

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XVII. NUMERO 64. SEGUNDO TRIMESTRE 1980. PRECIO: 200 PESETAS.





Quizá sea porque ha obtenido más victorias que ninguna otra marca, o porque su diseño sea de un refinamiento inigualado, o su técnica la que todos pretenden imitar. Por encima de todo es un

Ferrari



Ferrari 308 GTS

TAYRE, S. A. Importador exclusivo.
General Mola, 253. Teléfono 259 94 63

Contacte
con su distribuidor
más próximo

¿Cuál Canon?

Versatilidad de Canon, con la misma alta calidad en todas sus cámaras.

Para fotografiar lo que usted quiera fotografiar, elija su Canon.



Canon AT-1

Rápida, segura y fácil de manejar. Medición de luz a través del objetivo. Fotorresistencia incorporada. La cámara que da libertad a su imaginación.

Canon F-1

La cámara que prefieren los profesionales. Sistema SLR perfecto. 180 accesorios y chasis opcional para 250 fotografías.



Canon A-1

Incorpora la Cibernética a la fotografía. Seis sistemas completos y autosuficientes para hacer una misma fotografía.

Canon 110-ED-20

Alta calidad en una cámara de bolsillo. Apertura automática de control exposición. Disparador electrónico, velocidad 1/1000. 400 ASA. La cámara perfecta para los coleccionistas de "momentos".



Canon AE-1

Fotografía sin límites. Microcomputadora incorporada que controla y automatiza todas las funciones de la cámara.

Canon A 35-Detalux

Objetivo: Canon F/2,8-40 mm. Disparador: Obturador programable para exposición automática (AE). Cámara de fácil manejo y alto nivel técnico.



Canon G-III

Capacitada para realizar perfectas fotografías tanto con luz de día como de noche. Objetivo de 35 mm. Flash electrónico especial. La cámara que no le deja cometer errores.

Canon A 35-F

La cámara que posibilita la realización de fotografías en cualquier lugar y con cualquier tiempo. Todo lo que Vd. debe hacer con esta máquina es pasar la foto, enfocar y disparar.



Nombre

Dirección

Población

D.P.

Prov.

Rellene y envíe este cupón a Focica S.A., Av. Diagonal, 534 - Barcelona-6, y recibirá más información sobre nuestras cámaras.

"White Label"

El whisky escocés
que nunca
varía.



Eldorado

IMAGINESE QUE GRAN ALEGRÍA PUEDE
PROPORCIONAR CON ESTAS CAJITAS.

Cuando vea todas estas cajas puede que su corazón palpite más deprisa. Desde hace ya mucho tiempo, estas cajitas simbolizan grandes alegrías. Si a Usted le gustaría recibirlas, imagine el placer de regalarlas.
¿Que desearía encontrar en una cajita?
¿Que le gustaría colocar en ella?
Si a pesar de su imaginación solo piensa en

pañuelos o bolsos, es que todavía no nos conoce a fondo. Permítanos que le ayudemos un poco. Venga a pasar media hora con nosotros.

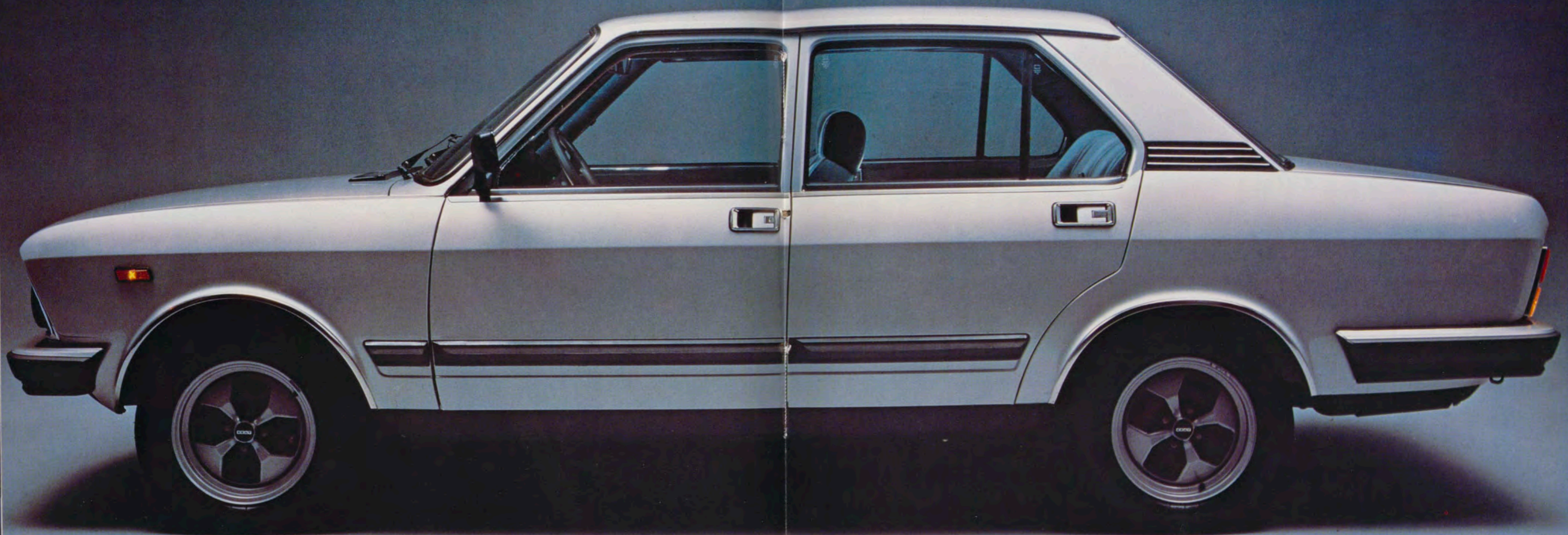
Por último, juntos inventaremos el regalo que aún no existe en Hermès, pero que Hermès puede crear para Usted.



HERMÈS

MADRID

JOSE ORTEGA Y GASSET 26



Seat 132-2000 con todo lujo de detalles

La diferencia entre "un coche más" y un fuera de serie es cuestión de detalles.

Y muchos "grandes detalles" sitúan al SEAT 132 en el exclusivo universo de los vehículos de gran lujo.

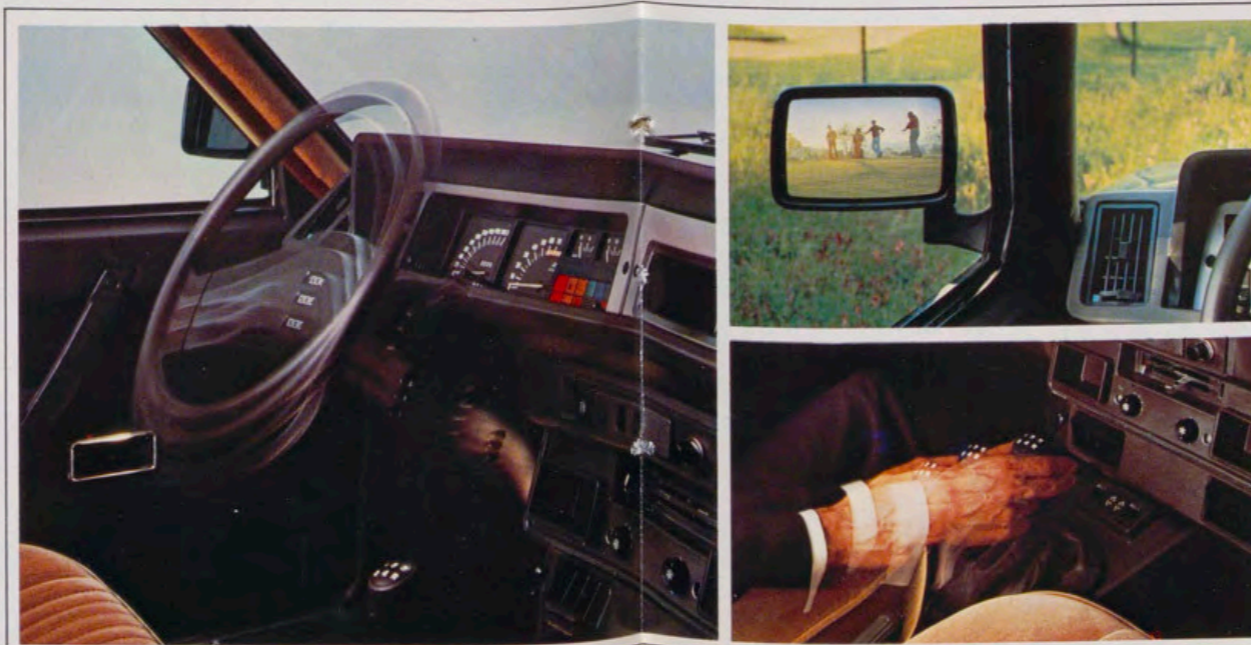
Detalles mecánicos, como su brioso motor de 2 litros, las 5 velocidades o el cambio automático opcional, el encendido electrónico, la servodirección.

Detalles de seguridad, como su habitáculo indeformable, sus puertas reforzadas, su columna de dirección articulada.

Detalles de confort, como los alzacristales eléctricos, el aire acondicionado, la calidad del acabado...

Grandes detalles que hacen del SEAT 132 la respuesta técnica ideal para los conductores más exigentes.

Para los que se permiten exigir detalles.



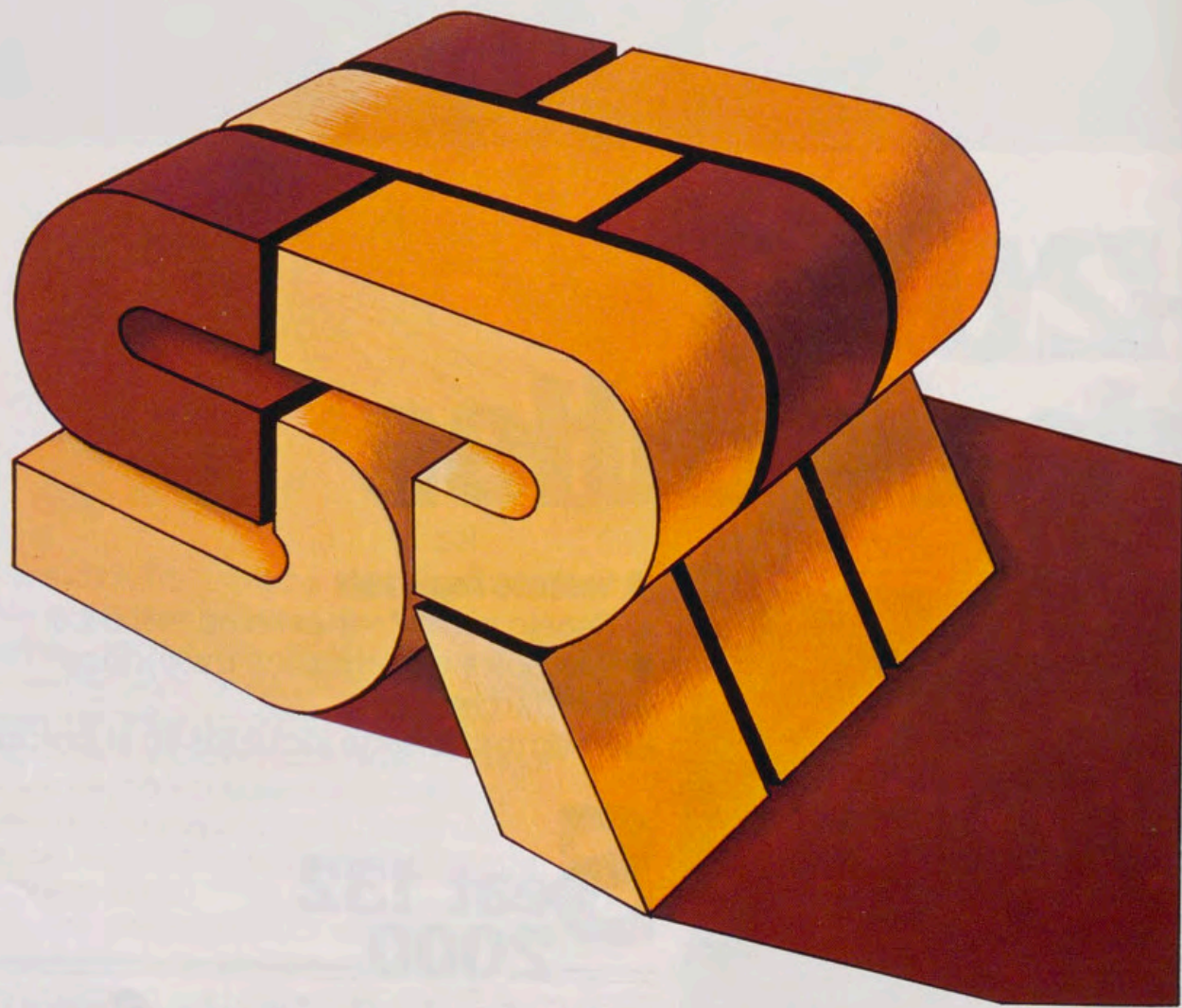
- Volante regulable
 - Espejo retrovisor externo eléctrico
 - Parasoles empotrados traslúcidos
 - 5.^a Marcha
- Elementos de serie incluidos en el precio f.f.

Seat 132
2000
con todo lujo de detalles

CASER

CAJA DE SEGUROS REUNIDOS, S.A.

Plaza de la Lealtad, 4 Madrid



FRONTERA

LA COMPAÑIA DE SEGUROS DE LAS CAJAS DE AHORROS CONFEDERADAS



MUEBLES y DECORACION
El Corte Inglés

Antal Dorati dirige la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington y da cuerda a su Rolex.



En la mano derecha la batuta.
En la izquierda su Rolex.
Y ninguna de las dos está parada mucho tiempo.

Antal Dorati ha consagrado gran parte de su vida a la dirección de las mejores orquestas del mundo. Actualmente está al frente de la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington y de la Real Orquesta Filarmónica de Londres, dando unos 100 conciertos al año.

Es posible que Antal Dorati dé más cuerda que nadie a su Rolex.

Pero no importa. Un Rolex se adapta siempre a los movimientos de quien lo lleva.

Su sistema automático de rotor Perpetual da cuerda a la máquina con el menor movimiento de la muñeca. Gracias a un dispositivo de seguridad la tensión del muelle es igual y constante, lo que confiere a la máquina una precisión extraordinaria.

A lo largo de su extensa carrera Antal Dorati ha dirigido las orquestas más prestigiosas del mundo y en sus ratos libres compone música y pinta con indudable talento.

Posiblemente por ello aprecie mejor que otros la labor artesana que encierra la creación de un Rolex.

Porque él sabe lo que significa armonizar los distintos aspectos de una obra y hacer de ellos arte.

Nuestros artesanos también lo saben.

Y es lo que hacen.

En Rolex.

Tener un Rolex produce casi tanta satisfacción como crearlo.


ROLEX



Rolex Day-Date Cronómetro en oro de 18 quilates con brúzalete a juego.
Relojes Rolex de España, S. A., Génova, 11 - Apartado 859 - Madrid.

30063 1



PORTADA: «Paisaje con figuras», por Van-Halen.

REALES SITIOS. REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL, FUNDADA SIENDO PRESIDENTE DEL CONSEJO DE ESTA ENTIDAD EL EXCELENTISIMO SEÑOR DON LUIS CARRERO BLANCO. MADRID. AÑO XVII. NUM. 64. SEGUNDO TRIMESTRE 1980. PRECIO: ESPAÑA, 200 PESETAS; EXTRANJERO, 5 DOLARES; NUMERO ATRASADO: ESPAÑA, 200 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: Miguel Rincón.—FOTOGRAFIAS EN COLOR: Servicio Fotográfico del Patrimonio Nacional, Francisco Villanueva, Fundación March, Ministerio de Cultura y Slides Hispania.—FOTOGRAFIAS EN NEGRO: Servicio Fotográfico del P. N., F. Villanueva, Museo del Prado, Museo Arqueológico Nacional, Portillo, Ventura y Agencia EFE.

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. 10

LA ARQUITECTURA EN LA CORTE DE LOS BORBONES, por Fernando Chueca 11

PRIMER DESPLEGABLE: CUADROS DE VAN-HALEN 17

EL PINTOR VAN-HALEN EN EL PATRIMONIO, por Carmen Mañas y Juan Enrique Arias 21

RESTAURACIONES EN EL PALACIO REAL DE MADRID, por I. G. M. 30

EL PALACIO DE UCEDA EN MADRID, por Virginia Tovar 37

COLECCIONES DEL P. N.: VISTAS DE ESPAÑA (1), por Justa Moreno 53

SEGUNDO DESPLEGABLE: VISTAS DE ESPAÑA 61

GOYA EN EL REAL SITIO DEL BUEN RETIRO, por Marcelino Tobajas 65

EXPOSICIONES DE ARTE, por Angela Franco 69

CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL 72

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:

64

BOLETIN DE SUSCRIPCION

NOMBRE:

DIRECCION:

LOCALIDAD: PROVINCIA:

SE SUSCRIBE A LA REVISTA TRIMESTRAL REALES SITIOS DURANTE

Firma:



Un año, cuatro números: España, 600 pesetas; extranjero, 1.500 pesetas

PÓRTICO

La conservación y restauración de su conjunto monumental es preocupación constante y labor prioritaria en la atención del Patrimonio Nacional, que complementa esa acción con la investigación y el estudio de su arquitectura, pintura y otras obras de arte. Es éste un hecho que no debe ser de otra manera, como consecuencia de la propia naturaleza —y, por consiguiente, de los fines— de este Organismo. Pero la restauración es tarea muy compleja y delicada, tanto por lo que se entiende en qué debe consistir como por los procedimientos que han de utilizarse; es decir, su concepto y su ejecución.

En relación con el problema que conllevan las restauraciones, el Patrimonio Nacional ha considerado —siempre, y como norma de conducta— que consistían en mantener sin mixtificaciones, en edificios —Palacios, residencias reales y Patronatos— y en obras de arte en ellos contenidas, el espíritu de sus creadores, sin añadir ni quitar nada. Muchos son los ejemplos que podrían relacionarse, en la ejecutoria del Patrimonio, para demostrar esta afirmación. Valgan, por incluir una cita, las obras en la fachada oeste del Palacio Real de Madrid, la renovación de cubiertas y lucernas en el Monasterio de El Escorial, el tratamiento de todas las fuentes de La Granja, la reconstrucción de La Casita del Labrador de Aranjuez y la restauración de cientos de pinturas, tapices y otras piezas menores como centenares de relojes y de abanicos.

Dentro de esta línea de restauración considerada por el Patrimonio, recientemente han finalizado en el Palacio Real de Madrid unas importantes realizaciones que han comprendido la escalera principal —frescos y estucos de la bóveda, paredes, ventanas y puntos de luz—, el comedor de gala —frescos, lámparas y apliques— y habitaciones de la Infanta Isabel. En este número de la Revista, y sin obstáculo de insistir más adelante en alguna otra faceta de estas restauraciones, ofrecemos una información que se completa con ilustraciones que testimonian la importancia de los trabajos efectuados.

También en estas páginas se presenta un artículo de Fernando Chueca sobre «La arquitectura en la Corte de los Borbones» en el que, con su habitual maestría de estilo y profundos conocimientos, analiza las características de los palacios reales, sus diferencias y semejanzas, para llegar a conclusiones realmente interesantes.

Un pintor tan poco conocido como Van-Halen es objeto de un documentado estudio por Carmen Mañas y Juan Enrique Arias, que tratan de la vida y obra del artista, principalmente vinculada al Patrimonio Nacional.

Dentro de la sección que iniciamos hace ya algún tiempo (para estudiar monumentos y obras de arte no patrimoniales) incluimos un artículo de Virginia Tovar acerca del «Palacio del Duque de Uceda en Madrid» que recoge los antecedentes y su consideración artística.

En el coleccionable iniciamos una sugestiva serie escrita por Justa Moreno que, con el título de «Vistas de España», presentará una selección de pinturas y grabados que se conservan en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

Por otra parte, y partiendo de documentos del Archivo de Palacio, Marcelino Tobajas escribe sobre la participación de Goya en la valoración de las pinturas en el antiguo Real Sitio del Buen Retiro y su juicio sobre las restauraciones, tema que, repetimos, tanto preocupa al Patrimonio.

La habitual reseña de Exposiciones de Arte, que escribe Angela Franco con finura de criterio, y la Crónica del Patrimonio Nacional que recoge lo más destacado de la actividad de Sus Majestades los Reyes de España, principalmente en los Sitios Reales, cierran este número. Por supuesto se incluyen los correspondientes desplegados que contienen, esta vez, pinturas de Van-Halen y dos reproducciones de las vistas de España.

F. F. de V.

LA ARQUITECTURA EN LA CORTE DE LOS BORBONES

Por FERNANDO CHUECA GOITIA



«Vista de Madrid», por Antonio Joli (hacia 1750).
A la izquierda el Palacio Real.

EL siglo XVIII en España por lo que se refiere al arte y muy especialmente a la arquitectura es un Janus bifronte.

Existe un siglo XVIII castizo, auténticamente tradicional, que sigue muy dentro de la línea de lo hispánico y otro innovador que provoca una ruptura, tanto por el cambio de dinastía como por una serie de fenómenos de índole política, cultural y económica que tratarán de acercarnos a Europa después de una etapa de confinamiento casi enfermiza. Don José Ortega y Gasset dijo una vez que *España era el problema y Europa la solución*. Según eso, ese aspecto europeísta del siglo XVIII presentaría sólo aspectos positivos frente al otro negativo. Sin embargo, en arte no todo es tan sencillo y lo que se gana en academicismo cuando nos acercamos al arte europeo, se pierde en frescura, libertad, espontaneidad y originalidad, que son notas peculiares del barroco castizo y tradicional. El arte de los Ribera, Tomé, Hurtado Izquierdo, Figueroa, Casas Novoa, etc., es tan dieciochesco como el de Juvara, Sacchetti o Bonavia y puestos a valorar grados cualitativos nos veríamos en un aprieto.

Es evidente que a nosotros nos gustaría que la Historia se fuera sucediendo de una manera más coherente; que las cosas se produjeran unas detrás de otras. Pero muchas veces no sucede así; no se producen las cosas simple y linealmente unas detrás de otras, sino que, por el contrario, los fenómenos se solapan, se entremezclan, se complican, se bifurcan, se reestructuran de formas muy diversas.

Es decir, que en el siglo XVIII español, concretamente, podemos encontrarnos con que hay una arquitectura que sigue manteniéndose en la línea de la tradición, pero a la vez, y paralelamente, sin que con esto se pueda decir que termina una y empieza otra, entremezclada con ella, coincidiendo y coexistiendo con ella, existe una arquitectura de otra raíz; existen monumentos que provienen de otro substrato cultural: del extranjero, en una palabra.

Es decir, empiezan a aparecer en este momento —cosa que no había sucedido posiblemente desde el siglo XV, cuando España se abre a las corrientes flamencas, renanas y germánicas durante el gótico tardío— poderosas influencias venidas de fuera. Los contactos que algunos barrocos tuvieron con Italia, fueron antes de ahora relativamente esporádicos y de poca profundidad. Por consiguiente, lo español dominaba.

Ahora se va a abrir otra ventana hacia otros campos exteriores. Y van a ser los reyes, los que poco a poco van a ir introduciendo estas nuevas tendencias. Será primero tímidamente, porque Felipe V, en una cierta medida, sigue manteniendo a los maestros, a los arquitectos, que representan la tradición, como Pedro de Ribera, que sigue en perfecta vigencia. Y sólo, en lo que le es más particular, en lo que tiene más relación con su persona, en aquello en lo cual él puede intervenir, porque se trata de sus palacios o fundaciones, es donde se atreve a pedir una colaboración extranjera, y más por gusto de su segunda mujer que por el suyo propio.

PALACIO DE LA GRANJA

Una de las primeras apariciones de los maestros extranjeros en nuestra patria, se verifica a través del Palacio de La Granja. La Granja empezó por ser un edificio sencillo, una hospedería de jerónimos, en torno a un modesto patio. Tenía cuatro torres. Todavía se adivina dentro del actual Palacio el cogollo de una construcción hispánica tradicional. A ésta, se añadió una pequeña iglesia —la Colegiata de La Granja—, y así empezó a formarse este complejo. Pero relativamente pronto, Doña Isabel de Farnesio, después de la muerte de María Luisa de Saboya en 1714, empezó a interesarse por una renovación de este Palacio de La Granja, y pidió —como era natural dada la nacionalidad de la Reina— ayuda a dos artistas italianos. Uno de ellos, más pintor que otra cosa, era Andrea Procaccini, que fue discípulo de Carlo Maratta y del que conservamos pinturas interesantes. Otro fue Sempronio Subisati (preferentemente pintor, pero decorador y escenógrafo). Estos son acaso los primeros maestros que, a partir de 1720, empiezan a introducirse en el mundo español, como seres llegados de otro planeta artístico. Procaccini y Sempronio Subisati, realizaron el Patio de la Herradura; este patio, que tiene un aspecto delicadamente rococó, propio de un castillo de centro Europa —entre italiano y francés—, es uno de los más deliciosos rincones del Palacio de La Granja. Se llama «de la Herradura», aunque su forma no sea exactamente de herradura, porque es un patio en U, ligeramente cerrado por unos pabellones que sobresalen, y terminado en una contracurva cóncava-convexa, que le da un aspecto de herradura sin serlo. En cualquier caso se trata de una cadencia formal típicamente rococó, algo sin precedentes en nuestra arquitectura castiza más elemental y contundente.

En la reciente Exposición sobre el Arte en la Corte de los Borbones, realizada sucesivamente en Burdeos, París y Madrid se presentaba una muestra del talento de Andrea Procaccini (1671-1734) como pintor. Se trata del retrato del Cardenal Borgia que debió pintar en 1721, año en que llega a Madrid el maestro romano. Procaccini pintó varios techos del Palacio de La Granja que desaparecieron con los graves incendios que sufrió esta Residencia. Más adelante, y con la intervención posible de estos maestros, se construyó el cuerpo simétrico al otro lado del patio de la Herradura. Es el llamado patio de coches también abierto por un lado, es decir en forma de U. Es como el apeadero del Palacio, por donde entran los carruajes y por donde se accede a la escalera principal, que se construyó más tarde con poca fortuna. Como patio de carruajes su arquitectura es mucho más sobria y contenida.

Con esto, quedaba el Palacio ampliado y mejorado, pero la fachada principal de los jardines, que había sido incrementada con las alas de un lado y otro, resultaba, en su centro, un tanto pobre. Era lo que quedaba del edificio de Teodoro Ardemans, maestro madrileño del siglo XVIII, que fue el primer arquitecto que tuvo Felipe V en La Granja.

A resolver esto llega la espectacular página de la fachada principal. Es una de las más hermosas de Juvara, del gran arquitecto mesinés, Filippo de Juvara. El pobre no la pudo ver realizada, pero dejó todos los diseños, para que su sucesor, Juan Bautista Sacchetti, el que realizó completamente el Palacio de Madrid, pudiera llevarla a cabo puntualmente.

La llegada de Juvara a Madrid es una fecha importante para la historia de nuestra arquitectura. Veamos cómo llega a España este encumbrado arquitecto siciliano, que trabaja para la Corte de los Saboya, puesto que en una de las combinaciones políticas del siglo XVIII parte del Reino de las Dos Sicilias en virtud del Tratado de Utrech (1713) pasa al Duque de Saboya con el título de Rey. Juvara se encuentra súbdito de un monarca que tiene su Corte en

la septentrional ciudad de Turín y allí realiza la obra de su vida. En 1721 los Saboya cambian Sicilia por Cerdeña y se restituye el Reino de las Dos Sicilias que en 1738 vuelve a los Borbones españoles. Pero Juvara acaba siendo más Piamontés que Siciliano y allí pasa toda su vida hasta venir a España. Allí hubiera quedado hasta su muerte si no se produce en 1734 el incendio del viejo Alcázar de Madrid.

La desaparición del viejo Alcázar de Madrid, obligó a Felipe V a reconsiderar la situación y la conveniencia de construir o reconstruir el antiguo solio de la Monarquía española. De aquí viene la llegada de Juvara; la petición a Italia, a través del embajador pontificio de España, de un arquitecto de primer orden, que se hiciera cargo de los trabajos. Era indiscutible, que el primer arquitecto de Italia en 1734, era el Abate Juvara, que aceptó el encargo, vino a Madrid, y empezó a trabajar en los planos del Palacio Real. Era un hombre todavía relativamente joven, que se entregó al trabajo con fervor y apasionamiento. Posiblemente, era una ocasión única para coronar una carrera llena de éxitos, de gloria y de triunfos en el campo de la arquitectura. Para coronarla, además, con un edificio más importante —por lo menos en dimensión, en alcance y en rango histórico— de todos los que había hecho. Y entonces soñó con un edificio gigantesco, muy extenso, desarrollado horizontalmente, de gran amplitud, que no tenía cabida posible en el antiguo solar del Alcázar, por lo cual imaginó realizarlo en los altos de San Bernardino, es decir, en la Montaña del Príncipe Pío, donde luego estuvo el Cuartel de la Montaña.

Fachada de La Granja

Pero, mientras tanto, Juvara empezaba por trazar los proyectos para la fachada de La Granja, que quedaba un poco pobre, y no correspondiente a lo que era el Palacio. Delineó una fachada espléndida, extraordinaria, y poco después, en el año 1736, murió en Madrid, dicen que de uno de estos traicioneros vientos del Guadarrama, «que matan a un hombre y no apagan un candil». La verdad es que debió morir de una neumonía mal cuidada, y que no se supo diagnosticar. Murió en Madrid en diciembre del año 1736. Pero nos dejó al menos esta magnífica página de arquitectura, una de las más bellas del maestro. Es una composición donde domina el orden gigante, de suelo a techo, tratado con una elegancia, una sencillez, y al mismo tiempo una pompa, como pocas veces pueden verse. Un tetrástilo de columnas corintias, unidas al muro pero casi exentas se prolonga en el ritmo de una serie de pilastras igualmente acanaladas. El centro se manifiesta por un ático bellísimo con estatuas y escudos, como ya lo había hecho en el Palazzo Madama de Turín, cuyo esquema anuncia el de La Granja. Pero aquí llegó a mejorar y depurar el modelo. La escultura también es muy hermosa: las cuatro estaciones del año figuran como cariátides de este ático, coronado luego por unos trofeos, y los dos escudos hermanados de Felipe V y de Isabel Farnesio, llenan el hueco central.

Merece la pena que digamos algo de estos áticos tan típicamente juvarinos. El motivo, curiosamente, se impone en la arquitectura cortesana española. Sacchetti lo considera digno remate de la fachada principal del Palacio Real de Madrid. En Aranjuez son tres los áticos de ascendencia juvarina que señalan ejes en la abierta plaza de armas o *cour d'honneur* del Palacio. Ventura Rodríguez lo utilizó con suma elegancia en el Palacio de Liria, uno de los edificios cortesanos más bellos de Madrid, y lo hubiera colocado en el Palacio de Altamira de haberse terminado. Se convirtió en un motivo emblemático de majestad o al menos de señorío.

Esta fachada tiene además la belleza de una policromía excepcional, gracias al granito rosa de Segovia, que se utiliza en las columnas; gracias al mármol blanco de Ita-



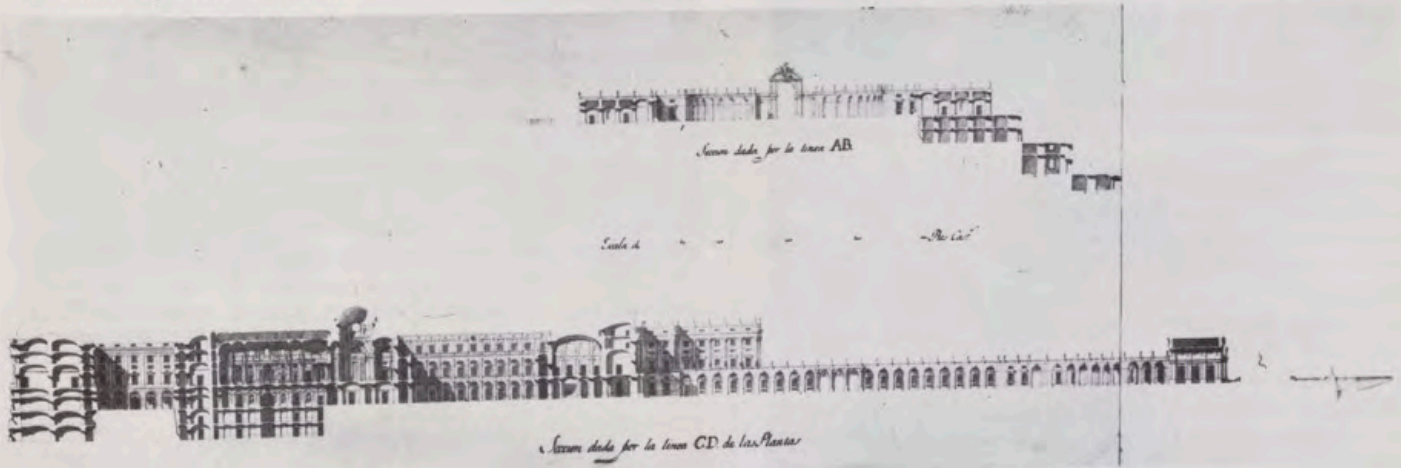
Patio de la Herradura del Palacio de La Granja.



El Palacio de La Granja desde los jardines.

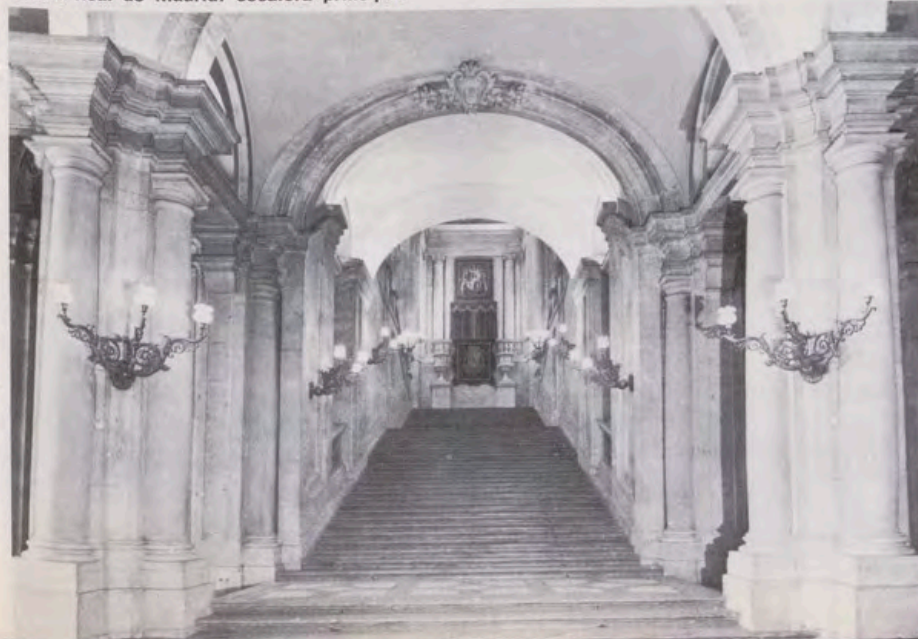


Fachada principal del Palacio Real de Madrid.



Secciones del Palacio Real de Madrid, según Juvara.

Palacio Real de Madrid: escalera principal.



Capilla del Palacio Real de Madrid.



lia de los motivos decorativos, y gracias al granito gris, también segoviano, de los otros elementos arquitectónicos. Esto produce una policromía elegante y vivaz, que le da a la fachada una gran animación.

Después de realizada la fachada principal del Palacio de La Granja, lo último que se lleva a cabo es la renovación del exterior de la Colegiata. A esta vieja colegiata de Ardemans, le pasó un poco lo que a la fachada de los jardines, que a los monarcas les parecía excesivamente modesta. La cúpula es muy castiza, como la de cualquier iglesia barroca madrileña. Y si nos fijamos en la fachada del crucero, y en el resto que queda de la antigua Colegiata, todo resulta muy sobrio, muy sencillo, muy madrileño, muy elemental. Algo faltaba, algo que rematará la perspectiva más importante del Sitio Real, y se consiguió merced a la obra que años más tarde realizó otro arquitecto italiano. Es una estupenda composición, llena de energía —como todas las de Sabatini—, con un acento que recuerda a ciertas iglesias del barroco germánico, en las cuales, dos potentes torres aprisionan al frontis central y lo hacen emerger; como si al enceparlo lo apretaran, y le hicieran sobresalir. Es un modelo de fachada muy frecuente en Alemania, que Fischer von Erlach nos presenta en la Colegiata de Salzburgo, y que Giacomo Bonavia, otro italiano que trabajó para los Borbones utiliza en la iglesia madrileña de San Miguel. Aquí lo supo interpretar Sabatini, con su plástica y su energía proverbial.

Entre La Granja y el Palacio Real se va gestando la nueva arquitectura cortesana que nos traen los Borbones y que, curiosamente, es más italiana que francesa.

PALACIO REAL DE MADRID

Ya hemos dicho que Juvara pensaba en un palacio muy extenso, enorme, que no cabía en el lugar del antiguo Alcázar. Pero Felipe V —y sus razones tendría, que me parecen muy importantes, habida cuenta el carisma de los lugares históricos— quería que se mantuviera el solio de la monarquía católica en el lugar consagrado por la tradición. Otros dicen, que precisamente esa tenacidad del Rey en imponer, lo que posiblemente no le dictaba su gusto, sino su responsabilidad, fue lo que hizo que Juvara, triste y decepcionado, enfermara y muriera. Más probable parece que fuera el aire traicionero del Guadarrama el que se lo llevara por delante, pero como quiera que sea, las luchas entre el Rey y el arquitecto, debieron producirse, y al final, claro está, triunfó el Rey.

Entonces, según la leyenda, en el lecho de muerte, Juvara aconsejó a Felipe V, que llamara a Madrid a Juan Bautista Sacchetti, su discípulo, y la persona que él creía más capaz para interpretar sus ideas y sus designios. En realidad, Sacchetti, era muy poco conocido, aparte de su dependencia de Juvara. De hecho, en la historia del arte italiano, la figura de Sacchetti está absolutamente borrosa; no había tenido tiempo de manifestarse antes de venir a Madrid y emplear toda su vida en la construcción del Palacio Nuevo. Gracias a Francisco Javier de la Plaza conocemos lo que fue Sacchetti antes de venir a España y cómo y por qué vino, desvaneciendo la hipótesis del consejo de Juvara en su lecho de muerte.

Este Palacio tuvo que hacerse «comprimido», «apretado» en un lugar angosto, entre el derrumbadero de las estribaciones del Manzanares, y el caserío de Madrid. Entonces no existía la Plaza de Oriente, tal y como hoy la vemos, porque fue de apertura posterior, sino que el caserío casi llegaba a los muros mismos del Palacio. Pero en fin, aquí había que colocarlo, y para eso hubo que hacer unos terraplenes, unas terrazas, unas bancadas y unos estribos, verdaderamente gigantescos.

Este Palacio, que es hasta cierto punto una construcción en vertical, casi vendría a tener la extensión en me-

tros del antiguo de Juvara, pero apretado, concentrado y densificado. Yo he dicho muchas veces que no conozco un edificio más sólido que el Palacio Real de Madrid. Creo que ni los romanos, ni ningún sátrapa de Oriente, nadie, haya construido un edificio de la solidez, de los espesores, ni de la musculatura, que tiene el Palacio Real de Madrid. Es verdaderamente algo sorprendente. Los muros de El Escorial, con ser El Escorial, parecen tabiques, al lado de los del Palacio Real de Madrid. Hay en la planta baja, muros que tienen cuatro metros de espesor. Es decir, que dentro del grueso se puede hacer una magnífica habitación; y de hecho, en algunos lugares, en estas penetraciones de las ventanas, hay despachos y habitaciones bastante holgadas. Es un edificio de una fortaleza inmensa. Yo lo llamaba en *El Semblante de Madrid*, «el calcáreo hueso que conserva el tuétano de España»; me parece que han querido hacer allí una especie de gran osamenta para conservar algo extraordinariamente precioso.

De hecho, el Palacio Real es un cuadrado, un alcázar español; en medio de todo el extranjerismo que revela esta nueva arquitectura, se mantuvo el prototipo del palacio español, como un alcázar. Y si lo vemos desde el aire, no se distingue mucho, por ejemplo, del Alcázar de Toledo, con su patio central y sus cuatro torres. Lo que pasa es que las torres no sobresalen, ni están coronadas por chapiteles, pero el esquema es el mismo. Los añadidos que se salen de este esquema, son algo posterior.

Juvara hizo muchos proyectos, y luego reformas de proyectos, aunque trabajó año y medio o poco más en Madrid. Pero trabajó con mucha pasión y mucha intensidad. En el proyecto de Juvara el Palacio actual no sería más que una parte de una composición mucho más dilatada, a base de tres grandes patios; uno central, con formas más movidas y barrocas; un «avant cour», y dos patios laterales, que cada uno de por sí puede ser como el del Palacio actual.

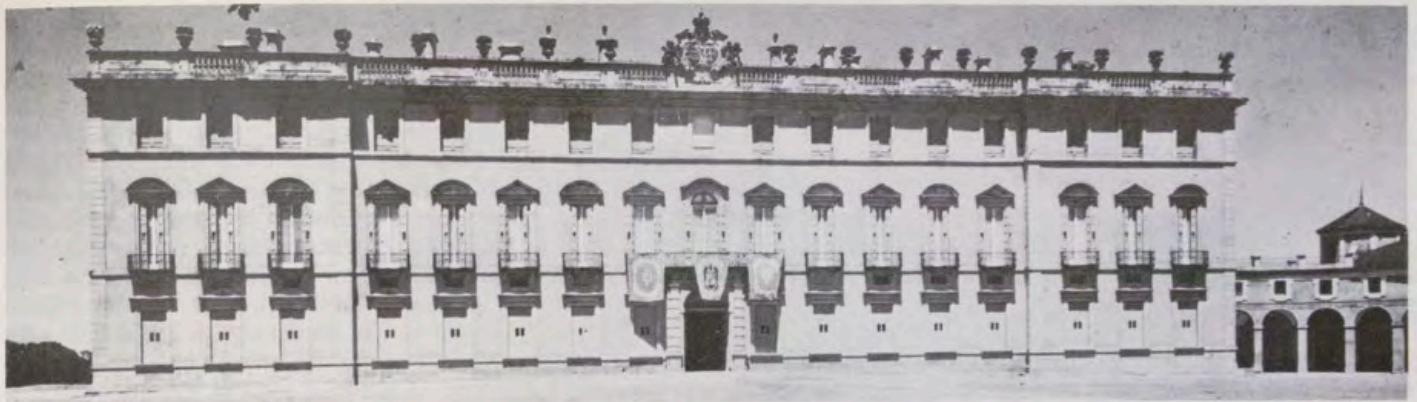
Las fachadas que dibujara Juvara las respetó Sacchetti en sus líneas esenciales pero con habilidad suma convirtió una ordenanza de tres alturas en otra de cinco o siete gracias al uso inteligente de los «mezzanines». La fachada de Juvara, y por ende la de Sacchetti, deriva como tantas del siglo XVIII de un modelo de Bernini que tiene su más cumplida expresión en el Palacio Odescalchi de Roma. Juvara adoptó esta tipología en muchas de sus obras, especialmente en el Palacio Maderna y en el Palacio del Marqués de Ormea, ambos en Turín. Este último es un precedente muy claro del Palacio madrileño.

Patio, escalera y capilla

El patio de Palacio adquirió en los proyectos de Sacchetti, al ser único y central, como el de un alcázar español, una gran importancia. El arquitecto se inspiró en el del Palacio Farnesio de Roma, de Sangallo, pero imprimiéndole una plástica mucho más barroca, que se acusa en la planta noble o principal que recuerda la del patio del Palacio ducal de Módena, de Aranzini.

Conforme con la valoración del eje N.-S. el arquitecto enlaza la escalera principal con la fachada mediodía y la Capilla con la fachada Norte, situando ésta al fondo del patio según se entra por la fachada principal.

Tanto la escalera como la Capilla fueron motivo de preocupación para los arquitectos y sus patronos los Reyes. La escalera es la zona del Palacio que fue más elaborada y reelaborada, nos dice Francisco Javier de la Plaza. Parece que Santiago Bonavía, uno de los mejores arquitectos que vinieron de Italia, y Virgilio Ravaglio, amigo y paisano de la Reina, empujados por Annibale Scotti, aristócrata Piacentino, son los que critican los proyectos de escalera de Sacchetti, que son enviados a Roma para censura recibiendo su aprobación. Sobre la construcción las noticias son oscuras y de hecho todavía se discute si



1.



2.



3.



4.

1. Fachada principal del Palacio de Riofrío, en la provincia de Segovia.
 2. Palacio de Riofrío: primer tramo de la escalera principal.
 3. Iglesia de San Antonio, en Aranjuez.
 4. Fachada principal de la Casita del Príncipe o de Abajo, en El Escorial.

la escalera fue o no acabada por Sacchetti antes de la reforma de Sabatini que conduce a la escalera actual, fuertemente inspirada en la de Caserta, donde Sabatini trabajara a las órdenes de su suegro Luigi Vanvitelli. Esta magnífica escalera ha sido recientemente renovada, restaurándose todos los frescos de Corrado Giaquinto y toda la decoración de estucos. Ha quedado brillantísima.

La Capilla es la otra pieza de bravura del Palacio Real de Madrid y también causa de muchos problemas que sería ocioso pormenorizar aquí. Al final se construyó muy de prisa entre 1750 y 1757, sin duda según las trazas del maestro mayor, pero con una intervención no desdeñable

de Ventura Rodríguez. Es una iglesia, más que Capilla, de un arte esencialmente italiano relacionado con los proyectos de Juvara para la iglesia de San Felipe Neri de Turín que tanto influyeron en Sacchetti y Ventura Rodríguez.

Sería interesante hablar también de lo que representa el Palacio como símbolo de la Monarquía. No es sólo una residencia para la comodidad de los príncipes sino un monumento a su gloria. Por eso se sacrificó esta comodidad al empaque erguido y simbólico del monumento. Como una diadema estaba coronado por las estatuas reales que luego mandó desmontar Carlos III, mal aconsejado por

Mengs y Sabatini por entender que su arquitectura estaba muy recargada y adolecía de un cierto barroquismo. Mengs, el pintor filósofo, muy influido por las nacientes ideas de la Ilustración, que darían lugar más tarde a las severidades neoclásicas, no dudó en condenar a los reyes de barroco perfil y se cometió un gran atentado no sólo al valor simbólico del monumento sino a su expresión arquitectónica. Hoy, con timidez, se han repuesto algunas de estas estatuas y puede comprobarse hasta qué punto son complemento inapreciable de su arquitectura.

En los arcos del Patio de Honor se pusieron las estatuas de los cuatro emperadores romanos de ascendencia hispánica y en los ángulos de las torres caudillos y reyes de las dinastías aztecas que históricamente se habían vinculado a la Monarquía Católica. En las galerías del patio se debían colocar y posiblemente se colocaron, relieves alusivos a la historia de España. En uno de los lados figuraban las Instituciones civiles: el Consejo de Castilla, el de Indias, las Cortes, las concesiones de los Fueros, etc. En otro lado se trataba de las Instituciones religiosas: Concilios de Toledo, Trento, Tribunales religiosos, beatificación de Santos españoles, etc. En un tercero la historia militar: batallas famosas, grandes capitanes, etc. Por último, en el cuarto lado las Instituciones culturales, las Universidades, las entonces recientes Academias, las grandes figuras de nuestras letras, etc. Estos relieves o no se pusieron o se quitaron por los escrúpulos puristas de Mengs y andan desperdigados, los más de ellos en el Museo del Prado y algunos en la Academia de San Fernando.

El autor de esta hermosa página iconográfica escrita en piedra, mármoles y frescos fue el famoso erudito benedictino Padre Sarmiento, émulo, hasta cierto punto, del Padre Feijóo. ¡Lástima que se haya descompuesto y descabalado esta especie de narración viva de las gestas españolas! En el empeño narrativo y simbólico nada comparable al Palacio de Madrid. Todavía con cierto esfuerzo podría conseguirse que las cosas volvieran a su sitio.

OTROS SITIOS REALES

El Palacio de Madrid se repitió en versión abreviada en Riofrío donde Virgilio Ravaglio, al parecer amigo de Doña Isabel Farnesio, proyectó el palacio que la Reina preparaba para su viudez. Ravaglio había trabajado en el Palacio de Madrid con Sacchetti y naturalmente lo conocía a la perfección. Comenzó a construirlo Carlos Frascina —nos dice Llaguno—, otro italiano que llegó hasta el zócalo; siguió la obra Pedro Sermini, también italiano, y la concluyó Josef Díaz Gamones. En sus fachadas la diferencia reside en que faltan las medias columnas y las pilastras que ornamentan las del Palacio de Madrid. La organización de escalera, patio y capilla es en cambio la misma del prototipo, y la escalera es, posiblemente, la más bella que podemos encontrar en las residencias reales de los Borbones. No es un Palacio tan conocido como otros pero esto no quita para que sea digno del mayor aprecio.

El Real Sitio de Aranjuez fue durante el siglo XVIII uno de los lugares predilectos de la Corte y tanto Felipe V como Fernando VI y Carlos III enriquecieron el Real Sitio con multitud de obras en los palacios y jardines. Durante mucho tiempo el arquitecto más destacado fue Giacomo Bonavia. En la ya citada Exposición del Arte de los Borbones se exhiben dos bellísimos cuadros de Francesco Battaglioli que representan aspectos de la fiesta de San Fernando en el Palacio de Aranjuez el año 1756, donde podemos ver el cierre que Bonavia hizo de los jardines inmediatos al Palacio. Este mismo arquitecto construyó la Capilla de San Antonio, al fondo de la plaza del mismo nombre, y en una palabra dejó muchas muestras de su talento en el Real Sitio. Precisamente la iglesia de San Antonio se está acabando de restaurar por el Patrimonio Nacional y sus servicios de Arquitectura. Con la llegada de Carlos III el único y omnímodo arquitecto

fue Francisco Sabatini, que construyó las dos alas de la *cour d'honneur* que dan a la fachada principal de Palacio un acento versallesco. En el ala de la derecha construyó Sabatini la Capilla privada del Palacio de muy noble traza.

También Sabatini llevó a cabo la gran ampliación del Palacio de El Pardo, duplicando un edificio que databa de los tiempos de Carlos V y Felipe II. Carlos III lo reforma y le da el aspecto que tiene hoy con sus cubiertas empizarradas de perfil barroco que le dan un curioso aspecto de Palacio germánico no muy fácil de entender pero al fin muy acertado. En esta ampliación del Palacio de El Pardo es donde se está instalando la Residencia para huéspedes extranjeros ilustres. Es una de las últimas obras importantes que está llevando a cabo el Patrimonio.

La arquitectura cortesana del siglo XVIII se exploya como hemos visto en los Palacios y Sitios Reales. Allí es donde fundamentalmente hay que buscarla, aunque arquitectos como Ventura Rodríguez, Diego de Villanueva, Hermosilla, Marquet, Carlier y otros extendieran esta arquitectura cortesana a otros ambientes por distintos lugares de España.

Es curioso que si Francia e Italia se reparten casi por igual la influencia artística en la Corte de España, como nos lo demuestra la reciente Exposición, esto no puede aplicarse a la arquitectura. Es abrumadora la preponderancia de los arquitectos italianos, sobre todos los demás. Franceses sólo tenemos a Francisco Carlier y a Jaime Marquet, que nos dejaron, el primero las Salesas Reales de Madrid, Convento-Palacio en la línea de la tradición española (hasta casi lo podríamos considerar un Sitio Real encajado en Madrid), y el segundo, el viejo edificio de Correos en la Puerta del Sol de Madrid, injustamente menospreciado. Pero en cambio los italianos son legión y forman una cohorte inmensa. Parece extraño habiéndose trasplantado de Francia la nueva dinastía.

Se puede explicar esto por varias causas. Primero, Felipe V se sirvió de arquitectos españoles hasta la llegada de su segunda mujer, Isabel Farnesio, que abrió las puertas de su Reino a la invasión de los arquitectos italianos. Segundo, el encargo a Juvara, a través de las gestiones del Cardenal Acquaviva, de la construcción del Nuevo Palacio, reforzó la presencia de los italianos, pues la llegada de un gran arquitecto suponía la aparición de un séquito de colaboradores. Por último, el hecho de que Carlos III reinara en Nápoles antes de hacerlo en Madrid y construyera allí el Palacio de Caserta, originó su afición a los arquitectos italianos y el hecho de que trajera a Madrid a Francisco Sabatini como dictador de las obras reales.

El favor sin límites de que gozó Sabatini produjo una reacción popular, evidentemente no justificada, que culminó en el Motín de Squilache y que trajo consigo una notable pérdida de influencia por parte de los políticos italianos, como Grimaldi y Squilache y de sus protegidos.

El Conde de Aranda al tomar el poder y dar preferencia al partido español también se preocupó de que los arquitectos con importantes encargos públicos fueran nacionales; Josef Hermosilla y Ventura Rodríguez, que en cierto modo recibe una vindicación después de muchos desprecios, preparan la ornamentación del más hermoso paseo de Madrid, el Salón del Prado, donde nos dejó las fuentes más galanas de la Corte. Años después Juan de Villanueva, esta vez por oficios del Conde de Floridablanca, emprende la construcción del Museo de Ciencias que Fernando VII convirtió en Museo de Pinturas. También Villanueva había recibido encargos plenamente cortesanos en El Escorial, La Granja, Aranjuez y El Pardo, entre los que destacan las famosas «casitas» o Casinos de Recreo. El cetro pasa a finales del siglo XVIII de manos italianas a manos españolas y con esto se cierra un capítulo brillante de la arquitectura cortesana, a la vez que se cierra un siglo relativamente feliz, entre oscuros presagios que apuntan a un incierto futuro.



«Vista del Monasterio
de San Lorenzo
de El Escorial»,
por F. de P. Van-Halen
(Patrimonio Nacional).



«Vista del Monasterio
de San Lorenzo
de El Escorial»,
por F. de P. Van-Halen
(Patrimonio Nacional).



«La batalla de los siete Condes», por F. de P. Van-Halen (Patrimonio Nacional).



«Rendición de Granada a los Reyes Católicos», por F. de P. Van-Halen (Patrimonio Nacional).

sig.
Va
me
te
to
la
ro
lid
19
do
ra
Ha
do
na
ar
un
en
ya
pr

lle
pe
he
ser
en
qu
ve
rec
tis
tor
co

ma
del
con
aqu



«La batalla de loGranada a los Reyes Católicos», por F. de P. Van-Halen (Patrimonio Nacional).

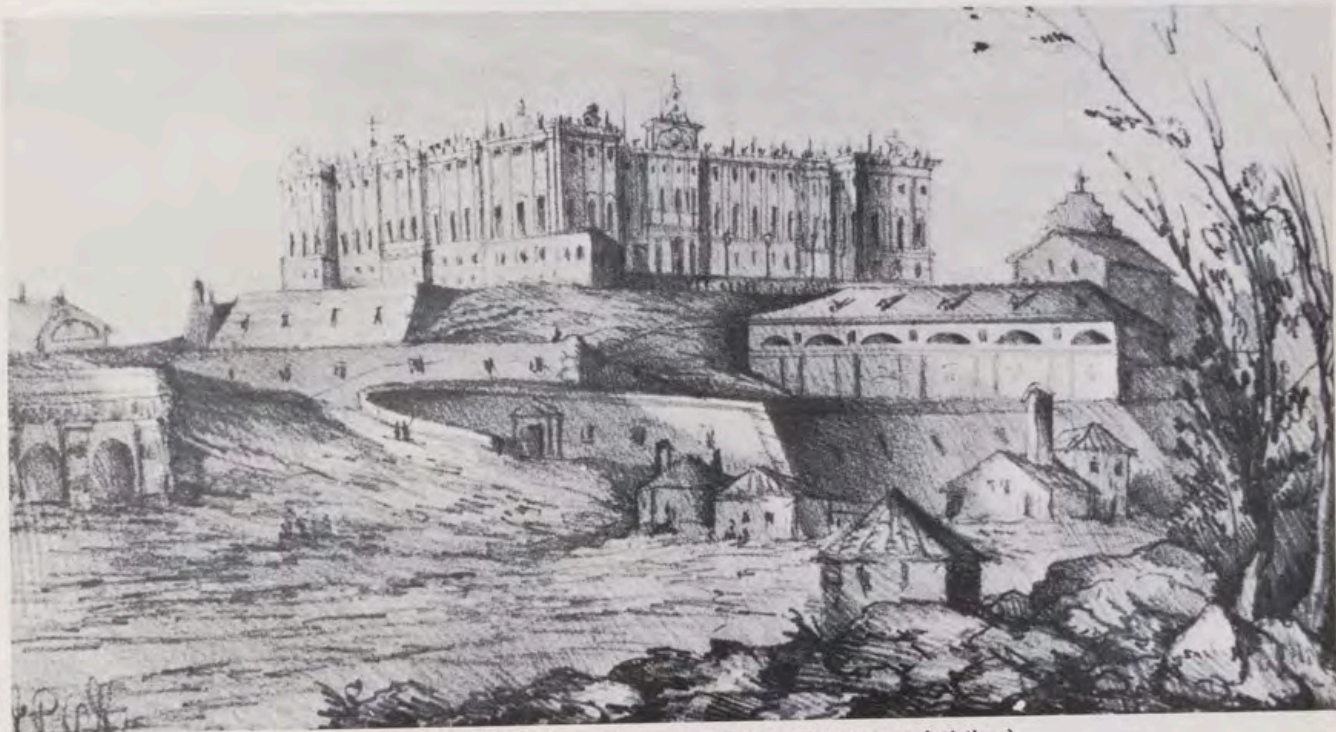
sig
Va
mo
te
tor
la
ron
lid
196
do
ran
Ha
do
nal
art
un
em
yas
pre

lle
pe
he
ser
en
qu
ve
rec
tis
tor
co

ma
de
co
aq

EL PINTOR VAN-HALEN EN EL PATRIMONIO NACIONAL (Su vida y su obra)

Por CARMEN MAÑAS CANO y JUAN ENRIQUE ARIAS ANGLÉS



Palacio Real de Madrid, por Van-Halen («España Pintoresca y Artística»).

RESULTA curioso y significativo que de Francisco de Paula Van-Halen y Maffei sólo haya llamado modernamente la atención la serie de veinte láminas litografiadas de su «Función de toros» (citada por Lafuente Ferrari, como la más atractiva de estas series de época romántica), que fue reimpresa en su totalidad, y en forma de libro, en el año de 1965 por Editorial Taurus, llevando, a modo de prólogo, una introducción de Gerardo Diego que, con el título de «Van-Halen y el torero», nos introduce en el mundo y estética de la llamada «fiesta nacional» a través de la visión pictórica del artista; completa a dicha edición, además, un apartado de mano anónima en el que se emprende un primer intento biográfico, cuyas fuentes, las más de las veces, no se precisan¹.

No es que el nombre de Van-Halen haya llegado al extremo de perderse para el especialista o el historiador del arte, pero hemos de reconocer que poco más se conserva. Un cuadro suyo se halla expuesto en el Museo Romántico de Madrid, otro que reproduce Lafuente Ferrari en su «Breve historia de la pintura española», el raro recuerdo de su «España Pintoresca y Artística», una breve alusión en alguna historia del arte del siglo XIX (y se cuentan con los dedos de una mano)... y poco más.

Las razones de este olvido son las mismas, en general, que para otros pintores del XIX que se encuentran, o se han encontrado, en similar circunstancia, aunque aquí medien otras razones particulares co-

mo sería la cuestión de su calidad, que en otra ocasión veremos y explicaremos, porque conviene proceder por orden y comenzar por el principio.

PERIODO INICIAL

Francisco de Paula Van-Halen y Maffei fue catalán, natural de la ciudad de Vich. Desconocemos por ahora la fecha exacta de su venida al mundo, pudiendo citarse dos posibilidades que se han mencionado al respecto. La primera es la que propone su anónimo primer intento biográfico ya aludido, que le sitúa en los primeros años de 1800², y la segunda es la que da Gaya Nuño, que se concreta en 1820³. La una es excesivamente vaga y elástica, mientras que la otra no nos es totalmente fiable, porque, en primer lugar, Gaya Nuño no nos especifica de dónde la extrajo y, en segundo, porque la fecha de fallecimiento del artista que da dicho crítico es errónea. No es que tampoco ésta nos sea exactamente conocida, pero podemos aproximarnos grandemente a ella, pues la última noticia que nosotros hemos hallado del pintor data de 1876 y el «Boletín» de la Academia de San Fernando da la noticia de su muerte en febrero de 1887: «También ha fallecido el pintor de Historia Sr. D. Francisco de Paula Van-Halen, discípulo de esta Real Academia y de D. José Aparicio»⁴.

Por tanto, es muy probable que a principios de este año de 1887, o a finales de 1886, ocurriese el fallecimiento del artista, y no en la fecha que da Gaya Nuño de 1872, en que, según noticias por nosotros halladas, aún seguía vivo. De todas formas, de haber nacido en los primeros veinte años del siglo XIX, su fecha de defunción nos indica una vida bastante dilatada.

Hemos querido citar su reseña mortuoria, porque en ella se nos especifica claramente su formación general pictórica en la Academia de San Fernando y se nos concreta aún más su magisterio con la persona del neoclásico José Aparicio. De todas formas, ambas noticias nos eran conocidas ya por medio de Ossorio y Bernard, quien nos lo dice taxativamente⁵. Pero son, además, significativas de su temprana traslación a Madrid y de su formación en esta ciudad, a la que hará ya su centro de residencia hasta su muerte; habiendo de ser considerado, por tanto, pese a su lugar de nacimiento, como un pintor de la escuela madrileña.

No creemos, sin embargo (como cree el anónimo biógrafo que introduce su «Función de toros»), que quiera referirse el pintor al célebre militar y aventurero Juan Van-Halen, cuando en 1847 en el prólogo que precede al capítulo de «Madrid y sus alrededores» de su libro de litografías «España Pintoresca y Artística», aclara su parentesco y separa su personalidad de la de un homónimo militar. Especificando que «aunque de mi mismo nombre y apellido hay un pariente mío, persona de prendas muy

recomendables, capitán de ingenieros», llegará a puntualizar que «no nos parecemos en lo más mínimo»⁶. O sea, que si ambos eran del mismo nombre y apellido, difícilmente podría tratarse del citado militar de fortuna Juan Van-Halen, y más bien pensamos que se refiere el pintor a otra persona, posiblemente a Francisco Van-Halen, militar de su época que publicó unas «Consideraciones sobre el número e importancia de las fortalezas... en la defensa del Estado...» en 1863, aunque la identidad de apellido con Juan Van-Halen deje abierta la puerta a un posible parentesco que, por ahora, no podemos dilucidar.

La primera noticia concreta que poseemos de su actividad pictórica data de 1838 en el que lo vemos concurriendo a la exposición del Liceo Artístico y Literario con un cuadro cuyo asunto era «La muerte de Don Alvaro de Luna». La temática de historia nos define ya claramente sus derroteros por la pintura histórica. El dibujo de este lienzo fue reproducido al año siguiente en la revista «El Panorama», donde más adelante colaboraría también con un dibujo de Oliverio Cromwell, grabado por Castelló, las ilustraciones de un cuento y varios trabajos más⁷. Fue esa exposición de 1838, la que dio el espaldarazo oficial al Liceo con la visita a sus salones y exposición de la Reina Gobernadora.

Dos años más tarde, con motivo de la ceguera de Esquivel, el 8 de abril de 1840, el Liceo Artístico y Literario organizó, por sugerencia de Pérez Villaamil, una función teatral benéfica con la comedia de Bretón de los Herreros «Pruebas de amor conyugal» y una rifa de cuadros. Bernardino de Pantorba dice que, entre los nombres de los pintores que habían cedido cuadros para ella, se han dado los de Elbo, Van-Halen y Rotondo; pero que duda por no haberlos visto reflejados en una vieja relación que le merecía confianza⁸.

La siguiente noticia data de 1841, en que lo vemos también concurriendo a la exposición anual de Otoño de la Academia de San Fernando⁹, y un año después, el 6 de enero de 1842, nos da noticia la «Gaceta de Madrid» de que «el conocido pintor D. Francisco Vanhalen ha concluido ya su cuadro de la batalla de Peracamps».

Su anónimo biógrafo de la introducción a su «Función de toros», ya aludido, nos dice, sin indicarnos de dónde lo ha extraído, que en ese año, y un poco más tarde, «sacaba a luz las "Páginas históricas contemporáneas", dedicadas al ejército español, en las que pretendió reproducir todas las batallas y sucesos importantes ocurridos desde la muerte de Fernando VII»¹⁰, especificándonos que, como de otras obras suyas, no había conseguido ver ningún ejemplar, al igual que nos ha sucedido a nosotros.

En este mismo año de 1842 (y según el citado y anónimo intento biográfico) comenzaba a publicarse en Madrid el «Panorama Español, Crónica Contemporánea. Obra Pintoresca», redactada por «una reunión de amigos colaboradores», siendo, al parecer, iniciativa de Domingo Vila y Juan Manini. «Esta obra, que precisamente quería historiar las fechas que se atribuyen a las desconocidas "Páginas históricas" de Van-Halen, se publicó por entregas y terminó en 1845 con su cuarto volumen»¹¹. En su tomo I, y en su primera mitad, es normal encontrar su firma como dibujante y como grabador¹².

El 26 de julio de este año de 1842, según noticia de «El Eco del Comercio», lo vemos emprendiendo un viaje artístico al norte de España: «Parece que el fundador del Liceo, don José Fernández de la Vega, acompañado del pintor Van-Halen, han salido de esta Corte en dirección a Asturias para visitar los monumentos históricos de

aquel país tan célebre en recuerdos, y hacer revivir con la pluma y el lápiz las dormidas memorias de los héroes de Covadonga, presentando los croquis de las casi desconocidas antiguallas góticas que siguieron a las del Monte-Naranco.» Noticia que no nos extraña en absoluto no sólo por haber expuesto en el Liceo, sino porque, en la revista órgano del mismo, se le cita entre sus individuos en 1838.

A fines de 1842 y principios de 1843 continúa con sus obras de colaboración literaria, ilustrando el trabajo de José María Quadrado «España Pintoresca. Las islas Baleares», aparecido en el «Semanao Pintoresco Español»; ejecutando, igualmente, los dibujos de otros seis grabados que vieron la luz entre noviembre de 1842 y enero de 1843, siendo éstos los de «Vista de Avila», «El Tostado de la catedral de Avila», «Parroquia de San Vicente de Avila», «Los mallorquines», «Vista de Loyola» y «San Gregorio de Valladolid»¹³. Ligado al Liceo Artístico Literario, lo vemos exponiendo, a principios de este último año, en el salón amarillo de dicho centro «un capricho» que figuraba «dos derviches a caballo, ligeramente tocado y de armonioso efecto», según la crítica de «El Reflejo»¹⁴.

El 8 de abril de 1843, la «Gaceta de Madrid» nos da la noticia de que «hemos visto un cuadro que acaba de pintar el Sr. Van-Halen, y de que ya han hablado con elogio algunos periódicos. El lienzo representa la llegada solemne de la Reina Isabel la Católica con su brillante comitiva a la iglesia mayor de Segovia, después de haber sido proclamada en la plaza de dicha ciudad». El cuadro, según nos indica la «Gaceta de Madrid», lo destinó el artista a la joven Reina Isabel II. Hay, por consiguiente, tanto en el tema como en el destino del lienzo una clara intención histórico-política y un deseo de alabanza personal que nos hace sospechar un descarado intento de que, con ello, se le abriesen las puertas de Palacio, como tendremos ocasión de observar más adelante.

El archivo del Palacio Real de Madrid nos corrobora el aserto de los diarios y nos amplía la información. Pues, en efecto, Van-Halen envió el cuadro a la Reina, siendo colocado en una de las piezas de Palacio. Que no era un regalo, o que, siéndolo, el artista sabía se le habría de remunerar, se desprende del proceso que se originó con ello y que en dicho archivo consta; pues el primer Tutor de la Reina manda, a través del Intendente General, con fecha 11 de julio, que los pintores de Cámara Vicente López y José Madrazo examinen y evalúen, lo antes posible, el cuadro. A lo que contestan en 13 de ese mismo mes ambos pintores, diciendo que «hemos juzgado, según nuestro saber y conciencia, que el valor de su mérito artístico puede ser de tres a cuatro mil reales; pero considerando al mismo tiempo que S.M. se habrá propuesto al dignarse admitir una obra, que no encargó al autor, dispensarle su Real munificencia para protegerle y estimularle, conceptuamos que en el caso de merecer la aprobación de V.E. se servirá inclinar el ánimo del Sr. Tutor para que si lo tiene a bien remunerar su trabajo con la cantidad de seis a siete mil reales»¹⁵. Librándosele, finalmente, seis mil reales por ello.

Hemos querido traer esto a colación por dos razones. La primera, porque se valora el cuadro muy bajo, sobre todo si pensamos que, cinco años después, Pérez Villaamil cobra por un cuadro de historia hecho para la Reina la cantidad de 32.000 reales. La segunda, porque este detalle, unido a que éste parece ser el primer contacto del artista con Palacio, pudieran indicarnos que de un joven artista que intenta abrirse camino se trataba; lo que inclina a pensar que su fecha de nacimiento debería acercarse más hacia la que da Gaya Nuño de

1820 (a pesar de las dudas que, según hemos aducido, presenta su exactitud) que hacia la de 1800. Añadiendo que el bajo precio pudiera también deberse no sólo a lo novel del artista, sino a su calidad; quizá ambas cosas inferiores por esa época a la fama y categoría pictórica que poseía Pérez Villaamil.

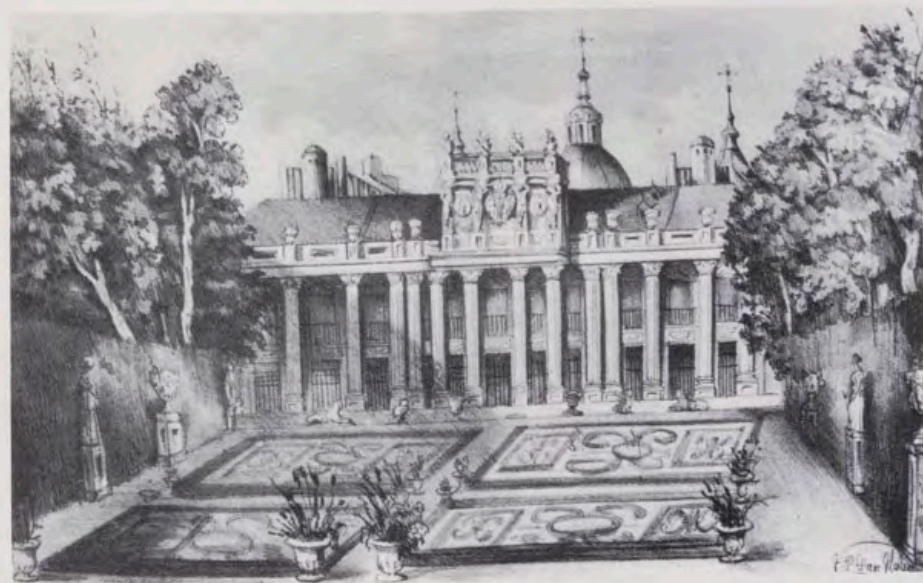
Y como última noticia que poseemos de este año de 1843, hemos de hacer constar que el 3 de diciembre de este año fue nombrado Académico supernumerario de la Academia de Nobles Artes de San Fernando, según nos manifiesta Ossorio y Bernard¹⁶.

«ESPAÑA PINTORESCA» Y «GLORIAS ESPAÑOLAS»

En el año de 1844 comienza la publicación de su «España Pintoresca y Artística» con la salida a la calle de las primeras dieciocho láminas litográficas, con sus textos correspondientes, de las entregas de la primera serie referentes a «Castilla la Vieja. Avila»¹⁷. El anónimo biógrafo de su «Función de toros», de quien extraemos la noticia, aprovecha para aclararnos que se ha venido erróneamente creyendo que la publicación de esta obra se realizó en 1847, cuando es ésta precisamente la fecha de la cuarta y última serie de la obra, la correspondiente a «El Escorial, Granja y Segovia», siendo, realmente, en 1844, cuando se realizó la publicación de la primera serie¹⁸. Tras ésta, irán saliendo sucesivamente las otras tres, con mayor o menor asiduidad.

Así, la segunda serie de su «España Pintoresca y Artística», dedicada a la «Función de toros», se anuncia ya el 18 de mayo de 1845 en el «Semanao Pintoresco Español», indicándonos que estaba ya en prensa la cuarta entrega de esta serie, lámina que, después de las dieciocho dedicadas a Avila, hacía la número 22 de la colección, recomendándola a sus lectores¹⁹. Sucesivamente van apareciendo anuncios y noticias sobre dicha serie, a lo largo del año, en el «Semanao Pintoresco Español». Así, el 15 de junio se nos dice que iban publicadas 24 entregas de la obra, o sea, seis láminas de la «Función de toros», más las dieciocho correspondientes a Avila. El 12 de octubre se nos indica una mejor calidad estilística en las nuevas láminas, con referencia al cuaderno de la «Corrida de toros», y el 23 de noviembre se nos anuncia que se habían repartido las entregas «que contienen la "Lanzada de a pie" y los "Caballeros en plaza"»²⁰. El precio de suscripción era de cuatro reales, estando la administración primeramente en la Costanilla de los Desamparados n.º 6, residencia, sin duda, por entonces de Van-Halen, ya que luego se trasladó a la Plazuela de la Villa n.º 103²¹, que nos consta ya, documentalmente, como habitación del pintor durante este período de su vida, como veremos a continuación. Especifica también el nuncio que se habían producido algunas anomalías en las entregas que serían remediadas en la mayor brevedad.

Quizá la explicación de ello se encuentre en que Van-Halen seguía viajando para hacer acopio de material para su obra, como nos indica una noticia inserta en «El Herald» el 22 de noviembre de 1845, que nos dice que «el conocido pintor don Francisco de Paula Van-Halen acaba de hacer un nuevo viaje artístico, que ha durado cinco meses, con el objeto de proporcionar dibujos, croquis y bocetos de las preciosidades artísticas y pintorescas de El Escorial, La Granja, Segovia y Guada-



Obras de Van-Halen para la «España Pintoresca y Artística»: 1, El Escorial desde la cruz llamada de la horca; 2, El Escorial desde los álamos de la parada; 3, Palacio de La Granja; 4, La Selva o Pomona, de los jardines de La Granja; 5, El Escorial, escalera principal; 6, Patio de los Reyes de El Escorial; 7, Interior del templo de El Escorial.

lajara. En este último punto ha detallado minuciosamente el palacio y panteón de los duques del Infantado; y en El Escorial ha sacado cien cartones de los principales frescos en su tamaño, tocados unos al claro oscuro y la mayor parte de contorno. El objeto de este viaje ha sido, además del estudio artístico y científico, el de hacer varios cuadros al óleo, tanto de perspectivas, países y vistas, cuanto de hechos históricos acaecidos en los puntos visitados, que ha leído y estudiado el señor Van-Halen en la magnífica biblioteca de El Escorial. Aunque se nos hable, con ocasión del objeto de este viaje, de estudios artísticos y científicos y de la realización de una variada gama de óleos, la realidad es que no hay duda de que parte del material de este viaje habría de servirle para la cuarta y última serie de su «España Pintoresca y Artística», dedicada a El Escorial, La Granja y Segovia, según ya hemos dicho, pero el material artístico recogido por Van-Halen rebasaba los límites de esta obra, tal como quedó finalmente concebida. No sólo no incluyó lo tomado en Guadalajara, sino gran parte, sin duda, de lo recogido en El Escorial y La Granja.

La explicación a esta desproporcionada relación entre material y recopilado y aplicación concreta de su obra litográfica parece venir dada en la misma noticia periódica, a continuación de lo citado: «También se ha propuesto además dar mayor ensanche a la "España Pintoresca y Artística", que actualmente está publicando. Para llevar a cabo su proyecto ha creído necesaria la creación de un gran establecimiento litográfico-calográfico, montado con todo lo necesario. Pero como las facultades de un artista no son de ordinario suficientes a sufragar los gastos que esto requiere, el Sr. Van-Halen ha abierto una suscripción, en que podrán tomar parte todas las personas que deseen ver realizado su proyecto, siendo el *minimum* de cada acción 1.000 reales, reembolsables de las ganancias del establecimiento, por antigüedad rigurosa. Los suscriptores, además de percibir su dinero de las primeras ganancias, tendrán derecho, por cada 1.000 reales que hayan anticipado, a un ejemplar *gratis* de todo lo que publique el establecimiento, desde la más insignificante viñeta, hasta la estampa más grande y concluida, y a una rebaja de un 10 por 100 en todo lo que compren y encarguen al establecimiento.» Indicándose a continuación que dicha suscripción estaba abierta en la Plazuela de la Villa n.º 103, cuarto 2.º, habitación del señor Van-Halen, quien personalmente daría pormenores del asunto a los interesados.

No hay duda, pues, que Van-Halen proyectaba una obra de mayor monumentalidad (quizá émula y rival de la «España Artística y Monumental» de Jenaro Pérez Villamil) que su cortedad de medios no le permitía. De aquí la idea de la creación de esta especie de sociedad capitalista y del citado establecimiento litográfico que, por lo que se desprende, habría de rebasar los mismos límites de la obra para convertirse, so pretexto de ella, en un gran negocio litográfico. Que no debió de ver llevado a cabo sus proyectos nos lo indica lo reducido de su «España Pintoresca y Artística» con respecto a esta idea.

El 15 de enero de 1846 «El Heraldo» anuncia que el pintor Van-Halen va a ejecutar doce cuadros, «del tamaño de tres varas cada uno», englobados todos ellos bajo el común título de «glorias españolas». Los doce lienzos representarían los hechos de armas principales de nuestra historia, si bien dedicando seis de ellos a la guerra de la Independencia, quizá por ser la epopeya nacional más reciente, y

dejando los otros seis a «las antiguas épocas en que más han dominado las armas españolas». La desproporción con respecto al propósito es evidente. Los asuntos elegidos eran los siguientes para la época antigua: 1.º «Batalla de Covadonga»; 2.º «Batalla de las Navas de Tolosa»; 3.º «Toma de Sevilla por San Fernando»; 4.º «Rendición de Granada a los Reyes Católicos»; 5.º «Batalla de Pavía, prisión de Francisco I.» y 6.º «Combate naval de Lepanto, o tal vez entrada en Méjico de Hernán Cortés». De estos cuadros, sabemos que, al menos, ejecutó la «Batalla de las Navas de Tolosa» y la «Rendición de Granada a los Reyes Católicos» y que se ocupó en pintar la «Batalla de Covadonga», como veremos más adelante, aunque de este último no tengamos noticias como concluido.

En cuanto a los temas que eligió para los cuadros con hechos de la guerra de la Independencia, eran los siguientes: 1.º «El 2 de Mayo»; 2.º «El Sitio de Zaragoza»; 3.º «El Sitio de Cádiz»; 4.º «Batalla de Bailén»; 5.º «Batalla de los Arapiles», y 6.º «Batalla de Vitoria». Indicándonosos que del «Sitio de Zaragoza» y de la «Batalla de Bailén» se ocupaba ya el pintor en ellos, auxiliándole «en sus conocimientos y noticias los ilustres generales señores duques de Bailén y Zaragoza». Aparte esta noticia no tenemos otra que nos indique que realizase estos cuadros, más que uno sobre la «Defensa de Zaragoza» que podría, quizá, identificarse con el «Sitio de Zaragoza» que aquí citamos, pero que, igualmente podrían ser dos cuadros diferentes.

Tenía la pretensión el artista, según se nos indica en la noticia, de que, una vez terminados los cuadros, haría grandes estampas de ellos que serían gratis para los suscriptores de su «España Pintoresca y Artística».

En este mismo año de 1846 continúa Van-Halen con su trabajo de la citada «España Pintoresca y Artística», reanudándola con la tercera serie, dedicada a «Madrid y sus alrededores», que vendría a tener veinte láminas. Es curioso que decida entonces ampliar el título de su obra, llamándola la «España Pintoresca y Artística de Van-Halen», para diferenciarla, según él, de otras publicaciones existentes de títulos parecidos, alusión que nosotros queremos ver en relación con la «España Artística y Monumental» de Pérez Villamil, de mejor calidad, variedad en temas y amplitud que la de Van-Halen. Sin embargo, la obra, a juzgar por los comentarios de su autor, había tenido gran éxito, pensando, como en el año anterior, en un plan de publicación más formal, extenso y completo, «para reunir una colección de tomos»²¹. Este éxito quizá se debiese a ser una publicación más barata que la de Pérez Villamil, pero, a pesar de ello, no llegó a realizar sus proyectos de ampliación.

La última noticia que tenemos del pintor, en este año de 1846, data del 8 de septiembre, en que «El Heraldo» nos dice que Van-Halen fue recibido por el Infante D. Francisco de Paula, mujer e hijos, para presentarle a dicho infante el boceto de su cuadro sobre la «Rendición de Granada» que realizaba para su hijo el Infante D. Francisco de Asís, que contraería matrimonio con Isabel II en el mes siguiente y futuro Rey consorte. Punto éste fundamental para entender sus próximas relaciones con Palacio, ya que, como veremos, parece ser que fue protegido por el Rey D. Francisco de Asís, protección que hemos de remontar, por ahora, a este año o un poco más atrás, según se desprende de esta noticia. De todas formas, este cuadro no lo terminaría hasta el verano de

1850, sin que sepamos las razones de su tardanza, como más adelante veremos.

Quizá este favor que le dispensaba, según parece, el Rey consorte D. Francisco de Asís, le anima a estrechar más sus relaciones con Palacio y así, el 26 de abril de 1847 lo vemos ofreciendo a Isabel II un cuadro que ejecutó por esas fechas con el título de «La Batalla de los siete Condes», del que según dice, en la instancia que a la Reina dirige, es, al parecer de los profesores y del público, la mejor obra «que he ejecutado hasta el día»²², rogando a la Reina que admita la oferta que de dicha obra le hace. Y, según se le comunica al autor, con fecha 28 de abril, la Reina Isabel se sirvió aceptarlo «con particular aprecio y manda se coloque en una de las habitaciones de Palacio», pagándosele por ello doce mil reales de vellón²³. La prensa se hizo eco de este hecho el 5 de mayo de 1847, dando cuenta del regalo y de su instalación en uno de los salones del Real Palacio²⁴.

El 21 de abril de este año de 1847, «El Heraldo» da la noticia de que Van-Halen va a publicar, bajo el título de «Pensamiento del Artista», una colección de litografías, «representando variados asuntos, ora vista, ora escenas teatrales, ora los sucesos notables que fueren ocurriendo». No sabemos si llevó a cabo su proyecto, pero el hecho es que el periódico lo anuncia como un asunto ya iniciado, pues nos dice, a continuación de lo expuesto, que «parece que la primera estampa que ya está en prensa representa a S.M. guiando los caballos del charaván en que suele pasear estos días».

Y por último, con referencia a este año, hemos de decir que en él dio fin a su trabajo en la «España Pintoresca y Artística», publicando la cuarta y última serie dedicada a «El Escorial, La Granja y Segovia», compuesta de veinte láminas. No queda duda de que sus amplios proyectos, al respecto, debieron de verse, según lo ya dicho, bastante merdados, al tener que dejar la obra simplemente en lo ya hecho, que es tal y como hoy la conocemos.

ETAPA DE MADUREZ

El 14 de junio de 1848 eleva instancia a la Reina pidiéndole «los honores de pintor de historia de su real cámara», por la que nos enteramos que estaba en posesión de la Cruz de Isabel la Católica, entre otras «varias distinciones y títulos», según nos dice²⁵, aunque no sabemos con exactitud cuándo ni por qué se la concediesen. Pedido informe al respecto al primer pintor de Cámara, Vicente López, resulta curiosa e interesante la opinión que tiene formada el viejo artista de Van-Halen: «pudiendo por mi parte asegurar que este joven tiene talento, y buena disposición, y en particular en el género de Batallas, según lo acredita en algunas que tiene en Palacio, siendo de esperar que, continuando estudiando por el natural serán mayores sus adelantos»²⁶, recomendándolo para el honor que solicitaba. Sin embargo, sin que sepamos por qué, su solicitud no debió de prosperar por el momento, no obteniendo el nombramiento de pintor honorario de Cámara hasta tres años más tarde, según veremos.

El 8 de julio de este año de 1848, rematada ya su empresa de la «España Pintoresca y Artística», comienza una nueva tarea editorial que, según nos dice «El Clamor Público» de esa fecha, era obra concienzuda en la que, sólo en la reunión de datos, llevaba el artista invertidos mu-

chos años. Se trataba de su «Museo Militar», que, se dice, estaba pronta a ver la luz pública. Se la califica de «obra pintoresca militar», dedicada al ejército español; teniendo como fin el de «dar a conocer la historia pintoresca-militar desde la época más remota, hasta nuestros días» y «hacer comprender por medio del dibujo y la pintura de una ojeada y como en una especie de Atlas, todo el modo de guerrear, de todos los siglos, sus armamentos, máquinas de guerra, instrumentos, adornos militares y trajes, acompañando a esto un detenido relato, claro y sencillo a un tiempo». Divide a su obra en cuatro épocas, a saber: 1.ª) *Epoca primitiva*, que comprende desde los tiempos más remotos, hasta la caída del Imperio romano. 2.ª) *Epoca antigua*, desde la caída del Imperio hasta la rendición de Granada a los Reyes Católicos. 3.ª) *Epoca moderna*, desde la rendición de Granada hasta la muerte de Carlos II, último austro español, y 4.ª) *Epoca contemporánea*, desde la muerte de Carlos II hasta nuestros días. Cada época se componía de cuarenta y ocho entregas de una estampa con sus textos, saliendo cuatro al mes reunidas y formando un solo cuaderno, de modo que la publicación de cada época duraba un año. Se nos anuncia que muchas de las láminas irán coloreadas, siendo el tamaño en folio mayor y el precio de cada entrega a domicilio en Madrid era de cuatro reales. Nos dice el anuncio de salida de la obra que el autor fía en que «la ilustrada oficialidad española le prestará toda su protección y ayuda, llenando las listas de sus suscriptores», anunciando rebajas a los militares.

El 15 de noviembre de 1848, «El Herald» anuncia que el pintor Van-Halen «se ocupa en pintar dos cuadros que llamarán la atención en las primeras exposiciones del Liceo y de la Academia de San Fernando». Representaba cada lienzo una batalla. Uno, la «Batalla de las Navas de Tolosa», y el otro la «Batalla de Covadonga». El primero lo terminó en 1852, según veremos, y del segundo no hemos podido recoger más noticias. Se nos añade, juntamente, en este comunicado que se ocupaba en esos momentos, también, Van-Halen, en «un trabajo sobre el diseño, escorzos y proporciones de los principales animales», obra que pensaba presentar para su aprobación a la Academia de San Fernando, a quien, astutamente, estaba dedicada. Es claro que Van-Halen quería asegurarse las todas, lo que se dice saber nadar y guardar la ropa a un tiempo.

De 1849 sólo poseemos una noticia, y en relación con su «Museo Militar», antes citado. El 12 de octubre, «La España» nos dice que «el conocido pintor señor Van-Halen» fue recibido el domingo anterior por el presidente del Consejo de Ministros, a quien presentó las dos primeras entregas de su anunciada obra del «Museo Militar». Si sabemos que dicho presidente era entonces el General Narváez no nos extrañaría el pensar que Van-Halen intenta de nuevo asegurarse el éxito, guardarse las espaldas, buscando el apoyo más adecuado. No debía de faltarle ni vista ni capacidad de halago, pues, según se nos dice, estaba dicha obra dedicada al militar y fue aceptada «benévolamente», haciendo de ella los mayores elogios, «expresando que era digna de la atención del gobierno como sumamente curiosa y útil». La estrategia de Van-Halen daba resultados. ¿Qué más podía esperar de ello?

El 10 de mayo de 1850, se nos comunica por «El Herald» que «el conocido escritor» (?) Van-Halen «ha publicado la primera entrega de su "Album regio", colección litográfica, cuyos textos imprimió Aguado, en la que pretendía representar «los personajes y los hechos más glorio-

sos de España desde Pelayo hasta nuestros días». Dicha primera entrega contenía «el retrato de cuerpo entero de Ormesinda, las cabezas de Pelayo, de Fruela y de Alfonso I, la célebre batalla de Covadonga (...), y el alzamiento de Pelayo». Lo que se halla en contradicción con lo que al respecto nos dice el anónimo crítico de la «Función de toros», quien afirma que las primeras láminas serían de los Reyes Católicos, siguiendo las de Pelayo²⁴.

El 2 de julio de este año, «La Epoca» comunica que el artista había expuesto en su estudio el lienzo de «La rendición de Granada», que había terminado hacía pocos días, aclarándonos que el cuadro había sido hecho por encargo del Rey, a cuyo cuarto estaba destinado. Se trata, sin duda, del lienzo ya concluido cuyo boceto presentó en 1846 al Infante Don Francisco de Paula y familia, y que, según vimos, lo realizaba para su hijo, el entonces Infante Don Francisco de Asís y ahora ya Rey consorte.

Teniendo el cuadro listo para presentárselo al Rey, el 11 de julio de 1850, aplaza este paso al enterarse que la Reina se hallaba próxima a dar a luz. La muerte del malogrado príncipe le lleva a suspender aún cerca de un mes la presentación del cuadro y el 8 de agosto eleva un oficio al Mayordomo Mayor, Marqués de Alcañices, solicitando el día y hora para ello, apoyando su petición con un regalo a dicho Marqués de las siete entregas que hasta entonces habían salido de su «Museo Militar», pidiéndole le presente al Rey como obsequio las siete mismas entregas, pero en tirada de lujo hecha a propósito, que le enviaba, «no como incitación a su suscripción, sino puesta a sus Reales pies como pequeñísimo obsequio de un súbdito laborioso». Es claro que Van-Halen no perdía ocasión para lisonjear y hacerse propaganda al mismo tiempo.

Todavía el 4 de septiembre vuelve a insistir en su petición de presentar el cuadro al Rey, solicitud que no tuvo éxito, pues en octubre vuelve a insistir, quejándose de que es poco molesto, defecto éste de su carrera «que procuro hacerla desde mi estudio»; nos dice cómo el tema fue elegido «por ser altamente nacional y honorífico para la monarquía», llevando su ejecución despacio para su mayor perfección; relata el éxito que obtuvo, expuesto en su estudio, por parte de la Prensa, público y profesores, sintiéndose satisfecho de su cuadro «con el adelanto hecho por mí desde el pensamiento de la obra hasta su realización», añadiendo «que yo no solicito nada, nada absolutamente de la Real Casa» y que lo único que pretende con la presentación del cuadro no es otra cosa que «sea del gusto de S.M. el Rey y acoja benigno la ejecución de la obra», por lo que solicita nuevamente ser recibido en Palacio²⁵.

Parece querer poner aquí Van-Halen en práctica la vieja estratagema de fingir no pedir nada, esperando que, con ello, sea el propio cliente quien se desplume. Y, en efecto, así fue, en cierto modo, pues se le abonó por el cuadro la cantidad de veinte mil reales, que si no era demasiado, se acercaba ya a la valuación que se hizo de las obras de Pérez Villamil que, por aquel entonces, realizó para Palacio²⁶.

El 12 de julio de ese año de 1850, «La Nación» y «La España» anuncian que por encargo del Duque de Montpensier, Van-Halen iba a pintar un cuadro que representaría «El Sitio y toma de Zaragoza», en el que aparecería el Duque de Zaragoza, general Palafox. A principios de agosto, la prensa vuelve a comunicarnos que el artista está pintando otro cuadro que representa el «regio entierro del malogrado Prin-

cipe de Asturias», el cual se pensaba litografiar en una estampa de gran tamaño²⁷.

No ceja, sin embargo, Van-Halen en sus empresas litográficas, y el 7 de septiembre de 1850, «La España» anuncia que el pintor «se ocupa de una colección de dibujos de las principales piezas de la real armería de Madrid», siendo su intención la de hacer una publicación, «concretándola toda a cien grandes pliegos u hojas, figurando en el centro de ellas, las panopias más célebres y completas, rodeadas de las demás piezas sus accesorias». Una serie de dibujos de estas piezas fueron luego reproducidos en su «Album Regio». Mientras que el 17 de noviembre «La Epoca» nos da noticia de que Van-Halen lleva muy adelantado el cuadro de «La defensa de Zaragoza», añadiendo nuevamente que estaba destinado para el Duque de Montpensier y que adornaría uno de los salones del palacio de San Telmo.

El 2 de junio de 1850, considerando que debería de tener ya bastante trabajado el camino de Palacio, eleva nuevamente instancia a la Reina Isabel II solicitando otra vez los honores de pintor de Cámara; instancia en la que se titula «profesor de pintura de historia» y se dice «condecorado por sus obras de Glorias españolas». En este mismo día se pide informe al respecto al entonces primer pintor de Cámara, José de Madrazo, pero, por alguna razón debió de quedar parado el proceso, ya que nueve meses después, el 10 de febrero de 1851, se vuelve a ordenar a dicho pintor que emita su informe, cosa que hace el 18 de ese mismo mes, diciendo que encontraba atendible la petición de Van-Halen por ser académico supernumerario de la de San Fernando y por «su aplicación y laboriosidad suma de que tiene dadas repetidas pruebas». Ante esto, la Reina se dignó concederle los honores de pintor de Cámara con fecha 16 de marzo de 1851, dándonos «La Nación» noticia de tal nombramiento el 20 de ese mes, y prestando el juramento de fidelidad, previo el pago de la media annata honorífica, el 7 de mayo siguiente. Pero, inmediatamente de conocer su nombramiento se apresura a solicitar del Mayordomo Mayor de Palacio, el 20 de marzo de ese año, día y hora para una audiencia con la Reina, bajo el pretexto de darle las gracias²⁸.

El 5 de marzo de este año de 1851, «La Nación» nos comunica que el pintor sigue ocupándose en la publicación de su «Album Regio», emprendida el año anterior, con la repartición de los cuadernos 3.º y 4.º. Añadiéndonos que es una magnífica colección de estampas, siendo obra «destinada a representar los hechos memorables y gloriosos de la monarquía española, los retratos de los reyes, los objetos de su pertenencia que aún se conservan, y los monumentos que erigieron en sus reinados», especificándonos así más claramente la pretensión de dicha colección, con respecto al anuncio de su salida, anteriormente citado. El texto se deshace en mieles respecto a la calidad de la obra y su autor, añadiéndonos, como dato importante, que, en los citados cuadernos, habían salido «el retrato de cuerpo entero de "Adosinda", un cuadro de "La batalla de Clavijo", los retratos de "Alfonso el Casto" y "Ramiro I"; "La espada de Bernardo del Carpio"; "Doña Berenguela"; "Garcí-Pérez de Vargas" y "La Efigie de San Fernando"».

En el mes de junio de ese año, la prensa nos indica que Van-Halen había concluido «un gran cuadro, que representa el hecho histórico de la defensa de Zaragoza», añadiendo que era un cuadro notable y la mejor obra, hasta el momento, del pintor²⁹. Se trata del cuadro, anteriormente citado, que pintaba para el Duque de Montpensier, y del que se nos da cumplida in-

formación en «La España» del 10 de julio de 1851, afirmándonos que dicho Duque había adquirido el cuadro; a la misma vez que se nos da relación de algunas otras obras de Van-Halen, unas de temática moderna y otras del pasado. Entre las modernas se nos citan, a más de la «Batalla de Peracamps» ya aludida, las que representan las batallas de «Peñacerrada» y «Olmédilla». Mientras que entre las de tema antiguo se nos reseñan las ya mencionadas de la «Proclamación de Isabel la Católica en Segovia», la «Batalla de los siete Condes» y la «Rendición de Granada a los Reyes Católicos», a más de la «Batalla de Lepanto», la «Rendición de la plaza de Niza a los españoles en el siglo XVII», la «Entrada de Don Juan de Austria en Bruselas», varias escenas sacadas de la Biblia y cuadros de combates.

El 17 de enero de 1852, «La Epoca» nos comunica que el artista se ocupa de la composición y ejecución de tres «cuadros escénicos», en los que «se hallarán retratados en la situación y trajes convenientes nuestros principales actores y actrices». En uno de ellos se representaría una escena de las «Comedias antiguas» que entonces se ponían en escena en el teatro del «Príncipe» por Matilde Díez y Julián Romea. La elección de dicha escena la dejaba gentilmente Van-Halen en manos de esa actriz. En otro de los cuadros habría de plasmarse la escena principal del cuarto acto de la «Adriana», que se representaba en el «Drama» por Teodora Lamadrid, la Rodríguez y Joaquín Arjona. Y, por último, el tercero mostraría el final del segundo acto de la zarzuela «Jugar con fuego», en la que tenían gran éxito Salas y Latorre en el teatro del «Circo». Cada cuadro pretendía ser un fiel reflejo de la puesta en escena de dichas obras, por lo que, según se nos dice, los trajes, decorados y demás serían escrupulosamente retratados.

De estos tres cuadros son de los que, sin duda, nos da noticia Ossorio y Bernard, pero con ligeras, aunque ostensibles, variantes, ya sean por error de los periodistas que dan la noticia arriba expuesta (por estarse los cuadros aún realizando o en proyecto), ya por error del mismo Ossorio y Bernard, de quien no sabemos de dónde extrajo la noticia; aunque es probable que éste ya los viese realizados y, quizá, hubieran variado algo con respecto al proyecto original. El caso es que Ossorio y Bernard, con referencia al primero de los cuadros citados, nos dice que representa una escena de un drama del teatro antiguo, en la que figuran Julián Romea y Teodora Lamadrid, lo que coincide sólo en parte con la noticia periodística anterior. Del segundo de los cuadros nos dice que es una escena del drama «Angela», coincidiendo, sin embargo, en los tres cómicos que se representaban: Lamadrid, Rodríguez y Arjona. Con respecto al tercero y último de los cuadros coinciden plenamente (tanto en la escena de la obra representada como en sus protagonistas) la noticia periodística citada y Ossorio y Bernard³⁴.

El 24 de marzo de 1852 eleva instancia al Rey D. Francisco de Asís para que le adquiriese un cuadro que estaba realizando con el tema de la «Batalla de las Navas de Tolosa», que era de igual tamaño al de la «Rendición de Granada» que anteriormente, según vimos, le encargó y compró el Rey. Aduce para ello el que siempre tuvo el ánimo y deseo de «ponerlo a sus reales pies» una vez concluido, pero que rodeándole «graves circunstancias, dimanadas todas de la total pérdida de mis cortos ahorros que tenía en una casa francesa que quebró en la revolución de 1848», se veía en la necesidad de acudir a él antes de terminar el cuadro («que en opinión de personas entendidas es hasta ahora mi me-

yor composición») para ofrecérselo y pedirle le adelantase su importe, que sería de veinte mil reales, cantidad igual a la que recibió por su «Rendición de Granada». Pero como, según dice, el Rey le había adelantado, en el verano anterior de 1851, cuatro mil reales a cuenta de la próxima obra que se dignase encargarle o aceptarle, habría de recibir por el cuadro sólo dieciséis mil reales, con los que quedaba a cubierto de sus «obligaciones y urgencias», anunciándole que el cuadro estaría terminado a fines del próximo mayo. Al decir «que se digne aumentar este nuevo favor a las bondades con que ya me ha honrado V.M.», parece querer indicarnos una cierta protección real, que ya hemos sospechado y que, más adelante, volveremos a indicar³⁵. No nos queda constancia de que el Rey aceptase su cuadro, pero la Prensa nos dice en junio de ese año de 1852 que, por esos días, se hallaba expuesto el cuadro concluido en el estudio del pintor³⁶, constándonos que en 1917 se hallaba en el Palacio del Senado³⁷.

Y como última noticia de este año de 1852, nos enteramos por «La Epoca» del 3 de septiembre que Van-Halen tenía una academia de dibujo y pintura en su casa, calle de Quevedo, esquina a la de Cervantes. Una posible lectura sólo del resumen de esta noticia ha hecho afirmar a algún autor que en esa fecha la abría por primera vez, cuando se trata, sin duda, de una apertura de curso simplemente y que ya, anteriormente, ejercía este negocio docente el pintor, pues se nos dice que «los rápidos progresos artísticos de sus discípulos, que el público ha tenido ocasión de admirar en la exposición reciente de aquella academia, hacen que sea cada día mayor el número de sus alumnos». ¿Es esto simple propaganda o realidad? No lo sabemos, pero el hecho es que sus estrecheces económicas van en aumento, como más adelante veremos.

El año de 1853 le inicia Van-Halen con la conclusión de un retrato de Isabel II, según «La Epoca» del 2 de febrero, al que se califica de «bellísimo», y en el que «viste un rico y elegante traje azul de Corte, y luce el magnífico aderezo con la regia corona de las grandes solemnidades». Quizá fue éste un encargo hecho al pintor para remediar sus dificultades económicas, como producto de la instancia dirigida al Rey en marzo del año anterior. Pocos días después, el 17 de febrero, «La Epoca» nos comunica que Van-Halen había concluido también en esos días tres retratos «con el objeto de regalarlos a los acreditados actores Romea, Arjona y Salas». El del primero representaba a Lope de Vega, el del segundo a Moratín y el del tercero al compositor Rosini, diciéndonos que en cada uno de ellos se simbolizaba «muy particularmente el género en que dichos actores han alcanzado más laureles», ateniéndose, en cuanto al parecido, a los datos más fidedignos. No podemos entender el objeto de este regalo, en hombre tan necesitado, más que con el mismo sentido que perseguía con el que le hacía al Rey, según ya vimos: obligar a los homenajeados a poner un precio, a desplumarse. Esto parece querérnoslo corroborar el que el 18 de marzo de este año de 1853 volviese a pedir al Rey dieciséis mil reales que le faltaban para cubrir «mi compromiso originado por las aciagas quiebras de 1848», que ascendía a ochenta y seis mil reales, de los que había logrado, «a fuerza de inauditas privaciones en tres años», pagar setenta mil. Respaldao y justificando su petición en el hecho de que le ordene pintar, «como con otros hace», lo que fuese de su real agrado, llevando en ello una velada queja implícita de abandono al insinuar que, ya que a tantos compañeros

suyos le encarga y le da obras que hacer, bien puede ocuparse de su petición³⁸.

Y el 20 de diciembre de 1853, «La Epoca» nos da noticia de que Van-Halen había hecho, en esos días, un boceto para un gran cuadro de historia que representaba el momento en que San Luis, Rey de Francia, da la señal de acometer a la ciudad de Damietta desde la galera real, rodeado de sus capitanes. Especificándonos que el cuadro estaría destinado para el entonces presidente del Consejo de ministros, Conde de San Luis. ¿Encargo o regalo al estilo de los anteriores? No lo podemos saber, pero la coincidencia del tema con el título del aristócrata es significativa.

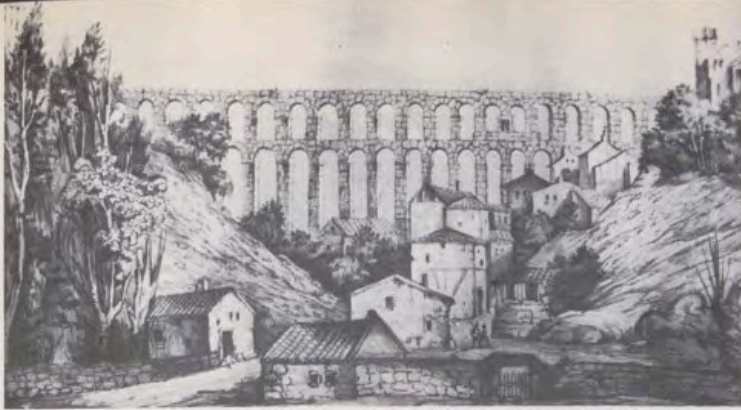
El 30 de marzo de 1854, «La Epoca» vuelve a darnos nuevas del pintor diciéndonos que había concluido por esos días dos cuadros que representaban sendas escenas del Quijote; una era la aventura de los galeotes y la otra el recibimiento «solemne» que le hicieron los Duques en su palacio. El día 2 de agosto es el mismo periódico quien vuelve a comunicarnos que Van-Halen estaba ejecutando dos grandes litografías, que representaban, respectivamente, «la lucha del heroico pueblo de Madrid» y «la entrada en la Corte del invicto Duque de la Victoria», y el 21 de agosto nos dice ese diario que el primero del próximo septiembre abriría su curso la Academia de pintura que el artista tenía en su estudio.

ETAPA FINAL

Muy mal deberían de ir, sin embargo, las cosas a Van-Halen, porque con fecha 8 de octubre de ese 1854, vuelve a elevar al Rey una angustiosa petición de dinero, que ruega, a su vez, al Duque de Zaragoza, antiguo conocido suyo, según vimos, y a la sazón Mayordomo Mayor, que la apoye. La cantidad solicitada era de dos mil reales, producto de la deuda que había contraído con un comerciante, que amenazaba con ejecutar si no se le pagaba al día siguiente por la mañana, por lo que el pintor se vería en la calle y «sin efectos ningunos». Como no obtiene respuesta, vuelve a escribir al Duque de Zaragoza el 10 de ese mes, diciéndole que se halla «en lo último de la desgracia», volviendo a instar desesperadamente que eleve su instancia al Rey y medie ante él. Los términos de estas solicitudes son dramáticos y reflejan la pérdida de dignidad a que la necesidad extrema obliga a los hombres, diciéndonos, además, que, dada la desazón, tiene, incluso, casi paralizado su trabajo.

Por estas solicitudes nos enteramos que vivía ahora en la calle de Atocha, n.º 145, con una madre anciana y una niña, que eran toda su familia, por las que ruega al Duque de Zaragoza se interese por él.

Por lo que se desprende de un escrito del citado Duque, con referencia a este asunto, la situación económica de Palacio no estaba en esos momentos para ocuparse de esta clase de problemas, por lo que el Rey no lo recomendaba y se le insta al pintor que se dirija a Intendencia, a donde, al parecer, correspondía su pretensión. Sin embargo, Van-Halen no se resigna con la negativa del Rey y le envía una instancia en la que le ruega ponga en manos de la Reina otra petición de tres a cuatro mil reales; pues después de haber nivelado las pérdidas sufridas en el 48, «una enfermedad horrible que acometió a su pequeña hija», unido a las graves circunstancias económicas imperantes, lo han llevado a un «caso cercano a la indigencia», ofreciendo a cambio, si se le quisiese ordenar, la realización de algún cuadro. No sabemos al



Acueducto de Segovia, por Van-Halen («España Pintoresca y Artística»).



Una torada, por Van-Halen («España Pintoresca y Artística»).

Boda en un pueblo de Segovia, por Van-Halen («Idem»).



Proclamación de Isabel la Católica en Segovia, por Van-Halen («Idem»).



Abdicación de Carlos V, por Van-Halen (Patrimonio Nacional).

Elección de Wamba como Rey, por Van-Halen (Academia de San Fernando).



final en qué debió de quedar el asunto, pero las perspectivas no eran buenas para el artista³⁹. Sin embargo, continuará una y otra vez elevando sus peticiones monetarias a Palacio, según podremos comprobar.

El 26 de junio de 1855, «La Epoca» anunciaba que Van-Halen había emprendido la publicación de un «Museo Histórico Universal», compuesto de grandes litografías. Se dividía en dos series, una antigua y otra moderna; la primera abarcaba desde «la más remota antigüedad» hasta finales del siglo XVII, y la segunda desde este punto hasta la actualidad de entonces, incluyendo en esta última la Guerra de Oriente. La primera estampa, representando la «Batalla de Otenizza», ya había sido publicada y se anunciaba la siguiente de «La toma de Túnez por Carlos V».

Según instancia dirigida a la Reina con fecha 13 de julio de 1855, nos enteramos de que, por mediación del Duque de Bailén, Mayordomo Mayor entonces, que se los presentó a la Reina, ésta adquirió en el mes anterior dos cuadros de Van-Halen que había pintado últimamente y que representaban «La entrada de Isabel I en el campo cristiano» y «El combate de Garcilaso y Tarfe o triunfo del Ave María», siendo el precio del primero de siete mil reales y de cinco mil el del segundo. Instado siempre por sus apremios económicos, y como el pago se le ha de abonar en mensualidades, pide que sean de cuatro o tres mil reales mensuales, accediendo la Reina por esta última. Pero en el mes de diciembre debió de sentir de nuevo la apretura de las estrecheces económicas porque, con fecha 1 de este mes escribe a don Martín de los Heros, Intendente de la Real Casa, dándole a entender que, por los graves apuros que tenía, poco o nada había quedado para su provecho de la suma de los cuadros, y solicitando se le abonasen seiscientos reales del precio de los dos marcos dorados de esos que aún debía al dorador

y de los que «olvidó» hacer mención en el recibo del precio de los cuadros; pequeña cantidad que, sin embargo, a él le hacía gran extorsión. Tan hartos deberían de estar de él en Palacio que se anotó al margen de esta instancia: «Entréguesele los seiscientos reales y requiescam in pace.» Por dicha instancia nos enteramos que se hallaba enfermo por esas fechas y que vivía ahora en el n.º 92 de la calle de Atocha⁴⁰.

El 12 de febrero de 1856, nos enteramos por «La España» que Van-Halen acababa de repartir la primera estampa de su «Museo Histórico-Español», que representaba «La prisión de Francisco I en la batalla de Pavía». Se trata de otra nueva colección de láminas litográficas, posiblemente diferente al «Museo Histórico Universal» que vimos se anunció su salida en junio de 1855; a no ser que este último título se deba a un error de publicación y que en realidad se trató de una misma serie. Pero nos extraña el que se diga en ambos anuncios, con ocho meses de diferencia, que acababa de salir la primera lámina. Lo más normal es que sean dos series diferentes. De todas formas, el anónimo biógrafo de su «Función de toros» las confunde en una sola. Parece corroborar que fuesen dos series distintas y que de la iniciación de una nueva se trataba, el hecho de que, el 23 de marzo de ese año, pidiera al Rey dos mil quinientos reales para iniciar la publicación de una vasta obra litográfica que había emprendido, destinada «a la mayor gloria de los altos hechos de la monarquía española», de la que le enviaba dos ejemplares de la primera estampa⁴¹. En el mes de mayo de ese año, en que se inauguraba la primera Exposición Nacional de Bellas Artes, Van-Halen concurre a ella con un cuadro que representaba «La batalla de Lucena»⁴²; era la exposición que marcaba el triunfo de la pintura de historia con el «Cristóbal Colón en el convento de la Rábida» de Eduardo Cano.

Pero, a pesar de su trabajo, la vida de Van-Halen parece hecha de una sucesión de desdichas y de una sucesión de buscados remedios a ella en Palacio. Así, el 12 de junio de ese año de 1856, escribe al Intendente General de la Real Casa, Martín de los Heros, solicitando de la Reina, por su intercesión, una donación de mil quinientos reales (ya fuese como auxilio ya como adelanto de alguna obra que, en el futuro, la Reina quisiese comprarle), en razón de hallarse enfermo «de un mal que puede ser grave y costoso en sus remedios», no disponiendo de medios para ello, agravado con que iban a derribar la casa de Atocha n.º 92 en que vivía, con lo que la mudanza venía a complicar su situación. El día 16 vuelve a escribir a Martín de los Heros, acompañando una solicitud a la Reina cuyos términos no conocemos por haberle sido devuelta al pintor en el mismo día con una carta del Intendente General, pero que podemos imaginar, por las duras palabras que éste le dirige, diciéndole que no siendo la Real Casa «una casa de préstamos ni anticipos» no quería tomar sobre sí la responsabilidad de presentar a la Reina «una solicitud de que no pasó hasta el día otra igual por mis manos». No se detuvieron ante esto, sin embargo, la necesidad y el afán pedigüeño de Van-Halen, contestando al día siguiente con una carta de justificación y excusas, acompañada de una nueva instancia a la Reina, insistiendo en su petición de ayuda y rogando la protección de Martín de los Heros, a quien le dice esta significativa frase con referencia al «status» social de los artistas del momento: «V.E. (...) sabe muy bien que un artista no puede hallarse descansando ni prevenido para ciertos casos, salvo algunas excepciones de fortunas más bien heredadas que adquiridas, por

tanto no extrañará que no pueda yo disponer de esta corta cantidad.» Lo verdaderamente excepcional de esto es que Van-Halen tuviese el descaro de pedir protección, y apoyo a sus intereses, a personas de Palacio, como Martín de los Heros, a quien ni tan sólo conocía; no es de extrañar por tanto que éste hiciese caso omiso tanto a ésta como a otras dos misivas que le envía el pintor insistiendo el día 23, a las que, por fin, contestó diciéndole que, llegado el caso de presentar su instancia a la Reina, su opinión no sería favorable a ella, porque ésta no podía hacer anticipos en los términos en que él los solicitaba. Ante otras dos insistentes cartas del artista pidiendo que alguien fuese a su casa a comprobar la realidad de su apurada situación, se envía por fin a un delegado que dice vio «un ajuar pobre y bastante familia»⁴³, lo que contradice la anterior aseveración del pintor de que sólo tenía a una madre anciana y a una hija pequeña.

Debieron, finalmente, de hacer caso a su pretensión, según se desprende de una contestación que Martín de los Heros le da en el asunto que a continuación pasamos a ocuparnos. Pero es el caso que, a pesar de haber prometido no molestar más a la Casa Real durante la petición anteriormente citada, el 22 de septiembre de 1856 vuelve nuevamente a la carga, pidiendo a Martín de los Heros que, dada su penuria económica tras su enfermedad, influyera en la Reina para que le comprase el cuadro de «La prisión de Boahdíl en la batalla de Lucena», que había presentado en la Exposición Nacional de ese año, obra que él califica de pequeñas dimensiones, y cuyo precio pone en cinco mil reales. A esto se le contesta que, dado el estado de la Tesorería, no le es posible a la Real Casa adquirir obras que no hubiesen sido encargadas, a pesar de la filantropía y generosidad de la Reina, «de la que Vd. ha recibido alguna prueba que siente no poder ver repetida»⁴⁴.

Pero como hombre que, según parece, no tuvo acceso al reparto de los cargos públicos, por las razones que fueren, no estaba Van-Halen dispuesto a soltar la presa de Palacio, por muy molesto y engorroso que se les hiciera, y así el 10 de octubre de 1856, «La Nación» publicaba la noticia de que el pintor había regalado al Rey en el día de su santo «un lindísimo país al óleo», que representaba «un río, que formando vistosas cascadas, se precipita serpenteando por un terreno pedregoso al par que frondoso». La capacidad de adulación y de tenacidad en ella eran, verdaderamente, dignas de elogio en Van-Halen. Y no hay duda de que también cuidaba sus relaciones públicas, pues el periódico se deshace en elogios al artista, diciéndonos, entre otras cosas, que el pintor brillaba tanto en este género como en el de historia y que el Rey «admitió el regalo de su protegido con las mayores muestras de aprecio». ¿Cuánto le costaría este regalo? De todas formas aquí se habla claramente de una protección, que aunque no de mucha categoría, como ya sabemos, no nos explicaríamos sin ella las reiteradas y atrevidas peticiones de ayuda del pintor.

Peticiones que continúan sin cesar, pues el 2 de diciembre de ese año escribe nuevamente al Rey diciéndole que se encontraba enfermo y «apurado» y que como «en este país son pocas las colocaciones para artistas y éstas son raras las que se sacan a oposición y se dan al favor, me encuentro sin sueldos ningunos», y cuando por cualquier causa se paralizaba su tarea se encontraba en situación ruinosa, por lo que le pedía la pequeña cantidad de cuarenta duros que necesitaba. Cantidad que, por cierto, el Rey no se digna concederle⁴⁵.

De nuevo el 24 de enero de 1857 vuelve Van-Halen a solicitar (o a mendigar, mejor dicho, dado ya los términos que emplea) la ayuda regia por la cantidad de dos mil reales que debía; deuda contraída durante un paro obligado por enfermedad en los meses de abril a julio del año anterior, y por la que amenazaban con embargarle «lo poco que me queda por mal vender y empeñar». Otra vez saca a colación «las lágrimas de una madre de sesenta y ocho años» y de una hija de nueve. Pero, nuevamente, el Rey no le concede cantidad alguna. Ante esta negativa pide al Rey, con fecha 30 de enero, que, al menos le encargue «alguna obra de los altares y templo de San Gerónimo», ya que él podía pintar igualmente tanto asuntos religiosos como históricos, y que si se había dedicado más a este último género era por los pocos encargos que en el día hacían las iglesias. Van-Halen sufre en su propia carne, y comprende, el cambio que se está efectuando del comitente tradicional de los siglos anteriores por un mercado de arte. Pero, que este mercado incipiente era aún débil en España, nos lo confirman sus palabras de que «de 3 años a esta parte la escasez de obras de particulares es tal que apenas tenemos los artistas que hacer». De aquí el interés general que existía por obtener un cargo público. A su petición se le contesta que, en su día, se le tendrá presente⁴⁶. Por dicho proceso, sabemos que ahora vivía en la calle de Atocha, n.º 127.

En abril de este año de 1857 solicita una certificación de haber sido nombrado pintor honorario de Cámara, sin que se nos indique para qué⁴⁷, y el 8 de mayo vuelve a solicitar del Rey la cantidad de 1.500 reales para completar el cuaderno correspondiente a la época del Emperador Carlos V de su «Museo Histórico Español», de los que se le conceden 1.000 reales⁴⁸. Volviendo nuevamente el 7 de agosto a recurrir a la ayuda del Rey para que se hiciera cargo mensualmente del pago de los seis duros que le costaba el colegio de su hija, que él reconoce que no podría con constancia pagar. Por dicha solicitud nos enteramos que era viudo y que la huérfana tenía nueve años, ingresando como externa en el colegio de las Ursulinas de Loreto, de la calle de San Agustín. Al día siguiente el Rey manda se le comunique que le daría una cantidad⁴⁹.

De 1858 no poseemos ninguna noticia. Pero el primero de enero de 1859, «La Discusión» nos comunica que se había empezado a publicar el «Panorama Histórico-Español» del pintor Van-Halen, y, a finales de este año, el 2 de noviembre, vuelve a pedir al Rey (después de mucho tiempo de no molestarle, según dice) 1.500 reales para «un urgente apuro», auxilio que le es concedido, entregándosele la cantidad de dos mil reales el 21 de ese mes⁵⁰.

El 4 de abril de 1860, a causa de los crecidos gastos que le ocasionaba una nueva colección de litografías que iba a publicar, representando «los hechos más memorables de la campaña de Africa», solicita del Rey dos mil reales que le faltaban; cantidad que, según se nos indica, el Rey estaba dispuesto a dársela⁵¹. El 22 de agosto de este año, «La Esperanza» anunciaba la próxima exposición de Bellas Artes, citando entre los expositores a Van-Halen, quien, una vez abierto el certamen en el mes de octubre, obtuvo mención honorífica de primera clase por un lienzo que representaba «una manada de toros en las orillas del Jarama»⁵², tema similar al de una de sus litografías que aquí reproducimos.

Según nos dice el anónimo biógrafo de su «Función de toros», entre 1857 y este año de 1860 debió ser nombrado caballero de la Orden de Carlos III, título con el que aparece citado por primera vez en el

«Catálogo de las obras que componen la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1860».

El 10 de enero de 1861, «La Iberia» anunciaba que Van-Halen había dado cima a su obra «Panorama Universal», que saldría a la calle dentro de pocas semanas. Se trataba de otra colección litográfica «histórica, artística y pintoresca, destinada a representar y describir desde los tiempos primitivos hasta el día los trajes, costumbres civiles, religiosas, militares y domésticas, usos y cuanto concierne a la vida social de todos los pueblos y épocas», de la que se anuncia su primera entrega en «La España», el 3 de julio de 1861, con el título de «Panorama Artístico Universal».

El 7 de septiembre de este año de 1861 vuelve a suplicar del Rey la cantidad de mil quinientos reales «para una gran urgencia»⁵¹ y a finales de este año o a comienzos de 1862 se le nombra caballero de la Orden de Isabel la Católica, según su anónimo biógrafo de la «Función de toros».

De 1862 tenemos varias noticias. La primera data del 14 de abril, en que remite al Rey la cuarta entrega de su «Panorama Artístico Universal», obra dedicada al Príncipe de Asturias, con la intención de que su regio protector se suscribiera⁵²; la segunda es una carta, fechada el 11 de mayo, en que dice al Rey que se digne aceptar, como recuerdo del día de su cumpleaños, y para que no lo olvide en sus protecciones, un pequeño boceto de un «retrato de Carlos III a caballo», aún de edad joven. No parece que el Rey lo aceptase, pues se le devuelve el cuadro, quizá porque pensase que después le pasaría la cuenta o tendría que hacerle el encargo⁵³. Por dicho asunto nos enteramos que el pintor vivía ahora en Portala de Ciudad Rodrigo, n.º 10. La tercera nos narra una estratagema a la que Van-Halen recurre para hacer algún dinero. Pues el 10 de agosto escribe al Rey diciéndole que, para salir de sus apuros, rifa un cuadro al óleo que representa «Costumbres de aldeanos segovianos», en la primera lotería del próximo octubre, pidiéndole que le compre números por el valor de seiscientos reales, cosa a la que accede el Monarca, que, al final (¡divina casualidad!) resultó ser el agraciado por la suerte⁵⁴. Y la cuarta y última noticia de este año de 1862 se refiere a su concurrencia a la Exposición de Bellas Artes de octubre de ese año con dos cuadros que representaban «una pareja de la Guardia Civil de a pie en traje de carretera» y otro «Guardia Civil de a caballo en traje de gala». No obtuvo ni premio ni mención. Era la exposición en que Dióscoro Puebla colgaba su «Primer desembarco de Colón en América»⁵⁵.

El 19 de febrero de 1863 vuelve a intentar la estratagema de la rifa de un cuadro suyo con el Rey, pidiéndole comprase números para ella, sin que sepamos con qué resultado; pero esta vez la petición se elevaba a tres mil reales⁵⁶. El 30 de mayo, «La Iberia» anuncia que Van-Halen ha terminado en esos días un cuadro, cuyo asunto era «Las bodas de Camacho», y que había sido muy elogiado; y el 21 de septiembre, «El Pensamiento Español» comunicaba que el pintor estaba ejecutando un cuadro sobre «La Batalla de las Navas de Tolosa», cuadro que exhibió en la Exposición Nacional del siguiente año, y que nosotros no creemos (en contra de la opinión de su anónimo biógrafo de la «Función de toros») que se trate del mismo cuadro de igual tema que en 1848 estaba ejecutando para una de las exposiciones de la Academia o del Liceo, según vimos; pues no podemos pensar que tardase dieciséis años en decidirse a terminar la obra.

Se trata, sin duda, de otro cuadro de similar temática, pero diferente.

La primera noticia de 1864 nos la proporciona «La España» y «La Esperanza» que, el 11 de mayo, anuncia la lista de artistas que presentarían cuadros a la Exposición Nacional de ese año, encontrándose entre ellos Van-Halen; lo que concretiza «El Pensamiento Español» del 11 de agosto, diciéndonos que el pintor estaba ya terminando su cuadro de la «Batalla de las Navas de Tolosa» que empezó «hace un año». Igual noticia nos da «La España» del 12 de agosto.

Con este cuadro concurre, por fin, a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1864, obteniendo mención honorífica ordinaria. El cuadro era de regulares dimensiones, ya que casi tenía 2 x 3 metros, y su temática de historia era la que prácticamente siempre había ejecutado Van-Halen, pero su estilo difería notablemente del gusto de la época. De todas formas hay que pensar que en esa exposición colgaron sus cuadros: Rosales, con su «Testamento de Isabel la Católica»; Casado del Alisal, con «La rendición de Bailén», y Gisbert, con «El desembarco de los puritanos en América». Nos encontramos en el apogeo de la pintura de historia y ante sus grandes colosales. El cuadro fue adquirido por el Gobierno por Real Orden de 22 de febrero de 1865, pasando, posteriormente, en depósito al Senado en noviembre de 1879⁵⁷.

Del año de 1865 no conocemos noticias, y sólo una tenemos de octubre de 1866 en que vuelve a pedir al Rey una pequeña cantidad por encontrarse, según dice, en un apuro, pidiendo al Conde de Puñonrostro que lo apoye. Por ello sabemos que vivía entonces en la calle de San José, esquina a las Huertas⁵⁸. Por esta fecha debió de haber sido nombrado dibujante científico del Museo de Ciencias Naturales, a decir de su anónimo biógrafo citado, obteniendo así el ansiado cargo público, fuente de regulares ingresos. Pero no por ello mejoró su condición, como en otra ocasión demostraremos.

El 25 de enero de 1867 concurre a la Exposición Nacional de Bellas Artes que, aunque inaugurada en esa fecha, era, realmente, la del año anterior, obteniendo mención honorífica de tercera clase por su cuadro de tema histórico «La noche de Zempoala», basado en un texto de la «Conquista de México», de Solís⁵⁹.

A partir de aquí, las noticias sobre Van-Halen escasean. Es como si su atormentada estrella se fuera diluyendo en el pesado arrastrar de los años. Caída de Isabel II, Amadeo I, Primera República, Restauración... Pero de repente, vuelve a surgir como un chispazo. «La Epoca» del 9 de diciembre de 1875 nos dice que, el «conocido» pintor Van-Halen, ha terminado dos retratos del Rey: uno, de cuerpo entero, para la Audiencia de Cáceres, y el otro, de más de medio cuerpo, para el Ayuntamiento de Almagro. Y «La Correspondencia de España» del 17 de agosto del siguiente año de 1876 nos comunica que, el «reputado» pintor Van-Halen «ha dado los últimos toques y firmado ayer el bellísimo retrato de S.M. Alfonso XII», destinado a la comisión provincial de Huesca. ¡Increíble!, pero por encima de las revoluciones y los cambios Van-Halen emerge y logra medrar en la Restauración. ¿Heredería Alfonso XII de su padre a este impenitente pediguño como a una institución de Caridad de la familia real?⁶⁰

NOTAS

¹ FRANCISCO DE PAULA VAN-HALEN: *Función de toros* (colección de veinte láminas, que formó parte de su «España Pintoresca y Artística»), precedida de Van-

Halen y el toro, por GERARDO DIEGO, Ed. Taurus, Madrid, 1965.

² *Ibidem*.

³ J. A. GAYA NUÑO: *Arte del siglo XIX*. Madrid, 1958, pág. 227.

⁴ FRANCISCO DE PAULA VAN-HALEN: *Función de toros* (...).

⁵ M. OSSORIO Y BERNARD: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1883-84, página 686.

⁶ FRANCISCO DE PAULA VAN-HALEN: *España Pintoresca y Artística*. Madrid, 1847; F. DE P. VAN-HALEN: *Función de toros* (...).

⁷ FRANCISCO DE PAULA VAN-HALEN: *Función de toros* (...).

⁸ BERNARDINO DE PANTORBA: «Antonio María Esquivel», en *Arte Español*, 2.º cuatrimestre de 1959, página 159.

⁹ «Gaceta de Madrid»: 8 noviembre 1841; FRANCISCO DE PAULA VAN-HALEN: *Función de toros* (...).

¹⁰ FRANCISCO DE PAULA VAN-HALEN: *Función de toros* (...).

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ «Semana Pintoresca Española»: 13 noviembre 1842, páginas 361 y 368; 20 noviembre 1842, pág. 369; 18 diciembre 1842, págs. 401 y 404; 29 enero 1843, página 37.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Archivo de Palacio Real. Sec. Administrativa. Legajo 39.

¹⁶ M. OSSORIO Y BERNARD: *Op. cit.*, pág. 686.

¹⁷ FRANCISCO DE PAULA VAN-HALEN: *Función de toros* (...).

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² FRANCISCO DE PAULA VAN-HALEN: *España Pintoresca y Artística*. Madrid, 1847.

²³ Archivo de Palacio Real. Sec. Administrativa. Legajo 39.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ «El Heraldo» y «El Español»: 5 mayo 1847.

²⁶ Archivo de Palacio. B.A. Leg. 39.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ FRANCISCO DE PAULA VAN-HALEN: *Función de toros* (...).

²⁹ Todas las noticias referentes al asunto de este cuadro en: Archivo de Palacio Real. Sec. Mayordomía Mayor. Leg. 455.

³⁰ Archivo de Palacio Real. Sec. Administrativa. Legajo 457.

³¹ «La Epoca»: 2 agosto 1850, y «La España»: 6 agosto 1850.

³² Todo lo referente a este proceso en: Archivo de Palacio Real. Expediente personal de Van-Halen. C.º 1279/63.

³³ «La Nación»: 12 junio 1851; «El Heraldo»: 14 junio 1851.

³⁴ M. OSSORIO Y BERNARD: *Op. cit.*, pág. 686.

³⁵ Todo lo referente a este cuadro en: Archivo de Palacio Real. Sec. Administrativa. Leg. 457.

³⁶ «Madrid en sus Diarios», t. II, pág. 252.

³⁷ Catálogo de las obras de arte existentes en el Palacio del Senado. Madrid, 1917, n.º 33.

³⁸ Archivo de Palacio Real. Mayordomía Mayor. Legajo 454.

³⁹ Todo lo referente a esta petición en: Archivo de Palacio Real. Mayordomía Mayor. Leg. 454.

⁴⁰ Todo lo referente a estos cuadros en: Archivo de Palacio Real. Sec. Administrativa. Leg. 39.

⁴¹ Archivo de Palacio Real. Sec. Administrativa. Legajo 452.

⁴² F. DE P. VAN-HALEN: *Función de toros* (...); Archivo de Palacio Real. Sec. Administrativa. Leg. 39.

⁴³ Todo lo referente a esta petición en: Archivo de Palacio Real. Sec. Administrativa. Leg. 39.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Archivo de Palacio Real. Sec. Administrativa. Legajo 452.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Archivo de Palacio Real. Expediente personal. C.º 1279/63.

⁴⁸ Archivo de Palacio Real. Sec. Administrativa. Legajo 452.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Archivo de Palacio Real. Sec. Administrativa. Legajo 456.

⁵² BERNARDINO DE PANTORBA: *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*. Madrid, 1948, páginas 67-68; F. DE P. VAN-HALEN: *Función de toros* (...).

⁵³ Archivo de Palacio Real. Sec. Administrativa. Legajo 456.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Archivo de Palacio Real. Sec. Administrativa. Legajo 452.

⁵⁶ Archivo de Palacio Real. Sec. Administrativa. Legajos 452 y 456.

⁵⁷ F. DE P. VAN-HALEN: *Función de toros* (...); BERNARDINO DE PANTORBA: *Op. cit.*, págs. 72-73.

⁵⁸ Archivo de Palacio Real. Sec. Administrativa. Legajo 452.

⁵⁹ BERNARDINO DE PANTORBA: *Op. cit.*; F. DE P. VAN-HALEN: *Función de toros* (...); «La Esperanza»: 14 diciembre 1864; «La Epoca»: 12 diciembre 1864.

⁶⁰ Archivo de Palacio Real. Sec. Historia. Leg. 9574.

⁶¹ BERNARDINO DE PANTORBA: *Op. cit.*; F. DE P. VAN-HALEN: *Función de toros* (...).

⁶² Al no ser nuestra intención hacer un catálogo exhaustivo de la obra de Van-Halen, remitimos a quienes quieran conocer el título de algunas más a M. OSSORIO Y BERNARD: *Op. cit.*, pág. 686, y a los dos catálogos (de retratos y dibujos) de ANGEL M. DE BARGIA.

RESTAURACIONES EN EL PALACIO REAL DE MADRID

- Escalera principal • Comedor de gala
- Habitaciones de la Infanta Isabel

Por I.G.M.



EN numerosas ocasiones hemos dicho que la labor de restauración arquitectónica y artística llevada a cabo por el Patrimonio Nacional en los Palacios y Patronatos Reales es constante. En las páginas de este número de la Revista —de manera similar a como se ha procedido en otras ocasiones— ofrecemos una referencia de la restauración artística realizada en el Palacio Real de Madrid recientemente, concretamente en la escalera principal y comedor de gala. Los trabajos efectuados eran muy necesarios como consecuencia de los deterioros producidos en estas dependencias por la acción del tiempo. Por otro lado, se han terminado algunos trabajos en el acondicionamiento programado para las habitaciones de la Infanta Isabel. La labor ha sido llevada por la Inspección General de Museos del Patrimonio Nacional y el Taller de Restauraciones, también del Patrimonio, con su especializado personal técnico. Aquí sólo anotamos, sucintamente, parte del largo, laborioso y complicado trabajo efectuado por todos los que han intervenido.

ESCALERA PRINCIPAL

Como es sabido, la bóveda es de lunetos, con grandes óculos en el arranque, y está decorada con estucos dorados y en blanco, obra de Roberto Michel. Todas las pinturas de esta bóveda son de Corrado Giaquinto. En el centro, una gran composición con el «Triunfo de la Religión y de la Iglesia». En los ángulos, meda-

1. Escalera principal del Palacio Real de Madrid, después de la restauración de la bóveda —frescos y estucos—, paramentos, ventanas y puntos de luz.
2. Parte central de la bóveda de la escalera, con el «Triunfo de la Religión y de la Iglesia», de Corrado Giaquinto, después de restaurar algunos deterioros.
3. Detalle del fresco central, de Giaquinto, en el que se aprecian algunos deterioros.
4. El mismo detalle anterior, termina la restauración.
5. Aspecto parcial de la estructura metálica levantada en la escalera para hacer posible la restauración.



2.



3.



4.



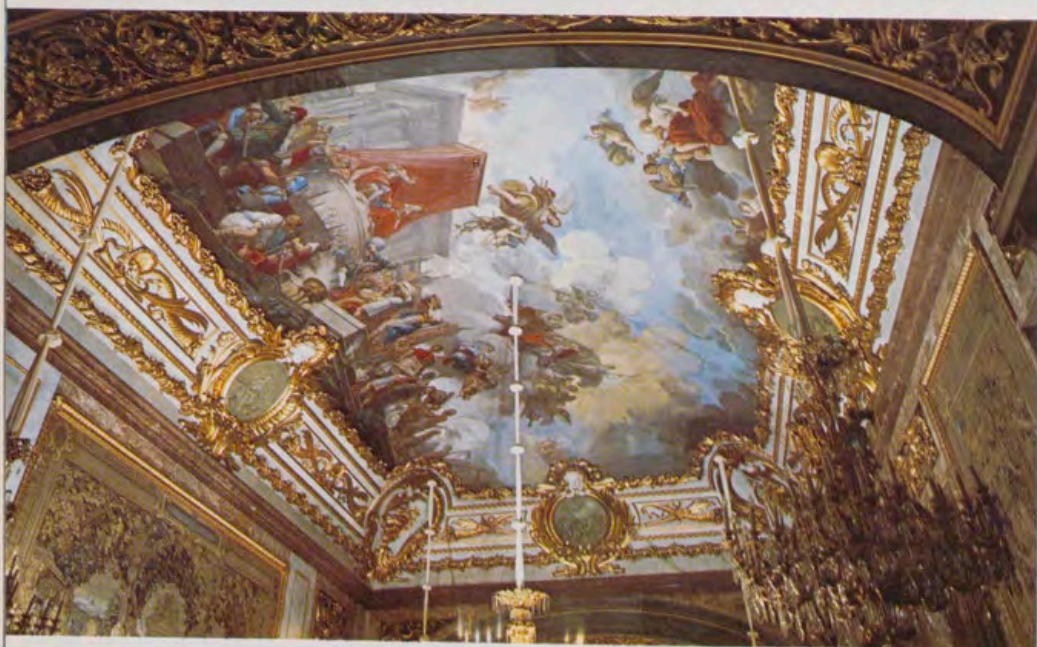
5.

lones en claroscuro con los cuatro elementos, tierra, aire, agua y fuego, y entre éstos, en círculos, figuras de niños con atributos alusivos a la Casa de Borbón. Sobre la cornisa, representaciones de la Liberalidad, Felicidad, Magnanimidad y Paz. Sobre la puerta del Salón de Alabarderos, el «Triunfo de España sobre sus invasores». En el tramo del Camón, dos pinturas: en el tímpano, «Hércules arrancando las columnas ante Neptuno, y en el medallón de la bovedilla, la «Cosmografía».

La restauración efectuada en esta escalera ha sido múltiple y diversa. En el fresco principal se ha restaurado un deterioro producido por go-



1.



2.

1. Vista general del Comedor de Gala del Palacio Real de Madrid, después de la restauración efectuada.

2. Bóveda central del comedor de gala de Palacio, con el fresco que representa «Cristóbal Colón ante los Reyes Católicos después del descubrimiento de América», por Antonio González Velázquez. Esta pintura ha sido objeto de restauración.

3. Detalle de la pintura anterior con algunos deterioros.

4. El mismo fragmento reproducido en negro, después de su restauración.

5. Fresco pintado por Rafael Mengs, también en el comedor de gala —representando «La Aurora en su carro»—, sometido a una acción restauradora.

6 y 7. Dos de las quince lámparas del comedor de gala, después de la limpieza y cambio de conducción eléctrica.

3.



4.





5.



6.



7.

tera en gran parte de una figura, piernas y trajes. Además, se ha procedido a la limpieza de todo el fresco para quitarle las manchas de condensación, que habían producido unos hongos.

Esta misma limpieza ha sido efectuada en todas las pinturas, tanto horizontales como verticales. También ha sido preciso retocar algunas figuras (Hércules en su totalidad), y tapar una grieta de notables proporciones en un medallón pequeño.

Paralelamente, las guirnaldas que rodean las pinturas se han dorado en su totalidad. En cuanto a los paramentos y ventanas se han pintado con sus colores exactos.

También se han instalado brazos de

luz, del estilo de la época, y se ha procedido a una limpieza general.

Para perfecta ejecución de los trabajos se instaló un gigantesco andamio que permitía, por su altura, el acceso a la bóveda.

COMEDOR DE GALA

De los tres frescos que corresponden a sendas bóvedas del comedor de gala sólo dos han sido objeto de tratamiento. El primero, pintado por Antonio Rafael Mengs, representa a «La Aurora en su carro»; el segundo, «Cristóbal Colón ante los Reyes Católicos después del descubrimiento de

América», fue pintado por Antonio González Velázquez. Como consecuencia de diversas circunstancias se produjeron deterioros en estos techos.

Por lo que se refiere a la bóveda de Mengs (de unos 150 m²), hay que hacer constar que en una restauración anterior fue tratada con productos que han hecho florecer la cal, lo que podría ocasionar pérdida de pintura. Se trata de evitar este peligro. Por el momento, se ha logrado sentar el color en su totalidad y se ha limpiado, eliminando la suciedad y todos los repintes al temple que cubrían las nubes de un tono gris y sucio, quedando ahora de un hermoso color rosado. El fresco ha quedado



Lado izquierdo de la sala de Goya en Palacio.



Sala de Goya en Palacio: lado derecho.

preparado para terminarlo convenientemente y evitar su total deterioro.

El fresco de González Velázquez (de 150 m² igualmente) también fue sometido a una restauración anterior. En aquella ocasión no se rellenaron los agujeros, sino que, simplemente, se cubrieron al temple, llegando también a pintar sobre las nubes y haciendo desaparecer tres angelitos. Al limpiar y levantar la enorme cantidad de temple que disimulaba las manchas y demás defectos, apareció un maravilloso movimiento de nubes y el colorido del auténtico fresquista que era Antonio González Velázquez. Una vez subsanada esta parte de limpieza, se procedió a rellenar los agujeros, tendiendo el mortero y retocando con color, para quedar completamente terminado.

También en el comedor de gala, y con la participación de los Servicios Generales del Patrimonio Nacional, se ha procedido a la limpieza y renovación de la conducción eléctrica de quince lámparas y diez apliques que componen la iluminación de este salón de Palacio.

Por último, se ha efectuado la limpieza de mármoles y frisos. Como consecuencia de todos los trabajos realizados el comedor de gala del Palacio Real de Madrid ha adquirido, sin lugar a dudas, un nuevo, resplandeciente y sugestivo aspecto.

SALA DE GOYA Y SU TIEMPO

La saleta de la Infanta Isabel ha visto terminada su restauración recientemente.

En primer lugar se ha procedido a la restauración del fresco de su techo, debido a pintor anónimo, con figuras geométricas y alegóricas. En este caso, el proceso seguido ha sido el de sujetar la pintura saltada, reponiendo lo que faltaba en sus diferentes tonos. Las guirnaldas y florones se han tratado en parte, reponiendo lo deteriorado. La técnica empleada ha sido el temple.

La sala llamada de Goya ha sido estudiada y realizada teniendo en cuenta todos sus elementos. Las paredes están tapizadas en seda blanca con figuras troqueladas muy de la época de Goya. El mobiliario es de estilo Imperio Español. Sobre la consola de la izquierda, también de estilo imperio, un reloj de bronce dorado, firmado Blane Fila, y dos candelabros en bronce pavonado y dorado. En frente, otra consola idéntica. Sobre el piso una bella alfombra-tapiz de la Real Fábrica de Santa Bárbara de la época de Carlos IV.

Los cuadros colocados son los que a continuación se detallan, de izquierda a derecha: «Boceto de la bóveda

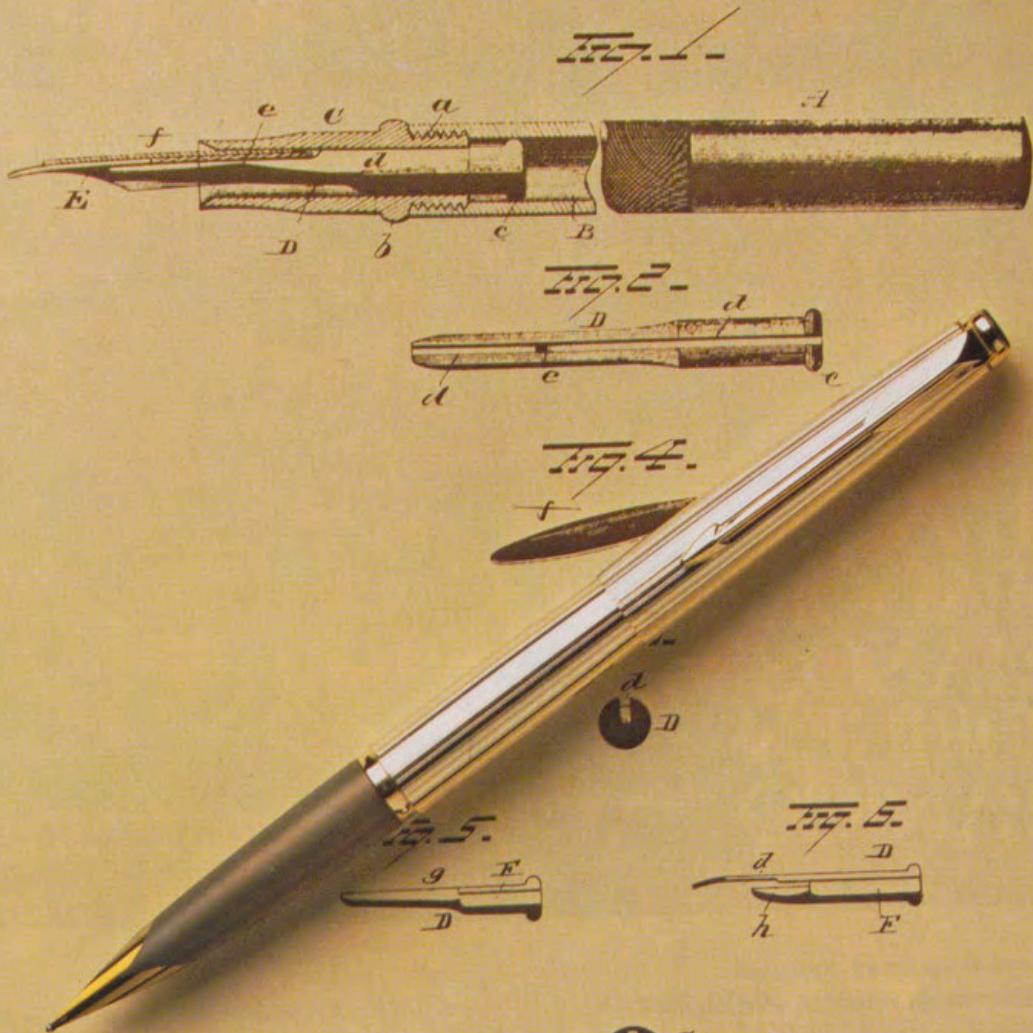
del Despacho del Rey en las Habitaciones Privadas», pintado por Vicente López, discípulo predilecto de Goya; «Fernando VII», por Vicente López; «Paisaje con ruinas clásicas», tabla de 0,54 × 0,76 m., fechado en 1845 y pintado por Genaro Pérez de Villaamil; «Fabricación de la pólvora», por Goya; «Cartón representando la caza del jabalí», por Goya, y no de los primeros pintados por el artista para la Real Fábrica de Tapices; «Fabricación de las balas», de Goya (tanto este cuadro como el de la «Fabricación de la pólvora» estuvieron expuestos en la Casita del Príncipe de El Escorial y figuran entre las obras más representativas de la última época de este gran pintor); un pequeño cuadro, también de Genaro Pérez de Villaamil, que representa la «Vendedora de granadas»; «Bodegón», atribuido asimismo a Goya; «San Ildefonso», de Bayeu; grisalla con «Santa Isabel de Hungría cuidando a una enferma», por Goya; «Cabeza de Apóstol», de Mariano Salvador Maella; y dos grisallas con tema religioso —«Bautismo de San Hermenegildo» y «Prisión de San Hermenegildo», por Vicente López—. Estas dos grisallas, juntamente con la pintada por Goya, fueron encargadas en 1818 para decorar el tocador de la Reina Isabel de Braganza, segunda esposa de Fernando VII.

(No Model.)

G. S. PARKER.
FOUNTAIN PEN.

No. 416,944.

Patented Dec. 10, 1889.



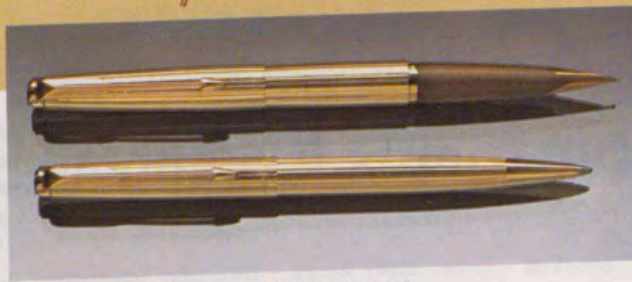
**Siempre segundas Parker
fueron buenas.**

Witnesses

E. Mottingham
G. F. Downing

Inventor
George S. Parker

By his Attorney
W. A. Dymann



Pluma y bolígrafo FALCON ORO

PARKER
La escritura!

1979
TROFEO INTERNACIONAL A LA CALIDAD
TROFEO TANIT A LA MEJOR IMAGEN DE MARCA

Desde 1889,
Parker crea útiles de escritura.
Siempre con la misma calidad,
con unas estrictas normas
de autoexigencia.

Por ello, cada nuevo modelo Parker,
es una pequeña gran obra de la técnica
al servicio de los que escriben.



LOS EMPERADORES ROMANOS DE ORIGEN HISPANICO

Colección de 5 acuñaciones emitidas en oro de 22 kilates en distintos tamaños, y en plata fina

Cinco figuras hispánicas en el solio del Imperio Romano, clave de la máxima afirmación política alcanzada por occidente.

TRAJANO/ADRIANO/MARCO AURELIO
COMMODO/TEODOSIO


Cinco personalidades, de carácter bien diferenciado que ilustran un intenso acontecer histórico y demuestran cómo es posible la incorporación de unos ideales y la identificación con una obra ecuménica.

Las efigies de cinco hombres que fueron historia y drama personal, acuñadas en una seria medallística fuera de lo corriente. No se presentan hoy muchas ocasiones para percibir en la propia mano directamente en un objeto de verdadero valor, el eco de una civilización.

Su mejor y más fructífera opción está en el alto nivel científico y cultural que garantizan en todo momento.

Solicite más amplia información

Fabricación y distribución en exclusiva mundial a cargo de:

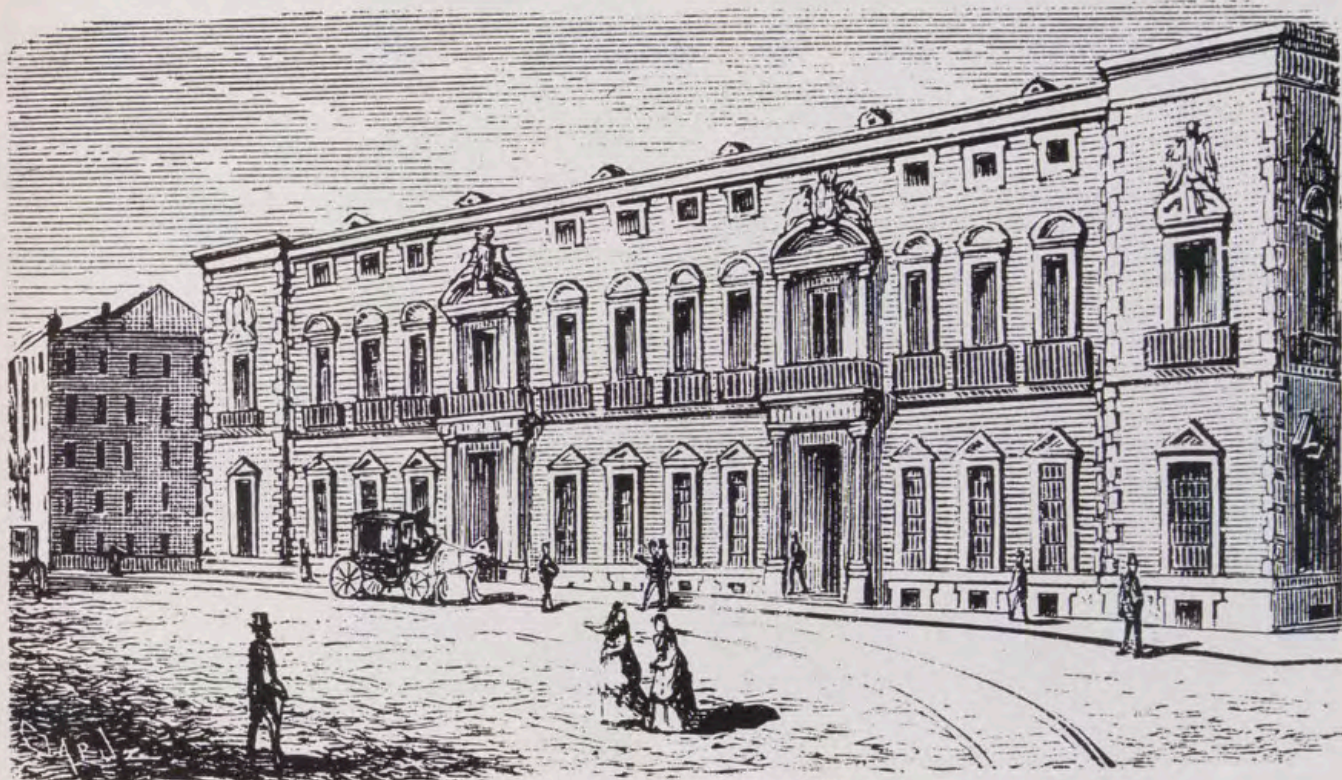
 **Acuñaiones Españolas, S.A.**

ORGANISMO NUMISMATICO INTERNACIONAL

Córcega, 282 - Tels. * 228 43 09 - * 218 19 00 - Telex: 52547 Aurea. - Dirección Telegráfica: Acuñaiones. Barcelona-8
Delegación en Madrid-14: Academia, 8 - Tels. * 239 69 39 - 239 34 74

EL PALACIO DEL DUQUE DE UCEDA EN MADRID EDIFICIO CAPITAL DEL SIGLO XVII

Por VIRGINIA TOVAR MARTIN



El Palacio de Uceda en el siglo XIX.
(Grabado de la época.)

HERRERA EN LA CORRIENTE ARTISTICA DEL SIGLO XVII

La arquitectura del barroco español tuvo, sin duda, un principio y un fin; sin embargo, se sigue discutiendo todavía el período concreto en que comenzó tal movimiento artístico e incluso los años de su florecimiento y expansión. Sorprendentemente, son numerosas las fuentes que determinan su fin. Fuentes literarias, documentos diversos, dibujos y grabados nos acercan al desarrollo de una nueva teoría arquitectónica a partir del primer tercio del siglo XVIII.

Los reinados de Felipe II, Felipe III y Felipe IV presentan una cierta homogeneidad estilística a pesar de las alternativas diferentes ya sean religiosas, económicas, filosóficas o políticas. En pleno siglo XVII nos aferramos, a veces, a fórmulas de años antecedentes así como, también, en las últimas décadas del siglo XVI nuestra arquitectura comienza a nutrirse de alguna que otra realización de carácter abiertamente barroco. Ese dilatado período de un siglo, ofrece, por tanto, contrastes muy significativos, actitudes ambivalentes. Se tiene conciencia de pre-crear un estilo que ya había sido practicado y al mismo tiempo voluntad de apertura a

las posibilidades artísticas de un nuevo concepto de vida. Cada día comprobamos con mayor claridad que los artistas de dicha etapa tuvieron conciencia de sentirse incluso herederos de los grandes maestros del Renacimiento, aplicando aquella ciencia estructural a las circunstancias de su época, y tenemos constancia de que en el momento en que el barroco florece en Italia, en España se siguen alcanzando metas del ideal clásico, se sigue ejercitando en el terreno arquitectónico un arte intelectualizado rezagado, inmóvil, agrupado a esos fenómenos que conocemos bajo la denominación de manierismo.

La fría abstracción herreriana, símbolo de un reinado, hito, quizá el más definitivo de nuestra historia arquitectónica, buscó valores esenciales sintiéndose vehículo artístico emocional en reacción frente a la Reforma y tal vez esta actitud de orden superior consagró sus elementos expresivos arraigándolos en un espíritu colectivo que supo interpretarlos en el alto concepto de la belleza arquitectónica. Su grado de penetración fue, sin duda, profundo como profunda fue, también, la sumisión a una rígida disciplina política encarnada en la propia realeza.

La meta alcanzada por Felipe II en El Escorial impresiona en cuanto a su trascendencia; el grado excesivo de precisión, de claridad y de lógica que recorren sus muros lo instituyen en ejemplar independiente o en la más viva y definitiva lección de la arquitectura universal. No sorprende en absoluto que los reinados de Felipe III y Felipe IV muestren deliberada necesidad de emular la imagen del severo estilo español, por otra parte aceptado en círculos humanísticos más amplios. No sorprende, tampoco, que el artista llegase a modular tardíamente el gusto barroco que nunca le habría de privar de sus individuales posibilidades o de los impulsos de su imaginación.

Herrera ejerció un gran influjo en la arquitectura española, en la época sobre todo inmediata a su desaparición, influjo difícil a veces de concretar, en parte, porque sus ideas de fuerte vinculación a Vignola y a Serlio, despejaron el camino para el estudio y la comprensión de éstos y otros teóricos italianos que además de ofrecer lineamientos quietos y precisos o definiciones satisfactorias de los órdenes clásicos, legaron una visión arquitectónica de ruptura clásica, conscientemente desconectada de toda frialdad, donde el movimiento de masas, la luz o la apreciación de la atmósfera, y el ornamento, comienzan a definir una nueva forma de construir. En Palladio, en Vignola, en Serlio o en Peruzzi, además del estilo antiguo que se esforzaron en resucitar, está el germen del cambio estilístico fundamental del siglo xvii. En ellos se hallan los cimientos sobre los que se elaborarán las bellas realizaciones barrocas de Maderno, de Bernini o de Juvara. Sobre los textos de los citados teóricos italianos se forma toda la escuela pos-herreriana; por esta razón, Herrera, el gran impulsor, es hondamente sentido e interpretado en su lección maestra, nunca olvidado, aunque toda la generación siguiente busque otras posibilidades internas antes de sentirse fatigado o en decaimiento. Pero no se puede olvidar, al definir cualquier edificio español del siglo xvii, las diversas implicaciones estilísticas que en él coinciden, italianas, flamencas y francesas, además de las puramente locales, diversidad lograda por ese empuje intelectual herreriano y la flexibilidad de sus continuadores que no dudaron, a veces, en abandonar a sus propios impulsos individuales, estimulados, sin duda, por la otra faceta más libre y diferenciada de Vignola o de Palladio. Es el principio en nuestra arquitectura, de ese intermedio lleno de vida entre la austeridad de El Escorial y el neoclasicismo. Es el camino de ir concretándose en nuestro país el arte barroco.

LA VIVIENDA NOBILIARIA MADRILEÑA DEL SIGLO XVII

Siempre llamó nuestra atención al revisar la arquitectura civil madrileña del siglo xvii, la evidente desproporción entre la vivienda palacial levantada por la nobleza en el siglo xvi y la que se construye o acondiciona después de trasladarse definitivamente la Corte a Madrid, el año 1606. Pesa en este hecho, poderosamente, en primer lugar, la grave crisis económica y política que afecta a todos los sectores sociales, incluidos los nobles, que en gran parte cambian caprichosamente de residencia para estar más cerca de los monarcas. También es importante tener en cuenta que

es en dicha coyuntura histórica cuando Madrid, instituida en capital del Reino, intenta transformar su apariencia modesta y campesina, intento que tendría cierta efectividad al cabo de muchos años ya que había que comenzar por cuestiones más perentorias de higiene y urbanismo. La vivienda nobiliaria del siglo xvii no tiene otra peculiaridad que la simplicidad y la modestia; vivienda amplia, significada por sus escudos, portadas y accesorias complementarias, pero siempre guardando uniformidad estilística con las casas de vecindad, burguesía o aquellas con regalía de aposento. Juan Gómez de Mora, arquitecto con Felipe III y Felipe IV, es sin duda el creador de la inicial configuración del Madrid del siglo xvii y de manera imperturbable levanta numerosos edificios de escuetos perfiles, de racional compartimentación, sin otra peculiaridad que la feliz combinación de la piedra y el ladrillo visto.

Este panorama palaciego madrileño, está sin duda muy alejado del que se desarrolla en Roma o en París por el mismo tiempo. Las casas del Marqués de Leganés, del Marqués de La Laguna, Infantado, del Mayorazgo de Luján, etc., recientemente conocidas, nos muestran la sencilla manera de construir, la escasa ostentación arquitectónica del Madrid nobiliario del siglo xvii, la poca preocupación por llevar a la vivienda privada, ya fuese urbana o campestre, la forma conveniente que definiese la posición de la familia, o la nueva y flexible articulación de sus estancias al estilo del inicial barroco europeo.

La casa, en general, en el siglo xvii estuvo condicionada por factores locales; de ahí que tomara en los distintos países una configuración diferente. En lo que respecta a la española tuvo un desarrollo fuertemente vinculado a la estructura económica, política y social del momento, lamentablemente precaria. Los presupuestos para la edificación de estas nuevas residencias nobiliarias en el foco de la Corte, que nunca definiríamos como palaciales, son modestísimos y se adecúan primordialmente a la adaptación funcional, de acuerdo con las necesidades prácticas. El patio sigue centralizando el bloque del edificio, pero se olvida la vieja idea de reforzar el eje principal del mismo o de dotar su exterior de una fuerte articulación plástica. La línea de las estancias funcionales de El Escorial se incorpora radicalmente a la vivienda del xvii a pesar de la monotonía, aunque provistas de una novedad, y creo que debe subrayarse, la del olvido del bloque cerrado de la tradición para tomar el rumbo de integración espacial en la ciudad o lo que es lo mismo, la relación de la vivienda con el medio que la circunda. ¿Fue quizás la creciente centralización del poder absoluto la que restó el desarrollo de ese mundo privado también en el plano arquitectónico? Los tipos fundamentales de vivienda privada, dentro de la ciudad o en plena naturaleza habían sido definidos por Alberti, y tanto Serlio como Palladio concedieron profunda atención al tema, ofreciendo numerosas variaciones sobre todo en torno al palacio y a la villa, ésta, quizás con posibilidades mayores de perspectiva. El palacio urbano barroco llegará a esa síntesis teórica en el plano europeo, y España, no se llegó a integrar plenamente en él hasta final del siglo xvii y comienzos del siglo siguiente. Sin embargo, Alberti, Serlio, Palladio y Vignola son bien conocidos por nuestros arquitectos a la vista de las ediciones múltiples que se encuentran en sus bibliotecas. ¿Fue tal vez el

Fachada principal del Palacio de Uceda, orientada a la calle Mayor.



palacio del soberano, centro focal de la ciudad, fuerza fundamental de la vida humana que se integra en ella, quien frena o posterga las intenciones barrocas de la época?

EL PALACIO DEL DUQUE DE UCEDA

Hemos creído conveniente hacer estas observaciones porque contribuyen sin duda a señalar la profunda y excepcional importancia de un edificio del siglo XVII, el Palacio que el Duque de Uceda se construye en Madrid. En el foco cortesano del momento constituye un ejemplar único, ideal de ese mundo cerrado, residencia familiar en su más alta representatividad, donde el valido halla su propio marco monumental cercano al Alcázar, grandioso en su forma y disposición como queriendo exaltar la figura del hombre, superando todas las dimensiones en un propio y vano deseo de glorificación. Investigar las razones sociológicas e históricas que dieron razón de ser a este Palacio escapan hoy a nuestras intenciones que son ante todo las de subrayar la importancia arquitectónica de este monumento madrileño, apenas mencionado por los historiadores, y clarificar documentalmente el proceso de su construcción, del que hasta hoy ignoramos todo. Pero es indudable que la obra, inserta en el ambiente constructivo del momento refleja pretensiones de poder, adquiere casi una grandeza heroica y es fruto concreto de los motivos políticos para los cuales se creó.

El primer Duque de Uceda, D. Cristóbal Gómez de Sandoval y Rojas, fue hijo del Duque de Lerma, uno de los diez grandes de España que en 1584 juraron a Felipe III como heredero y el vasallo que mayor influjo ejerció sobre este Rey. Lerma, como grande y gentilhombre de la Cámara de Felipe II no tardó en ganar la amistad también de este Monarca, comenzando con ello una carrera de honores y ser escogido para que en él recayese el peso de la Monarquía. El nepotismo y la avaricia llevaron a Lerma a un final lamentable en el que mucho tuvo que ver su hijo predilecto y más favorecido, el Duque de Uceda, sucesor en todos sus cargos y honores, quien dirigió sin embargo la conjuración palaciega que culminó con la destitución de su padre y su encumbramiento como valido el año 1618. El Duque de Uceda no supo llevar a cabo las urgentes reformas económicas preconizadas por los arbitristas; sin embargo, apoyó los intereses de la nobleza latifundista convirtiéndose en el típico representante de una aristocracia deseosa de riquezas y privilegios. Esto y el caos económico en que Lerma había sumido el país mermaron poco a poco su poder, siendo desplazado por el Conde-Duque de Olivares que desde la muerte de Felipe III en 1621, fue consolidando su influencia al servicio de Felipe IV. Uceda fue desterrado de la Corte, recluso en el Castillo de Torrejón de Velasco y castigado a pagar 20.000 ducados como restitución por sus innumerables aprovechamientos indebidos. Un complicado proceso le condujo a la prisión de Alcalá de Henares, donde murió en 1635. Corta fue la proyección

política de Uceda, pero no por ello intrascendente. Adquirió ya alta notoriedad por haber desempeñado con lucimiento la misión de acompañar a la Infanta Ana de Austria hasta la frontera cuando iba a contraer matrimonio con Luis XIII, y de recibir a la Princesa Isabel de Borbón, futura esposa de Felipe IV. En 1615 se le nombró Mayordomo Mayor de la Princesa y los Infantes «para como tal regir y mandar en sus casas a todos los oficiales y personas que hubiere»¹. El 22 de abril de 1621 fue nombrado Mayordomo Mayor del Rey «por los muchos, buenos, grandes, agradables y particulares servicios al rey». Gentilhombre de Cámara de Su Majestad, Sumiller de Corps, Caballerizo Mayor y Comendador de Aravaca de la Orden de Santiago, el Duque de Uceda casó con D.^a María Manrique Ana de Padilla, hija del primer Conde de Santa Gadea, de cuyo matrimonio nacieron cuatro hijos². Tal es el patrono que manda en año 1613, en que comienza a ser creciente su poder y su fama, la erección de un monumental edificio en el ámbito cívico de esa ladera sur de Madrid, todavía con resonancias de la apretada trama que caracterizó la antigua y pequeña villa. F. de Quevedo le juzgó con gran dureza como persona y como político³.

HISTORIA DE SU CONSTRUCCION

Las referencias a la construcción del Palacio de Uceda son prácticamente nulas. Llaguno atribuye sus trazas a Francisco de Mora⁴, pero hay otras afirmaciones que contradicen esta idea llevando su creación a Juan de Herrera, a Francisco de Herrera (quizá confundiéndolo con Mora o a Mora con Herrera) y a Juan Gómez de Mora, el más destacado arquitecto de la primera mitad del siglo XVII. Los documentos una vez más vienen a clarificar lo que hasta aquí pudiera interpretarse con dudas, y a dar definitivamente anclaje de este edificio en la historia de nuestra arquitectura.

El Archivo de Protocolos de Madrid nos proporciona los contratos de la obra que se inician el día 10 de diciembre de 1613⁵. A través de ellos comprobamos que la obra «de las casas principales del Duque de Uceda, D. Cristóbal Gómez de Sandoval, junto a Santa María», son de un arquitecto o ingeniero militar tal vez, desconocido hasta hoy, el Capitán Alonso de Turrillo. Al frente de la obra de supervisión se encuentra Pedro de Pedrosa, maestro con cierta actividad conocida en medios reales y ambos se instituyen en cabeza directiva del levantamiento del edificio. El peso creativo recae directamente en Alonso de Turrillo (alguna vez se transcribe como Torrillo) a quien se encomiendan las trazas del edificio que irán siendo entregadas a los diferentes maestros encargados de las distintas partes del mismo.

En la referida fecha, 10 de diciembre de 1613, comparece ante notario Francisco de Mendizábal, maestro de cantería junto a su mujer María de Mondragón para firmar el contrato de la labor de su incumbencia⁶. En dicha escritura se especifican las condiciones que se han de cumplir en la obra, tanto técnicas como jurídicas, haciéndose constar que «las pilastras cuadradas, roscas de arcos, fajas y jambas, dinteles y portadas a siete reales y medio, para lo qual a de traer toda la piedra necesaria de buen grano y de las canteras de Becerril... y la forma desta obra a de ser conforme a la traza que diere el Capitán Alonso Turrillo y también la demás



Una de las portadas de la fachada principal.

Panorámica del lado Sur del Palacio de Uceda. Al fondo la iglesia del Sacramento.





Fachada Oeste del edificio.

Fachada Este del edificio en la que se advierte el acentuado desnivel de su planta.



obra que piediere de cantería...». Se especifica que la obra se hará a satisfacción de dicho Capitán y «conforme al concierto que hiciere de ella el dicho Alonso Turrillo», con lo cual toda la obra queda tanto en trazas como en memorias bajo su responsabilidad. Mendizábal es uno de los canteros más prestigiosos del primer cuarto del siglo, pues será también el maestro de la obra de la Capilla Real de Atocha y del Panteón de El Escorial⁷.

El mismo día se firma el contrato para la obra de albañilería, esta vez con el maestro Pedro Mexía y su mujer María de Nozaleda, obligándose igualmente con el Duque de Uceda para la obra de sus casas principales «con toda perfección y a satisfacción de s. ex. y del Capitán Alonso Turrillo»⁸. Se estipulan condiciones técnicas y precios en larga memoria, comprometiéndose el maestro Pedro Mexía a su cumplimiento. El mismo día que los anteriores contratos se firma otro tercero con los maestros de carpintería Jusepe Pérez y Baltasar de Villanueva y sus mujeres respectivas, María Marroquín y Agueda Gaona, todos vecinos también de Madrid, obligándose ambos «a toda la obra de carpintería nezesaria para la fábrica de la casa principal que Su Excelencia haze en esta villa junto a la iglesia parroquial de Santa María sin alzar la mano della...»⁹. Del mismo modo, se insertan también las condiciones técnicas y precios de la obra «con toda diligencia y cuidado y a satisfacción de s. ex. y de Alonso Turrillo que en ella asiste de por su orden...». Se suceden en esta misma fecha otros contratos como el de yesería con Juan García, Juan Matías y Juan Fernández¹⁰. Y con Juan Bautista Pérez, maestro portaventanero, estos últimos a satisfacción de Pedro de Pedrosa, maestro de la obra.

En los primeros meses del año 1614 la obra toma buena marcha. Desde el mes de abril se reciben diferentes partidas de piedra de Cerroviejo a cargo de Domingo del Valle¹¹, Diego Montero¹², Bartolomé Ferraz, Juan de Olivares, Pedro de Aguirre y Pedro de Urosa, cargas todas procedentes de Cerroviejo junto a Carabanchel de Abajo¹³. El 27 de agosto del mismo año se firma nuevo contrato con Domingo de Leunda y Jusepe Pérez, maestros de carpintería, para el asiento de madera de toda la casa¹⁴. Se estipula que los pagos se harían por mano de D. Juan Bautista de Gamiz, tesorero del Duque de Uceda. En el mes de septiembre llega nueva piedra, esta vez de la Peña de Francia, a cargo de Juan Fernández, y más de Cerroviejo entregada por Juan Martínez, Francisco Aguado y Diego Muñoz¹⁵. Simultáneamente se firman contratos con otros proveedores que acarrear materiales «de la puente toledana, de Carabanchel de Abajo, de Vaciamadrid y del camino del Pardo»¹⁶.

El 16 de enero de 1615 la obra de cantería a cargo de Mendizábal va muy adelantada, emitiéndose algunas cartas de pago a cargo de este maestro¹⁷. Continúa la entrada de piedra por parte de los referidos proveedores y de Francisco de Villaverde y Sebastián de Arabaca. El 17 de enero de 1617, para la obra de puertas y ventanas, se firma escritura con Juan Cobos y Juan Bautista¹⁸, y desde el 6 de abril del mismo año se registran copiosas entradas de ladrillos rosados y colorados a cargo de Diego Gómez, Marcos Sánchez y Diego Alvarez¹⁹. El 28 del mismo mes, Juan Cobo contrata la hechura de las ventanas principales²⁰. Se está llegando a los detalles de mayor refinamiento del edificio y para ello Diego de Agüero y Joan de Eguizábal se



Vista del Palacio de Uceda junto a la iglesia de Sta. María (letra A). Mapa de Texeira de 1656.

Angulo NO. del Palacio de Uceda junto a la iglesia y convento de Bernardas del Sacramento (maqueta de León Gil de Palacios, 1830. Museo Municipal).



obligan por escritura a la entrega de piedra de las canteras de Tamajón²¹, y Urosa y Juan Barroso al transporte de yeso de «buena cantera» a 18 reales cada caíz²². El Capitán Alonso de Turrillo redacta el 30 de agosto de 1617 las condiciones por las que Cristóbal de Santiago, Pedro Rodríguez y Gabriel de Sierra harían nuevas puertas y ventanas para el edificio²³. El 7 de febrero de 1618, Alonso Pérez y Pedro Rodríguez del Corral, como fiador, firman el contrato para la obra de tejería, cuyo material debía de proceder de Añober²⁴. La madera y ladrillo de solar se escrituran en el mes de junio de 1618, con Benito Sánchez y Alonso Pérez, respectivamente, actuando el veterano Pedro Rodríguez Maxano como fiador²⁵.

Estamos alcanzando la fase terminal del edificio. El contrato de 12 de noviembre de 1618 se lleva a cabo con Francisco Rosales, maestro pizarrero que hace postura para la obra de pizarra y plomo que se ha de gastar en las cuatro torres del edificio «y que por cuenta de Su Ex. han de ser los grabados que se han de poner en las dichas torres...». Se especifica el importe de faldones y agujas, lo cual evidencia que estos organismos del edificio, hoy desaparecidos, buscaron su inspiración en los alcázares reales²⁶. El 18 de abril de 1619 se recibe a cargo de Diego López Torres una partida de ladrillos con destino a «casa principal a la parte del convento que hace a ella»²⁷. Puede que se trate de un primitivo pasadizo que ya uniría el palacio al convento del Sacramento, cuyo patronato ya había instituido el Duque de Uceda el pasado 4 de mayo de 1616. Con el maestro de cerrajería Antonio Barrios se concierta en 1625 la obra de rejas y balcones²⁸, en años que sin duda para el ministro de Felipe III comenzaban a ser un tanto difíciles. El retablo del oratorio y el relicario del Duque de Uceda fueron encargados a Juan González y Miguel de Elizondo, pero de estas obras de gran interés nos ocuparemos en otro momento²⁹. El edificio sustancialmente parece terminado en vida del Duque de Uceda, sin embargo las obras continuaron en su interior durante varios años. En la segunda mitad del siglo se hicieron en él importantes reformas arquitectónicas, se ornaron sus patios con fuentes y otros complementos³⁰ al ser habitado por la Reina Mariana de Austria. Este hecho prueba la gran dignidad del edificio tan próximo a la altiva silueta del Alcázar.

EL PALACIO Y SU CONSIDERACION ARTISTICA

Don Francisco de Quevedo en el retrato minucioso que nos hace del Duque de Uceda dice: «Edificó una casa que fue distraimiento de su hacienda, nota de su juicio, descrédito de su gusto y inquietud de su poder y sospecha de su entereza y que siempre sin acabarse para habitarla será su persecución de cal y canto»³¹. Uceda, cuyos pasos fueron tan agudamente contados a la posteridad por Quevedo, erigió su edificio, casualmente a la par que el Rey modernizaba su vivienda principal, invirtiendo en ella un presupuesto que llamó la atención del pueblo y de la crítica más importante del momento. El ser juzgada de mal gusto en su época no es nada extraño cuando en ella comienza a florecer un lenguaje arquitectónico nuevo, cuya libertad plástica ha de ser comprendida y aceptada poco a poco.

Desde nuestra perspectiva el Palacio tiene unos va-

lores arquitectónicos que no vio el poeta. Su ubicación espléndida, en la ladera escarpada del Manzanares, desde sus balcones, N.-S. y E. se domina el amplio paisaje de la Casa de Campo y los caminos de Extremadura. Fundamentalmente es un bloque cuadrangular centrado en torno a dos patios separados ambos por un cuerpo arquitectónico en forma de galería, delimitado por una caja de muros perfectamente uniforme y continua, con dos entradas en el lienzo N. que constituye la fachada principal. En los lados E. y O. hay dos portadas tratadas con cierta magnificencia, repetición a menor escala de los órdenes que encuadran solemnemente la entrada preferente del edificio, que se sitúa en la calle Mayor. El fuerte declive del terreno impuso una cimentación compleja que desarrolló con seguridad plena el arquitecto, en cuyas cláusulas se aboga siempre por el abovedamiento, impostando firmemente de este modo el piso primero. Dicho desnivel impuso alturas diferentes a los cuatro lienzos, tres pisos en el principal con catorce vanos cada uno. La fachada E. agrega un piso más, y la del S. alcanza los cinco pisos con diecisiete vanos cada uno.

Los huecos del edificio guardan un ritmo uniforme en sus adornos de molduras bellamente labradas y la alternancia de frontispicios triangulares y curvos; en la imponente fachada S. se añade un friso de ventanas con guardapolvos de cornisa continua. Las cuatro esquinas del edificio diferencian con encuadres de cadenas de sillería los bloques perpendiculares sobre los que se impostaron las cuatro torres rematadas por chapiteles y aguja, cuya silueta se evoca en el plano de Teixeira. Ocho escudos con los emblemas de la familia sostenidos por leones adornan los frontispicios partidos de los ángulos sirviendo de pedestal a dichos remates torreados. Escudos que coronan también como perenne tributo el orden jónico del balcón superior de las portadas principales. Los lienzos de ladrillo visto contrastan entre la rítmica molduración de los vanos, la talla de los escudos, los órdenes y los frontispicios, las cadenas de duro granito gris, imperturbable en su rigurosa factura. La galería central y las de los patios forman la transición espacial del organismo en su carácter centrípeto. La envoltura continua exterior se va quebrando con los vanos verticales que anuncian los espacios interiores cuya distribución estaría de acuerdo con las necesidades prácticas del dueño. Los órdenes clásicos de las portadas, dórico y jónico superpuestos, se emplean, junto con los frontispicios alternos y escudos para crear efectos de contraste.

La fachada principal del palacio de Uceda presenta una novedad sustancial en el camino de integración en la estética del barroco. Al colocar las ventanas más juntas en el centro de cada portada principal se consigue una concentración que elimina la estética tradicional como se hiciera en el inacabado palacio Serlupi (Crescenci, 1585) a cargo del arquitecto del primer barroco italiano, Giacomo Della Porta. La fachada se articula variando el formato envolvente de las ventanas emulando un principio que dejó plenamente consagrado Miguel Angel en el Palacio Farnese de Roma, de importancia fundamental en la evolución del palacio barroco. La larga fachada está amenizada por dos resaltes, ejes que se acentúan por el flanqueamiento de las columnas dóricas que sostienen el balcón de la primera planta. El célebre «risalto» que Bernini va a consagrar en su obra barroca romana se acentúa en el Pa-



En el centro y a la derecha, el ensanchamiento de la calle Mayor donde se sitúa el Palacio de Uceda (maqueta de León Gil de Palacios, 1830. Museo Municipal).

Detalle del exterior del edificio que corresponde a la fachada principal.



lacio de Uceda con cornisa saliente y los escudos de la familia Sandoval-Padilla, como remate. En la juxtaposición de volúmenes simples, los ejes verticales más o menos agrupados, de los vanos, constituyen un tema que será de las fórmulas más convincentes del barroco.

La solución de los dos patios es un aspecto interesante del proyecto. Deriva directamente del Alcázar y más lejos quizás de los hospitales italianos y españoles de época precedente; su esquema es un hito a tener en cuenta ante el inmediato edificio de la Cárcel de Corte, madrileña. Al modo italiano, el Palacio de Uceda mantiene el carácter de bloque cerrado, sin olvidar la unificación formal bien asimilada en las reiteradas y continuas superficies del palacio francés, que en contraste, buscará en casi todos los casos una planificación abierta. Es indudable que el arquitecto del palacio del Duque de Uceda conoció directa o indirectamente el palacio Serlupi citado, pues incluso la forma de estructurar los vanos es idéntica. Bernini más tarde empleará los mismos recursos en el palacio Montecitorio de la familia Pamphili y en el Chigi Odescalchi, pero no cabe duda que todos estos edificios son una diestra interpretación barroca del concepto palacial de Miguel Ángel y Serlio.

Nuestro edificio no olvida sin embargo su vinculación a lo español tradicional en el empleo del ladrillo descubierto, la piedra en zócalos y marcos de ventanas, en las torres y empizarrados a la flamenca recordando los más preciados alcázares reales. Quizá Cristóbal Gómez de Sandoval quiera evocar el gran palacio de su padre en Lerma, en cuanto al sentido monumental que sin duda respira su vivienda. Sin embargo las intenciones arquitectónicas empleadas en el Palacio de Uceda están lejos de la sequedad de aquel edificio, aunque quién sabe si Francisco de Mora o Juan Gómez de Mora dieran también alguna traza para éste, aunque sus intenciones fuesen transformadas y modernizadas por el Capitán Alonso Turrillo, hasta hoy el único maestro documentado que interviene en la traza del edificio. Tiene también carácter excepcional en el Palacio lacio de Uceda la inclusión de dos portadas en la fachada principal. Conocemos el proyecto del Colegio de Santiago en Salamanca de finales del siglo XVI trazado por Rodrigo Gil de Hontañón, y terminado por Juan Gómez de Mora en el primer tercio del siglo XVII³² que pudo servir de precedente, aunque el profundo sentido italiano que define ante todo el Palacio de Uceda está ya muy distante del fino ornato y corridas y alegres galerías de nuestra arquitectura palacial del siglo XVI. La solución de dos portadas en la casa principal sirvió de inspiración sin duda a la Casa Consistorial madrileña construida por Gómez de Mora pocos años más tarde.

Con el tiempo el Palacio de Uceda ha sufrido numerosas transformaciones. El vestíbulo, galerías y escaleras que posiblemente nunca llegaron a concluirse se fueron desfigurando por los muchos tabiques que dividieron las oficinas que en él se albergaron. Después de habitarlo el Marqués del Carpio y Mariana de Austria, lo compró Felipe V a censo reservativo ordenando que se trasladasen a él los Consejos. En su local estuvo la Cancillería del Ministerio de Gracia y Justicia, el Consejo Real y su Archivo, el Tribunal Supremo de Justicia, el Tribunal Mayor de Cuentas, el Tribunal de las Ordenes y su archivo, la Intendencia... Extinguidos los Consejos desde el siglo pasado, hoy alberga al Consejo de Estado y a la Capitanía General. Su silueta ha

quedado entrañablemente unida a la iglesia y convento del Sacramento mandado construir por el Duque de Uceda, pero cuyas intenciones no se hicieron realidad hasta la segunda mitad del siglo XVII³³. En cuanto a su italianismo, nos parece la más representativa transición entre el palacio de Carlos V en Granada y el Palacio Real de Madrid en su renovación del siglo XVIII.

La Biblioteca Nacional conserva dos proyectos de su fachada principal y posterior, posiblemente realizados con ocasión de alguna labor de restauración en el siglo XIX. En ellos se mantiene inalterablemente el esquema primitivo (con excepción de las torres) y que afortunadamente ha llegado a nuestros días³⁴.

Queda pendiente para una nueva investigación el profundizar en la personalidad del Capitán Alonso Turrillo, del que sólo conocemos su destacada intervención en las obras del gran conjunto arquitectónico de la villa de Lerma³⁵.

NOTAS

- ¹ Archivo de Palacio. Exp. Pers. 1048/26.
- ² DUQUESA DE BERWICK DE ALBA: *Catálogo de las colecciones expuestas en las vitrinas del Palacio de Liria*. Madrid, 1898.
- ³ F. DE QUEVEDO VILLEGAS: *Grandes anales de quince días*. Aguilar, 1974. «El Duque de Uceda, en cuyas manos estuvieron todas las cosas. Mediano cuerpo, que con lo abultado se pudo llamar pequeño; aspecto placentero, barba más de amenaza que de gala; talle delgado, más ceñido por abrigo que por bien parecer; el traje y vestido siempre ajados. Puso todo su cuidado en disimular la falta de cabello que en el remedio se descubrió con nota. Fue animoso de encargarse de comisiones odiosas; remiso y dudoso en favorecer, a la promesa precipitado, a la resolución encogido...»
- ⁴ LLAGUNO: *Diccionario de los arquitectos y arquitectura de España*, t. III, pág. 133.
- ⁵ A.P.M. 12012. Escribano Santiago Fernández.
- ⁶ A.P.M. P.º 12012. F.º 1041.
- ⁷ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: «El Panteón Real de El Escorial», en *A.E.A.*, 1954.
- ⁸ A.P.M. P.º 12012. F.º 1045.
- ⁹ A.P.M. P.º 12012. F.º 1039.
- ¹⁰ A.P.M. P.º 12012. F.º 1027.
- ¹¹ A.P.M. P.º 12012. F.º 1115.
- ¹² A.P.M. P.º 2016. F.º 1979.
- ¹³ A.P.M. P.º 2015. F.º 573.
- ¹⁴ A.P.M. P.º 2015. 27 agosto 1614.
- ¹⁵ A.P.M. F.º 2147.
- ¹⁶ A.P.M. P.º 2015. F.º 750, 754, 959, 1044, 1269.
- ¹⁷ A.P.M. P.º 2017. F.º 211, 855, 1281, 1282, 2359.
- ¹⁸ A.P.M. P.º 2022. F.º 124.
- ¹⁹ A.P.M. P.º 2022. F.º 727, 899, 1034.
- ²⁰ A.P.M. P.º 2022. F.º 1255.
- ²¹ A.P.M. P.º 2022. F.º 1451.
- ²² A.P.M. P.º 2022. F.º 1362.
- ²³ A.P.M. P.º 2021. F.º 820. «Para mayor claridad queda en la obra el dibujo de un postigo firmado del dicho Capitán que es la muestra de los demás que se han de hacer y donde están incluidas las condiciones.»
- ²⁴ A.P.M. P.º 2026. F.º 209.
- ²⁵ A.P.M. P.º 2024. F.º 559, 2025.
- ²⁶ A.P.M. P.º 2024. F.º 1196-1200.
- ²⁷ A.P.M. P.º 2020. F.º 1418.
- ²⁸ A.P.M. P.º 2038. 1.º de enero de 1625.
- ²⁹ A.P.M. P.º 2016. F.º 1758, 1761, 1763, 1765.
- ³⁰ V. TOVAR: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Biblioteca de Estudios Madrileños, tomo XVIII, C.S.I.C., 1975.
- ³¹ F. DE QUEVEDO: *Ob. cit.*, págs. 818-821.
- ³² V. TOVAR: «El Colegio de la Orden de Santiago en Salamanca», en *A.E.A.*, 1977.
- ³³ V. TOVAR: «B. Hurtado en el Convento del Sacramento de Madrid», en *Villa de Madrid*, 1975.
- ³⁴ Biblioteca Nacional. Planos y Dibujos, núms. 2140 y 2143 (Barcia).
- ³⁵ CERVERA VERA: *El conjunto palacial de la villa de Lerma*. Valencia, 1967.

les must[®] de *Cartier*
Paris



GARANTIA DE POR VIDA

La amistad existe, Aviaco es una compañía capaz de demostrarlo

Porque AVIACO es una organización que convierte en amigos a los más exigentes.

Porque AVIACO es una extensa flota, desde el F-27 al más moderno DC-9, que le sirve distancias y tiempo por los cielos de España.

Porque AVIACO hoy, es la compañía capaz de proporcionar el mejor servicio en el aire, con el estilo más cordial.



AVIACO
LINEAS AEREAS

al servicio de España



Shakespeare, Dickens,
Burns, T. S. Eliot, Walter Scott,
Justerini & Brooks.

Whisky **J&B** Rotundamente distinto.



CENTRAL
TÉRMICA
DE
CASTELLÓN



CENTRAL
DE
CEDILLO

HIDROELECTRICA ESPAÑOLA, S. A.

HERMOSILLA, 3

MADRID-1



**Internacionalmente reconocido como uno
de los cigarrillos de mayor calidad en el mundo**

dunhill

London · Paris · New York

PETRESA: Alquilbenceno Lineal Parafinas Lineales Alquilato Pesado



Tenemos la mayor planta mundial productora de alquilbenceno lineal, biodegradable, lo que nos permite abastecer al mercado nacional y además exportar a más de 20 países en todo el mundo.

Ello supone que el 11% del alquilbenceno lineal consumido en el mundo se fabrica en España.



PETRESA

**Exportamos
a más de 20 países**

Petroquímica Española, S.A. (PETRESA) Orense, 68 - Madrid-20 - Tel. 270 28 05 - Telex 22064 PEQUI e

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: 22.257.339.000,00 Ptas.
 RESERVAS: 35.153.964.603,25 »

Representaciones

En AMÉRICA:

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

En EUROPA:

Alemania Inglaterra
 Bélgica Suiza
 Francia

En ASIA:

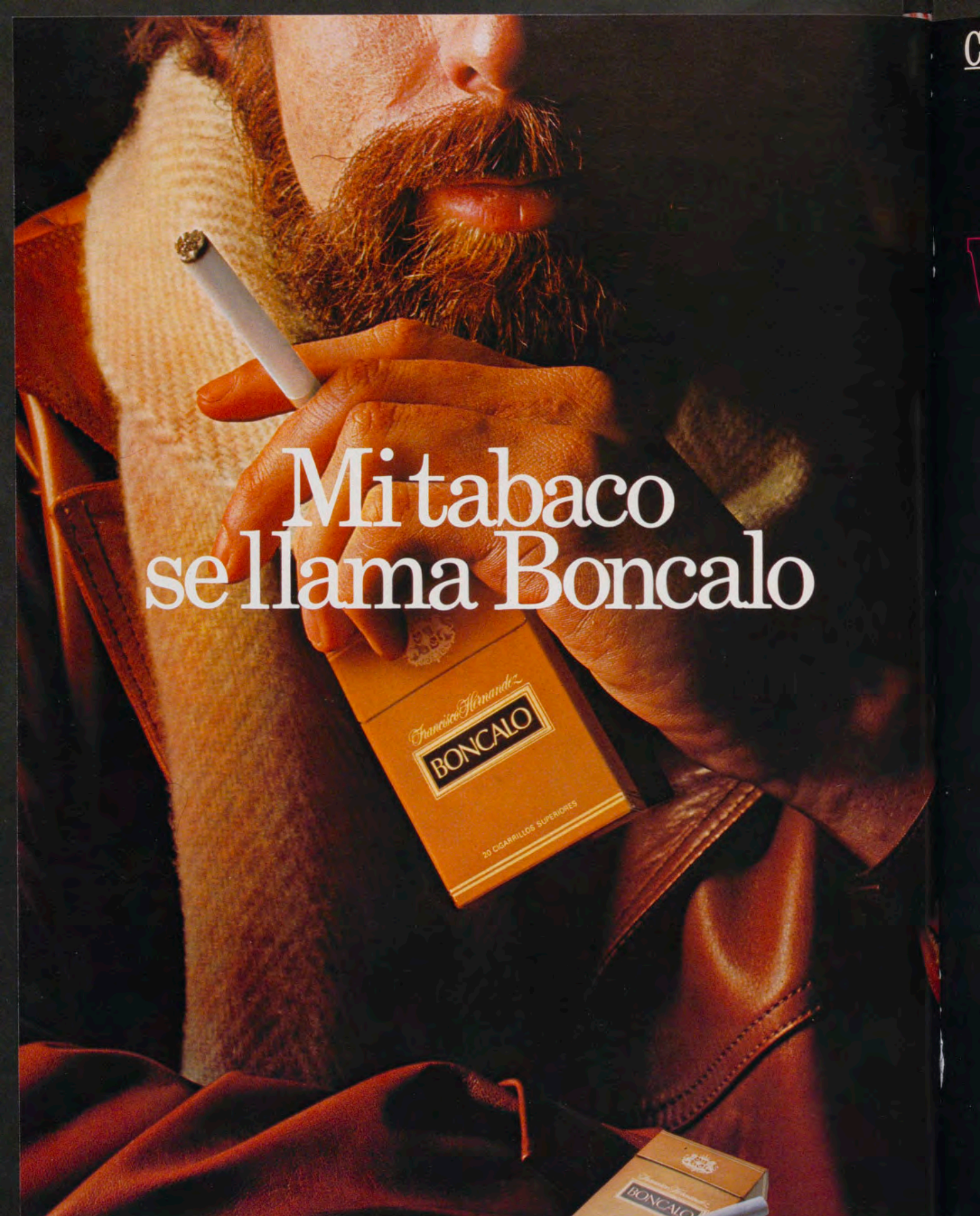
Filipinas Japón

En OCEANÍA:

Australia

OFICINA PRINCIPAL: Alcalá, 14. MADRID

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



Mi tabaco se llama Boncalo

Boncalo. Negro diferente

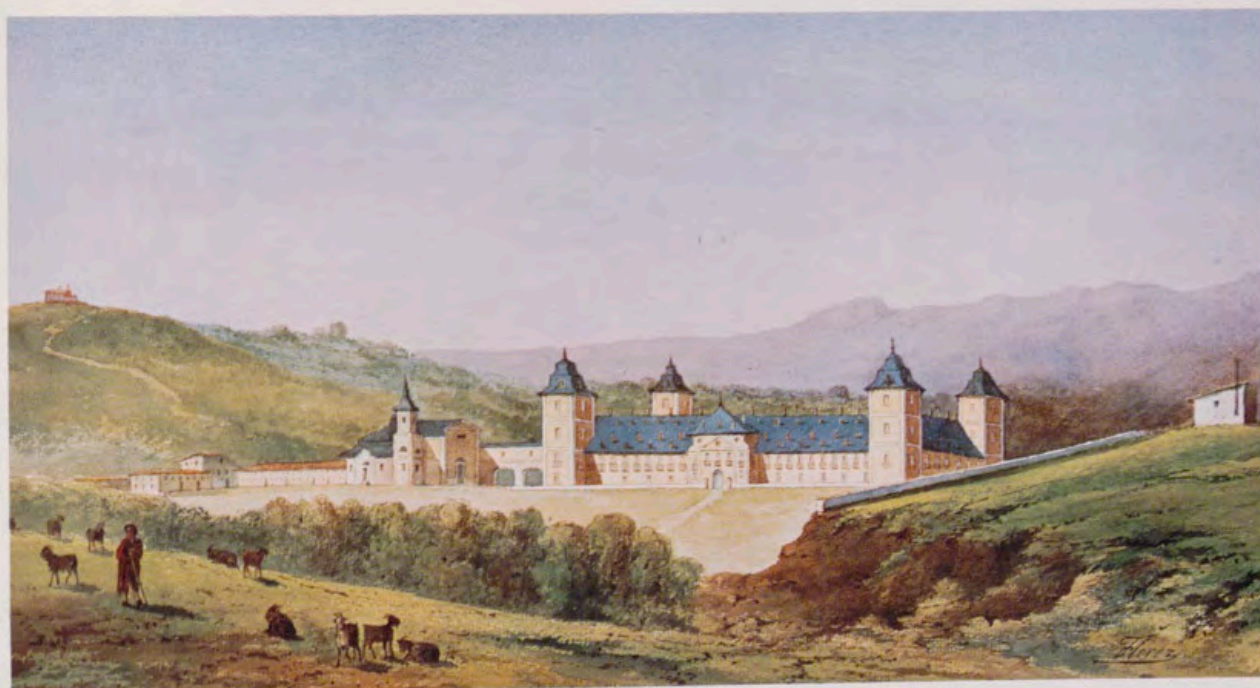


Ahora
también en
paquete duro

Biblioteca de Palacio

VISTAS DE ESPAÑA (I)

Por JUSTA MORENO GARBAYO



«Palacio de El Pardo», por Flórez («Recuerdos de El Pardo». S. XIX).

«Convento de Capuchinos», por Flórez («Recuerdos de El Pardo». S. XIX).





«Puente de San Fernando», por Flórez («Recuerdos de El Pardo», S. XIX).

EN la Sección de Grabados y Dibujos de la Biblioteca de Palacio se guardan numerosas y variadas colecciones de láminas del siglo XIX que representan vistas de ciudades, monumentos y paisajes de España, en su mayoría de la época romántica, de gran interés para el Arte y la Historia.

Aunque existen grabados de siglos anteriores con vistas de ciudades españolas, como en la obra del siglo XVI *Civitates orbis Terrarum*, de Braun y Hogenberg, es en el siglo XIX cuando en realidad comienzan estas series, a impulso del Romanticismo y de los viajeros extranjeros por España que dibujan y publican sus monumentos, tipos y escenas costumbristas.

Estas colecciones del siglo XIX de la Biblioteca de Palacio comprenden grabados, litografías y acuarelas, y están realizadas por artistas españoles y extranjeros. Algunas contienen vistas de diversas ciudades o regiones; otras, de una sola región, ciudad o paraje.

No obstante el valor artístico de los grabados y de las litografías, arte tan característico del Romanticismo, son las acuarelas las que mayor interés presentan, por ser en cierto modo desconocidas e inéditas. Tienen, además, la particularidad de haber sido ofrecidas a los reyes como homenaje, casi siempre, por los propios artistas, lo que les presta una mayor significación.

De todas estas series y álbumes con vistas de España trataremos en estas páginas, comenzando hoy por dos colecciones de acuarelas. Una, titulada «Recuerdos de El Pardo», del pintor español Eduardo Flórez, y la otra denominada «Vistas de España», del austríaco Carl Goebel. La primera está dedicada al Rey Don Alfonso XII; la segunda no tiene dedicatoria, pero por su contenido se comprende que fue un obsequio del autor a la Reina Regente Doña María Cristina de Habsburgo.

RECUERDOS DE EL PARDO

El día 2 de julio de 1875, el Depósito de la Guerra entregaba a Don Alfonso XII una carpeta conteniendo seis láminas pintadas a la acuarela por Eduardo Flórez, que representan paisajes y vistas del Real Sitio de El Pardo. Acompañan dos hojas complementarias donde figuran, respectivamente, la dedicatoria al Rey y el título de la colección «Recuerdos de El Pardo». Esta última hoja va decorada, a la aguada en sepia, con atributos de caza. Las láminas, preciosas acuarelas de bello colorido, están numeradas de 1 a 6 y llevan los epígrafes siguientes: 1, Puerta de Hierro; 2, Puente de San Fernando; 3, Somonte; 4, Palacio de El Pardo; 5, Casa del Príncipe; 6, Convento de Capuchinos. En estas vistas el artista ha ido poniendo figuras de guardas, cazadores, etc., que cumplen la doble misión de ambientar la pintura y de determinar las dimensiones de lo representado.

El autor, Eduardo Flórez Ibáñez, nacido en Madrid a mediados del siglo XIX, fue discípulo del paisajista Carlos de Haes, en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Carlos de Haes, pintor belga nacionalizado español, fue el iniciador de la nueva escuela de Paisaje, que propugnaba el estudio directo de la naturaleza. Flórez recibió estas enseñanzas de su maestro y las aplicó a su Pintura. Concurrió a las Exposiciones de su época, presentando paisajes, principalmente de Asturias. En 1871 obtuvo la medalla de tercera clase en la Exposición Artística e Industrial de Fomento de las Artes; en 1873, medalla de cobre en la Exposición Nacional de Bellas Artes; y mención honorífica en la Exposición Universal de París de 1889.

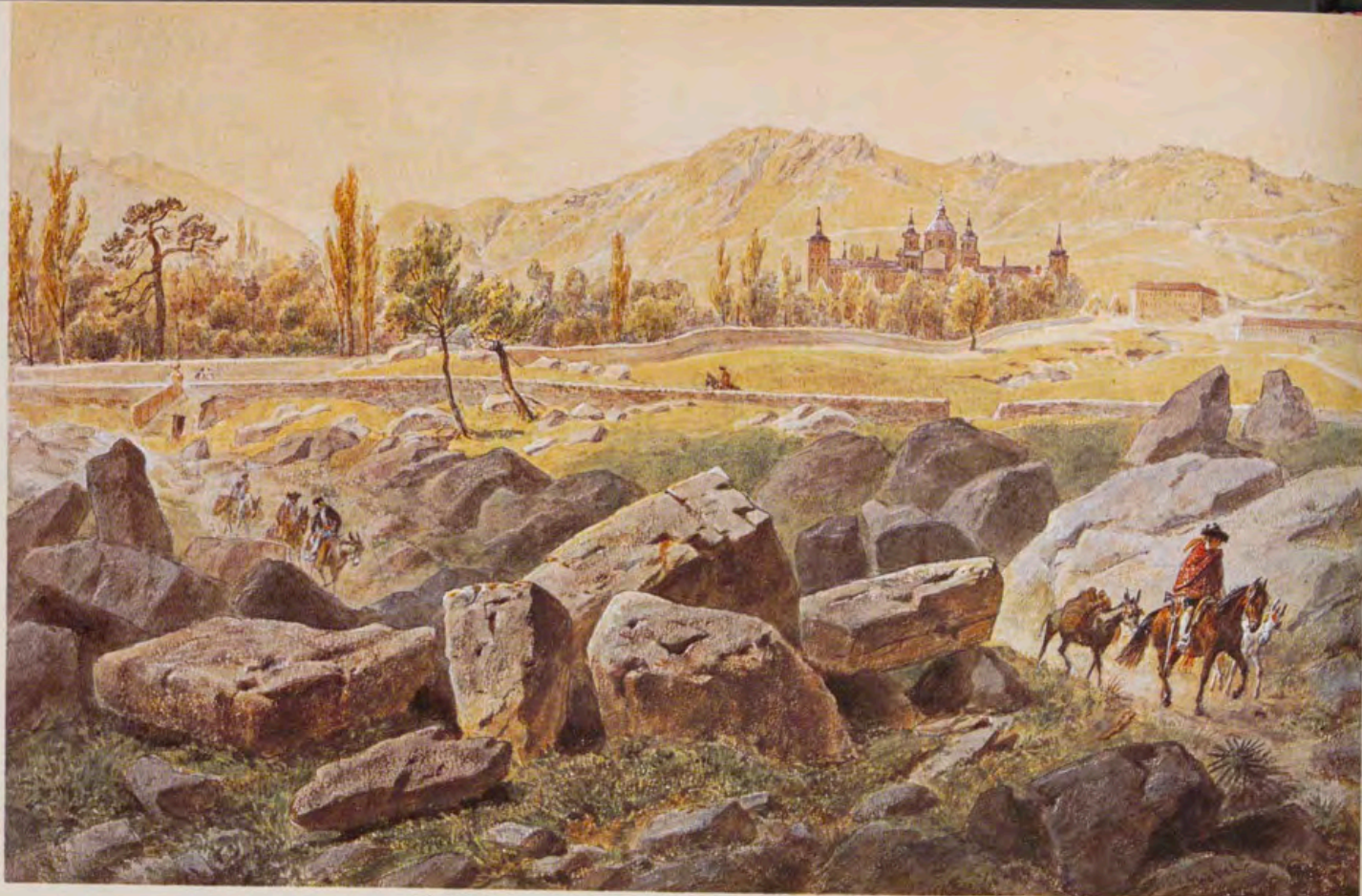
Esta colección de acuarelas, obsequio ofrecido a Don Alfonso XII en 1875, poco después de su venida a España, fue remitida por la Mayordomía Mayor a la Biblioteca de Palacio en el mes de abril de 1876, como consta en el «Libro de ingresos» de ese año, conservado en el Archivo particular de la Biblioteca.



«Casa del Príncipe», por Flórez («Recuerdos de El Pardo». S. XIX).

«Puerta de Hierro», por Flórez («Recuerdos de El Pardo». S. XIX).





«El Escorial», por C. Goebel («Vistas de España». S. XIX).



«Paseo de Cádiz», por C. Goebel («Vistas de España». S. XIX).



«Almería», por C. Goebel («Vistas de España». S. XIX).



«Catedral de Valencia», por C. Goebel («Vistas de España». S. XIX).

«Convento de Santa Clara en Málaga», por C. Goebel («Vistas de España». S. XIX).





«Alrededores de Murcia», por C. Goebel («Vistas de España». S. XIX).

Las acuarelas miden 48 por 32 centímetros, están pegadas en cartulina blanca de 65 por 50 centímetros, orladas por dos hilos de oro. La carpeta es de zapa azul oscuro, con hierros dorados y gofrados, y en el centro figura el monograma de Alfonso XII.

VISTAS DE ESPAÑA

Carlos Goebel, el autor de la otra serie que aquí presentamos, fue pintor de acuarelas y litógrafo. Nació en Viena en 1824 y murió en la misma ciudad en 1899. Era hijo del también pintor Carl Péter Goebel, y nieto del escultor Josef Klieber, quien le enseñó los primeros conocimientos del dibujo. Estudió en la Academia de Viena, obteniendo en 1848 el premio de composición. Viajó por diferentes países, y en 1864 visitó España. Pintor de retratos se dedicó también a la pintura de paisaje, vistas, animales, asuntos de caza y escenas populares. Cultivó asimismo la litografía. Se considera a este artista como uno de los últimos seguidores de la pintura de mediados del siglo XIX.

La colección de «Vistas de España», de Goebel, comprende 39 acuarelas de diversos tamaños desde 28 por 11 centímetros a 53 por 36 centímetros, y están montadas en hojas de cartulina gris de 47 por 58 centímetros. Cada hoja contiene, por lo regular, una acuarela, aunque en algunos casos presentan dos o tres, según las dimensiones. Completa la colección un índice en alemán, escrito y firmado por el propio Goebel. Al pie de las láminas figura también el título de la composición. Casi todas llevan la firma «C. Goebel» o «C. Goebel, a Vienne».

Comienza la serie con retratos de la familia imperial de Austria y del Rey Don Alfonso XIII: 1, el Emperador Francisco José I, con uniforme militar inglés (está firmado en 1896); 2, la Emperatriz Isabel (dibujo a lápiz, copia del original de Winterhalter); 3, la Archiduquesa Elisabeth (indica Goebel que realizó el retrato del natural en 1853 y lo perfeccionó en 1897, a los 73 años); 4, el Archiduque Carl Ferdinand, tomado de una fotografía (firmado

en 1896); 5 y 6, dos retratos del Rey Don Alfonso XIII niño con uniforme militar, copiados en 1897 de una fotografía, y del grabado de un periódico, cuyo recorte figura también con estos dibujos.

A partir del número 7 comienza la colección de «Vistas de España», propiamente dicha, y cuya relación damos seguidamente: 7, Alicante; 8, Plaza de Alicante; 9, Mercado y Lonja de la Seda en Valencia; 10, Convento de Santa Clara en Málaga; 11, a) Paseo de Cádiz y b) Cádiz desde el mar; 12, a) Almería, b) Málaga y c) Almería; 13, Torre del Oro en Sevilla; 14, Alrededores de Murcia; 15, Alrededores de Valencia; 16, a) Murcia y b) Alicante; 17, Diligencia en Sierra Morena; 18, Patio de los Leones en la Alhambra; 19, Barcelona; 20, Catedral de Valencia; 21, El Escorial; 22, Vista general de la Alhambra; 23, Ruinas de la Alhambra; 24, a) Generalife y b) Molino de la Alhambra; 25, Granada; 26, a) Jardín botánico en Gibraltar y b) Gibraltar; 27, Gibraltar; 28, Gibraltar; 29, Puerta de la Justicia en la Alhambra; 30, Puerto de Cartagena; 31, Glorieta de la Alameda en Valencia; 32, Generalife desde la Alhambra; y 33, Barcelona.

El propio Goebel escribió de su puño y letra los epígrafes al pie de los retratos, con algunos comentarios aclaratorios. El hecho de que figuren los retratos de la Archiduquesa Isabel y del Archiduque Carlos Fernando, padres de la Reina María Cristina, parece indicar que el «Album», como lo denomina Goebel en el Índice, estaba dedicado a la Reina Regente. La última fecha que aparece en los retratos es 1897 por lo que se supone que sería en ese mismo año cuando le fue ofrecido, aunque no contiene dedicatoria ni dato concreto a este respecto, como ya hemos indicado. Tampoco esta colección tiene título, por lo que en la papeleta correspondiente se le ha dado el general de «Vistas de España», ateniéndose a su contenido.

Las 33 hojas que constituyen la colección, más la de Índice, se guardan en una carpeta de tela grana, sin rótulo ninguno. Los retratos van protegi-



«Torre del Oro, en Sevilla», por C. Goebel («Vistas de España». S. XIX).

«Barcelona», por C. Goebel («Vistas de España». S. XIX).





«Alicante», por C. Goebel («Vistas de España». S. XIX).

«Puerto de Cartagena», por C. Goebel («Vistas de España». S. XIX).



dos por papel. Los del Emperador y de la Archiduquesa, están enmarcados en cartón color castaño y granate con oro; los otros, como el resto de la colección, montados en la cartulina.

Al reverso del retrato de la Archiduquesa hay una tarjeta de Goebel donde figura su nombre y profesión, las condecoraciones que posee y su dirección en Viena.

Las «Vistas» no están fechadas. Es probable que, al igual que los retratos, las pintase hacia 1897, basándose en apuntes tomados durante su viaje a España, o también que las propias acuarelas hubieran

sido realizadas ya entonces. No se descarta la posibilidad de que Goebel, en algunos casos, se inspirase en litografías y grabados que ilustran las publicaciones sobre España de la época romántica, cuya influencia se deja notar. De todos modos, las acuarelas son bellas e interesantes. Algunas más conseguidas que otras. Sitúa Goebel en primer término grupos de gentes —vendedores ambulantes, soldados, arrieros, campesinos, elegantes damas, niños, mendigos—, dando así sensación de vida. La indumentaria, a veces, es un tanto arbitraria, lo que acentúa el carácter pintoresco de las acuarelas.



«Somontes», por Flórez («Recuerdos de El Pardo». Sig



«Somontes», por Flórez («Recuerdos de El Pardo». Siglo XIX).



«La Alhambra», por C. Goebel («Vistas de España», Siglo XIX).



«La Alhambra», por C

E

Re
rei
un
edi
mu
cu
má
tel
—h
te
ver
lac

L
bar
y
«ha
tra
est
ció
da
tiv
tro
po
po
en

M
ser
pre
mu
res
el
Si
hic
qu
ins
ca
co
po
de
de
co
cin
po
to

en
qu
«p
Cá
fo
die
qu
po
El
Fr
Cr
in
ca
de
na
m
pe
cia
ni
cu
m
m

tidores, y sugetos de conocida habilidad que han de ayudarme, y encargarse de una parte no menos esencial que la del secreto [el que decía tener para ejecutar la restauración], como es el de copiar exactamente el colorido de las escuelas de su respectivo autor». Creo que no precisa ninguna aclaración el procedimiento que se iba a emplear para salvar de la ruina los cuadros. Pero se trataba, como veremos, de un protegido de Urquijo. Así, una real orden de 22 de abril de aquel año de 1800, al Intendente del Buen Retiro, autorizaba el comienzo de los trabajos. No he visto ningún documento que dé noticia o dato de que fueran consultados los pintores de Cámara; como se verá, se procedió un poco a la ligera.

El Intendente había ordenado al Conserje del Buen Retiro que se le asignaran a Marañón, para sus trabajos, «las piezas que sirvieron para el ramillete de la Reyna Madre, con el patiecito de la fuente»⁶.

El Conserje plantea la primera dificultad, que era quién había de «decidir y elegir los quadros q.^o verdaderamente necesitan la compostura del pase, y si después de esta operación, corresponde a el mismo D.^o Angel entregarlos a el Pintor q.^o á elegido para retocarlos y completar su pintura en las roturas, y faltas q.^o tengan». Porque pretendía Marañón que era de su competencia «el encargo de refrescar y componer todos los cuadros de este Palacio», mas como no decía nada de esto la Real Orden que se había transmitido al conserje, éste suspendió la entrega de cuadros, «antes bien estando D.^o Mariano Maella encargado de este ramo» de las restauraciones.

Naturalmente, no podía Marañón consentir que prevalecieran tales opiniones, y para vencerlas envió, el mismo día 6, una representación muy extensa a la máxima autoridad del Buen Retiro, el Intendente⁷. Dedicaba una parte del documento a atacar directa e indirectamente a los pintores de Cámara y a la conservación de los cuadros, pero no se limita al Buen Retiro, ya que hace mención, también, a los «R.^o Palacios y Casas de recreo». La clasificación de los daños que sufrían los cuadros tiende a demostrar la existencia de abandono e incuria, tanto en su conservación como en su restauración. Habla así de «quadros que por su destrozo y Ruina será preciso trasladar su Pinturas á nuebos lienzos», cuadros «arruinados y embarnizados», y otros «muchos que están secos y abrasados», sin mencionar en ningún caso autores o títulos de las obras.

Se queja Marañón de las dificultades que encontraba, y en seguida se refiere a la comisión de restaurar los cuadros que tenía Maella, y que según el conserje no estaba anulada, más todavía, que éste abrigaba el propósito de entregar cuadros según su parecer. Abre Marañón la caja de los truenos y pone a Urquijo de numen protector, «que por su decidida protección á las Artes, y á todo lo útil se ha dignado apoyar mi proposición conociendo las ventajas que han de resultar de ella». Y por si faltara algo a esta invocación agrega: «La mente y el espíritu de la Orn. que se ha comunicado á V.S. es de que se me franqueen todos los Quadros que haya en ese Real Palacio para que se cuide de mejorar su mala situación, aplicando á cada uno aquel remedio correspondiente al daño que experimenta». La actuación personal de Marañón, según su escrito, estaba limitada al traslado de las pinturas a lienzos nuevos, que «sólo puede hazerse por medio del secreto que he descubierto». Pretendía también reservarse «la facultad de elegir quadros para aplicar á cada uno el remedio correspondiente», y agrega altanero: «de modo que yo estoy a la caveza de esta importante empresa en todas sus partes, y yo por

Madrid 7 Feb. 1801
D. Mariano Coello
Ex. mo. Sr.
En vista de la solicitud de
D. Josef de Rivas q. V.E.
recede remítame q. g. informe
me sobre el pasar las Pinturas
de un lienzo a otro, la
g. recibida a V.E. del Sr. Sr.
g. no es ningún secreto de importancia, ni menor de ninguna utilidad, y g. según la

preparacion de los lienzos, se
puede pasar, y no, ninguno
Quadro del Titiano se puede
pasar, ni de otros lienzos auto-
ros q. han variado en la
preparacion de los Quadros, y
aun quando se pueden pasar,
es mas cierta su degradacion, q.
su conservacion.

No admitara V.E. na-
da en no dar curso a nin-
guna solicitud de conservacion.

consiguiente soy el responsable de todo su resultado».

En seguida pasa Marañón al ataque directo, y así advierte «que deve tenerse por anulada la comisión que tiene D.^o Mariano Maella»; más todavía, ordena sin mucho disimulo «que ningún quadro debe ya salir del Real Palacio hasta que estén por mí concluidas todas las operaciones que sean necesarias hazer en ellos, sean de la clase que fueren».

No acaba con esto el ataque de Marañón, quien ahora se jacta del ahorro que conseguirá el Monarca con haberle confiado este trabajo, pues se evitaban así «los crecidos gastos que se están causando en el Obrador de Rebeca»⁸.

Termina Marañón indicando al Intendente del Buen Retiro que, caso de dudar de su buena fe, represente a Urquijo, y agrega, «a quien no le represento yo en derecho porque conozco los muchos graves, urgentes negocios que rodean á S.E. en el día».

Hubo consulta del Intendente a Urquijo en demanda de órdenes sobre los puntos dificultosos⁹, pero no tengo la menor noticia de lo que pudo contestar éste, al que por cierto ya le quedaban pocos meses de estar al frente de los asuntos de España. En sus últimos días de gobierno, el 4 de diciembre Marañón representa a alguien —se puede suponer que a Urquijo—, dándole cuenta de su labor, quizá porque ya se habían encrespado los aguas¹⁰. Desde luego continuaba en su trabajo, puesto que hace referencia a las pinturas y dice, «las cuarenta que llevo restauradas».

INFORME DE GOYA

Por aquellas fechas ya corría hacia Madrid Luciano Bonaparte como embajador de su hermano, el Cónsul Napoleón, con la misión primera de conseguir que Urquijo fuera exonerado. Por ésta y otras causas desde el 18 de diciembre de este año de 1800, Godoy dirige de nuevo la política española, aunque ocupa la poltrona de la Secretaría de Estado una hechura suya —hechura momentánea— que se llamaba don Pedro Cevallos, quien se va a ocupar con celeridad increíble de la cuestión de las restauraciones. Cevallos ordena, el día 30 de enero a Goya, primer pintor de cámara, que le dé un informe sobre lo que se está haciendo en el Buen Retiro¹¹.

Antes de nada conviene señalar que la

redacción del informe del pintor sin duda no fue obra suya, como se podrá comprobar si se confronta el texto con los informes de Goya que se citarán en este trabajo. Ya lo vio Sánchez Cantón, investigador que procedió siempre con mucho rigor crítico en cuanto escribió sobre Goya¹². Cabe suponer que interviniera Maella por ser el principal afectado por el proceder de Marañón.

Goya da cuenta en su informe de que se presentó en el Buen Retiro, «vi y consideré con la mayor atención los trabajos de aquel artista y el estado de los cuadros». El primero que vio fue el *Séneca*, y dice, «no puedo ponderar á V.E. la disonancia que me causó el cotejo de las partes retocadas con las que no lo estaban, pues en aquellas se había desaparecido y destruido enteramente el brio y valentía de los pinceles y la maestría de los delicados y sabios toques del original que se conservaban en éstas»; y a continuación hay escrita una frase que más bien me parece de alguien que presenciado lo sucedido y que conocía bien a Goya: «y con mi franqueza natural, animada del sentimiento, no le oculté lo mal que me parecía». Vio Goya más cuadros restaurados, que no nombra, y los juzga «igualmente deteriorados y corrompidos á los ojos de los profesores y de los verdaderos inteligentes». También se extiende Goya en consideraciones de tipo técnico y creador, que según él varían aun en el mismo autor hasta el punto de que «no es fácil retener el intento instantáneo y pasajero de la fantasía». No encontró muy explícito a Marañón en cuanto a los materiales que usaba para barnizar los cuadros y termina así su informe, «de suerte que conocí desde luego se formaba misterio y había intereses en ocultar la verdad; pero entiendo que no merece el asunto ningún examen, y que como todo lo que huele á secretos, es poco digno de aprecio».

El resultado de este informe no pudo ser más fulminante: dos días después, Cevallos se dirige a don Miguel Cayetano Soler para comunicarle que «el Rey ha resuelto que se suspenda la renovación que se hacía en el R.^o Sitio del Buen Retiro de los cuadros viejos pasándolos a lienzos nuevos, y que estaba confiada á D. Angel Gómez Marañón»¹³. Según nota marginal, se le comunicó al tesorero general.

Marañón, lejos de reconocer su error o de apartarse, busca de manera poco digna la supervivencia en el trabajo, al suponer que había «de seguirse la composición de

m. d. l. N.º 27. de Enero 1801
x. 1801.

Ex. mo S. or
D. n.º Fran. de Goya

de cuadros, restaurados
en el g. en la hubiere, si el
q.º acaba en un siglo uno
ellos habrán cuarenta, creyendo
de restaurarlos. Este es mi
dictamen, y acabo con decir
á V. E. q. en la Pintura no á
nen ningún partido los mere
ce, sólo el genio, el estudio y la
razón, mucho hacen la mayor
propiedad
Dios que V. E.

Ex. mo S. or Pedro Cevallos

Documento de Goya con un juicio tan breve como lúcido sobre la restauración de cuadros. La referencia a Ticiano y otros pintores demuestra cómo el pintor estudiaba las obras de los grandes maestros.

estas palabras se refiere, sin duda, a la inspección que efectuó Goya el día 2 de enero. Una copia de la Súplica al Cardenal se envió a Cevallos, quien se retrasaba en tomar una decisión. Al margen izquierdo de esta copia, que es de la que me valgo, hay una nota de otra mano que dice: «examine Goya el método de este pintor y diga si puede darse curso a su solicitud», y de otra mano: «fho. á Goya 27 enero 1801».

INTERVENCION DE GOYA

La contestación de Goya y otros oficios del pintor que citaré en seguida no los menciona Sambricio ni ningún otro investigador, por lo cual me atrevo a considerarlos inéditos¹⁵.

Dice Goya a Cevallos, el 31 de enero, después de citar muy brevemente el objeto del cometido, «q.º le he encontrado vien forrado, y arreglado en el emplastecido de roturas y faltas de lienzos, y las tintas vien puestas de manera q.º podría pasar p.º concluido p.º sin embargo se le puede permitir q.º lo perfeccione y acabe». Y agrega lacónico: «Es quanto puedo informar sobre el particular.» Véase qué juicio tan distinto —al menos en su redacción— del que emitió respecto al *Séneca* y su restauración, pese a que estos dimes y diretes no debían ser muy del agrado de Goya, al menos tal creo ver a través de sus últimas palabras citadas. No se discute la autoridad del pintor de Cámara, ya que en nota marginal y de otra mano se lee en el informe: «concedásele la licencia q.º pret.º». No iban a terminar con esto los chismes e intentos en torno a la restauración ni tampoco las ocasiones en que se precisarían nuevas intervenciones de Goya.

Y es que la restauración había tenido otro pretendiente, José de Roxas, «Profesor de Pintura y el primero y único que descubrió en estos Reynos el modo de mudar una pintura de un lienzo á otro dexándola en su primer estado de perfección», según Súplica que eleva al Rey con fecha 29 de enero. Manifiesta Roxas que se le buscó, «pero cuando llegó á presentarse al Mayordomo Mayor de V.M. tubo la desgracia de que se la había encargado la obra á D.º Angel Maraño». Se ofrecía, ahora, «á practicar la operación sin interés ni recompensa alguna» hasta que emittieran su dictamen «los más acreditados Profesores». Al margen izquierdo de la Súplica hay una nota tan lacónica como expresiva: «Ynforme Goya». Roxas acompañaba este papel de un certificado del secretario de la Real Academia de San Fernando, expedido en 20 de enero de 1797, en el que se dice que había verificado una prueba de traslado de un cuadro viejo en la Academia, «lo qual fue muy aplaudido como merece tan exquisita operación».

Goya contesta con su habitual independencia de criterio sin sentirse sugestionado por el informe de la Academia: «q.º no es ningún secreto de importancia, y menos de ninguna utilidad, p.º q.º según la preparación de los lienzos, se puede pasar, ó no; ningún Quadro del Ticiano se puede pasar, ni de otros barios autores q.º han bariado en la preparación de sus Quadros, y aun quando se puedan pasar, es más cierta su desgracia q.º su composición».

Si se compara este párrafo con los del oficio del día 2 de enero —solamente han transcurrido treinta y seis días— resulta que Goya se olvida de las opiniones que allí aparecen firmadas con su nombre y, por tanto, no las reproduce, pese a que se trata del mismo asunto. En este escrito los conceptos son breves, escuetos y contundentes, como podemos comprobar cuando estampa, para Cevallos, estas palabras: «no abentura V.E. nada en no

quadros viejos baxo la persona que S.M. tenga por conveniente elegir», y se ofrecía para dar todos los detalles precisos sobre su método, y agrega ladino: «circunstancias desconocidas hasta ahora de los que se han dedicado a este ejercicio»¹⁴.

PETICION DE ESCUDERO

Va a quedar al descubierto la trama de las restauraciones que había dirigido Maraño. Así, el 9 de enero de 1801, don Marcos Antonio Escudero se presenta al Rey, autodenominándose «Profesor del Arte de la Pintura [...], dedicado desde su niñez á un estudio particular en el Arte de componer Pinturas, á fin de lograr su perfección». También expone al Rey que conoce un «sistema para restaurarlas y bolberlas á su antiguo primitivo estado, como salieron de la mano de sus Autores por deterioradas que se hallen, y sin que padezcan ningún detrimento».

Escudero buscaba sustituir a Maraño, por eso sigue diciendo que a raíz de serle concedida la restauración de los cuadros «y no pudiendo éste por si solo cumplir y desempeñar tan arduo y recomendable encargo por no ser Facultativo», recurrió a él «para que forrase, limpiase y reto-case dhas. Pinturas según le mandase, y con los azeytes, colores y demás ingredientes que le diese; señalándole por este prolixo y laborioso trabajo, la dotación de doze mil r.º anuales» según documento que Escudero manifestaba poseer.

Después de poner de manifiesto, además de su celo e interés, las felicitaciones que había recibido de otros facultativos, etc., Escudero recuerda al Rey una visita que hizo al Buen Retiro en la que éste pudo comprobar todo lo que se había efectuado en la restauración de los cuadros, dando por ello su beneplácito. Fijóse el Monarca en «el deplorable estado, y una total ruina en que se miraba el célebre y famoso Quadro de Dido abandonada de Guido Reheni y lo nada fácil, y quasi imposible de su composición y remedio», porque el cuadro había sido objeto de otras restauraciones; se encontraba —agrega Escudero— «rasgado por la mitad, levantada la cascarilla del color y mucha parte de ella caída; juntándose a esto estar abolsado».

Se precisaba, pues, desforrarlo —continúa Escudero—, pero existía el peligro de que desapareciera la pintura, cosa que al cabo se logró evitar y, también, colocarla en un segundo lienzo sin que sufriera deterioro alguno, «sin embargo de haberse

descubierto una multitud de retoques y agujeros, por cuyo motivo se duplicó el trabajo».

Por esos días se recibe la orden de suspensión de los trabajos precisamente —dice Escudero a propósito de la *Dido*— «quando iba a concluir la enteram.¹⁶ para perfeccionarla, y darla aquel valor que tenía perdido», y para evitar «el que este Quadro, teniendo ya vencido lo más principal, no salga enteram.¹⁶ de sus manos», Escudero suplicaba al Rey «humildem.¹⁶ se digne mandar, que reconocido y examinado por D.º Francisco Goya, Pintor de Cámara de V.M. del estado actual en que se halla el Quadro de la Dido abandonada, de lo operado hasta aquí en él, si ba bien, y según arte; y si de su informe (a quien se somete) resultase estar bien, y que debe concluirse: espera el Sup.¹⁶ de la benignidad de V.M. dé su R.º Orden para que éste la concluya, y pueda salir de sus manos perfecto, sugetándose después á la censura del referido D.º Fran.º Goya, y si le juzgase benemérito, continúe el Sup.¹⁶ (baxo su dirección) sus adelantamientos en servicio de V.M.», palabras que nos dejan bien patente el deseo de Escudero de suceder a Maraño en los trabajos que se habían suspendido.

Estas menciones a Goya vienen a sumarse a las notas enigmáticas que caracterizan el vivir del pintor aragonés por estos días. Sabido es que Goya, después de pintar su famoso cuadro *La familia de Carlos IV*, ya no volvió a pintar para esta Corte. Se ha especulado mucho en torno a que había perdido el favor real, y entonces cabe preguntarse ¿por qué no recurre Escudero a Maella en su necesidad? Hay que suponer que el prestigio de Goya no estaba empalidecido, porque no iba a ser tan tonto Escudero, ni tan desconocedor de la realidad, como para pedir a Carlos IV que juzgara su trabajo alguien que no era bienquisto del Monarca.

Como se retrasaba la real contestación a su Súplica, Escudero empuña otra alda de peso, el Cardenal Patriarca, a quien escribe suplicándole que «se sirba interponer su autoridad y valimiento con el Ex.º S.º D.º Pedro Cevallos, Mntro. de Estado, á fin de que este S.º atienda el recurso que tiene hecho á S.M.», y agrega un dato muy curioso que puede darnos una pista del proceder real de Maraño sobre el trabajo de Escudero y la *Dido*: «cuya Pintura se ha ocultado á D.º Fran.º Goya al tiempo de su reconocim.¹⁶ y á cuya censura se somete el Sup.¹⁶». Con

dar curso á ninguna solicitud de composición de quadros, sería más útil q.^o no los hubiera [los restauradores], si el tpo. acaba en un siglo uno, ellos hacaban ciento, creyendo restaurarlos. Este es mi dictamen, y acabo con decir á V.E. q.^o en la Pintura no tienen ningún partido los secretos, sólo el genio, el estudio y la razón unidos hacen los mayores progresos». En el margen izquierdo del oficio, y de otra mano, se lee: «negado».

Transcurrirán más de cinco meses, a lo largo de los cuales debieron continuar sus trabajos los restauradores subalternos u otros, porque lo cierto es que se continuó, como se verá. No he podido ver ningún papel anterior al 21 de julio de este año de 1801, día en que Escudero eleva una Súplica a Cevallos para poner en su conocimiento que el cuadro de la *Dido* «le tiene ya días hace enteram.^{te} concluido», y desea que intervenga Cevallos cerca del Rey «inclinando su R.^l ánimo á que lo vuelva á ver, le reconozca y examine S.M.».

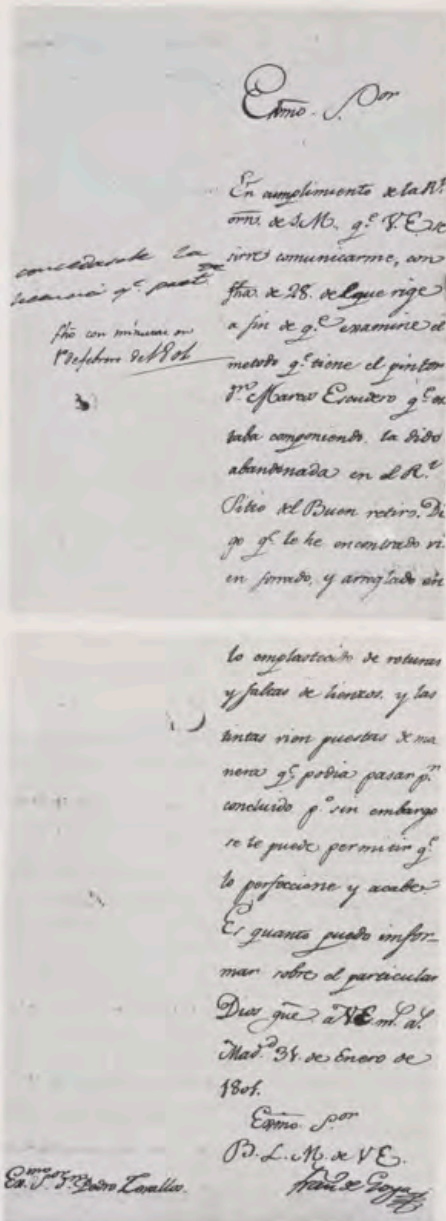
Escudero, que podía haber eludido en su escrito cualquier referencia personal a Goya, al terminar sus palabras dice: «Y dando asimismo á D.^o Fran.^{co} de Goya, Pintor de Cámara de S.M. la R.^l Orden para que pase á rebisar la composición de la referida Pintura, é Informe del mérito de lo obrado en ella, según su pericia, e inteligencia advirtiese». Ya se puede suponer cuál es la nota marginal, «Informe Goya».

En este informe de Goya, del día 29, sí se hace referencia al suyo del 7 de febrero: «repetiré a V.E. mi opinión en lo que el tiempo nos hace ver con los quadros retocados, y es que él no es tan destructor como los compositores, y señala cada día más en dónde pusieron la mano: no digo que no se deba forrar y componer algunos, pero no más lo roto sin estender más el pincel y por quien tenga mérito para conocerlos y respetarlos». Al margen, y de otra mano, una nota que indica bien la autoridad profesional de que gozaba Goya: «orden a Escudero p.^a q.^o suspenda sus trabajos, y la misma a todos q.^o se emplean en los mismos.—fho. según minutas en 31 de julio de 1801».

Escudero, tan incansable como expeditivo, eleva Súplica al Rey, el 6 de agosto, y después de aceptar la orden de suspensión de su trabajo, expone que la restauración de la *Dido* le ha llevado «dos meses de tiempo sin intermisión»; por mi parte no acierto a calcular el día que toma como punto de partida. Como habían corrido de su cuenta los gastos de pinceles, colores, etc., suplica «la ayuda de costa que fuese del R.^l agrado de V.M. en atención al tiempo que ha trabajado y gastos que ha suplido en la composición de dha. Pintura».

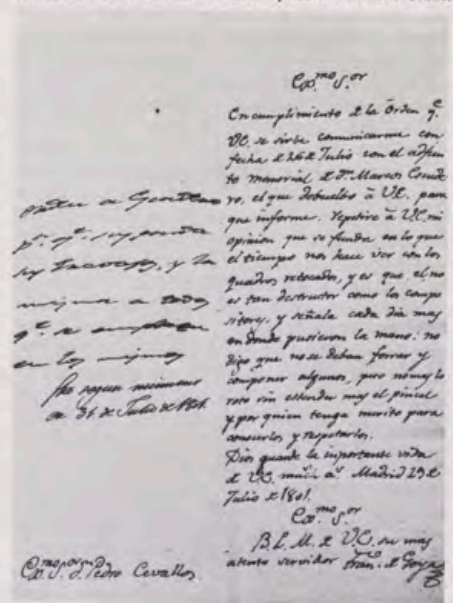
Nueva orden de Cevallos para que Goya evacúe nuevo informe, que éste lo presenta en escrito, autógrafo, del día 11 de agosto: «Lo que solicita D.^o Marcos Escudero en el memorial q.^o debuelvo á V.E. de que se le dé alguna gratificación por los trabajos del quadro que ha compuesto de la *Dido* abandonada, me parece muy justa su solicitud á proporción de los dos meses que dice ha empleado en él».

Todavía le faltaba a Goya intervenir nuevamente; ahora se le pide «q.^o señale cantidad.—fho. á Goya en 17 de Agosto de 1801». Su contestación es brevísima, lleva fecha del 18 de agosto: «De la compostura del quadro de la *Dido* abandonada que V.E. me encarga diga yo lo que se debe dar á D.^o Marcos Escudero, me parece se le deben dar tres mil reales de vellón». Se incluyen, claro está, las fórmulas de respeto y cortesía propias de estos escritos. Hay una nota marginal: «dénsele fho. en 28 de Agosto al Veedor del Retiro y se avise al interesado».



Goya demuestra en este oficio imparcialidad y espíritu de justicia.

Precisiones técnicas de Goya sobre los inconvenientes de restaurar cuadros y sobre las aptitudes que debían reunir quienes lo hicieran.



Estos cinco oficios de Goya nos permiten conocerlo en su faceta de *funcionario*, de técnico de la pintura, que cumple obligaciones que, a primera vista, podrían parecer impropias de su categoría de pintor de cámara. Un Goya muy distinto del que se nos ha querido presentar en múltiples ocasiones, como si la extravagancia fuera nota característica del verdadero genio, que queda definido en palabras del propio pintor: «sólo el genio, el estudio y la razón unidos hacen los mayores progresos». Como se habrá podido observar por los textos, pese a su tono oficial, siempre aflora en ellos la vivacidad del aragonés junto a sus conocimientos técnicos; por supuesto que excluyo de este juicio el ya publicado del día 2 de enero de 1801. En los escritos aquí citados, en el del día 7 de febrero, al dirigirse a Cevallos, agrega Goya un «B.L.M. de V.E.», que en los demás cambia por «B.L.M. de V.E. su más atento servidor».

No quiero acabar estas líneas sin dar algún dato más que nos permita suponer, con mayor conocimiento, que esta batalla fue ganada por los pintores de Cámara; me refiero al nombramiento de Manuel Napoli, «Profesor de Pintura», que fue colocado al cuidado de la restauración de pinturas en el Buen Retiro, según Real Orden del 15 de julio del año 1802; se le concedían casa, estudio y moledor de colores; también se le aumentó el sueldo en vista de la Exposición hecha por Maella y Goya, a quienes se les mandó «examinar su mérito y habilidad»; los quinientos ducados anuales que tenía asignados se convirtieron en mil.

NOTAS

- ¹ Vid. mis trabajos *La destrucción del Real Sitio y El Real Sitio, paseo público*, referentes al Buen Retiro, en REALES SITIOS, núms. 53 y 54. Madrid, 1977.
- ² Original del oficio de Maella, del 3 de junio de 1789, dirigido sin duda a Floridablanca (A. de P. «Buen Retiro. Carlos IV», atado núm. 9. En tanto no se indique lo contrario los papeles que se citarán pertenecen a este atado).
- ³ Borrador de un oficio, dirigido a don Pedro Cevallos, posiblemente por el Veedor del Buen Retiro, el día 5 de agosto de 1802 (A. de P. «Buen Retiro. Carlos IV», at. «Año de 1802»).
- ⁴ *Ibidem*.
- ⁵ Oficio del 10 de marzo de 1800 («Buen Retiro. Carlos IV», at. núm. 9).
- ⁶ Oficio de contestación del Conserje del Buen Retiro al Intendente, del 6 de mayo de 1800 (A. de P. «Buen Retiro. Carlos IV», at. «Obras»).
- ⁷ El texto íntegro de esta Representación, y los de una buena parte de estos papeles, espero publicarlos muy próximamente.
- ⁸ No veo, al menos tal me parece, los «crecidos gastos» de que habla Marañón. Sólo tengo constancia de que en el obrador referido había «un oficial con 15 r.^s diarios abonados como todos los gastos por la Mayordomía M.^{ta}», en los que sin duda se incluirían «todos los utensilios necesarios» (borrador de un oficio, probablemente del Veedor del Buen Retiro, a don Pedro Cevallos, del 5 de agosto de 1802. A. de P. «Buen Retiro. Carlos IV», at. «Año de 1802»).
- ⁹ Una copia de la Representación a Urquijo, del 8 de mayo de 1800, en A. de P. «Buen Retiro. Carlos IV», at. «Obras».
- ¹⁰ Un párrafo de la Representación de Marañón en «Restauración de Pinturas (Un dictamen de Goya)», por G. F., en *Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Año II, núm. 9, págs. 157-158. Madrid, 15 de mayo de 1872. El autor de la transcripción omite el nombrar a Marañón; le llama «comisionado que entendía en la renovación de las pinturas del real sitio del Buen Retiro». No hay la menor referencia al lugar donde se encontraba este documento.
- ¹¹ El dictamen de Goya, del 2 de enero de 1801, en el trabajo citado en la nota anterior. No se han respetado en la transcripción ni las abreviaturas ni la ortografía propias de la época. También se omite aquí el nombrar directamente a Marañón, que aparece como «D.N.» No se menciona el lugar donde se guardaba este documento.
- ¹² F. J. SÁNCHEZ CANTÓN: *Vida y Obras de Goya*. Madrid, 1951, pág. 73.
- ¹³ A. de P. «Buen Retiro. Carlos IV», at. núm. 9. En el borrador de un oficio del 5 de agosto de 1802, dirigido a Cevallos, sin duda por el Veedor del Buen Retiro, se dice, referente a Marañón, «que a fines del citado año se le exoneró de esta comisión por perjudicial a las Pinturas su descubrimiento» (A. de P. «Buen Retiro. Carlos IV», at. «Año de 1802»).
- ¹⁴ Representación de Marañón a don Pedro Cevallos, del día 7 de enero de 1801 (el original en A. de P. «Buen Retiro. Carlos IV», at. núm. 9. También los papeles que se citan a continuación).
- ¹⁵ V. DE SAMBRICIO: *Tapices de Goya*. Madrid, 1946.

EXPOSICIONES DE ARTE

- El arte europeo en la Corte de España durante el XVIII
- Joan de Juanes ● Gloria Alcahud ● Cristóbal Povedano
- Civilización Sumeria ● Berruguete ● Sempere ● Barjola
- Julio González ● M. A. de Armas ● Oliveira ● Sagarzazu ● Sanz

EL ARTE EUROPEO EN LA CORTE DE ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XVIII

LA Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos del Ministerio de Cultura, en colaboración con la ciudad de Burdeos y la «Reunion des Musées Nationaux» de Francia, ha presentado en Madrid esta exposición de época tras haber sido mostrada en las ciudades francesas de Burdeos y París entre los meses de mayo y diciembre del pasado año. Exposición admirablemente montada en el marco del Museo del Prado con obras de los artistas más prestigiosos e importantes de la centuria, españoles, franceses e italianos, amén de algunos de otras nacionalidades relacionados con el arte y circunstancias de los países antedichos. Ha sido preparada concienzudamente por los especialistas más destacados del arte de esa época, obteniendo, lógica y consecuentemente, el éxito merecido. Puede afirmarse, sin lugar a dudas, que esta exposición ha conseguido desvelar multitud de problemas hasta ahora latentes en cuanto a atribuciones y valoración de ciertos artistas mucho más interesantes de lo creído hasta el momento y considerados muy de segunda línea.

Junto a las contribuciones foráneas en el panorama artístico español del siglo XVIII hay que constatar el interés de una serie de artistas hispanos no suficientemente valorados por la crítica y que sin embargo jugaron un importante papel en la vida artística en las distintas provincias. De 1700 a 1750, Sevilla, Valencia, Barcelona y Zaragoza continúan siendo centros florecientes que desarrollan una actividad paralela a la Corte; en la primera, con la indeleble huella de Murillo hasta incluso el final de siglo. En tierras de Levante se asocian los artistas para fundar la Academia de Santa Bárbara, a principios de siglo, que en 1768 se convertirá en Academia de San Carlos. Valencia será bastante fecunda en la segunda mitad del siglo y en el último tercio los pintores de origen valenciano figurarán a la cabeza de la vanguardia nacional; así, Mariano Salvador Maella que, como los demás, vendrá a Madrid a terminar sus estudios, lo que no sucede en Cataluña donde un solo nombre destaca por su brillantez: Antonio Viladomat. En Zaragoza influyeron los Pignatelli como mecenas, en el primer tercio, cuyo mejor pupilo fue José Luzán, maestro de Goya y Francisco Bayeu. Entre 1750 y 1780 vinieron a trabajar dos de los más grandes artistas del siglo XVIII: el pintor Antonio González Velázquez y el arquitecto Ventura Rodríguez. Y de Aragón sale el inmortal genio revolucionario de la pintura española, Castilla la Vieja conoce durante todo el siglo una actividad constante y durante la segunda mitad también se desarrollará en España el grabado.

Pintura española

La pintura española del siglo XVIII ha sido estudiada y preparada por Jeannine Baticle pre-

sentando obras de Francisco Bayeu, Ramón Bayeu, Antonio Carnicero (procedentes de museos madrileños), José del Castillo y Antonio González Velázquez, con lienzos procedentes de Madrid y Francia. Particular y lógica predilección se le ha concedido al genial aragonés de Fuendetodos, pues de él se han mostrado nada menos que 17 obras; entre ellas, magistrales retratos como el de Ventura Rodríguez (del Museo Nacional de Estocolmo), de la Marquesa de Pontejos (de la Galería Nacional de Washington), de la Duquesa de Alba (de colección particular parisina), de Ferdinand Guillemardet y Marquesa de Santa Cruz (del Museo del Louvre), el autorretrato del Museo de su nombre en Castres y otros lienzos de distintas etapas artísticas de su vida. Es preciso destacar obras de Joaquín Inza, Bernardo Lorente, Germán Maella, el magnífico autorretrato de Luis Meléndez conservado en París, sobrios bodegones de gran perfección técnica, Miguel Jacinto Meléndez y Luis Paret y Alcázar, quizá la figura más «rococó» de los españoles.

Pintura francesa

La pintura francesa en la Corte de España durante el siglo XVIII va a significar un hito en el panorama artístico nacional especialmente en la primera mitad del mismo. La carencia de artistas de primera categoría para satisfacer los gustos de los monarcas borbónicos propició desde el primer momento la venida de pintores del vecino país para servicio de la Corte, pero que también ejercerán amplia influencia fuera de la misma. El retrato cortesano, recargado y elegante es introducido por Jean Ranc (†1735), discípulo de Rigaud, y sus formas se mantienen por su sucesor Louis-Michel Van Loo (†1771), el que lleva a cabo el teatral y ampuloso retrato de «La familia de Felipe V», tan diferente de «Las Meninas» de Velázquez, por desgracia tan escasamente conocido en el vecino país en el siglo XVII. También fue pintor de Felipe V, Michel-Ange Houasse, de gran interés y sorprendente modernidad en el cultivo del paisaje y de refinada gracia rococó en sus cuadros costumbristas.

La pintura francesa ha sido preparada por el gran especialista Yves Bottineau. La primera época borbónica, de marcado acento francés viene representada en nuestra exposición por el retratista Nicolás-Simon-Alexis Belle, Jacques Bousseau, Antoine Coypel, Charles-Antoine Coypel, Henri de Favanne, Charles-Joseph Flipart, Pierre Gobert, Michel-Ange Houasse, Nicolás de Largillière (representantes estos dos del gran retrato espectacular aristocrático), Charles-François de La Traversse, Jean Pillement, Jean Ranc (retratista real, como Jacinto Rigaud), Jean-Baptiste Santerre, Louis de Silvestre «el Joven», Pierre Subleyras, Carlos Van Loo, considerado el más importante pintor de la familia, Louis-Michel Van Loo (el autor de «La familia de Felipe V» de quien, además del cuadro grande, se ofrecen un lienzo más reducido y un dibujo, así como

el bellissimo «La educación del amor por Venus y Mercurio» y otros), Claude-Joseph Vernet, Antoine Watteau y el sueco Adolf Ulrik Wertmüller.

Pintura italiana

Con el título de «Pintura y pintores italianos en la Corte de España en el siglo XVIII» encabeza el Dr. Pérez Sánchez el artículo dedicado a este capítulo. Con Fernando VI y particularmente por influencia de su esposa Bárbara de Braganza, se inclina el gusto real hacia Italia. Jacopo Amiconi (†1752) es un artista refinado, autor de elegantes composiciones mitológicas y bíblicas; Corrado Giaquinto (†1765) es notable tresquista, autor de muy hermosos frescos en el Palacio Real de Madrid, particularmente de la gran escalera y de la Capilla. Carlos III, interesado en finalizar las obras de Palacio, llama, recién coronado Rey, a dos pintores de los más prestigiosos en el panorama artístico europeo: Gian Domenico Tiepolo (†1770) y Antonio Rafael Mengs (†1776). El primero, que vino ya viejo, dejó obras esplendorosas en frescos y lienzos, de un estilo barroco impregnado ya de gracia rococó, no muy entendido en su momento al contrario que Mengs, riguroso clasicista y retratista frío y perfecto.

La pintura y pintores italianos en la Corte de España en el siglo XVIII, preparada por Alfonso E. Pérez Sánchez, está representada aquí por sus figuras fundamentales: Giacomo Amiconi (del que se ofrece el retrato del gran cantante Farinelli, figura importante en la corte de Fernando VI), Pompeo Girolamo Batoni, Francesco Battaglioli, Giuseppe Bonito, el gran Sebastiano Conca, Corrado Giaquinto (pintor de Cámara y Director General de la recién nacida Academia de San Fernando, cuyo primer Director fue el francés Louis-Michel Van Loo), Antonio Joli, Antonio Rafael Mengs (retratista de Carlos III, su hijo Carlos, Príncipe de Asturias, M.^a Luisa de Parma, donde brinda una particular belleza cortesana muy lejos del realismo despiadado de todos los retratos de la soberana pintados por Goya), Francesco de Mura, Mariano Nani, Giovanni Paolo Panini, Andrea Proccaccini, Francesco Sasso, Solimena, el genial veneciano Giovanni Battista Tiepolo (del que se presentan, entre otros, su bellissima Inmaculada, del Museo del Prado, y San Pedro de Alcántara, del Patrimonio Nacional) su hijo Giandomenico, Francesco Trevisani y Lorenzo Vaccaro.

Patrimonio Nacional

Las obras aquí expuestas indicativas del arte pictórico europeo del siglo XVIII tienen diversas procedencias: colecciones privadas españolas y extranjeras, Museos de Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, República Federal de Alemania, Suecia y nuestro país, particularmente generoso.

Aquí es preciso destacar de manera muy especial la importante y valiosa colaboración del Patrimonio Nacional, por el número e inte-



«El Infante Felipe Pedro», por Houasse.

rés de los cuadros que ha aportado a esta exposición. Señalamos:

— *Del Palacio Real de Madrid*: «Retrato del Infante Felipe Pedro», por M. A. Houasse, «La Barbería» y «Academia de dibujo», por Michel-Ange Houasse.

«La Virgen con el Niño», por Francesco de Mura.

«San Pedro de Alcántara», por G. B. Tiépolo.

— *Del Palacio de Riofrio*: «Jesús con la cruz a cuestas», por Rafael Mengs; «La perra Lisa», por Jean Ranc; «Un elefante», por Giuseppe Bonito.

— *Del Palacio de la Moncloa*: «El jardín de los frailes de El Escorial», por M. A. Houasse, y «Retrato de Carlota Joaquina, Infanta de España y Reina de Portugal», por Mariano Salvador Maella.

Muestra digna de todo lo, profunda enseñanza del arte europeo del siglo XVIII, se acompaña de magnífico Catálogo concienzudamente realizado tanto en texto como en ilustraciones que recogen la obra en su totalidad, enriquecido además con amplia bibliografía.

JOAN DE JUANES

DE exposición magistral puede calificarse la dedicada a los grandes maestros de la pintura valenciana del Renacimiento, Vicente Maçip y su hijo Joan de Juanes, amén de los hermanos y discípulos de este último. De cerca hemos podido contemplar los vibrantes lienzos perfectos en el dibujo, de clara ascendencia rafaelesca que pintara Vicente Maçip para la iglesia de Segorbe con sus figuras corpulentas, grandiosas y elocuentes; gran asimilador del potente arte italiano, de los más destacados pintores por él conocidos, es a su vez creador de tipos, como la Inmaculada —dos—, imitada por su hijo, de las primeras en el arte español que tendrá larga vida hasta comenzado el siglo XX y de modo particular en el espléndido siglo barroco, el XVII, tanto en escultura como en pintura, siendo raro encontrar artistas de esa centuria que no hayan tratado este tema. Figuras grandiosas y paradójicamente pequeñas de formato son las de los tondos —italianos— de la Anunciación y Martirio de Santa Inés.

De su hijo, el religiosísimo Joan de Juanes, de quien se dice que no pintaba hasta haber comulgado —en efecto, sus representaciones son inspiradoras de popular devoción—, hemos podido contemplar «La Cena», interpretación personal de la de Leonardo da Vinci a la que imprime además ciertos detalles medievales muy de acuerdo con un público; elige en la de Valencia y en la del Prado el momento de la institución de la Eucaristía por Cristo lleno de humildad y majestad a la vez que trasplanta con éxito al cuadro repetidísimo en que aparece Cristo solo con la Hostia en alto o el histórico cáliz sobre fondo dorado, medieval, como en las figuras de Moisés y Aarón. También ha venido el lienzo de «Las Bodas del venerable Agnesio», ese hermoso

conjunto apaisado, de ascendencia directa del vecino país, de formas dulces y blandas, lo que se ha achacado como defecto al gran pintor de la devoción. Y en este aspecto formal ha resultado menos afortunado en la serie dedicada a la Vida y Martirio de San Esteban, donde el santo aparece amanerado e inexpressivo. Apóstoles, Santos y Virgenes completan la panorámica pictórica junto con algunos correctísimos dibujos del pintor valenciano, admirable retratista si es suyo el retrato de tres cuartos, según moda impuesta por Tiziano, de don Luis de Castellá.

GLORIA ALCAHUD

«GLORIA Alcahud y sus flores» pudiera denominarse la exposición a ella dedicada; flores azules, flores rosas, de color violeta, siempre con suavísimas tonalidades en gama que se enriquece ligeramente en el centro del cuadro donde están las flores protagonistas rodeadas de grandes hojas dibujadas con gran lujo detallístico; forman a veces trípticos, pero casi siempre son individuales, formando una eterna y suave melodía del color.

CRISTOBAL POVEDANO

DE gran interés ha resultado la muestra de 41 obras del pintor cordobés Cristóbal Povedano, uno de los actuales valores en cuanto a la tendencia geométrica de la pintura abstracta actual; nos presenta Povedano un arte sin violencia, lleno de armonía, donde palpita un sabio enlace de la línea recta con la curva en hermosa gama de colores y perfecta adecuación de tonos y líneas, suscitantes algunas de plásticos sombreados.

CIVILIZACION SUMERIA

LA Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, en colaboración con el Centro Cultural Iraquí, ha presentado una interesante exposición de reproducciones y fotografías de obras de arte de los más gloriosos momentos de la civilización sumeria, la primera civilización según el parecer unánime de arqueólogos e historiadores del mundo antiguo. A los sumerios debemos, además del paso de un modo de vida rural y dispersa a la civilización urbana, importantes descubrimientos científicos, como la rueda de alfarero que permite intensificar la producción y concebir más tarde, partiendo del mismo principio de la rueda, la carreta de cuatro ruedas; diversos medios de transporte marítimo, como el barco de vela y otros; aportaciones culturales de la máxima importancia, tanto en lo referente a ciencias exactas como medicina, astronomía, geografía, y, en el campo de las letras y las artes, altísimo grado de perfección desde la epopeya de Gilgamést a las expresivas esculturas de duro basalto, diorita, alabastro y piedra. Ellos son los ejecutores de la bellísima lira de un músico enterrado en el templo del «Príncipe» Meskalamdug en el cementerio real de Ur, de 2450 a. de C. y la estatua de macho cabrío que sobre base de madera se compone de oro, lapislázuli, concha, piedra caliza y plata. En arquitectura crean una serie de formas: arcos, bóvedas, cúpulas y el «zigurat» que, constituido por terrazas sucesivas, remata en un pequeño templo, el de Ur, dedicado a Sin, el más grande de los dioses de la ciudad. Muestra de enorme interés para el público español y particularmente para los estudiosos de las culturas antiguas.

PINTURAS DE BERRUGUETE DE PAREDES DE NAVA

FELIZMENTE han sido recuperadas las seis tablas de Pedro Berruguet robadas hace meses del retablo mayor de la iglesia parro-



«Un elefante», por Giuseppe Bonito.

quial de Santa Eulalia de Paredes de Nava (Palencia); habiendo sufrido diversos desperfectos (arañazos, raspaduras en la madera y pasmos en el barniz) se han restaurado magníficamente con modernas técnicas, consiguiéndose la primitiva calidad de estas obras del gran pintor, uno de los más conspicuos introductores del Renacimiento en nuestro país. Son de enorme interés los reflectogramas obtenidos con rayos ultrarrojos que revelan el dibujo subyacente. La radiografía y el análisis material de la capa pictórica aportan, asimismo, datos valiosos para la interpretación del proceso evolutivo del artista, que han completado en análisis científico llevado a cabo en 1964, en que se pusieron al descubierto los primitivos fondos de oro muy en consonancia con la inmanente solemnidad de los majestuosos Reyes de Judá, por otra parte tan impregnados de carácter hispánico, obra cumbre del excelso pintor palentino, padre además del también excelso escultor Alonso, una de las Águilas del Renacimiento español.

SEMPERE

IMPORTANTE es la exposición dedicada al gran artista alicantino de Onil presentada por el Ministerio de Cultura; en ella se exhiben 170 obras comprendidas entre 1946 y 1979. La obra reciente viene ampliada por la exposición del mismo en la Galería Theo con cuyo motivo ha editado un importante volumen.

Sempere, uno de los artistas más destacados en el arte actual no sólo en nuestro país, sino a nivel mundial, es un hombre que se ha hecho a sí mismo. Iniciados sus primeros estudios en su tierra natal y posteriormente en Valencia, se traslada a la capital francesa en 1948, el único lugar donde podía tener «vida» artística. Sufre muchas privaciones, pero entabla contactos con artistas de primera fila con algunos de los cuales mantendrá sincera amistad. Tras bastantes años de estancia en París se traslada definitivamente a Madrid donde su labor ha sido y está siendo amplia y fructífera.

Interesado por las formas geométricas lleva a cabo ricas composiciones a base de círculos, cuadrados, triángulos, delimitados por negros, en infinitas composiciones de «gouaches», una parte de los cuales sujetos al movimiento ilusorio, al arte óptico. Opart, en efecto de muaré, particular expresión del lenguaje. Sempere siente gran interés por el luminocetismo en cuyas investigaciones ha participado con gran entrega y entusiasmo; él ha fabricado cajas luminosas, «relieves luminosos» según su propio lenguaje, de enorme interés en su momento. Su espíritu creativo le lleva también a la creación de un cierto tipo escultórico, las estructuras, formadas de elementos metálicos (aluminio, hierro, acero) en las que busca un espacio aéreo y dinámico y donde adquiere gran importancia la luz; «las esculturas de Sempere —ha dicho un crítico suyo— nos aparecen como unos soportes, unas super-



«La Virgen con el Niño», por F. de Mura.

ficies donde se instala la luz y las define como tales». Pero ahonda más; a partir de 1968 busca la integración de las artes con la colaboración del poeta Julio Campal y el compositor Cristóbal Halffter, si bien no pudieron conseguir su cometido por motivos ajenos a ellos.

Sempere lleva a cabo la barandilla del puente que atraviesa la Castellana de Madrid prolongándose en la calle de Serrano, siempre con ese sentido dinámico al combinar sabiamente barras verticales con otras en forma de S, y a su cargo quedó la instalación ajardinada del «Parque-Museo» bajo el propio puente de cuya belleza podemos gozar a nuestro gusto.

BARJOLA

TRAS varios años de silencio, el pintor pacense Juan Barjola nos brinda de nuevo la contemplación de una amplia exposición de cincuenta y ocho cuadros en las salas de la Galería Biosca. Una vez más, Barjola se nos presenta como un testigo de su tiempo, testigo de lo desgarrado y trágico de la vida, que personaliza en sus lienzos por medio de perros hambrientos, perreras, cabezas de toros, tauromaquías, cabezas de caballos, caballos muertos por toros, mesa de matadero, inquietantes situaciones, niños desolados de suburbios, infancias dramáticas, masacres, tercer mundo, mujeres ante el espejo, la Crucifixión, quizá como canto de esperanza a la triste y amarga situación humana.

Sus personajes y objetos contorneados y de tonalidades marrones, ocre, azules, verdes, rosas y grises, estas dos últimas en gráfico paralelo goyesco para las escenas canibalescas y de asesinos para acentuar el terror. Hace resaltar sus figuras coloristas sobre fondos planos y contrastados en un alarde compositivo de sabia combinación de colores. Profeta de su tiempo, denuncia la miseria y tragedia del cotidiano transcurrir vital de este mundo.

JULIO GONZALEZ

LA Fundación Juan March ha presentado recientemente una espléndida exposición de esculturas y dibujos del gran artista catalán, figura cívica del arte actual, Julio González. Reúne la citada muestra 111 obras: 66 esculturas en bronce, bronce forjado, hierro, cobre repujado y piedra, y 45 dibujos en pastel sobre lápiz, tinta china, lápiz y tinta china, pluma y lápiz, lápiz y pastel, acuarela pluma y lápiz y pluma y collage.

Nacido en 1876 en Barcelona en el seno de una familia de orfebres, en su juventud Julio González y su hermano aprenden a trabajar los metales en el taller paterno. Más tarde siguen cursos de pintura en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona. En 1908 muere Juan, el hermano querido y compañero de trabajo del

que llegaría a ser gran escultor, lo que le afecta profundamente. Posteriormente, se incorpora al trabajo de los metales en cuya forja ya era especialista, teniendo ya en su haber, él y su hermano, una medalla de oro obtenida en Chicago en 1892. Se interesa por la soldadura, aprendiendo la soldadura autógena en la que se hace maestro. Establecido en París desde 1900, inicia en 1927 sus primeras esculturas en hierro forjado y cortado; más tarde se siente atraído por la abstracción, se interesa por la figura en el espacio valorando la importancia de éste y volviendo consecuentemente a las más compactas inspirándose en la naturaleza como queda particularmente manifiesto en sus dibujos. Se casa en 1937 con Marie Therèse Roux y muere cinco años más tarde.

Julio González, artista profundamente humano, silencioso, tímido y de gran sensibilidad, ha aportado como él mismo confiesa, a la escultura «el dibujo en el espacio»; para él el espacio es utilizable como material escultórico. Otro factor importante en su obra es el procedimiento para acceder de lo representado a la significación. Como atinadamente opina Aguilera Cerni en base a las propias confesiones del artista de cara a la simbología «una estatua de mujer puede ser simplemente una mujer, es una representación de la naturaleza y puede verse desde todos los lados. Pero si en una determinada actitud tiene en la mano una rama de olivo, ya no es una mujer, se ha convertido en el símbolo de la paz». Siguiendo en este aserto, la máscara Montserrat gritando, no es una máscara sin más, es la personalización del dolor, de la amargura, que repite en más de una ocasión.

Julio González conoce las corrientes artísticas precedentes y las contemporáneas asimilándolas magistralmente para formular un lenguaje inconfundiblemente personal en la «Cabeza de Lola» de hacia 1914-20 mezclados elementos del impresionismo y modernismo. Fruto de su experiencia purista es el grupo de campesinas. En la «Cabeza de Joan» hecha con planchas de hierro soldado, de hacia 1930-1932, pone de manifiesto la superación de la influencia cubista. Manifiesto personalísimo de su obra son «La cabeza llamada el Túnel», «Los enamorados», «Los hombres cactus», estos últimos de herencia surrealista.

Exposición importante, y digna de loa, de la Fundación March que no ha escatimado medios para reunir en su marco obras importantísimas del artista, diseminadas por diversos Museos y Galerías españoles y extranjeros que gentilmente las han brindado.

M.ª ANGELES DE ARMAS

EN la Galería Kreisler se ha expuesto recientemente obra pictórica y escultórica de M.ª Angeles de Armas y Juan Oliveira, respectivamente.

M.ª Angeles de Armas es una pintora de enorme interés en el panorama del arte actual; conocida y galardonada en España y en el extranjero, tiene en su haber una muy meritoria obra, habiendo llevado a cabo numerosas exposiciones y pudiendo contemplarse sus cuadros en importantes Museos y Colecciones. Se nos presenta como una pintora entre surreal y simbolista que estampa en sus lienzos creaciones misteriosas, difíciles de interpretar, lo que a decir verdad no interesa, y sí en cambio atraen por el impetuoso colorido, la perfección de líneas que forman extrañas estructuras quizá soñadas por la autora, observadora callada de sus propias creaciones.

OLIVEIRA

JUAN Oliveira es el escultor de formas equinas en movimiento, un movimiento contorsionado y lleno de pasión en dramático contraste con lo estático. Sus bronces de caballos completos, cabezas vibrantes aisladas del resto



«San Pedro de Alcántara», por Tiépolo.

del animal que no existe o sólo en mínima parte y entremezcladas a su vez con otras cabezas en distinta dirección pero con las que mantiene íntima relación, significan la expresividad plástica de este vital artista tudense, intérprete consumado y valiente del dinamismo del bulto animal.

LO MAGICO EN EL ARTE

MAGRITTE, Max Ernst, Menra, Culxart, Brinkmann, Vela, Peinado, J. Hernández, Jardiel, Fraile, Gordillo, Poriç, Castillo, Quirós, Oscar Domínguez, Dalí, Tapiés, Lucio Muñoz, Antonio López, Zachisson y Ramiro Tapia han sido los artistas figurados en esta exposición organizada por la Galería Rayuela en colaboración con la Galería Theo. Nombres destacados en el marco contemporáneo de la pintura, pertenecientes a diversas tendencias artísticas en cuyas obras presentadas —no siempre de las mejores de ellos— se ha pretendido noblemente hacer destacar el denominador común de lo mágico como arcana revelación vital.

J. SAGARZAZU

SE ha celebrado recientemente en la Sala Sakoa una exposición del pintor vasco Javier Sagarzazu, galardonado con importantes premios y cuya obra figura en colecciones particulares extranjeras. Sagarzazu es un pintor de una extraordinaria sensibilidad que imprime en sus óleos una poesía enormemente lírica y delicada, evocadora de su querido —se ve— paisaje vasco de verdes sutiles, intermedio de grises y azules de gran poder de atracción; parecen cuadros pintados en la distancia de un país lejano que necesita no olvidar, y para ello es necesario pintarlo continuamente en su mar, en sus prados verdes, sus tipos melancólicos que miran de frente o se divisan mudos a lo lejos, y en sus bodegones. Es una pintura para el espíritu.

EDUARDO SANZ

ARTISTA-artífice-artesano llama Caro Baroja a Eduardo Sanz, apelativo que considero acertado, pues queda demostrado palpablemente en la reciente exposición presentada en la Galería Kreisler Dos. El hombre de costa santanderino nos ha brindado en esta ocasión un sugestivo tema marino materializado en una hermosa serie de barcos de vela y barcos de vapor de la más perfecta artesanía, acuarelas de faros españoles, señales marítimas, naufragios famosos, famosos navegantes, completada con cartas marinas y una brújula, en correctísimo dibujo. La labor más positiva en esta muestra, laboriosísima ciertamente, ha sido sin duda el haber sabido conjugar al artista inspirado, al artista perfecto y al artesano manual.

GRONIGA del Patrimonio Nacional



1.

1. La Infanta Doña Elena iza la bandera en la corbeta que lleva su nombre. Los Reyes presidieron el acto de entrega del navío a la Armada española.

2. La Reina Doña Sofía en la exposición de arte popular palestino.

3. Sesión de apertura de la XXVI reunión de los Comités europeos de Unicef, presidida por S.M. la Reina.

4. Entrega del Premio de Literatura Miguel de Cervantes que fue presidido por los Reyes de España.



2.



3.



4.

ENTREGA DE LA CORBETA «INFANTA ELENA»

LOS Reyes de España Don Juan Carlos y Doña Sofía, acompañados de sus hijos, el Príncipe Don Felipe y las Infantas Doña Elena y Doña Cristina, presidieron en Cartagena, el día 12 de abril, el acto de entrega de la corbeta «Infanta Elena» a la Armada española.

Tras los actos protocolarios y la firma del documento por el que se transfería la corbeta a la Armada, la tripulación del nuevo buque, que estaba formada en tierra, embarcó en la nave y la Infanta Doña Elena, acompañada del contralmirante Gil de Soala, subió a bordo, donde fue recibida por el comandante del buque, que entregó a la Infanta la bandera española para que la izase en el mástil de popa.

Las tripulaciones de los buques fondeados en el muelle que daban escolta a la corbeta dieron vivas a España, mientras sonaba el himno nacional y se disparaban las salvas de ordenanza. Un capellán castrense bendijo la bandera y se dio lectura al decreto de nombramiento de comandante de la nave. Don Juan Carlos impulsó después condecoraciones al mérito naval a personalidades civiles y militares.

LA REINA EN LA EXPOSICIÓN DE ARTE PALESTINO

EL pasado día 14 de abril, la Reina de España, Doña Sofía, presidió en el Museo Arqueológico Nacional, la inauguración de una Exposición de Arte Popular Palestino. La muestra recoge una rica colección de objetos del arte popular del pueblo palestino integrado por vestidos, joyas, cristal de alkoani, tallas en madera de olivo y muestras de la industria textil, de la concha y del nácar.

Durante los cuarenta y cinco minutos que duró la visita Doña Sofía siguió atentamente las explicaciones que le ofreció el Presidente de la Asociación de Pintores Arabes y Palestinos, señor Ismail Shamut. Al término de la visita la Reina firmó en el libro de honor y partió con los organizadores de la Exposición sobre temas de etnología.

APERTURA DE LA REUNIÓN EUROPEA DE UNICEF

SU Majestad la Reina Doña Sofía presidió el día 16 de abril, en la sede del Ministerio de Sanidad, la sesión de apertura de la XXVI reunión de los Comités europeos de Unicef. Acompañaban a la Reina



Los Reyes de España, acompañados por sus hijos en la entrega de una bandera a la Academia General del Aire.

Visita del Presidente de Guinea en las fotos inferiores: 1, los Reyes con el Presidente y su esposa; 2, discurso de Don Juan Carlos en la recepción de Palacio; 3, contestación del Presidente guineano.



1.



2.



3.

la Infanta Doña Margarita, el Ministro de Sanidad, el Presidente del Senado y el Director Internacional de Unicef, así como representantes de países de casi todo el mundo.

ENTREGA DEL PREMIO MIGUEL DE CERVANTES

Los Reyes de España presidieron el día 23 de abril la entrega del Premio de Literatura en lengua castellana Miguel de Cervantes 1979 al escritor argentino Jorge Luis Borges y al español Gerardo Diego. El acto se celebró en el paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares.

Don Juan Carlos, en sus palabras, señaló la identificación de las dos orillas atlánticas que se funden en la creación literaria. «Si en alguna ocasión —dijo—, a lo largo de mis presencias en el continente americano, tuve la oportunidad de decir que iberoamericanos y españoles teníamos la patria común del idioma, hoy, aquí, podría añadir que esa patria subsiste y persiste en la orgullosa voluntad de escribir grandes obras, de levantar belleza, de golpear con hondas llamadas de exigencia en la conciencia colectiva. Por esa razón, la obra literaria profunda, extensa e incitante de Borges y de Gerardo Diego, tan distinta en formas e intenciones, nos añade a todos inmortalidad. Inmortalidad porque, a través de ellos y de lo que nos dejan en sus libros, todos superamos nuestra estatura de hombres para crecer cuando los leemos, hasta sentirnos noblemente activos y divinizados, elevados a las más altas cotas de responsabilidad.»

Gran parte del discurso real estuvo dedicado a la postura del Estado frente a la cultura. «A esta responsabilidad de creación común —dijo Don Juan Carlos— y a la tarea de hacer de la cultura un mundo acogedor y estimulante, un horno que modele nuestras posibilidades como ciudadanos, no debe ser ajeno el Estado.»

El escritor argentino Jorge Luis Borges, tras recibir el premio dijo: «Me conmueve mucho el hecho de recibir este honor de manos de un Rey, ya que un Rey, como un poeta, recibe un destino que no busca. Se trata de algo hermosamente inevitable.»

Por su parte, Gerardo Diego dijo: «Entre mis vicios habituales no figura el de la ingratitud. Recibir de vuestras regias manos el premio Miguel de Cervantes me parece un sueño dormiente y el comprobar que es un sueño despierto me llena de gratitud.»

Por la tarde, los Reyes de España ofrecieron una recepción en su residencia del Palacio de la Zarzuela a personalidades de la cultura, en su mayoría vinculada al mundo de las letras.

ENTREGA DE BANDERA A LA ACADEMIA DEL AIRE

Los Reyes de España, Don Juan Carlos y Doña Sofía, acompañados de sus hijos el Príncipe Don Felipe y las Infantas Doña Elena y Doña Cristina, llegaron el día 27 de abril a la base aérea de San Javier, para hacer entrega de la bandera a la Academia General del Aire, de cuyo acto fue madrina la Reina Doña Sofía.

El Vicario General Castrense, Monseñor Benavent, bendijo la bandera de España que, por Decreto del Ministerio de Defensa, ostentará la Academia General del Aire. La Reina Doña Sofía, madrina de la ceremonia, pronunció un breve parlamento al hacer entrega de la bandera al Coronel Director de la Academia, en el que destacó que «en ella resucitan las cenizas de los muertos y la Patria se prolonga hacia el porvenir. La bandera de España es el símbolo de la gran familia de la Patria. En ella todos tenemos un espejo donde mirar para nuestra mejor realización como ciudadanos.»

El Coronel Director de la Academia, agradeció a la Reina que se hubiese dignado ser madrina del acto y «al recibirla de sus manos —dijo— sentimos en nuestros corazones y vivimos en nuestras mentes un profundo respeto hacia el pasado, un compromiso responsable con el presente y una esperanzadora fe en el futuro.»

Concluida la ceremonia fue ofrendada una corona de laurel en homenaje a los caídos y se celebró la conmemoración de las quinientas mil horas de vuelo en la Academia General del Aire, que es la primera unidad aérea española que cuenta en su historia con esta importante cifra.

VISITA DEL PRESIDENTE DE GUINEA

A primeras horas de la tarde del pasado día 29 de abril llegó a Madrid, en visita oficial, el Presidente del Consejo Militar Supremo y Jefe del Estado de la República de Guinea Ecuatorial, Teniente Coronel Teodoro Obiang Nguema.

Al pie de la escalerilla del avión, los señores de Nguema Mbsogo fueron saludados por Sus Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía; el Presidente del Gobierno, y el Embajador de España en Malabo, mientras se disparaban las veintinueve salvas de ordenanza. Al finalizar el acto de recibimiento, Sus Majestades los Reyes y los señores de Nguema Mbsogo se trasladaron por vía aérea a Aranjuez.



1.



2.



3.



4.

En esta página viaje de los Reyes de España a Ecuador: 1, Don Juan Carlos y Doña Sofía con el Gobernador de Puerto Rico y su esposa, durante la escala en esta capital; 2, los Monarcas saludando al Presidente de Ecuador y su esposa; 3, palabras del Soberano durante la cena ofrecida por el Presidente ecuatoriano; 4, los Reyes saludando a la multitud desde el palacio presidencial de Quito.

Página siguiente: 1, los Reyes y sus hijos en el acto de homenaje a la bandera celebrado en Valencia; 2, la Familia Real en el desfile celebrado en Valencia con motivo del Día de las Fuerzas Armadas; 3, los Soberanos con el Presidente de Italia; 4, discurso del Rey en la cena ofrecida al Presidente Pertini; 5, contestación del Presidente italiano; 6, la Reina Doña Sofía a su llegada a Buenos Aires para asistir al IV Centenario de la capital.

La primera jornada finalizó con una cena ofrecida por los Reyes a los señores de Nguema Mbasogo en el Palacio Real de Madrid a la que asistieron el Gobierno en pleno y los Presidentes de ambas Cámaras parlamentarias, junto a otras autoridades.

En la cena, Don Juan Carlos pronunció un discurso en el que, entre otras cosas, dijo: «Vuestra visita, primera que realizáis a un país europeo, adquiere un especial significado en un momento como el actual, caracterizado por la emoción del reencuentro histórico y por un estrecho fortalecimiento de nuestras relaciones, que ha sido posible gracias al nuevo horizonte de libertad que habéis abierto para vuestro país.»

El Presidente guineano agradeció las palabras del Rey y destacó los frutos de la ayuda de España, en esta nueva etapa que ha comenzado con el derrocamiento de Macías.

En las primeras horas de la tarde del día siguiente, el Presidente de Guinea y su esposa fueron obsequiados por los Reyes de España con un almuerzo íntimo en su residencia del Palacio de La Zarzuela. Terminado el mismo, los dos Jefes de Estado mantuvieron una reunión de trabajo.

Como último acto de su estancia en Madrid, y en un hotel madrileño, el Presidente de Guinea Ecuatorial y señora ofrecieron una cena en honor de los Reyes de España.

VIAJE DE LOS REYES A ECUADOR

A primeras horas de la mañana del día 12 de mayo, Sus Majestades los Reyes de España, Don Juan Carlos y Doña Sofía, salieron del aeropuerto de Barajas hacia Ecuador para una visita oficial de cinco días a aquel país.

Tras varias horas de viaje, el avión hizo una breve escala en Puerto Rico, donde recibieron la bienvenida del gobernador Carlos Romero Barceló que, con otras autoridades, acudió a recibir a los Monarcas españoles, los primeros que visitan esta antigua posesión española en América.

Los Reyes mantuvieron seguidamente una larga conversación con el gobernador Romero y su esposa. También conversaron largo rato con numerosos representantes de la colonia española en San Juan, entre los que figuraban directivos de las diversas casas regionales y funcionarios de las agencias gubernamentales españolas representadas en Puerto Rico.

Reanudado de nuevo su viaje, los Reyes de España llegaron a última hora de la tarde a la base aérea Mariscal Sucre, en Quito, donde fueron recibidos por el Presidente don Jaime Roldós Aguilera, y su esposa Martha Bucaram. Honores militares y salvas artilleras de ordenanza, resonaron en las montañas quiteñas mientras tenían lugar las presentaciones de séquitos.

Con la presidencia de un acto militar en el Colegio Mayor Eloy Alfaro, donde Don Juan Carlos presentó una ofrenda floral ante el templo a los héroes de la independencia de Ecuador, los Reyes de España iniciaron la segunda jornada de su visita a este país iberoamericano.

Más tarde el Monarca español y el Presidente Roldós mantuvieron una entrevista en el Palacio de Gobierno. A continuación, los Reyes de España junto al Presidente y señora de Roldós, salieron al balcón principal del palacio para saludar al pueblo de Quito.

Por la tarde, los Reyes acudieron al Palacio Municipal, donde en solemne ceremonia, con asistencia del Presidente fueron declarados huéspedes de honor de Quito y les entregaron las llaves de la ciudad.

Por la noche, se celebró una cena oficial ofrecida por el Presidente de la República en el palacio del Gobierno, con asistencia de los Reyes y su séquito, el Gobierno ecuatoriano y de los embajadores iberoamericanos.

El Presidente ecuatoriano aprovechó su parlamento en la cena para recordar sus proyectos de gobierno y los objetivos democráticos que persigue. Habló del momento de transición mundial y por último, se refirió a lo que España podía significar en el esfuerzo de las naciones iberoamericanas que buscan su identidad y su sitio.

Don Juan Carlos centró su respuesta en esa necesaria cooperación entre España y los países de Iberoamérica que se ha convertido en uno de los objetivos de su reinado. Agradeció también la invitación que el Pacto Andino había hecho al Gobierno español para convertirse en el único observador en las decisiones de esta organización y deseó que las metas del Pacto pudieran alcanzarse y ampliarse en beneficio de la defensa de «una democracia sin adjetivos, una democracia a secas», en cuya consolidación coinciden ahora Ecuador y España.

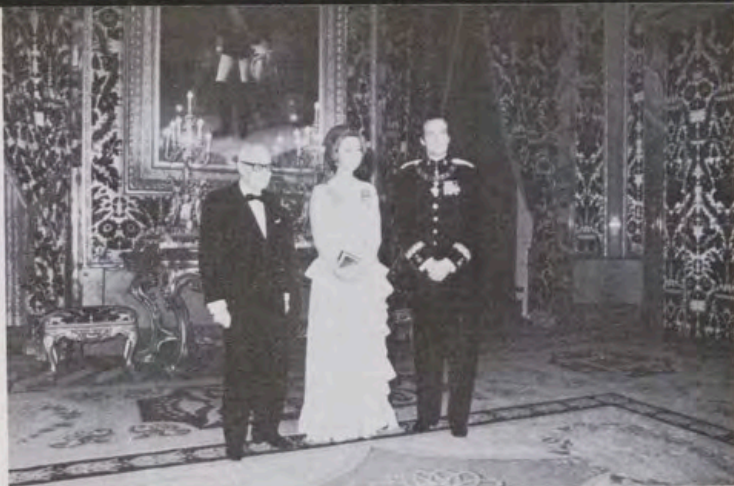
El día siguiente se inició con una ronda de conversaciones que Don Juan Carlos mantuvo con representantes de los partidos políticos conservador, liberal, socialcristiano y democristiano.

Las actividades desarrolladas por los Monarcas españoles en este día, dedicaron un amplio espacio de tiempo a los temas culturales. Don Juan Carlos recibió a una delegación del Centro Histórico de



1.

2.



3.

4.



5.

Quito, que solicitaron la ayuda de España en la conservación del tesoro artístico de esta ciudad. A continuación, el Rey y la Reina asistieron en la Embajada de España a una recepción que ofrecieron a la colonia española.

A primeras horas de la tarde los Soberanos acudieron al Instituto Ecuatoriano de Cultura Hispánica, situado en la casa del que fue fundador de Quito, Sebastián de Benalcázar. Ante una estatua suya colocaron una corona de flores y luego visitaron e inauguraron la exposición del «Intimismo de la pintura Española en los siglos XIX y XX» que ha supuesto un importante esfuerzo tanto por parte española como ecuatoriana.

La estancia de los Reyes en Quito finalizó con una cena ofrecida por Don Juan Carlos y Doña Sofía a sus anfitriones en el refectorio del convento de San Francisco y una posterior recepción a diversas personalidades en los claustros de la Merced.

A primera hora de la mañana siguiente los Reyes de España abandonaron la ciudad de Quito para tomar rumbo a Guayaquil y emprender después una visita por las islas Galápagos. Acompañaron a los Reyes durante esta segunda etapa de su viaje el Vicepresidente ecuatoriano Osvaldo Hurtado, su esposa y la esposa del Presidente Roldós, así como un reducido grupo de personalidades.

Antes de abandonar Ecuador, el último acto oficial de Sus Majestades fue recibir a la colonia española de Guayaquil y saludar y conversar con los españoles que conviven con los ecuatorianos y hacen causa común con ellos.

Hacia la media tarde el avión real emprendió el vuelo a España. El Presidente de la República y los principales mandatarios de la nación acudieron a despedir a Sus Majestades.

HOMENAJE A LA BANDERA Y DIA DE LAS FUERZAS ARMADAS

VALENCIA vivió los días 31 de mayo y 1 de junio, dos jornadas de gran significación patriótica. Miles y miles de valencianos participaron, con desbordado entusiasmo, en el homenaje a la Bandera y presenciaron el brillante desfile del Día de las Fuerzas Armadas. Ambos actos se celebraron este año en la ciudad, sede de la Tercera Región Militar.

El acto de homenaje a la Bandera tuvo lugar en el paseo de la Alameda, de Valencia, y estuvo presidido por los Reyes de España Don Juan Carlos y Doña Sofía, acompañados del Príncipe de Asturias y de las Infantas Doña Elena y Doña Cristina.

A los acordes del himno nacional, acompañado de salvas, se recibieron las veintidós banderas y estandartes que participaron en el acto, junto con una gran enseña roja y gualda que ondeaba desde un más-



6.

til de veinte metros. A continuación, en medio de un gran silencio, se hizo el ofrecimiento de una corona de laurel en recuerdo a los caídos.

Al día siguiente varias decenas de miles de personas se congregaron en las calles Marqués de Estella, Colón, Játiva y plaza de San Agustín, de Valencia, para presenciar la gran parada militar del Día de las Fuerzas Armadas y rendir homenaje a los Ejércitos.

Presidido por el Rey Don Juan Carlos, la Reina Doña Sofía, y sus hijos el Príncipe de Asturias y las Infantas Doña Elena y Doña Cristina, transcurrió el desfile militar en el que participaron 16.000 hombres de los tres Ejércitos y de las Fuerzas de Orden Público. La Familia Real fue ovacionada con entusiasmo en todos y cada uno de los lugares públicos donde hizo acto de presencia.

VISITA DEL PRESIDENTE DE ITALIA

EL Presidente de Italia, señor Sandro Pertini, llegó a Madrid en visita oficial el día 26 de mayo acompañado por el Ministro italiano de Asuntos Exteriores. Acudieron a recibirle al aeropuerto el Rey Don Juan Carlos, el Presidente del Gobierno, los miembros del Gabinete así como los Presidentes de ambas Cámaras Parlamentarias y los Jefes del Estado Mayor de los Tres Ejércitos. Seguidamente el Presidente Pertini, acompañado por Don Juan Carlos se dirigió al Palacio de la Zarzuela para cumplimentar a la Reina Doña Sofía.

La primera jornada de su estancia oficial en España concluyó con una cena de gala ofrecida por los Reyes de España en el Palacio Real.

«La Historia de España —dijo el Rey Don Juan Carlos tras la cena— arranca verdaderamente como parte del Imperio de Roma, y la Historia de Italia no puede entenderse sin la presencia española.»

El Rey afirmó que «el derecho, la sensibilidad creadora, la espiritualidad y un sentido artístico siempre renovador, son aportaciones comunes heredadas de Grecia, cristalizadas por Roma y expandidas por España». Añadió que «España se mira por ello reconfortada en Italia, confiando en que juntas, una vez más, pueden ciertamente aportar una voz renovada en el gran concierto de todos los pueblos europeos. La luz que tantas veces inspiró a nuestros pintores puede aún iluminar en común la acción de nuestros estadistas y hombres políticos». Otro de los párrafos del discurso del Monarca se refirió al «profundo sentido de respeto del hombre y de su libertad tradicional en nuestra cultura, debe ser capaz de engendrar formas de vida más justas, solidaridad humana más profunda, sentido de seguridad más amplio y como consecuencia, una mayor y definitiva paz social e internacional».

Sandro Pertini respondió afirmando que «Italia ha considerado desde un principio muy favorablemente la candidatura de España a la C.E.E. y se ha pronunciado en favor de la inserción de España en el tejido íntimo de la Europa libre, a la cual pertenece de derecho. No habrá jamás una verdadera y concreta unidad europea sin que de ella formen parte de pleno derecho, todas las naciones de la Europa libre».

Con motivo de la visita del Presidente Sandro Pertini a España, la Reina Doña Sofía inauguró en el Museo Arqueológico la exposición «Obras públicas en la Hispania Romana».

Al día siguiente, el Presidente italiano inició una gira por diversas ciudades españolas. En Toledo, las autoridades locales ofrecieron un almuerzo al dirigente italiano, al que también acudieron los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía.

VIAJE DE LA REINA A BUENOS AIRES

SU Majestad la Reina Doña Sofía salió de Madrid el pasado día 10 de junio con destino a Buenos Aires, para representar a la Corona Española en los actos conmemorativos del IV Centenario de la capital argentina. La Reina Doña Sofía fue despedida en el aeropuerto por el Rey Don Juan Carlos. Acompañaban a Doña Sofía en este viaje, ilustres personalidades de las Artes y de las Letras españolas.

Tras hacer una escala técnica en el aeropuerto de Dakar-Yoff de la capital senegalesa —donde esperaban a la Reina el primer ministro de Dakar y su esposa, el Embajador de España en Dakar y personal de la Embajada—, la Reina Doña Sofía llegó al aeropuerto bonaerense de Ezeiza, desde donde, como invitada especial del Gobierno argentino, se incorporó a los actos organizados con motivo del cuarto centenario de la fundación de la ciudad por Juan de Garay.

La Reina de España, que fue recibida en el aeropuerto por el intendente municipal de Buenos Aires, Brigadier Osvaldo Cacciatore, se trasladó a la plaza de Mayo, frente al palacio presidencial, donde se procedió a izar la bandera y, posteriormente, a la plaza Once de Junio de 1580, donde se erige el monumento al fundador de la ciudad.

Seguidamente, la Soberana asistió al solemne tedéum de acción de gracias oficiado por el primado de la Argentina, cardenal Juan Carlos Aramburu, en la catedral metropolitana.

El cardenal Aramburu destacó la presencia de Doña Sofía y del obispo de Cagliari como síntesis del ser católico de los argentinos que les

deviene de la raigambre hispana. Finalizada la ceremonia, la Reina recibió el saludo del purpurado y del dignatario ortodoxo griego y fue acompañada hasta su automóvil por el cardenal Aramburu y el general Harguindeguy, mientras el numeroso público daba vivas a la Soberana y grupos de niños agitaban banderas con los colores celeste y blanco y gualda y rojo.

Por la noche, la Reina Doña Sofía acudió —fuera de todo protocolo— a orar en la capilla de San Roque, vecina al céntrico convento de San Francisco. La Reina asistió al acto académico central en el teatro municipal General San Martín.

Al día siguiente, Buenos Aires siguió celebrando con extraordinario lucimiento sus cuatrocientos años y en los principales actos se contó con la presencia, y la palabra en algunos de ellos, de la Reina Doña Sofía. Pese a la inclemencia del tiempo un numeroso público fue siguiendo los pasos de la Soberana y haciéndole objeto de expresivas muestras de simpatía y cordialidad.

Uno de los principales momentos de la celebración fue el almuerzo que en el Hotel Sheraton ofreció el Intendente de Buenos Aires, brigadier Cacciatore, a Su Majestad la Reina.

A los postres, habló el Intendente, quien dijo que la reunión era de «amistad, recordación y agradecimiento. Amistad —agregó— con que los hombres y mujeres de distintos países han venido a estrechar nuestras manos. Recordación por la gesta de Juan de Garay y agradecimiento a España, por la fe, el idioma, la cultura y la hidalguía que nos legó como herencia. Por todo ello —concluyó el Intendente— os invito, Señora, a levantar la copa y a brindar por la amistad que trasunta esta reunión».

Seguidamente habló la Reina Doña Sofía: «He escuchado con satisfacción y personal reconocimiento las amables palabras que acabáis de pronunciar y que expresan, una vez más, la tradicional hospitalidad del pueblo argentino y, especialmente en este caso, del porteño. En vuestro Municipio viven hoy millones de españoles que sin olvidar a su Patria Madre profundizaron aquí con sus raíces integrando sus propios hogares a esta nueva patria que tan generosamente supo abrirles su corazón y sus brazos. Quisiera, señor Intendente, que a ellos y a todos vuestros conciudadanos, podáis llevarles el mensaje de paz, afecto y felicidad que tanto el Rey, como el pueblo español, me han encomendado os transmita.»

Seguidamente, la Reina de España, acudió a depositar una ofrenda floral en el monumento al general San Martín. Cuando se oyó la potente orden del jefe de Granaderos: «A la Reina de España, vista derecha», se inició el homenaje de Doña Sofía al libertador general San Martín en la plaza que lleva su nombre. La Soberana cumplió con el protocolo escuchando firme las introducciones de los himnos de los dos países, colocó la ofrenda floral, acompañada por el Embajador de España y luego, nuevamente firme ante el monumento, escuchó el toque de silencio, interpretado por la fanfarria del regimiento de Granaderos. Doña Sofía acudió seguidamente a la inauguración de la plaza Doctor Bernardo Houssay, construida en honor del Premio Nobel argentino.

Al día siguiente la Reina Doña Sofía inauguró un monumento al Quijote, en la confluencia de las avenidas de Mayo y Nueve de Julio, obra de carácter vanguardista, promovida por el municipio de Buenos Aires como homenaje al genio creador de España. Estuvieron presentes en el acto, la Reina de España, el Presidente de la República Jorge Rafael Videla, el Intendente de la ciudad de Buenos Aires, el Embajador de España y otras altas autoridades argentinas y españolas.

Por la noche, y como último acto de su estancia en Buenos Aires, la Reina Doña Sofía ofreció en la Embajada de España una recepción a personalidades científicas, culturales y artísticas argentinas, a la que asistieron también todos los directores de entidades españolas en aquel país.

EL REY INAUGURO LA EXPOSICION: «LA HACIENDA PUBLICA EN LA ESPAÑA DE LOS BORBONES»

EL Rey Don Juan Carlos inauguró el día 9 de junio en el Círculo de Bellas Artes, la exposición «La Hacienda Pública en la España de los Borbones». Acompañaba al Rey el Ministro de Hacienda, promotor de esta exposición, cuyo fin es presentar, dentro de la perspectiva de la historia de Hacienda como parte de la historia de España, el «período vital y pletórico de la casa de Borbón, con su talento reformista de instituciones y hombres», según un comentario del propio Ministro.

La exposición que el Rey visitó detenidamente, consta de 639 piezas: documentos, grabados y pinturas, monedas, planos, colecciones de sellos, y está dividida en varios apartados: unos a cargo de los diversos departamentos del Ministerio de Hacienda; los demás, a cargo de la Casa de la Moneda.

Figuran 13 retratos de los reyes, desde «Carlos III», por Rigaud, hasta «Alfonso XIII». Entre las pinturas restantes, unos retratos de Francisco de Cabarrús y José del Toro Zambrano, por Goya.



1. La Reina en la inauguración del monumento al Quijote, en Buenos Aires.
 2. El Rey en la inauguración de la exposición «La Hacienda pública durante los Borbones».
 3. Los Soberanos con el Presidente Carter y su esposa.
 4. Discurso del Rey en la recepción ofrecida al Presidente norteamericano.
 5. Contestación del Presidente de los Estados Unidos.



2.



3.



4.



5.

ONOMASTICA DE SU MAJESTAD

El pasado día 24 de junio, festividad de San Juan Bautista, el Rey de España celebró su onomástica. Con motivo de esta festividad oficial, Don Juan Carlos y Doña Sofía, acompañados del Príncipe de Asturias y de las Infantas Doña Elena y Doña Cristina, así como de miembros de la Casa del Rey, asistieron en la Capilla del Palacio de la Zarzuela a una misa que se celebró con este fin.

Esa misma tarde se celebró en el Palacio Real de Madrid una recepción a la que asistieron el Presidente del Gobierno, miembros de su Gabinete, altos mandos militares, líderes de los partidos políticos, Cuerpo Diplomático acreditado en Madrid, autoridades locales y provinciales, Grandeza de España, familiares y amigos personales del Rey y de su padre Don Juan de Borbón.

También en las Embajadas de España en el extranjero se celebraron recepciones oficiales con motivo de esta festividad.

VISITA DEL PRESIDENTE DE EE.UU.

El día 25 de junio, el Presidente de los Estados Unidos, Jimmy Carter, acompañado por su esposa y su hija llegó al aeropuerto de Barajas para realizar una breve visita a nuestro país. Los Reyes de España Don Juan Carlos y Doña Sofía les dieron la bienvenida al pie del avión presidencial mientras eran disparadas las salvas de ordenanza. Seguidamente los Reyes y el matrimonio Carter saludaron a las delegaciones de ambos países que habían acudido a recibirles al aeropuerto.

A continuación la comitiva se dirigió al Palacio Real de Madrid, donde los Reyes de España ofrecieron un almuerzo a sus ilustres visitantes. Una vez en el Palacio, los dos jefes de Estado y sus esposas pasaron al Salón del Trono donde el dirigente norteamericano saludó a los invitados al almuerzo.

Tras el almuerzo, el Presidente de los Estados Unidos pronunció unas palabras en las que, entre otras cosas, dijo:

«Hace cuatrocientos años España era una superpotencia Occidental y los españoles de entonces dejaron tras de sí una leyenda de clarividencia y valor que jamás se ha olvidado. Hablo de la influencia histórica de España porque es evidente que el valor y la grandeza de España perduran hoy. En poco más de cuatro años habéis creado una democracia vigorosa y floreciente aunque la tarea no ha sido fácil. Habéis tenido que luchar contra una recesión económica mundial, con enormes aumentos de los costos de la energía y con antiguos y algunas veces divisivos problemas internos. No obstante, habéis logrado brillantemente reconstruir antiguas instituciones y crear las nuevas.»

Por su parte, el Rey Don Juan Carlos tras expresar la satisfacción del pueblo español por la visita del Presidente de los Estados Unidos dijo: «Los españoles sabemos de amistad y fidelidades, hasta el sacrificio si fuera necesario. Porque nadie impuso a nuestra dignidad amistades que no queríamos o enemistades que no compartíamos. El pueblo español, que tiene su propia voz y nunca ha aceptado ser eco de las voces de los demás, elige libremente a sus amigos, y la Historia da testimonio de que jamás los abandonamos.» Seguidamente Don Juan Carlos destacó en su discurso las buenas relaciones que nuestro país mantiene con los Estados Unidos, haciendo un recorrido a lo largo de la historia y haciendo hincapié en las cualidades del pueblo español.

Don Juan Carlos expresó en sus palabras la vocación española en pro de la distensión. Resaltó la importancia de la próxima conferencia de Madrid y deseó un refuerzo de solidaridad internacional.

Finalizado el almuerzo, ambos jefes de Estado se reunieron en privado para mantener una entrevista oficial en el mismo Palacio Real.

La jornada del Presidente norteamericano en nuestro país, concluyó con la entrevista que concedió a diversos líderes políticos y con la reunión de trabajo mantenida con el Presidente del Gobierno, quien le ofreció una cena de honor en su residencia del Palacio de la Moncloa.

P
PETROLIBER
(COMPAÑIA IBERICA
REFINADORA DE
PETROLEOS, S. A.)



Vista parcial de las instalaciones
de la
Compañía Ibérica Refinadora de Petróleos, S. A. (PETROLIBER)
en Bens, La Coruña
Capacidad de refino: 7.000.000 Tm/año



Tener su dinero a la vista y con más interés.

Esta es la ventaja de abrir a su nombre una Cuenta de Ahorro.

La Cuenta de Ahorro es el depósito a la vista de mejor retribución.

Usted puede disponer de sus fondos en cualquier momento, como en la cuenta corriente, pero cobrando intereses más altos. Además, presentando la libreta, puede disponer de sus fondos en plaza distinta a aquella donde tiene domiciliada la libreta.

El Hispano se ocupa de llevarle la contabilidad y los apuntes de su libreta, bajo la supervisión de usted.



BANCO HISPANO AMERICANO

GRACIAS

Gracias por habernos enseñado. Ud. es un artesano, un buen artesano, y de Ud. en NESTLE hemos aprendido mucho. Ud. nos enseñó el cuidado, el amor, la dedicación, la vocación en su trabajo. ¡Cuánto hemos aprendido de Ud. y de todos los artesanos del mundo! En NESTLE hacemos los productos con las más modernas tecnologías. Con los procedimientos más adelantados, a ritmo industrial, pero con el cuidado, amor, dedicación y vocación que Ud. nos enseñó, nos enseña. Gracias

Nestlé *más que una marca*



**“AHORRAR
ES CONSEGUIR”**



**CAJAS DE AHORROS
CONFEDERADAS**



Ω
OMEGA

Cronómetros Omega Constellation Quartz.
Fotografía tomada en la Old Bond Street de Londres.

Izquierda: Omega Constellation Quartz. Cronómetro. DD 398.852. Acero y oro de 14 qtes. Impermeable hasta 30 metros. Calendario. Cristal zafiro. Derecha: Omega Constellation Quartz. Cronómetro. ST 398.852. Acero. Impermeable hasta 30 metros. Calendario. Cristal zafiro.