera. (Ultima parte del friso del tablero derecho.)

3. Escenas báquicas con auletes. (Detalle del friso del tablero de la izquierda.)
4. Escenas mitológicas: Ariadna en Naxos con Eros; y encadenamiento de Eros y Anteros por dos bacantes. (Ultima parte del friso del tablero izquierdo.)



5.



8.



6.



9.



7.



10.

5. Dionisos, sentado entre una ménade y una sacerdotisa, ofrece una libación. (Pintura central del tablero derecho.)
6. Ménade mirándose al espejo. (Pintura derecha del tablero derecho.)

7. Sacerdotisa de Apolo con los atributos délficos. (Pintura derecha del tablero izquierdo.)
8. Ménade oferente. (Pintura izquierda del tablero derecho.)

9. Apolo comunica a la pitonisa sus mensajes. (Pintura central del tablero izquierdo.)
10. Sacerdotisa ofreciendo libaciones en Delfos. (Pintura izquierda del tablero izquierdo.)

una copa en su mano es llevado por dos bacantes, a cuya francachela se suman otra ménade y un amorcillo con tuba. En la pintura siguiente, Baco, en semejante actitud, transporta casi en vuelo a Ariadna —a quien rapta—, cubierta apenas por un sutil velo, al modo como lo hace en una copa del «Pintor de Meleagro» custodiada en el British Museum y en un fresco de Herculano¹⁰. Ebrias de furor místico, tres ménades caminan delirantes, mientras la cimbalista tiende sus brazos histéricamente. Más reposada y con ademanes de auténtica danza, una ménade baila ante el pequeño Dionisos quien le ofrece una copa, apoyándose con Eros en dos bacantes. Una gran cratera y un ánfora completan la escena y su ambientación báquica.

Una vez más, el pintor compone de acuerdo con las fantasías y alegorías de su siglo e inspirado en las pinturas de Herculano¹¹. Parte del «Sueño de Ariadna en Naxos», inspirado en el «Sueño de Endimión», y nos ofrece una escena en que ésta yace dormida, como es habitual en tal representación, pero en lugar de la aparición de Baco y su séquito, que la descubre —como en la pintura mural de Pompeya, hoy en el Museo Nacional de Nápoles¹²—, vemos un Eros alado y, entre arreboles de nubes luminosas, sobre un carro, dos amorcillos le invitan a soñar con la música de su cítara y aulós. Por último, como epígono de este friso lateral, el «Encadenamiento de Eros» —aquí de Eros y Anteros— para controlar el Amor. Quizás haya recogido el sentido moralizador que en este siglo también se da —y ya desde el XIV con el Arcipreste de Hita— o las razonadas prohibiciones del Senado romano sobre estos cultos que habían degenerado en licenciosos, en 186 d.C. El Amor, ante su encadenamiento, en esta ocasión con lazos, por unas bacantes —otras en jaulas o vendando sus ojos—, llora y forcejea por su privación de libertad.

TABLEROS FRONTALES

Todos los matices del culto báquico se hallan representados en los tableros frontales. En el delantero observamos cómo, tras una danza preceptiva, acompañadas de amores, las Bacantes pasan a la atenta lectura del ritual y a la preparación de cantos y músicas. Estas escenas, iconográficamente, están inspiradas, respectivamente, en cualquiera de las múltiples representaciones de las «Tres Gracias»¹³, la primera; en el «Juicio de París», la segunda —a juzgar por el gorro frigio que luce el lector—; y en la «Coronación de un poeta o actor» —aquí auletes—, la tercera. Animadamente conducen va-

rias bacantes a una neófito hacia la sacerdotisa —figura amanerada y convencional— que atentamente la espera. Extrañamente, Artemis (en el motivo siguiente), con sus dardos y arco, aparece, con halos y arrogancia de divinidad, ante el Amor que, de hinojos, le implora suplicante. Sin duda, la «siempre virgen», en quien los dardos de Eros jamás hicieron blanco, viene a «poner en juicio» al Amor. Reposadamente, Baco (en la última escena), joven —según la versión ática—, ofrece libaciones con Ariadna, acompañada de su séquito de Bacantes.

En la parte trasera del carruaje continúa la plasmación de los ritos en un ritmo creciente de exaltación y enajenación. Primeramente, ménades y sátiros, con amorcillos, presos de furor místico, danzan, saltan y tocan, preparando su espíritu para la celebración y solicitando la epifanía de Dionisos (de forma paralela a la representación que existe en el Museo de la Acrópolis de Atenas¹⁴), para terminar con nuevas danzas (aún más exaltadas, acompañados ya de Baco), la fabricación del vino, su distribución en vasos y su «degustación», para llegar a la cumbre de la histeria y el éxtasis, como podemos observar en la postrera representación de total enajenamiento de una ménade a quien sostiene el mismo Dionisos.

Hemos de observar que estas Bacantes del friso tienen poca relación con las de los relieves de tradición ática, pero que se hicieron populares en la época helenística y se recogieron en los frescos de Herculano. Sus movimientos y expresiones son, generalmente, menos delirantes y agradables como podemos comprobar en dichas pinturas y en las aras y placas existentes en el Museo del Prado de Madrid, el Museo Capitolino o de las Termas en Roma¹⁵.

TABLEROS LATERALES

Otro sector de las pinturas figurativas corresponde a los motivos que decoran la parte central de los paneles de la caja. De ellas, brevemente, vamos a ocuparnos. Todas están inspiradas en los vasos griegos y, principalmente, en los suritálicos del siglo IV, transformando el pintor, como en las anteriores plasmaciones, los motivos, o adicionándolos caprichosamente para compensar masas y equilibrar la composición. En el costado derecho volvemos a encontrar la figura de Baco, sedente, ricamente ataviado con phiale o pátera —vaso gallonado y con un entrante en la parte inferior para sujetarlo— en la mano derecha, para libar ante el altar. A ambos lados, dos ménades, con antorchas encendidas para acompañarle en el sacrificio. La acti-

tud del dios, sedente, refleja influencia de las estelas funerarias —la de Hegeso, por ejemplo (en el Museo Nacional de Atenas¹⁶, o la de «La Musa» (del detalle de la tapadera de la Crátera Apuliana con volutas, en el Museo Nacional de Nápoles)¹⁷—, o de lekitos funerarios en que la mujer se apoyaba así en su hogar, teniendo a su lado el cesto de la lana —que aquí también se recoge— sin su contenido. El altar, con dos cuernos en los frentes para que el viento no lleve las ofrendas, y el vaso con gallones —como en los del sur de Italia— completan la serie de elementos para el sacrificio. A distancia, dos bacantes —una, mirándose al espejo— con ánforas, hidrias, una pandereta que pende decorativamente, las coronas florales y las bendeletas colgadas por doquier, ambientan adecuadamente la escena y el mundo báquicos.

A la izquierda de esta representación (también en el lado derecho de la caja), de nuevo Baco como joven aguerrido, desnudo, pero con amplio manto que pende de su diestra y adornado con sus atributos de una riqueza desusada, visita a una doncella aristócrata —que podría ser Ariadna o Perséfore—, recostada en su klismós, bella y lujosamente ataviada, a quien abanica una distinguida doncella. Esta dirige su mirada al padre de la gran dama, que avanza simétricamente a Baco. El gesto del dios, con la pátera en su diestra, en actitud de libar —como es habitual en gesto de despedidas—, está plenamente de acuerdo con esta acción y la siguiente (representada en el tablero delantero). Baco, cumplida su misión, desciende con una acompañante a los infiernos y es aceptado en el Olimpo por Zeus y Atenea. El ademán de los dioses y la gran ara —con decoraciones báquicas—, que simétricamente divide la escena, hace mención al paso de lo profano a lo sagrado que se produce en Dionisos al ser aceptado por los dioses. El fuego lustral sobre las columnas alude a esta liberación.

Sin relación con los temas anteriores —plenamente dionisiacos—, más con la misma técnica pictórica, podemos contemplar en el tablero izquierdo de la caja una plasmación alusiva al dios Apolo. La escena se refiere claramente a Delfos y su tan celebrado oráculo. El dios, sedente, caracterizado con corona y ramo de laurel —cual cetro—, más la lira, ante el trípode sagrado que alude a su hazaña sobre la serpiente Pitón asiste a la Pitonisa y le transmite sus mensajes. Sacerdotisas oferentes, el trípode votivo sobre columna, coronas de laurel y bandeletas ambientan adecuadamente la representación cultural.

Hemos de resaltar el diferente sentido o contenido que tienen las ténias decorativas en las dos escenas contrapuestas —la de Baco y Apolo— y que se muestra hasta en el diferente modo de pintarlas. En el motivo apolíneo conservan la significación griega de infundir espiritualidad a una idea, aludir a la inmortalidad —primero en las Victorias de Olimpia, y después, en los Misterios—, mientras que en las báquicas significan plenitud, abundancia diónisiaca.

PIE DEL PESCANTE

Finalmente, el pie del pescante está decorado con la pintura en dorado sobre fondo negro de la despedida de Triptolemo y Démeter. Triptolemo, sobre trono alado, con cetro y pátera, se apresta a ofrecer la libación usual en las separaciones. Marcha a cumplir el mandato de Démeter de difundir las semillas por toda la tierra. Démeter, con cetro y diadema en su cabeza, lo contempla, a la izquierda, mientras Core, a su derecha, con antorcha y jarra, se ofrece para verterle una libación. Múltiples son las representaciones que pudieron inspirar la presente. Por ejemplo, el ánfora de Vulce, en Leyde, o la de la Colección Marshall Brooke, por no citar sino alguna de las recogidas por Salomón Reinach¹⁸.

CUATRO CENEFAS

En las cuatro cenefas que, en vertical, decoran las jambas extremas de las ventanas se repiten los motivos, excepto en la nueva interpretación que nos ofrecen de las Estaciones. Entre dos grecas, una que simula el estilo de los «candelieri» y otra con serie de roleos enlazados —frecuentes en la época manierista—, queda un espacio que se decora con unos rombos y una «hornacina», separados todos por sendas veneras, compuestas, de sentido decorativo.

Los dos rombos inferiores, sobre su fondo plano, de color neutro, presentan unas máscaras teatrales, de las cuales la superior parece de sátiro. Sobre ellas, una venera dividida en sus dos mitades y colocadas a distancia insinúan el espacio de una hornacina, la cual queda delimitada lateralmente por los tallos vegetales que, desde la base, se elevan a cada lado, desde unos pequeños recipientes. La figura que este ficticio nicho cobija es diferente en cada extremo. Tienen de común, entre sí, el ser todas femeninas, representadas de pie, y que son alegorías de las Estaciones¹⁹. Los atributos que portan nos hablan de la época del año que simbolizan. Sobre el lateral derecho, las espigas y la hoz de una nos evoca el verano, mientras que el otoño está



1. Escenas culturales: danza ritual de neófitas con amores; lectura del ritual; y preparación al culto. (Detalle del friso del tablero frontal delantero.)
 2. Escenas de culto: varias iniciadas conducen a una neófitas ante la sacerdotisa de turno; Diana se hace presente para poner fin a los desmanes del Amor; y Baco y Ariadna ofrecen libaciones. (Detalle del friso del tablero frontal delantero.)
 3. Escenas culturales báquicas: Tres escenas con danzas y músicas rituales implorando la presencia de Baco. (Detalle del friso del tablero frontal trasero.)
 4. Escenas culturales báquicas: Baco, portador del tirso, danza durante sus cultos con ménades; ofrecimiento de presentes a Baco; Bacantes y sátiros haciendo vino y «degustando» el delicioso líquido; y Baco retiene entre sus manos a una ménade delirante tras los cultos. (Detalle del friso del tablero frontal trasero.)
 5. Baco visita a Ariadna, y ofrece la libación de despedida. (Pintura del lateral trasero.)
 6. Baco, acompañado de una bacante, marcha al Olimpo donde es recibido por Zeus y Atenea. (Pintura del lateral delantero.)



Grecas formadas con las representaciones de la Medusa Rondanini, como elementos comunes a las cuatro, y las estaciones del año como temas diferenciadores. En el centro de cada una, y de izquierda a derecha: el Verano (jamba izquierda de las ventanas del lado derecho), el Otoño (jamba derecha de las ventanas del lado derecho), la Primavera, o Flora (jamba derecha de las ventanas del lado izquierdo), y el Invierno (jamba izquierda de las ventanas del lado izquierdo).

aludido en la figura de la joven Diana, diosa cazadora, con su carcaj y arco, para cuyo oficio es ésta la estación más propicia. Correlativamente a ellas podemos contemplar la primavera, luciendo sus habituales flores, y el invierno, que soporta, en su casi plena desnudez, los rigores de la época que evoca. Y, sobre los motivos de las Estaciones, otros rombos, con las mismas características que los inferiores, repiten la copia de la Medusa Rondanini, ya conocida en este momento de la construcción de la berlina²⁰.

NOTAS

¹ REALES SITIOS, núms. 51 (págs. 49-56) y 54 (págs. 45-56).

² «Catalogo degli antichi monumenti dissepolti dalla discoperta città di Ercolano per ordine della Maesta di Carlo re delle due Sicilie, e di Gierusalemme, infante di Spagna, ... da Monsignor Ottavio Antonio BAYARDI. In Napoli MDCCLIV, nella regia Stamperia di S. M.» El tomo II y siguientes, posteriores a 1760, tratan de «Le pitture antiche d'Ercolano e Contorni» y dedicados ya a «Carlo Terzo, Re delle Spagne, delle Indie...».

³ Una larga búsqueda de artistas de las Reales Caballerizas durante los siglos XVII, XVIII y parte del XIX nos ha arrojado una lista de un total de treinta y cinco pintores, entre los cuales podríamos conjeturar, por la fecha, su posible autor. Dada su atribución francesa y faltarnos datos para una tesis contraria, hemos de aceptar y respetar su anonimato. Entre los pintores de las Reales Caballerizas, en España, de esta segunda mitad del siglo XVIII, podemos citar los siguientes: Pedro Rodríguez de Miranda, Isidoro Tapia (se retira de Palacio en 1771), Santiago Fernández de Peñalosa (1771-1808), José Antonio del Olmet (que comienza en 1798) y Antonio Sánchez González (trabaja toda la mitad del siglo XVIII hasta 1825 en que muere). (Archivo del Palacio Real de Madrid. Sección de Expedientes Personales.)

⁴ FRANÇOIS VILLARD, *Pintura*, segunda parte de *Grecia Helenística*. Colección «El Universo de las formas». Ed. Aguilar. Madrid, 1971, págs. 187-193, figs. 195-202. GARCÍA Y BELLIDO, *Arte Romano*. C.S.I.C. Madrid, 1972, págs. 227-231, figs. 339-345.

⁵ *Summa Artis*. Espasa-Calpe. Madrid, 1972, pág. 457, fig. 650.

⁶ GARCÍA Y BELLIDO, *o. c.*, pág. 363, figs. 617-618.

⁷ *Grecia Helenística, o. c.*, pág. 309, fig. 336.

⁸ GARCÍA Y BELLIDO, *o. c.*, pág. 217, fig. 317.

⁹ BAYARDI, *o. c.*, t. V, lám. XIII, pág. 73.

¹⁰ BAYARDI, *o. c.*, t. IV, lám. XXVIII, página 137: más delicadamente la toma de la mano. VILLARD, *Grecia Clásica*. Colección «El Universo de las formas». Ed. Aguilar. Madrid, 1970, pág. 324, fig. 377.

¹¹ BAYARDI, *o. c.*, t. II, lám. XVI, pág. 17.

¹² *Grecia Helenística, o. c.*, pág. 148, fig. 147.

¹³ Por ejemplo, en la recogida por BAYARDI, *o. c.*, Herculano, t. III, lám. XI, página 61.

¹⁴ *Summa Artis*, t. V, pág. 201, fig. 267.

¹⁵ CHARBONNEAUX, *Grecia Clásica, o. c.*, página 185, fig. 199, y *Grecia Helenística, o. c.*, «Vaso Borghese», pág. 307, fig. 334. MAIZ, FRIEDRICH, *Die Dionysischen sarkophage*. Teil I. Berlin, 1888.

¹⁶ *Grecia Clásica, o. c.*, pág. 182, fig. 196.

¹⁷ *Grecia Clásica, o. c.*, pág. 312, fig. 362.

¹⁸ *Répertoire des vases peints grecs et étrusques 2*. Paris, 1922, t. II, pág. 267.

¹⁹ REALES SITIOS, n.º 54, págs. 45-56.

²⁰ BUSCHOR, E., *Medusa Rondanini*. Stoccard, 1958.

no lo guarde como una joya,
aunque lo sea...

sólo bebiéndolo podrá disfrutar
del placer de su peculiar sabor.

su nobleza y meticulosa preparación
a base de auténtico cognac
y extracto de naranjas exóticas, lo convierten
en una joya para disfrutarlo
en cualquier momento.

Grand Marnier
cordon rouge



distribuido por: COMPAÑIA HISPANA, S.A.

Un museo puede ser un centro "vivo" de cultura.

Los museos pueden y deben ser centros "vivos" de cultura que animen al público a visitarlos de forma entusiasta y que permitan conocer y comprender la historia, la sociedad y, en definitiva, a su

principal artífice: el hombre. La utilización programada de sistemas audiovisuales permite ilustrar mejor las obras expuestas, resaltar detalles curiosos o importantes,

ayudar a la interpretación de las obras y a comprender el contexto y circunstancias de tipo histórico-social que las hicieron posibles.



20 siglos de historia en un carousel.

Un ejemplo de la nueva dimensión que puede adquirir un museo con los programas audiovisuales, tuvo lugar, en marzo de 1974, en la reapertura del Museo Romano-Germánico de Colonia.

En el hall de entrada, una cabina de información audiovisual introducía a los visitantes al museo, permitiéndoles organizar su visita según criterios personales.



El museo de los audiovisuales

Una segunda multivisión ofrecía una introducción a la historia

de Colonia con veinticinco programas de diapositivas de una duración de 15 a 20 minutos. De la proyección y aspectos técnicos de la programación se encargó un grupo de jóvenes ingenieros, utilizando proyectores Kodak Carousel, que ofrecen

un funcionamiento seguro y permiten cambiar fácilmente los programas.

Un museo puede ser un centro "vivo" de cultura... con el proyector Kodak Carousel S-AV 2000.

Sistemas Audiovisuales Kodak. Para hablar con imágenes.

Estoy interesado en recibir información sobre la utilización de la Multivisión.

NOMBRE _____

CARGO _____

EMPRESA _____

DIRECCION _____

CIUDAD _____



TRES CUADROS:

- LA VIRGEN VELANDO EL SUEÑO DEL NIÑO**
- LA CIRCUNCISION**
- ISABEL CLARA EUGENIA**

Por MARIA TERESA RUIZ ALCON



«La Virgen velando al Niño», antes de su restauración.

TALLER DE RESTAURACION

EN 1941 el entonces reciente Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, consideró necesaria la creación de un Servicio que se ocupara y entendiera de todo lo referen-

te a la catalogación y conservación de las cuantiosas obras de arte que existen en los palacios y patronatos reales.

Parte integrante de aquel Servicio fue el Taller de Restauración de Pinturas, en el que se dio comienzo una

urgente labor de restauración con tantos cuadros que el paso del tiempo y otras circunstancias habían deteriorado en distinto grado.

Comenzó a trabajar este Taller con una plantilla más bien reducida, que se fue ampliando hasta el año 1959





«La Circuncisión»,
en su estado actual,
después de su tratamiento.

«La Virgen velando al Niño»
con el resultado obtenido
después de su restauración.

en que quedó definitivamente constituida por seis restauradores, todos ellos Profesores Titulados por la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y, todos, con la especialización de restauradores cursada también en dicho centro.

Son muchas, desde esa fecha, las pinturas que se han restaurado —salvándose en más de una ocasión de una segura pérdida—, tanto en la técnica del óleo sobre lienzo como del temple, en los frescos de los Palacios o bóvedas de las Iglesias que constituyen el conjunto de edificios

del Patrimonio Nacional o Patrimonio de la Corona.

Estas restauraciones han servido no sólo para la consolidación de la pintura, sino también para la identificación del pintor que la había realizado, al poderse leer las firmas de los mismos; tal fue el caso, entre otros, del «San Juan de Ribera» del Monasterio de la Encarnación.

CUADROS RESTAURADOS

Con este artículo se inicia una información sobre algunas de las obras



restauradas en este Taller del Patrimonio.

Los tres cuadros que aparecen en estas páginas de REALES SITIOS pertenecen al Monasterio de las Descalzas Reales, de Madrid, ese fascinante conjunto entre palacio y convento. Las tres pinturas han sido tratadas, en equipo, por dos de los restauradores del Patrimonio, doña Cecilia Juárez y y don José Antonio Menéndez-Morán. Ellos han proporcionado las notas técnicas sobre la restauración, que se insertan.

LA VIRGEN VELANDO EL SUEÑO DEL NIÑO

«La Virgen velando el sueño del Niño» es una pintura al óleo sobre lienzo, de 181 por 135 centímetros. El estado del mismo cuando ingresó en el Taller era el siguiente: «Lienzo con grandes vicios (clavado en el bastidor sin cuñas y reducido de tamaño que causaban daños al color), barniz oxidado y pintura reseca. El trabajo realizado para su restauración ha consistido en desclavar para quitar el vicio de la tela y darle un tratamiento adecuado, poner bordes de lienzo y clavarle en nuevo bastidor, estucar pequeñas faltas de color, principalmente en los bordes, limpieza, retoques de color y barnizado.»

1.



El resultado ha sido que se pueda admirar una pintura muy bella de color y de gran interés iconográfico. El tema de la Virgen velando el sueño del Niño no es raro en el arte y sobre todo en los siglos XVI y XVII, pero el interés de este cuadro radica en que el pintor ha colocado el Niño en una cama a la usanza y costumbre de la vida española de esos siglos. El autor, anónimo, es sin duda un pintor español de finales del siglo XVI o muy principios del XVII. El colorido, los plegados y la actitud de las figuras llevan a pensar en una posible obra de Sánchez Coello, pintor muy ligado a la fundadora de las Descalzas Reales y del que hay diversos retratos en el Monasterio.

LA CIRCUNCISION

El segundo de los cuadros restaurados es «La Circuncisión». Se trata de una pintura al óleo sobre lienzo, de 119 por 121 centímetros. Lo verdaderamente curioso de este cuadro, y que se descubrió en la restauración, es que por el reverso del lienzo tiene un dibujo en sepia de la pintura aunque con algunas variantes. Las dimensiones del dibujo son, en algunos centímetros —112 por 98 centímetros—, más reducidas que las de la pintura.

El estado del cuadro era el siguiente: «Pintura reseca, con muchos re-

2.

pintes y muy castigada, con rotos en el lienzo. El trabajo realizado ha consistido en injertos del lienzo y parches de gasa transparente en el reverso, limpieza y levantamiento de repintes, estucado, retoques de color y barnizado. Por el reverso hubo que cubrir la madera del bastidor con lienzo antiguo, quedando en condiciones de poderse admirar.»

La pintura y el dibujo plantean un problema interesante, el de la prioridad. Sin demasiado esfuerzo se llega a la conclusión de que el dibujo es más antiguo que la pintura. Por sus características, parece obra de un pintor más bien ecléctico del centro de España de hacia mediados del siglo XVI. Estas afirmaciones se basan principalmente en el vestuario de los personajes. Los tocados de cabeza, tanto de San José como del otro varón que acompaña al Sumo Sacerdote, así como la cofia de Ana, la viuda al servicio del templo, son empleados indistintamente, desde finales del siglo XV y gran parte del XVI, por todas las escuelas de pintura dentro y fuera de la Península; ahora bien, el traje y el peinado de la joven que lleva el cestillo con los palominos, pertenecen a la moda en la corte de España hacia el año 1550¹. El dibujo, que está sin duda recortado, es de buena mano y no se explica la incorrección en el brazo de la Virgen.

En la pintura hay una serie de variantes que conducen a la conclusión de que es obra de un artista distinto que el del dibujo que lo ejecutó, lógicamente, con posterioridad. Los dos varones a los lados del Sacerdote han cambiado sus tocados. San José lleva la cabeza descubierta y el otro se cubre con una especie de fez con turbante. La profetisa Ana se ha convertido en una jovencita que, como la que lleva el cestillo con las palomas, tiene un estilo marcadamente veneciano. Esto está de manifiesto en el tratado de las telas, en el colorido y en los adornos de la cabeza. Los trajes eran los usados en Venecia hacia 1675, y ésta es la fecha aproximada que se puede dar a la pintura, obra de un artista de escuela o de gran influencia veneciana².

ISABEL CLARA EUGENIA

El último de los lienzos que tratamos es un retrato de la Gobernadora de Flandes, «Isabel Clara Eugenia», hija de Felipe II. Viste la Infanta hábito de terciaria franciscana, que usó habitualmente desde la muerte de su marido el Archiduque Alberto, en el año 1621.

Es una pintura al óleo sobre lienzo, de 182 por 114 centímetros. Según el

1. «La Circuncisión», antes de su restauración.
2. Dibujo de este mismo cuadro descubierto en el reverso del lienzo cuando comenzó el trabajo en el Taller de Restauraciones.



El cuadro de «Isabel Clara Eugenia» antes de su tratamiento.

«Isabel Clara Eugenia», lienzo de las Descalzas, después de restaurado.



informe, «este lienzo había sufrido en la parte inferior un gran deterioro por fuego y en el siglo XIX se le restauró haciéndole injertos en la parte quemada. El trabajo realizado ha consistido en sentar las bolsas del forrado, limpieza y levantamiento de repintes, estucado, retoques del color y barnizado».

El cuadro es de sumo interés ya que se trata sin duda del primer retrato de los que existen de la Infanta con traje de viuda. Se sabe que Rubens la retrató de terciaria franciscana, pero no se conoce el original. Posteriormente, Van Dyck también la hace varios retratos, uno de cuerpo entero y otros de medio cuerpo, que se encuentran en los Museos de Turín, Parma, Viena y París. Existen, además, otros anónimos por museos y palacios —en el Prado concretamente hay dos—, pero todos son sin duda réplicas y copias de los de Van Dyck que los pinta entre 1627 y 1630, cuando Isabel Clara tiene de 61 a 67 años³. Ahora bien, cuando queda viuda tenía 55 años, que son los años que representa en el retrato de las Descalzas. Dado por otra parte el color de la carnación y la factura de la cara de este retrato, se puede aventurar que es una obra del taller de Rubens y que el maestro interviniera en el rostro. El resto de la figura aunque de línea ampulosa es de ejecución mucho más seca. Sin duda, el incendio y la restauración del siglo XIX pudo contribuir a la pérdida de calidades. Un estudio más profundo podría llegar a una clara y definitiva atribución.

Al dar a conocer la restauración de estas tres obras por el Taller de Restauración de Pinturas del Patrimonio Nacional, sólo se ha mencionado a grandes rasgos los trabajos realizados y las técnicas seguidas, porque un amplio detalle en la explicación requeriría unos tecnicismos que no tienen lugar en este artículo. Pero, hay que resaltar que estos procesos, que aquí se han expuesto sucintamente, requieren un tiempo y una minuciosidad en cada fase de la restauración que supone y exige semanas, y a veces meses. Todos los trabajos que experimenta la pintura son cuidadosamente anotados por los restauradores. Elaboran, así, sorprendente historia de cada cuadro que pasa por sus manos y que, acompañada de fotografías de los distintos momentos, constituye un interesante expediente para la historia del cuadro.

NOTAS

¹⁻² BERNIS, Carmen. «La indumentaria española en tiempos de Carlos V». Col. Artes y Artistas. I.D.V. Madrid, 1962.

³ DIAZ PADRON, Matías. «Catálogo de pinturas del Museo del Prado». Vol. I. Madrid, 1975.

HOMENAJE A RUBENS EN MADRID CON PARTICIPACION DEL PATRIMONIO NACIONAL

OTRAS EXPOSICIONES DEL PATRIMONIO ARTISTICO, MUSEO ROMANTICO, FUNDACION MARCH Y GALERIAS DE ARTE

Por ESTEBAN CASADO ALCALDE

INICIAMOS con esta colaboración una sección tendente a reflejar en crónica trimestral (la periodicidad de REALES SI-TIOS) la vida de las exposiciones madrileñas, tanto las organizadas desde las instancias oficiales como las de carácter privado de las numerosas galerías y salas de arte. Pretendemos, con ello, dar una visión de todas aquellas manifestaciones artísticas que —en línea con el nuevo espíritu de la Revista— puedan enriquecer el conocimiento artístico de todos los aficionados y estudiosos.

Así en esta primera crónica daremos a conocer la actividad que en cuanto a exposiciones ha caracterizado al primer trimestre de 1978, el cual se nos ha manifestado, aquí, en Madrid, pródigo en expositores, con esa abundancia a que ya nos tiene acostumbrados la gran cantidad de salas de arte de la capital.

Esto es en resumen lo que podemos constatar en esta primera crónica: unas pocas exposiciones sobresalientes frente a un nutrido grupo de expositores que nos muestran su quehacer personal y del que se decantará un arte de futura pervivencia.

DIRECCION GENERAL
DEL PATRIMONIO ARTISTICO
ARCHIVOS Y MUSEOS

RUBENS, EN MADRID

DENTRO de este panorama, la Dirección General del Patrimonio Artístico ha contribuido por su parte, a la variedad y calidad de las muestras, ofreciéndonos varias antológicas de innegable importancia. El hecho cultural resalta sobre todo en la exposición homenaje a Rubens, en el Palacio de Velázquez del Retiro madrileño con motivo del IV centenario de su nacimiento. Vemos aquí hasta qué punto Rubens es hoy un fenómeno vivo más allá de una herencia asimilada; la exuberancia y el dinamismo que caracterizan al mundo rubeniano pueden ser (y son), actualmente, categorías en plena vigencia si llegan a convertirse en puntos de partida válidos para captar una realidad por parte de un artista: es por tanto la fibra del pintor, Rubens, la que continúa siendo lección incontestable. La exposición —montada por el comisario especial Matías Díaz Padrón con el rigor y la precisión que le caracterizan— reúne en torno a la obra de Rubens la producción de maestros mayores y menores de ese

momento flamenco hasta completar su círculo artístico en una visión de conjunto. Diversas obras son vistas aquí por primera vez, y algunas de las atribuciones al maestro son auténticas primicias de esta exposición. El catálogo no solamente es valioso por la cantidad de precisiones y análisis contenidos, sino también por la abundantísima bibliografía que lo convierte en un ejemplar imprescindible en este campo.

A esta manifestación, que ha supuesto la posibilidad de contemplar obras de propiedad particular no siempre de fácil acceso, ha contribuido también el Patrimonio Nacional prestando diversos lienzos entre los que cabe destacar por su interés iconográfico, documental o meramente estilístico, los catalogados con los números 16, 65, 75 y 76, 99, 131, 146, 153 y 162.

JULIO LE PARC

También podemos considerar un acontecimiento cultural la presentación en Madrid por parte del mismo organismo, de Julio Le Parc con sus «Experiencias» desde 1959 (recién llegado a París) a 1977. Con lo ofrecido por el artista argentino vamos completando nuestra visión de las manifestaciones de arte óptico y cinético, y más en concreto, del «Grupo de Investigación de Arte Visual» (G.R.A.V.), en el que él se cuenta como uno de los fundadores. De otro de ellos, el español Francisco Sobrino, ya vimos una muestra hace dos o tres años en Propac, muestra con la que hay que enlazar directamente la de Le Parc de cara a una progresiva asimilación de este fenómeno artístico. Le Parc clasifica aquí sus experiencias en superficie-color (todavía una concepción del arte óptico entroncada con Vasarely), móviles (modificación de la luz y del espacio por métodos puramente físicos), relieves (en los que la visión y los efectos ópticos dependen de la trama a través de la que se contempla el fondo), trama alterada (la mutación visual es provocada por el movimiento que producen los pequeños motores eléctricos), desplazamientos (en función del movimiento del contemplador), contorsiones (el movimiento de las láminas es accionado por corriente eléctrica), juegos-encuestas (con la participación activa del espectador que puede modificar voluntariamente su entorno real y social), superficie-modulaciones (investigaciones ópticas similares a sus primeras experiencias pero prescindiendo del color, buscando sólo los volúmenes reales) y proyecciones, luz, y luz pulsante (experiencias con luz y movimiento, con el fin, en cuanto al espectador, «de colocarlo en el centro de un fenómeno, de rodearlo completamente de una situación visual»).

Resulta evidente en toda la producción de Le Parc la búsqueda de una eliminación total del subjetivismo como protagonista de la creación artística, y ello reflejo, a su vez, de su propio



Tres aspectos de la exposición de Rubens, en Madrid, con sendos cuadros del Patrimonio Nacional que participó con obras de los Monasterios de El Escorial, Descalzas y Encarnación y Palacios de Madrid y Aranjuez: 1. «Las entregas de las Princesas», anónimo; 2. «Salomé y Herodías», de Seghers; 3. «Isabel Clara Eugenia», de Pourbus.

carácter de artista comprometido con una ideología dentro de una realidad social. Este arte racional y mecánico, lejos de poseer un sentido hermético, para iniciados, se convierte en una propuesta de cambio social al hacer participe al espectador de un entorno modificable por él mismo. La lucidez de estos planteamientos adquiere su plena consistencia en los propios escritos del artista, mostrándonos como teórico en plena coherencia con el tiempo en que vive y al que sabe ofrecer unas alternativas llenas de optimismo y creatividad.

GUSTAV VIGELAND

En el Palacio de Cristal del Parque del Retiro se nos ha presentado, por otro lado, la obra del noruego Gustav Vigeland (1869-1943), obra con su propio lugar ya en el arte, aunque poco vista más allá de sus fronteras natales. La muestra consta de esculturas, algunas xilografías y de gran cantidad de dibujos bastante ilustrativos de su concepción escultórica. El arte de Vigeland, sea con su primera dependencia rodinesca, con una cierta expresión formal, o con una más posterior adhesión a las formas redondeadas y «clásicas» del siglo XX, mantiene siempre como constante subyacente una valoración de la forma, una educación siempre exigente en la raíz de la escultura coetánea, y un profundo contenido humano (pensemos en sus parejas o en sus hombres y mujeres desde la pubertad más límpida hasta la ancianidad más decrepita) que hace de sus esculturas unas obras cargadas de sentimiento y de amor al hombre.

ARTISTAS DEL 27

Igualmente, la Dirección del Patrimonio Artístico montó, en el mes de enero, una exposición que tituló Artistas del 27 y en la que vimos obras de Picasso, María Blanchard, Cosío, Dalí, Benjamín Palencia, Juan Gris, Vázquez Díaz, Solana, Viñes, Frau, Bores, Gregorio Prieto, Maruja Mallo, Manuel Ángeles Ortiz, E. Vicente, F. Sainz de la Maza, F. Sancha, I. Díaz, Esplandiú, Gaya, Souto, Alberti y García Lorca (de estos últimos, dibujos solamente), y esculturas y dibujos de Alberto Sánchez y Angel Ferrant. La exposición carecía de una cierta estructuración lógica, y las obras de los llamados «grandes» (una o, en algún caso, dos por artista) nos eran ya conocidas, pues su presencia allí no era más que un simple traslado del Museo de Arte Contemporáneo. Ahora bien, siempre resulta interesante reconocer la pintura de figuras fuertes y enérgicas de un Benjamín Palencia (los dos toreros, o la dama con anteojos), por ejemplo, o la estética de maniqués y marineros de un Gregorio Prieto, próxima a la de la pintura metafísica de Carrá o De Chirico.

SANTOS, PRIETO Y OTROS

A esta muestra ha sucedido una exposición antológica del pintor Fermín Santos. Su línea estética va desde ese postcubismo que caracteriza a una parte de la pintura española de la década de los 30, y que es visible en sus obras tempranas, hasta una pintura de pincelada vibrante, que esparce el color con toques rutilantes, y que es su última producción, la de estos años 70.

La de Le Parc ha sido sustituida por otra antológica, la de Gregorio Prieto, pintor de obra asentada aunque de tendencias diversificadas, pero siempre dueño de un pincel seguro y de una pincelada enérgica.

En las otras Salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico hemos podido contemplar los carteles de Santamaría, los tapices de Garrido y las obras de Yamil Omar.

MUSEO ROMANTICO: ALENZA

El Museo Romántico nos ha ofrecido una magnífica exposición de 58 dibujos de Leonardo

Alenza, ambientada con cinco pequeñas pinturas también suyas. Los dibujos, llenos de frescor e inmediatez, nos muestran escenas cotidianas en esa línea del costumbrismo romántico que gusta de los episodios callejeros contemplándolos desde la óptica de lo pintoresco. Es el mismo enfoque que el de la literatura de Mesonero Romanos, con el que colabora ilustrándole sus publicaciones precisamente por esa misma convergencia de visión. En cuanto al carácter goyesco de Alenza, ya se ha apuntado con acierto que la asimilación de Goya no es desde el punto de vista de un aprendizaje de discípulo, una captación externa de lo formal, sino desde un enfoque más amplio y más válido: el de una autenticidad en la expresión de lo real vivo, el de una libertad creadora ante el hecho cotidiano que solamente podía venirle por medio del genio de Goya.

FUNDACION MARCH: ARS MEDICA

La Fundación Juan March mostró con el título de «Ars Medica» una magnífica exposición de 134 grabados referentes al mundo y a las prácticas de la medicina desde el siglo XV hasta el XX. No ya la calidad de los ejemplares (Dürero, Lucas de Leyde, Holbein, Callot, Rembrandt, Goya, Blake, Daumier o Munch), sino el mismo enfoque de la exposición, inusitada en nuestro panorama expositivo, dan lugar a reflexiones sobre la convergencia de dos actividades tan plenamente humanísticas. Hay más allá del valor testimonial de las prácticas de cirugía —con un viejo sabor artesanal—; del valor de crónica cotidiana de la actividad médica, e incluso del valor informativo y documental de los hospitales y centros sanitarios a lo largo de los siglos, esa función que rezuma enteramente Humanismo: esa transmisión de saberes que suponen las láminas de anatomía, las lecciones de disección o la estampa del maestro en su cátedra, y que llevan siempre consigo esa faceta de intemporalidad, más allá de los estrechos límites de la vida.

Y junto a esta preocupación por el hombre, la propia preocupación del artista, que sabe ver y mostrar ante el sufrimiento uno de los más viejos mecanismos de defensa: el espíritu jocoso y, allende éste, la sátira; la tónica ridiculización de la enfermedad y de los médicos es uno de los factores culturales de más arraigo en el acontecer humano.

GALERIAS DE ARTE

ALTEX. FRONTERA. Fijándonos ya en el mundo de las galerías, en Altex pudimos ver una muestra del desaparecido Joaquín Peinado; el rigor geométrico de los contornos y la reposada distribución de su colorido tenue consiguen ese aspecto de calma y reposo que informa toda la obra de este interesante exponente de nuestra llamada Escuela de París. A esta exposición ha sucedido en la misma galería —igual que en la galería Frontera— la de Cardona Torrandell, en quien la fuerte expresión del dibujo dota a sus personajes de un aspecto encallecido en su dolor —Cardona Torrandell es pintor de una humanidad sufriente— contribuyendo a ello la dura caligrafía que sustenta a las figuras.

THEO. En la galería Theo pudimos admirar a Pablo Palazuelo en un nuevo campo, el escultórico, de su creatividad artística; sus esculturas mantienen el mismo carácter constructivamente formal, base de su pintura; pero, al abrirse al espacio desde su mismo rigorismo geométrico, logran aprisionar todo el ámbito circundante bajo unos esquemas de sencilla abstracción. También contemplamos los bodegones y paisajes de Caneja, paisajes que el pintor ve con un enfoque totalizador, global, desde un esquematismo geometrizable de la lejana raíz cubista y por el que se exhiben las manchas de un colorido de suaves y gratos tonos: es la visión personal de su Castilla na-

tal, con un algo de cósmica y dulce comprensión. Para la segunda quincena de marzo, la galería nos anuncia la muestra de César Manrique.

BIOSCA. En Biosca hemos podido acercarnos a un Joan Ponc que se mantiene fiel a su credo estético de un surrealismo de tipo mágico; sus casi monstruos de terminaciones aristas y espinosas proyectan la fértil imaginación del artista a un indeterminado espacio, más allá de la vigilia, en el que los rutilantes colores prestan su sentido mágico a esos seres de pesadilla más que de fantasía. Asimismo, el recientemente desaparecido Gregorio del Olmo ha expuesto su cálida y reposada pintura, de calidades algo aterciopeladas, como peculiares efectos de blandura y morbidez. Posteriores a esta muestra, la galería programa las de Beulas y Roca D. Costa.

GAVAR. La galería Gavar, tras una interesante muestra del siempre interesante Antoni Clavé, uno de nuestros pintores parisinos, colocó la antológica de Francisco Mateos, que con su mundo de máscaras y de figuras deformadas, de viveza plenamente expresionista, y con ese colorido vivo, alegre y desenfadado, que las alimenta, transmite la fantasía y el sentir humorístico que caracteriza este sevillano también recientemente desaparecido, pero que sin duda alguna viene a significar en nuestra pintura contemporánea el entronque con la corriente más viva de la expresión. En estos momentos hay ya otra exposición: la de paisajes de Echauri, peculiares paisajes de aridez y de cromática sobriedad. A ésta de Echauri seguirá en abril la de Sanz Magallón.

VANDRES. Y en Vandrés, la obra tremendamente lúcida de Orcajo presentándonos los aspectos más alienantes y destructivos de nuestra civilización: la máquina, las ciudades. Desbordando el marco convencional de las pinturas, los límites del «cuadro» prefigurando aquí su intención: son perfiles de cabezas humanas dentro de las cuales se incluye toda una tecnología destructora, símbolo a su vez del pensamiento, visto aquí como una maquinaria ciega. Es tanta una violencia interior la que se ejerce sobre el cerebro humano como la violencia exterior de nuestra civilización urbana actual, la de los rascacielos y autopistas, que Orcajo sabe recoger con total clarividencia como fenómeno que degrada progresivamente nuestro hábitat. La presencia de edificios sobradamente conocidos del Madrid actual es el clarín acuciante del aquí y ahora que el pintor nos sirve desde su clara conciencia testimonial. Posterior a ésta, una exposición del Grupo Arbol compuesto por cinco dibujantes caracterizados por un humorismo intelectual y frío, que tienen conciencia de la trascendencia de un periodismo gráfico hacia metas más altas.

RAYUELA 19. Echaz expuso en Rayuela 19 sus mecanismos y artefactos que aprisionan o comprimen las formas orgánicas, aquellas que trascienden vida; pero las referencias irónicas que salpican su obra dejan lugar a una visión que no es acuciante ni angustiada, aunque no por ello menos referencial de nuestro contexto socio-cultural. Y ahora es Zobel con sus acuarelas, en las que su línea estética de acusado refinamiento prende aquí en técnica tan ligera como es la acuarela, dándole un carácter más volátil y evanescente.

KREISLER. En Kreisler nos mostraba Hernández Quero una pintura llena de amor hacia visiones sencillas y recogidas de lo cotidiano, en actitudes que tienen siempre algo de la quietud de bodegón y de la poesía de lo intimista. Le sucede Carrillo con una pintura lírica de tonos coloridos y de grata contemplación que se expone juntamente con obra sobre papel de Gainza, de gran originalidad técnica, en la que el pigmento es aplicado directamente. En Kreisler Dos, tras la exposición de Agueda de la Pisa con una pintura de regularizadas superficies de color, vemos la de Molina, de amplísimos horizontes y mutables atmósferas.

MULTITUD. Multitud ofreció una muestra gráfica de Mathias Goeritz, ese pintor y teórico alemán iniciador de la Escuela de Altamira en

1948, y en quien el frescor de lo imaginativo es siempre una constante. Después una colectiva en homenaje a Miguel Hernández con grandes firmas del realismo crítico, del arte óptico o de la plástica escultórica.

VARIAS. Colectivas también se han contemplado en Fauna's sobre escultura; en Jorge

Juan, pintura catalana de comienzos de siglo; Nonell, pintura del siglo XIX (sustituída luego por dos individuales de Estrada Vilarrasa y Ormaolea), Rojo y Negro, Adysa, Barbié, El Coleccionista y Tolas-Velasco (tres pintores jóvenes sevillanos: Delgado, Sierra y Suárez) entre otras. Y podríamos terminar citando la ex-

posición de Topor, eternamente imaginativo, en Aele, y la pintura velada, hecha de intimidad y de interiores, de Estrada en Santullano, y, posteriormente, la de Pérez de Castro. Finalmente, la más reciente de todas, la de escultura de Manuel Álvarez en la nueva galería Leonart.

REAL ALCAZAR DE SEVILLA: EXPOSICION DE RUBENS

Por ENRIQUE VALDIVIESO



Exposición de Rubens en los Reales Alcázares.



«Puesto de Mercado con vendedores», de F. Snyders.

EN los primeros días del presente año se ha celebrado en los Reales Alcázares de Sevilla una Exposición homenaje a Rubens en el IV centenario de su nacimiento. La ciudad se ha sumado de esta manera al cúmulo de muestras que en numerosos países se han venido realizando a lo largo del pasado año. La organización de la Exposición sevillana ha corrido a cargo de don José María Benjumea, Delegado Provincial del Patrimonio Artístico y fue patrocinada por la Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Sevilla. En conjunto, se han expuesto 32 cuadros de escuela flamenca del siglo XVII, presididos por una obra de Rubens que representa La Cena de Emaús y que fue cedida para esta Exposición por el Museo del Prado. El resto de las pinturas era de procedencia sevillana, tanto de la ciudad como de la provincia, siendo inéditas en su mayor parte. El conjunto pictórico se iniciaba en el tiempo con una pintura de mediados del siglo XVI, representando un *Bodegón con cocinera* y la *cena de Emaús*, obra de un anónimo seguidor de Pieter Aertsen, y que se mostraba como precedente del gran período barroco de la pintura flamenca en la centuria siguiente. Ya dentro del siglo XVII y perteneciente al grupo de pintores que se vincularon al estilo de Rubens se exponía una tabla que representaba *La Virgen con el niño y una santa* en una escena identificable con los Desposorios místicos de Santa Catalina; esta pintura es obra que puede identificarse como de Erasmus Quellinus, siendo réplica de una pintura inédita en composición, tamaño y calidad, que ha sido catalogada a nombre de este artista¹.

Jacob Jordaens estuvo representado en la Exposición con dos pinturas firmadas y fechadas en 1669 cuyo tema es *La Adoración de los Reyes* y *La Circuncisión*, ambas pertenecientes a la catedral de Sevilla. Del patrimonio catedralicio son también dos obras que se expusieron a nombre de Abraham van Diepenbeek, pintor vinculado a Rubens por lazos amistosos y también por afinidad estilística, aunque con evidente inferioridad técnica con respecto al gran maestro. Representaban estas pinturas a *Abraham con los tres ángeles* y a *Jacob bendicien-*

do a sus hijos; de la atribución de estas obras nos habíamos ocupado con anterioridad².

El grupo de obras cedido por la catedral sevillana se completaba con cuatro pinturas más, dos de ellas pertenecientes a Frans Francken II representaban a *Salomé con la cabeza del Bautista*³ y *La caída de San Pablo*⁴. Las otras dos son obra de Simón de Vos, firmadas, y una de ellas fechada en 1664; forman parte de una serie de seis pinturas con temas del Génesis y representan respectivamente *La Creación de los animales* y *Cain dando muerte a Abel*⁵.

Procedente del Hospital de los Venerables de Sevilla se expusieron dos pinturas con la atribución a Willem van Herp que representaban el *Martirio de San Pedro* y el *Martirio de San Pablo*. A nombre de Pieter van Lint figuraron en dicha Exposición dos pinturas procedentes de la iglesia de San Ignacio de Morón de la Frontera que forman parte de 12 episodios de la vida de la Virgen. Estas dos obras representaban *El matrimonio de la Virgen* y *La Visitación*.

Del monogramista A. W., pintor flamenco cuyas obras se encuentran ampliamente repartidas por la geografía española, se exponía un *Cristo camino del Calvario*. Sobre este artista señalábamos que en un futuro trabajo trataremos de identificar su monograma con Abraham Willensen, dada la identidad de estilo que se observa entre la única obra firmada con el nombre completo de este artista y las numerosas obras que se conocen firmadas con su monograma.

Un abundante grupo de paisajes flamencos representaban dignamente esta especialidad en la Exposición. Figuraban obras de Boudewijns, van der Meulen, Schoevaerdt, Brueghel y van der Stock. Asimismo una espléndida *Batalla* de Sebastián Vranck y que se ha expuesto por primera vez atribuida a este pintor.

Cedidos por la Duquesa de Alba se expusieron dos magníficas pinturas firmadas por Paul de Vos y que representaban *Un tigre acosado por perros* y *Un leopardo acosado por perros*; ambas pinturas forman parte de la colección pictórica del Palacio de las Dueñas de Sevilla.

Entre los bodegones que figuraron en la Exposición destacaba uno excepcional, firmado por Frans Snyders, que representa un *Puesto de mercado con vendedores de aves, frutas y verduras*, perteneciente a una colección particular sevillana. Otros bodegones procedentes del Museo de Bellas Artes de Sevilla y a su vez depósito del Museo del Prado, pertenecientes a Jan Fyt y Frans Iken, ilustraban perfectamente el capítulo de la naturaleza muerta.

La pintura de flores contó con una magnífica *Guirnalda en torno al encuentro de Rebeca y Eliezer*, obra anónima procedentes del convento de Santa Paula de Sevilla y también con una *Guirnalda de flores en torno a la Virgen y el Niño* del jesuita Daniel Seghers y una *Guirnalda en torno a un paisaje* de Catalina Iken, ambas del Museo de Sevilla, depositadas por el Museo del Prado.

La Exposición ha sido magníficamente acogida por el público sevillano, que acudió en gran número, habiéndose registrado la cifra de 5.000 visitantes. Esta afluencia que confirma una vez más el interés que despiertan en Sevilla las manifestaciones artístico-culturales, abre las puertas a la realización en el futuro de nuevas exposiciones de este tipo en la ciudad.

NOTAS

¹ J. P. de Bruyn. *Werk van Erasmus Quellinus, verkeerdelijck toegescheven aan P. P. Rubens*. Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Antwerpen, 1977, p. 323.

² E. Valdivieso. *Catálogo de las pinturas de la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1978, núms. 480 y 481.

³ M. Díaz Padrón. *Frans Francken II en la catedral de Sevilla*. Goya n.º 129. Madrid, 1975, página 168.

⁴ E. Valdivieso. *Ob. cit.*, n.º 485.

⁵ J. Gestoso. *Una requisa de cuadros en la catedral de Sevilla*. Sevilla, 1909, p. 19.—M. Díaz Padrón. *Simón de Vos en la catedral de Sevilla*. Archivo Español de Arte, 1975, p. 397.—E. Valdivieso. *Ob. cit.*, núms. 491 y 493.

UNA PRIMERA EDICION DEL «QUIJOTE» CEDIDA POR S.M. EL REY A LA BIBLIOTECA DEL PALACIO REAL DE MADRID



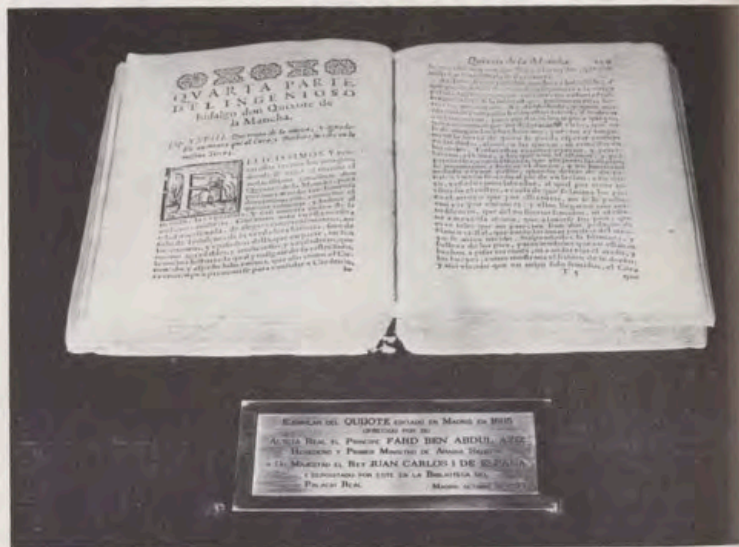
Vitrina especialmente realizada por los talleres del Patrimonio Nacional, e instalada en una sala visitable de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, donde se ha colocado por expreso deseo de S. M. el Rey una primera edición del «Quijote», que le regaló el Príncipe heredero de Arabia Saudita.

DURANTE la estancia de los Reyes de España, en octubre último, en la Arabia Saudita, Su Alteza Real el Príncipe Fahd Ben Abdul Aziz, heredero y Primer Ministro, obsequió a Don Juan Carlos con un ejemplar de la primera edición del «Quijote», impresa en Madrid por Juan de la Cuesta en 1605. Por expreso deseo de Su Majestad esta obra ha quedado depositada y expuesta en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

No es necesario destacar la importancia de este ejemplar de la famosa obra de Cervantes, teniendo en cuenta, además, la rareza de esta corta edición tan apreciada por los bibliófilos, que alcanza precios muy elevados en el mercado. Ese mismo año de 1605 aparecieron varias ediciones más, en Lisboa, Valencia y otra en Madrid, también por Juan de la Cuesta, que se tuvo por primera edición hasta el siglo pasado. Por un detenido estudio de las diferencias entre las dos ediciones, se llegó al convencimiento de que se trataba de la segunda de Madrid. Tiene la curiosidad esta primera edición de que se omitió el episodio del robo del rucio a Sancho, quizá por olvido del impresor. Se supone que al advertirlo fuesen retirados los ejemplares y saliese la segunda edición, del mismo impresor, ya corregida.

CARACTERISTICAS DE LA OBRA

La portada de esta primera edición dice así: «El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, Compuesto por Mi-



Ejemplar del «Quijote» ofrecido al Rey de España por Su Alteza Real el Príncipe Fahd Ben Abdul Aziz, heredero y Primer Ministro de Arabia Saudita. El libro se ha expuesto en una sala de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

guel de Cervantes Saavedra. Dirigido al Duque de Béjar marqués de Gibraleón, conde de Benalcazar y Bañares, vizconde de la Puebla de Alcozer, señor de las villas de Capilla, Curiel y Burguillos. Año [Escudo tipográfico] 1605. Con privilegio, En Madrid, Por Juan de la Cuesta. Véndese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey nro. señor.»

La obra consta de 12 hojas, 312 folios y 8 hojas. El papel en que se imprimió, procede del molino del convento del Paular en Segovia. La impresión, no muy cuidada, tiene numerosas erratas.

La ornamentación o decoración de la obra, como es característico de la época, consiste, sencillamente, en letras capitales de diferente estilo y tamaño, con fondo de paisaje, de róleos, etc., una viñeta con figuras y flores al principio del primer capítulo, remates y adornos tipográficos, además de la marca del impresor en la portada. Todo ello grabado en madera.

Existen ejemplares de esta primera edición en la Biblioteca Nacional, en la Biblioteca de la Academia Española, Biblioteca Central de Barcelona, Museo Británico, Bibliotheca Nacional de París, Sociedad Hispánica de Nueva York, Biblioteca del Congreso de Washington, y dos en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid por existir ya otro ejemplar con anterioridad al depósito de Su Majestad.

En este sentido, se ha procedido recientemente a la instalación de este ejemplar en una vitrina especialmente construida, y colocada en el centro de una de las salas de la Biblioteca de Palacio. Junto al libro abierto se ha colocado una placa de plata con la siguiente inscripción: «Ejemplar del Quijote editado en Madrid en 1605, ofrecido por su Alteza Real el Príncipe Fahd Ben Abdul Aziz, heredero y primer ministro de Arabia Saudita, a Su Majestad el Rey Juan Carlos I de España, y depositado por éste en la Biblioteca del Palacio Real. Madrid, octubre de 1977.» El Marqués de Mondéjar, Jefe de la Casa Real y Presidente del Patrimonio Nacional, acudió a colocar el libro acompañado del Consejero Delegado Gerente del Patrimonio.

COLECCION DE MEDALLAS DE DON JUAN CARLOS I EXPUESTA EN LA BIBLIOTECA DE PALACIO



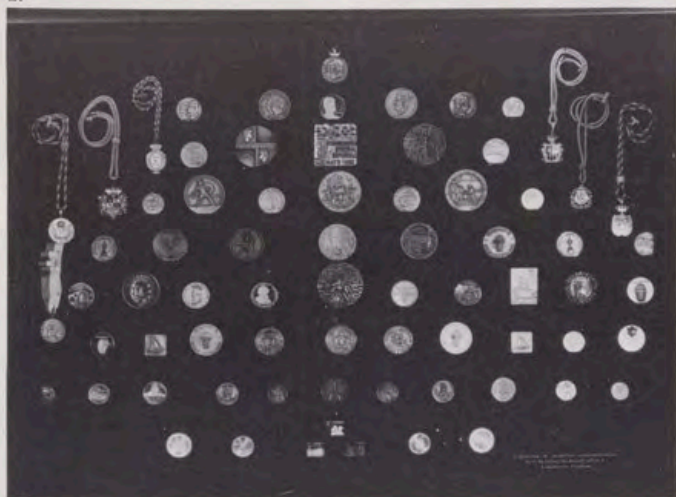
1.

1. Vitrinas instaladas en el Museo de Medallas y Música, anexo a la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, con la colección que S. M. el Rey Don Juan Carlos I ha cedido para su exhibición pública.

2. Conjunto de medallas de Su Majestad el Rey, que se exponen en una de las vitrinas colocadas en el Museo de esta especialidad situado junto a la Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

3. Medallas de Su Majestad expuestas en la otra vitrina del Museo que se encuentra en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

2.



3.



EN fecha todavía reciente fueron depositadas en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, 133 medallas propiedad de Sus Majestades los Reyes de España. Hizo la entrega de las mismas el Consejero Delegado Gerente del Patrimonio Nacional, don Fernando Fuertes de Villavicencio, quien las había recibido del Marqués de Mondéjar, Jefe de la Casa de Su Majestad el Rey, con el deseo expreso del Soberano de que fueran expuestas en la forma más conveniente. Para ello, se instalaron en el Museo de Medallas de Palacio, anejo a la Biblioteca, dos vitrinas realizadas para tal fin en los talleres del Patrimonio Nacional, siguiendo la pauta de las ya existentes. Una vez catalogadas y clasificadas fueron expuestas en el Salón de Honor de dicho Museo, donde se exhiben en la actualidad.

CONTENIDO DE LA COLECCION

La colección está formada por un conjunto de medallas y placas conmemorativas de los más variados asuntos: Viajes y visitas regias; Milenarios, Centenarios y Aniversarios del más amplio aspecto; Exposiciones, Congresos, Jornadas y Semanas; inauguraciones, realizaciones nacionales; Deportes; de Corporaciones locales y Ayuntamientos; de Asoc-

ciaciones profesionales y laborales; de Centros Culturales y acontecimientos notables. Entre ellas destacaremos, por su belleza, una medalla en bronce de la Virgen con el Niño, de estilo bizantino, dedicada a «SS. AA. RR. Juan Carlos y Sofía»; por su antigüedad, la conmemorativa del Sitio de Bilbao «25 de diciembre de 1936», y la de la Exposición Universal de Barcelona en 1888, en oro. Son notables las conmemorativas de las visitas realizadas por SS. MM. dentro y fuera del territorio nacional: a Asturias, en mayo de 1976, y a La Coruña, en julio del mismo año; a Filipinas, como Príncipes de España, en febrero de 1974, y a los Estados Unidos de América en el bicentenario de su Independencia (1776-1976). Son muy numerosas las de deportes, entre las que se encuentran tres plaquitas en oro, plata y bronce de la Olimpiada de Montreal de 1976. También, entre las conmemorativas de acontecimientos históricos, merecen señalarse las de los II Milenarios de la Fundación de Mérida, de Zaragoza y del Acueducto de Segovia, la del I Milenario del Tribunal de las Aguas de Valencia, ofrecida a S. M. —el primer Rey de España que en mil años presidió dicho Tribunal— en noviembre de 1976.

Por último, es de destacar también en esta colección, el interesante e histórico ejemplar en plata de la Proclamación de Don Juan Carlos I, como Rey de España, el 22 de noviembre de 1976.

CRONICA *del* PATRIMONIO NACIONAL



1. 2.



1. El Rey de España en compañía del Presidente de la República y el Canciller Kreisky seguidos de Su Majestad la Reina y la esposa del Presidente.

2. La Reina con la esposa del Canciller austriaco Bruno Kreisky, que acudió a recibirla al aeropuerto vienés.

3. Su Majestad la Reina durante la visita que efectuaron al Club español de Viena. La Reina conversa con dos niñas ataviadas con trajes regionales.

4. Sus Majestades visitaron el Club español de Viena, donde fueron recibidos por miembros de la colonia española.

5. Los Soberanos españoles durante la visita que efectuaron al Presidente Federal y esposa en el Palacio Imperial.

6. Su Majestad la Reina conversa con el Canciller Bruno Kreisky y el Monarca con el Presidente de la República Federal de Austria, Rudolf Kirchschlaeger.

7. El Rey durante la visita que efectuó al Parlamento austriaco.



3.



4.

LOS REYES DE ESPAÑA VISITAN AUSTRIA

A primeras horas de la tarde del pasado día 31 de enero, Sus Majestades los Reyes de España, Don Juan Carlos y Doña Sofía, llegaron al aeropuerto de Schwechat, en Viena, iniciando, así, su visita oficial a Austria. En el aeropuerto, los Soberanos españoles fueron recibidos por el Presidente austriaco Rudolf Kirchschlaeger, el Canciller Bruno Kreisky, Gobierno en Pleno y Cuerpo Diplomático.

Más tarde, Don Juan Carlos y Doña Sofía mantuvieron con el matrimonio Kirchschlaeger una entrevista, al término de la cual se procedió al intercambio de condecoraciones. Asimismo, el Presidente austriaco entregó al Monarca unas fotocopias de las informaciones de prensa del «Wiener Zeitung», que se publicaron en este periódico a raíz de las visitas de los Reyes Don Alfonso XII y Don Alfonso XIII a Viena.

Después, los Monarcas saludaron al Cuerpo Diplomático acreditado en dicha capital, trasladándose seguidamente al Club Español donde fueron recibidos por un numeroso y entusiasta grupo de trabajadores españoles que les dieron la bienvenida y con quienes los Reyes conversaron durante largo rato fuera de todo protocolo.



5. 6.



7. 8.



8. Los Reyes de España presidieron la apertura de la ópera de Viena, en compañía del Presidente de la República y señora y del Canciller Federal.

9. Los Reyes de España en la visita al complejo siderometalúrgico Alpine-Montan (fábricas de hierro y acero).



9.

por el Alcalde Graz. La visita fue breve, pero no por ello carente de simpatía hacia los Reyes como lo reflejaron las palabras del Alcalde y la ausencia de discursos formales.

A continuación, Sus Majestades, acompañados del Presidente de la República y su esposa, estuvieron en la Escuela Española de Equitación, donde presenciaron una exhibición ecuestre. Tras esta visita, los Reyes se trasladaron a la Cancillería, donde el jefe del Gobierno, señor Kreisky, ofreció un almuerzo en su honor. Dicho almuerzo se desarrolló en un ambiente sumamente cordial. Concluido el almuerzo los Reyes se trasladaron a la catedral de San Esteban, de Viena, y, seguidamente, al Instituto Español de Cultura donde visitaron una exposición con fotografías y cartas manuscritas del Rey Alfonso XIII.

Por la tarde, Don Juan Carlos recibió en su residencia del hotel Imperial a los representantes de la Comisión Paritaria, organización austríaca en que están representados los empresarios y los sindicatos y que juega un papel muy importante en la vida social y económica de Austria.

En la cena ofrecida por los Reyes de España al Presidente federal, en la Embajada española, Don Juan Carlos invitó a Rudolf Kirschlaeager a visitar Madrid. Por su parte, el Presidente manifestó que la estancia del Monarca español había servido para estrechar las relaciones de amistad entre los dos países. En esta ocasión el Rey dijo: «A vosotros y a nosotros nos une especialmente una tradición y un concepto del mundo que nos permite mirar por encima y más allá de las parcialidades, y de los intereses inmediatos de nuestro contorno, para procurar con empeño la vigencia de un nuevo humanismo que sea capaz de realizar, sin violencias la gran síntesis liberadora de los hombres de nuestro tiempo.»

A la mañana siguiente, los Soberanos españoles visitaron la ciudad de Linz y, más concretamente, la Voest (Alpine), el complejo siderometalúrgico estatal más importante de Austria. Terminada la visita y en el gran Centro de Huéspedes, se celebró un almuerzo. A los postres, y tras unas breves palabras de agradecimiento por parte del Presidente del Consejo de Dirección de la empresa, el Rey pronunció otras en las que manifestó su agradecimiento por la cordial acogida de que eran objeto.

Con este acto se dio por concluida la estancia de los Soberanos españoles en Linz, emprendiéndose seguidamente el viaje de regreso a Viena, donde Don Juan Carlos recibió al Cuerpo Diplomático Iberoamericano y a los directores de los principales periódicos austríacos.

En el transcurso de esa mañana, y a pocos kilómetros de Linz, dos representantes personales del Rey Don Juan Carlos depositaron un recuerdo floral en el campo de concentración de Mauthausen. La corona de claveles con los colores nacionales portaba una cinta con la si-

Por la noche el Presidente Kirschlaeager ofreció a los Soberanos españoles una cena de gala en el Palacio Imperial de Viena. A los postres, el Presidente austríaco pronunció un discurso en el que, entre otras cosas, dijo: «En vuestra persona, Majestad, saludamos al representante más alto y a la vez al arquitecto de la nueva España democrática. Vuestra Majestad, sin ejercer la fuerza y sólo por la convicción, el valor y la importancia de su política, ha abierto para España la puerta de la libertad y la democracia, y ha dado un ejemplo que, a largo plazo, tendrá sus efectos también en otros países del mundo.» En su discurso, Don Juan Carlos puso de relieve las similitudes entre Austria y España, y añadió: «Mi Patria se encuentra hoy frente a la apasionante empresa de configurar su futuro con libertad, democracia y paz social, y creo que la experiencia del pueblo austríaco puede servirnos de ayuda y estímulo en nuestro propio camino.»

El segundo día de estancia oficial en Viena inició el Rey con una visita al Parlamento. El Soberano pronunció un breve discurso y, seguidamente, conversó durante largo rato con el Presidente de la Cámara y los líderes de los diversos grupos políticos parlamentarios.

Posteriormente, los Monarcas españoles se trasladaron al Ayuntamiento, donde fueron recibidos por la Corporación en pleno presidida



Recepción al Cuerpo Diplomático acreditado en Madrid.



Credenciales de la República Popular de Bangla-Desh.
Credenciales de la República de Mali.



Credenciales de la República Federal de Alemania.
Credenciales de la República Unida de Tanzania.



FUNERAL EN LA CAPILLA DE PALACIO

guiente inscripción: «El Rey de España a los españoles muertos fuera de su Patria.»

Por la noche, y como último acto de la visita oficial de los Reyes de España a Austria, los Soberanos asistieron al tradicional baile de la Opera. El Presidente Kirschlaeger, el Canciller Kreisky y su Gobierno y el Presidente del Bundestag alemán, Karl Carstens, acompañaban a los Monarcas mientras sonaba la «Marcha española», de Strauss, seguida de los himnos nacionales.

A la mañana siguiente los Reyes de España emprendieron viaje de regreso a España, siendo despedidos en el aeropuerto por el Presidente de la República y su esposa, así como por el canciller Kreisky.

SUS Majestades los Reyes de España asistieron el pasado día 28 de febrero, en la capilla del Palacio Real de Madrid, a un solemne funeral por el alma de Su Majestad el Rey Don Alfonso XIII —en el XXXVII aniversario de su muerte— y demás Monarcas españoles fallecidos. Asistieron miembros de la Familia Real española, los Presidentes del Gobierno y de las Cortes y un reducido grupo de invitados. El funeral fue oficiado por el Rector de la iglesia del Buen Suceso, y actuaron los coros de la escolanía del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

RECEPCION AL CUERPO DIPLOMATICO

LOS Reyes de España, Don Juan Carlos y Doña Sofía, ofrecieron el día 12 de enero una recepción en el Palacio Real al Cuerpo Diplomático acreditado en Madrid. Al acto asistieron, además, todos los miembros del Gobierno. Para expresar los mejores deseos a nuestro país, el Nuncio Apostólico, Decano del Cuerpo Diplomático, pronunció unas palabras en las que señaló que «hemos sido testigos del crecimiento de la libertad y la concordia entre los españoles». Le respondió Don Juan Carlos, en un breve discurso, en el que pidió a todas las naciones una unión estrecha y amistosa para mantener la paz y la seguridad en el mundo. El Rey dijo también que España tiene el decidido propósito de colaborar con la mejor voluntad en cuantas iniciativas puedan conducir a borrar las discordias y a estrechar los lazos de amistad y cooperación entre las naciones.

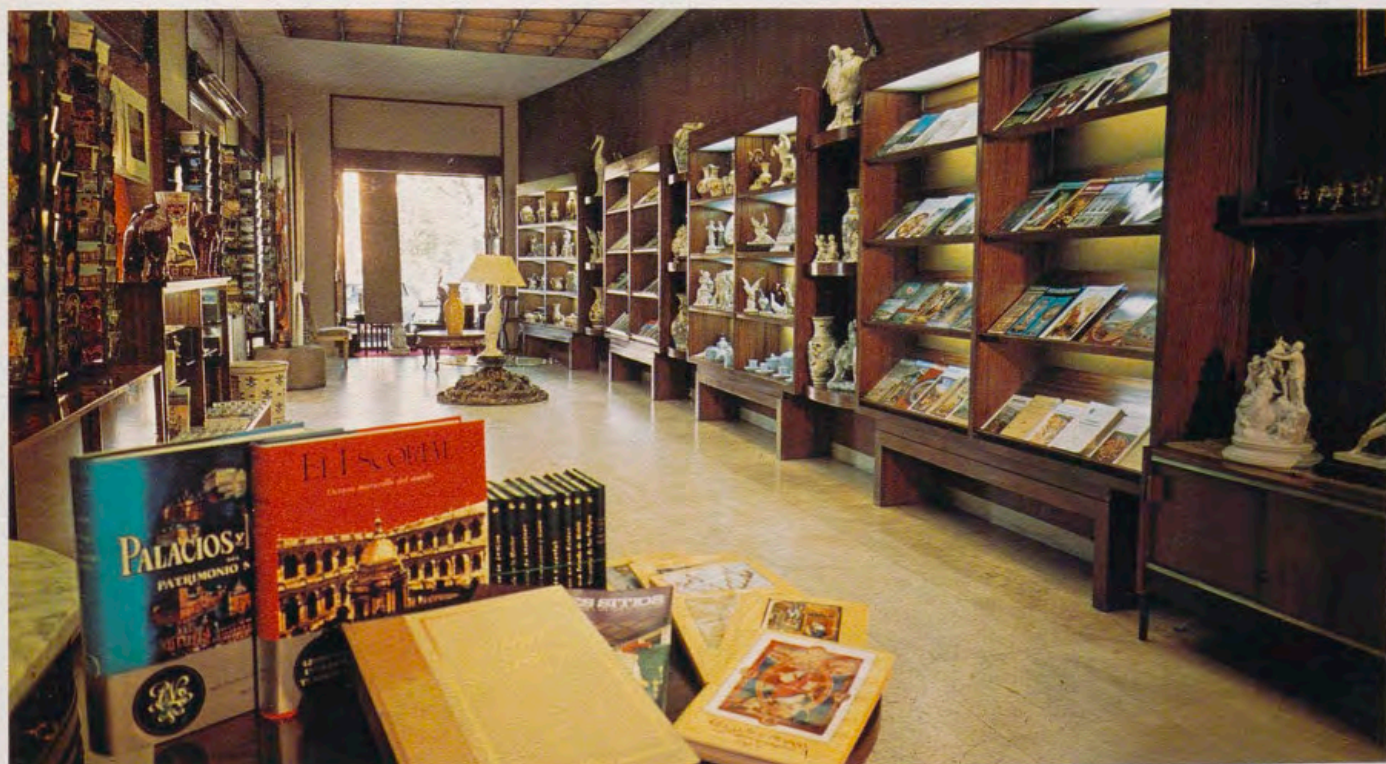
PRESENTACION DE CREDENCIALES

EN el Palacio Real de Madrid se celebraron las ceremonias de presentación de cartas credenciales a Su Majestad el Rey, de los señores Lothar Lahn, Khawaja Wasiuddin, Moulaye Mohamed Haidara y Paul Josep Mhaiki, Embajadores extraordinarios y plenipotenciarios de la República Federal de Alemania, Bangla-Desh, República de Mali y República Unida de Tanzania, respectivamente.

Durante la celebración de los actos, Su Majestad estaba acompañado por el Jefe de su Casa, Jefe de Protocolo, Intendente 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 hacer entrega de sus cartas credenciales, los Embajadores pasaron a conversar con el Soberano a una sala inmediata.

ARTE DE LOS SITIOS REALES

- LIBROS ● DIAPOSITIVAS ● TARJETAS POSTALES
- GUIAS TURISTICAS ● CHRISTMAS ● MINIATURAS



Librería de la plaza de Oriente, esquina a Felipe V.
Librería de O'Donnell.



LIBRERIAS DEL PATRIMONIO NACIONAL

- Plaza de Oriente, 6. Teléfono 241 80 37. MADRID-13
- O'Donnell, 63. Teléfono 274 20 79. MADRID-9

Omega Constellation Quartz

Los cuarzo de ley descendientes de la gran estirpe suiza Omega

Son los nuevos descendientes de una estirpe relojera cargada de títulos e historia.

Por ellos discurren 130 años de la mejor tradición suiza. Su apellido, Omega, habla de 15 Olimpiadas cronometradas oficialmente; de la conquista de la Luna; de la fabricación de nueve de cada diez cronómetros electrónicos suizos de la primera organización mundial para la medida exacta del tiempo, con servicio y garantía en 156 países; del sistema exclusivo TSA para cambio y ajuste horario sin alterar la precisión...

Su nombre, Constellation, les obliga a combinar su extremada precisión de cronómetros certificados con la nobleza de su diseño. Su corazón, de cuarzo de ley,

con una precisión de 1 a 5 segundos al mes, es digno descendiente del "Megaquartz 2400", el único reloj del mundo que ha obtenido el título de "cronómetro de Marina".

Si desea conocer mejor la colección de cuarzo Omega, véala o solicite el catálogo en nuestros concesionarios. Puede pedir igualmente el catálogo en Ometisa, Paseo de la Castellana, 54, Madrid-1.

1. DD 765800 Omega Constellation Quartz. (Modelo señora). Caja y brazalete de acero, bisel de oro.
2. DD 395802 Omega Constellation Quartz. Caja y brazalete de acero, bisel de oro.
3. ST 391013 Omega Constellation Quartz. Caja y brazalete de acero.

