

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XVIII. NUMERO 70. CUARTO TRIMESTRE 1981. PRECIO 250. 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

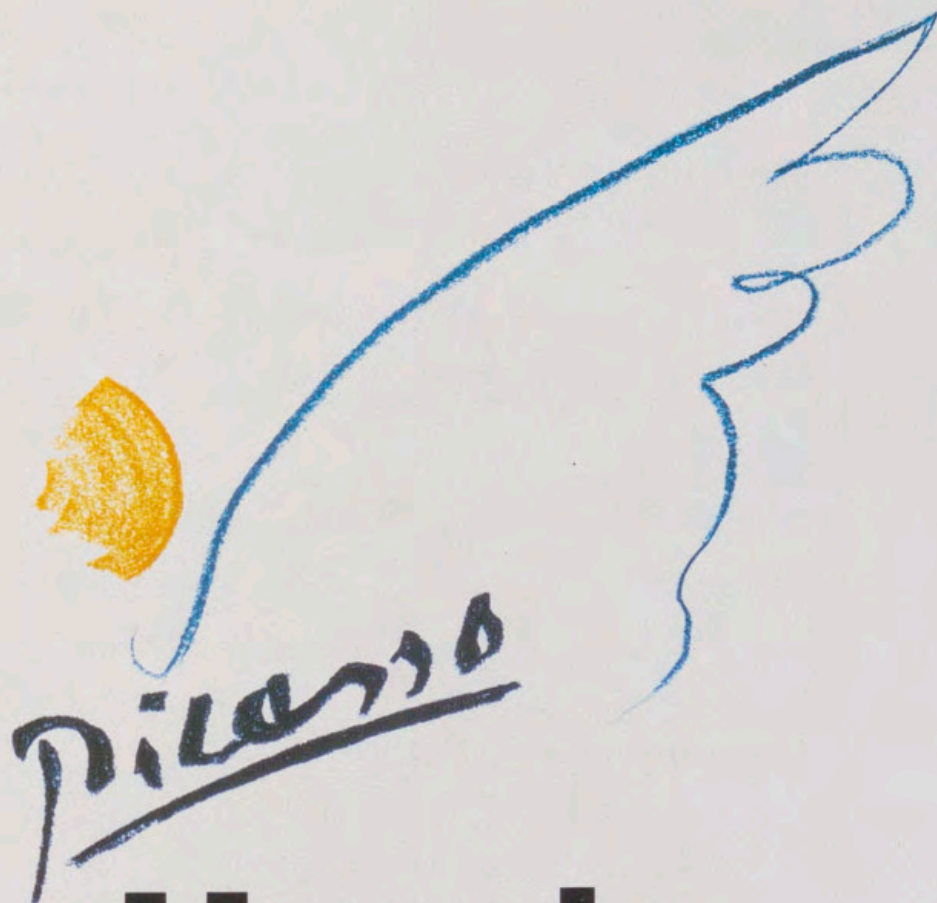
Ferrari



Ferrari 308 GTS

TAYRE, S. A. Importador exclusivo.
Príncipe de Vergara, 253. Teléfono 259 94 63

Contacte
con su distribuidor
más próximo



Usando nuestras alas.

Usando las alas de Iberia. Así es como han venido numerosas obras del universal Picasso para los actos de su centenario.

Obras traídas de todas partes del mundo. De Nueva York, Moscú, Leningrado, París y de 14 ciudades más. Obras cedidas por museos y coleccionistas privados para goce de todos los españoles.

Para Iberia, Líneas Aéreas de España, ha sido un placer.

Fechas de Exposición: Madrid 5 de Noviembre al 27 de Diciembre. Barcelona 11 de Enero al 28 de Febrero.

Centenario del nacimiento de Picasso.

DELUXO 05 004

IBERIA 
LINEAS AEREAS INTERNACIONALES DE ESPAÑA

Usa tus alas

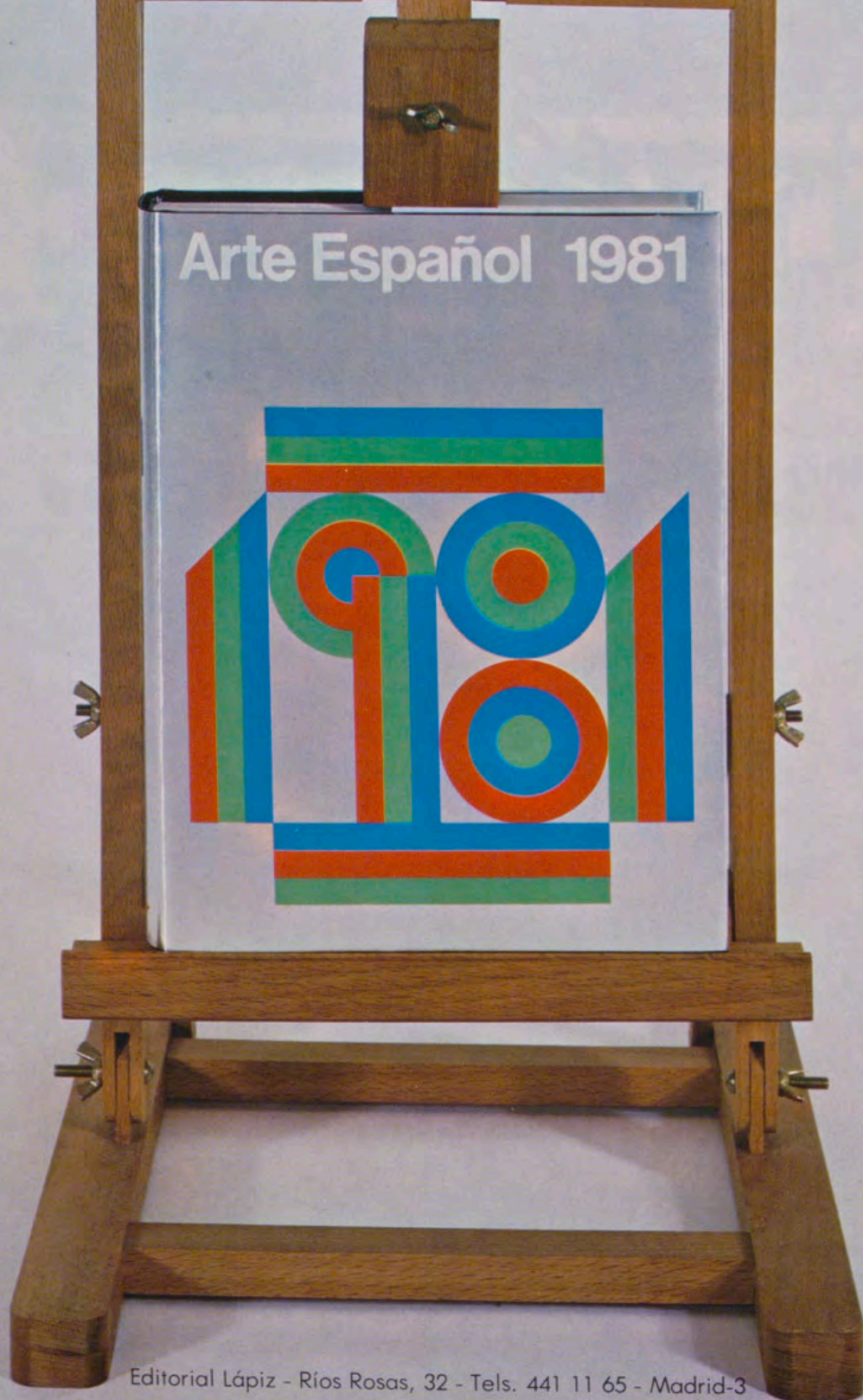
Arte Español 81 es un libro y un fichero; un archivo y un anuario, —éste es nuestro 6.º número— que cubre todo lo que ha pasado en España sobre Arte.

Exposiciones, subastas, antigüedades, cerámica, diseño, numismática,

museos, ferias y concursos, publicaciones...

Todo sobre la actividad artística española, en un libro realizado por un extenso equipo de especialistas y profesionales del arte, para que usted...

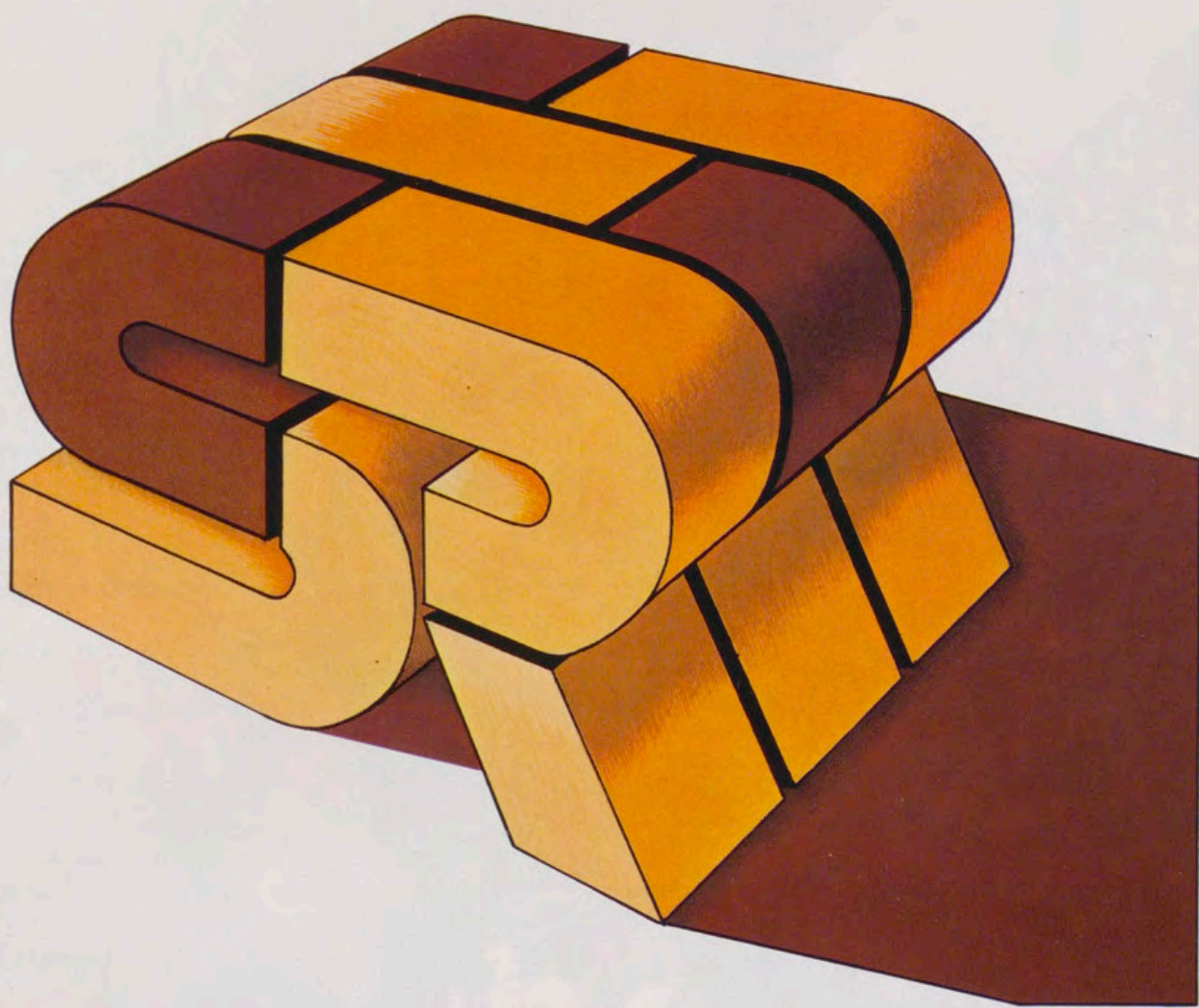
Sepa todo lo que pasó en Arte desde mil novecientos ochenta al ochenta y uno.



CASER

CAJA DE SEGUROS REUNIDOS, S.A.

Plaza de la Lealtad, 4 Madrid



FRONTERA

LA COMPAÑIA DE SEGUROS DE LAS CAJAS DE AHORROS CONFEDERADAS

L'HEURE H



Modèle ARCEAU



HERMÈS

JOSÉ ORTEGA Y GASSET, 26
MADRID

*Ela
Swiss
Quartz*

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: 24.483.073.000,00 Ptas.
RESERVAS: 58.090.945.838,56 »

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)

ARTE DE LOS SITIOS REALES

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



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



LIBRERIAS DEL PATRIMONIO NACIONAL

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

No se limite a admirar Dimple.

Disfrutelo.



Superior de luxe Scotch Whisky by
John Haig & Co. Ltd., Markinch, Scotland.

Antal Dorati dirige la Real Orquesta Filarmónica y da cuerda a su Rolex.

Antal Dorati es Director Titular de la Real Filarmónica de Londres y Director Musical de la Sinfónica de Detroit.

En la mano derecha su batuta, en la mano izquierda su Rolex. Son manos en constante movimiento porque Dorati dirige 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 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 carrera Antal Dorati ha dirigido las más prestigiosas orquestas, como la Sinfónica de Dallas, la Filarmónica de Estocolmo y la Sinfónica de la BBC.

También compone música y pinta con indudable talento. Posiblemente por ello aprecie mejor que otros la labor artesana que encierra un Rolex.

El sabe lo que supone combinar las distintas piezas de una obra y hacer con ellas arte.

Nuestros artesanos también lo saben. Y es lo que hacen. En Rolex.


ROLEX
of Geneva



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

REALES
SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XVIII. NUM. 70. CUARTO TRIMESTRE 1981. PRECIO: ESPAÑA, 250 PESETAS; EXTRANJERO, 8 DOLARES; NUMERO ATRASADO: ESPAÑA, 250 PESETAS; EXTRANJERO, 8 DOLARES.



PORTADA

«Toledo», «Valladolid», «Sevilla», «Cádiz» y «Málaga», de la obra «Civitates Orbis Terrarum», por G. Braun y F. Hogenberg, vol. 1.º (Colonia, 1612).

REALES SITIOS. REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. MADRID. AÑO XVIII. NUM. 70. CUARTO TRIMESTRE 1981. PRECIO: ESPAÑA, 250 PESETAS; EXTRANJERO, 8 DOLARES; NUMERO ATRASADO: ESPAÑA, 250 PESETAS; EXTRANJERO, 8 DOLARES.

DIRECTOR:

Ramón Andrada

DIRECTOR-ADJUNTO:

Rafael Sánchez

VOCALES:

Manuel Dávila

Manuel Del Río

Pilar G. Morencos

Margarita González

Juan Hernández

Matilde L. Serrano

Consolación Morales

Justa Moreno

M.^a Teresa Ruiz Alcón

ADMINISTRADOR:

Angel Acerete

FOTOGRAFÍAS EN COLOR:

Laboratorio Fotográfico del P. N.
Francisco Villanueva

FOTOGRAFÍAS EN NEGRO:

Laboratorio Fotográfico del P. N.
Francisco Villanueva
Agencia EFE

EDITA:

Patrimonio Nacional,
Palacio Real de Madrid.
Tel. 248.74.04. Madrid-13IMPRIME: Raycar, S. A. Impresores.
Matilde Hernández, 27.
Tel. 471.91.00. Madrid-19

DEPÓSITO LEGAL: M. 11.160.—64

10 CARTA A LOS LECTORES. BORRADOR DE INTENCIONES, por Ramón Andrada Pfeiffer.

Exposición sucinta de las ideas del nuevo Gerente del Patrimonio Nacional en relación con el futuro de los bienes histórico-artísticos de este Organismo.

11 UN MONUMENTO DE SEMANA SANTA PARA LA REAL CAPILLA DE PALACIO, por J. L. Barrio Moya y F. A. Martín.

Obra inédita de Sebastián Herrera Barnuevo, encargada por el Consejo de la Real Capilla contando con la colaboración de Mariana de Austria, en la que intervino el arquitecto Pedro de la Torre y el platero Juan Bautista Rizi.

17 FRESCOS DE JUAN ANTONIO DE RIBERA EN EL PALACIO DE EL PARDO Y EN EL PALACIO REAL DE MADRID, por Pilar de Miguel Egea.

Análisis de las obras de Ribera: «Parnaso de los grandes hombres de España», en El Pardo, y el fresco de la bóveda de las habitaciones del Rey Francisco, en el Palacio Real de Madrid.

25 DESPLEGABLE: «SANTANDER», DE LA OBRA «CIVITATES ORBIS TERRARUM», por G. Braun y F. Hogenberg, vol. 2.º Colonia, 1597.**29** COLECCIONES DEL P. N.: VISTAS DE ESPAÑA (7), por Justa Moreno Garbayo.

Final de la serie con la colección «Civitates Orbis Terrarum», de G. Braun y F. Hogenberg, que contiene vistas de las principales ciudades del mundo y, entre ellas, de España.

45 RELOJES RESTAURADOS EN LA CASA DEL LABRADOR: «COLUMNA DE TRAJANO», «REGULADOR DE RIVAS» Y «MUEBLE RELOJ», por José R. Colón de Carvajal.

Detallado estudio de los tres relojes, entre los que destaca la «Columna de Trajano» por ser ésta la más importante de las allí existentes.

50 UNA PAGINA EN LA HISTORIA DEL PALACIO DE PEDRALBES, por Jorge de Albert y Bas.

Crítica del libro de Josefina Planas Parellada sobre la historia del Palacio de Pedralbes.

53 DESPLEGABLE: «SAGRADA FAMILIA», TEMA CENTRAL DEL ALTAR PORTATIL, EN EL PALACIO REAL DE LA GRANJA, por Andrés de la Calleja.**57** OBRAS DE ANDRES DE LA CALLEJA, UN PINTOR DESCONOCIDO, EN LOS PALACIOS DE MADRID, LA GRANJA Y RIOFRIO, por María Luisa Morales Piga.

Estudio de la vida y obra del autor, que fue pintor de Cámara de tres Reyes Borbones y estuvo cuarenta y cinco años al servicio de la Real Academia de San Fernando.

73 CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL.

Concierto en Palacio con los stradivarius de la colección del Patrimonio. Actos oficiales en los Palacios Reales: Visita del Presidente de Togo. El Rey con los miembros de la JUJEM. Recepción al Cuerpo Diplomático. La Reina con el Real Patronato de Educación Atención a Deficientes. Parada militar con Don Juan de Borbón. Actos de la Gerencia del Patrimonio Nacional: comparecencia ante la Comisión de Presupuestos del Congreso. Rueda de Prensa en Palacio. Exposición de Houasse con obras del Patrimonio Nacional. Acuarelas de Ramón Andrada. Premios «Príncipe de Asturias» 1982. Funerales en la Encarnación. Premios del Patronato Municipal de Turismo.



Borrador de intenciones

Conviene, ante todo, para conocimiento de propios y extraños, dejar bien claro quiénes somos, cuál es nuestro origen y qué pretendemos. Y todo ello dicho sucinta, esquemáticamente. Que otros momentos, más oportunos, se presentarán para ir desgranando cuestiones y opiniones. Valgan estas líneas, ahora, a manera de un borrador de intenciones.

En primer lugar quiero dejar constancia de mi agradecimiento a mi predecesor en el cargo, por las elogiosas palabras que, debidas a su caballerosidad, me dedicó en el Pórtico del anterior número de esta Revista. A él, sin duda alguna, hay que reconocerle, por ser de justicia, su dedicación al trabajo al que estuvo entregado tanto tiempo.

El Patrimonio Nacional es un Organismo con enorme tradición. Cualquier andariego de ojos atentos puede apreciar que la Historia de España se presenta, elocuente, por todos y cada uno de esos rincones patrimoniales, que son grandiosos Palacios, «Casitas» acogedoras, íntimos Conventos, Monasterios impresionantes y jardines plenos de singular encanto. Y esa tradición, la tradición del Patrimonio Nacional, es útil y necesaria —por fundamental y, por tanto, imprescindible— para la cultura. Pero, no mirándola con nostalgia, con añoranza, porque eso sería la esclerosis, sino como fuerte punto de apoyo y como base para lanzarse a ese futuro innovador que se espera de nosotros y que se nos ha de exigir.

Hoy, en este presente lleno de pujantes posibilidades, hemos de ver, repletos de ilusión, con toda sinceridad y toda nuestra capacidad de entrega, el futuro del Patrimonio Nacional. Futuro que espera la nueva Ley del Patrimonio, hoy en las Cortes, para su discusión y aprobación, y que nos marcará la andadura jurídica, administrativa y económica que nos permita cumplir las dos misiones fundamentales que nos han sido encomendadas: primero, el mejor servicio a Su Majestad el Rey y a la Familia Real, a la Corona, en suma, como símbolo de comprensión y de convivencia democrática entre los españoles; segundo, el mejor servicio a la cultura del pueblo español, del pueblo universal que nos visita, a través del fabuloso acervo artístico que, como legado único, hemos heredado y hemos de transmitir a las venideras generaciones de españoles.

Por todo ello, esos bienes histórico-artísticos del Patrimonio Nacional —que son bienes del Estado conservados por este Organismo— no deben de permanecer estáticos, inermes, olvidados y ocultos, sino llenos de dinamismo, abriéndose, ofreciéndose, irradiando sin fronteras su belleza y su singularidad. Pero, expandiéndose en el mejor quehacer cultural y científico, a disposición de todos, favoreciendo al máximo la investigación y el estudio, dejando que se acerque a este mundo, lleno de futuribles, el Colegio, el Instituto y la Universidad. Sin problemas, bien sencillo.

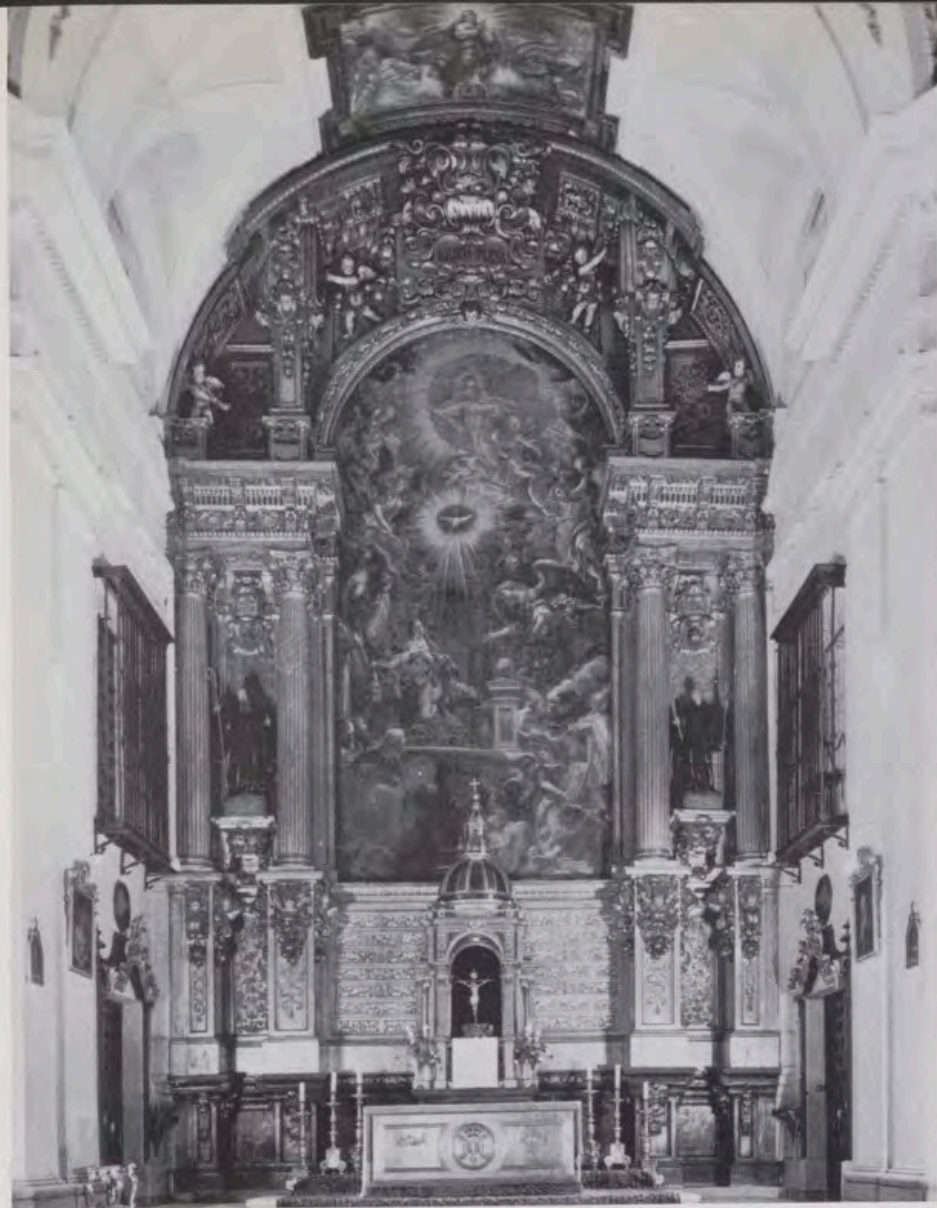
Por otra parte, el desarrollo de una actitud de puertas abiertas y diafanidad. Y, de esta manera, que se conozca hasta en su más íntima interioridad cuanto atañe al Patrimonio Nacional y que la manifiesta claridad de su gestión sea conocida, controlada y fiscalizada públicamente, según la ordenación jurídica que se nos aplique.

El Patrimonio Nacional es una de las mejores herencias que España ha recibido, y a nosotros ha llegado intacta en su bondad, verdad y belleza. Nuestro deseo ferviente y nuestro norte entusiasta es el de conservar este conjunto histórico-artístico-monumental para el futuro, para que sea conocido y apreciado por todos. Es de todos y para todos. Nosotros sólo sus administradores y conservadores eventuales, integrados en el quehacer del pueblo español, rindiendo públicamente las explicaciones que se nos pidan.

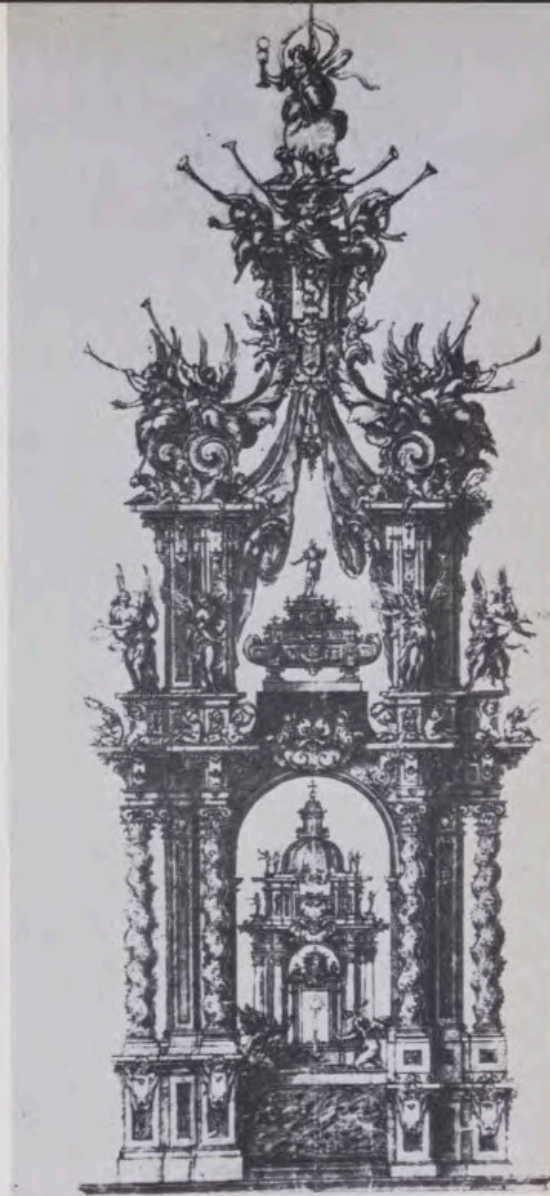
En REALES SITIOS se reflejará el Patrimonio Nacional. Nos esforzaremos en que se ofrezca su mejor imagen.

Con mis afectuosos saludos.

RAMON ANDRADA PFEIFFER



Retablo del Altar Mayor del convento de San Plácido, de Madrid, por Pedro de la Torre.



Dibujo del Altar de San Isidro, por Sebastián Herrera Barnuevo.

Un Monumento de Semana Santa para la Real Capilla de Palacio

Por J. L. BARRIO MOYA y F. A. MARTIN

En estos últimos tiempos los estudios sobre la arquitectura efímera española han conocido un notable incremento, llegando muchos críticos a considerar esta faceta artística como la expresión más genuina del barroco español. Su realización estaba, por regla general, en función de los acontecimientos regios que tenían lugar en la Corte, sirviendo de suntuosa tramoya a entierros, nacimientos, proclamaciones, entradas reales, etc., encajando dentro de la estética teatral barroca del siglo XVII español; hoy sólo podemos conocerlo a través de los dibujos originales y los grabados de la época.

Dentro de este tipo de obras, pero con un matiz profundamente religioso, presentamos una obra inédita de Sebastián Herrera Barnuevo: el Monumento de Semana Santa que se le encargó

para la Real Capilla del Alcázar, y en el que también intervinieron el arquitecto Pedro de la Torre y el platero italiano Juan Bautista Rizi¹.

Esta obra fue encargada por el Consejo de la Real Capilla contando con la aprobación de la Reina Regente Doña Mariana de Austria, viuda de Felipe IV, el cual, el 15 de marzo de 1667, se expresa así: «haviendo visto la Reina Ntra. Sra. el dibuxo que va con este del Arca para Reservar el Santísimo en la capilla, le ha parecido bien y ordena S.M. se haga y antes de ejecutar la obra se me dirá lo que puede costar así de plata como de hechura confiriéndolo a Don Sebastián de Herrera y con el artífice que la hubiere de hacer como el tiempo en que estará acabada». El 17 de marzo del mismo año, Herrera Barnuevo contesta diciendo que ha encargado la obra de

plata al platero del Rey Juan Bautista Rizi y que, conforme al dibujo hecho, se prevén unos gastos de tres mil ducados de plata por los materiales (oro y plata) y la realización, y que ajuste fijo no se le puede dar ahora y serán menester seis meses de tiempo.

EL AUTOR

Fue don Sebastián de Herrera Barnuevo una de las figuras claves del barroco madrileño. Artista muy completo, ejecutó tanto la arquitectura como la escultura y pintura, aunque, desgraciadamente, su obra conservada es bastante escasa, siendo, quizás, lo más importante los numerosos dibujos de su mano que han sido estudiados por Wethey².

Nació en Madrid en 1619, en el seno de un hogar de tradición artística, ya

que su padre fue el noble escultor Antonio de Herrera. En el taller paterno recibió su primera educación artística que se completaría ampliamente en 1638 cuando pasó al taller de Alonso Cano, establecido ya en Madrid. Junto al maestro granadino, el joven Herrera Barnuevo se familiarizaría con las tres nobles artes, en las que destacó más tarde, haciéndole ocupar un lugar de privilegio durante el reinado de Felipe IV y la Regencia de Mariana de Austria.

Sus dotes artísticas se pusieron de manifiesto muy tempranamente, ya que en 1649 se le encargaron una parte de las decoraciones levantadas en Madrid para la entrada en la Corte de la última esposa de Felipe IV; este trabajo le sirvió para independizarse de Alonso Cano, aunque siguió manteniendo con él unas relaciones amistosas hasta que éste regresó a Granada.

Hacia 1650 debió de contraer matrimonio con Francisca de Ceruela³, viuda acaudalada, de cuya unión nacieron tres hijos. A partir de este momento su actividad entra en una fase ascendente; en 1653 fecha su obra pictórica conservada más importante: el altar de Nuestra Señora de Guadalupe, del claustro alto de las Descalzas Reales de Madrid⁴, compuesto por sesenta y ocho paneles pintados sobre espejos. En 1655 recibe del Cabildo de la Catedral de Toledo doscientos reales por las trazas que hizo para el concurso del Trono de la Virgen del Sagrario, en competencia con Pedro de la Torre y el jesuita Francisco Bautista. De 1660 data el dibujo para el altar de la Capilla de San Isidro en la Parroquia de San Andrés, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid.

A la muerte de José de Villarreal, Maestro Mayor de las Obras Reales en 1662, Herrera Barnuevo le sustituye en el cargo. En 1665 muere el Rey Felipe IV, y para sus honras fúnebres, la Reina Regente le encarga las trazas para el túmulo que se debía de levantar en la Iglesia de la Encarnación. Esta noticia se debe a Lázaro Díaz del Valle que nos informa, además, que «la ejecución material del túmulo y lo demás perteneciente a su adorno lo tomó a su cargo el famoso escultor y arquitecto Pedro de la Torre»⁵.

El 1667 es nombrado pintor de Cámara de Carlos II a quien, según Palomino, retrató varias veces. En 1668 da las trazas para la Iglesia de Montserrat de Madrid que, aunque modificada por Ribera en el siglo XVIII, aún conserva algunos de los elementos característicos de Herrera Barnuevo.

En enero de 1671 es nombrado supervisor de los proyectos para el puente de Toledo de esta Villa y Corte, pero poco puede hacer en este trabajo, ya que en ese mismo año muere en Madrid a los 52 años de edad y en plena madurez creativa.

OBRA ARQUITECTÓNICA

Muy poco se conoce de la obra arquitectónica de este artista, la cual se limita al proyecto de altar de la Capilla de San Isidro y al túmulo de las honras fúnebres de Felipe IV, por lo que es muy difícil fijar su evolución estilística. El altar de San Isidro, según We-they⁶, tiene una influencia muy clara del proyecto de Pedro de la Torre para el trono de la Virgen del Sagrario para la Catedral de Toledo, aunque reconoce que la obra de Herrera es más barroca y avanzada estilísticamente. El altar de San Isidro fue encargado para que sirviera de marco a la urna de plata, donada por el Colegio de plateros de Madrid, para guardar los restos del Patrono de la Villa en la Capilla que en honor del Santo se levantó en la Iglesia de San Andrés. El proyecto de Herrera no fue aceptado, tal vez y como afirma Pérez Sánchez «por su carácter decididamente barroco y por la libre imaginación que ostenta con exuberante belleza y gracia»⁷.

Este altar está formado por dos cuerpos: el inferior, que se levanta sobre un alto zócalo, lleva columnas salomónicas con capiteles compuestos, y contiene el tabernáculo; y el superior, que está formado por pilastras con placas flanqueadas por cuatro ángeles de bulto redondo con agitados pliegues, y en él se alberga el arca de las reliquias de San Isidro, se corona con un pabellón con ángeles trompeteros, y, sobre todo ello, la figura de la Fe. El dibujo es obra clave para comprender el estilo de Herrera Barnuevo y su habilidad como decorador barroco; éste y el túmulo de Felipe IV, obra más pesada y menos espontánea, son los precedentes a los que tenemos que hacer referencia al dar a conocer esta nueva obra de la que no se conoce ninguna representación gráfica segura, salvo la descripción y el primer proyecto del arca, obra principal de todo el Monumento de Semana Santa.

Este Monumento se montó por primera vez para la Semana Santa del año 1668, y se siguió utilizando hasta finales de siglo, pues, por un informe fechado el 13 de febrero de 1698, sabemos que: «... está maltratado y se aúna con gran dificultad lo que hace que se deba construir otro nuevo y que su ejecución debe de llevarse a efecto ese año».

La estrecha relación entre Herrera Barnuevo y Pedro de la Torre, puesta de manifiesto a lo largo de su obra, viene a reforzarse con el hecho de que el Maestro Mayor de las Obras Reales le encargue la realización de un Tabernáculo que sirva de realce a la magnificencia del Arca, como prueba la declaración de Pedro de la Torre que dice: «... que me obligó hacer un Tabernáculo de madera en conformidad

con la traza del señor Don Sebastián de Herrera Barnuevo, el cual ha de tener los tres lados acabados en toda perfección y en conformidad de la planta que hiciere el dicho Sebastián según la forma de Arca y por la parte de atrás por cuanto afirma al retablo se podrán escusar los adornos, la cual dicha obra la daré acabada en toda perfección dorados los miembros que eligiera el Maestro Mayor y lo demás del cuerpo de la arquitectura de hermosos jaspes bien imitados y barnizados y me obligo a que sirva dicha obra para el Jueves Santo que viene deste presente año y a cuenta de lo que importare recibo ahora cuatrocientos ducados de vellón y después de acabada la obra estaré a lo que tasaren y ajustaren el dicho Maestro Mayor, lo cual lo firmo en Palacio el 22 de febrero de 1670».

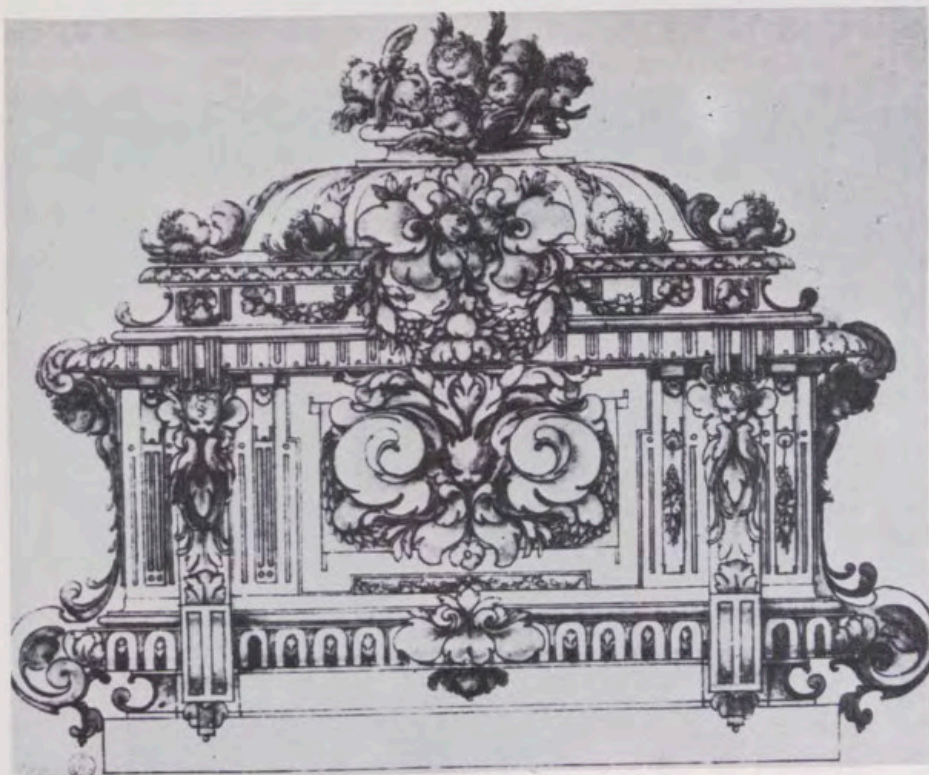
Esta obra debió de estar acabada en poco tiempo, por cuanto el 11 de marzo de ese año el Maestro Mayor da la orden de que se paguen a Pedro de la Torre cien ducados para dorar el tabernáculo, librándose esta cantidad dos días después.

Esta intervención de Pedro de la Torre nos ha llevado a reproducir una de sus obras más importantes: el retablo mayor del Convento de San Plácido de Madrid, en el que aún se conserva el tabernáculo original, que debió de acabarse en los últimos años de la década de los sesenta⁸. En él se puede apreciar, todavía, su gran maestría en la imitación de mármoles en madera; y a pesar de su elegante sobriedad característica, es patente la influencia ejercida por Herrera Barnuevo, si lo comparamos con el altar de San Isidro. Este tabernáculo nos puede dar una idea muy cercana de cómo sería el que se realizó para albergar el arca de la Capilla Real.

A través de todos los documentos se hace patente la intervención directa de Herrera Barnuevo, que no sólo dio las trazas, sino que coordinó el trabajo de los demás artistas, llegando, incluso, al diseño de los más nimios detalles. Esta faceta suya de diseñador de piezas de plata no es nueva, pues ya el 6 de enero de 1662 se concierta con el platero Bernardo de Pedraza que realice un trono de plata para Nuestra Señora de Gracia, iglesia desaparecida situada en la plaza de la Cebada de esta Villa —«... según la planta y dibuxo hecho por Don Sebastián de Herrera que esté a satisfacción del dicho D. Sebastián y la plata de ley y marcada por el Contraste de esta Corte...»⁹, del cual no teníamos noticias hasta la fecha, y que junto con los dibujos referentes al arte de la platería realizados por su mano, nos confirman la importancia de este arquitecto en todos los campos artísticos, utilizando para sus diseños tanto la arquitectura como la escultura y la pintura, lo que influirá en otros artistas como Narciso Tomé que utilizó



*Tabernáculo del Altar Mayor
del convento de San Plácido.*



*Cabezas de ángeles
del Altar Mayor
del convento de San Plácido,
por Pedro de la Torre.*

*Dibujo del arca del Monumento
de Semana Santa,
por Herrera Barnuevo.*

las tres artes en la obra más rococó del arte español: el transparente de la Catedral de Toledo.

LA OBRA DE PLATA

La pieza fundamental de todo este artificio arquitectónico fue el Arca o Sagrario donde se guarda el Cuerpo de Cristo durante el Jueves y el Viernes Santo, pieza, ésta, de larga tradición en la platería española, pues se conocen piezas documentadas desde finales del siglo XV, aunque las que se conservan son modelos correspondientes al estilo barroco del XVII y XVIII, en numerosas iglesias del país.

Esta que aquí nos ocupa fue, como ya dijimos, diseñada por don Sebastián de Herrera Barnuevo y realizada por el artífice platero Juan Bautista Rizi, según se desprende del primer documento localizado dentro del legajo al que nos venimos refiriendo, así como de las cuentas presentadas por él de la obra que realizó para la Real Capilla.

La realización de esta pieza será de una laboriosidad poco usual, pues tardó varios años en acabarla, esto es, desde marzo de 1667, en que aparece el orden de ejecución, hasta la Semana Santa de 1670, en que se termina, presentando el platero, el 4 de agosto de este año, la cuenta de toda la obra que ha realizado para el Monumento de Jueves Santo de la Capilla Real, en la que no sólo se habla del Arca, sino también de otra serie de piezas que contribuyen al mayor adorno de todo el Monumento como con: seis varas para el palio, marco para el frontal y gradillas, treinta candelillos de plata, seis broches para las capas del coro, caja de plata dorada (portaviático), tres pajuclas y tapadores para los óleos, cruz de plata dorada, ramilletero, campanilla, etc.

A partir de enero de 1668 comienzan las entregas de plata vieja para su fundición y posterior utilización en la nueva Arca; entre éstas aparecen consignadas las siguientes: una araña de plata, veinte candelillos, dos relicarios, dos ángeles, un globo terrestre, saleros, ramilleteros, etc. Entre estas partidas hay una relativa a botones que es interesante desde el punto de vista de las joyas, pues son: 22 botones de oro con hechura de filigrana de alcachofa, otros 42 de oro esmaltados de negro, y 48 de oro redondos estriados. Todas y cada una de estas piezas fueron pesadas por el Contraste de Corte, Manuel Mayers, para su tasación, las cuales se siguen entregando hasta abril de 1669, apareciendo en algunas papeletas como testigo el platero Juan Bautista de Villarroel.

Aunque el Monumento se montó por primera vez en el año 1668, sin embargo, el arca aún estaba sin acabar, pues el 16 de abril de ese mismo año

el platero paga a Juan Montero, pintor, y a sus compañeros seiscientos reales por los materiales y trabajo de una semana en que asistieron al Cuarto del Príncipe, a componer el arca de plata de los adornos que, por no haberse podido acabar en plata, se fingieron para que pudiese servir el Jueves Santo. Esto no es de extrañar si tenemos en cuenta que, primero, hubo que fundir las piezas necesarias para comenzar la obra; segundo, esperar los diseños pormenorizados de la pieza que realizaría el Maestro Mayor de las Obras Reales, uniendo a todo ello varias disculpas que da el platero por su mala salud, aparte de las otras obras que realiza paralelamente, por todo lo cual es de comprender que ésta no estuviera acabada.

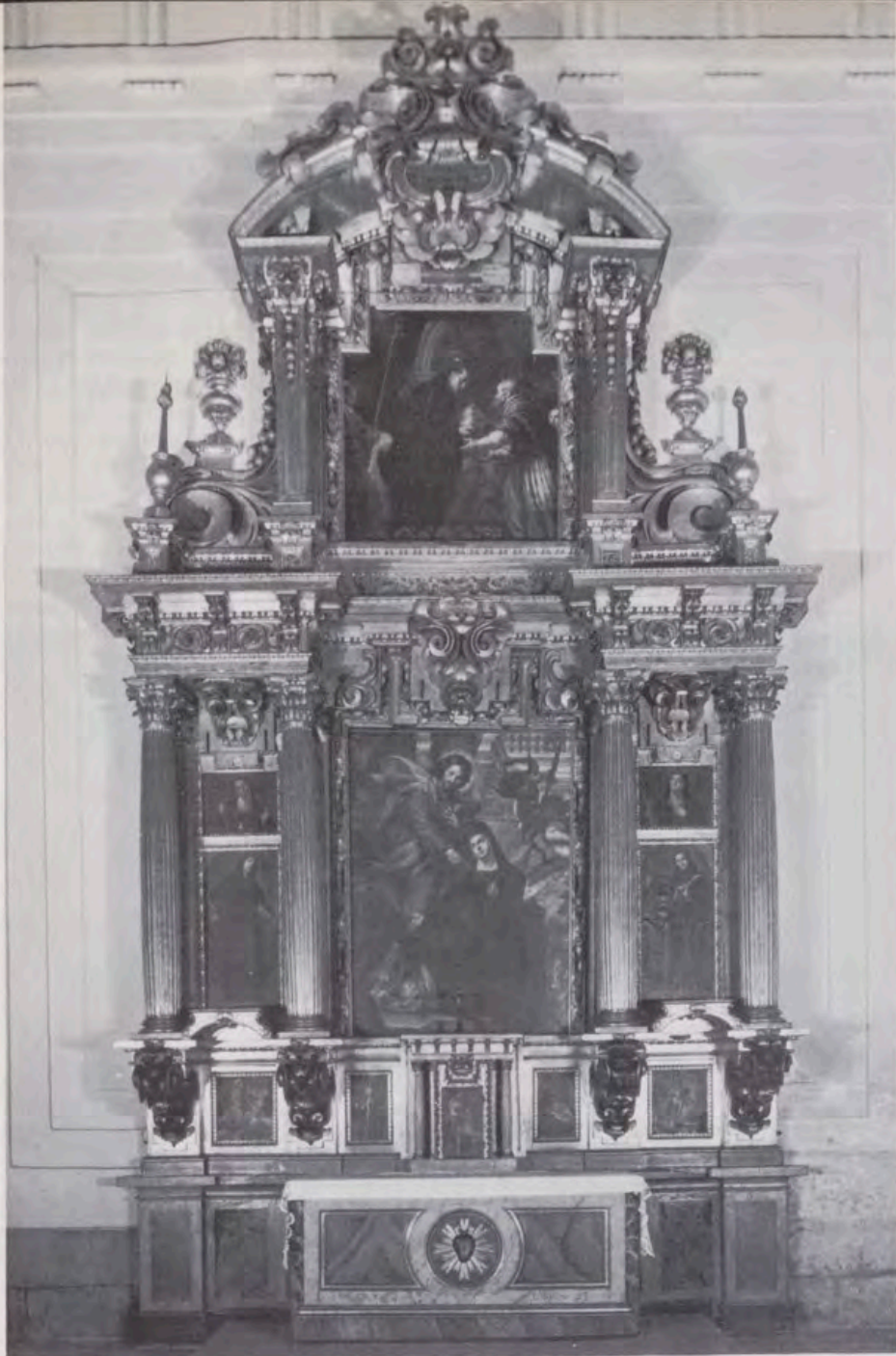
El año siguiente, 1669, este largo proyecto va a sufrir un nuevo aplazamiento; por ello, y para apremiar al artífice, el 5 de febrero el Patriarca de las Indias y el Conde del Real formalizan una escritura ante el escribano Alonso González Coca¹⁰, por la que el platero se obliga a tener acabada y entregada la obra del Arca para el Domingo de Ramos de este presente año, para que pueda servir el día de Jueves Santo. Es preciso hacer constar que en la escritura se dice: «... sin que el suso dicho lo pueda diferir para otro día por ningún azidente que le suceda ni escusarse con decir que no se le han dado ni entregado algunos de los modelos que para su ejecución ha hecho Sebastián de Herrera». Esto le hizo apremiarse y así el 27 de marzo el Contraste de S. M. reconoce la obra y da la orden para que se le entreguen una espada de oro y unos estribos para dorar lo que falta, entregándosele estas piezas el 29 del mismo mes, y recordándole que debe tenerla terminada para el domingo de Ramos. Por todo ello debió de acabarla con premura, utilizándose para dicha fecha. Pero, pasada la Semana Santa se presentó en su casa el Contraste Manuel Mayers para tasar un Arca en que estuvo encerrado el Santísimo Sacramento el Jueves Santo de este año en la Real Capilla, tasación que acaba con algunas observaciones que nos demuestran que la pieza no gustó y que debía de perfeccionarse: «... otro si digo que por averseme mandado hiciere reparo en las piezas que faltan de poner para perfeccionar y acabar de guarnecer dicha Arca, y así mismo lo que pesara la plata que en ella se añadiese, digo que me parece falta poner otra chapa cincelada realizada por la parte de atrás en correspondencia de la del Santo Sepulcro que está en la puerta, así mismo a los lados de dicha arca dos ángeles realzados, a cada lado uno, con algunos instrumentos de la Pasión de Ntro. Señor en las manos, un tarjetón grande en medio del bocelón de debajo de la puerta, crecer el juego de los Niños que hacen

el remate por razón que disminuyen mirados de longitud y guarnecer de sobrepuestos el bocel que está debajo de dicho juego de Niños, y adornar con sobre puestos el plinto cuadrado de abajo. Todo lo cual pesará 50 marcos poco más o menos que montan 3.250 reales de plata».

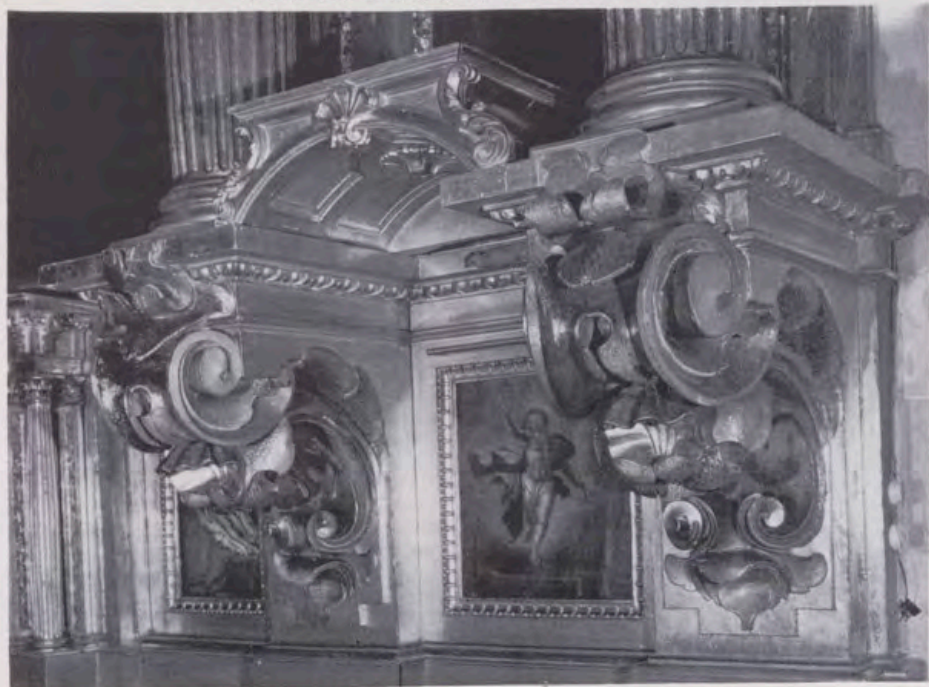
Estas observaciones del Contraste provocaron una nueva reestructuración del Arca según las correcciones que le hace presente en dicho reconocimiento. Así, en el mes de agosto compró nuevas arcas de cedro y tablones «... por cuanto pareció crecerse la arca de plata para su mejor proporción...», justificando en el mismo escrito su tardanza por el mucho trabajo que tiene y la poca salud que le queda, y apareciendo nuevas quejas contra Herrera Barnuevo, que aún no le había entregado los modelos de las partes a que hace referencia la tasación del Contraste, y que, según una cuenta posterior al término de la obra, serían realizados por Juan de Rebenga¹¹. Estas quejas nos ponen ante la duda de si la obra continuaría igual que en el mes de abril, lo que sería cierto, según se desprende de la queja del Contralor de la Reina que es de la opinión de que se le quite el arca al platero para que la termine otro, pues no ha cumplido los plazos. En octubre le sale al paso el Maestro Mayor de las Obras Reales diciendo que sólo falta el dorado y que no conviene perderle, aunque lo hay tan sobrado para poderla acabar no faltando en ella cosa considerable. Entre octubre y diciembre de 1669 debió de quitarse la obra al platero, pero de nuevo la intervención de Herrera hizo dar a la Reina órdenes contrarias a su Contralor, el cual, el 25 de diciembre, notifica a la Junta de la Real Capilla: «La Reina Ntra. Sra. se ha servido mandarme que no obstante las órdenes que se han dado para que se quite a Juan Bautista Rizi la caja de Jueves Santo, se suspende esta orden y continúe la obra con calidad que la ha de dar acabada de hoy en dos meses. Ejecútese así. Firmado Joseph García de Illescas.» A esto se debe avenir el platero, pues en marzo de 1670 se da por terminada la obra. El 22 de dicho mes se hace la última tasación por el Contraste del Rey, la cual transcribimos a continuación, pues es la única descripción completa que se tiene de todo este Monumento:

«Yo Manuel Mayers Contraste de el oro y plata del Rey Ntro. Señor y su Archero guarda noble de Corps. Certifico he visto la plata blanca y dorada de que se forma un Sagrario para el Santísimo Sacramento en la Real Capilla, la cual se compone de las piezas siguientes:

Un plinto liso quadrado con quatro Angeles dorados en las esquinas que sirven de adorno de quatro balaustres de plata que están por la parte de adentro de ellos los cuales sirven de pie = Una media caña blanca lissa, un bocelón grande sobrepuesto de hojas y gallones dorados, un Collarin, ocho chapas blancas, las seis cantoneras y las dos planicies, sobre las cuales di-



*Retablo lateral del convento de San Plácido, por Pedro de la Torre.
Detalle decorativo de una ménsula del Altar lateral.*



chas dos chapas están sobrepuestos dos Angeles dorados, el uno con una efigie de Ntro. Señor y el otro con una corona de espinas en las manos y alrededor un marco dorado liso, y en las otras seis chapas cantoneras están sobrepuestas en ellas, diez y seis pilastras guarnecidas de frutescos y tarjetas doradas = ocho cartelas blancas con una bicha y sobrepuestos dorados en cada una, una chapa quadrada prolongada cincelada en ella de figuras de relieve el Santo Sepulcro de Ntro. Señor y dorada y blanca y con un marco de plata dorada lissa alrededor la qual dicha chapa sirve de puerta a dho. Sagrario y en contraposición otra chapa cinceladas en ella las Armas Reales con quatro Seraphines en las esquinas y unas Cintas de plata dorada alrededor de las Armas y tallados en ellas los nombres del Rey y Reyna Ntros. Señores, dioslos guarde, una Cópula de plata blanca y sobrepuestos en ella diez Angeles, ocho festones de fruta todo dorado, y encima una Cornissa con su media Caña y encima de ella por remate de dho. Sagrario un juego de Seraphines dorados = y seis chapas de plata doradas cinceladas de diversas flores de realze las quales sirven de guarnición de la parte de adentro de dho. Sagrario, todas las quales dhas. piezas y con tornillos y porquezuelas para armarla, pessen doscientos y noventa y tres marcos quatro onzas y cinco ochavas, los ciento y quarenta y un marcos siete onzas y tres ochavas de ellos de plata blanca y los ciento y cinquenta y un marcos cinco onzas y dos ochavas restantes es lo que pessa toda la dha. plata dorada, y assi lo certifico y doy fee de ello en Madrid a 22 días del mes de marzo de mil seiscientos y setenta. Firmado Manuel Mayers.» (Al margen va la cuenta numérica.)

Una vez acabada esta pieza se procedió a la tasación de la obra, la cual fue muy reñida, siendo realizada en primer lugar por el Contraste de S. M. Manuel Mayers y el platero Juan Ortiz de Rivilla que valoraron ésta a razón de 45 ducados de plata cada marco, en conjunto por la plata, el oro y las hechuras. Esta pareció excesiva al Guardajoyas, por lo que elige al platero Rafael González para hacer otra con mayor justificación, la cual asciende a 22 ducados de vellón la hechura de cada marco de plata blanca y a 30 ducados de vellón la hechura del marco del dorado, por ser de mayor calidad y primor, por lo que asciende a un total de 84.385 reales de vellón y un cuartillo. Descontando el valor de la plata vieja y los adelantos efectuados al platero, quedó un alcance de 40.914 reales y tres cuartos de vellón. A lo que se avino el Guardajoyas, quien, una vez consultado con la Reina, da la orden de pago por la Presidencia de Hacienda el 12 de abril de 1671. Sin embargo, la cuenta total de las obras de este platero para la Real Capilla, no serán saldadas a él, sino a sus herederos varios años después, igual que ocurre con el resto de los artistas que participaron en el Monumento; así, el 4 de agosto de 1673 se pagan 1.650 reales a Sebastián de Benavente, ensamblador, de acuerdo con el Maestro Mayor, por la hechura del alma de esta urna; 160 reales de plata y 40 de vellón a don Juan de Rebenga por algunos modelos que hizo para la urna por indisposición de don Sebastián de Herrera y 400 reales a Pedro Sánchez, cerrajero¹².

De entre los dibujos que se han pu-

blicado y que conocemos de Herrera Barnuevo, existe uno, conservado en la Galería de los Uffizi de Florencia¹³, que sin lugar a dudas debe de tratarse del primer diseño que el Maestro Mayor de las Obras Reales presentó, junto con el dibujo de todo el Monumento, a la Reina en 1667, pues comparándolo con la descripción que tenemos del arca, se pueden reconocer ciertos paralelismos, la mayoría entre los elementos decorativos característicos del estilo de Herrera Barnuevo, tales como las pilastras guarnecidas de grutescos, los festones de frutas, tarjetones, y, sobre todo, el remate de la obra, formado por cabezas de ángeles, que en el proyecto final tuvo que ser aumentado, pues, a diferencia de este dibujo, el arca definitiva ganó en altura y los tarjetones vegetales del frente fueron sustituidos por las Armas Reales y una escena del Sepulcro de Cristo, diseños que se realizaron en el último momento por Juan de Rebenga.

A pesar de todo ello, esta obra presenta una exuberancia típicamente barroca de gran efectismo y con marcados matices claroscuros, lo que nos hace ver el gran conocimiento de Herrera Barnuevo de la utilización de los distintos materiales por sus calidades y propiedades, pues este efecto que en la piedra se consigue en función del relieve y la luz, aquí se busca por la bicromía de la plata blanca y dorada y la superposición de las distintas chapas que conforman la pieza.

Por último, digamos que esta pieza aparece en 1701 en el inventario de los bienes de la Testamentaria de Carlos II¹⁴, no sabiéndose después nada de ella, por lo que opinamos que o bien debió de perderse en el incendio del Alcázar en 1734, o formó parte de las alhajas de plata que se vendieron en Francia para el sostenimiento de la Guerra de Sucesión.

JUAN BAUTISTA RIZI

Son pocos los datos que existen de este platero, como es general en los artistas extranjeros que trabajaron en la Corte de los Austrias, pero por su testamento localizado en el Archivo de Palacio, sabemos que era de origen italiano, hijo del también platero Nicolás Rizzi y de doña Catalina de Zerceo, vecinos y naturales de la ciudad de Génova, residentes en esta Corte, y que estaba casado con doña María Josefa de Velados.

Sin duda debe de ser este platero el que se aprueba en la Cofradía de Plateros Madrileños el 20 de junio de 1659, siendo aprobador Juan de Navascués, aunque el señor Cruz Valdovinos transcribe su nombre como Juan Bautista Risso¹⁵.

Entró al servicio de la Real Casa el 5 de junio de 1664, nombrado por el

Manuscrito de Juan Bautista Rizzi, platero, con fecha de 1664. El texto describe su nombramiento y detalles de su trabajo en la Real Casa. Incluye frases como 'Juan Bautista Rizzi platero', 'Yo Juan Bautista Rizzi platero', y 'Entré al servicio de la Real Casa el 5 de junio de 1664'. Hay una firma al final: 'Juan Bautista Rizzi'.

Manuscrito de Juan Bautista Rizzi, platero, con fecha de 1664. El texto describe su nombramiento y detalles de su trabajo en la Real Casa. Incluye frases como 'Juan Bautista Rizzi platero', 'Yo Juan Bautista Rizzi platero', y 'Entré al servicio de la Real Casa el 5 de junio de 1664'. Hay una firma al final: 'Juan Bautista Rizzi'.

Manuscrito de Juan Bautista Rizzi, platero, con fecha de 1664. El texto describe su nombramiento y detalles de su trabajo en la Real Casa. Incluye frases como 'Juan Bautista Rizzi platero', 'Yo Juan Bautista Rizzi platero', y 'Entré al servicio de la Real Casa el 5 de junio de 1664'. Hay una firma al final: 'Juan Bautista Rizzi'.

Copia del informe para la Junta de la Real Capilla con las firmas de los artistas que intervinieron.

Conde de Montalván, en el cargo de platero del Rey, gozando, por él, de seis placas al día, casa de aposento, médico y botica. Se le menciona como soldado de la guardia de a caballo de S. M. en un concierto con el Padre Fray Juan de la Madre de Dios para realizar una obra para la imagen de Nuestra Señora de Copacabana, fechado el 12 de octubre de 1666¹⁶, obra ésta, única conocida al margen de las que realizara para el servicio real.

En su expediente personal¹⁷ se notifica que falleció en el mes de septiembre de 1671, estando fechado su testamento el 12 de dicho mes y año. Sólo en unos días sobrevivió Herrera Barnuevo, pues en el mes de marzo de ese año éste había otorgado un poder para testar a su esposa, la cual hace uso de él el 10 de octubre¹⁸, lo que nos pone de manifiesto que ambos no andaban muy bien de salud, y que eran ciertas sus quejas y justificaciones por los retrasos en la entrega de los diseños o en acabar el arca.

NOTAS

- 1 Todos los datos y documentos inéditos que sobre esta obra aquí se aportan están sacados del Archivo de Palacio. Leg. 1126, por lo que siempre que utilizemos dichos documentos, prescindiremos de dar la referencia de dicho leg.
- 2 WETHEY, H.: «Sebastián de Herrera Barnuevo». *Anales del Inst. de Arte Americano e Inv. Estéticas*. II. Univ. Buenos Aires, 1958.
- 3 TOVAR MARTIN, V.: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 1975, p. 103.
- 4 WETHEY H., y SUNDRELAND, A.: «Herrera Barnuevo y su capilla en las Descalzas Reales». *Rev. REALES SITIOS* n.º 13. 1967.
- 5 Citado por Sánchez Cantón en *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*. T. II. Madrid, 1933, p. 327.
- 6 WETHEY, H.: «Decorative projects of Sebastián Herrera Barnuevo». *Burlington Magazine*. XCVIII, n.º 635. 1956, pp. 41-46.
- 7 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *El dibujo español del Siglo de Oro*. Madrid, 1980, p. 80.
- 8 AGULLO y COBO, M.: «El Monasterio de San Plácido». *Rev. Villa de Madrid*, núms. 45-46-47. 1975, pp. 37-50.
- 9 A.H.P.M. Prot. 8695, Fols. 1-2. Escr. Alonso Martínez.
- 10 A.H.P.M. Prot. 9576, Fols. 15-18. Escr. Alonso González Coca.
- 11 Arch. Gen. Palacio. Secc. Asmi. Leg. 1126. «... 160 reales de plata y 40 de vellón».
- 12 Entre los papeles de las tasaciones de la obra hemos localizado uno en el que se detallan la variación de los precios en las distintas monedas, por lo que dado su interés para la historia de la economía los reproducimos a continuación: DOBLONES, 1666-1667: a 22 reales, 1668: a 75 reales, 1669: a 79 reales, 1670: a 81 reales. REAL DE A OCHO, junio 1667: a 18 reales, noviembre 1667: a 20 reales, mayo 1670: a 21 reales y tres cuartos, octubre 1670: a 22 reales.
- 13 PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *opus cit.*, N.º Cat. 157.
- 14 FERNÁNDEZ BAYTON, G.: *Inventarios Reales. Testamentaria de Carlos II. 1701-1703*. Museo del Prado. Patronato Nacional de Museos. Madrid, 1975. Tomo I, pp. 381-382.
- 15 CRUZ VALDOVINOS, J. M.: «Plateros Navarros en Madrid». *Rev. Principe de Viana*, número 134-135. 1974, pp. 193-209.
- 16 A.H.P.M. Prot. 8886, sin foliar.
- 17 Arch. Gen. Palacio Exp. Personal 878/38.
- 18 TOVAR MARTIN, V.: *opus cit.*, pp. 106-107.

Frescos de Juan Antonio de Ribera en el Palacio de El Pardo y en el Palacio Real de Madrid

Por PILAR DE MIGUEL EGEA



Techo de Ribera en el Palacio de El Pardo.

Juan Antonio de Ribera (1779-1860), pintor madrileño menos conocido de lo que en justicia sería deseable, desempeñó uno de los escasos papeles que repartió el neoclasicismo español. Discípulo de David en París, su actividad artística conformó, en efecto, junto con José Aparicio (1773-1838) y José de Madrazo (1781-1859), el más preclaro exponente de la

corriente neoclásica que impregnó la pintura española del primer tercio del siglo XIX, corriente que el pintor canalizó preferentemente a través del llamado género histórico.

Pintor de cámara de Carlos IV, Fernando VII e Isabel II, el hacer artístico de Ribera estuvo indefectiblemente



Panorámica del techo de Ribera en el Palacio de El Pardo.

unido a los dictados de la Corte, obedeciendo gran parte de su producción a encargos reales concretos. No extrañará, en consecuencia, que las únicas muestras muralistas localizadas hasta la fecha, obra de Ribera, se encuentren en reales sitios, muestras cuyo interés justifica la redacción del presente artículo.

Guardando el debido orden cronológico, hay que referirse, en primer lugar, a las pinturas que el artista realizó en el techo de una sala del Palacio del Pardo (Madrid). La labor de Ribera en este real sitio se desarrolló con simultaneidad a la llevada a cabo por Juan Gálvez (1774-1847) y Zacarías González Velázquez (1763-1834), también pintores de cámara, a quienes, asimismo, se encargó la decoración de los techos de otras dos salas.

El trabajo de los tres artistas tuvo lugar en 1825, iniciándolo muy probablemente el día 17 de febrero¹ y ultimándolo meses después, viéndose para ello obligados a separarse temporalmente de sus respectivos domicilios madrileños, según se desprende de la documentación investigada². En consecuencia, todas estas pinturas fueron realizadas bajo el reinado de Fernando VII, y no de Carlos IV, como asegura algún autor.

Por lo demás, la identificación de estas decoraciones queda avalada por las referencias que de las mismas incluye un manuscrito fechado el 1 de noviembre de 1875, obra de Vicente Poleró y titulado, *Observaciones sobre el estado actual de los antiguos techos del Real Palacio del Pardo y medios de llevar a cabo su restauración*, en uno de cuyos párrafos se afirma que «en la Sala 6.^a figuró Dn. Juan Ribera la España acompañada de los más eminentes artistas, poetas, escritores y conquistadores del Nuevo Mundo»³.

PINTURA DE EL PARDO

Realizada al fresco, la composición de Ribera —*Parnaso de los grandes hombres de España*— responde a esa búsqueda de la representación moralizante tan del gusto de la pintura de historia. De formato cuadrangular, está enmarcada por un zócalo fingido, dorado y decorado con motivos renacentistas, recurso utilizado por el artista para distribuir espacialmente las figuras representadas y para lograr el efecto de varios planos en pos de obtener una mayor profundidad.

Las cuatro esquinas del zócalo están decoradas por otros tantos medallones de grisalla, representando, respectivamente, los cuatro elementos: *la Tierra*, mediante una matrona que lleva en una mano el globo terráqueo y en la otra el cuerno de la abundancia; *el Agua*, simbolizado a través de otra matrona que sostiene un timón y un barco de vela; *el Fuego*, representado por una mujer joven que porta en sus manos una antorcha y un turbulo; y *el Aire*, sugerido por una figura alada entre nubes y complementada con un murciélago, varios pájaros y pavos reales.

Tema, España

La composición, atendiendo a los cuatro lados que configuran el perímetro del techo, ofrece otras tantas partes objeto de descripción. En una de ellas, la primera, atendiendo a la importancia y significación del tema representado, aparece *España*, simbolizada por una matrona coronada que, sentada en un trono enmarcado por las columnas de Hércules, figura con los brazos extendidos,



«España», tema central del techo de Ribera (El Pardo).

«Escritores célebres», en el techo, de Ribera (El Pardo).





«Homenaje al Arte», fragmento del techo de Ribera (El Pardo).

Techo de Ribera en Palacio Real de Madrid.

«Descubridores y conquistadores», detalle del techo de Ribera (El Pardo).







Angeles con flores
en el techo de Ribera
(Palacio de Madrid).

llevando en su mano derecha una corona de laurel y en la izquierda una rama de olivo. A sus pies, y a ambos lados del trono, surgen sendos leones, mientras que el plano inmediatamente inferior está ocupado por tres grupos. El central deja ver dos ángeles sosteniendo los escudos de Castilla-León y Cataluña-Aragón, arropados por el Toisón y la Corona, símbolos de la Monarquía. El situado a la derecha se compone de las figuras del padre *Mariana*, quien, mirando hacia el trono, lleva en una mano su «Historia de España» y en la otra una pluma; de *Antonio Leyva*, defensor del sitio de Pavia, y del cardenal *Cisneros*, representado de medio cuerpo. Por último, el de la izquierda incluye a *Alfonso X el Sabio*, que extiende su brazo izquierdo hacia el repetido trono y sostiene en la mano derecha un ejemplar de las «Partidas y Tablas alfonsinas», y a *Gonzalo Fernández de Córdoba*, armado de espada.

Descubridores y conquistadores

Siguiendo el sentido izquierdo del techo, a partir de la parte descrita anteriormente, el espectador queda situado frente al grupo representativo de los descubridores y conquistadores del Nuevo Mundo. En el centro se encuentra plasmado *Juan Sebastián Elcano*, portando en

una mano el globo terráqueo y en la otra un pergamino que incluye la leyenda «Descripción del Nuevo Mundo», así como *Antonio Solís*, el cual, vestido de negro, muestra una pluma, clara referencia al libro que apoya sobre su pecho y que debe corresponder al titulado «La Conquista de la Nueva España», del que fue autor. A la derecha de estos dos personajes figura, sentado sobre el zócalo, un abanderado que simboliza la Conquista, y a la izquierda, un grupo de guerreros encabezados por *Hernán Cortés*, que precede en la representación a *Francisco Pizarro*. Por detrás de ambos aparecen, parcialmente, los mástiles y el velamen de las carabelas que propiciaron la hazaña, así como un indígena de las tierras descubiertas. Completando este grupo se representan, en primer término y por debajo del zócalo, un ancla, un mono, un fruto y un pájaro, elementos con los que se pretende simbolizar el Nuevo Mundo.

Homenaje al Arte

A continuación, respetando el sentido señalado, aparece representado un nuevo grupo con el que el pintor homenajea al Arte a través de sus más significados intérpretes. En primer término, sentado sobre un pedestal, figura *Juan de Herrera*, provisto de compás y plano a fin

Tema central
del techo de Ribera
(Palacio de Madrid).



de patentizar su condición de arquitecto, así como *Diego Velázquez*, manifestándose su hacer artístico mediante el pincel y la paleta que muestra en sus manos. A la derecha de ambos aparecen en actitud de diálogo *Alonso Berruguete* y *Gaspar Becerra*, a cuyos pies figura un busto escultórico, representativo del bello arte que interpretaron. Por detrás y sobre el zócalo surge la figura de *José de Ribera*, ejerciendo su actividad de pintor sobre el correspondiente lienzo. Los arquitectos *Juan de Villanueva* y *Ventura Rodríguez* están plasmados a continuación, así como *Bartolomé Murillo*, éste sobre el zócalo y mostrando un pincel y un lienzo alusivo a Santa Rosalía. Cierra este conjunto el retrato de *Francisco Bayeu*. Las artes, pues, están aquí representadas por dos escultores, tres arquitectos y cuatro pintores, siendo significativo que entre estos últimos no figure Francisco de Goya.

Escritores célebres

La cuarta y última parte, según la división establecida para esta descripción, se dedica a los escritores más célebres. En el centro, en un primer plano y de cuerpo entero, están representados *Fray Luis de León*, vestido

con hábito y mostrando un libro titulado «Poesías. El Cantar de los Cantares», y *Miguel de Cervantes*, que sujeta un pergamino en el que se lee «El Ingenioso Hidalgo D. Quijote de la Mancha». A los pies del insigne escritor figura un angelito tumbado y dos libros, cuyas portadas aparecen ilustradas con los títulos de «Comedias y Autos Sacramentales» y «Letrillas satíricas y romances». Sus respectivos autores, *Calderón de la Barca* y *Luis de Góngora*, surgen detrás de los mismos, representados de medio cuerpo. También en primer término, pero a la derecha, figura *Fernando de Herrera*, el cual, sentado en el suelo y volviendo la cabeza hacia *Fray Luis de León*, se nos muestra escribiendo su libro «Poesías líricas». Ya en segundo término se encuentran, a la derecha, *Lope de Vega*, vestido con el manto de la Orden del Santo Sepulcro y sosteniendo el libro «Comedias. El perro del hortelano», y *Francisco de Quevedo*, con una pluma y el libro «Musas», mientras que a la izquierda los representados son *Alonso de Ercilla*, sentado sobre el zócalo y con su obra «La Araucana», *Bartolomé Leonardo de Argensola*, de pie y con su título «La Conquista de las Molucas», y *Garcilaso de la Vega*, quien, asimismo, muestra su obra «Eglogas pastorales».

El conjunto de la composición, fuera de los cuatro grandes grupos descritos y de los medallones que decoran



«Hermenegildo y Recaredo», detalle del techo de Ribera (Palacio de Madrid).

las esquinas, asimismo referenciados, se completa con la pintura que decora la superficie central del techo. En ella se representa una gran corona de laurel y palma, sostenida por seis angelitos y plasmada sobre el fondo de un cielo ejecutado en tonos azules y provisto de nubes pardas y grises.

Investigada la posible fuente de inspiración utilizada por Juan Antonio de Ribera para representar a tan nutrido número de personajes, ha de concluirse que el pintor se sirvió de una colección de retratos que hacia 1788, y bajo los auspicios de Floridablanca, se empezó a preparar, ultimándose tres años después, y viendo la luz bajo el título «Retratos de los Españoles Ilustres con un epítome de sus vidas» (Imprenta Real de Madrid, 1791). Porque, en efecto, tras la pertinente comparación, resulta evidente que Ribera tomó de dicha colección los rasgos fisonómicos, las indumentarias e incluso determinados rasgos de las actitudes adoptadas por los retratados, si bien, no siendo de cuerpo entero tales modelos, resultara obligado para el pintor completar la totalidad de cada figura, y representarlas de modo que, entre las mismas, se sugiera un cierto diálogo visual. Este condicionante, propiciado por la dirección de las respectivas miradas y por las posturas adjudicadas a las distintas figuras, resta naturalidad al conjunto de la composición, cuya realización acusa, asimismo, un exceso de colores vivos.

TECHO DEL PALACIO DE MADRID

Alrededor de 1829 se sitúa la realización, por parte de Juan Antonio de Ribera, de otra pintura al fresco, correspondiente esta vez a la bóveda de la «sala décima octava»¹, hoy conocida como habitaciones del Rey Francisco y situada junto al salón de Gasparini, del Palacio Real de Madrid. El tema representado es la *Apoteosis del Rey Fernando de Castilla*, cuyo estilo resulta más unitario y coherente que el relativo al techo anteriormente descrito.

La composición adopta el formato rectangular, apareciendo representada en su parte central la figura de *San Fernando*, vestido con amplio manto y luciendo cetro y corona. A su alrededor se plasman numerosos ángeles llevando flores, coronas de laurel e instrumentos musicales —simbología de las virtudes y triunfos que adornaron al Rey Santo—, exponiendo, uno de ellos, un escudo con la representación de un castillo y un león, alusión a la unidad de los reinos de los mismos nombres.

La mirada del Rey Fernando se dirige hacia arriba, centrándola en un sencillo altar, también rodeado de ángeles

e inserto en un resplandor circular. Sobre el ara descansa el símbolo de la oración —una llama—, mientras que en su base figuran los símbolos de los cuatro evangelistas.

En la periferia de la composición están representados, sobre nubes algodonosas, distintos monarcas y obispos que se distinguieron por su defensa y propagación del cristianismo. En primer término aparecen *Don Pelayo*, con yelmo, escudo y espada, y *San Leandro*, arzobispo de Sevilla, en actitud de oración. Un segundo grupo, a la izquierda, está formado por *Hermenegildo y Recaredo*, destacados combatientes del arrianismo, y por *San Isidoro* y por *Alfonso I el Católico*. Ya en segundo término, a la derecha, el grupo representado incluye a *Heladio*, arzobispo de Toledo, y a *Ramiro I*.

Se caracteriza esta obra por comprender un variado repertorio de escorzos y un desnudo de corte clásico, todo ello interpretado mediante un dibujo cuidado y preciso. El colorido, de tonos ocre, amarillos, azules y grises, viene a delatar las tendencias clasicistas del autor en una composición que recuerda el estilo del que, en su día, fuera su maestro, Francisco Bayeu, quien, dirigido a su vez por Mengs, realizó unos magníficos frescos en este mismo real sitio y con anterioridad al comentado en estas líneas.

Para concluir, importa subrayar que las salas correspondientes a los dos techos decorados hasta aquí examinados no figuran en el recorrido establecido para los visitantes de los palacios en que se conservan. Sirva, pues, el presente artículo para difundir el conocimiento de estas obras de nuestro patrimonio nacional, así como para mitigar, en alguna medida, el olvido que protagoniza la figura de Juan Antonio de Ribera.

NOTAS

¹ En oficio fechado el 25 de enero de 1825, el conserje aposentador de Palacio, Luis Veldrof, hizo saber que: «para proceder a las obras que de orden de S. M. se han de ejecutar en el Real Palacio del Pardo, para los cuales deben concurrir varios operarios artistas con sus correspondientes oficiales y peones, y habiendo de empezar los pintores para los tres techos y doradores el día 17 del que sigue...» (Archivo de Palacio. Madrid. Sección Pardo. Leg. 80).

² Por Orden de 25 de abril de 1825, se hace saber que: «habiendo hecho presente al Rey N. S. ... que los tres pintores de Cámara D. Zacarías Velázquez, D. Juan Rivera y D. Juan Gálvez, que están pintando los tres techos del Real Palacio del Pardo, solicitan que se les concedan las masillas o dietas según sus clases durante el tiempo de su asistencia a las obras de aquel Palacio, se ha servido su majestad mandar que a dichos tres profesores se les abonen las dietas...» (Archivo de Palacio. Madrid. Expediente Personal. Caja 1088/33).

³ Archivo de Palacio. Madrid. Sección Pardo. Leg. 123.

⁴ FABRE, F. J., *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*, Madrid, 1829.



«Sevilla», de la obra «Civitates Orbis Terrarum» por G. Braun y F. Hogenberg, vol. 4.º



SEVILLA



- | | | | | | | | | | |
|-------------------------------------|----------------------------|---------------------|-------------------------------|------------------------------|---------------------------|----------------------------|------------------------|------------------------|-------------------------|
| 1. Arraial de la puerta de Carmona | 5. Castilleja de Guzman | 9. Canos de Carmona | 13. Iglesia mayor | 17. Plaza de San Pedro Ponce | 21. La Magdalena | 25. Puerta de Triana | 29. Puerta de Macarena | 33. Puerta de Carmona | 37. Torre de la Plaza |
| 2. Arraial de la puerta de Macarena | 6. Castilleja de la Cuesta | 10. El Matadero | 14. Monasterio de S. Pablo | 18. Plaza de Duque de Arcos | 22. La Alameda | 26. Puerta de Gólez | 30. Puerta de Córdoba | 34. Puerta de la Carne | 38. Torre de las Muelas |
| 3. Casas del Duque de Alcala | 7. Camas | 11. El quemadero | 15. Plaza de S. Francisco | 19. Plaza de Palacio | 23. Monasterio del Carmen | 27. Puerta de S. Juan | 31. Puerta del Sol | 35. Puerta de Górez | 39. Puente de Triana |
| 4. Casas de Colon | 8. Calle de las armas | 12. El Algobá | 16. Plaza del Duque de Medina | 20. Plaza del Rey | 24. Puerta del Arsenal | 28. Puerta de la almenilla | 32. Puerta del Ovario | 36. Torre del Oro | 40. Las Atarazanas |

«Sevilla», de la obra «Civitates Orbis Terrarum», por G. Braun y F. Hogenberg, vol. 4.º, Colonia, 1594.



«Santander», de la obra «Civitates Orbis Terrarum»,
por G. Braun y F. Hogenberg, vol. 2.º, Colonia, 1597.

R.



COLECCIONES DEL PATRIMONIO NACIONAL

Biblioteca de Palacio

VISTAS DE ESPAÑA (7)

Por JUSTA MORENO GARBAYO



«Archidona» («Civitates Orbis Terrarum»). G. Braun y F. Hogenberg (Colonia, 1598).



«Barcelona. Ecija» («Civitates...»), G. Braun y F. Hogenberg (Colonia, 1612).

Como final de la serie «Vistas de España» que hemos publicado en varios números de esta Revista, mostrando las principales colecciones que sobre este tema posee la Biblioteca de Palacio, comentaremos hoy la obra del siglo XVI, «Civitates Orbis Terrarum», de Georg Braum y Frans Hogenberg, que contiene vistas y planos de las principales ciudades del mundo y, entre ellas, muchas de España. Fue publicada en Colonia y en Amberes.

Obra importante en todos los aspectos —artístico, histórico y cartográfico—, especialmente por ser la primera obra dedicada a representaciones de ciudades o atlas de ciudades. Su publicación significó un acontecimiento notable en el siglo XVI. Puede considerarse, en cierto sentido, como sus antecedentes el «Viaje a Tierra Santa», de Breidenbach, de 1486, y la «Crónica de Nurenberg», de Schedel, de 1493.

La obra consta de seis volúmenes, y cada uno comprende 59 láminas, a excepción del tomo quinto que contiene 69. En total son 364 láminas, y muchas de ellas contienen varias vistas. Al reverso de las láminas figura el texto o descripción histórico geográfica.

Se le conoce universalmente como «Civitates Orbis Terrarum», aunque éste es solamente el título del primer volumen; el tomo segundo, se titula «De praecipuis totius universi urbium liber secundus»; tercero, «Urbium praecipuarum totius mundi liber tertius»; el cuarto, «Liber quartus urbium praecipuarum totius mundi»; el quinto, «Urbium praecipuarum mundi theatrum quintum», y el sexto, «Theatri praecipuarum totius mundi urbiu liber sextus».

La obra se imprimió en Colonia. En su detallado

estudio, el señor Skelton indica todas las ediciones que se hicieron de los diferentes volúmenes de «Civitates». El primer volumen se publicó en 1572; el segundo, en 1575; el tercero, en 1581; el cuarto, en 1588; el quinto, en 1598, y el sexto, en 1617. Alternando con la aparición de nuevos volúmenes, se reeditaban los anteriormente publicados, existiendo varias ediciones de cada uno de ellos. Además de las ediciones latinas, se publicaron en francés y alemán.

Es obra de colaboración, en la cual intervinieron personas de todos los países, eruditos, artistas, etc., que proporcionaron datos y dibujos para llevar a cabo tan magna empresa dirigida por Georg Braun.

LOS ARTISTAS

Georg Braun (1541-1622), canónigo de Colonia, de familia de artistas, de formación humanística, trabó amistades y mantuvo correspondencia con extranjeros que le procuraron elementos y materiales necesarios: textos descriptivos, dibujos y grabados, colaborando, así, a la obra «Civitates». Braun firma los prólogos de los cinco primeros volúmenes, y es el autor del texto.

Fueron sus más importantes y directos colaboradores los grabadores Frans Hogenberg y Simón Novellanus, que grabaron casi todas las planchas de la obra, y Joris Hoefnagel, dibujante de una gran parte de las láminas de «Civitates».

Frans Hogenberg, grabador de Malinas, especializado en mapas y grabados topográficos, se estableció



«Antequera» («Civitates...»). G. Braun y F. Hogenberg (Colonia, 1597).

«Burgos. San Sebastián» («Civitates...»). G. Braun y F. Hogenberg (Colonia, 1612).





Deposuit Georgius Henfringius Anno 1564



«Ardales. Cartama» («Civitates...»). G. Braun y F. Hogenberg (Colonia, 1598).

«Toledo» («Civitates...»). G. Braun y F. Hogenberg (Colonia, 1598).





«Sevilla» («Civitates...»). G. Braun y F. Hogenberg (Colonia, 1598).

«Granada» («Civitates...»). G. Braun y F. Hogenberg (Colonia, 1598).





«Bornos. Zahara» («Civitates...»). G. Braun y F. Hogenberg (Colonia, 1598).

en Colonia hacia 1565, donde murió en 1590. Simón Novellanus, o van den Neuvel, fue también grabador de Malinas y también, como Hogenberg, marchó a Colonia, trabajando en esta ciudad desde 1570 a 1580 con Hogenberg y Theodor de Bry.

Joris o Georg Hoefnagel (1542-1600) era hijo de un mercader de Amberes y desde joven tuvo aptitudes para dibujar paisajes y escenas de género, que practicó constantemente. Viajó por Francia, España, Inglaterra, Italia, etc., dibujando vistas de las ciudades que visitaba. Trabajó como iluminador para Alberto V, Elector de Baviera, y más tarde para el Emperador Rodolfo II. Enviaba dibujos a «Civitates», vistas de las ciudades por donde había viajado. Las vistas de España, en su gran mayoría, están firmadas por Hoefnagel, que fue asiduo colaborador de la obra.

También suministraron material para Civitates, Abraham Ortelio, Cornelio Caymox, Pieter Brueghel, Jakob van Deventer, etc.

En cuanto al texto, del que se ocupó Braun con algunos colaboradores, se tomó de diferentes autores, según las ciudades y países. El propio Braun cita a Ortelio como autor de descripciones. Otras noticias fueron aportadas por los propios artistas, como Hoefnagel. En las descripciones de ciudades españolas se cita a Pedro Medina, Florián de Ocampo, Lucio Marineo Siculo, etc.

La finalidad de la obra parece que fue servir de complemento al Atlas de Abraham Ortelio, «Theatrum Orbis Terrarum», publicado en Amberes en 1570. Frans Hogenberg había grabado las planchas de este

Atlas, y se supone que esta circunstancia originó en Hogenberg la idea de realizar un Atlas de ciudades.

La primera edición del tomo primero no lleva la indicación de «Liber primus», añadida más tarde, porque, en un principio, se pensó editar un solo volumen, y la acumulación del material motivó, al parecer, la publicación de los volúmenes siguientes.

Esta obra tiene el interés de que en ella se utilizan todos los sistemas entonces seguidos para representar ciudades: perfil, vista de pájaro y plano. Cada artista o dibujante emplea un procedimiento propio, dando a la obra una gran variedad y, en muchos casos, una misma ciudad se representa según los diferentes procedimientos o sistemas.

LA OBRA

El ejemplar de «Civitates» que posee la Biblioteca de Palacio está formado por volúmenes de diferentes ediciones. Algunos sin impresor ni año que, gracias al estudio de Skelton, hemos podido identificar. Dato importante para esta identificación son las dedicatorias, por lo que nos parece oportuno indicar a quién va dedicado cada tomo, así como el pie de imprenta para conocimiento más detallado de la obra.

El primer volumen está dedicado al Emperador Rodolfo II y a los siete Electores, por Braun y Hogenberg, y fue impreso en Colonia por P. von Brachel en 1612. El segundo volumen, dedicado al Emperador Maximiliano II y los siete Electores, por Braun, se imprimió en Colonia por B. Buchholtz en 1597. El



«Cádiz y Almadra de Cádiz» («Civitates...»). G. Braun y F. Hogenberg (Colonia, 1598).

«Lebrija. Setenil» («Civitates...»). G. Braun y F. Hogenberg (Colonia, 1606).





«Bilbao» («Civitates...»). G. Braun y F. Hogenberg (Colonia, 1597).

volumen tercero va dedicado al Príncipe Gebhard, arzobispo de Colonia, por Braun y Hogenberg, se imprimió en Colonia en 1606, y no consta el impresor [P. von Brachel]. El volumen cuarto está dedicado al Príncipe Guillermo, Conde Palatino, por Braun y Hogenberg. No figura el impresor ni el año. [Colonia B. Buchholtz, 1594.] El quinto fue dedicado al Archiduque Alberto de Austria, Cardenal Arzobispo de Toledo, por Braun. Tampoco consta imprenta ni año. [Colonia, G. Kempen, 1598.] El sexto tiene dedicación a Don Fernando, Rey de Bohemia, Archiduque de Austria, firmada por Antonio Hierat y Abraham Hogenberg. [Colonia, P. von Brachel, 1618.] Este volumen se considera como un suplemento a los cinco anteriores, que son, indudablemente, de más valor. No figura ya Braun.

Excepto el sexto, todos los volúmenes del «Civitates» de la Biblioteca de Palacio están iluminados con preciosos y vivos colores en ocasiones algo opacos, lo que impide que se transparenten los rasgos del grabado.

Las vistas de España que comprende «Civitates» están repartidas por los seis volúmenes. Representan ciudades de varias regiones españolas. Casi todas están firmadas por Joris Hoefnagel, tomadas durante su viaje en los años 1563 a 1567. Algunas planchas llevan la fecha en que realizó el dibujo, por lo que se reconoce el itinerario que siguió en su viaje por España. Suele firmar las láminas «Depingebat Georgius Hoefnagel». Damos a continuación el índice de las vistas indicando las firmadas por Hoefnagel, o atribuidas.

Tomo primero: lám. 2, Sevilla, Cádiz, Málaga; lámina 3, Toledo (Hoefnagel, 1566), Valladolid; lám. 4, Granada (Hoefnagel, 1563); lám. 5, Barcelona, Ecija (Hoefnagel, 1567); lám. 6, Burgos (Hoefnagel), San Sebastián (Hoefnagel).

Tomo segundo: lám. 3, Alhama (Hoefnagel, 1564); lámina 4, Antequera (Hoefnagel); lám. 5, Vejer (Hoefnagel), Vélez Málaga (Hoefnagel); lám. 6, Conil (Hoef-

nagel), Jerez de la Frontera (Hoefnagel); lám. 7, Loja (Hoefnagel); lám. 8, Bilbao; lám. 9, Santander. La lámina de Bilbao lleva una leyenda en la que indica que el dibujo les fue enviado por Juan Mufflin.

Tomo tercero: lám. 5, Lebrija (Hoefnagel), Setenil (Hoefnagel).

Tomo cuarto: lám. 2, Sevilla; lám. 3, Osuna (Hoefnagel), Marchena (Hoefnagel).

Tomo quinto: lám. 5, Cádiz (Hoefnagel, 1564); lámina 6, Cádiz (Hoefnagel); lám. 7, Sevilla, con dedicación de Hoefnagel a Nicolás Malepart, 1593; lámina 8, San Juan de Aznalfarache, Gerena, La Giralda (Hoefnagel, 1565); lám. 9, Archidona (Hoefnagel, 1564); lám. 10, Palacios (Hoefnagel, 1565), Alcántara (Hoefnagel, 1565), Cabezas (Hoefnagel, 1565); lám. 11, Ardales (Hoefnagel, 1564), Cartama (Hoefnagel, 1564); lámina 12, Bornos (Hoefnagel, 1564), Zahara (Hoefnagel, 1564); lám. 13, Granada (Hoefnagel, 1565); lámina 14, Alhambra (Hoefnagel, 1564); lám. 15, Toledo (Hoefnagel, 1566); lám. 16, Sierra de San Adrián en Vizcaya (Hoefnagel, 1567).

Tomo sexto: lám. 4, Monasterio de El Escorial, copia del que figura en el «Theatrum Orbis Terrarum», de Ortelio, que, a su vez, reproduce un grabado de la serie de Pedro Perret; lám. 5, Córdoba.

Además del interés como representación de ciudades, las láminas de «Civitates», ambientadas con tipos populares y escenas de costumbres, hacen de la obra, como dice Tooley, un maravilloso compendio de la vida de aquella época.

BIBLIOGRAFIA

- Braun & Hogenberg. *Civitates Orbis Terrarum, 1572-1618*. With introduction by R. A. Skelton (y R. V. Tooley). Amsterdam, 1965.
- Keuning, J. *The Civitates of Braun and Hogenberg*. (Imago Mundi, vol. XVII, 1963).
- Lister, R. *Antique maps and their cartographers*. London, 1970.
- Tooley, R. V. *Maps and Map-makers*, 2.^a ed., 1970.



Ahora
que la mujer cruza el Atlántico en solitario,
alcanza cumbres del Himalaya y conquista el espacio,
hemos completado nuestra colección con un modelo
apropiado para ella.

Nutilus de Patek Philippe



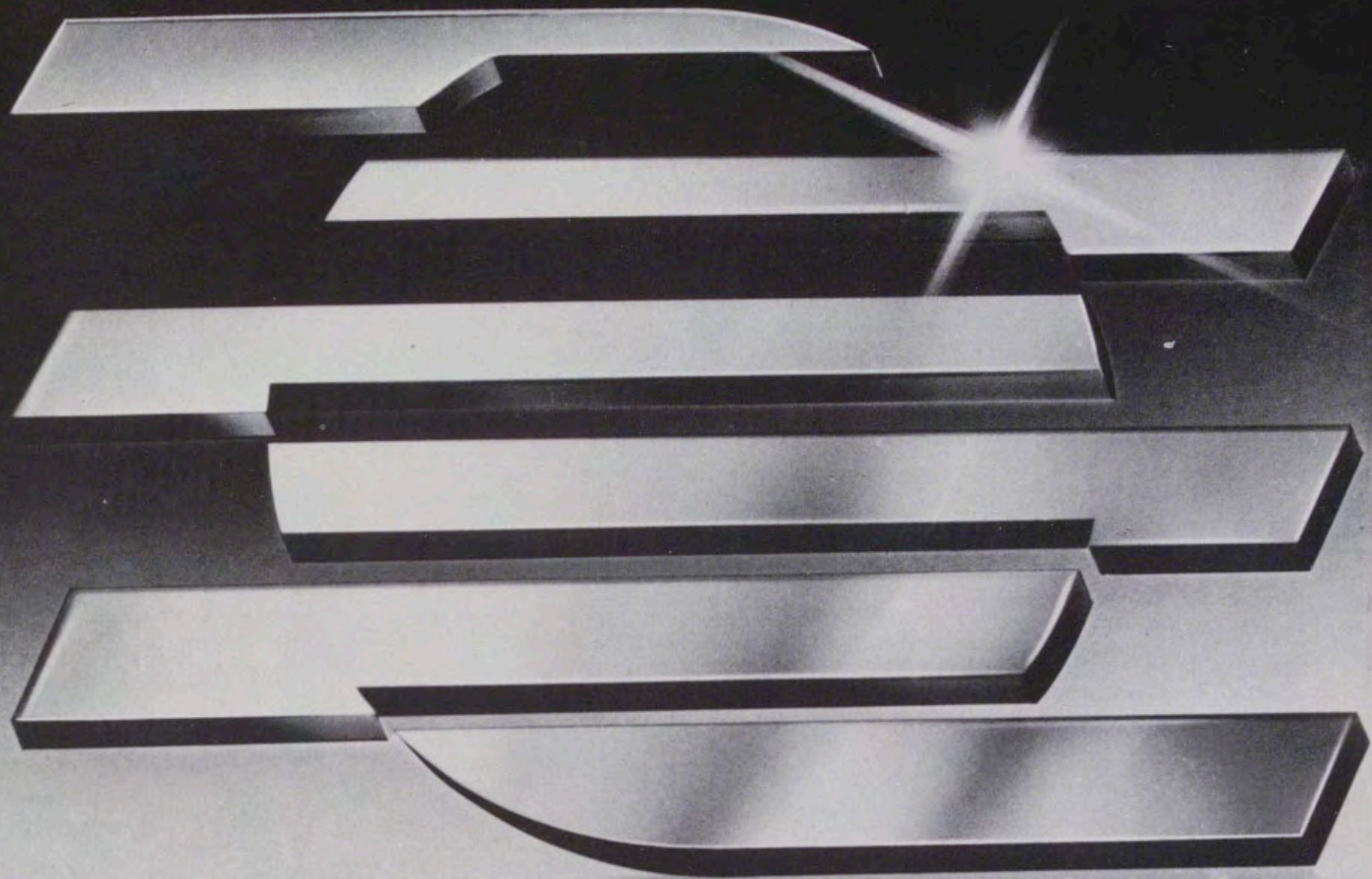
*Modelo fotografiado: Nautilus de acero noble y oro macizo de 18 quilates. Máquina de cuarzo. Extraplano. Calendario.
Esfera de oro grabado de 18 quilates con horas y manecillas luminosas. Estanco hasta 60 m. Cadena de eslabones de acero y oro de 18 quilates.
(Ref. 4700/1 JA). Disponible en acero, oro macizo y oro macizo con brillantes.*

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*





Nos renovamos porque seguimos siendo los mismos.

Estrenamos un nuevo símbolo. Unas nuevas "señas de identidad".
Y lo hacemos precisamente porque seguimos siendo los mismos.
Nuestro nuevo símbolo representa una larga historia de
evolución y la voluntad de actualizarnos en todos los terrenos.
Renovamos día a día nuestros servicios porque pensamos siempre
en el futuro.

ABE 13.450/1



Banco Hispanoamericano

De sus viajes
con AVIACO
recordará la sonrisa
de su gente.



AVIACO
LINEAS AEREAS



les must[®] de *Cartier*
Paris

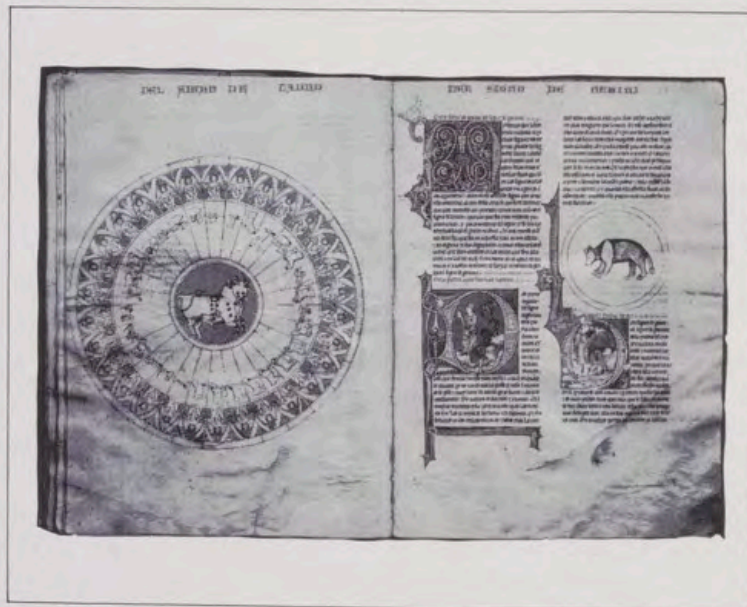


◆ LAPIDARIO ◆ DE ALFONSO X EL SABIO

... De las piedras y de los astros...

El Lapidario de Alfonso X el Sabio es la primera traducción al castellano medieval de una obra científica de mineralogía, alquimia, medicina y astrología, acumulada durante siglos desde la civilización caldea.

Alfonso X, interesado siempre por reunir, compilar y traducir cualquier obra de interés cultural, consiguió este tratado, traducido del caldeo al árabe por un sabio antiguo, Abolays, de manos de un judío de Toledo que "lo tenía escondido, que no se quería aprovechar de él". Le encargó a otro judío de su confianza, Yhuda Mosca el menor, que se lo tradujera al castellano "para que los hombres lo entendiesen mejor y se supiesen de él más aprovechar". La traducción se acabó de hacer en 1250, pero no se sabe en qué año se trasladó al manuscrito miniado que se conserva en El Escorial.



La presente edición facsímil recoge el primer lapidario contenido en el códice escorialense h-I-15 y reproduce sus 94 folios al tamaño original (40,2x29,1 cm), sobre papel pergamino impreso a 8 + 8 colores.

Sus delicadas miniaturas e iniciales policromadas y doradas ilustran el texto científico-esotérico más importante de la Edad Media occidental expresado en un estilo literario lleno de poesía y salpicado de humor.

Se describen en él 301 "piedras", relacionadas con los grados de cada signo del Zodíaco, así como los lugares donde "se crían y hallan" y sus virtudes químicas y médicas.

El volumen complementario, de igual formato que el facsímil y encuadernado, como él, en tabla recubierta de piel y estampada en seco, desarrolla, a lo largo de sus 256 páginas, tres estudios diferentes sobre tan importante códice. Un primer estudio lingüístico con la transcripción actualizada del texto castellano, a cargo de María Brey Mariño. Un segundo estudio de carácter científico y astrológico debido al profesor José Luis Amorós. Y, por último, un estudio pormenorizado sobre el arte de las 700 miniaturas que adornan este precioso manuscrito realizado por la especialista en miniatura alfonsí Ana Domínguez.

Esta edición tiene una tirada limitada a 1.500 ejemplares venales, numerados, sellados y autenticados por el Patrimonio Nacional.

Abierto el período de suscripción.

OTRAS OBRAS DE EDILAN

- LIBRO DE BUEN AMOR: Últimos ejemplares a la venta
- BEATO DE GERONA: Edición agotada
- CANTIGAS DE SANTA MARIA: Últimos ejemplares a la venta
- APOCALIPSIS FIGURADO DE LOS DUQUES DE SABOYA: Edición agotada
- (*)

Ediciones en coproducción

- DE ARTE VENANDI CUM AVIBUS, edición española: agotada
- EL LIBRO DE LA CAZA, edición española: agotada
- DE MATERIA MEDICA, edición española: agotada

Ediciones especiales de encargo

- MISSAL DE SANTA EULALIA
- KITÁB MANÁFIC AL-HAYAWÁN (Libro de las utilidades de los animales)
- HISTORIA EN DEDICATORIA, GRANDEZAS Y ELOGIOS DE LA MUI VALEROSA PROVINCIA, XAMAS VENCIDA CANTABRIA...

- (*) Iniciado el período de suscripción del AKATHISTOS (Himno Marial Griego)

LAPIDARIO DE ALFONSO X EL SABIO

Deseo recibir más información sobre esta obra:

Nombre

Dirección

Población Tel.

Edilán

Editora Internacional de Libros Antiguos, S.A.

C/Gral. Rodrigo, 2 Tels. 253 25 15 - 253 55 56 Madrid-3

C/Muntaner, 411-413 Tels. 201 52 55 - 201 62 56 Barcelona-21

C/Hernán Cortés, 12 Tels. 322 04 06 - 322 20 02 Valencia-4

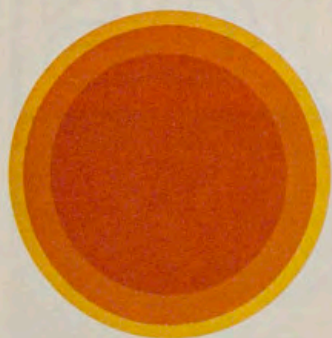
Cubiertas para la Revista REALES SITIOS



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

Con estas cubiertas, esperamos satisfacer cumplidamente el deseo —manifestado en numerosas ocasiones— de nuestros suscriptores, anunciantes y lectores en general. Se pueden adquirir en las Librerías de la «Editorial Patrimonio Nacional», en la plaza de Oriente, 6 (esquina a Felipe V), teléf. 241.80.37, Madrid-13, y en la calle de O'Donnell, 63, teléf. 274.20.79, Madrid-9. También en la Revista REALES SITIOS, Palacio de Oriente, teléf. 248.74.04, Madrid-13.

EL SERVICIO TELEFONICO AL SERVICIO DE TODOS LOS ESPAÑOLES



PRENSA

SANATORIO

INDUSTRIA

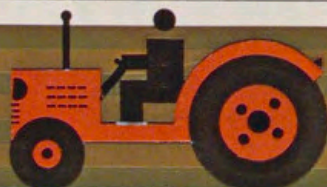
HOGAR

RTV

COMERCIO

ARTE

BANCOS



COMPANIA TELEFONICA NACIONAL DE ESPAÑA

«Columna de Trajano», «Regulador» de Rivas y «Mueble reloj»

Por JOSE R. COLON DE CARVAJAL



*Vista general
de la «Columna de Trajano»
en la Casa del Labrador
(Aranjuez).*

*Distintos detalles
de la maquinaria
en el primer cuerpo
de la «Columna de Trajano».*



Como se anticipó en nuestro artículo anterior, presentamos los tres relojes que completan la colección de este Real Sitio. Son: un regulador de Manuel de Rivas, un mueble con órgano y máquina horaria y, finalmente, una monumental pieza, conocida popularmente como la «Columna de Trajano» y que es la más importante de las allí existentes.

REGULADOR DE MANUEL DE RIVAS

En la sala de billar, y haciendo perfecto juego con el resto de la decoración, se encuentra esta magnífica obra de arte del sevillano Manuel de Rivas. Fue relojero de la Real Casa en 1801, ascendiendo a relojero de Cámara en 1805. Con Fernando VII alcanzó la dignidad de primer relojero en 1833, falleciendo ese mismo año.

El regulador que nos ocupa, de estilo Carlos IV, fue construido a principios del siglo XIX y está firmado por «Don Manuel de Rivas, relojero de SS. MM. en Madrid». Se ha escrito que lo realizó conjuntamente con Vicente Mariani, grabador (1804), pero en nuestra restauración no hemos encontrado esos datos por ninguna parte.

Es posible que Mariani sea el autor del grabado de los cristales, pero no se puede confirmar. Tampoco tenemos seguridad de quiénes fueron los artífices que contribuyeron a la realización de esta obra.

El pedestal contiene el órgano de flautas, movido por pesa y con tres órdenes de flauteado. En la parte central, el péndulo, de varillas y con una lenteja en forma de Sol, está alojado en una preciosa urna de cristal con bronce calados y dorados. Esta se remata con cabezas de cisne, que portan medallones colgantes con las iniciales de SS. MM. Carlos y Luisa.

En la parte superior se halla el reloj con esfera de cristal tallado y con bisel labrado de bronce. El remate es una Corona Real sobre dos mundos, con ramas de olivo, cetro y espada. A sus costados dos figuras exentas de mujer, en madera.

La máquina horaria es de tipo francés, con platinas cuadradas, de resortes, con escape de áncora, péndulo y sonería de horas por sistema de sierra. El áncora se halla entre platinas, y el sistema de repetición en la platina posterior. Tiene regulador de nivelación por tornillo micrométrico en la horquilla, y suspensión del péndulo independiente de la máquina. Todo ello de una realización admirable.

Para su reparación, se ha procedido a una profunda limpieza de todos sus componentes, sustituyendo los muelles reales, ya débiles, rectificando los dientes de la rueda de escape y puliendo las caras del áncora. Se han ajustado centros y pivotes, y se ha rehecho parte del sistema de la sonería, inoperante desde hace años. Finalmente, hemos pulido todo el conjunto, quedando en un estado de conservación excelente.

MUEBLE CON ORGANO Y RELOJ

En el testero de la derecha del salón de baile se encuentra este mueble-reloj, con cuerpo en forma de armario, tapa abatible y, en la parte superior, la máquina horaria. Todo ello realizado en caoba, con aplicaciones de bronce cincelados y dorados. Estilo Luis XVI. El órgano tiene música de flautas, arpa y timbales, con varias melodías, y funciona por máquinas de resorte.

La máquina horaria es de construcción francesa, de resortes y escape catalina con árbol de paletas. Posee sonería a cuartos, con martillos de «tin-tan» sobre dos campanas. Es del siglo XVIII.

Se ha sometido a una limpieza y repaso total de sus componentes. Quitado holguras de centros y pulido pivotes. Se han rectificado, también, los dientes de la rueda catalina, afilando e igualando su altura, y aproximándola al árbol de paletas después de pulir sus caras, logrando, con ello, una impulsión excelente.

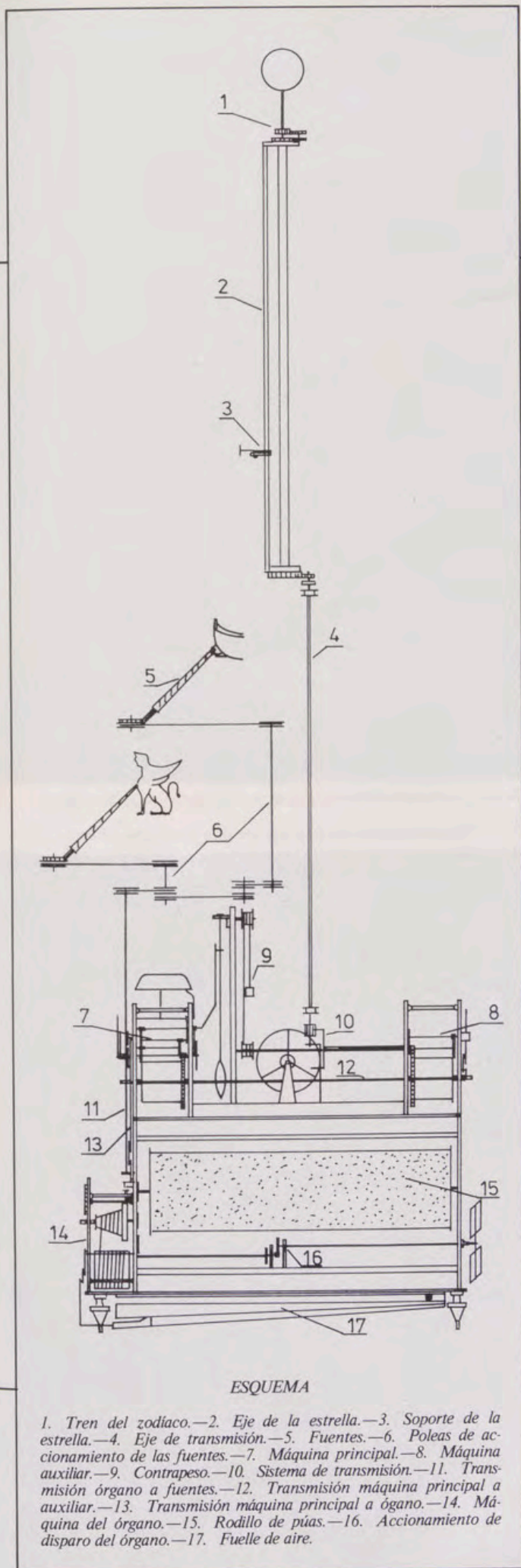
Se ha repasado a fondo el sistema de repetición, que tenía fallos, logrando que actúe en todos los cuartos. Finalmente, se ha pulido el conjunto, quedando con una marcha segura y firme.

COLUMNA DE TRAJANO

Es, esta monumental pieza, la más conocida por los visitantes del Palacio. Situada en el centro de la Galería de Estatuas, se manifiesta con una suntuosidad fuera de lo corriente. Antes de entrar en explicaciones tenemos que reseñar que, erróneamente, se la conoce con ese nombre y que su fecha de construcción, por los hermanos Bourdier, no es 1850.

El monumento triunfal, erigido en el foro romano para conmemorar la batalla de Trajano contra los Dacios, lleva, como es lógico, alegorías sobre ese tema, y está rematado por la figura del emperador romano, cosa que no ocurre aquí.

La máquina horaria está firmada entre platinas, de forma que no admite dudas, con la inscripción:



«J. S. Bourdier, invenit et fecit, Paris 1804». Por lo tanto, se refiere a Jean Simon, perteneciente a una dinastía de afamados artífices, maestro en París en 1787, conocido por sus péndulos astronómicos y de ecuación, y constructor de ingenios como el que nos ocupa.

La Enciclopedia Francesa de Tardy lo señala como realizador de un reloj musical para el Rey de España, que seguramente sea éste. Creemos que fue mandado construir ex profeso para la citada galería por S. M. Carlos IV. En el Museo de Historia del Arte de Viena, hay un reloj de Hans Buschman, fechado en Augsburgo, en 1630, que bien pudiera haber sido, por su sistema, la idea base de esta construcción.

Dispone de cuatro cuerpos. En el bajo, que guarda al órgano y a las máquinas horaria y auxiliar de transmisión, ocho cariátides de bronce pavonado se apoyan sobre un zócalo de mármol. Sobre ellas, un cornisamento de bronce cincelado y dorado con unos arcos, en cuyo interior se hallan representados: Baco, Apolo, Júpiter, Mercurio, Leda y otras figuras mitológicas. A continuación, el segundo cuerpo, en el que cuatro esfinges doradas simulan lanzar chorros de agua sobre una bandeja plateada. Encima, el tercero, con cuatro proas de naves, también con surtidores simulados, y otra bandeja. Finalmente, en el cuarto, la columna rematada por una esfera celeste de mármol y bronce, con los signos del zodiaco. El fuste presenta un friso recortado en bronce dorado sobre fondo oscuro, por el que asciende una estrella de rubíes marcando las horas, con arquitecturas clásicas, dioses de la mitología grecorromana y claras alusiones a los «trabajos de Hércules». ¿Acaso una representación alegórica de las pilastras del héroe? La presencia de los escudos de España y de la Casa de Borbón (con las flores de Lis en el capitel) refuerzan esta hipótesis.

Funcionamiento

Su funcionamiento es el siguiente: la máquina horaria manda impulsos a otra auxiliar que, por medio de una complicada transmisión y un cardan vertical, hace subir la estrella por la columna, minuto a minuto, hasta llegar a las doce de la parte superior. Una vez allí, vuelve a bajar rápidamente, para comenzar su recorrido de nuevo.

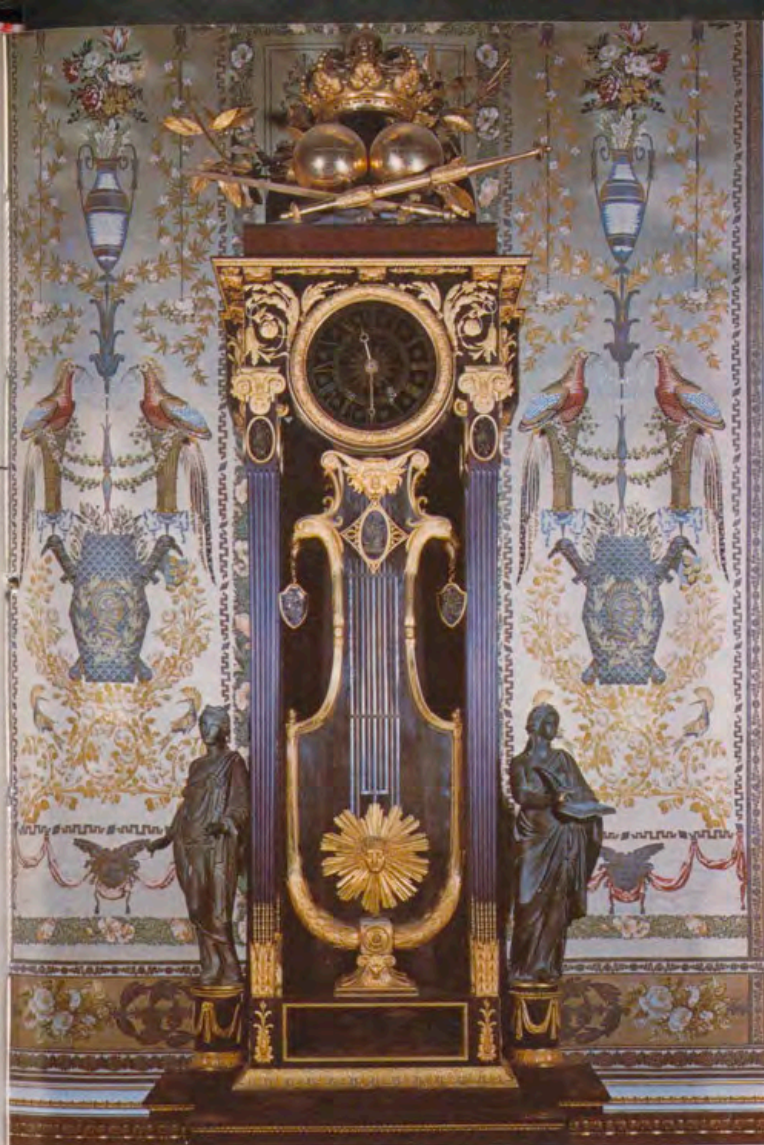
Cada hora, la máquina va repicando éstas sobre una campana. Cuando esto sucede, manda una señal al órgano y, a la vez que éste, se pone en funciona-



Esfinges doradas del segundo cuerpo de la «Columna de Trajano».

Diferentes ángulos de las cuatro proas de naves del tercer cuerpo de la «Columna».





«Regulador», de M. de Rivas en la Casa del Labrador.

«Mueble reloj» en la Casa del Labrador (Aranjuez).



miento por medio de un sistema de ejes, ruedas y poleas que hace girar a las fuentes.

El órgano es de resorte, con tracción por caracol y cadena, con rodillo de púas sobre flautas de viento. El mecanismo de disparo, por rueda con fiador y contadera.

La máquina horaria consta de dos cuerpos: el principal, de resortes, a la francesa, con escape de clavijas, péndulo y sonería de horas y medias por rueda contadera; la auxiliar, de construcción similar y en la misma bancada, consta de dos resortes que actúan sobre un mismo piñón, con venterol, ruedas de frenado de impulsos y una transmisión vertical con contrapeso. Estas dos máquinas se sincronizan por medio de ejes comunes.

El sistema de accionamiento de la estrella, subiendo y bajando en espiral, consiste en dos ejes paralelos y solidarios, uno de giro y otro que aloja un tren que se desliza por una pista de rodadura de la columna, con la estrella en su extremo. Finalmente, la esfera celeste de los signos del zodiaco gira por un sistema de rodaje conectado al eje central.

En la reparación se ha procedido, primero, a un desmantelamiento y limpieza total de todos los mecanismos, con el trastorno de tener que realizarlo *in situ* por el volumen de las partes integrantes y su posible deterioro en un traslado a Madrid.

El órgano se ha repasado, suprimiendo holguras y ajustando su sistema de accionamiento y disparo.

Con las máquinas horaria y auxiliar se ha hecho lo mismo, sustituyendo muelles reales, sin fuerza, por otros adecuados, ajustando centros y pivotes, prestando gran atención a su escape de clavijas y, finalmente, sincronizando ambas con gran exactitud, ya que de ello depende todo el complicado funcionamiento de la estrella.

Las transmisiones del órgano a las bandejas se han ajustado, reponiendo cordones nuevos, y rehaciendo algunos dientes de las ruedas-polea, gastados o partidos, con lo que el movimiento de los surtidores es suave y seguro. Finalmente, en la columna, se han ajustado sus apoyos y el tren de rodaje de la estrella, hasta lograr una subida y bajada sin parones y continua.

Nos es muy grato poder decir que este maravilloso ingenio, hoy, se halla funcionando perfectamente, y que sólo necesita en el futuro una atención adecuada.

No queremos terminar este artículo sin agradecer a don Lorenzo Bernardino su valiosísima ayuda en la reparación de estos relojes.

Una página de la historia del Palacio de Pedralbes

Por JORGE DE ALBERT Y BAS

Hace años, la Editorial del Patrimonio Nacional publicó la guía del Palacio Real de Pedralbes donde se condensaba a grandes rasgos la historia y vicisitudes de aquella Residencia Real construida en los inicios de los años veinte, cuando Barcelona pasó por una de las depresiones más fuertes que se ha conocido a través de los tiempos. Su construcción, iniciada en primer lugar por suscripción popular y finalizada por el Ayuntamiento que presidió el Barón de Viver, conoció toda clase de alternativas, pero, al fin, pudo ser habitada por la Familia Real.

Durante cerca de ochos años, Don Alfonso y Doña Victoria Eugenia, así como sus hijos, se alojaron en diferentes ocasiones en el Palacio de Pedralbes. En aquellos tiempos, en que la Ciudad Condal iba a ocupar un lugar destacado en el concierto de las naciones con motivo de la Exposición Interna-

cional, era necesario que la Familia Real contase con un alojamiento digno, donde pudiera recibir a los más altos dignatarios de todo el orbe que se dieron cita en nuestro país. Barcelona hizo el milagro y, en un lugar maravilloso, cuyos terrenos fueron donados por el Conde de Güell, se alzó una de las residencias más bellas de la ciudad mediterránea.

Nada se había escrito, ni contado de aquella época en torno al Palacio Real de Pedralbes. Todo quedaba más o menos desperdigado en diarios y publicaciones, sumidos en el más absoluto de los olvidos en los fondos de las hemerotecas. Josefina Planas Parellada, bibliotecaria del Palacio, ha hurgado en viejas colecciones y papeles, más o menos inéditos, ofreciéndonos una espléndida página de la historia de Barcelona llena, principalmente, de interés humano.

En realidad, como señala la autora,

Pedralbes fue Corte de España, puesto que en sus regias estancias vivieron nuestros Soberanos, asistiendo a acontecimientos que dejaron una profunda huella en los anales de la Ciudad de los Condes. La Exposición Internacional de 1929 fue, posiblemente, uno de los hitos más trascendentales del reinado de Don Alfonso XIII, quien además, como lo hiciera cuatro siglos antes el Emperador Carlos I, asistió a la procesión del Corpus, en medio del entusiasmo popular.

La fotografía en que aparece el Monarca, rodilla en tierra, en plena plaza de San Jaime, posee el hondo sabor de una reliquia histórica. Allí está el Rey de España, rodeado de sus ministros, de sus generales, de sus más altos dignatarios, de la nobleza, rindiendo homenaje a la Sagrada Eucaristía. Josefina Planas no ha realizado un trabajo de simple investigación, sino que ha dado a las páginas de su libro, todo el pálido humano que requerían unas memorables jornadas. En diferentes capítulos condensa las sucesivas visitas, adentrándose en la intimidad familiar. Gracias a ella, desde ahora, puede contarse con una crónica detallada y concisa de lo que fueron las visitas reales a Barcelona en la década de los veinte, así como de todos los personajes que se movieron en torno a ellas. Libro importante que, sin duda, quedará incorporado a la mejor historia barcelonesa.

A lo largo de un centenar y medio de páginas, Josefina Planas relata con un estilo lleno de vigor, cómo fueron las distintas jornadas, lo que hicieron los Reyes, sus principales comidas, los menús o, por ejemplo, las ceremonias religiosas, celebradas en la capilla del Palacio. El volumen se cierra con una evocación hondamente emotiva: la postrera visita del malogrado Príncipe de Asturias, ya muy delicado de salud, pero que vino a Barcelona para visitar la Exposición, asistiendo a un concierto popular de la Banda Municipal junto a la egregia figura del Marqués de Comillas, postrer alcalde de la Monarquía Alfonsina, que despertó las más vivas e insospechadas simpatías de los barceloneses.

Con el libro, hondamente delicado, y de la mano de una mujer llena de sensibilidad, se pueden seguir todas las peripecias de unos años llenos de esplendor y de esperanza, y que tristemente precedieron a uno de los períodos más turbulentos de nuestra historia.

PEDRALBES



CORTE DE ESPAÑA

Josefina Planas

EL ARTE Y LA HISTORIA DE LOS SITIOS REALES EN EDICIONES SELECTAS

SITIOS REALES

EL ESCORIAL, OCTAVA MARAVILLA DEL MUNDO
(Libro declarado de interés turístico)

Compendio ilustrado con 454 reproducciones a todo color y 80 en blanco y negro, en 448 págs. que tratan del Monasterio en todos sus aspectos. Editado en español, inglés, francés, alemán, italiano y portugués.

PALACIOS Y MUSEOS DEL PATRIMONIO NACIONAL
(Libro declarado de interés turístico)

Las extraordinarias riquezas de estos monumentos a través de 550 reproducciones a todo color, contenidas en 458 págs., con texto en español y folletos anexos en inglés y francés.

EL PALACIO REAL DE MADRID
(Libro declarado de interés turístico)

Libro de 472 págs. con cerca de 500 ilustraciones a todo color, donde se estudia la historia, arquitectura, riquezas que contiene, nuevos Museos organizados por el Patrimonio Nacional, jardines y plazas que embellecen el Palacio.

MUSEOS DE ESPAÑA

Volúmenes con artículos de los directores, subdirectores y conservadores de los Museos, ilustrados a todo color. Encuadernación en imitación piel. Hay publicados:

- MUSEOS DE MADRID (300 páginas). (Libro declarado de interés turístico.)
- MUSEOS DE BARCELONA (360 páginas). (Libro declarado de interés turístico.)
- MUSEOS DE SEVILLA (400 páginas).

GUIAS TURISTICAS

Una colección en la que se presentan con texto conciso y sugestivo y numerosas ilustraciones a todo color los diversos Sitios Reales. En varios idiomas. Hasta el momento se han editado las siguientes:

- PALACIO REAL DE MADRID.
- REAL ARMERIA DE MADRID.
- MUSEO DE CARRUAJES. Madrid.
- MUSEOS DE LOS REALES MONASTERIOS DE LAS DESCALZAS REALES Y DE LA ENCARNACION. Madrid.
- PALACIO DE LA MONCLOA.
- EL PARDO (Palacio-Museo, Casita del Príncipe y Palacio de la Quinta).
- SANTA CRUZ DEL VALLE DE LOS CAIDOS.
- PALACIO - MONASTERIO DE EL ESCORIAL, CON LAS CASITAS DEL PRINCIPE Y DE ARRIBA.
- ARANJUEZ: HISTORIA, PALACIOS-MUSEOS Y JARDINES.
- REAL ALCAZAR DE SEVILLA.
- PALACIOS REALES DE LA GRANJA Y RIOFRIO Y MUSEO DE CAZA.
- MONASTERIO DE LAS HUELGAS Y PALACIO DE LA ISLA, DE BURGOS; Y MONASTERIO DE SANTA CLARA DE TORDESILLAS.
- PALACIO DE PEDRALBES Y PALACETE ALBENIZ, de Barcelona.

OTRAS GUIAS

- ARCHIVO GENERAL DEL PALACIO REAL DE MADRID.

Revista REALES SITIOS

Publicación trimestral. Unas 80 páginas en papel «couché». Más de 150 ilustraciones a todo color y blanco y negro. Interesantes artículos y trabajos sobre Monasterios, Palacios y Residencias Reales. Desplegables a todo color.

CODICES Y MANUSCRITOS

Estudios de los libros de esta clase que se conservan en las Bibliotecas del Palacio Real de Madrid y del Monasterio de El Escorial, con ilustraciones a todo color. Hay editados:

- LIBRO DE HORAS DE ISABEL LA CATOLICA.
- LIBRO DE LA MONTERIA DEL REY DE CASTILLA ALFONSO XI.
- FIESTAS REALES EN EL REINADO DE FERNANDO VI.
- LAS PAREJAS. JUEGO HIPICO DEL SIGLO XVIII.
- CODICE AUREO. LOS CUATRO EVANGELIOS. SIGLO XI.
- TEATRO MILITAR DE EUROPA. UNIFORMES ESPAÑOLES.
- CANTIGAS DE SANTA MARIA, DE ALFONSO X EL SABIO, REY DE CASTILLA.
- GABINETE DE LETRAS.
- TRUJILLO DEL PERU EN EL SIGLO XVIII.
- CRONICA TROYANA.
- COMENTARIOS AL APOCALIPSIS DE SAN JUAN.
- LIBRO DE LOS JUEGOS DE AJEDREZ, DADOS Y TABLAS, DE ALFONSO X, EL SABIO.
- FIESTAS EN MANILA. AÑO 1825.

EDICIONES VARIAS

Reproducciones en miniatura de armaduras de la Real Armería, carruajes y embarcaciones reales. (Obra de artesanía.)

Y una extensa producción de postales, diapositivas, láminas y Christmas, entre otras numerosas publicaciones, en las que se recogen multitud de obras de arte.

EDITORIAL DEL PATRIMONIO NACIONAL

Calle Bailén, s/n.º Palacio Real. Teléfono 248.74.04 - Madrid-13

LIBRERIAS DEL PATRIMONIO NACIONAL

Plaza de Oriente, n.º 6 (esquina a Felipe V). Teléfono 241.80.37 - MADRID-13

Calle de O'Donnell, n.º 63. Teléfono 274.20.79 - MADRID-9

Distinguido señor:

Como consecuencia de las sucesivas, numerosas y variadas subidas de costos de los diversos factores que intervienen en la edición de la Revista REALES SITIOS, nos vemos obligados, muy a pesar nuestro, a reajustar los precios establecidos hasta el momento, ya que nos resulta imposible mantener las condiciones actuales sin experimentar considerables quebrantos que harían difícil continuar el camino que tenemos emprendido. En este sentido, a partir del próximo número, y para todos a quienes corresponda renovar la suscripción anual, el precio de la misma será de MIL PESETAS (1.000 pesetas).

No obstante, esperamos que este aumento del precio de la suscripción no nos prive de la atención que nos viene dispensando. En definitiva, para usted y todos los amantes del Arte, edita el Patrimonio Nacional la Revista REALES SITIOS.

Con el fin de evitarle molestias, y si usted está de acuerdo, emplearemos la misma mecánica que en ocasiones anteriores; es decir, si no recibimos orden en contra por su parte, una vez caducada la suscripción, procedemos a renovar la misma por otro período anual.

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

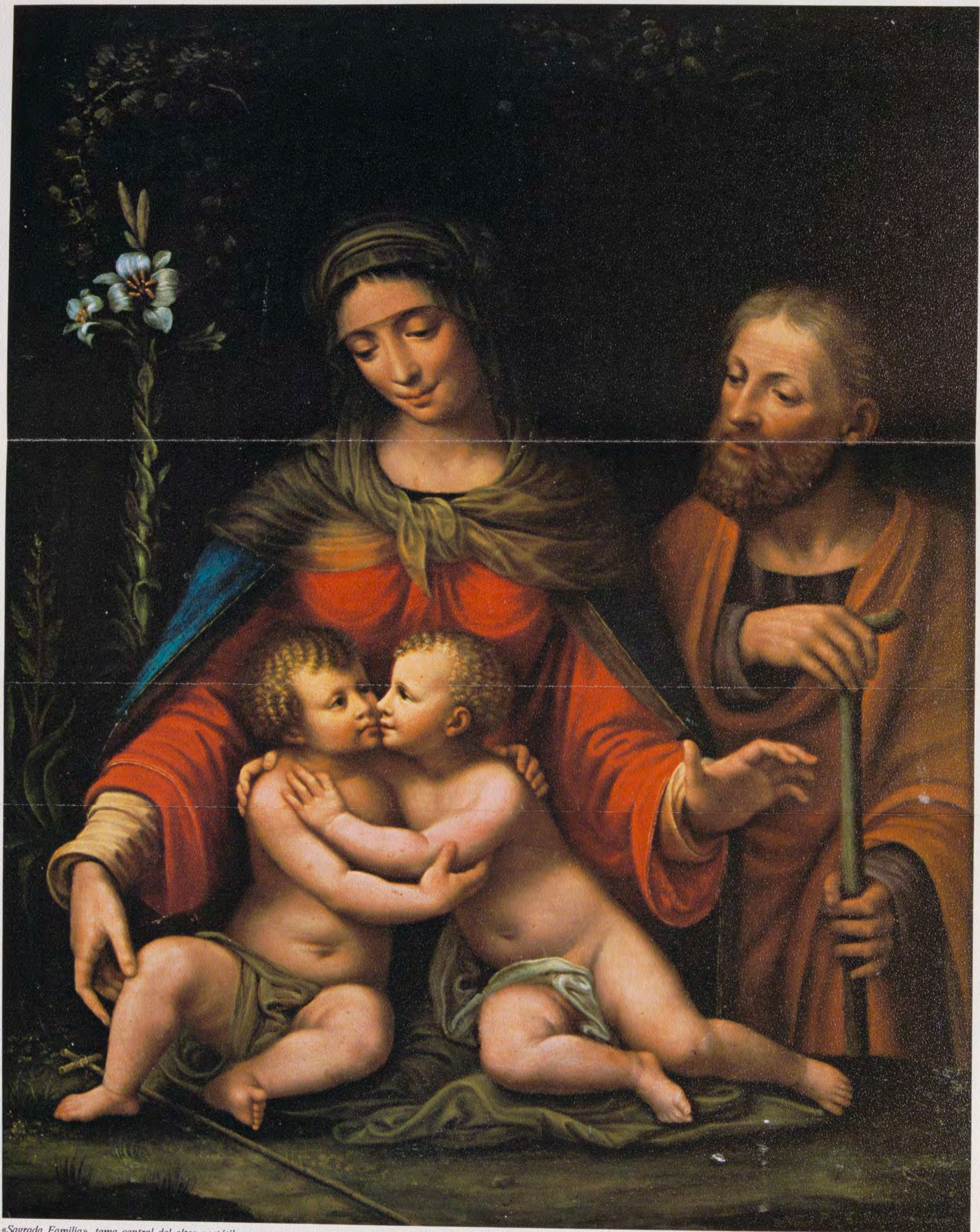
EL ADMINISTRADOR



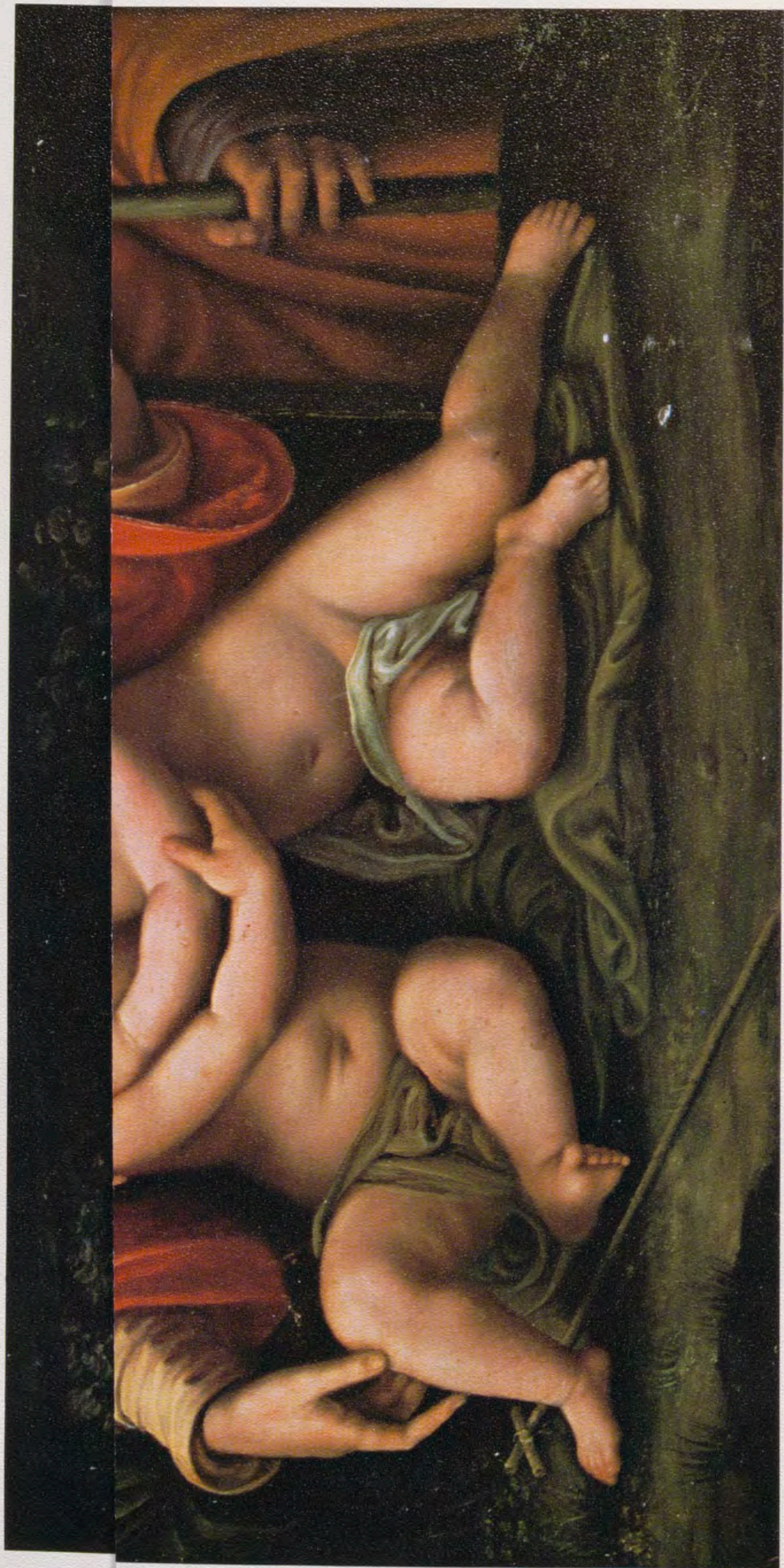
«Sagrada Familia», tema central del altar portátil,
en el Palacio Real de Madrid, por Andrés de la Calleja.



«Sagrada Familia», tema central del altar portátil,
en el Palacio Real de Madrid, por Andrés de la Calleja.



«Sagrada Familia», tema central del altar portátil,
en el Palacio Real de La Granja, por Andrés de la Calleja.



«Sagrada Familia», tema central del altar portátil,
en el Palacio Real de La Granja, por Andrés de la Calleja.

Obras de Andrés de la Calleja, un pintor desconocido, en los Palacios de Madrid, La Granja y Riofrío

Por MARIA LUISA MORALES PIGA



Altar portátil del Palacio Real de Madrid, por Calleja.

CAUSAS DE SU ANONIMATO

Entre los pintores españoles del siglo XVIII hay uno que permanece en el olvido: Antón Andrés de la Calleja.

A pesar de ser durante más de cincuenta años pintor de Cámara de tres reyes Borbones, y estar cuarenta y cinco años al servicio de la Real Academia de San Fernando, a través de diferentes misiones, resulta desconocido excepto para algunos estudiosos de la Historia del Arte. Las razones para que así sea habría que buscarlas, por una parte, en el ámbito histórico-cultural; de otra, en las vertientes en que desempeña su profesión: como restaurador y conservador de los Reales Sitios, y como educador de nuevas generaciones de pintores. Por ello, sus obras públicas son poco numerosas y conocidas.

SITUACION HISTORICO-CULTURAL

Las razones de tipo histórico antes aludidas son las mismas que afectaron a los demás pintores españoles de la primera mitad del siglo XVIII: la instalación en el trono español de los Borbones.

Los intentos reformistas, hijos del erasmismo, que comienzan a manifestarse en algunos sectores del país a fines del siglo XVIII, se consolidan en el transcurso de la centuria siguiente. Ello es facilitado por el cambio de dinastía y la consiguiente influencia francesa, pero tales manifestaciones se desarrollan en España con moldes propios.

Felipe V, representante en España del poderío francés, intenta un reformismo político-administrativo, y en el terreno cultural trata de imponer el gusto versallesco. Pretende una renovación y depuración en los campos del arte, y promueve un arte monárquico, acción propia del Despotismo Ilustrado, sobre los sentimientos estéticos

del pueblo español. Da las órdenes para crear una Academia de Bellas Artes a semejanza de su abuelo Luis XIV, máximo exponente del Despotismo Ilustrado. Con Luis XIV, la cultura se hace más estricta, más autoritaria y cortesana. La Corte se convierte en un foco inapetible que impondrá el arte oficial en Europa. El Estado tiene el monopolio de la educación artística, cuyas normas dadas por la Academia se imponen a la subjetividad del artista.

La corriente oficial clasicista se inicia en España en el Palacio de la Granja, la primera empresa arquitectónica de la Dinastía, y se afianza a lo largo del siglo, al ser impuesta al arte por mediación de la Academia de San Fernando.

El incendio ocurrido en 1734 motivó la formación de un importante núcleo artístico en Madrid, alrededor de las obras de construcción del nuevo Palacio Real. Felipe V se acuerda de Versalles e inunda el reino de pintores franceses, entre los que destaca Ranc, sobrino de Rigaud, cuyo estilo transmite a España. Su segunda esposa, Isabel de Farnesio, y sus hijos, Fernando VI y Carlos III, añaden el gusto italiano, trayendo a España a Van Loo, Corrado Giaquinto y Mengs, entre otros.

Este es el motivo por el que los pintores españoles, formados en los estilos tradicionales de severidad y realismo de la pintura española del siglo XVII, se vean desplazados por artistas franceses y sus costosas obras. Sin embargo, el Rey reconocerá en Andrés de la Calleja el buen oficio de pintor y dibujante, su habilidad en las restauraciones, y su valía para la enseñanza, a juzgar por las sucesivas gracias que le concede, y los encargos y ocupaciones para los que le designa.

LABOR DE EDUCADOR

Una de las vertientes de Calleja que merece gran parte de su tiempo y dedicación es la de educador. Desde sus comienzos de pintor tenemos noticias de que: «Promovió un establecimiento de dibujo por el natural, a costa suya, y de algunos aficionados, en una de las salas del Real Palacio de la Panadería donde a su imitación y ejemplo concurren muchos...»¹.

En 1744, en atención a sus méritos, el Rey Felipe V le nombra Maestro Director Honorario de Pintura de la Junta Preparatoria para la Academia de San Fernando. Este es el 5.º plan, que por fin se lleva a efecto. Se reúnen en casa del escultor Olivieri unos cuantos artistas deseosos de promocionar las artes, y el Rey aprueba las reglas. En 1745 Joaquín Orejón entrega las llaves de la Casa de la Panadería a la Junta de Obras y Bosques. Este será el primer emplazamiento de la Academia hasta que, en 1773, se trasladan al Palacio Guasa. A partir de este nombramiento, Calleja procura siempre el fomento de las artes, los progresos ventajosos de la Academia y la mejor instrucción de los jóvenes.

Ocupará, sucesivamente, diversos puestos: Director de Pintura con honores y sueldo de teniente, desde 1752,

nombrado por Fernando VI; y, durante el reinado de Carlos III, en 1778, Director General de la Academia, siendo reelegido por otro trienio en 1781.

Es notoria su asistencia a los estudios y a las juntas, acreditando su conducta y suficiencia. Le vemos formando parte de diferentes tribunales, como es propio de su cargo; forma parte del jurado que aprueba el ingreso de Bonifás en la Academia²; y también será nombrado miembro de honor de la Academia Valenciana³.

Su muerte será llorada, particularmente, por sus alumnos, en los que fomentaba, con un celo infatigable, el progreso⁴. En este sentido, podemos incluirle dentro de la corriente reformista, que concede una gran importancia a la educación. Esto es debido al optimismo que reina acerca de la capacidad humana para procurar un mejor orden económico y social. La Ilustración ve en la ignorancia el principio de todos los males. Se considera la educación nacional como un servicio público de fondo utilitario, para que el pueblo haga buen uso de su libertad. Se tiene un concepto armónico de la educación: por una parte, se promueven las disciplinas técnicas, y, a la vez, una mayor cultura social y estética. Calleja se movería en este terreno.

Además de la Academia de San Fernando hay otro lugar en el que se dedica a la formación de nuevos pintores: su taller de la Casa del Rebeque, situada junto al pretil de Palacio, en la Plaza de Oriente, frontera al arranque de los pórticos de la Plaza de Armas⁵. Estuvo habitada por el embajador holandés, Príncipe de Robech, hasta que Carlos III la convierte en tesorería de las Obras del Palacio Nuevo, y en vivienda de los pintores de Cámara. En esta Academia de dibujo y pintura se inician, junto a él, su amanuense, Feliz Gregorio del Cerro, Jacinto Gómez Pastor, Jerónimo Barquero y otros.

A la muerte de Calleja, Gómez Pastor se hace cargo del estudio de la Casa del Rebeque y de los diferentes enseres y pinturas, en total 77, algunas de las cuales se las dio Floridablanca para componer. Había varios desnudos de Ticiano y Rubens, ¿los apartaría para no ofender los castos ojos del Rey? También tenía 119 láminas de Teniers, probablemente las que mandó traer de París para hacer los cartones de tapiz que le encargaron en 1757.

Hubo una disputa entre Bayeu y Maella por este taller y la plaza de restaurador que dejó vacante Calleja. La sala pequeña se agrega al estudio de Bayeu, que ya tenía en la misma casa; Gómez Pastor pasa a ser su ayudante en las restauraciones del Palacio de Madrid y San Ildefonso; Maella se hará cargo del resto del citado obrador; y Ginés de Aguirre le ayudará en las composiciones del Buen Retiro y San Lorenzo.

RESTAURACIONES

Sin duda, la faceta de Calleja más conocida, y a la que dedica más atención es la de Restaurador, haciendo con ella una gran labor para la Historia del Arte, pues res-

cata para la posteridad pinturas de los grandes maestros que pudieron salvarse del incendio del Alcázar en 1734, arrojándolas en rollos por las ventanas y llevándolas a las Casas Arzobispales. José Patiño, gran admirador de los pintores del XVIII, manda restaurar estas pinturas a Juan García Miranda.

En el año 1748 se empezaron a disponer los adornos para el Nuevo Real Palacio; se encargó a Calleja la dirección de elegir y recoger de los Palacios de Madrid y Sitios Reales (Pardo, Zarzuela, Parada) hasta 250 pinturas, que se proporcionaron y compusieron por estar muy mal tratadas. Se hicieron los marcos nuevos entregados por el tallista Santos Ramos del Manzano. También le encargaron 66 pies de mesa, tallados y dorados, para sus correspondientes tableros de mármol⁶. Desempeñó todo ello mereciendo la aprobación de Su Majestad, por lo cual, al fallecer don Juan de Miranda, ocupará su puesto. El 20 de julio de 1749 el Marqués de Villafranca transmite la Real Orden de entregar a Calleja las llaves de las dos piezas de la Casa de San Justo, que tuvo Miranda, para la colocación de las pinturas que se habían de componer, y encarga esta labor al citado Calleja; así mismo se le concede el sueldo anual que gozará Miranda, de 2.000 ducados, cesándole al que hasta entonces gozaba, de 12 reales⁷. A partir de ahora éste será su principal cometido dentro del Real Servicio, teniendo siempre preferencia la labor de componer ante cualquier otro encargo que se le hiciese.

Por otra parte, a los pintores de Cámara les estaba prohibido trabajar para particulares, según consta en una solicitud de Bayeu, del año 1776, y del propio Calleja, en 1745; cuando éste solicita aumento de sueldo: «Pues al trabajar en casa del primer pintor de Cámara, Van Loo, para las obras reales, no le dispensa tiempo para utilizarse en las de particulares que al cabo del año le producían más de 2.000 ducados»⁸.

Según el Inventario que realizaron en 1747 don Juan de Miranda y don Andrés de la Calleja, se salvaron 913 pinturas; teniendo en cuenta que Miranda muere dos años más tarde es notorio el frecuente trabajo de Calleja en la tarea de componer.

A través de las cuentas anuales presentadas por Calleja, en las que incluye los salarios de sus ayudantes y los pagados al mercader de lienzos, Juan Bautista de la Prada; al mercader de droguería, Felipe de Trapaga; al tallista José Ramos del Manzano, por marcos y bastidores; así como otros gastos menores (mozos, carruajes...); podemos localizar las restauraciones y añadidos que hizo en las referidas pinturas⁹. Esto supone una ardua labor merecedora de posterior estudio; anotaremos tan sólo algunas de estas composiciones a título de ejemplo.

En 1759 recibe orden de Su Majestad, comunicada verbalmente por Corrado Giaquinto, de componer las seis pinturas de la pieza de cubiertos de Doña Bárbara. Los temas son: Historia de San Juan Bautista, Fábula de Anteón y Diana y Auto de Fe¹⁰.

Por encargo de Antonio Rafael Mengs, primer pintor de Su Majestad, ejecuta la composición de 170 cuadros,

que se colocaron en el Real Palacio, los cuales se forraron y *añadieron* en partes esenciales hasta número de 36. Dicho trabajo, tanto por la cortedad de tiempo en que hubo de realizarlo, como por la atención que requería la calidad de tan excelentes pinturas, que en tan mal estado llegaron a sus manos, le supuso un particular cuidado y desvelo¹¹.

En el año 1765 presenta una cuenta, en la Casa del Rebeque, de 2.351 reales de vellón y 31 maravedíes de vellón, por la composición de las pinturas que se estaba efectuando por orden del Marqués de Montealegre (Mayordomo Mayor): «Se han compuesto hasta 200 pinturas muy deterioradas, y de ellas se han forrado y *añadido* en partes muy principales, en que he tenido que aumentar figuras y otras cosas correspondientes hasta número de 52 de los más crecidos tamaños»¹². Se colocaron en el Nuevo Real Palacio, y en el Buen Retiro.

El 29 de diciembre de 1767 le son entregadas por Mengs 75 pinturas de la testamentaria de la Reina Madre, Isabel de Farnesio, para su composición y colocación en el Palacio Nuevo. Entre otras, se encuentran: Santa Rosalía, de Vacari; un Ecce Homo y una Dolorosa, de Murillo; y San Bartolomé, de Cerezo¹³.

Por otra cuenta del año de 1769, de 4.638,14 reales de vellón, sabemos que restaura diez pinturas que se compraron en la Casa Profesa, y varias de las que se tomaron de la Casa del Marqués de la Ensenada, entre las que destacan: el Martirio de San Lorenzo, de Jordán; el Retrato del Conde-Duque de Olivares a caballo, de Velázquez; y un Vacanario, de Poussin. También restaura en 1776 una Historia de José, de Corrado Giaquinto, y una Encarnación, de Ticiano, ambas en la capilla de Aranjuez¹⁴.

Eliás Tormo, en su obra sobre Velázquez, anota que Calleja amplía lateralmente los cuadros de Felipe III y de Doña Margarita¹⁵.

Podrían, incluso, ser de su mano las figuras añadidas en el cuadro *La cuerna de Velázquez*, que el profesor Angulo da como añadidas con posterioridad a 1735¹⁶. Apunta la probabilidad de que su restaurador sea García Miranda. De no confirmarse este hecho, se podría pensar, con seguridad, que la pintura adicionada (cabezas de oso, jabalí, lobo, zorro y búho) es de mano de Calleja, quien hace alarde de ser buen animalista y pintor de bodegones en sus obras de la iglesia de Santa Cruz, en las que el realismo y detalle con que realiza los atributos de los cuatro Evengelistas, son un ejemplo del buen hacer de este pintor.

Hay, pues, todo un campo abierto a la investigación en esta labor de Calleja, que rebasa esta pequeña biografía. Nos interesa resaltar aquí, sin embargo, cuán ocupado le tuvieron estos trabajos, hasta el punto de abandonar otros del Real Servicio para cumplir con «la labor de su primitivo establecimiento», como consta repetidas veces en sus cuentas anuales.

Por otra parte, es necesario resaltar la importancia que se daba en su época a la labor de restaurador. Prueba evidente de ello es la disputa, en 1785, entre Bayeu y Maella por ocupar este puesto; y en un suplicatorio

San Antonio de Padua. Altar del Palacio Real (Calleja).



San Francisco Javier. Altar del Palacio Real (Calleja).



de Nicolás Lameyre (1785) para conseguir la plaza de ayudante de Maella en esta tarea, podemos leer: «... la composición de las pinturas maltratadas, no consiste en repintar lo descompuesto (...). Esta habilidad no se puede adquirir con saber pintar solamente, sino con una continua práctica del estudio y conocimiento de los pintores buenos (...). Esta prolifera ocupación es tan útil y necesaria como la de promover a los buenos pintores de nuestro tiempo...»¹⁷.

BIOGRAFIA Y SEMBLANZA

EL HOMBRE

Familia. Pocos datos biográficos se conocen sobre Andrés de la Calleja. Lo único seguro es que nace en 1705, en la villa de Urdante, Burgos, según reza en su partida de defunción.

Casado con doña Ursula Antonia Ramírez, natural de Antigola, la cual muere el 25 de octubre de 1755, siendo feligresa de la parroquia de San Nicolás. Esto nos aporta el dato de que, antes de tener aposento en Palacio en 1759 (Casa del Rebeque), vivía en un lugar próximo a la zona. Tiene un hijo y tres hijas, nacidos entre 1743 y 1749.

A través de sus memoriales (ya en el de 1745 habla de su dilatada familia) se deduce una gran dedicación paterna; su preocupación son sus hijos y la situación en que puedan quedar cuando él falte.

En el extenso memorial de 1765 solicita que pasen los 6.000 reales que obtuvo de aumento en 1752 a sus tres hijas, «ya que su moderado sueldo no les ha podido sufragar más que su regular manutención, y por su corteza de medios no se le proporciona el establecimiento de dichas tres hijas, las dos en disposición de tomar estado y la otra imposibilitada por tener el espinazo roto, a consecuencia de una caída».

En el memorial de 1774 vuelve a reiterar la misma solicitud. Aquí ya no habla de Tomasa por haber tomado estado.

Muere de un accidente repentino la noche del 2 de enero de 1785, sin haber recibido sacramento alguno y sin haber testado. Fue enterrado en secreto en la parroquia de Santa María de la Almudena, el 4 de enero de dicho año, ante el notario Pedro Landeras.

Deja herederos a sus cuatro hijos legítimos: Tomasa, Manuel, Saturnina y Fernanda (imposibilitada).

A la muerte de su padre son los propios hijos los que invocan a la ayuda de la piedad de Carlos III, pues además de la desgracia y la pena que les embarga quedan en situación de miseria: Manuel, no apto para destino alguno; y las dos hijas solteras. En atención a los dilatados méritos de su padre, el Rey les concede 10.000 reales al año.

Carácter. Por la forma en que se expresa en sus cartas y memoriales, se desprende un carácter afable y bondadoso; muy humilde, reverente y poco ambicioso. Se considera bien pagado al poder servir al Rey. Todas las solicitudes de aumento de sueldo son para beneficiar a sus hijos; no se le conceden, pues consideran que mientras vive el padre están protegidos, en cambio le aumentan sus gajes, a pesar de lo cargado que está el erario con los dilatados sueldos de los pintores, en atención a la suficiencia con que desempeña los encargos que se le hacen (18).

Redacta, como veremos, gran cantidad de escritos referentes a inventarios, tasaciones, expedientes, cuentas, etcétera. En todos ellos es de destacar una brillante expresión y una cuidada caligrafía.

Sus relaciones personales con los demás pintores son excelentes, lo que también pone de manifiesto un temperamento bondadoso y sociable. Prueba de ello es que le eligen Director General de la Academia de San Fernando en 1778, y en 1781 es reeligido por otro trienio más. Es sabido que la elección de este cargo no sólo se hace en atención a las cualidades artísticas del sujeto, sino especialmente por sus relaciones con los compañeros, y los afectos con los que cuenta entre ellos.

Por este motivo, en 1769 se eligió Director General a González Ruiz en lugar de Mengs, con la consiguiente protesta de éste, que no contaba con simpatías entre sus condiscipulos por su carácter desagradable¹⁹.

Finalmente, en lo que respecta a su carácter sus biógrafos le definen como útil, servicial y discreto.

EL ARTISTA

Maestros. De sus comienzos artísticos sólo sabemos que tuvo como maestro a Jerónimo Antonio de Ezquerria, a quien encontramos pintando en Madrid a principios del siglo XVIII. Pertenece éste a la escuela de Palomino, y realiza una serie de santos para la iglesia de San Felipe en Madrid, y obras varias para el Palacio del Buen Retiro. También en el Prado existen unos cuadros suyos. En sus obras se aprecia un buen gusto en el uso de los colores. Además fue excelente en los bodegones. Ambas características las veremos en su discípulo Andrés de la Calleja, el cual, en sus cuadros religiosos, introduce naturalezas muertas: flores, guirnaldas, jarrones, etc., realizados con gran perfección y realismo.

El Consejo de Castilla concede a Ezquerria en 1725 la facultad de poder tasar en Madrid las pinturas antiguas, lo que hasta dicha fecha sólo podían realizar Palomino y García de Miranda. En 1743 encontraremos a Calleja como tasador; en este aspecto también entronca con su maestro.

Por último, podríamos buscar las raíces de Calleja en la Escuela Española del siglo XVII, de cuyas fuentes se nutre por una doble vía: de una parte, gracias a su labor de restaurador, tiene ocasión de conocer a fondo a los grandes maestros de este siglo; de otra, enlaza con

Valdés Leal, Carreño y Claudio Coello a través de Palomino, quien, a su vez, es maestro de Ezquerro²⁰.

Nombramientos y cargos. La primera noticia que tenemos de Calleja en Madrid data de 1731, fecha en la que le encontramos trabajando en la iglesia de San Felipe el Real. Pinta dos grandes cuadros para el crucero sobre bocetos de Miguel Jacinto Meléndez: *El entierro del Conde Orgaz* (Prado) y *San Agustín aplacando la plaga de langosta*. También hace tres asuntos para el techo de la sacristía. Se introduce en la Corte el Conde Cocarini, Mayordomo de Cámara del Rey, gran entendido en las artes²¹.

Se afianza su trayectoria como pintor en 1734 cuando se le distingue con el honor de Pintor de Cámara del Príncipe de Asturias. Jura el cargo el 9 de julio ante don Juan de Idiáñez, Duque de Granada de Egea, Sumiller de Corps del Príncipe. Da satisfacción de la media *annata*, por lo honorífico de la merced que se le concede.

Al morir Ranc deja vacante la plaza de ayudante del primer pintor de Cámara, Van Loo. Calleja la solicita. Van Loo presenta un informe favorable y se le concede dicha plaza el 23 de junio de 1743, con un sueldo de 100 doblones anuales (6.000 reales de vellón).

También le designan para realizar los inventarios y tasaciones de las pinturas del Palacio y Reales Sitios, junto con el pintor Juan García Miranda.

En 1747, a la muerte de Felipe V, realizan un nuevo inventario de las pinturas que se salvaron del incendio del Alcázar y tasan 913 pinturas. El primer inventario después del incendio se hizo en 28 de diciembre de 1734.

El aprecio que sentía el Rey Fernando VI por su pintor, Andrés de la Calleja, se hace patente en 1752 cuando le nombra pintor de Cámara, le aumenta el sueldo en 6.000 reales y le concede, al inaugurar la Academia, el título de Director de Pintura con el sueldo Teniente.

En 1755, por orden de Su Majestad, se le manda realizar, junto con González Ruiz, treinta cartones de tapiz para San Lorenzo, sobre modelos de Teniers. Para el mismo Real Sitio se le encargan los tapices del tocador, en 1757, y los del gabinete en 1759, pero sobre modelos distintos de los anteriores. Por no encontrar pinturas de Teniers, que no estuviesen ya copiadas, se ve precisado a hacer venir de París, a su costa, la colección de estampas de este autor, hasta el número de 150, por lo que no recibe gratificación alguna²².

Cuando llega Carlos III a España da un gran impulso a la Real Fábrica de Tapices, bajo la dirección artística de Mengs. En esta época, y durante el reinado de Carlos IV, el Palacio de El Pardo recibe la decoración de tapices, que hoy constituyen su mayor interés. Forman un conjunto de 378 piezas, de las cuales, un gran número, fueron realizadas por Calleja. Entre otros, pinta 19 cartones para el despacho y dormitorio (1762), 13 para el dormitorio de la Reina Madre (1765), 13 pinturas para la pieza de café y 17 para la pieza de conversación. Según el memorial de 1774 ascienden hasta 82 el número de los realizados, y se le encargan en ese año tres ejemplares más²³.

El 26 de mayo de 1779, a petición del Cardenal Arzobispo de Toledo, se envían a esta ciudad 240 cartones, que se encontraban en la Real Fábrica, para adorno de la Casa de la Misericordia y el Claustro de la Catedral. Calleja da un informe favorable para este envío, y la entrega se realiza, en su presencia, a don Manuel de la Hoz, pariente del Arzobispo. De las pinturas realizadas por Calleja, se mandan 69 de tema profano y cuatro de la historia de Salomón.

Al venir Mengs a la Corte, Calleja ya tiene un estilo definido, por lo que no sufre grandes modificaciones, pero copia varios retratos de la Real Familia realizados por el primer pintor de Cámara, y se capta rápidamente su confianza y aprecio a juzgar por los encargos que le hace: cartones para tapiz, restauraciones, e inventarios del Buen Retiro y Palacio Nuevo, en 1772.

Tasaciones. Una labor que sólo hemos anunciado hasta ahora, y que es un claro exponente del reconocimiento de que gozaba entre los demás pintores cortesanos, es la de tasador.

En 1752 tasa las pinturas de miniaturas para los Libros de Coro hechas por Luis Menéndez.

Entre los años 1777 y 1780 es comisionado por don Francisco Sabatini para reconocer y tasar pinturas para tapiz de Barbaza, Nani, Castillo, Bayeu, Ginés de Aguirre, Antonio González Velázquez y Goya. A título de ejemplo, citaremos que en 1779 tasa las cuatro pinturas que Goya ejecuta para la pieza de comer de los Serenísimos Príncipes en El Pardo, cuyos temas son una quimera de caleseros y murcianos, un paseo de gitanos y dos sobrepuertas. En total, los valora en 17 reales de vellón²⁴.

Sueldo. Hay un dato que utilizaremos en términos comparativos para situar correctamente en su época a Andrés de la Calleja: es el sueldo que percibía. Ya hemos apuntado su talento poco ambicioso; a pesar de ello, los Reyes frecuentemente recompensaban sus buenos servicios con aumentos de sueldo, llegando a gozar en 1774 de 30.000 reales de vellón. A excepción de Mengs, que por ser el primer pintor de Cámara tiene un sueldo de 125.000 reales, y el de Bayeu, que le iguala en 30.000 reales, los demás tienen un sueldo sensiblemente inferior; los que más se aproximan a él son Maella, Tiépolo y Antonio González Velázquez con 18.000 reales²⁵.

Colaboradores. Al hablar del taller del Rebeque ya hemos mencionado a algunos de ellos.

Su primer amanuense es Feliz Gregorio del Cerro. Desde 1753 le encontramos destinado a su asistencia. Le ayuda, especialmente, en los bosquejos de cartones para tapiz y en las restauraciones, haciendo grandes progresos. Muere en 1775²⁶.

Desde 1765 figura entre los gastos de salarios los pagados a Jerónimo Barquero; le ayuda a imprimir lienzos, moler colores y forrar cuadros, por lo que percibe al día siete reales y medio.

También trabaja con él, hacia 1755, Domingo Álvarez, ayudándole en los bocetos de cartones de tapiz para San Lorenzo. Pero Calleja aboga por él en la Aca-



Altar portátil del Palacio de La Granja, por Calleja.



San Carlos Borromeo. Oratorio de La Granja (Calleja).



San Fernando. Oratorio de La Granja (Calleja).



Altar portátil del Palacio de Riofrío, por Calleja.

San Luis. Altar de Riofrío (Calleja).

San José con el Niño. Altar de Riofrío (Calleja).



demia para que deje este encargo, y vaya pensionado a Roma.

Pero, sin duda, el colaborador que saca mayor provecho de las enseñanzas de Calleja es Jacinto Gómez Pastor. Fue destinado por Mengs para estar a la mano y dirección de Calleja a fin de que le ayude en las obras del Real Servicio, así para el uso de la Fábrica de Tapices, como de otros encargos, y, particularmente, para instruirse en el modo de componer las pinturas que hayan padecido, «para lo cual no había ni hay otro profesor que el citado D. Andrés»²⁵.

Se le abona la dotación de 15 reales de vellón al día, de los que se emplease. Será nombrado pintor de Cámara en 1793.

José Meléndez, Agustín Monge y José de la Cruz se inician, igualmente, a su lado, dentro del mundo de la pintura.

Crítica. Para culminar esta breve visión sobre Andrés de la Calleja, haremos un somero repaso de la opinión que merece a críticos y biógrafos.

La tónica general entre los comentaristas de la época y de principios del siglo XIX, es de crítica elogiosa. Ceán Bermúdez destaca su inteligencia y respeto restaurando. Quilliet le designa como gran artista del siglo XVIII. Madrazo alaba su gran gusto para restaurar. Cruz le menciona como buen retratista. En 1874, Cruzada Villamil, refiriéndose a sus restauraciones dice: «El laborioso cuanto adocenado pintor Calleja cae sobre las pinturas como pedrisco», aunque reconoce su celo y buena fe²⁷. Sentenach resalta la belleza de color de sus retratos y valora sus restauraciones. Sánchez Cantón le denomina «afortunadísimo restaurador». Por último, Gaya Nuño le acusa de falta de inspiración.

Bajo la óptica actual es justo reconocer que no es un innovador de la pintura, pero tiene una buena técnica y es un gran dibujante. Merecen resaltarse sus retratos: Don José de Carvajal y Lancaster (Academia de San Fernando), Caballero de Santiago (Prado) y Fray Enrique Flórez (Academia de la Historia). También sabe combinar los colores con acierto.

Su aportación a la Historia de la Pintura hay que buscarla, no obstante, en su labor de educador y de restaurador.

OBRAS DE CALLEJA: DOCUMENTACION EN EL ARCHIVO DE PALACIO

ALTAR PORTATIL, PALACIO DE MADRID

El primer tema que realiza para la Corte es el *Altar portátil*, destinado al Oratorio de Cámara del Príncipe de Asturias, Don Fernando. Se le encargó su realización

en 1734, consiguiendo por su mérito la plaza de pintor de Cámara de Su Alteza. Las láminas fueron muy del agrado del Príncipe²⁸.

Estas pinturas están realizadas en cobre, montadas sobre terciopelo y ribeteadas con galón dorado, ofreciendo un conjunto de extraordinaria riqueza. Está firmado, por lo que no ofrece duda su atribución; se encuentra en el Palacio Real de Madrid.

El asunto principal (rectangular) es la *Sagrada Familia*, y representa dos Trinidades, la terrestre y la celeste, queriendo significar que se trata de un Dios único y tres personas distintas²⁹. Está dispuesto en dos ejes. En el horizontal o de yuxtaposición, para la Trinidad humana, están representadas las tres generaciones: la Virgen, sentada sobre unas gradas y con el Niño en los brazos, a la derecha; de pie, San Joaquín; arrodillados, Santa Ana y San José. En el eje vertical o de superposición, la Trinidad Divina: Dios Padre con un cetro en la mano; debajo, el Espíritu Santo irradiando luz; y el Niño, cruce de los dos ejes.

Los dos laterales son ovalados:

San Antonio de Padua, arrodillado sobre unas gradas, con el Niño en los brazos; en el cielo la Virgen y gloria de ángeles. San Antonio tuvo esta visión durante un viaje a Francia. Este tema tardío es uno de los preferidos de la iconografía barroca.

San Francisco Javier. El santo está bautizando con un jarro a una mujer que representa a Asia. Las figuras femeninas son alegorías de lugares por donde hizo su apostolado. En primer término destaca, por su delicada realización, una bandeja con los óleos del *Bautismo*.

La importancia de este Altar reside en que, a pesar de ser una obra temprana dentro de la larga carrera artística de Calleja, ya se puede apreciar un estilo bastante definido. Destaca su excelente calidad técnica, pudiéndose caracterizar al pintor como gran dibujante. Su pincelada es suelta y fluida, y resalta asimismo su buen gusto en la combinación de las tintas. Pero, sin duda, lo que más llama la atención es la dulzura de los rostros, de facciones menudas, nariz afilada y suave modelado. Este rasgo lo acentuará de manera especial en las representaciones marianas, en la que hace alarde de una enorme finura y elegancia.

RETRATO DEL INFANTE DON FELIPE

El 29 de enero de 1743 Van Loo presenta una solicitud al Marqués de Villarias, Secretario de Estado, proponiendo como su ayudante, para cubrir la vacante dejada por Ranc, a don Andrés de la Calleja. Su informe favorable se basa, además de otros méritos del pintor, en un retrato del Infante Don Felipe copiado a su vista, por

via de examen, por el citado don Andrés. Sin duda, se trata de una copia del retrato hecho al Infante, Duque de Parma, por Van Loo y que se encuentra en el Museo del Prado. En la actualidad no se conoce el paradero de la copia.

ESTUFA PRINCIPAL, EN LA ENTREGA DE LA INFANTA DELPHINA

Es uno de los numerosos encargos del Real Servicio, que Felipe V le confía y que, como siempre, le satisface, por lo que en 1745 le aumenta el sueldo a 12.000 reales de vellón.

Se trata de la estufa principal en la que se trasladó a Francia la Infanta María Teresa Antonieta, quinta hija de los Reyes de España y casada con el Delfín de Francia desde el 18 de diciembre de 1744 hasta el 22 de julio de 1746, día en que murió. La estufa, como era costumbre, se quedó en Francia.

Entre los años 1743 y 1745 Calleja realiza varios juegos de retrato de la Real Familia. Tenemos noticias de ellos por los memoriales de 1765 y 1773.

BAUTISMO DE CRISTO

Para la capilla de la Casa del Tesoro realiza varias pinturas de la devoción del Rey Don Fernando. Esta capilla sirvió de ayuda a la parroquia del Palacio; administraba los Santos Sacramentos a los feligreses que vivían fuera de él³⁰.

Sólo conocemos el tema de una de estas pinturas. Se trata de un Bautismo de Cristo. En la testamentaria de Carlos III está inventariada con las siguientes medidas: dos varas de alto, por una y cuarta de ancho. Está tasada en 3.000 reales de vellón. La pintó entre los años 1748 y 1752, fecha en que, en atención a su mérito, le aumenta el Rey el sueldo en 6.000 reales de vellón³¹.

INMACULADA CONCEPCION

Dada la afición musical de los Reyes Fernando VI y Bárbara de Braganza, se hace necesario realizar nuevos Libros de Coro para suplir los perdidos en el incendio³². Se plantea la espinosa cuestión de la elección de artistas que ejecutaran la obra. Corrado Giaquinto sugiere la idea de que se haga una prueba en Roma. El tema será el Nacimiento de Cristo. La otra prueba se realizó en Madrid por Calleja, pintor que gozaba del mayor favor entre los pintores cortesanos del momento.

Hace la pintura de miniatura correspondiente a la fes-

tividad de la Inmaculada Concepción con orlas bien adornadas y atributos correspondientes al Misterio. También se realizan, en su taller de la Casa del Rebeque, ocho letras iniciales con atributos de Nuestra Señora.

La figura de la Virgen tiene las manos sobre el pecho, túnica blanca y manto azul. Aplasta con su pie la cabeza del dragón de modo semejante a las Inmaculadas de Palomino. Sobre una gloria de ángeles, Dios Padre sostiene la bola del Mundo. El Espíritu Santo irradia luz sobre la Virgen.

La orla está adornada con símbolos que representan atributos de la Virgen: el espejo, que significa santidad; la azucena, virginidad; el pozo, aludiendo a la redención preservativa; y la estola, tema conflictivo pues indica el sacerdocio de la Virgen. Colaboran en esta tarea José Meléndez, Agustín Monge y José de la Cruz. La cuenta presentada por Calleja el 4 de abril de 1752 importa 4.600 reales, en concepto de gastos y salarios³³.

El Cardenal Mendoza indica la mejor calidad de la obra realizada en Roma, pero el Rey Don Fernando decide que se haga en Madrid para promocionar a los pintores de su Corte. Por estar ocupado Calleja en las restauraciones, se encarga la obra a Francisco Meléndez y sus hijos.

ORATORIO DE SAN ILDEFONSO

En marzo de 1753 don Pedro Gordillo comunica a Calleja la orden de Fernando VI de ejecutar tres pinturas en láminas para un oratorio portátil. Concluyó el encargo con prontitud.

Este oratorio se encuentra en el Palacio de San Ildefonso. Aunque también va montado sobre terciopelo rojo como el de Madrid, presenta una mayor austeridad y pobreza que éste. Las pinturas están enmarcadas con gran tosquedad.

El tema central es la *Sagrada Familia con San Juan*, copia de la pintada por Luini y que se encuentra en el Museo del Prado. Calleja introduce algunas modificaciones: invierte la posición de la escena y cubre a los niños con un paño de pureza, pero la copia es de una gran fidelidad y belleza. Destaca una vez más la calidad técnica del pintor.

Los colaterales, realizados en cobre, son medallones ovalados.

El de la derecha representa a *San Carlos Borromeo* en oración ante un crucifijo. En el extremo inferior del medallón se distingue, con claridad, la firma de Mariano Sánchez, un alumno de la Academia que será retratado por Calleja en el cuadro de Don José de Carvajal y Lancaster (Academia de San Fernando). Este hecho ratifica la idea apuntada de que Calleja se preocupaba de promocionar a los jóvenes pintores y les daba toda clase de oportunidades.

En el óvalo de la izquierda se ha elegido el tema de *San Fernando* entronizado. En esta ocasión no se dis-



Inmaculada Concepción. Altar de Riofrio (Calleja).

tingue ninguna firma, pero parece probable que también fuese de mano de Mariano Sánchez, aunque la dirección del conjunto y la elección de los temas estuviese a cargo de Calleja.

Es manifiesta la diferencia entre la brillantez de realización del tema central y los colaterales, obra de un principiante. En ellos predomina la gama de tonos fríos. Hay cierta distorsión en las posturas, lo que contrasta

con la naturalidad y elegancia que definen las obras del maestro.

ALTAR DE RIOFRIO

En junio del mismo año, 1753, cuando acaba de entregar las láminas del Altar de San Ildefonso, recibe la



Isabel de Farnesio, por Calleja. Convento de la Encarnación.

orden de realizar otras tres iguales a las anteriores. No es extraño que proliferen este tipo de encargos, pues era costumbre que los Reyes y sus hijos tuviesen en sus aposentos oratorios portátiles.

Las nuevas pinturas serán para el Altar que actualmente se encuentra en el Palacio de Riofrio.

Montado como los anteriores sobre terciopelo rojo, tiene la particularidad de que sus láminas se hallan bella-



M.ª Luisa de Borbón, por Calleja. Casita del Príncipe de El Pardo.

mente realizadas por unos ricos marcos dorados, decorados con temas vegetales y cabezas de ángeles en relieve.

El motivo central, de formato rectangular, es una representación de la *Inmaculada Concepción*, tema que repetirá, posteriormente, en los Libros de Coro de forma muy similar. El rostro de la Virgen, de una extraordinaria ternura, y la delicadeza en las manos ofrecen similitud con los de la Sagrada Familia del Altar de Madrid.

Los colaterales, en lugar de tener forma oval como en los otros altares, son rectangulares y van rematados por un arco de medio punto.

La lámina de la derecha representa a *San Luis* arrodillado ante el crucifijo, la corona de espinas y los tres clavos de la crucifixión. Está cubierto con el manto real salpicado de flores de lis; a sus pies, la corona y el cetro completan sus atributos.

En el lado izquierdo nos muestra el popular tema de *San José con el Niño en los brazos*, y rodeado de los instrumentos propios de su oficio. No faltan, como es habitual en este tipo de cuadros pintados por Calleja, las guirnaldas de flores, los ángeles y la luz celestial iluminando la escena.

RETRATO DE ISABEL DE FARNESIO

En la clausura del convento de la Encarnación hay un retrato firmado por Calleja el 10 de noviembre de 1759. Una etiqueta pegada al dorso del lienzo dice: «Retrato de la Reina viuda de Portugal Doña María Josefa de Austria», pero esta Reina murió en 1754, y dado que no se conoce en España ningún retrato suyo de esa época, parece prudente pensar que se trata de un error de inventario y que la retratada era Isabel de Farnesio³⁴. Precisamente, en esas fechas abandonó su retiro de La Granja y se encontraba en Madrid como Regente, esperando la llegada de su hijo, Carlos III, a España.

El retrato, de más de medio cuerpo, es un óvalo con marco dorado. Medidas: 1,15 por 1,19 metros.

Representa a la Reina con traje de viuda. A la derecha, la corona sobre un bufete, y detrás, un jarrón. La retratada es una mujer madura (Isabel de Farnesio tenía entonces 67 años) en la que se adivina firmeza de carácter. Es una mujer hermosa y de inteligencia cultivada, como la define el padre Flórez. Es manifiesta su obesidad, que respondía a la realidad, pues necesitaba la ayuda de dos personas para levantarse de las butacas.

Está en la línea de los retratos del siglo XVII, realista, severo e impregnado de una gran nobleza.

VISTA DEL MONASTERIO DEL ESCORIAL

En el inventario de 1885 hay un lienzo atribuido a Calleja, con este título, que tiene el número 286 y está en la sala siete. Las medidas son: 1,22 metros de alto, por 1,8 metros de ancho. Está sin localizar.

PURISIMA CONCEPCION

En 1773 recibe una orden del Rey, a través del Marqués de Grimaldi, de realizar este cuadro para la Capilla

Nueva de Navaschescas (en el término de El Pardo), de tres varas y media de alto por el correspondiente ancho. Al desaparecer esta capilla se perdió la pista del cuadro.

FAMILIA DE CARLOS III

Al venir Carlos III a España trae consigo al que será primer pintor de Cámara y retratista oficial de la Corte; sin embargo, encargará a Calleja la realización de varias copias de los retratos hechos por Mengs a la Real Familia. A veces, serán fieles copias; en otras, se aprecia una mayor severidad y nobleza que entronca con el siglo anterior. Según Madrazo, estos retratos no figuran en los inventarios, o figuran sin nombre. Estas copias estaban destinadas para las diversas necesidades de la vida oficial, así como para regalos a otras Cortes.

PRINCIPES DE TOSCANA

Sin duda, son copia de los que realizó Mengs en Florencia, en el verano de 1770. Se detuvo en esta ciudad en un viaje de Madrid a Roma, seguramente con el encargo de Carlos III de pintar a su hija, yerno y nietos. Los originales se encuentran en el Prado: María Luisa de Borbón (n.º 2.199), Leopoldo de Lorena (n.º 2.198), Archiduque Francisco de Austria (n.º 2.191) y Archiduquesa María Teresa de Austria (n.º 2.193).

Sólo ha sido posible localizar la copia hecha por Calleja del retrato de la Infanta María Luisa de Borbón que pintara Mengs. Esta copia, de una increíble fidelidad, está sin concluir, pues faltan los adornos del sillón. Se encuentra en la Casita del Príncipe de El Pardo.

RETRATOS DE LA INFANTA NIÑA

En las cuentas presentadas por Calleja en 1775, hay referencias a los gastos ocasionados en la realización de dos copias del retrato de la Infanta por el original de Mengs³⁵. Se trata de la Infanta Carlota Joaquina, hija mayor de los Príncipes de Asturias. Por la edad que tiene la Infanta, menos de un año, éste debió ser uno de los últimos retratos pintados por Mengs en España antes de su marcha definitiva en 1776.

En el Catálogo del Prado se citan dos réplicas de inferior calidad; una, depositada en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, y otra, que apareció hace unos años en el comercio de Londres (Christie's, 1975).

Se puede afirmar que estas réplicas son, en realidad, las copias hechas por Calleja, pues no parece probable que Mengs entretuviese su tiempo en repetir los retratos pintados por él mismo, habiendo en la Corte otros pintores encargados de este cometido, sobre todo en este

caso, en que tenemos constancia del encargo y posterior entrega de estas dos copias. El retrato original está en el Palacio de la Moncloa.

RETRATO DE CARLOS III (MAS DE MEDIO CUERPO)

Estaba ejecutando un retrato de estas características cuando, el 23 de septiembre de 1775, se le mandó hacerlo de cuerpo entero. El retrato es una copia exacta del que hace Mengs al llegar a España como retrato oficial. El original se encuentra en El Prado (n.º 2.200). La copia fue donada por Calleja a la Academia de San Fernando en 1777. Figura con el n.º 536. Medidas: 1,37 por 1,08 metros. Carlos III está retratado hasta las rodillas, de pie y armado; tiene la bengala de general en la diestra, y con la mano izquierda señala el fondo. Sobre una mesa, el manto real de terciopelo rojo y fondo de armiño. Sobre el pecho, las insignias del Toisón de oro, Saint-Esprit y San Jenaro.

RETRATO DE CARLOS III (CUERPO ENTERO)

Este retrato lo entregó en 1776 para cumplir con un regalo ministerial. Se encuentra en Gripsholm (Suecia). Representa al Rey de pie y armado; con la mano derecha sostiene la bengala, y con la izquierda sujeta el manto, ribeteado con los atributos de Carlos III: el león, el castillo y el III. Este manto se encuentra en el Palacio de Aranjuez. Se aprecia el detalle y el realismo con que está ejecutada la pintura.

Se inspira en un retrato hecho por Mengs (Copenhague, Status Museum Vos Kunst), pero el de Calleja, además de las variantes que presenta, está impregnado de un sentido de nobleza, lejos del tono galante y cortesano de los retratos neoclásicos hechos para halagar.

SAN ANTONIO DE PADUA

La última obra entregada por Calleja, según consta en el Archivo de Palacio, es el cuadro de San Antonio de Padua, para la Iglesia de San Francisco el Grande, de Madrid.

La antigua iglesia se derribó en 1760 aludiendo a la falta de luz y espacio. Para la financiación se cuenta con las limosnas de los fieles y, sobre todo, con los caudales de la Obra Pía de Tierra Santa. Finalizan las obras en 1784, dándose posesión de la iglesia y el convento a los franciscanos, pero como depositarios, ya que el nuevo edificio, altares, imágenes y alhajas, quedan como finca y propiedad de la Obra Pía, la cual pertenecía al Real Patrimonio, pasando a ser de la dependencia del Rey³⁶.

En 1781 se piensa en dotar de pinturas a las siete capillas, con cuadros de artistas importantes escogidos

entre los pintores de Cámara del Rey y académicos de Bellas Artes.

El Conde de Floridablanca comunica a Calleja, a finales de 1782, una orden para que realice uno de los cuadros de la iglesia de San Francisco. Su asunto es «San Antonio de Padua», de 27 pies de altura y 13,5 de ancho. Lo entrega en 1784.

Calleja elige el tema de la aparición de la Virgen a San Antonio, como hiciera en el oratorio portátil de Madrid, pero aquí el Niño está entre la Virgen y el Santo.

Está en la línea de sus otras composiciones religiosas en las que repite el mismo repertorio: flores esparcidas por el suelo, gradas sobre las que se arrodilla el Santo, la gloria de ángeles, vara de azucena, etc. La parte superior es de medio punto para adecuarse al marco. El colorido es suave y armónico.

El cuadro se encuentra a la derecha, en la capilla de San Bernardino; a la izquierda, está San Buenaventura, de González Velázquez; y en el centro San Bernardino, de Goya, que, recién llegado a la Corte, se esmera en el encargo, considerando que es la obra de mayor empeño que se le ha ofrecido en Madrid, y sintiéndose halagado por haber sido elegido para ello entre la gran competencia.

NOTAS

- 1 Expediente Personal.
- 2 Boletín de los Museos de Barcelona, 1948.
- 3 GARIN ORTIZ DE TARANCO, *La Academia Valenciana de Bellas Artes*, pág. 53.
- 4 QUILLET, *Dictionnaire de peintres espagnols*, 1816, pág. 42.
- 5 Catálogo General Ilustrado de la Exposición del Antiguo Madrid.
- 6 Legajo 38, Bellas Artes A.G.P.
- 7 Solicitudes del Mayordomo al Controlador, 58, A.G.P.
- 8 Legajo 202, Carlos III, A.G.P.
- 9 Legajo 37, Carlos III, A.G.P.
- 10 Legajo 202, Carlos III, A.G.P.
- 11 Expediente Personal, Memorial de 1765.
- 12 Legajo 32, Carlos III, A.G.P.
- 13 Solicitudes del Mayordomo al Controlador, 62, A.G.P.
- 14 Legajo 51, Carlos III, A.G.P.
- 15 B.S.E.E., t. 19, 1911, pág. 101.
- 16 DIEGO ANGULO, *Cuerna de Velázquez*, REALES SITIOS, 1967.
- 17 Legajo 202, Carlos III.
- 18 Expediente Personal.
- 19 SANCHEZ CANTON, *Ars Hispania*, tomo XVII.
- 20 BENEZIT, *Diccionario*.
- 21 PAULINA JUNQUERA, REALES SITIOS.
- 22 Memorial 1765.
- 23 Legajo 2, Real Fábrica, A.G.P.
- 24 Legajo 88, Carlos III.
- 25 Legajo 202, Carlos III.
- 26 Fernando VI, Casa 25.
- 27 CRUZADA VILLAAMIL, *Rubens, diplomático español*, enero 1874, página 299.
- 28 Expediente Personal.
- 29 REAU, *Iconographie de l'Art Chrétienne*.
- 30 PONZ, *Viaje de España*, tomo VI, 1782.
- 31 Memoriales de 1763 y 1765.
- 32 PAULINA JUNQUERA, *Libro de Coro*, REALES SITIOS, 4.º trimestre 1965.
- 33 Fernando VI, capilla 7.
- 34 M.ª TERESA RUIZ ALCÓN, *Riofrio*.
- 35 Legajo 49, Carlos III.
- 36 AUREA DE LA MORENA, *San Francisco el Grande*, Espasa-Calpe.



Purísima Concepción, por Calleja. (Libros de Coro. Palacio de Madrid.)

BIBLIOGRAFIA

- AGUADO BLEYE, *Manual de Historia de España*, 2.ª parte, tomo III.
- SALVADOR DE MADARIAGA, *España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.
- PALACIO ATARD, *Los españoles de la Ilustración*.
- LEÓN TELLO, *Estética Académica Española en el Siglo XVIII*, Valencia, 1979.

- J. A. CEAN BERMUDEZ, *Diccionario Histórico*, tomo I, VI, Madrid, 1805.
- E. MARTINEZ AGUILERA, *Pintores españoles del siglo XVIII*, 1946.
- Archivo Español de Arte (años 1932, 1947, 1948, 1956, 1961, 1967, 1969 y 1974).
- Boletín de la Sociedad Española de Excursiones (tomos 18, 19, 21, 23, 24, 27, 30, 33, 38, 41 y 56).
- ANTONIO PALOMINO, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*.
- THIEME-BECKER, *Kunstler Lexikon*.
- JUTTA HELD, *Die Genrebilder der Madrider*, Berlin, 1971.

CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL

Concierto en Palacio con los stradivarius de la colección del Patrimonio

SUS Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía presidieron un concierto de música de cámara interpretado por el Cuarteto Mozarteum de Salzburgo en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, y que fue organizado por el Patrimonio Nacional en colaboración con la Universidad Autónoma de Madrid. Este concierto es el primero de un ciclo que se celebrará en el marco solemne y acogedor del Palacio.

Hay que señalar que el Cuarteto Mozarteum de Salzburgo utilizó el valiosísimo grupo de instrumentos Stradivarius de la colección palatina. Instrumentos que, a su valor estrictamente musical, por sus excepcionales cualidades de sonoridad, añaden el de ser la única colección que se conserva completa en la que la ornamentación, con sus incrustaciones en ébano o marfil y dibujos, la convierten en auténtica joya. La colección, construida por Antonio Stradivarius a finales del siglo XVII, fue adquirida años más tarde por Carlos III para la cámara musical de su hijo, el Príncipe Carlos, que reinaría después como cuarto de su nombre.

El conjunto consta de los cuatro siguientes instrumentos: Dos violines



cuyos bordes llevan en el lugar de los filetes ordinarios una greca formada por círculos y rombos de marfil sobre un fondo negro relleno en mástic de ébano; sus cabezas y aros están ornamentados con un elegante dibujo de asuntos vegetales, en cuyos centros figuran alternativamente un grifo y un animal canino, todo ello grabado

1. Aspecto del «Salón de Columnas» del Palacio Real de Madrid antes del concierto ofrecido por el Cuarteto Mozarteum.

2. Un momento de la interpretación por el Cuarteto de Salzburgo.

en bajorrelieve y relleno igualmente en mástic de ébano. Una viola que tiene sus bordes ornados con la misma greca que los violines, en marfil y en mástic de ébano; su cabeza y aros llevan también una bellísima ornamentación, siendo el detalle característico de los aros un ave y una liebre; en este instrumento, los dibujos de su cabeza y aros no son incrustados, sino pintados a tinta china sobre barniz. Un violoncello, con la misma greca en los bordes que los instrumentos antes citados, y dibujos a tinta china en su cabeza y aros, siendo el motivo de estos últimos un cupido disparando su flecha contra Capricornio.

Son unos instrumentos que responden a ese estilo cortesano que une al salón y a la iglesia, todo un estilo donde el fuego del barroco se quebraba gentilmente hacia el rococó y donde la pasión por lo mitológico se minimiza también entre duendes y amorcillos.

El Cuarteto Mozarteum de Salzburgo, integrado por los violinistas Karlhein Franke y Josef Smola, el violinista Jiri Pospichal y el violonchelista Heinrich Amminger, interpretó



un programa compuesto por el «Cuarteto los Pájaros», en «do mayor», op. 33, número 3, de Haydn, y dos obras de Mozart: el «Cuarteto la Caza» (en sí bemol mayor) y el «Cuarteto de las Disonancias» (en do mayor).

Los Monarcas, acompañados del Príncipe de Asturias y otros miembros de la Familia Real, fueron recibidos y despedidos con la Marcha Real, según una libre adaptación para cuarteto de cuerda compuesta por don José Peris, catedrático de música de la Universidad Autónoma.



Actos oficiales en los Palacios Reales

Visita del Presidente de Togo

SU Majestad el Rey Don Juan Carlos acudió a primeras horas de la tarde del pasado día 23 de noviembre al aeropuerto de Barajas para recibir al Presidente de la República de Togo, General Gnassingbe Eyadema, que inició su visita oficial a España invitado por el Soberano.

Por la noche, el Presidente togalés, acompañado por siete ministros económicos, asistió a la cena ofrecida en su honor por los Reyes en el Palacio

Real de Madrid. Al término de la cena —en la que estuvieron autoridades de la nación—, Don Juan Carlos pronunció un discurso en el que, entre otras cosas, dijo: «Togo constituye un ejemplo para Africa, acosada hoy por una serie de incomprensiones y choques de intereses que desembocan fatalmente en la rivalidad entre hermanos (...). Por todo ello, señor Presidente, España ve con especial admiración la activa diplomacia de

paz que Vuestra Excelencia despliega con clara visión de la verdadera naturaleza de los problemas e intereses de Africa (...). Y más allá de este aspecto pacificador de vuestra política exterior, debo recordar también, como otra prueba más de vuestro importante papel internacional, las dos grandes convenciones que llevan el nombre de vuestra capital: las llamadas convenciones de Lome I y II, que unen a cincuenta y siete países de Africa, el Caribe y el Pacífico con los Estados miembros de la Comunidad Económica Europea en un gigantesco programa de cooperación económica y social.»

El Presidente de Togo, por su parte, se extendió sobre los encuentros históricos y culturales de España y Africa. Después de haber alabado el papel del Soberano español en el desarrollo reciente del país y de agradecer el recibimiento de que había sido objeto en su primera visita, dijo, fun-



1. Los Reyes, acompañados del Príncipe de Asturias, con el Cuarteto Mozarteum de Salzburgo.
2. Los Reyes junto al Presidente de Togo, General Eyadema.
3. Don Juan Carlos y Doña Sofía durante la cena de gala celebrada en honor al Presidente de Togo, en el Palacio de la Zarzuela.



4. La Reina Doña Sofía junto a los Presidentes de Togo y del Gobierno español en la cena de gala, en la Zarzuela.

5. Don Juan Carlos impone la Gran Cruz de Carlos III al Teniente General don Ignacio Alvaro Aguirre.

6. El Rey saluda al nuevo Presidente de la JUJEM, Teniente General Alvaro Lacalle.

damentalmente, que «España puede desempeñar un papel decisivo en la solución pacífica de un cierto número de conflictos que asolan actualmente nuestro Continente y que constituyen una amenaza para la paz».



4.

El Rey con los miembros de la JUJEM



5.

SU Majestad el Rey Don Juan Carlos recibió en el Palacio Real de Madrid a los nuevos miembros y a los salientes de la Junta de Jefes de Estado Mayor, a quienes acompañaban el Presidente del Gobierno, don Leopoldo Calvo Sotelo, y el Ministro de Defensa, don Alberto Oliart.

A continuación, en el acto de imposición de las grandes cruces de Carlos III a los tenientes generales relevados en la Junta de Jefes, Don Juan Carlos pronunció un discurso en el que, entre otras cosas, dijo: «Es un relevo de los que han realizado un esfuerzo encomiable, de los que han alcanzado un destacado objetivo, de los que han cumplido satisfactoriamente una misión (...). Este nuevo equipo que desde ahora va a ocupar la "cumbre" del mando militar de los tres Ejércitos, como continuación de la labor de sus predecesores, ha de mirar con optimismo y decisión al panorama que se les presenta, con la solución adecuada de difíciles perspectivas a las que habremos de enfrentarnos an algunos aspectos, con la iniciación de negociaciones importantes

en el ámbito de la política militar internacional y con el desarrollo de la reorganización en marcha (...). Hagamos examen de conciencia y llevemos también a la conciencia de todos la necesidad suprema del cumplimiento de la Ley, del respeto a la libertad y del culto a la verdad (...). Os repito que, a mi juicio, estos Consejos Su-



6.

periores deben esforzarse siempre en recoger y reflejar el sentir —justo y reglamentariamente manifestado— de cuantos componen las Fuerzas Armadas, para trasladarlo, con sinceridad y claridad, a las autoridades del Estado que tienen a su cargo la gobernación del país y la dirección de la política de defensa (...).

Recepción al Cuerpo Diplomático

SUS Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía, acompañados por sus hijas, las Infantas doña Elena y doña Cristina, ofrecieron en el Palacio Real de Madrid una recepción al Cuerpo Diplomático acreditado en Madrid.

Asistieron también el Presidente del Gobierno, don Leopoldo Calvo Sotelo, y los Vicepresidentes, don Rodolfo Martín Villa y don Juan Antonio García Díez, con sus respectivas esposas.

El Nuncio de Su Santidad en España, Decano del Cuerpo Diplomático, pronunció unas palabras para felicitar el nuevo año a los Reyes, su familia y a todo el pueblo español, destacando las cualidades de Don Juan Carlos.

Posteriormente, el Rey pronunció un discurso, en el que dijo, entre otras cosas: «Agradezco vivamente y aprecio vuestras amables palabras, así como los votos que en nombre propio y en el del Cuerpo Diplomático

acreditado en Madrid me hacéis llegar para 1982 y la felicitación que con tal motivo me dirigís (...). En este encuentro, ya tradicional, quiero yo también expresar mis mejores deseos personales de paz y ventura para vosotros, para los Jefes de Estado que aquí representáis y para vuestros respectivos pueblos (...).

Desde esta idea de paz, de contribución de la paz, siempre presente en nuestro ánimo, os reitero mi ruego, señores Embajadores, y os pido que hagáis llegar mis mejores deseos a vuestros Jefes de Estado, así como los del pueblo español, para el bienestar y la pacífica convivencia de todas las naciones.»



1.

La Reina con el Real Patronato de Educación Atención a Deficientes



2.

SU Majestad la Reina presidió, en el Palacio de la Zarzuela, una reunión con los miembros del Real Patronato de Educación Atención a Deficientes. Asistieron a la misma los Ministros de la Presidencia; Educación y Ciencia; Trabajo, Sanidad y Seguridad Social; Justicia; Hacienda; Cultura, y Administración Territorial, departamentos ministeriales que tienen distintas relaciones con esta problemática, por la cual la Reina Doña Sofía demuestra su preocupación en todo momento.

También estuvieron presentes otros miembros del Real Patronato: la Condesa de Fenosa, don José Alba Sánchez, don José Ignacio Eguía, don Juan Pérez Marín, don José Sancho Dronza, don José Antonio Usandizaga y doña María Soriano y Trías Fargas.

1. Los Reyes y las Infantas en la recepción al Cuerpo Diplomático.

2. La Reina con los miembros del Patronato de Educación Especial.

3. El Conde de Barcelona presidiendo la parada militar.

Parada militar con Don Juan de Borbón

SU Alteza Real don Juan de Borbón y Battemberg, Conde de Barcelona y Almirante de la Armada, presidió, en la Plaza de Armas Reina Sofía, la parada de unidades compuestas por bandera, banda y música, una compañía de fusileros de Guardias Reales, una sección de Policía Militar, una compañía de Infantería de Marina de soldados reales, una compañía del Ejército del Aire de soldados reales, una sección de motos de guardias reales, una sección de perros-policía, un escuadrón de lanceros y una batería de Artillería hipomóvil. La compañía del Ejército de Tierra no participó, por encontrarse en Tarragona, en período de instrucción.

Estuvieron presentes la Condesa de Barcelona; el Jefe de la Casa del Rey,

Marqués de Mondéjar; el Jefe del Cuarto Militar, Teniente General Valenzuela; el General Fernández de Campo; las Infantas doña Pilar y doña Margarita, hijas de don Juan y hermanas del Rey, y el Director de Enseñanza del Ejército, General Soteras Casamayor.

A su llegada se le rindieron a don Juan de Borbón los honores de ordenanza, pasando a continuación revista a las tropas formadas en el patio de armas.

Seguidamente, el Coronel Jefe de la Guardia Real, don Luis Fernández Mesa, pronunció unas palabras, en las que expresó su satisfacción por el hecho de que el Conde de Barcelona presidiera esta parada militar, acompañado de su esposa e hijas.



3.

Actos de la Gerencia del Patrimonio Nacional

Comparecencia ante la Comisión de Presupuestos del Congreso

DESPUES de su reciente nombramiento, el Gerente del Patrimonio Nacional, don Ramón Andrada Pfeiffer, compareció ante la Comisión de Presupuestos del Congreso de los Diputados, para contestar a las cuestiones planteadas por los representantes de los diferentes Grupos Parlamentarios.

En la sesión se trataron, fundamentalmente, temas económicos. Antes de responder a las preguntas formuladas, el Gerente del Patrimonio Nacional mostró su satisfacción por encontrarse ante la Comisión del Congreso y tener oportunidad de aclarar cuestiones sobre este Organismo.

En primer lugar intervino el Grupo Socialista para preguntar la causa por la que es necesaria la actual subvención del Estado, el destino dado a los ingresos, y la razón de que el Patrimonio no rindiere cuentas.

A continuación, don Ramón Andrada Pfeiffer, refiriéndose a la subvención del Estado, dijo: «En 1975 se aprobó una ordenanza laboral que hizo que el aumento de salarios fuese muy importante. Entonces, no tuvimos más remedio que acudir a las subvenciones del Estado. Este aumento salarial sigue engrosándose hasta el punto de que la masa salarial del año 1981, en los presupuestos, asciende a 2.032 millones de pesetas contra los ingresos o recursos propios, que ascienden a 947 millones. Frente a estos millones de ingresos propios, los gastos del presupuesto del año actual son: personal 2.032 millones de pesetas; material no inventariable, 35 millones de pesetas; coste de efectos, 39 millones de pesetas; gastos diversos, 166 millones de pesetas», etc. «Obsérvese —añadió— que la cifra de la masa salarial asciende al 92 por 100 del presupuesto total. Realmente, ésta es la causa del enorme aumento del gasto, lo cual, socialmente, es "ambicionable", pero nos desequilibra totalmente.» Las previsiones para 1982 —dijo en este punto— son muy superiores, puesto que sólo la masa salarial supone un total de 2.214 millones de pesetas.»

En cuanto al destino dado a los ingresos, el Gerente del Patrimonio Nacional manifestó: «Las entradas de museos son importantes, pero com-

paradas con estas cifras que voy a leer ahora se comprende que no sean suficientes. Los ingresos por visitas de turistas en el año 1981, que figuran en los presupuestos, son de 155 millones de pesetas. Preveemos para el año 1982 la cantidad de 181 millones de pesetas. Porque, naturalmente, los ingresos van subiendo discretamente, no porque subamos el precio, sino porque cada vez tenemos más visitantes. La editorial, en el año 1981, nos va a producir 76 millones de pesetas; los jardines y viveros, 6 millones; los servicios agrícolas, 16 millones; las rentas de fincas urbanas, 65 millones; los recursos financieros, 18 millones, y un aumento global previsto, en general, de todos los ingresos, 86 millones de pesetas. Esto nos da como ingresos propios del orden de 560 millones de pesetas.

En explotaciones diversas, se ha aludido al Club de Golf y a Somontes. El Club de Golf de la Herrería no nos da déficit; cubrimos gastos. El Club de Somontes nos da superávit. De este complejo deportivo tenemos unos ingresos del orden de 20 millones de pesetas previstos para 1981. Este Club es abierto, no hay ninguna dificultad para entrar, sólo hay que pagar el coste de los servicios, y nos da superávit; la Herrería Club de Golf, lo mismo.

Por lo que al control se refiere, el Gerente del Patrimonio Nacional afirmó: «No está sometido a control. La Ley Presupuestaria del año 1977 nos exime de ese control, pero permítaseme decir que la ambición del Patrimonio Nacional, y concretamente la mía al hacerme cargo de la Gerencia es que la primera democratización necesaria en el Patrimonio Nacional es la intervención general del Estado y la rendición de cuentas al Tribunal de Cuentas, pero eso está en función de la nueva Ley, porque la legislación actual nos exime de ello. No obstante, hay un Consejero Interventor, alto funcionario del Ministerio de Hacienda, cuya misión concreta es la de intervenir y fiscalizar. Por otra parte, la contabilidad del Patrimonio se lleva según las normas generales de la Administración y por partida doble.»

Intervino de nuevo el Grupo Socia-

lista para mostrar su satisfacción por las últimas palabras del Gerente del Patrimonio y para plantear el tema de las entradas gratuitas a los Museos y el de las relaciones entre el Patrimonio y la «Fundación Generalismo-Industrias Artísticas Agrupadas». A estas cuestiones puntualizó el señor Andrada con estas palabras: «Yo me atrevo a decir que uno de los deseos, que personalmente tengo, es que en los museos del Patrimonio Nacional se pudiera tener entrada gratuita. Sería ambicionable. Es un problema de subvención. Si el Patrimonio Nacional tiene dinero suficiente para mantener sus palacios, naturalmente que se podría prescindir de esos ingresos. Ojalá que, como proyección a la cultura del pueblo español, pudiéramos tener nuestros Museos abiertos gratuitamente. No se ha hecho por esa necesidad de subsistir con los medios propios. De todas formas, hay entrada gratuita (colegios, agrupaciones sindicales) y, en general, también estamos autorizando continuamente entrada a medio precio a toda asociación que lo solicite. Sin embargo, sería muy ambicionable que, con la nueva Ley que está en manos de vuestras Señorías, pudiéramos tener la entrada gratuita. Por otro lado —puntualizó— el nexo que tiene la Fundación con el Patrimonio es exclusivamente que el Consejo de éste cuida la administración de aquélla, cuyos bienes son privados.»

Seguidamente, el Grupo de Unión de Centro Democrático planteó el asunto de los inventarios patrimoniales, por considerarlos muy ligados a la gestión de este Organismo. El Gerente del Patrimonio contestó diciendo que el tesoro patrimonial está perfectamente inventariado desde su origen; que después de la guerra civil hay unos inventarios actualizados en los años 1960 y 1980; y que los inventarios que se llevan (según normas de la Dirección General de Bellas Artes) constan de más de treinta y dos mil fichas. En suma, terminó el Gerente, los bienes del Patrimonio están inventariados, clasificados y catalogados.

Acabó la sesión con el agradecimiento del señor Presidente de la Comisión al Gerente del Patrimonio Nacional por su comparecencia, así como por su expresa voluntad manifestada de ser sometido al control de la Cámara.

Rueda de Prensa en Palacio

1 y 2. Dos aspectos de la sala del Palacio Real de Madrid donde el nuevo Gerente del Patrimonio Nacional ofreció una rueda de Prensa a los medios informativos.

CON motivo del nombramiento de don Ramón Andrada Pfeiffer, como Consejero Delegado Gerente del Patrimonio Nacional, se celebró una rueda de Prensa en el Palacio Real de Madrid. El Gerente, tras agradecer a los periodistas su asistencia, hizo una breve exposición sobre los antecedentes históricos del Patrimonio Nacional —antes denominado Patrimonio de la Corona—, el cual nace como Organismo Constitucional en las Cortes de Cádiz, «Ahora —dijo— tenemos que iniciar una acción de futuro con dos condiciones: participación e innovación, sirviendo a la Corona y a la Cultura.»

A continuación, y respondiendo a la pregunta formulada por uno de los periodistas asistentes sobre la situación del inventario, aseguró que éstos están en perfectas condiciones, ya que se confeccionan según las normas dictadas por la Dirección General de Bellas Artes, y que los realizan facultativos de Filosofía y Letras muy competentes. Para constatar esta afirmación, expuso el comentario que hizo el señor Tussell, Director General de Bellas Artes, sobre los inventarios patrimoniales cuando dijo, después de una visita a Palacio: «Pocos Organismos de España, Europa o del mundo, tienen unos inventarios tan correctos como los que ahora he visto.»

En cuanto a los bienes que pasarán al Estado con ocasión de la nueva Ley del Patrimonio Nacional, indicó, entre otras cosas, que la Ley está en las Cortes, y éstas serán quienes lo decidan. «Nuestra opinión —dijo— es que todo lo que es tesoro debe seguir siéndolo, con el sentido de unidad que ahora tiene. Por otra parte, los Ayuntamientos de los Reales Sitios tienen una serie de problemas, y nosotros estamos obligados a atenderlos. En este sentido, habrá que hacer algunas concesiones.»

«Si nuestros ingresos vienen ampa-



rados por fondos del Estado —añadió—, podremos prescindir de estos bienes productores de renta (terrenos de labor, edificios, etc.) porque no nos son necesarios al fin actual.»

«Un caso concreto de cesión —añadió— se refiere al Ayuntamiento de La Granja, donde el 95 por 100 del término municipal es del Patrimonio Nacional; las peticiones que en este sentido han sido elevadas a este Organismo deben ser atendidas; por ello, el Patrimonio pidió de oficio a la Administración la redacción del Plan General de Ordenación Urbana de La Granja.»

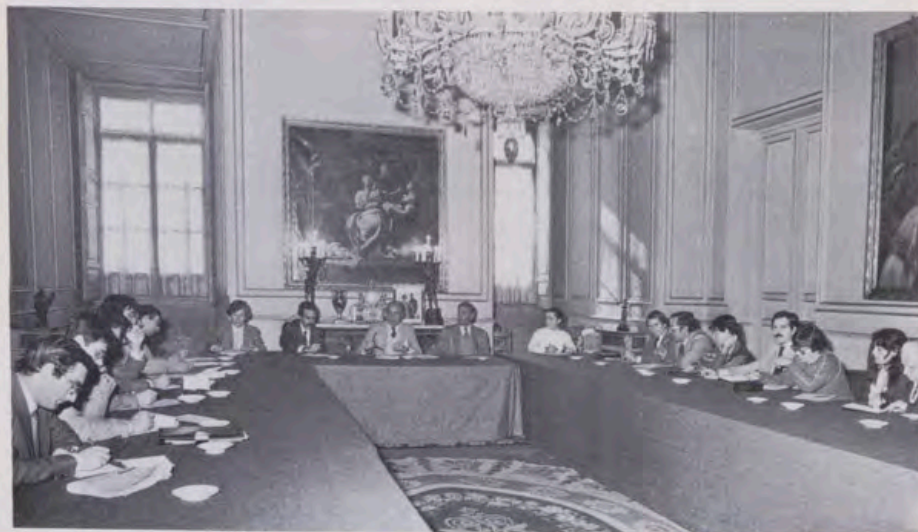
Preguntado por el déficit y los ingresos del Patrimonio, el señor Andrada subrayó que éste ha sido auto-suficiente hasta 1975, fecha en la que se publicó la Ordenanza Laboral del Patrimonio Nacional, modificada por otra de 1979, que constituyó un enorme aumento en los emolumentos del personal de este Organismo. «Nuestros ingresos —dijo— son pequeños, pero cuando manejemos fondos del Estado, rendiremos cuentas al Tribunal de Cuentas.»

En lo referente al hecho cultural del Patrimonio, don Ramón Andrada respondió que, con independencia de lo que las Cortes decidan, se deseaba establecer las mejores relaciones con la Universidad y con todos los centros culturales para incentivar la investigación, dado que las colecciones patrimoniales sólo se pueden comparar a las vaticanas.»

El problema de la seguridad suscitó interés entre los asistentes, ante el incalculable valor de todos los bienes que posee el Patrimonio Nacional. El Gerente del Patrimonio explicó que los sistemas actuales de seguridad corren a cargo de los Servicios de Seguridad de la Casa del Rey, de la Guardia Civil y de los servicios propios de vigilancia.

Por lo que se refiere a la situación en la que se encuentran los bienes del Patrimonio, su conservación y restauración, el Gerente del Patrimonio aseguró que existe personal especializado en toda clase de oficios para llevar a cabo cualquier reparación, como carpinteros, pintores, electricistas, fontaneros, etc., y que también hay un taller de restauración artística con personal perfectamente cualificado, titulados en Bellas Artes. En definitiva —comentó— la labor de restauración está resuelta, lo que no quiere decir que no falten obras por restaurar.

Por último, y cuestionado por los proyectos culturales del Patrimonio Nacional, el Gerente manifestó que es inquietud prioritaria del Patrimonio, y que en este sentido, por ejemplo, han comenzado a prepararse los Catálogos de las colecciones, para su próxima publicación. Asimismo —terminó—, se promocionará la investigación de los fondos patrimoniales y se intensificará, al máximo, la difusión de toda esta riqueza artística y monumental.



Exposición de Houasse con obras del Patrimonio Nacional

1. El Marqués de Mondéjar y el Alcalde de Madrid en la exposición de Houasse.
2. Panorámica de la exposición de Houasse con obras del Patrimonio Nacional.

CON la valiosa colaboración del Patrimonio Nacional, se celebró en Madrid, en la sala de exposiciones del Museo Municipal, una exposición compuesta por setenta y dos óleos y veinticinco dibujos del pintor Miguel Angel Houasse. Las tres cuartas partes de la muestra, que tuvo lugar un año después del tercer centenario del artista hispano-francés, son propiedad del Patrimonio. Fue inaugurada por el Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional y Jefe de la Casa de Su Majestad el Rey, Marqués de Mondéjar, y por el Alcalde de Madrid, don Enrique Tierno Galván.

Con anterioridad, en 1974, la Revista REALES SITIOS publicó, en números sucesivos, un estudio detallado de la vida y obra de ese pintor. De las obras analizadas en la Revista, se expusieron, entre otras: «El retrato del Infante Felipe Pedro» (Palacio Real de Madrid), que es una bella muestra del genio del pintor para reproducir la figura de uno de los hijos de Felipe V, que murió a los siete años de edad; «Academia de dibujo» (Palacio de Madrid), correcto interior dotado de admirables valores luminosos, compositivos, colorísticos y documentales; «El jardín de los frailes de El Escorial» (Palacio de la Moncloa), protagonizado por la austeridad que sugiere el paisaje, maravillosamente conseguido en sus más intrínsecos aspectos, y por los efectos de luz, dentro del marco de una perspectiva arquitectónica singular; «Aldeanos en el bosque» (Palacio de La Granja), que presenta múltiples detalles curiosos y llenos de gracia, propios de Houasse, y apare-



cen los menudos hechos que el pintor gustaba de observar, infundiéndoles un espíritu especial; «juego de las bochas» o de las bolas (Palacio de Madrid), que sirve de fondo a una escena galante de carácter popular; «Niños jugando al filderecho» (Palacio de La Granja), uno de nuestros juegos más populares, conocido también con los nombres de «correcalles», «potro», etcétera, con efectos de luz soberbiamente conseguidos; «Merienda campestre» (Palacio de La Granja), en la que un alegre grupo de aldeanos se ha reunido a merendar y es acompañado por un personaje extrañamente vestido, cómico o bufón, que estéticamente no puede estar relacionado con el ambiente. También fueron expuestos: «Velada musical» (Palacio de La Granja), «El juego de billar»

(Palacio de Riofrio), «La vuelta del mercado» (Palacio de La Granja), «Pareja de aldeanos bailando» (Palacio de Madrid), «Fiesta campestre con carretón» (Palacio de La Granja), «Paisaje romano con estatua de Flora» (Palacio de La Granja); «Paisaje con peregrinos» (Palacio de La Granja), «Vista del Palacio de Aranjuez» (Palacio de la Moncloa), etc.

El pintor destaca en las obras de paisaje, considerándosele un anticipado de su época y relacionándole con Corot. La «Vista del Real Monasterio de El Escorial», el «Jardín de los frailes de El Escorial» y «Panorama de Aranjuez», le convierten en un antecesor del paisajismo del siglo XIX, en cuanto que introduce elementos renovadores en la propia concepción paisajista europea de su tiempo. Muestra una singular habilidad para resumir en una sola idea pictórica la infinidad de impresiones visuales del panorama que está representando; intenta comunicar al espectador una sensación, mostrándose un magnífico intérprete de las realidades que brinda una observación consciente de la naturaleza.

Miguel Angel Houasse (1680-1730) es uno de los pintores menos conocido del siglo XVIII a pesar de haber realizado una producción abundante y multiforme, llena de calidades y rica en sugerencias. A este olvido contribuyeron determinados factores, entre los que cabe destacar su consideración de pintor extranjero para la escuela española, y su ausencia de los tratados franceses por desconocimiento de sus trabajos, ya que éstos tuvieron lugar en España durante el reinado de Felipe V.



Acuarelas de Ramón Andrada

EL pasado 10 de diciembre se inauguró en Madrid, en la sala de arte Rembrandt, la exposición de acuarelas de Ramón Andrada Pfeiffer, Gerente del Patrimonio Nacional. En ella se expusieron setenta obras en las que sobresalían, con gran dominio de los colores, asuntos de flores y paisajes, en su mayoría, gallegos.

Apuntamos a continuación algunas opiniones de varios críticos de arte que en su día manifestaron el sentir de la obra y del autor:

«Ramón Andrada Pfeiffer, que cultiva con peculiar sensibilidad el por menorizado mundo de lo real, y cuya crónica extremada nos ofrece en composiciones que son auténticos "estudios de calidades", como antes se decía» (A. M. Campoy. *ABC*).

«El artista penetra en el dominio sereno de la contemplación poética del universo. Los paisajes, los amaneceres y las flores han sido como captados al vuelo. Simplifica las cosas y enriquece el color por unos toques sutiles que multiplican los tonos. El color parece ser utilizado especialmente para restituir el lirismo de una determinada luz. La acuarela constituye su medio ideal. Aquí el aire se irisa de una luz que sitúa las cosas en un estado de ingravidez» (J. R. Alfaro. *Hoja del Lunes*).

«Andrada ha superado en esta exposición las muestras anteriores, ya que los paisajes que ahora nos ofrece —junto a sus deliciosos bodegones y sus líricas flores— dan una nueva dimensión a su obra, que, perfecta de técnica, abre un nuevo camino a la emoción. Paisajes interpretados, esencializados, sutilmente "deshechos", en los que el dibujo se esconde debajo de la suave caricia del color» (Mario Antolín. *Ya*).



1.

Premios «Príncipe de Asturias» 1982

LA Fundación Principado de Asturias, constituida el 24 de septiembre de 1980, creó los premios «Príncipe de Asturias», destinados a galardonar la labor científica, cultural y social de las naciones de lengua española. Ahora, esta Fundación convoca los premios «Príncipe de Asturias» 1982, que premiará los trabajos de Investigación Científica y Técnica, de las Artes, de las Letras, de Ciencias Sociales, de Comunicación y Humanidades y de Cooperación Iberoamericana.

Las Academias, Institutos y Cen-

tros de Investigación Científica, Universidades, Centros Culturales y personalidades de las naciones de lengua española, pueden enviar propuestas de candidatos a los premios; cada uno de éstos tendrá su propio jurado; y cada premio se otorgará a aquel que obtenga la mayoría de los votos emitidos por el jurado. El premio consistirá en un Diploma, un símbolo consistente en una escultura de Joan Miró y una dotación de un millón de pesetas. El plazo de presentación de candidatos quedará cerrado el día 15 de abril de 1982, a las 14 horas.

Funerales en la Encarnación



2.

COMO es habitual, en el Monasterio de la Encarnación se celebró el pasado mes de noviembre el funeral por los empleados fallecidos del Patrimonio Nacional.

En este Monasterio se celebró, también, el funeral por el insigne guitarrista burgalés, Regino Sainz de la

Maza, fino compositor para guitarra de tan reconocida importancia mundial por su labor docente e interpretativa. Asistió al mismo Su Majestad la Reina Doña Sofía, acompañada por el Príncipe de Asturias, don Felipe, y las Infantas doña Elena y doña Cristina.

1. Acuarela de Ramón Andrada.

2. La Reina, acompañada del Príncipe y de las Infantas, en la Capilla de La Encarnación.

Premios del Patronato Municipal de Turismo

EL Patronato Municipal de Turismo, reciente entidad creada por el Ayuntamiento de Madrid, ha convocado cinco premios culturales, dos de ellos infantiles. El objeto de los concursos es premiar la mejor película, fotografía y cartel, que resalten el tema de «Madrid, ciudad viva». Los infantiles premiarán los mejores dibujos y trabajos narrativos que resalten la Historia, los Monumentos, los Personajes o las cosas típicas de Madrid.

Los trabajos que opten a estos premios deberán presentarse en el Gabinete Técnico del Patronato Municipal de Turismo, calle Mayor, n.º 83, Madrid, antes del día 30 de abril de 1982. Los trabajos irán acompañados de una hoja en la que se indique nombre, apellidos, dirección y teléfono del participante. El fallo y la entrega de premios se realizará durante las fiestas de San Isidro.

dunhill LONDON



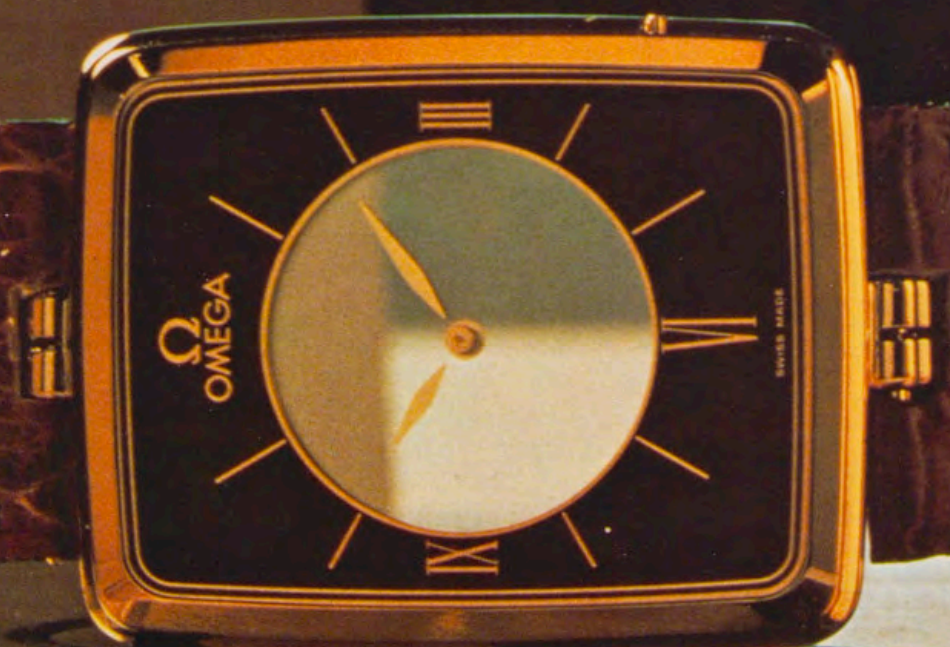
José Ortega y Gasset, 26. Tel. 275 36 31. Madrid

El Magique de Omega. Un milagro técnico que se hace visible.

Extraordinarios detalles técnicos convierten al Magique en uno de los relojes más planos y estilísticamente más interesantes. Su caja de 2,6 milímetros de espesor, está sacada de lingotes de oro puro. En lugar de manecillas, lleva dos discos giratorios de cristal zafiro finos como el papel, con marcas dibujadas en polvo de oro. La máquina de cuarzo que las mueve está situada fuera del centro. Esto permite al reloj ser transparente y deja ver a través de él. Así, el reloj puede adaptarse al color de su entorno. Además de una refinada tecnología, el Magique ofrece muchos detalles artesanos. Unas ruedas dentadas van ajustadas a los discos de cristal zafiro de 0,12 milímetros. Es realmente como un juego de paciencia que un equipo especializado realiza como máximo seis veces en un día. Después de esto, la delicada máquina es ensamblada a mano por el preciso trabajo de relojeros, pieza a pieza. Con un reloj tan fino no queda margen de error alguno. El mismo cuidado se pone en la correa, cosida a mano y con broche de oro. Con el Omega Magique, la vieja tradición relojera y la más moderna tecnología se hacen visibles e incluso transparentes.

El Magique, extraplano, oro 18 qts., transparente. Modelo patentado.

Ω
OMEGA



Omega
Magique.
Perfil
a tamaño
real,
2,6
milímetros
de espesor.





