

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXI. NUMERO 81. TERCER TRIMESTRE 1984. PRECIO: 300 PESETAS





La amistad no puede comprarse,
pero hay detalles que la hacen crecer.

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXI. NUMERO 81. TERCER TRIMESTRE 1984. PRECIO DEL PERIÓDICO



PORTADA

«La florista», tapiz según cartón de Goya. Salón de Audiencias del Palacio de Carlos IV (Monasterio de El Escorial).

REALES SITIOS. REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. MADRID. AÑO XXI. NUM. 81. TERCER TRIMESTRE 1984. PRECIO: ESPAÑA, 300 PESETAS; EXTRANJERO, 700 PESETAS. SUSCRIPCIÓN: ESPAÑA, 1.000 PESETAS; EXTRANJERO, 2.000 PESETAS.

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 y M.^a Teresa Ruiz Alcón.

REDACCION Y COLABORACION:

Jesús Infante, M.^a Teresa Ruiz Alcón, Enrique Tierno Galván, Consuelo M. Correcher, Juan Bassegoda Nonell y Marcelino Tobajas.

ADMINISTRADOR:

Angel Acerete

FOTOGRAFÍAS EN COLOR:

Laboratorio Fotográfico del P. N., Francisco Rodríguez, Francisco Díaz, F. Bedmar, J. Bassegoda, A. Portales, Escuela de Arquitectura de Barcelona, F. Ribera y J. Gyenes.

FOTOGRAFÍAS EN NEGRO:

Laboratorio Fotográfico del P. N. y Agencia EFE.

EDITA:

Patrimonio Nacional,
Palacio Relva de Madrid.

Tel. 248.74.04. 28013 Madrid

IMPRIME: Raycar, S. A. Impresores.

Matilde Hernández, 27.

Tel. 471.91.00. 28019 Madrid

DEPOSITO LEGAL: M. 11.160.-64

Sumario

- 3** CARTA A LOS LECTORES, por Ramón Andrada Pfeiffer.
- 4** Monasterio de El Escorial. RESTAURACION DE LOS TAPICES DEL PALACIO DE LOS BORBONES, por María Teresa Ruiz Alcón.
Artículo con motivo de la restauración y reinstalación de los tapices en las habitaciones de Carlos IV, coincidentes con la celebración del IV Centenario de la colocación de la última piedra del Monasterio de El Escorial.
- 9** DESPLEGABLES: «Juego de pelota a pala» y «la Cibeles y la Puerta de Alcalá», tapices según cartones de Goya y de José de Andrés Aguirre. Oratorio del Rey y Comedor Privado, respectivamente, del Palacio de Carlos IV (Monasterio de El Escorial).
- 21** EL ESCORIAL: MONASTERIO Y CULTURA, por Enrique Tierno Galván.
Texto íntegro de las palabras que pronunció Don Enrique Tierno Galván en la inauguración de los actos conmemorativos de la culminación de las obras del Monasterio de El Escorial.
- 37** EL PALACIO DE PALHAVA Y SUS HISTÓRICOS JARDINES, por Consuelo M. Correcher.
Descripción histórica de los jardines del Palacio de Palhava, Embajada de España en Portugal, y estado actual de los mismos.
- 45** LA DECORACION DE LA SACRISTIA NUEVA DEL MONASTERIO DE POBLET. Hallazgo y restauración de pinturas en su cúpula, por Juan Bassegoda Nonell.
Trabajo sobre la Sacristía Nueva del Monasterio de Santa María de Poblet, establecido en la comarca de la Conca de Barberà, provincia de Tarragona. Restauración de las pinturas de su cúpula, atribuidas al provenzal José Flaugier (1775-1813).
- 53** DESPLEGABLES: Detalle de Jasón, en el séptimo plafón restaurado de la Cúpula de la Sacristía del Monasterio de Poblet. Vista aérea del Monasterio de Poblet.
- 65** EL REY FELIPE II Y EL ESCORIAL EN LA PROSA EXTRANJERA DIECIOCHESCA, por Marcelino Tobajas.
Artículo sobre Felipe II y su vinculación con el Monasterio de El Escorial a través de documentos difundidos muy ampliamente, en su mayor parte, en el siglo XVIII.
- 73** CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL.



Palacios y Monasterios del Patrimonio Nacional

MADRID

PALACIO REAL: Salones Oficiales, Habitaciones Privadas, Galería de Tapices y Salones de Plata y Abanicos. Nuevos Museos (Tapices Góticos, Salones de la Reina Doña María Cristina, Relicario y Sacristía). Biblioteca y Museo de Medallas y Música. Real Oficina de Farmacia. Real Armería. Museo de Carruajes (Campo del Moro).

Laborables: de 10 a 12,45 y de 16 a 17,45 horas.

Domingos y festivos: de 10 a 13,30 horas (cerrado por la tarde).

MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES: Claustro, Coro, Salón de Tapices, Casita de Nazaret, Capilla del Milagro, Sala Capitular, Salón de los Reyes, Relicario, Sala Museo y Templo.

Martes, miércoles y jueves: de 10,30 a 13 y de 16 a 18 horas. Lunes cerrado.

Viernes, sábados y domingos: de 10,30 a 13 horas (cerrado por la tarde).

MONASTERIO DE LA ENCARNACION: Salas, Galerías, Coro, Relicario, Sacristía e Iglesias.

Laborables: de 10,30 a 13 y de 16 a 18 horas. Lunes cerrado.

Domingos y festivos: de 10 a 13,30 horas.

EL PARDO

PALACIO REAL: Salón de Embajadores, Teatro, Salas de Elías, Moisés y Samuel, Salón de Recepciones, Salón Verde, Comedor, Salón de Hombres Célebres, Salón de Consejos.

CASITA DEL PRINCIPE. Salón de Estucos, Salón de Terciopelos, Sala Amarilla y Saleta de Sedas.

PALACIO DE LA QUINTA: Saleta de Angulo, Saleta Encarnada, Sala de Audiencias, Oratorio y Despacho de Ayudantes.

Laborables: de 10 a 13 y de 16 a 19 horas. Martes cerrado.

Domingos y festivos: de 10 a 13 horas (cerrado por la tarde).

EL ESCORIAL

MONASTERIO DE SAN LORENZO EL REAL: Salones Privados de la época de Carlos IV, Panteones de Reyes e Infantes, Salas Capitulares, Biblioteca, Habitaciones Privadas y de Maderas Finas. Basílica.

CASITA DEL INFANTE Y JARDINES.

Laborables, domingos y festivos: de 10 a 13 y de 15,30 a 18,30 horas. Lunes cerrado.

CASITA DEL PRINCIPE.

Laborables, domingos y festivos: de 10 a 13 y de 15,30 a 18,30 horas. Lunes cerrado.

ARANJUEZ

PALACIO REAL: Comedor de Gala, Oratorio, Saleta de Porcelana, Dormitorio, Cámara de Música, Salón de Espejos, Saleta de Cuadros Chinos.

JARDIN DE LA ISLA Y JARDIN DEL PRINCIPE.

CASA DEL LABRADOR: Salón de Billar, Galería de Estatuas, Salón de Baile y Gabinete de Platino.

MUSEO DE FALUAS.

Laborables, domingos y festivos: de 10 a 13 y de 15,30 a 18,30 horas. Martes cerrado.

LA GRANJA

PALACIO REAL: Sala de la Fuente, Salón de Mármoles, Comedor de la Infanta Isabel, Gabinete de lacas japonesas, Salón del Trono y Salón de Alabarderos. Museo de Tapices. Colegiata.

JARDINES Y FUENTES.

Laborables, domingos y festivos: de 10 a 13 y de 15 a 18 horas. Lunes cerrado. (Funcionamiento de las fuentes: jueves, sábados, domingos y festivos).

RIOFRIO

PALACIO REAL: Capilla, Cámara de Snyders, Salón de Billar, Salón Alfonsino, Cámara Oficial, Saleta de Música, Oratorio, Dormitorio de Alfonso XII y Salón de Tapices. Museo de Caza.

Laborables, domingos y festivos: de 10 a 13 y de 15 a 18 horas. Martes cerrado. (El bosque de Riofrío, abierto de sol a sol).

PALMA DE MALLORCA

PALACIO REAL DE LA ALMUDAINA: Salón del Trono, Capilla de Santa Ana, Salón de Chimeneas, Salón de Carlos V y Patio.

Laborables: de 10 a 13 y de 16 a 19 horas. Lunes cerrado.

Domingos y festivos: de 10 a 13,30 horas (cerrado por la tarde).

BURGOS

MONASTERIO DE LAS HUELGAS: Nave Central, Altar Mayor, Coro, Sala Capitular, «las Claustillas», Capilla de la Asunción, Capilla de Santiago y Museo de Telas.

Laborables: de 11 a 14 y de 16 a 18 horas. Lunes cerrado.

Domingos y festivos: de 11 a 14 horas (cerrado por la tarde).

VALLADOLID

MONASTERIO DE SANTA CLARA DE TORDESILLAS: Capilla Dorada, Capilla Mudéjar, Capilla de los Saldaña, Altar Mayor, Sacristía, Coro Largo y Baños Arabes.

Laborables, domingos y festivos: de 9,30 a 13 y de 15 a 18 horas. Lunes cerrado.

NOTA. Normalmente, todos estos lugares permanecen cerrados los días 1 de enero, 1 de mayo y 25 de diciembre, todo el día; Jueves Santo, Viernes Santo, 21 de junio, 25 de julio, 15 de agosto, 24 y 31 de diciembre, por la tarde, y algún día con motivo de las fiestas locales de cada Real Sitio. El Palacio Real de Madrid también permanece cerrado los días que se celebran credenciales y audiencias de Su Majestad el Rey (la tarde anterior y la mañana del acto).

Carta a los lectores

Cuarto Centenario del Monasterio de El Escorial

Con la augusta presencia de Su Majestad el Rey Don Juan Carlos, Patrono y Protector del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, y de Su Majestad la Reina Doña Sofía, tuvo lugar, el 17 de septiembre de 1984, la solemne inauguración de los actos conmemorativos del IV Centenario de la colocación de la última piedra del grandioso edificio.

Esta efeméride se va a conmemorar, a lo largo del próximo año, con una serie de brillantes actos que mostrarán y hablarán del Monasterio y de sus colecciones, de su historia y de su influencia, para con ello dejar claro que es el primer monumento español, calificado como la octava maravilla del mundo, y que su impronta sobre la cultura hispana ha sido importante.

Actos y muestras en las que colaborarán muy diversas instituciones, representadas todas muy dignamente en una comisión consultiva y un comité ejecutivo, que se ocuparán de la organización de exposiciones de arquitectura, pintura, escultura, bibliográficas, histórica y de costumbres, y de ciclos de conciertos y de conferencias, además de diversas ediciones y publicaciones. Todo, con sede en el propio Monasterio, el Palacio Real de Madrid, el Museo del Prado, las Salas del Ministerio de Cultura, las de Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo y otras.

El alborozo de la conmemoración cobra singular relieve al poder decir que la fundación de Felipe II sigue hoy cual en origen, cumpliendo sus mismos inicios para los que fue creada: domus domini, domus regis, domus sacerdotum, y Colegio y Universidad.

Para ello, la Orden de San Agustín continuará habitando el Convento, el Colegio y la Universidad, lugares donde está desde hace ya cien años, garantizando felizmente, después de los Jerónimos, el cumplimiento de sus obligaciones y de las mandas espirituales de la fundación.

A su vez, la Ley Reguladora del Patrimonio Nacional, que destina sus bienes al servicio de Su Majestad y la Familia Real para la alta representación que les asigna la Constitución, y exige luego que su Consejo de Administración los ponga al servicio del pueblo español como vehículos de cultura, docencia e investigación, le da perfecta estabilidad jurídica, administrativa y económica.

Una obra arquitectónica tan singular y tan significativa como el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, que alberga valiosas colecciones de arte sobradamente conocidas, tiene que permanecer en perfectas condiciones. Exige un mantenimiento que asegure su función. Para lo cual, el Patrimonio, dispone de unos equipos de hombres que se esfuerzan día a día en observar, estudiar, conocer y conservar el monumento.

Su futuro, pues, no puede ser otro que el de continuar con sus cometidos fundacionales, adecuándose siempre a la sociedad española, que como tal sociedad es cambiante según los tiempos. Y sirviéndola con anticipación y pidiendo participación. No como elemento pasivo, sino como elemento activo.

Con afectuosos saludos.

RAMON ANDRADA



«Damas dando de comer a los patos». Tapiz tejido según cartón de Castillo. Oratorio del Rey. Palacio de Carlos IV.

Monasterio de El Escorial

Restauración de los tapices del Palacio de los Borbones

Por MARIA TERESA RUIZ ALCON

Se han finalizado la restauración y reinstalación de los tapices en las habitaciones del Palacio de Carlos IV, en el Monasterio de El Escorial, haciéndolo coincidir con la celebración del IV Centenario de la colocación de la última piedra. Aunque se ha llamado siempre Palacio de Carlos IV, fue realmente en tiempo de su padre cuando comenzó la instalación.

Carlos III fue, con su numerosa familia, al modo de un «Pater familiae». Había quedado viudo bastante joven —a los 44 años—, y no volvió a casarse. Quizá por eso quería tener cerca de sí a sus hijos. Le gustaba que vivieran junto a él, en su mismo palacio, lo que molestaba mucho a María Luisa, su nuera. Razón por la cual, si-

Tapiz, «Damas dando de comer a los patos», en su instalación anterior.



«Damas tocando el pandero».
Tapiz según cartón de Bayeu. Comedor de diario.
En su anterior posición quedaba doblado a la altura del árbol.





1. Dormitorio de la Reina. Al fondo, el tapiz «El juego de bochas», según cartón de Bayeu. A la izquierda «La Puerta de Alcalá», según cartón de Aguirre.
2. «El juego de bochas» en su antiguo emplazamiento, en el que quedaba doblada toda la parte alta.
3. «La Puerta de Alcalá», en su antiguo emplazamiento.

1.

2.

3.



guiendo la moda francesa, se mandaban construir las «Casitas» que, aunque junto al Palacio del Rey, permitían cierta libertad de movimientos.

La necesidad de acoplamiento mueve en parte a Carlos III a ampliar todos los palacios reales: en el de Madrid, el ala que encuadra parte de la Plaza de la Armería; en Aranjuez, las dos alas que forman la U con la fachada central; y en El Pardo, el nuevo palacio gemelo que se adosa mediante un

cuerpo central al existente de época de los Austrias.

La mole de El Escorial era intocable, pero ordena construir nuevas Casas de Oficio en torno a la Lonja, donde alojar a los cortesanos y servidores que en tiempo de los Austrias ocupaban las habitaciones donde hoy día se ubica el llamado Palacio de Carlos IV. Se hace una reforma completa de estas habitaciones, próximas a la torre noroeste del Monasterio. La antigua escalera

de la torre quedó cortada a la altura de la segunda planta, y se abrió una nueva hacia el centro de la fachada norte, obra del arquitecto Villanueva.

Uso decorativo del tapiz

La nueva decoración, como era lógico, responde a la moda del momento, y el elemento más usado es el tapiz,



Antiguo emplazamiento de «La Puerta de San Vicente», tapiz según cartón de Aguirre, en el que quedaba oculta la calesa situada a la izquierda.

Vista de «El Chinero» del Palacio de Carlos IV.



de continua tradición en la Corte de España, pero a diferencia de épocas anteriores se le enmarca con moldura dorada a modo de un lienzo pintado. La Real Fábrica de Santa Bárbara, fundada por Felipe V para sustituir a los tapices que anteriormente venían de Flandes, está en pleno auge.

Es el final del reinado de Carlos III, último tercio del siglo XVIII. Por iniciativa de Antonio Rafael Mengs, auténtico director artístico de la Corte, se

inicia una nueva época en la Fábrica. En vez de copiar tapices o cuadros ya existentes se crean modelos nuevos, cuyos motivos son escenas populares. La inspiración para estos temas la proporciona un pintor de tiempo de Felipe V, el francés Miguel Angel Houasse, que había dejado en la Corte casi un centenar de pequeños cuadros de escenas populares y cuadros de costumbres.

Realizaban los cartones para los ta-

pices un trío de pintores jóvenes, a la cabeza de ellos, influyéndoles e inspirándoles con su genio creador, está Goya, los otros dos son: Ramón Bayeu, su cuñado, y José del Castillo. El más original es sin duda Goya, Bayeu el más popular, y Castillo el más elegante.

No son estos tres solamente los que proporcionan cartones a la Real Fábrica, intervienen también otros pintores del momento y algo más poste-

1. Detalle de «Danzantes griegas», tapiz según cartón de Castillo. Gabinete de costura de la Reina.
2. «La Feria», tapiz según cartón de Antonio Barbaza. En el emplazamiento actual se ha desdoblado cerca de un metro por cada lado, apareciendo numerosas figuras. Comedor privado.
3. Decoración del «Retrete», situado en el Tocador de la Reina, recientemente restaurado.



2.



1.



3.

riores como Zacarías González Velázquez, José de Andrés Aguirre, Barbaza, etc. Unas veces con cartones originales y otras siguiendo la táctica antigua de copiar cuadros de otros pintores, siendo los de Teniers los que más se reproducían, también de Van Loo y Wouwermans.

Los encargos de la Corte fueron constantes para alhajar las nuevas habitaciones de El Pardo, El Escorial y el mismo Palacio de Madrid. En esta nueva decoración del Palacio de El Es-

corial se llegó hasta las mismas habitaciones de Felipe II e Isabel Clara Eugenia. En tiempo de Alfonso XII y la Regencia de María Cristina volvieron a restablecerse en lo que fue posible, tal y como las tenía el Fundador. El resto de la vivienda real se mantuvo como en tiempo de Carlos IV, y así ha llegado hasta nuestros días.

En el Monasterio de El Escorial se viene luchando desde hace años con la terrible plaga de las termitas. Estos insectos se alimentan de sustancias ve-

getales, principalmente de madera, y trabajan intensamente en el interior de la misma sin que en el exterior se aprecie nada, pudiendo ocasionar el hundimiento de una habitación e incluso de una casa, porque todo del maderamen queda reducido a una capa exterior delgada. Los arquitectos del Patrimonio han llevado a cabo un perfecto saneamiento de cubiertas y techumbres, y también por medios químicos se han atacado y eliminado los destructores isópteros.



Tapiz «Juego de pelota a pala», según ca
Palacio de Carlos IV (Monasterio de El



Tapiz «Juego de pelota a pala», según cartón de Goya. Oratorio del Rey.
Palacio de Carlos IV (Monasterio de El Escorial).



Tapiz «La Cibeles y la Puerta de Alcalá», según cartón de José de Andrés Aguirre.
Comedor Privado. Palacio de Carlos IV (Monasterio de El Escorial).



Tapiz «La C
Comedor Pr

«Damas y caballeros paseando»,
tapiz según cartón de Castillo. Dormitorio del Rey.



«Majos con perros»,
tapiz según cartón de Goya.
Comedor de diario.



«Fumadores y bebedores»,
tapiz imitación Teniers.
Oratorio del Rey.



Restauración de tapices

La colocación de los tapices, según la moda del siglo XVIII, dificultaba la limpieza y aireación del muro sobre el que va fijo el tapiz, por lo que se vio la necesidad de desmontarlos para proceder a una limpieza. Aprovechando este momento, se restauraron los tapices que llevaban años fijos en las paredes. Para ello hubo que levantar las molduras, tarea nada fácil, pues dada

la antigüedad de las mismas se astillaban con gran facilidad. Durante varios años se ha procedido al retupido de pequeños agujeros y limpieza de los tapices, quedando en perfectas condiciones para volverlos a instalar.

La gran sorpresa con la que se encontró el Patrimonio al desmontar los tapices fue que muchos de ellos estaban remetidos, teniendo doblado en ocasiones hasta un metro, unas veces en el alto, otras en el ancho y a veces en las dos dimensiones. En principio

no se explicaba a qué era debido esto, puesto que la colocación de los mismos venía desde tiempos de Carlos IV, y que los tapices se habían encargado expresamente para aquellas habitaciones a la Real Fábrica.

La razón era que, cuando se encargaba un tapiz a la Real Fábrica, éste se tejía con las medidas que tenía el cartón ya existente, y éstas generalmente no coincidían con el espacio del muro donde se iba a colocar, ya que la mayoría se encargaron y tejieron por

«El Cacharrero»,
tapiz según cartón de Goya.
Antesala de Embajadores.





Vista del Tocador de la Reina,
con el «Retrete» al fondo.
Palacio de Carlos IV.



Vista del Comedor de Gala.
Palacio de Carlos IV.

primera vez para el Palacio de El Pardo. Hay algunos cuyos cartones se pintaron exprofeso para este Palacio, en esta ocasión lógicamente las dimensiones coincidían. Se tejieron también unas cenefas que se llaman «de palillos», que enmarcaban el paño disimulando los sobrantes o las faltas. Después se ponían las molduras de madera dorada. Esta discrepancia entre las distintas dimensiones hizo que en el caso del Comedor de Gala, en el que hay un gran lienzo de pared, frente a los balcones,

tuvieron que recurrir a unir tres tapices distintos para conseguir los 12 metros de largo que hay que cubrir, y unieron: «El baile», según cartón de Goya, y «El Puente de Santa Isabel» y «El Paseo de las Delicias», con cartones de Bayeu. De estos dos últimos existen dos ejemplares más colocados en distintos lugares.

En la reinstalación ha habido salones cuyos tapices no han presentado problema ninguno, porque las dimensiones coincidían, tal es el caso de los

de la Antesala de Embajadores, donde se pueden admirar, después de una perfecta restauración. «El cacharrero», «La cometa», «La maja y los embozados», «Los jugadores de cartas», «Las lavanderas», «Los niños cogiendo frutas», «Los niños del balancín», «Las gigantillas», «Los niños subidos a un árbol», todos según cartones de Goya, y «El Paseo de las Delicias», del que ya hemos hablado anteriormente, de Bayeu.

«La Saleta de Costura» es una de

«La caza del jabalí»,
tapiz según cartón de Goya.
Salón de Audiencias.





Vista de la Saleta de labor, con tapices de Castillo. Palacio de Carlos IV.

las habitaciones cuyos tapices se tejen exprofeso para ella. José del Castillo pintó los cartones, creando un conjunto realmente extraordinario. El tema es de inspiración clásica, motivado por los descubrimientos contemporáneos de las ciudades sepultadas por el Vesubio, de Pompeya y Herculano, suceso acaecido cuando Carlos III era Rey de Nápoles. Los motivos son dos comitivas de danzarines con sus túnicas blancas y los mantos o peplos de vistosos colores. Las sobrepuestas son pequeños

amorcillos montados sobre caracoles.

También de inspiración pompeyana, y por cartones de Castillo, son los del Antedormitorio del Rey, tejidos para él mismo, y que constituyen en la Saleta de Costura una decoración realmente en contraste con la mayoría del resto del Palacio de temas de costumbres populares. Pero como ya se señalaba, la sorpresa y las dificultades en la reinstalación se presentaron cuando los tapices en sus primitivas instalaciones se habían doblado.

El dilema era: o se respetaba el lugar de colocación, o se mostraba el tapiz en todas sus dimensiones, no dejando ninguna parte escondida. Se consideró esta segunda solución la más conforme con las normas artísticas, teniendo en cuenta que la verdad histórica se respetaba en gran parte, puesto que los tapices quedaban en las mismas habitaciones, solamente variaba la pared.

En el Dormitorio de la Reina se ha tenido que prescindir de las dimensiones normales del zócalo, unos 80 cen-



1. Vista del Salón de Audiencias del Palacio de Carlos IV.

2. «Caza de la codorniz», tapiz según cartón de Goya. Oratorio del Rey.

3. El tapiz de «La caza de la codorniz» en su anterior emplazamiento.



tímetros, dejándolo reducido a 30, ahora se pueden contemplar en su totalidad «La Puerta de Alcalá» y «La Puerta de San Vicente». Esta, que hoy no existe, se levantaba en la Cuesta de San Vicente. En la parte derecha del tapiz está representada la fachada norte del Palacio, que en la anterior colocación del mismo desaparecería casi por completo en el doblez.

En «La Puerta de Alcalá», los dos caballeros con vistosas casacas roja y azul permanecían ocultos. Ambos ta-

pices están tejidos por cartones que pintó José de Andrés Aguirre. «La Feria», según el cartón de Antonio Barbaza, en su nuevo emplazamiento, muestra varios grupos de niños en primer término y una serie de figuras a nuestra derecha, que antes no se veían. En «Los pobres», según cartón de Castillo, quedaba doblado algo más de medio metro a la izquierda.

En la anterior instalación de «La caza de la codorniz», desaparecía por completo el cazador que dispara pre-

cisamente a la codorniz, por lo que no se veía más que un cazador que precedido de su perro parece estar buscando un conejo, mientras la codorniz volaba despreocupada en alto. En el cartón de Goya, aparecen las dos figuras que permanecían ocultas. Existen en la Colección dos paños que representan solamente el grupo de los dos cazadores, por lo que se pensaba que nunca se había tejido el cartón completo.

También en el Oratorio del Rey,



Tabla de Andrea del Sarto.
Altar del Oratorio del Rey.

donde actualmente se ha colocado el anterior, se pueden admirar en todas sus dimensiones «Señoras dando de comer a los patos», según cartón de Castillo, y «Bebedores y jugadores en torno a una mesa», según cartón de Zacarías González Velázquez, copiando un cuadro de Teniers. Este último estaba anteriormente de sobrepuerta con un doblez que ocultaba más de un metro, perdiéndose las nubes que muestran una espléndida gama de grises.

Se han mencionado constatemente

los nombres de los pintores autores de los cartones que dieron origen a este vistoso conjunto de escenas populares llenas de gracia y tipismo, pero sería injusto no mencionar, aunque no sea más que de pasada, a los hábiles tejedores que, en definitiva, son los que con su paciencia infinita hacen realidad el cartón, mejorándolo en ocasiones.

Entre los que más tejieron estos paños figuran los nombres de Belinchón, Vierge y Brean, que tejieron los

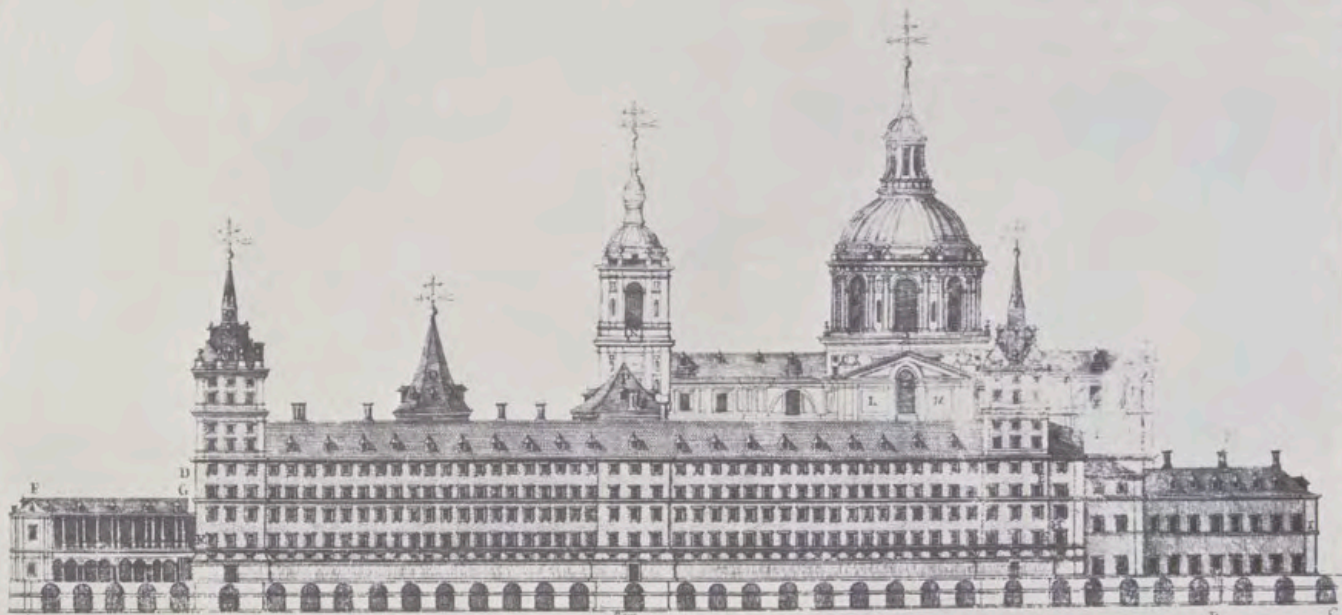
de temas infantiles, según cartones de Goya. Manuel Palacios y Francisco López intervienen en «La Cometa». Nicolás Sánchez y Antonio Moreno, en «El baile»; y Miguel Noyal, en «La maja y los embozados».

Por último, hay que destacar y agradecer al reducido equipo de tapiceros, carpinteros y costureras de la Administración de El Escorial, que en labor callada, y superando dificultades, han contribuido en gran número a esta restauración.

El Escorial: Monasterio y cultura

Por ENRIQUE TIERNO GALVAN

ORTHOGRAPHIA EXTERIOR MERIDIONAL DEL TEMPLO, Y CONVENTO DE S. LORENZO EL REAL DEL ESCURIAL, Y APOSENTO REALS.



A. B. C. Casca del templete de los Santos.
D. Perfil de la fachada de la Iglesia.
E. Ventanas de la Celda de San y Cocina de la Torre.
F. G. Cacerías y Pasadizo para la Compañía.
H. Ventanas de la Sacristía.
I. Cocina de los Aposentos Reales.
K. Capilla Mayor.

Pie castellano dividido en partes

L.M. Fachada de la Iglesia.
N. Jota de la Campana.
O. Sacristía del Convento.
P. Capilla de la Colecta.
Q. Capilla de la Cruz de la Celda Principal.
R. Puerta que sale a la Pasadizo de la Compañía.
S. Cocina de los Aposentos Reales.
B. Albur f.

Plano del Monasterio, publicado en la obra «Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial», de Andrés Ximénez.

El día 17 de septiembre del presente año, con asistencia de Sus Majestades los Reyes, se inauguró la conmemoración del IV Centenario de la terminación de las obras del Monasterio. Con este motivo, y entre otros actos, se celebró uno académico, en el que intervino el profesor Don Enrique Tierno Galván, que pronunció la conferencia que insertamos a continuación.

Con frecuencia erramos con las palabras, cuando éstas han de expresar algo en extremo sutil y casi inefable. Es difícil expresar qué hay detrás de lo que aparece, aunque tengamos clarísima conciencia de que ese detrás existe como principio y fundamento. Aquello que hay en el fundamento y queda en cierto modo oculto a las palabras, suele en ocasiones ser acuñante y está exigiendo la singular creación que existe en definir por la pala-

bra. Son las palabras las que descubren el fundamento. Ante cualquier cosa, obra o acto que se nos ofrece borrosa, lejana, misteriosa o enigmática, vuelve el viejo decir clásico, «Oh dioses, dadme la palabra».

El Escorial, Monasterio, museo, recatado lugar de singulares estudios, biblioteca suma del saber habido, es, pese a su claridad en las formas, culturalmente enigmático. Hay algo, de lo cual El Escorial es un epifenómeno, una aparición. Cualquier persona culta que visita este monumento, acaba preguntándose ¿qué significa? o, con mayor amplitud aún, ¿qué sentido tiene?, ¿qué palabra define ese sentido?

No es respuesta bastante la respuesta estética, la más común. Hay aquí, sin duda, mucha belleza. Aguas rebosantes de paz y vida infinitas fluyen por los antiguos cauces al gran estanque y saltan y bailan en ocasiones, por conductos de blanca piedra, para derramarse y esparcirse en bellas pis-

cinas menores. Musitan de día y alzan su murmullo en la noche, que aquí con frecuencia es grandiosa y estrellada por el impulso de los vientos que la orean. Hay aquí también jardines inolvidables, alamedas y escalinatas y por doquier sorprendentes testimonios de exquisita belleza. El propio edificio es un conjunto de limpias superficies que recogen y corporeizan la luz. Merced a tantas singulares impresiones logramos sobreponernos y recobramos, librándonos a través de una embargadora experiencia estética de lo que nos acompaña de presuntuoso y meramente hablador. Así lo dijo el poeta y así es.

Pero la respuesta estética no basta. Según la costumbre de contemplar descansa el ánimo y éste se habitúa a la seducción de lo bello, la primitiva inquietud reaparece y con ella la pregunta sobre el significado, ¿qué significa o muestra El Escorial? ¿Qué sentido tiene?

Durante horas, sentado en una de

las grandes piedras de la montaña próxima, el contemplador busca la palabra que descubra el sentido, hasta que éste aparece como una súbita y vivísima iluminación: la palabra es coherencia; la única última coherencia absoluta entre el cosmos, el mundo y el hombre que nos es dable contemplar a los modernos, sin sentir que es históricamente ajena o irremediabilmente lejana. Tan clara y fuerte es esta idea, que permite afirmar que a partir de El Escorial ya no hay símbolo alguno vigente que signifique la coherencia absoluta que permite que la muerte de un niño, una obra de arte, la libertad individual y el movimiento de los astros, tengan sentido unitario y coherente según una cosmovisión que no es ajena a su propia modernidad.

Después de El Escorial es inútil buscar un símbolo semejante. Cada cosa va por su lado. Unos cuantos años más tarde de 1584, sólo unos cuantos, Galileo explica el movimiento de los cuerpos según ecuaciones. O lo que es lo mismo: ciertos esquemas mentales, unos u otros, los más eficaces, se aplican a la realidad para explicarla. A partir de este descubrimiento de Galileo, que a él mismo dejó perplejo y confuso, la Naturaleza y la Razón adquieren su propia autonomía y con frecuencia no coinciden. Es en cierto modo lo que decía Arias Montano: «Si cada uno de nosotros juzga y define el sentido de la palabra de Dios, ¿qué queda de Dios?». El camino de la historia tornase el camino de la incoherencia. No existe cosmovisión unitaria que permita reposo a la mente, sosiego al alma, seguridad a la Razón y solidez al hombre, en su relación con Dios y con el mundo. La historia continuó su camino de contradicciones y divergencias sin referencia a una última cohesión, y no ha de sorprendernos que en el siglo XIX, cuando Hegel publicó la *Enciclopedia de las Ciencias del Espíritu* y su doctrina se difundió, surgiera de las Universidades, de las Academias, de las tertulias cultas, de las bibliotecas, un grito casi hebreo de alegría en común, ¡la coherencia ha vuelto!, ¡la tranquilidad renace! Una corta onda de esta embriagadora paz llegó a España a través de la obra de F. Krause. Pero poco duró el contento, casi pagano, de la coherencia reencontrada, la historia inflexible seguía el camino de la disolución. No debe extrañarnos que los viajeros de fines del siglo XIX, al redescubrir El Escorial se sintiesen prendidos y a la vez humillados por el símbolo de una cosmovisión de coherencia absoluta que les seducían, pero que difícilmente podían entender.

Únicamente los contemporáneos y de modo especial los españoles, eran capaces de intuir y expresar lo que El Escorial, el gran símbolo, significaba.

Imitando a Dios

Permítanme que les lea unas palabras de Luis Cabrera de Córdoba, autor del libro *Felipe II, Rey de España*, publicado en Madrid, 1619, página 919, que acredita cuánta razón hay en lo que digo.

«Porque creó Dios, arquitecto perfectísimo, todas las criaturas en justo peso y medida, y consta la hermosura sensible, la conveniencia, concordia y proporción de las partes con el todo y de ellas entre sí, haciendo inferir que es hermoso el mundo, y creer tienen sus cosas tan cierta y determinada magnitud, que si desta máquina se quitase una estrella o parte o se añadiese, se deformaría el compuesto y belleza, porque se hizo con acuerdo en el número y peso que acordó el fabricante y en la proporción que tenía en su divina traza en que estaba. La medida pone modo en las cosas, el número especie y el peso estabilidad, porque las perfecciona Dios, están dispuestas en justo peso, medida y número.

Por esto las dio a Noé para fabricar la nave o arca antes del diluvio. Y a Moisés mostró en el monte el modelo del tabernáculo y de todas las cosas que le pertenecían, declarando la grandeza, número, peso, proporción y correspondencia que había de tener. Lo mismo vio Salomón en la traza que su padre le había dado para el edificio del Templo. El universo tiene un cierto y determinado número en sí y en sus partes; región infima de los cuerpos que se mueven y corrompen, en que hay Quaternio de elementos. Región media de los que no se corrompen y se mueven, en que hay septenio de Planetas. Y la suprema en que hay unidad de Dios. Y así el tener los Principes curiosa advertencia en que sus edificios tengan toda perfección, es imitar a Dios, como lo procuró don Felipe... Era naturalmente inclinado a edificar, y con la buena traza y forma de sus edificios, la dio generalmente para todos los del Reino, gozándose en pasar las cosas de no ser a ser, que es sombra de creación, imitando a Dios. El de San Lorenzo aumentó su reputación en toda la redondez de la tierra, como la de Salomón su templo»¹.

La personalidad a la que se debe tan singular edificio, expresó a través de él, su propia coherencia y su afirmación en la realidad. Me refiero al Rey Felipe II, sobre el que tanto se ha escrito, en pro y en contra y por lo común, dejándose arrastrar por un censurable apasionamiento. Con relación a nuestro tema, quizá convenga aclarar que fue persona en extremo culta y con un espíritu abiertamente moderno. Moderno dentro de una cosmovisión absolutamente integrada y transparente, pero moderno en cuanto creía que esa concepción del mundo, en la

que la vacilación no entraba, era capaz de asimilar cuantas transformaciones y progresos pudieren producirse.

No es lo que digo afirmación caprichosa. De su biblioteca particular cedió dos mil libros para iniciar el fondo de lo había de ser la biblioteca más importante de Europa, la escurialense, e hizo él mismo anotaciones singulares al lado del nombre de cada uno de los libros en el catálogo que ordenadamente los recogía. Tal catálogo se quemó en el gran incendio, pero se ha rehecho por un erudito monje de este Monasterio y a través de los libros que el Rey cedió, puede captarse mucho de su saber y de sus aficiones. Cabe añadir que era Teólogo profundo, como lo había sido su padre, por el que tanto respeto y amor filial sentía y no lo era menos él que, desde su cuarto de trabajo, seguía las polémicas teológicas y se informaba minuciosamente de cómo iban. Digo esto para que se entienda que cuando el Rey concibió y lentamente planeó y construyó El Escorial, pensaba desde categorías que se referían a la Divinidad y su relación con el mundo y los hombres, desde supuestos filosóficos que trascendían el antropomorfismo crédulo que, arbitrariamente, se le ha atribuido. Cuando inició la adquisición de reliquias, permítanme que añada este ejemplo más, puso extremado cuidado en distinguir las auténticas y autenticadas de las probables o puramente imaginarias, que sólo por cortesía y respeto, colocó en una sala aparte.

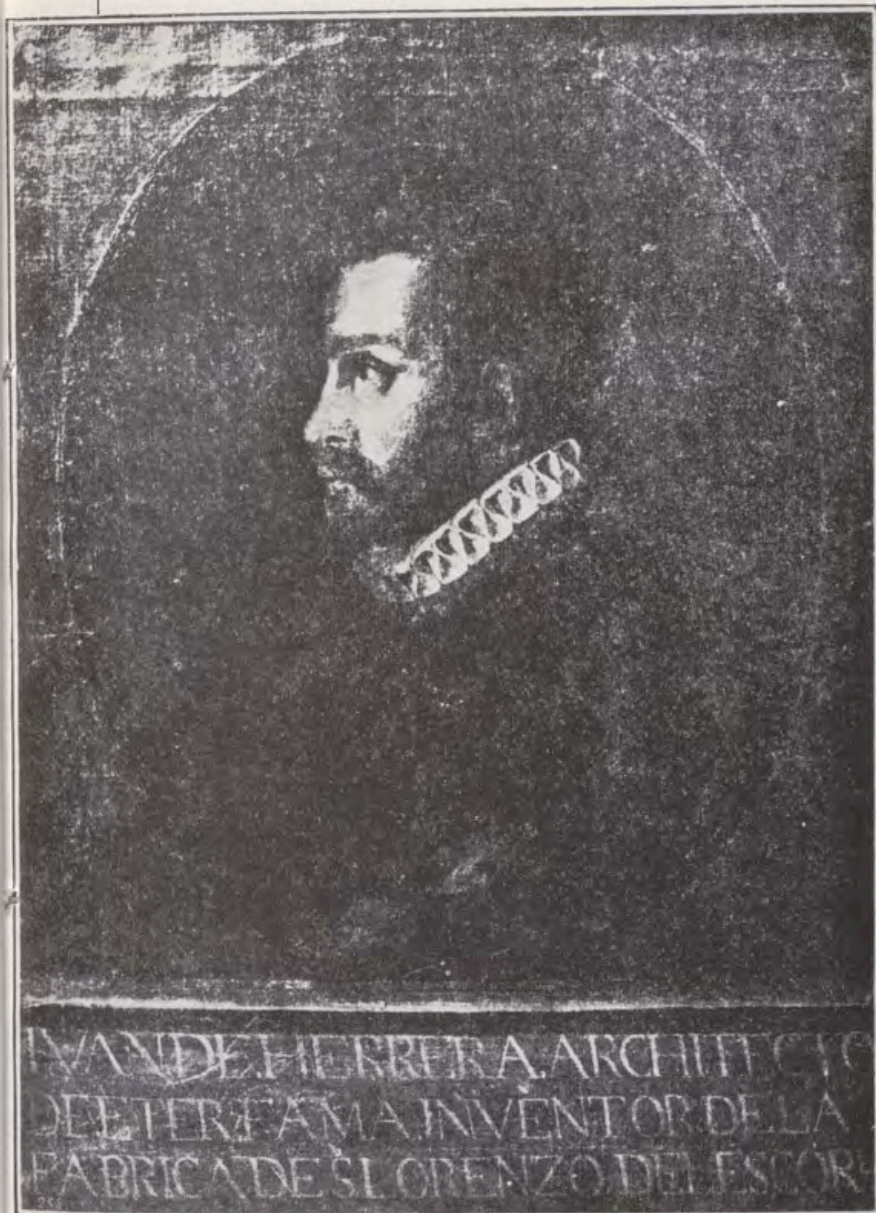
De esta inteligencia cultivada y clara, surgió El Escorial, para cumplir fines, taxativamente expuestos en el Acta de Fundación.

Es cierto que el Monasterio se puso bajo la advocación de San Quintín, que rememoraba un episodio histórico favorable a las ideas y a las armas reales, pero, en ningún caso, fue la conmemoración de aquel hecho bélico o una supuesta promesa por haber ocupado las tropas reales un edificio religioso, el fin último de El Escorial. Tiene, la fundación del Monasterio, fines religiosos, fines dinásticos, fines sociales y fines culturales. Pero concretamente los fines por los que se funda San Lorenzo de El Escorial están claramente expuestos en la Carta de Fundación y Dotación, dada por el Rey el 22 de abril de 1587.

Paz y Justicia

Los fines principales son dos: primero, «reconocer los muchos y grandes beneficios que había recibido de Dios nuestro Señor, por sostener y mantener estos nuestros reinos, en su Santa Fe y Religión y en paz y en justicia», y, en segundo lugar, «que el Empera-

Juan de Herrera
(Biblioteca del Real Monasterio
de San Lorenzo de El Escorial).



Fray José de Sigüenza
(Biblioteca del Real Monasterio
de San Lorenzo de El Escorial).



«...dor, mi Señor e padre, nos cometió y remitió lo que tocaba a su sepultura y al lugar y parte donde su cuerpo y el de la Emperatriz y Reina, mi Señora madre, habían de ser puestos y colocados». De estos fines quiero subrayar los fundamentales que tienen cierto carácter permanente e intemporal: me refiero a la paz y a la justicia. El Rey quería que San Lorenzo de El Escorial significase exactamente estos dos valores que son, en cierto modo, por los que hoy cuantas personas obedecen a los dictados de una limpia conciencia luchan: la paz y la justicia. Por «sostener y mantener estos nuestros Reinos en Paz y en justicia».

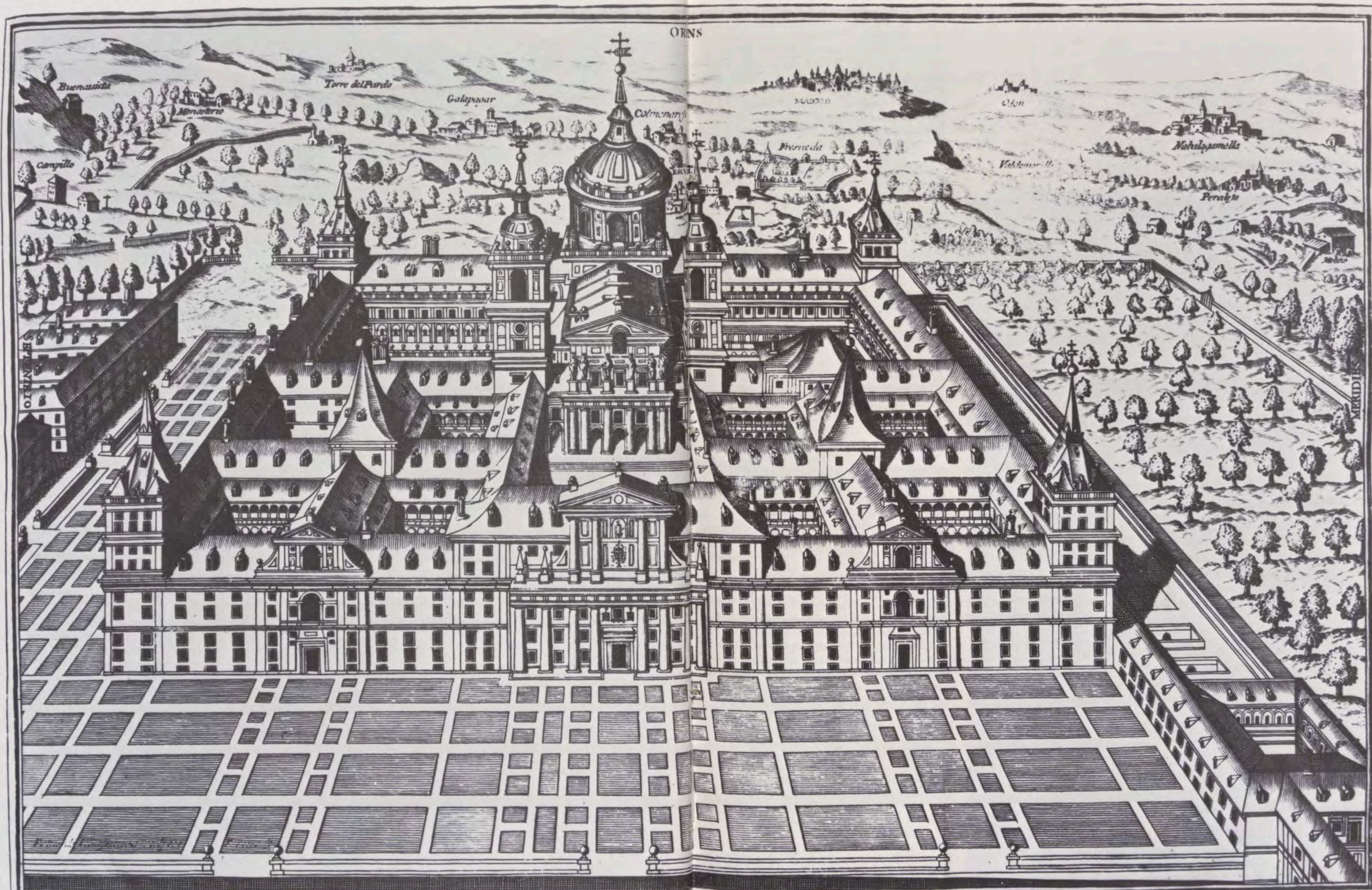
Quería pues el Rey que el Monasterio expresase estas dos ideas, y para ello se esforzó desde su juventud por encontrar la forma arquitectónica que les sirviese de vehículo de expresión. A mi juicio, la idea de un monumento en que se expresasen estos valores ab-

solutos, la debió tener Don Felipe en su viaje juvenil siendo Príncipe por los Países Bajos, según se induce de la minuciosa relación que hizo Calvete de Estrella. Sea como fuere, la idea cuajó en su ánimo y con la idea la forma. Necesitaba el Arquitecto que la convirtiese en algo real.

Don Felipe eligió un Arquitecto moderno, innovador, ajeno en cierto modo a las viejas trazas y modelo, ayudante de Miguel Angel, al que conocía desde su juventud. Cabe sospechar, como cree el ilustre erudito Padre Luciano Rubio, agustino de este Convento, que el Rey había conocido siendo estudiante en Valladolid, a Juan Bautista de Toledo, que estudiaba también entonces. Don Felipe era un gran aficionado a la arquitectura, no mal tramista y, por lo que sabemos, rápido y exacto calculador. Juan Bautista recibió el encargo y lentamente, con una gran paciencia por parte del Rey, por-

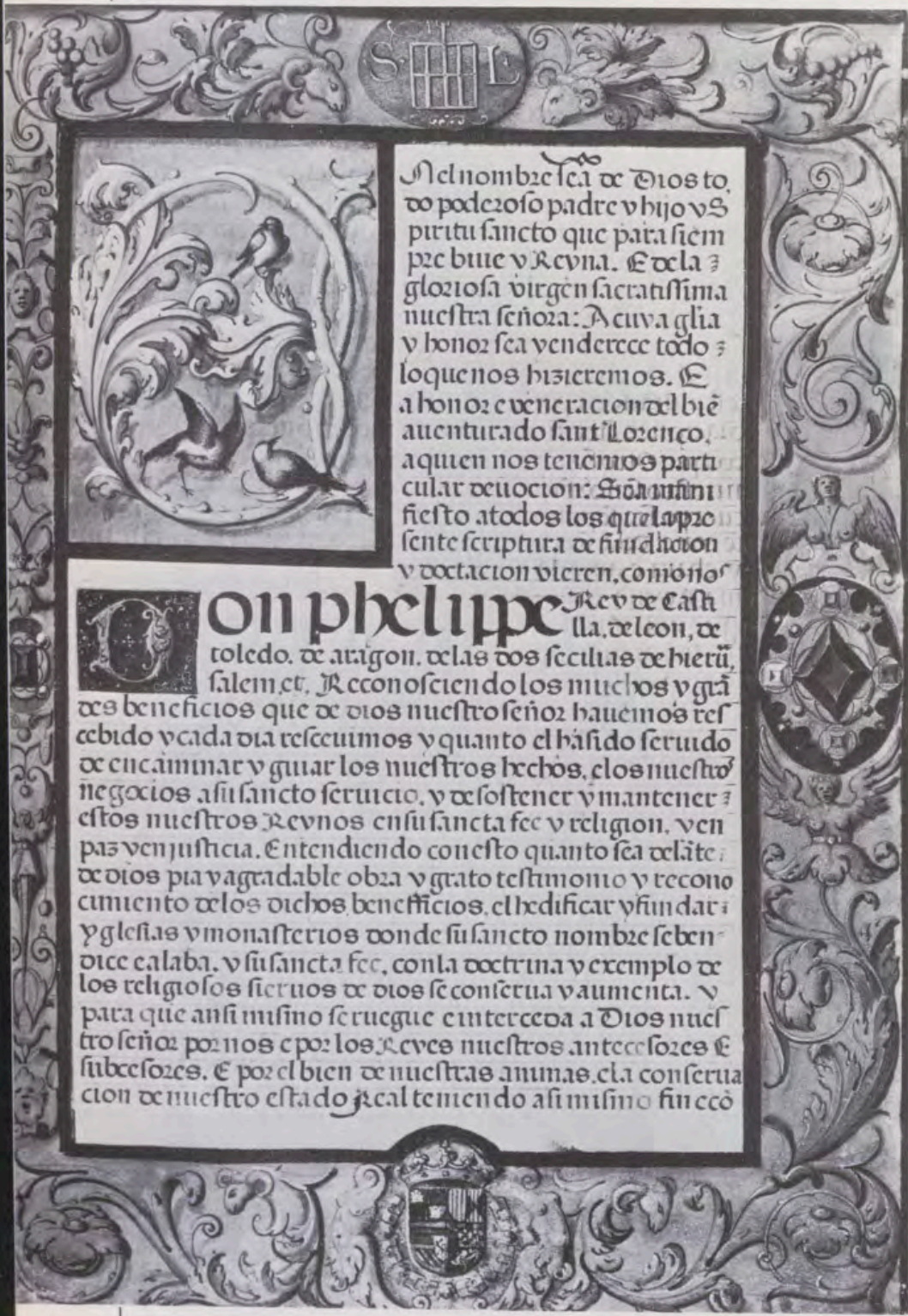
que al Arquitecto se le agrió el carácter por la desaparición de su familia y libros en un naufragio, se fue perfilando la traza y perfil alzado del gran monumento. Se hicieron ininidad de consultas, apenas hubo nadie de fama al que no se le preguntase acerca de su opinión sobre El Escorial. Opinó Miguel Angel para algunos puntos concretos, a quien el Rey por cierto no hizo gran caso, opinó la Academia de Florencia, opinaron arquitectos particulares, un grandísimo conjunto de notas, observaciones, dibujos y antecedentes de Basílicas famosas como en el caso de Spalato, fueron acumulándose, pero, sobre todo cabe inducir, que regia la idea fundamental del Rey. Su propia, personal, concepción.

Aparte de atenerse a la vieja tradición española que asociaba Panteón, Basílica y otras partes, el Rey quería, esencialmente, algo nuevo, que expresase las ideas fundamentales de justi-



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

Primera página de la Carta de Fundación y Dotación del Monasterio, dada por el Rey el 22 de abril de 1587.



En el nombre sea de Dios to-
do poderoso padre y hijo y es-
píritu sancto que para siem-
pre buue y Reyna. Et de la
gloriosa virgen sacratissima
nuestra señora: A cuya gloria
y honoz sea vnderete todo
lo que nos hizieremos. E
a honoz e veneracion del bie-
auenturado sant Lorenço,
a quien nos tenemos particu-
lar deuocion: Son infinitos
fiesto a todos los que la pro-
fente scriptura de su dha oron
y doctacion vieren, como nos

Con phelippe Rey de Casti-
lla, de leon, de
toledo, de aragon, de las dos seculas de hieru-
salem, etc. Reconociendo los muchos y gra-
tes beneficios que de Dios nuestro señor hauemos re-
cebido y cada dia rescuimos y quanto el háido seruido
de encaminar y guiar los nuestros hechos, los nuestro
negocios a su sancto seruido, y de sostener y mantener
estos nuestros Reynos en su sancta fee y religion, ven
paz y en justicia. Entendiendo con esto quanto sea delate-
de Dios pia y agrdable obra y grato testimonio y recono-
cimiento de los dichos beneficios, el edificar y fundar
y iglesias y monasterios con de su sancto nombre se ben-
dice e alaba, y su sancta fee, con la doctrina y exemplo de
los religiosos siervos de Dios se conserua y aumenta. Y
para que así mismo se ruegue e interceda a Dios nues-
tro señor por nos e por los Reyes nuestros antecesores e
subcesores. E por el bien de nuestras animas, la conserua-
cion de nuestro estado y cal teniendo así mismo su co-

cia, paz y loa y subordinación al Supremo Hacedor. Se introdujeron en los planos modificaciones casi permanentes, como ocurrió después de la consulta del Rey a Francesco Paciotto, que hizo que se cambiase la planta de la Iglesia, sustituyendo la antigua por la traza cuadrada de este último. No obstante los muchos inconvenientes, dificultades y cambios, el Monasterio se iba adaptando a las ideas del Monarca. Cuando murió Juan Bautista de Toledo, quizá hijo natural del Virrey de este nombre, el Rey nombró a uno de los ayudantes, a Juan de Herrera, que había colaborado con Gaspar de Vega y que era hombre sumamente reflexivo y también imbuido, como acredita su filiación luliana, de las ideas fundamentales de paz y de justicia. El Rey logró así que se acabase el Monasterio, del que hoy conmemoramos la colocación de la última piedra y respecto del cual cabe que reiteremos en qué sentido es expresión de los eternos valores de justicia y paz.

Vencida ya la leyenda denigratoria, larga, triste y errónea y contemplando los hechos con la necesaria neutralidad, el Monasterio es consecuencia de una inteligencia cultivada que sentía un profundo respeto y amor por la cultura y el progreso. Quizá haya que llegar estas notas al extremo se separar con cuidado al Rey Felipe del mundo convulso e hirviente de sus reinos.

Judios conversos y judíos judaizantes. Españoles que rezaban en secreto a Mahoma y se alzaban en rebeldía. Antiguos reinos de la vieja España que se levantaban defendiendo instituciones incompatibles con el Estado moderno. La amenaza constante de la heregia desintegradora. Místicos, alumbados, dejadizos, hidalgos nuevos e hidalgos viejos, indianos arrogantes, gentes que en algunos casos seguían hablando en su propio idioma y practicando sus propias y ancestrales costumbres que se llevaban mal entre sí, poseídos por un terrible orgullo personal. Pero detrás de todo, enmarcándolo todo, una cosmovisión unitaria que unía a la clase dirigente que encarnaba en el Rey y que le permitía evitar con inteligencia y energía que la unidad se rompiera y construir lentamente la administración moderna de un Estado moderno. Mientras, en la Península, lo que llamamos la concepción barroca del mundo, avanzaba inexorablemente, el Rey practicaba, como este propio Monasterio demuestra, un cierto método precartesiano, lineal, consecuente y fundamental.

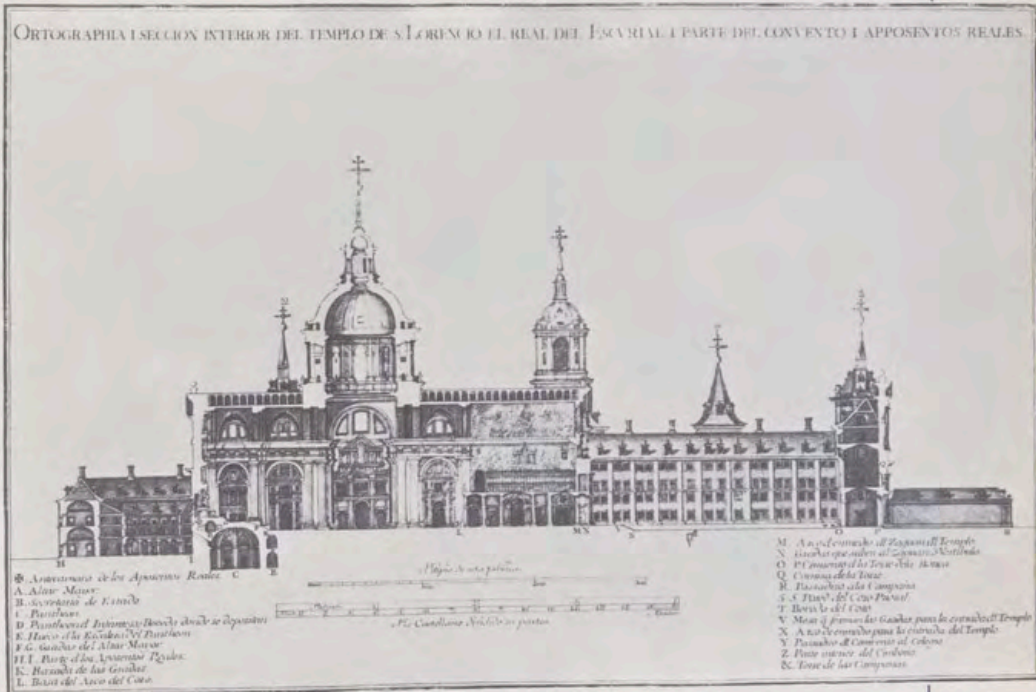
He hablado antes de la Biblioteca. El Monarca compró, para nutrir la, las de los principales eruditos de su tiempo, y atendió a los ruegos de Páez de Castro para convertir al Monasterio, también, en depósito de una grande biblioteca nacional, que lo sería a su vez

universal. La biblioteca de Diego Hurtado de Mendoza, una de las más ricas y escogidas de su tiempo, costó al Rey muchas conversaciones, compromisos y esfuerzos, hasta que logró traerla a este Monasterio. En las bibliotecas de los eruditos, como en la propia del Rey, no se había aplicado el expurgo ni la prohibición. Don Diego Hurtado de Mendoza, estaba obsesivamente preocupado e inquieto por la mecánica de Aristóteles, como lo atestigua el propio Páez de Castro, que trabajó con él, y el Rey Felipe II había cedido a la Biblioteca del Real Monasterio el libro de Copérnico *De Revolutionibus*, que llevaba, según alguna vez se ha dicho, anotaciones de su puño y letra, libro que tantas polémicas y sospechas doctrinales levantara. Don Felipe estaba, hay que repetirlo, al lado, sin vacilar, de los modernos. Una inmensa biblioteca que, como es conocido, padeció mucho en el grande incendio, pero que con todo y durante mucho tiempo, fue y sigue siendo de las principales de Europa.

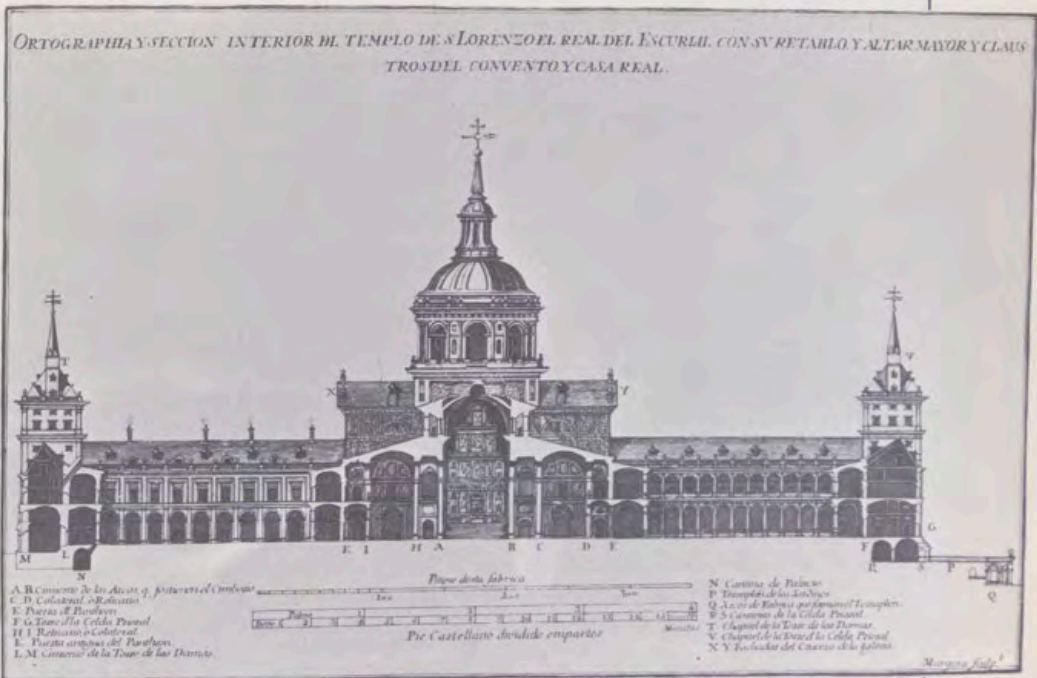
Pero no rompamos el hilo principal del discurso y volvamos a preguntarnos acerca del significado del monumento. En relación con la cosmovisión del Monarca y con su fin de expresar la paz y la justicia, uno de los monjes jerónimos que asistió a la edificación de El Escorial y que fue profesor y predicador del Monasterio, amén de Bibliotecario, Iconógrafo y Reliquero, ha dicho quizá las palabras más profundas para explicar el significado de justicia y de paz, en resumen de cultura, de este magnífico testimonio de coherencia cósmica.

La unidad de El Escorial

El Padre Sigüenza, al que me refiero escribiendo sobre El Escorial en el discurso duodécimo de su historia, dice lo siguiente: «Uno de los primores grandes que tiene esta fábrica, es ver cómo se limitan todas sus partes y cuán una es, en todas ellas. El edificio que no guarda esto, da señal del poco caudal y comprensión del Arquitecto, que no supo atar y hacer uno todo el cuerpo. No es otra cosa la que llamamos correspondencia sino la buena razón del arte. Mas —continúa diciendo Sigüenza, páginas adelante— como estaba en España perdido el uso de las buenas artes con la fiera y rusticidad de la guerra contra los moros, hizo admiración ver guardar aquí tanta correspondencia en la Arquitectura y pensaban que no era sino gusto, o inclinación, del Rey D. Felipe o curiosidad ociosa, que siempre que había una puerta o ventana, respondiese enfrente otra. Así podemos decir, según lo que nos ha enseñado San Agustín, que este Príncipe nos



Diferentes planos del Monasterio, publicados en la obra «Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial», de Andrés Ximénez.



Plano del Monasterio,
publicado en la obra «Descripción del Real Monasterio
de San Lorenzo del Escorial», de Andrés Ximénez.

OTORGRAFLA DELA ENTRADA DEL TEMPLO DE S. LORENZO EL REAL DEL E. SCVRIAL I SECCION INTERIOR DEL CONVENTO I COLEGIO



puso en razón y nos hizo que advirtiésemos la que las artes tienen en sí mismas y la proporción que hacen con nuestras almas.

En este edificio en que estamos —dice el Padre Sigüenza— si miramos cada parte atentamente, no dejará de admirarnos que no haya una puerta en un lado y otra en medio, o desviada en medio, porque la mala proporción de las partes ofende gravemente a la vista, y razón será que nos preguntemos por qué nos ofende tanto ver dos ventanas desiguales, estando la una puesta al lado de la otra: en resumen, en todas las artes, la correspondencia y conveniencia agrada, y guardándose, todo queda hermoso. Esta correspondencia ama la unidad y la igualdad o semejanza de partes iguales. En este edificio, se hayará bien platicado lo que San Agustín enseña, que la misma naturaleza del hombre y la razón de que está dotado hace con el Monasterio gran conveniencia. Está lleno de her-

mosura y cuadra con la luz del propio entendimiento y las semillas de la ciencia que le puso dentro su creador, que es la unidad y la igualdad suma, que en aquel libro va buscando el Santo Dr. San Agustín para que, de la arquitectura que contempla la vista, se levanten otros pensamientos más generosos y dignos de la cosecha del hombre».

En resumen, dase aquí, de acuerdo con San Agustín, el viejo criterio platónico de que la unidad, la verdad, la bondad y la belleza son convertibles; donde se dan estas cualidades hay verdad y viceversa, y todo ello descansa, de acuerdo con Platón y San Agustín, en una suprema virtud que es reflejo de una suprema idea, la idea de justicia que comprende y justifica las demás. De este modo, Don Felipe, lector asiduo de San Agustín, como si tuviéramos tiempo acreditaría, concibió al Monasterio como testimonio de la gran unidad o coherencia de la crea-

ción, asentada sobre la idea suprema de justicia y su resultado práctico en la tierra, esto es, la paz.

Momento llegará en que vuelva la coherencia, en que sea otra vez posible que el cielo, la tierra y los hombres y también sus actos, se expliquen por principios comunes e integrados y, cuando esa nueva y grande coherencia llegue, los hombres volverán su vista hacia El Escorial, señalando con respeto el último testimonio de la última gran coherencia vital y espiritual que vivieron los europeos desde la época clásica.

Si los momentos supremos de la cultura se dan en esa difícil coherencia de una cosmovisión unitaria, El Escorial marca un momento supremo en la historia de la cultura de España y del mundo.

NOTAS

¹ L. CABRERA DE CARDOVA, *Felipe II. Rey de España*. Madrid, 1619, pág. 919.



«Les Grecques» de Patek Philippe.



Venta y Servicio técnico

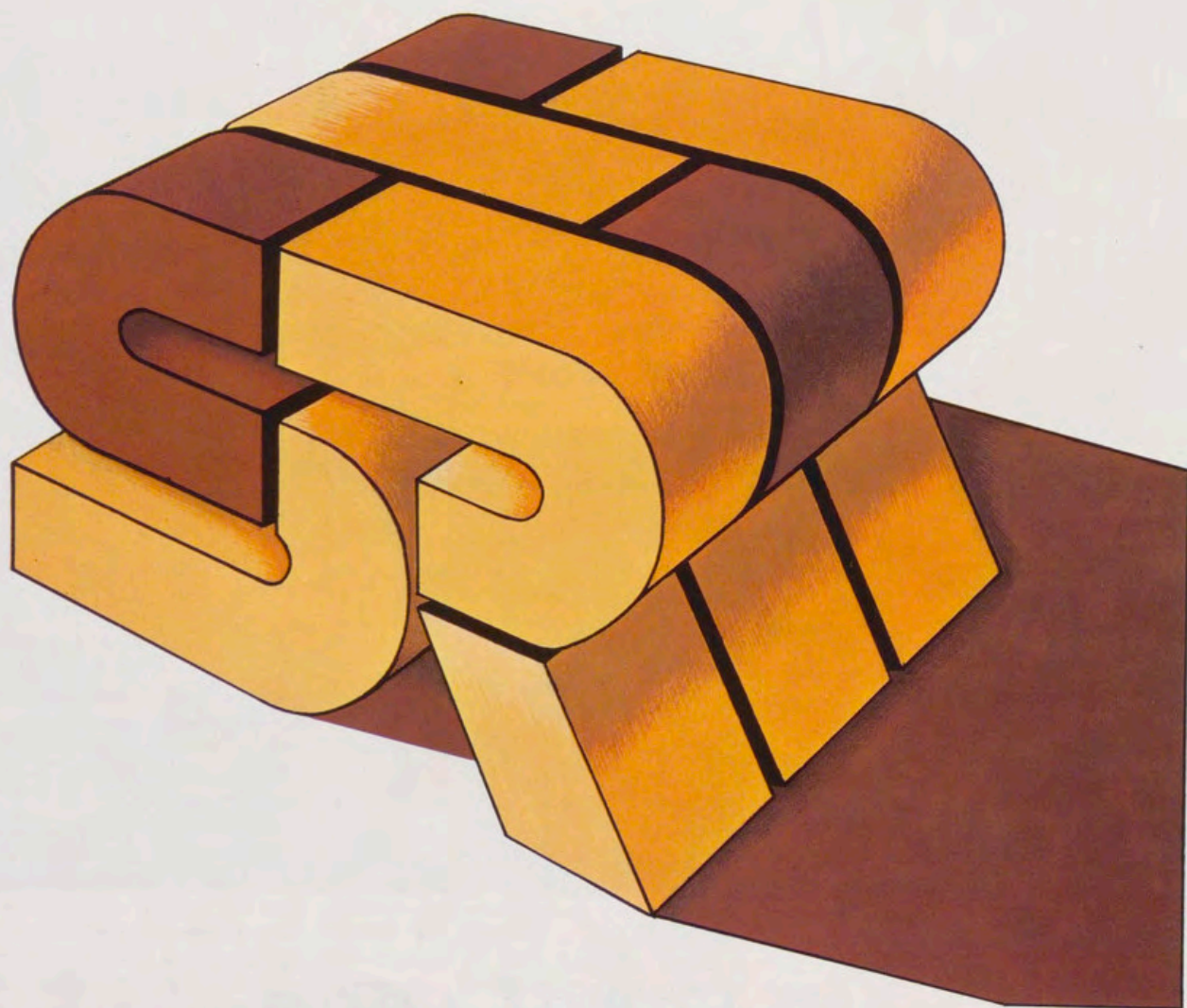
SOTOLARGO
Joyeros

Gran Vía, 70 - 28013 Madrid

CASER

CAJA DE SEGUROS REUNIDOS, S.A.

Plaza de la Lealtad, 4 Madrid



FRONTERA

LA COMPAÑIA DE SEGUROS DE LAS CAJAS DE AHORROS CONFEDERADAS

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: 32.586.970.750,00 Ptas.
RESERVAS: 93.925.370.472,00 »

Representaciones

En AMÉRICA:

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

En EUROPA:

Alemania Inglaterra
 Bélgica Suiza
 Francia

En ASIA:

Filipinas Japón

En OCEANIA:

Australia

OFICINA PRINCIPAL: Alcalá, 14. MADRID

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

Cubiertas para la Revista REALES SITIOS



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

Con estas cubiertas, esperamos satisfacer cumplidamente el deseo —manifestado en numerosas ocasiones— de nuestros suscriptores, anunciantes y lectores en general. Se pueden adquirir en la Librería de la «Editorial Patrimonio Nacional», en la plaza de Oriente, 6 (esquina a Felipe VI), teléf. 241.80.37, 28013 Madrid. También en la Revista REALES SITIOS, Palacio Real, teléfono 248.74.04, 28013 Madrid.

Un hommage au temps



JB
1735
BLANCPAIN
Horlogers dès 1735

Dos siglos y medio. Un cuarto de milenio, desde 1735, Blancpain, artesano del tiempo, renueva su antigua tradición y hoy presenta como novedad absoluta, el primer y único reloj de señora con calendario y fases de luna. Lo mismo para caballero, también en la versión de movimiento automático. Impermeable a 30 m. Cristal de zafiro irrayable. En oro, acero y oro y acero. Todas las piezas van numeradas y catalogadas.

Blancpain, un homenaje al tiempo.

MDM ESPAÑA S.A.
Claudio Coello, 73 MADRID-1
Distribuidores de BLANCPAIN, HUBLOT Y MARIE-DANIEL

A black and white photograph of a man in a suit, seen from the side, carrying a briefcase. On top of the briefcase is a miniature model of the Palace Hotel building. The man's hand is visible, holding the handle of the briefcase. The background is a plain, light color.

Un señor Hotel.

El nuestro. El PALACE ha sido a través de los tiempos el símbolo prestigioso de un cierto estilo de vida.

El Madrid irrepetible de primeros y mediados de siglo, tuvo en los salones del PALACE su lugar habitual de tertulia y reunión.

Los más importantes acuerdos económicos, políticos e internacionales se cerraron entre las discretas paredes del PALACE. Madrid era otro entonces. Y nosotros también.

Porque los tiempos cambian. Hoy todo el mundo tiene prisa. La actividad social impone un ritmo endiabladamente rápido. Y hay que seguirlo.

Nuestros clientes lo hacen. Por eso hemos cambiado.

Porque para ellos era necesario un hotel más moderno.

Más funcional.
Más eficaz.

Nuestros clientes han cambiado. Su hotel también. Aunque su estilo y el nuestro permanezca igual.



PALACE HOTEL

Su hotel, señor.

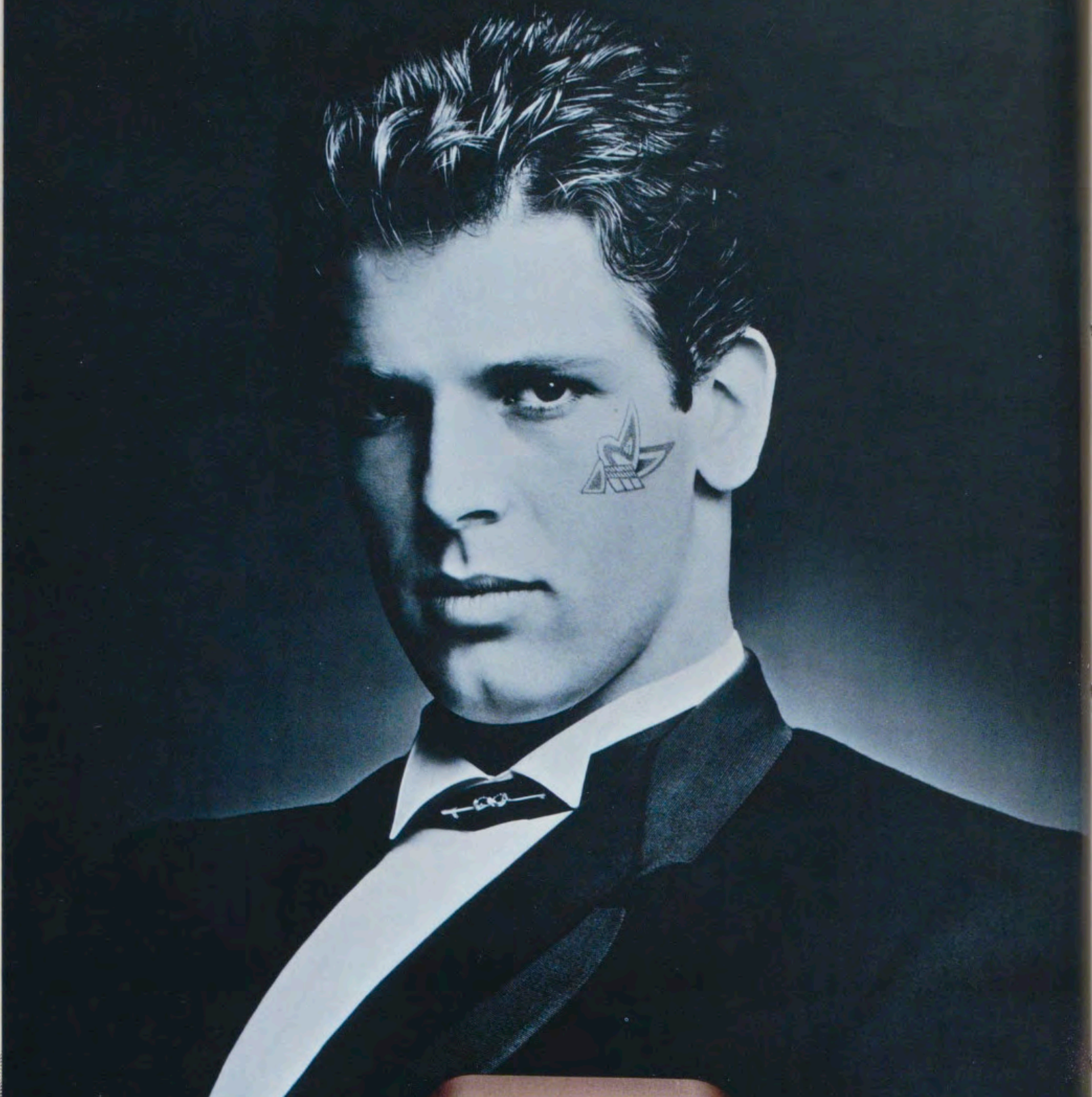
A new adventure in time.



HUBLLOT
MONTRES MDM GENEVE

Hublot. Impermeable a 50 metros. Disponible en oro macizo 18 kts, oro y acero, todo acero. Para señora, cadete y caballero. Correa exclusiva en caucho y acero.
MDM ESPAÑA S.A. Calle Claudio Coello, 73 - Madrid 1 - Tel. (091) 435.98.85/435.99.81. Distribuidor para España y Canarias: Hublot - Blancpain - MDM Genève

ALICANTE: Joyeria GOMIS **BARCELONA:** Joyeria BAGUES - SENDON Joyeros - Joyeria SOLER CABOT - Joyeria UNION SUIZA **BILBAO:** Joyeria SUAREZ - PERODRI Joyeros **CADIZ:** Joyeria LUIS MEXIA S.A.
CARTAGENA: Joyeria RICARDO CARRION **CORDOBA:** JUAN ISIDRO Joyero **GIJON:** ULIBARRI Joyero **GRANADA:** JUAN MANUEL Joyero **GRANOLLERS:** SORIGUE Joyero **IBIZA:** VINETS Joyero **LA CORUÑA:**
Joyeria ROMEU **LEON:** VIDAL Joyeros **MADRID:** Joyeria ALDAO - Joyeria MONTEJO - Joyeria SHAW - Joyeria SUAREZ **MALAGA:** Joyeria AURELIO MARCOS - Joyeria LOPSEN **MARBELLA:** GOMEZ & MOLINA Joyeros
MATARO: SORIGUE Joyero **MURCIA:** Joyeria TORRES GASCON **OVIEDO:** Joyeria BLANCO MORENO - Joyeria NICOL'S **PALMA DE MALLORCA:** Relojeria ALEMANA **PAMPLONA:** Joyeria PEDRO BUENO
REUS: Joyeria PAMIES **SANTANDER:** Joyeria JOSE PRESMANES **SAN SEBASTIAN:** Joyeria DURAN **SEVILLA:** Joyeria SHAW **VALENCIA:** Joyeria GIMENEZ - Joyeria MONTIEL **VALLADOLID:** AMBROSIO
PEREZ Joyero **VIGO:** ROBERTO Joyeros **VITORIA:** Joyeria PEDRO ANITUA **ZARAGOZA:** Joyeria BERNAT **LAS PALMAS DE GRAN CANARIA:** Joyeria SAPHIR **SANTA CRUZ DE TENERIFE:** Joyeria SAPHIR



MACASSAR

LIGNE POUR HOMME



ROCHAS
PARIS

El Palacio de Palhavá y sus históricos jardines

Por CONSUELO M. CORRECHER



Patio de Honor, escalinata de acceso al jardín. Se aprecian copas de ejemplares seculares y especies exóticas de gran porte. Aspecto del jardín en 1959.

Una representación de España

El Palacio de Palhavá, Embajada de España en Portugal, es propiedad del Estado español desde 1918. Su adquisición se efectuó por medio del entonces Ministro Plenipotenciario don Alejandro Padilla, más tarde Embajador de España. Formaba, uno de los dos lotes en venta, el Palacio, los jardines y una parte del bosque, segregados de la antigua finca. En el segundo lote se fue construyendo posteriormente el llamado Barrio Azul. El antiguo entorno del Palacio de Palhavá ha sufrido importantes modificaciones urbanísticas. Las estrechas calles de la feligresía de San Sebastián de Pedreira, en las afueras de Lisboa, al norte de la ciudad, han sido sustituidas por anchas

avenidas que remodelan el entorno y coinciden en la Plaza de España. Quizás fuese más auténtico llegar al Palacio por la recoleta calleja de antaño, que le daba toda su dimensión al Palacio, para descubrir desde la cancela el patio de honor, cuyo espacio guardaba unas proporciones que competían con la recogida calle. Hoy, el desmesurado espacio de la nueva plaza desvirtúa aquel efecto, a cambio del énfasis que se ha querido dar por parte del Gobierno portugués al ámbito urbano dedicado a España.

Desde el siglo XVII el Palacio de Palhavá ha representado un alto cometido en la vida social de Portugal, trascendiendo por sus condiciones a lo histórico, por ligar, en ocasiones, su existencia a la vida de la Familia Real de Portugal, a la vez que sus propie-

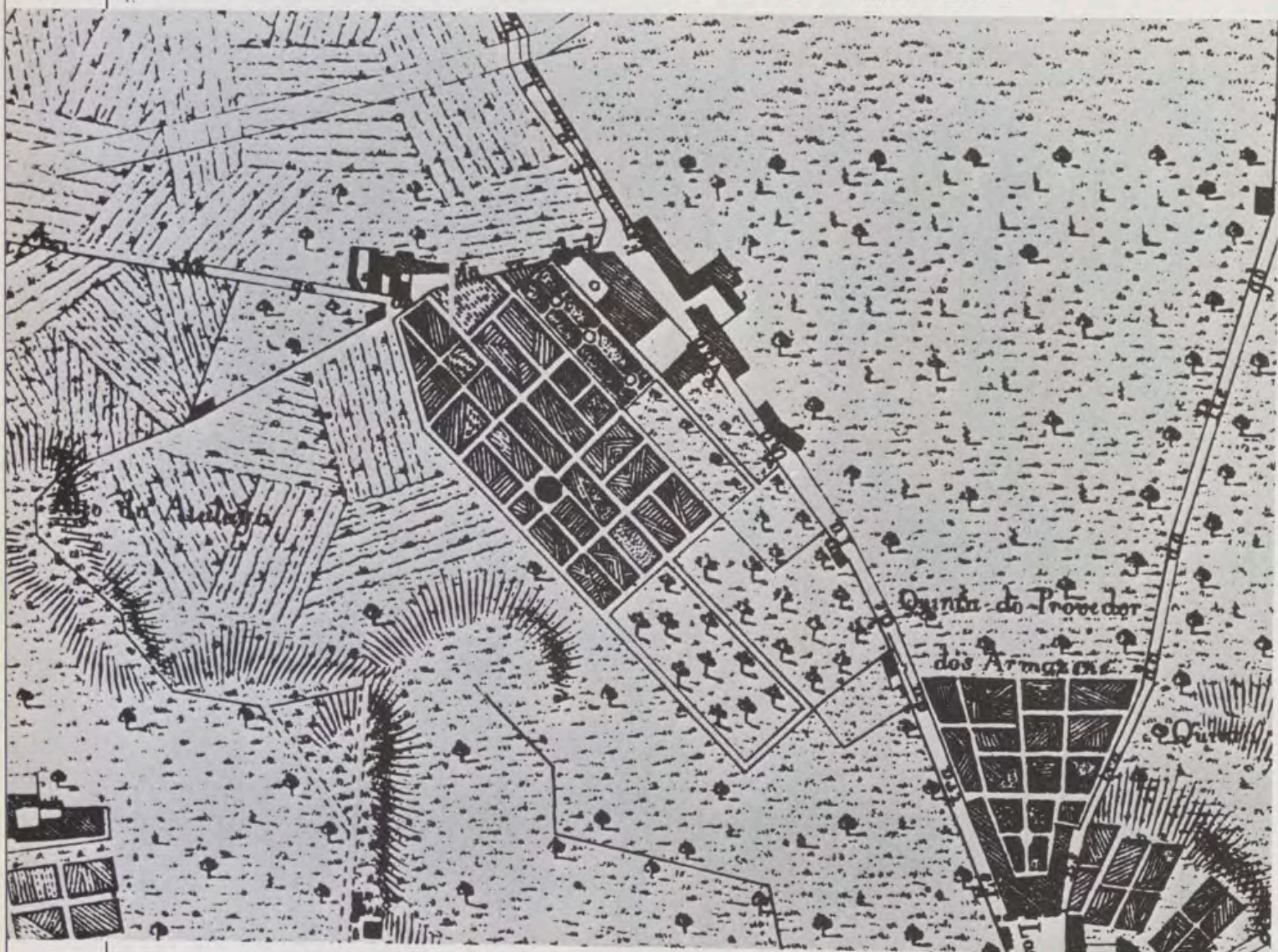
tarios son personajes de la historia del país vecino, y a la par cercano, por estar tan íntimamente ligadas sus historias. Esta porción de suelo español en tierra portuguesa es amada por ambos países y muy especialmente por los interesados en el arte y la historia. España está orgullosa de su representación formal en Portugal, y éste, recuerda entrañablemente la trabazón que hay entre este Palacio, los personajes y los hechos que forman su devenir histórico.

Palhavá, creación de los Sarzedas

Proviene el nombre de Palhavá del viejo linaje de los Palhavan, ya conocido en tiempos de Joao I, en la per-

1. Plano de Lisboa de 1807 dirigido por Fava, donde aparece la Quinta compuesta por Palacio, jardín, huertos y vergeles, rodeados de bosques y tierras de labor.

2, 3, 4, 5 y 6. Distintos aspectos del reportaje «Embajadas de España». Las fuentes, obra atribuida a Bernini, el jardín barroco de setos de murta, las altísimas palmeras, las glicínias cubriendo la fachada; todo en armonía con el Palacio, marzo de 1959. Este es el jardín desaparecido en 1970.



sona de Gomez Lourenço Palhavá. Joao III les concede su escudo en Lisboa el 31 de julio de 1540: en campo de gules, cuatro torres de plata y en medio «un molho de pala» con las espigas de oro atadas en rojo, dos brazos armados que salen del yelmo, sostienen lo mismo en sus manos. En la historia genealógica de la Casa Real hay noticia de Sancho Pires Palhavaa, hijo de Pedro Annes Palhavaa y de Sancha Pires, que constituyeron un mayorazgo y una capilla en la iglesia de Santo Domingo. Esta familia dio nombre al sitio que más tarde sería elegido por el fundador del Palacio, ya en tiempos de Alfonso VI. El segundo Conde de Sarzedas, don Luis de Sylveira, Señor de Sarzedas y de Lobeira Formosa, Comendador de San Pedro Fuis, Gobernador del Algarbe, Veedor de Fagenda y del Consejo de Estado del Soberano, y su esposa, Mariana de Lencastre y Silva, construyen

el Palacio en 1660, y es fama que encargan a Bernini las estatuas y las fuentes del jardín.

Escogieron a las afueras de Lisboa un paraje cercano a la Torre del Duque, lugar apacible, sombreado por frondosas arboledas y en la amable vecindad de espaciosas quintas de parientes y amigos. Entre ellas las famosas del Duque de Cadaval, de Aveyro, del Marqués de Tavora y la hoy existente del Monteiro Mor.

Antes de la construcción del Palacio que conocemos, debió haber alguna edificación en la Quinta, donde intentó mejorar su salud el Príncipe heredero Theodosio, hijo de Joao IV, enfermo de hemoptisis, «la medicina aconsejera mudança de ares escalhendo-se para sua cura una quinta en Palhavá, lugar sadio». Desdichadamente el Príncipe murió en 1653, a los 19 años. Su madre, Luiza Guzmaõ, era hija del octavo Duque de Medinasidonia, nieta

por línea materna del Duque de Lerma y descendiente de los Duques de Medinaceli. Existe una carta de la Reina que refleja el amor por su hijo: «No sé responder a tu carta, amarte solo sé, y sentir la falta que me haces... que eres todo mi amor y único bien... tu madre que mas que a sy te quiere», en Lisboa a 11 de noviembre de 1653.

Los Sarzedas vivieron en Palhavá con algunos familiares, 22 sirvientes, cinco esclavos y un capellán, dejando sin concluir el Palacio a la muerte del Conde, en 1706. El Palacio de Palhavá, al ser morada principal de las afueras de Lisboa, fue elegida por el Rey Pedro II para albergar a su esposa la Reina M.^a Francisca Isabel de Saboya, hija de los Duques de Nemours, también casada con el anterior Rey Alfonso VI. Enferma de fiebres, fue en busca de los aires y las aguas salutíferas de Palhavá, donde murió en 1683 a la edad de 37 años. Luis Sylveira, el cons-



2.



5.



3.



4.



6.

tructor de Palhavá, era hijo de Pedro Lobo de Sylveira, primer Conde de Sarzedas, que fue en 1637 Gobernador y Capitán General de Tánger, defendiéndolo ante los holandeses. El Rey de España Felipe IV le concedió el Marquesado de Lobeira Formosa, no queriendo hacer uso de él por fidelidad. Fue también Presidente de la Cámara de Lisboa, del Consejo de Estado y de Guerra y Virrey de la India, donde falleció en el cargo en 1656. El linaje se remonta a Nuño Martins da Sylveira, descendiente de los primeros fundadores de Evora, el Señorío de Sarzedas y de Lobeira Formosa les fue concedido por Joao II en 1468. Rodrigo de Sylveira y Silva Telles, tercer Conde de Sarzedas termina el Palacio con el fasto que resulta de su gran fortuna y de su gusto artístico. Se debe a su iniciativa la bella portada que cierra el patio de honor, coronada con el escudo de los Sylveira

y Silva Telles. A su fallecimiento, 2 de mayo de 1735, su heredera es Teresa Marcelina de Sylveira, nacida en 1695, casada con Antonio Luis de Tavora en 1721. De triste vida al quedar viuda, y habiendo perdido todos sus hijos, la cuarta Condesa muere en 1747, y transmite los derechos hereditarios al segundo Marqués de Lourical, y sexto Conde de Ericeira, Francisco de Menezes, hijo de un primo hermano, al que heredará luego su hermano Enrique, sexto Conde de Sarzedas, Canónigo y Monseñor de la Patronal, tuvo que pedir dispensa para casarse, fue Gentilhombre de Cámara de la Reina Doña María, Caballero del Toisón de Oro y Embajador en Madrid en 1785, donde concertó el matrimonio del heredero de la corona, futuro Joao VI, con una Infanta de España. La divisa de los Lourical, «Ningún primeiro», cambió el nombre de Palhavá por Palacio Lourical. Francisco y Enrique Mene-

zes eran descendientes de españoles venidos de Palencia a Portugal hacia 1200. De Felipe IV recibieron el Condado de Enceira en 1622, cuando Diego Menezes fue Mayordomo del Rey en Madrid, donde murió en 1635.

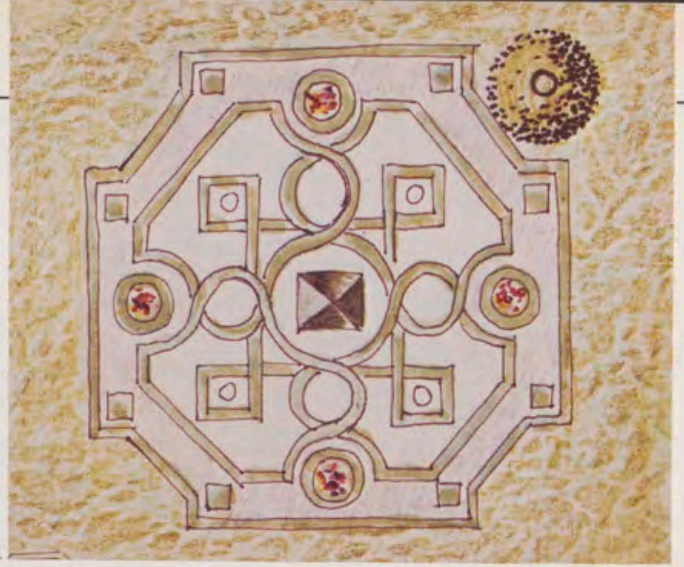
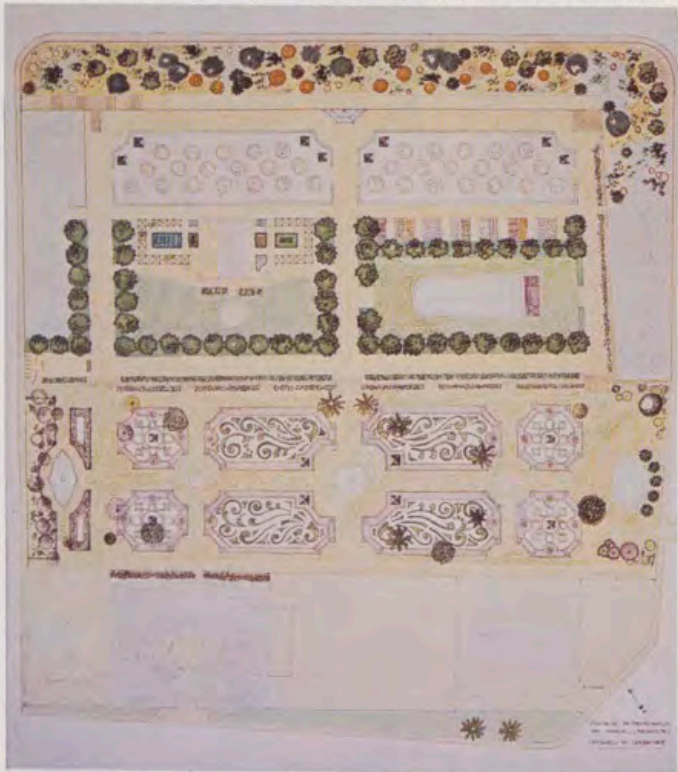
Los Meninos de Palhavá

Es éste un momento culminante de la historia del Palacio de Palhavá, al ser arrendado como residencia de los hijos naturales, aunque reconocidos, de Joao V, que pasan a ser llamados los Meninos de Palhavá, indicio de la fama y suntuosidad del Palacio que resulta elegido, donde morir reinas, y como morada de hijos de Rey, y que les impondrá su nombre. Fueron aquellos Meninos hermanastros de la Reina de España, esposa de Fernando VI, la Princesa Bárbara de Braganza, hija asimismo de Joao V y de Mariana de

1. Proyecto de restauración de los jardines de Palhavá. Restitución de las tres terrazas: parterre, estancias con reservatorio de plantas y huerta de frutales. Se propone un bosque, defensa visual, en la parte superior. Paisajista Consuelo M. Correcher. 1984.

2 y 3. Detalles del parterre donde se restituyen los setos recortados y las características pirámides.

4. El parterre, con las fuentes incorporadas al jardín a través del tiempo.



Austria, Reina que, a la muerte de Joao V, ocupó la Regencia de Portugal, y promulgó la Pragmática para frenar el lujo de la sociedad portuguesa que había alcanzado cotas suntuarias. Prohibió ropas bordadas en oro y plata, el uso de joyas, la utilización del oro y la plata para el mobiliario de la casa o en carruajes y literas. La importación de carruajes del extranjero y el color rojo, que restringió a la Casa Real.

Los hijos de Joao V, inquilinos de Palhavá eran: Antonio, nacido en 1714 de una señora francesa, Doctor en Teología por la Universidad de Coimbra y clauero de la Orden de Cristo; Gaspar, nacido en 1716, hijo de Máxima de Miranda, fue Obispo de Braga, consagrado en la capilla de Palhavá en 1758; y José, nacido en 1720, hijo

de la monja Paula de Silva del convento de Odivelas, Doctor en Teología e Inquisidor General por designación de Benedicto XV. El reconocimiento público lo efectuó el Rey José I, por Decreto de abril de 1752, casado con Mariana Victoria de Borbón, hija de los Reyes de España, Felipe V e Isabel de Farnesio, que influyó en su real esposo. En 1755, viviendo en Palhavá los Meninos, tuvo lugar el terremoto de Lisboa, que no afectó al Palacio. En su jardín se acogió a más de 1.000 víctimas que se alojaron en unos barracones de madera. Durante aquellos terribles días, obtuvo leña del bosque de Palhavá todo el que lo solicitó. Los sucesos políticos dañaron considerablemente a Palhavá en 1760 por el destierro de los Meninos, decretado por el Marqués de Pombal, estando ausen-

tes dieciséis años de la Quinta, que fue entregada al pillaje, y tuvo que ser alhajada al regreso de Busaco por la Reina María. Durante la estancia de los Meninos visitó la Quinta el inglés Beckford, del cual tenemos una descripción. A partir de 1805 los Lourical recuperan la finca que en 1808 es invadida por las tropas napoleónicas. Más adelante sobreviene el éxodo de la Corte a Brasil ante la guerra fratricida entre Don Miguel y Don Pedro, y Palhavá padece en 1833 la devastación, al abandono se suma el pillaje.

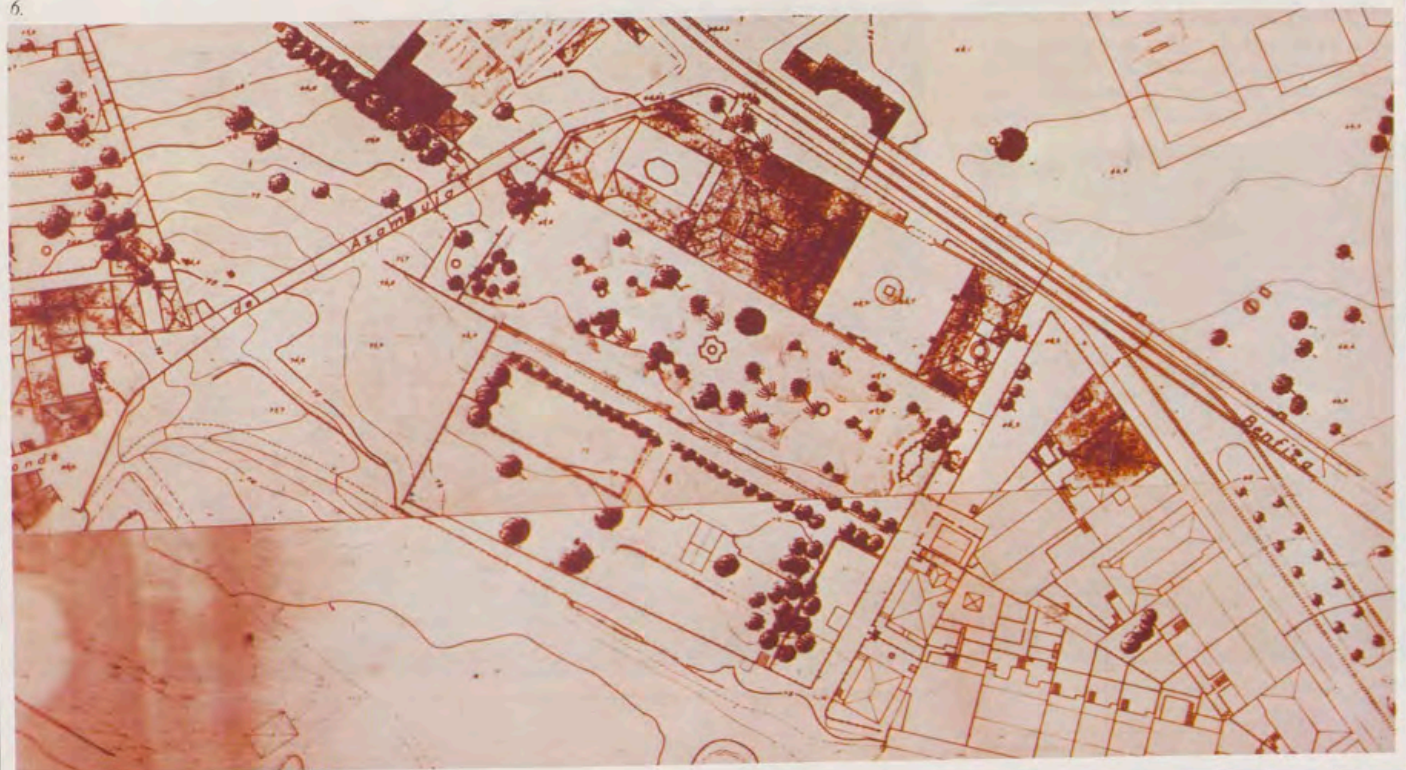
Palhavá en los siglos XIX y XX

A mediados del siglo XIX pasa la propiedad a los Condes de Lumiares,



5.

6.



5. El jardín antes de su desaparición. Setos recortados y pirámides, caducifolios pletóricos de verdor. Consonancias exóticas de ultramar. Arquitectura vegetal en expresión conjunta con las fuentes marmóreas de Bernini.

6. Plano del siglo XIX de Lisboa. En el jardín aparecen señalados grandes árboles y las fuentes, el invernadero, el conjunto ya sin el bosque ni las tierras circundantes.

herederos de los Sarzedas, a un Lumiáres Felipe V le había concedido en Madrid el Condado de la Isla del Príncipe en 1640. Fueron trasladando vasos y estatuas del jardín a su Palacio de Lisboa del Passeio Público, y vendidos posteriormente al Marqués da Foz, para la Torre de San Antonio en Torres Novas. «E para Palhavan não havia um carinho, um cuidado reparador», en palabras de Santos Farinhas.

En 1861 el tercer Conde de Azambuja compró el Palacio de Palhavá. Azambuja era nieto de Joao VI y de la Emperatriz y Reina Doña Carlota Joaquina, hija de los Reyes de España Carlos IV y María Luisa de Parma, que habían casado a su hija, la Infanta Doña Ana de Jesús, con el primer Duque de Loulé. Además de ser biznietos

de los Reyes de España, los Azambuja de los Mendonça, con la salutación «Ave María», y provenían de la rama de los Hurtado de Mendoza de Castilla. Azambuja procedió a la restauración de la Quinta Palhavá-Louriçal-Azambuja, que resultó ser una transformación al gusto de la época, y así el interior del Palacio y el jardín respondieron a los dictados del tercer tercio del siglo XIX. El Palacio Azambuja brilló en la sociedad lisboeta, guardándose memoria de los bailes celebrados, con particularidad el de disfraces de Pierrots y Pierretes, del 4 de febrero de 1883. Cuando muere en 1914 el Conde, se vende el Palacio para atender a las particiones hereditarias. Es comprado en 100 contos por Francisco Grandella, quien lo vende al Estado español.

Descripciones históricas de los jardines

En la Relación de los alrededores cercanos de Lisboa y sus arrabales, publicada en Lisboa en 1625, podemos leer: «O Chafariz de andaluz / hũa grão circunferência / De casas, quintas, jardins / San Sabastião de Pedreira / Mosteiro de Sancta Marta / Palhavaa donde pudera / fazer larga relação».

En 1722 escribía Antonio Carvalho e Costa en *Corographia Portuguesa* (tomo III): «A Quinta nobre dos Condes de Sarzedas que consta de terras de pãu a trez fontes de pedra de exellente fabrica que veirão de Italia cô hum Hercules de pedra fina marmore, lançando agua por muytas partes de seu corpo, todos povoados de muytos ar-



2.

1. Uno de los bancos barrocos existentes en el paseo alto paralelo al parterre, desde donde contemplar el diseño de sus lazos.

2 y 3. El jardín de Palhavá en la actualidad, sin setos, caminos, ni árboles. Privado de su estructura y de su esencia. Sometido a una alteración total de sus valores desde 1970.



3.

voes silvestres cõ largas ruas muy compridas, que adornan vistosas fontes, cujas exelentes aguas vem por meatos subterraneos d'hua mina que ha na quinta a qual tem un bom palacio fundado en forma prolongada...».

A finales del siglo XVIII, en el *Diccionario Geográfico*, el Prior de San Sabastiao de Pedreira, P. José de Mello, daba la siguiente noticia: «He magestosa con moito especialidade o Passo em que residem os Sermos. Senhores Infantes que he dos heredeiros do Conde de Sarzedas e tem huma notavel quinta com trez jardins, com fonte de agua e com varias figuras de jaspe feitas em Italia, uns grandes passeios, com dilatadas cancellas de arvores sylvestres que o fazem muito aprazivel».

Durante la época de los Meninos, visitó la quinta el inglés William Beckford, 30 de mayo de 1787, a su vuelta a Londres publicó *Italy with sketches*

of Spain & Portugal, episodio típico de la época del Gran Tour de los ingleses por el Continente, en busca de una estética de los jardines. Beckford en la Séptima Carta refiere su llegada al Palacio del Marqués de Louriçal, por entonces Embajador portugués en Madrid, dice: «It is placed in a hollow, in the tufted graves wich surround, it admit not a breath of air». Extrañado de su poca semejanza con un parque inglés, sin apreciar la esencia de un jardín barroco, salvo el parecido con el jardín de Kensington del Rey Guillermo. Continúa: En el gran terreno del jardín frente a la fachada de la residencia se ven laberintos de setos de mirto, en medio de los cuales emergen altas pirámides. Más allá de este jardín hay algunas alamedas, guarnecidas de unas plantas oscuras y erectas, a las que llaman calles. Desvieme hacia una bien regada huerta con plantas aro-

máticas cercadas por setos de cañas, luciendo las más frescas y perfectas rosas, que en su pecho hubiesen podido ponerse Lais, Aspasia o Lady Craven. «You know how every mortal of taste delights in these lovely flowers. The parfum of roses affects me too more than I can express...». Notó Beckford la monotonía del rojo damasco de los salones del Palacio, sin comprender que era signo de realeza. Lazos y laberintos siempre verdes, volúmenes geométricos de las pirámides, rosas, mirtos y aromáticas, a cual más perfumados, componían el jardín de los Meninos de Palhavá. Las plantas oscuras y rígidas podían ser cipreses, cuyo límite septentrional no alcanza al Reino Unido, y por ello ser desconocidos para Beckford.

En el artículo de J. de Vilhera Barbosa, de la serie *Fragments de um Roteiro de Lisboa*, refiriéndose a la



4.



5.

4 y 5. Las fuentes de Bernini: solitarias en la impropia pradera continua, desligadas entre sí, donde imperan elementos de iluminación en desafortunada competencia.

6. Antipaisajista situación de la piscina incidiendo en el eje de un paseo. Antihistórica ubicación de este elemento de servicio en el parterre barroco. Antiartística combinación de fuentes de Bernini en línea con la piscina.

6.



Quinta en 1803, la describe de esta manera: «Esta propiedad, anda não ha muitos annos era celebre pela espessura de seus bosques, pela grandeza dos jardins e preciosa colleção das suas plantas, pela abundancia de estatuas e vasos de marmore que a decoravan, d'entre oa quaes algunas sobressaim por exellencia d'arte, e finalmente pela bondade e frescura de sus aguas».

Plano de Fava en 1807

A principios del siglo XIX, dirigido por Duarte José Fava, Capitán de Ingenieros, se levantó un plano topográfico de Lisboa y alrededores, en el que aparece Palhavá. Allí podemos ver el Palacio, la Capilla, y sobre todo el jardín. Como escribe Pedro Ortiz Arrengol en *El Palacio de Palhavá*: «Donde con toda claridad se perciben las tres

fuentes y viene señalada la arboleda». Junto a ésta, una zona de parterres y en otras terrazas, jardines y huertas de frutales se prolongan hacia el sur, dentro del recinto de las tapias. Alrededor, los sembrados y el bosque complementan las posesiones que formaban la Quinta. En este importante documento podemos ver los parterres y las tres fuentes primitivas vinculadas entre sí por los caminos. Es interesante la superposición, con el plano proporcionado por el Director de los Espacios Verdes de la Cámara Municipal de Lisboa, el Ingeniero Paisajista Edgar Sampaio Fontes, donde el jardín principal presenta la cuarta fuente, romboide, cercana a las cocheras, lo que aumenta la superficie del jardín, con la plantación y ordenación que reflejan la transformación realizada por Azambuja, siguiendo las directrices del momento, de trazados sinuosos, aunque man-

teniendo los setos de mirto, como prácticamente llegó hasta 1970.

Estado del jardín y conclusión

Renunciamos a la descripción arquitectónica del Palacio, al no ser el objetivo de este trabajo, y que, después de la restauración efectuada por el Gobierno portugués recientemente, ha recobrado el esplendor que corresponde a su historia y a la representación de España.

La Quinta de Palhavá fue famosa y apreciada por sus jardines, que actualmente no presentan un aspecto concordante con la categoría artística-histórica-política del lugar. Las tres terrazas que conforman escalonadamente el jardín desmerecen, en su estado actual, en un conjunto monumental de primera importancia en la vida hispa-

Palacio de Palhavá
construido en 1660.
Escalera de acceso
con arquería y esculturas
de piedra blanca.

Portalada del Palacio
que cierra el Patio de Honor.
Sarzedas, Azambuja y Lourical,
propietarios del Palacio,
fueron dejando
sus símbolos heráldicos en el mismo.
Año 1959.



no-lusa. Las dos paratas superiores, antiguas huertas, jardines de frutales y de aromáticas, vergel donde se halla el invernadero antiguo, ahora destinado a vivienda del jardinero, apenas si presentan vegetación, y desde luego si carecen de una ordenación paisajística; hay algunos pies, restos de las antiguas pomaradas, algunas flores con destino a los jarrones de la casa. Los vetustos y frondosos olmos, que constituidos en alineaciones de caminos resguardaban con sus copas la privacidad del jardín, presentan sus tristes esqueletos deshojados por las plagas, y son una amenaza sus troncos sin vida. Los fresnos que cubrían con sus arqueadas ramas el paseo alto desde donde contemplar los ordenados parterres de antaño, recorriendo a lo largo su túnel de verdor, son escasos y enfermizos. Y, finalmente, el parterre, de lazos barrocos, paralelo a la fachada del Palacio, prez de este jardín, su continuidad de recepción, donde las estatuas, todas divinidades femeninas dedicadas al agua, elemento vital, origen de la fecundidad, principio de los jardines, coronan las fuentes atribuidas a Bernini; este jardín que, a la manera barroca, se extiende contiguo a la fachada posterior, donde realmente sucede lo importante, ha perdido todos los setos de mirto y sus renombradas pirámides recortadas, viéndose reducida la ambientación de un jardín del siglo XVII, elegido por reyes, infantes, nobles y embajadores, a una vulgar sábana de césped, perdida la estructura de sus caminos y la arquitectura vegetal en consonancia con el Palacio y las esculturas. Los vasos de las fuentes de Bernini reci-

ben, además, la afrenta de una piscina en su vecindad más próxima, lo que conlleva el olvido de una distribución espacial coherente de todo el jardín, con la valoración de la totalidad de su superficie, con el obligado respeto a la zona más representativa, sin la acumulación focal de elementos adulterados, heterogéneos, inconexos.

El jardín de Palhavá necesita una restitución de sus valores jardinísticos históricos y artísticos, la reposición ineludible de los parterres barrocos de mirto, ordenando entre sí las cuatro fuentes; por la supresión de la piscina del entorno inmediato de las fuentes de Bernini, recurriendo a las restantes terrazas para albergarla; y por replantar los frutales y las defensas visuales del jardín y demás plantación histórica de rosas, palmeras, etc. Los venerables árboles autóctonos y los exóticos que desde siglos disfrutaban del clima de Lisboa, atemperado por el mar, y por ello tan propicio, han ido cayendo por la incuria de los hombres; así como las cimbreantes palmeras de troncos elevados a alturas prodigiosas, que armonizaban con las geométricas araucarias, chorisias de flores sonrosadas, pitosporum de gigantescas envergaduras, todo como expresión de un destino nacional de Ultramar, de un Imperio que recreaba sus paisajes aportando su flora a la Metrópoli, conjugando lo foráneo a los estilos centrales, para crear la peculiar característica del amable Barroco de Portugal, suavizado y enriquecido del aire colonial.

Se trata de recuperar un jardín histórico, iniciativa que agradecemos al Embajador de España, excelentísimo

señor don Ramón Fernández de Soignie, represtinando sus recortados parterres barrocos para que rodeen adecuadamente las tazas de mármol esculpidas a la italiana. Hacer revivir trazas curvilíneas, de perfumado mirto y ceremoniosas pirámides, respetando una plantación arbórea de resonancias exóticas, de lejanas posesiones, que son la esencia de un jardín palaciego del Seiscientos portugués, hermanándose España en el respeto al monumental ejemplo de arte que tan entrañable sigue siendo para los portugueses. Ahora parcela de España, semblante de los españoles.

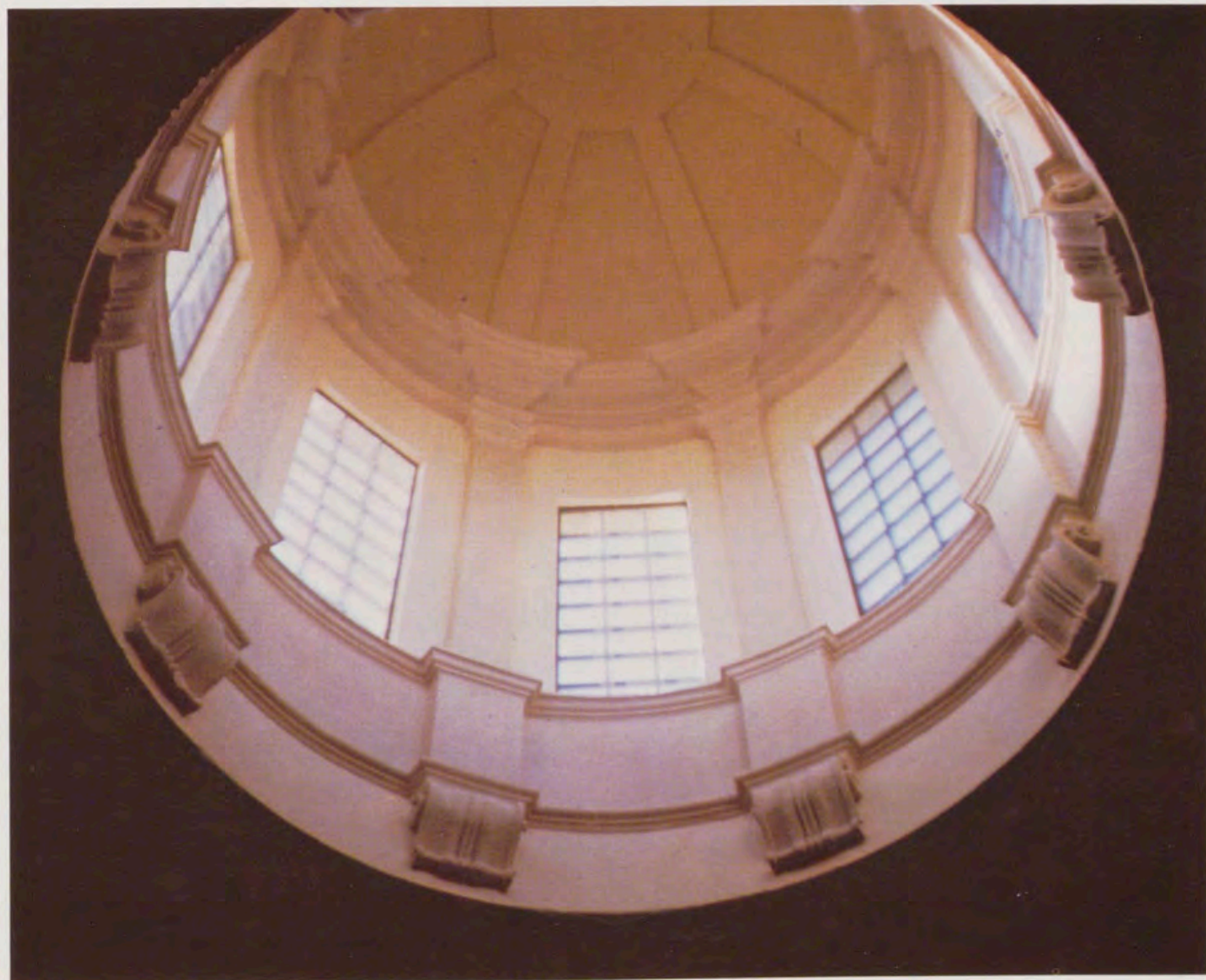
BIBLIOGRAFIA

- ANTONIO ALVAREZ, *Relação, AM, EM, que se trata e faz hua breve descrição dos arredores*.
ANTONIO CARVALHO, *Corographia Portugueza*, 1625, Lisboa, 1722.
P. JOSÉ DE MELLO, *Diccionario Geographico*.
WILLIAM BECKFORD, *Italy with sketches of Spain and Portugal*, London, 1788.
J. DE VILHERA BARBOSA, *Fragmentos de um Roteiro de Lisboa*, Lisboa, 1803.
FRANCISCO DA FONSECA, *Rainhas de Portugal*, 1878.
SANTOS FARINHA, *O Palacio de Palhaván. Subsídios para a historia da Lisboa Antega*, Lisboa, 1923.
ILIDIO ALVES DE ARAUJO, *Arte Paisagista e Arte dos Jardins em Portugal*, vol. 1, Lisboa, 1962.
NORBERTO ARAUJO, *Palacio Azambuja, un inventario a Lisboa*, vol. 6.
FERNANDO CASTELO BRANCO, *Antologia dos Textos*.
ANTONIO YBOT LEÓN, *El Palacio de Palhavá. Embajada de España en Lisboa*.
PEDRO ORTIZ ARMENGOL, *El Palacio de Palhavá*, Lisboa, 1971.
—*Revista Panorámica de Arte e Turismo*, número 35/36.

La decoración de la Sacristía Nueva del Monasterio de Poblet

Hallazgo y restauración de pinturas en su cúpula

Por JUAN BASSEGODA NONELL



Interior de la linterna restaurada, con sus vanos abiertos, de la Sacristía Nueva del Monasterio de Poblet.

El Real Monasterio de Santa María de Poblet se halla, desde 1152, establecido en la comarca de la Conca de Barberà, provincia de Tarragona, por la Orden del Cister que permaneció en el recinto hasta la exclaustación de 1835, regresando sus representantes en 1940. Por voluntad de Jaime I, el Conquistador, fue panteón real, y Pedro III de Cataluña y IV de Aragón, el Ceremonioso, dispuso la construcción de los grandes panteones reales en ambos lados del crucero con estatuas yacentes de alabastro de Beuda sobre amplios arcos escazanos. Esta empresa, que se realizó en casi medio siglo, hizo posible la

dignidad de las tumbas reales donde reposan Jaime I, Juan I, Fernando I, Martín I, Alfonso II, Juan II, Pedro IV y Alfonso V. Las tumbas fueron abiertas y seriamente dañadas en 1837, y dispersos los restos reales. Pasaron aquel mismo año a la parroquia del vecino pueblo de L'Espluga de Francolí, en 1843 a la catedral de Tarragona, y en 1952 fueron devueltos a los restaurados panteones de Poblet después de la recreación de las estatuas yacentes por el escultor Federico Marés Deulovol.

En Poblet hay construcciones de estilo cisterciense, gótico, renacimiento y barroco formando un conjunto exqui-

sito que comprende muestras de arquitectura y escultura desde el siglo XII al XIX. A destacar el cinto de murallas con altas torres y almenados lienzos que mandó levantar Pedro IV.

Copiosísima es la bibliografía sobre este monumento nacional, solamente declarado así desde 1921, y las descripciones y estudios monográficos sobre sus distintas dependencias forman un considerable corpus.

En este trabajo se pretende estudiar exclusivamente la decoración de la Sacristía Nueva con motivo de la restauración arquitectónica de la misma y del hallazgo de pinturas en su cúpula.

La Sacristía Nueva de Poblet

En el extremo derecho del crucero de la iglesia mayor de Poblet, en el lado de la Epístola, se levanta la grandiosa Sacristía Nueva apoyando uno de sus muros perimetrales sobre el lienzo de la muralla medieval comprendido entre la torre de las Hostias y la del Fossar. Tiene 44 metros de altura, y es la más grande de las construcciones de la baja época del monasterio.

Su proyecto inicial fue debido al impulso del abad Francisco Dorda a principios del siglo XVIII. El ilustre historiador de Poblet y monje del propio monasterio, Dom Agustín Altisent, dice que el mencionado abad quiso hacer tal Sacristía, aunque sólo llegó a proyectarla¹. Joaquín Guitert² explica que el abad Dorda, que rigió el monasterio entre 1704 y 1708, quiso «construir una sacristía en el *hort de les aigües*», añadiendo en otro de sus libros³ que su intento de construir la sacristía en el huerto de las aguas hubiese sido realidad de no impedirlo la guerra de Sucesión en la que el abad Dorda se puso decididamente al lado del archiduque de Austria colaborando muy estrechamente con este pretendiente al trono de España. Mosén Palomer⁴ asegura que el abad Dorda ideó y comenzó la gran sacristía, obra la más notable de las realizadas en tiempo de los abades cuadrinales (siglos XVII y XVIII). Asegura el escritor aludido, sin fundamento, que «alguien ha dicho que en los días del glorioso archiduque, éste ayudó con fuertes caudales a la construcción de la Sacristía, aunque el mérito corresponde al abad Dorda, pues éste fue quien reunió el dinero y quien determinó la forma de aquella dependencia».

Merced a la investigación del monje populetano y gran escritor, Dom Alejandro Masoliver, se conoce concretamente la exacta intervención del abad Dorda en la construcción de la Sacristía. En la biografía de dicho abad⁵ explica que éste trazó la planta de la sacristía en el huerto de las aguas en 1712. Al preguntar a dicho padre Masoliver sobre la posibilidad de que en 1712 Fray Francisco Dorda actuara en Poblet cuando, desde 1709, era obispo de Solsona por designación del archiduque, tuvo dicho monje la amabilidad de enviar al autor copias de un documento del Archivo de Poblet⁶, en el que el bolsero del monasterio, Fray José Bosch, afirma haber recibido el 4 de diciembre de 1712, en el Priorato o Casa de Procura de Poblet en la Rambla de Barcelona, de manos del obispo de Solsona 100 doblas equivalentes a 560 escudos para la fábrica de la Sacristía Nueva. El 1 de agosto de 1716 el propio Fray Dorda, expulsado de su sede episcopal solsonense por Felipe V, afirma que las mencionadas 100 doblas, que no se pudieron utilizar en la construcción de la Sacristía por causa de la guerra, queden a beneficio del monasterio. Así pues, en todo caso, lo único que pudo haberse hecho en 1712 fue la traza y, quizás, el comienzo de la obra, pero la simple contemplación del colosal monumento hace comprender que no fue posible llevar adelante todo aquello en tiempos de guerra. En la estructura de la Sacristía se observan diversos cambios de proyecto como, por ejemplo, unas ventanas rectangulares debajo de los actuales ojos de buey, cegadas desde antiguo, y unos contrafuertes añadidos. Es posible que el pro-

yecto de Dorda fuera menos ambicioso que la realidad posterior.

Otros documentos dicen claramente que el constructor de la Sacristía fue el abad Baltasar Sayol entre 1732 y 1736, es decir, es su tercer abadiado cuatrienal (antes lo fue entre 1716 y 1720 y 1724-1728), así lo escribe Altisent⁷, Guitert⁸, Finestres⁹ y Martinell¹⁰.

El padre Finestres expone que el abad Sayol, además de construir el pasillo entre el palacio abacial nuevo y la iglesia, comenzó la Sacristía Nueva que en su tiempo «salió tan suntuosa como es de ver».

Según el profesor Santiago Alcolea¹¹, la Sacristía Nueva se terminó entre 1740 y 1742 dirigiendo las obras el maestro Tomás Monguillot del pueblo de L'Aleixar, cerca de Reus, en la comarca del Baix Camp. Precisamente, en este pueblo hay, en la iglesia parroquial de San Martín, una capilla dedicada a la Santa Fimbria, es decir a la túnica sagrada de Cristo, que la tradición mantiene que llegó a L'Aleixar traída de Tierra Santa por un cruzado. Esta capilla es exenta, y tiene una estructura idéntica a la de la Sacristía de Poblet, sólo que mucho más pequeña. En el archivo parroquial de L'Aleixar se conservan documentos referentes a la familia Monguillot o Montguillot, por lo que se podrá precisar alguna cosa más acerca de este asunto.

Aspecto de la Sacristía Nueva

La descripción antigua más completa que se posee de la Sacristía Nueva es la del Padre Finestres, historiador del monasterio mediado el siglo XVIII¹²: «Es la Sacristía obra recia de cal y canto, con gran parte de piedra de sillería en claraboyas y cantoneras. Figura en planta un cuadrado perfecto de cien palmos en claro y 150 de elevación hasta la cornisa, sobre la cual tienen los lienzos cada uno una claraboya redonda muy grande, con vidrieras, que dan mucha luz a la pieza. En las cuatro esquinas resaltan unos 20 palmos unas pilastras adornadas con varios nichos y primorosas molduras, que disminuyéndole al gran lienzo los dichos 20 palmos, no sólo sirven de estribo a la media naranja sobre la cual remata un cimborio ochavado con ocho vidrieras que franquean la luz a la pieza, sino que a ésta la hacen más proporcionada dejándola no más que unos 80 palmos en claro». Esta descripción de 1753 es muy interesante, pues informa de las medidas de la Sacristía y de la posición de la primera cornisa, así como de la existencia de claraboyas, es decir ojos de buey, con vidrieras igual que en las ventanas del cimborio, léase linterna, habla de los nichos de los contrafuertes o estribos, pero no de las esculturas que luego se colocaron en tales hornacinas avenadas que suman ocho en total, y tampoco menciona los contrafuertes exteriores que fueron añadidos, como es de ver, por la junta vertical que los une a los muros, quizás como consecuencia del terremoto de 1794, que posiblemente causó grietas en los muros que han sido rejuntadas en la restauración de 1983-1984.

Domènech i Montaner reproduce este texto en su libro¹³ añadiendo que se trata de la *opera magna* de Poblet en el siglo XVIII.

De las múltiples descripciones de la Sacristía en libros y guías de Poblet, es interesante reproducir la de la Enciclopedia Espasa por su claridad y sencillez¹⁴: «Constituye la nueva sacristía una sala cuadrada de 20×20 m. Sus gruesos muros contienen cuatro arcos torales con las correspondientes pechinas, rematando con una cúpula octogonal con linterna ofreciendo un conjunto de grandiosidad y riqueza verdaderamente impresionante».

El tipo constructivo de la Sacristía Nueva de Poblet corresponde a las proporciones usuales en el barroco casi siempre inspiradas en el templo del Gesù de Roma, de Vignola. En el libro sobre el templo de los Agustinos descalzos de Granada¹⁵ de 1695 hay una descripción de la

nave y la cúpula que, en menor tamaño, concuerda con la sacristía populetana.

En otra descripción, posterior a la Sacristía de Poblet, el tratado «Escuela de Arquitectura Civil» de Brizguz¹⁶, publicado en 1804, se explica cómo deben ser los perfiles de los templos. Al referirse al peralte de los arcos dice que «para que los arcos de la bóveda campeen más y se dexen ver desde su principio, se pone un poco más arriba del cornijón una moldura arbitraria llamada Rebanco que circuye todo el templo de la cual mueven los arcos». Incluye una planta y un alzado de la iglesia del Gesú de Roma, que se diferencia de la Sacristía de Poblet en que esta última no tiene tambor ni óculos en la cúpula, pero coincide en las proporciones.

La planta de la sacristía es un cuadrado, pero debido a los estribos angulares simula una cruz griega, y así aparece siempre en los planos antiguos de Poblet, como el Buenaventura Hernández Sanahuja de 1878¹⁷, en planta. El primero que lo dibujó y publicó en alzado y sección fue Luis Domènech i Montaner. Con la ayuda de su hijo y colega Pedro Domènech Roura y sus alumnos de la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona, llevaron a cabo un completo levantamiento de planos entre 1913 y 1916, siendo publicada la sección de la Sacristía por primera vez en el libro antes citado (nota 13) en 1925, en edición catalana, y en 1927, en la castellana. En 1983 el arquitecto Agustín Portales Pons reelaboró el levantamiento de planos para unirlos al proyecto de restauración de la Sacristía suscrito por el autor de este trabajo.

Decoración de la Sacristía

La descripción del padre Finestres no pudo incluir la decoración de la Sacristía, supuestamente terminada en 1742 y estudiada por dicho monje en 1753, ya que tal operación decorativa no se hizo hasta mucho más tarde. En su momento contó con lujoso mobiliario, decoración pictórica sobre tela y sobre yeso, esculturas de piedra y de madera y grandes tapices. Por de pronto se sabe que el abad José Güell (1776-1780) compró madera de nogal para hacer las cómodas y armarios para guardar ornamentos y objetos litúrgicos¹⁸, según documentos del archivo de Poblet, pero la realización completa de la muy aparatosa decoración de la sacristía la llevó a cabo el abad don Agustín Vázquez de Varela (1786-1793).

Fue este abad designado directamente por Carlos III debido a un privilegio pontificio. No sólo prolongó su abadiato cuatrienal en tres años más, sino que luego lo nombró obispo de Solsona, ciudad en la que falleció a poco de tomar posesión de la mitra. Era hombre de gran cultura, y había desempeñado importantes cargos en la Congregación Cisterciense de Castilla. Era gallego, natural de Novelúa (Lugo), nacido en 1722, profesó en el monasterio cisterciense de Monfero (La Coruña). Estudió en la Universidad de Alcalá de Henares, y fue abad de San Pedro de Gumiel de Izán (Burgos) de 1763 a 1767, procurador de la Congregación General en Roma en 1767, tres veces Definidor General de la Orden, abad de Santa María de Palazuelos (Valladolid) y Santa Ana de Madrid. También asumió el cargo de Superior General de la Congregación Cisterciense de Castilla. Escribió varios libros publicados en Madrid y Valladolid.

La actividad constructora del abad Vázquez de Varela es conocida a través del libro del padre Domingo Costa Bofarull sobre Solsona¹⁹. Este sacerdote, párroco de Castellnou de Seana, escribió su libro a fines del siglo XVIII, y murió en 1806. Compuso la biografía del abad Vázquez de Varela explicando que en verano de 1793 estuvo en Poblet para estudiar sus archivos cuando ya Vázquez de Varela era obispo de Solsona. Tuvo ocasión de consultar el libro llamado de *Registre dels despais dels molt ilustres senyors abats de Poblet expectants a sos súbdits religiosos, comen-*

cant per lo any 1731 essent abat lo molt ilustre senyor don Felip Genovés. Dice Costa Bofarull que copió los folios 96 al 134 de este libro en verano de 1793 «cuando con licencia de mi superior ordinario tuve el honor de pasar el verano en dicho Real Monasterio con el Sr. Vázquez, ayudándole a arreglar las cuentas que dejó escritas en diferentes libros de varios ramos de todo tiempo de su gobierno. Así que cuanto digo del señor Vázquez, lo he sacado de dichos libros, en los cuales consta todo lo referido y otras cosas de su prudente gobierno»²⁰.

Por lo que se refiere al capítulo de obras dice Mosén Costa que en seis años y tres meses que fue abad, don Agustín Vázquez gastó 40.419 libras, 4 sueldos y 2 dineros en el palacio nuevo y «habiendo perfeccionado y como hecha de nuevo una sacristía que es seguramente la más hermosa que haya en España». El padre Altisent en su libro (*op. cit.*, página 562) transcribe el texto de Costa, y se lamenta de no haber podido hallar el aludido libro de Registro de Secretaría mencionado por Costa. Este libro no figura en el Archivo de Poblet ni tampoco, al parecer, en el fondo bibliográfico del obispado de Solsona, donde pudo haberlo llevado Mosén Costa. Tampoco ha sido localizado hasta el momento en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, que guarda el de Poblet.

Sin embargo, el texto de Costa es lo bastante expresivo para comprender que el abad Vázquez dio un fuerte impulso a la Sacristía por lo que se refiere a la decoración.

Este aserto ha sido plenamente confirmado cuando, en el curso de los trabajos de restauración interior de la Sacristía, se ha podido leer, desde lo alto de los andamios, una larga inscripción escrita en el friso del entablamento intermedio, y que transcrito fielmente por el monje encargado de las obras Fray Jesús M.^a Oliver en 1984, reza lo siguiente²¹:

Comienza la inscripción en el ángulo NE de la cara de Levante: «La fábrica de esta Sacristía se continuó, adornó y perficionó (*sic*) en todas sus partes desde el D. 1789 hasta el D. 1792 con la cons-» (sigue en la cara de Mediodía) «trucción y colocación de caxones, armarios, alacenas y escaparatas, medallones y grupos, pinturas de imágenes, quadros» (pasa a la cara de Poniente) «bóvedas, escudos y pechinas siendo abad de esta Real Casa el M.I.S. y Rvdmo. P.M.D.A. Agustín Vázquez (*sic*) Varela, Ex. Gral. de la» (pasa a la cara de Septentrión) «Congregación Cisterciense de Castilla y León, hijo del Real Monasterio de Monfero, situado en el Reino de Galicia».

Esta importantísima inscripción, desde el punto de vista documental, estaba formada con pintura a la cal y en muy defectuoso estado por lo que después de su exacta lectura y transcripción del modo más absolutamente fiel, hubo de desaparecer al procederse al nuevo enyesado.

Dada la importancia del texto se transcribe nuevamente tal como se pudo leer, con letras mayúsculas, dejando con puntos suspensivos las que eran ya irreconocibles. Las letras subrayadas iban en rojo, las demás en negro y el fondo era de color calabaza:

Cara Este:

LA ...RICA D ESTA SACRISTIA SE CONTINUÒ
ADORNÒ Y PERFICIONÒ EN TODAS SUS PARTES
DESDE EL D. 1789 HASTA .L D. 1792 CON LAS CONS

Cara Sur:

TRUCCION Y COLOCAC... D CAXONES ARMARIOS
ALACENAS Y ESCAPARATAS MEDALLONES ...UPOS
PINTURAS D IMAGENES QUADROS

Cara Oeste:

BOVEDAS ESCUDOS Y PECHINAS SIENDO ABAD
D ESTA R! CASA EL M.I.S. Y Rmo. P. M. D. AGUSTIN
VASQUEZ VARELA EX G! D LA

Cara Norte:

CONGREG^{on}, CIST^{ca}. de Castilla y LEON HIJO DEL REAL

Fachada de Levante de la Sacristía, con la torre de las Hostias en primer término.



Boña y cruz de remate de la linterna ya restaurada.



Tambor de la cúpula y linterna, antes de la apertura de huecos.



Linterna restaurada vista desde la parte alta de la torre de las Hostias.

MONASTERIO D MONFERO SITUADO EN EL REINO D GALICIA

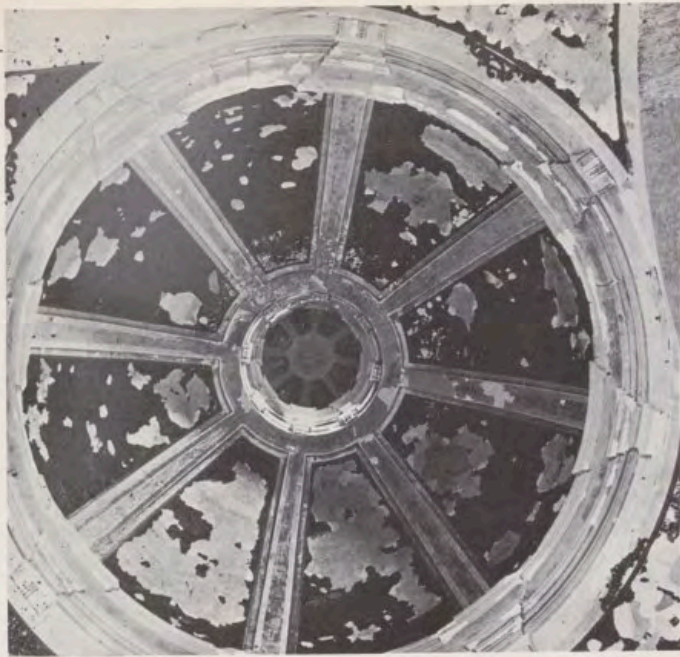
La lectura del friso es sumamente aclaratoria, y concuerda con las descripciones posteriores a la terminación de la obra y anteriores al incendio de 1835. Concuerda también con las descripciones de monjes exclaustros recogidas por diversos autores.

Sin embargo, el friso, que proporciona los pormenores de lo que se hizo, quién lo mandó hacer y las fechas, nada dice de los artistas autores de pinturas, esculturas y mobiliario.

Este es asunto que no queda claro, pues las descripciones de los distintos autores que han tratado el tema no son siempre concordantes y, las más de las veces, incompletas.

Desdevizes du Desert²² comenta que el incendio de 1835 no pudo destruir la fábrica de la Sacristía, aunque hizo desaparecer los armarios de nogal con espejos y cristales venecianos, las estatuas colosales de las Virtudes situadas en los ángulos y las inmensas telas de Viladomat, Fray Juncosa y Flaugier que escondían la desnudez de los muros.

Este escrito de 1913 habla de Flaugier, Juncosa y Viladomat, así como de las estatuas angulares de las Virtudes. Será bueno tratar de rastrear el origen de la noticia. Para ello bastará hacer un recorrido cronológico por los textos descriptivos de Poblet que incluyen la Sacristía Nueva. J. A. Ceán Bermúdez en 1800²³ no habla de Flaugier en su *Diccionario de artistas*, menciona a Fray Juncosa trabajando en Scala Dei y a Antonio Viladomat como autor de



1. Interior de la cúpula en 1901.

2. Interior de la cúpula en diciembre de 1983. Las manchas negras corresponden a las zonas de pinturas subsistentes.

3. Estado de las obras de restauración de la cúpula (marzo de 1984).

4. La cúpula, una vez fijadas y limpias las pinturas (mayo de 1984).

5. Medallón de talla policromada, único fragmento conservado de los armarios de la Sacristía. Museo del castillo de La Geltrú (Barcelona).



2.



3.



4.



5.

las pinturas de la capilla de la Inmaculada de los Jesuitas de Tarragona y las de los carmelitas descalzos de Reus, sin mención de Poblet.

En 1832 se publicó el *Diccionario Geográfico*²⁴, que en la descripción del monasterio habla de la Sacristía Nueva diciendo que tuvo en su tiempo un valor inmenso por las alhajas que contenía, perdidas en buena parte por las calamidades de los tiempos. En 1822 sufrió casi total ruina, y, entre otras muchas preciosidades que se perdieron o mutilaron, es lamentable el despojo de la Sacristía que es aún de una magnificencia y riqueza extraordinaria en escultura sobre madera y mármol, pinturas y ebanistería.

Este texto de 1832 es sumamente importante, pues alude al asalto del convento en 1822 después de la primera exclus-

tración de 1820 que supuso grandes daños para la Sacristía, pero a pesar de lo cual quedaron todavía muestras de ebanistería, escultura de talla y de piedra y pinturas. Así pues la destrucción total de cuadros, estanterías y esculturas no ocurrió hasta 1835, después de la publicación del *Diccionario*, y todavía algunas piezas se salvaron, como se verá más adelante.

En el *Museo de las Familias*²⁵ se menciona la riqueza que la Sacristía poseyó en tiempo pasado, ya que dicho libro fue editado en 1838.

Los nombres de los posibles autores de las esculturas son desconocidos, pero la atribución de las pinturas más antigua es la de Andrés de Bofarull y de Brocà²⁶, en 1848, quien dice que antes de la última restauración de 1823, o

sea a la vuelta de la comunidad al monasterio después del trienio liberal, en las paredes de la Sacristía había cuadros de Fray Juncosa, Viladomat y Flaugier. Especifica que de este último autor era el de grandes dimensiones que ocupaba toda la pared frente a la puerta. No explica el tema del cuadro, pero confirma la opinión del *Diccionario Geográfico* en el sentido que el asalto de 1822 no supuso la quema de los cuadros. Iguales afirmaciones hace Bofarull en las sucesivas ediciones de su *Guía de Poblet* en 1870, 1881, 1889 y 1891²⁷.

Pascual Madoz en 1849²⁸ describe la Sacristía construida de hermosos y variados jaspes pulidos, con infinitos adornos, con restos de la hermosa portada. El interior es todo de sillería (*sic*) estribando sus bóvedas sobre pilastras y en el centro un cimborio octógono con ocho ventanas. Lo más notable de este sitio es el innumerable cúmulo de relicarios, vasos, imágenes y reliquias de oro, plata y ébano, recargadas de ricas pedrerías y colocadas simétricamente en grandes armarios de ébano cerrados con cristales de Venecia, entre los cuales, y frente a ellos, había grandes espejos antiguos, que multiplicaban hasta el infinito aquellas preciosidades. Estos aparadores reposan sobre consolas de nogal barnizado, rematadas con medallones adornados con delicadas alegorías.

Cuando Madoz publicó el volumen XIII de su *Diccionario Geográfico*, todas estas maravillas ya no existían. Cabe la posibilidad de que Madoz tomara estas noticias del *Diccionario Geográfico Universal* antes aludido o de la *Descripción de España y Portugal*, de Sebastián de Miñano y Bedoya, como así lo dice el propio Madoz en el prólogo de su *Diccionario*, aunque sin especificar que se trate concretamente de Poblet. Madoz se hizo cargo de la continuación del *Diccionario Geográfico Universal* a partir de la letra R, cuando la voz Poblet estaba ya escrita por lo que la descripción aparecida en su diccionario procede de una fuente anterior.

Eduardo Toda, que tanto escribió sobre Poblet, en su manuscrito *Apuntes y Recuerdos* de 1870²⁹, no menciona la Sacristía, pero sí lo hace en su librito *Poblet. Descripción histórica*³⁰ publicado en Reus el mismo año. Este ingenuo libro escrito por un muchacho de 15 años describe así la Sacristía: «Preséntase al salir del cementerio la Sacristía Nueva obra magnífica y digna por cierto de mejor suerte, tanto por su construcción soberbia, como por la incalculable riqueza encerrada. Formaba su planta un cuadrado de unos cien palmos en cuyos lados así como en el medio obsérvase un zócalo de piedra sobre el que apoyaban grandes cómodas de nogal y magníficos aparadores de ébano cerrados con cristales de Venecia que contenían halajas (*sic*) y ornamentos referentes al culto.

Tres grandes cuadros al óleo de Viladomat (*sic*), Juncosa y Flaugier (*sic*) parte de cuyos marcos se observan medio calcinados en sus respectivos sitios, ocupaban los tres lienzos de la pared. Rematando la cúpula octógona adornada con otras tantas ventanas, coronándola la estatua de Jaime I el Conquistador, adornado con los atributos reales y cubierto con la cogulla, teniendo arrodillado al lado al abad Conill y a Fray Pedro Marginet».

Cuando Toda escribió esto era un muchacho, y armó una monumental confusión acerca de la que había leído sobre la Sacristía en la *Guía* de Bofarull y probablemente en la *Historia* de Finestres. Las esculturas de Jaime I, el abad Conill y Fray Marginet no estaban en lo alto de la cúpula, sino encima de la puerta. Además, los cuadros, parece ser, eran cuatro y no tres como dice Toda. En otros escritos posteriores, que se comentarán a su debido tiempo, Toda volvió a describir la Sacristía de forma más o menos acertada.

Martí Folguera³¹, en un demoledor artículo publicado en *El Eco del Centro de Lectura de Reus* en 1871, además de encontrar horrible el conjunto de edificios de Poblet, dice que la Sacristía mejor correspondería a una iglesia

cinco veces mayor, pertenece al estilo Renacimiento y su cúspide se eleva más que el cimborio. «¡Considerad el mal efecto que producen vistos a distancia!». Por suerte este autor se ahorra cualquier comentario sobre el interior.

En su libro de 1883³², Toda repite lo dicho en el de 1870, añadiendo que encima de los armarios acristalados había medallones renacentistas, que en los ocho nichos de los contrafuertes había otras tantas imágenes de santos de la Orden del Cister. Respecto a los cuadros, insiste en que eran tres de Viladomat, Juncosa y Flaugier, pero dice ignorar su exacta situación, además de otros de menor tamaño. De la bóveda, colgaron en tiempos terciopelos y satenes.

Victor Balaguer en su libro *Las ruinas de Poblet*³³, editado en 1885, describe el interior de la Sacristía como un ambiente espléndido con las lujosas cómodas de nogal y armarios acristalados. Al referirse a las imágenes de las hornacinas dice que eran de primorosa labor «siendo algunas de ellas primorosas obras de arte, como una que pude adquirir y deposité en el Museo-Biblioteca de Villanueva y Geltrú».

En el castillo de la Geltrú del municipio barcelonés de Vilanova i la Geltrú, perteneciente al mismo Patronato que dirige el Museo-Biblioteca Balaguer, se conserva (número de Catálogo 1.739) una talla policromada barroca de gran belleza de forma ovalada con movidos motivos dorados y una figura femenina en el centro que debe corresponder a uno de los medallones de los armarios y no a la estatua de las hornacinas como afirma Balaguer. El primor de esta talla da una idea de la magnificencia que debía haber en la Sacristía cuando el abad Vázquez de Varela terminó la decoración.

Victor Balaguer continúa su descripción diciendo que los lienzos de pared que quedaban libres estaban cubiertos con tapices y paños de raso, de los cuales poseía el monasterio una riquísima colección, algunos de ellos con los escudos de armas de sus donadores. Menciona los cuadros grandes de Flaugier, Viladomat y Juncosa, pero no su número. También alude a los pequeños situados justo debajo de la cúpula y de los que en el momento de escribir su texto quedaban tres que atribuye a Viladomat. Como se verá, estuvieron allí hasta 1891. Balaguer acaba diciendo que para completar la decoración pendían de la cúpula suntuosos cortinajes de raso y terciopelo bordados de oro y plata. Balaguer había publicado en 1853 *Cuatro perlas de un collar*, en que habla de Poblet, pero no de la Sacristía.

Antonio Elías de Molins, en su *Diccionario de artistas*³⁴ de 1889, asegura que José Flaugier pintó, según tradición, unos cuadros para Poblet de notable ejecución. En uno de ellos se representaba la Virgen de la Misericordia y en el otro a San Bernardo de Claraval. No especifica lugar ni situación relativa de estos cuadros.

En otra descripción de Toda publicada en *Lectura popular* en 1901³⁵ describe el incendio de agosto de 1835 cuando fueron quemados los cuadros y muebles de la Sacristía.

Buenaventura Bassegoda Amigó en 1905³⁶ menciona obras de Flaugier destruidas en el incendio de 1835 y Luis del Arco en 1906³⁷ asevera que existían entonces restos carbonizados de los cuadros. Considera el estilo arquitectónico de la Sacristía poco interesante por ser relativamente moderno.

Mucho más explícito es el canónigo don Cayetano Barraquer Roviralta³⁸ en su libro sobre los religiosos de Cataluña. Considera a la Sacristía grandísima y en todo regia. Tenía en los cuatro ángulos otras tantas matronas alegóricas, que debían ser las Virtudes tal como afirmó Desdévices du Desert, en tanto que la gran cómoda central le fue descrita a Barraquer por el carpintero Miguel Boltó que fue el encargado del traslado de objetos cuando la exclaustación. Tal explicación la dio el carpintero al canónigo el 12 de junio de 1887, y es por tanto de primera mano. Coincide con las de los demás autores. Barraquer interrogó además a gentes de Vimbodí y a monjes exclaustados. En este caso

utilizó la misma fuente que Andrés de Bofarull que preguntó a los monjes de Poblet exclaustros y residentes en Reus en 1847, pocos años después de dejar el cenobio.

Barraquer también hizo preguntas a un antiguo monaguillo del monasterio, llamado Onofre Lafita, que le proporcionó la situación exacta de los grandes cuadros en la Sacristía. Según el monacillo, como le llama Barraquer, entrando a mano derecha estaba la representación del martirio de San Bernardo de Alzira, en el testero o muro frente a la puerta estaba la Virgen de la Misericordia, a mano izquierda estaba San Bernardo de Claraval enfermo asistido por la Virgen María, mientras que encima de la puerta aparecía San Benito de Nursia muriendo de pie.

En esta descripción se cuentan por primera vez cuatro cuadros en lugar de los tres citados anteriormente. Se explican los temas, pero no los autores. Según Elías de Molins *La Misericordia y San Bernardo* serían de Flaugier. Bofarull atribuyó también a Flaugier la *Misericordia* que estaba en el testero. Esta explicación de Barraquer se reproduce íntegramente en el libro de Guitert de 1921³⁹.

Toda publicó en 1935 *Restauració de Poblet*⁴⁰ donde da cuenta de los trabajos efectuados por el Patronato en materia de reconstrucción y recuperación de objetos populeanos. Afirma que en el pueblo de L'Espluga de Francolí logró adquirir a un tal señor Rendé una tela de pequeño tamaño, boceto o copia, de la Virgen de la Misericordia de la Sacristía. La atribuye a Fray Juncosa, creando así una confusión en la autoría del cuadro, adjudicada por Bofarull y Barraquer a Flaugier.

Toda mandó reentelar el cuadro y restaurar su parte baja, muy maltrecha. Estuvo en el primer museo de Poblet en las Casas Nuevas y luego en una dependencia del claustro llamada el Calefactorio. En la primavera de 1984 fue llevado al convento de monjas de San Daniel de Gerona para una nueva y más cuidada restauración y su reingreso en el museo monacal. El propio Toda en el mismo año 1935 editó *La destrucció de Poblet*⁴¹, donde hace la descripción de los cuatro cuadros repitiendo que el de la Virgen de la Misericordia era de Fray Juncosa. Expone igualmente que si bien la Sacristía sufrió daños en 1922, los cuadros no fueron quemados hasta el 10 de agosto de 1835, después de la segunda exclaustación.

Joaquín Folch i Torres en 1955⁴² describe el gran cuadro de Flaugier en la Sacristía de Poblet, fruto «de la parsimonia ilustrada y prudente de los monjes de Poblet que condujo a llamar al pintor para que decorara aquel lugar, donde ya había muestras notables de los más altos pintores del barroco como Fray Juncosa y Viladomat». Sobre este artículo de Folch i Torres se insistirá más adelante al tratar de la vida y obra de Flaugier.

Guitert, en su libro de 1955⁴³, hace una parcial y tendenciosa biografía del abad Vázquez de Varela al que acusa de imponer la lengua castellana a los monjes de Poblet. El padre Altisent⁴⁴ demuestra que no hubo tal a pesar de que siendo el abad de nombramiento real encontró la oposición de algunos monjes contra quienes tuvo que actuar con dureza. Explica Guitert la pérdida de las obras de arte de la Sacristía en 1835 sin añadir nada respecto a sus autores.

Sin embargo aporta Guitert en este libro una noticia interesante, pues menciona una carta que le escribió el conserje de la Comisión Provincial de Monumentos de Tarragona en Poblet, José Argilaga, el 18 de octubre de 1891, dándole cuenta de cómo fueron descolgados tres cuadros situados en la parte alta de la Sacristía (se trata de las tres pinturas que Víctor Balaguer atribuía en 1885 a Viladomat), operación que costó 17,30 pesetas. El conserje manifiesta que uno de los cuadros fue entregado al marqués de Montoliu, y nada dice de los otros dos, uno de los cuales podría ser el boceto de la Virgen de Misericordia que Toda compró en L'Espluga de Francolí antes de 1935. El marqués de Montoliu, en 1891, era don Cebrián de Montoliu y de Togores (Palma de Mallorca, 1873-Nuevo México, 1923),

hermano de Manuel de Montoliu (1877-1961), autor de *Poblet, símbolo* (1947) reeditado en catalán en 1955 y 1965 con el título de *El llibre de Poblet*.

Martinell, en *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya*⁴⁵, de 1961, repite la mención a los tres pintores y los marcos de estilo rococó. Los restos de estos marcos fueron desmontados en invierno de 1984 y colocados en el pavimento de la reconstruida planta baja del palacio nuevo del abad. Se ha podido apreciar la fuerza y tamaño de estas tallas sobredoradas con complicadas formas barrocas, en especial en las partes conservadas, que son los adornos de la parte central del travesaño superior. En el marco del testero, este adorno muestra profusión de rosas que prueba su relación con la Virgen de la Misericordia, pues bien sabida es la identificación de la rosa con la Madre de Dios.

El autor de este trabajo, en su libro *Historia de la restauración de Poblet*⁴⁶, en 1983, da cuenta del incendio de los días 9 y 10 de agosto de 1835, de la pérdida de los cuadros, de la recuperación de los tres más pequeños de la cornisa, así como de la restauración de 1882, en que se hizo el repaso de las tejas de la cubierta, única intervención restauratoria en la Sacristía Nueva antes de la iniciada en 1983. También da cuenta del proyecto del arquitecto José Puig i Cadafalch el 18 de octubre de 1935 para convertir el interior de la Sacristía en Panteón de Catalanes Ilustres, idea que no se pudo realizar por causa de la guerra de 1936-1939.

El 16 de marzo de 1983 el autor de este trabajo redactó el proyecto de restauración de la Sacristía Nueva por encargo del Abad de Poblet, trabajo en el que colaboró el arquitecto Agustín Portales, antes aludido, como autor del levantamiento de los planos completos. En la memoria de tal proyecto⁴⁷ se anunciaba la restauración arquitectónica sin pensar en la reposición de las pinturas sobre tela, ni tampoco las esculturas, tallas, armarios y consolas. Estaba previsto el rejuntado de grietas, retejado, apertura de ventanas de la linterna y de los ojos de buey o claraboyas con su correspondiente acristalado, revoco y enlucido de paramentos, así como el repaso y recomposición de molduras. Estaba prevista también la reparación del pavimento y la limpieza de la cúpula «que actualmente», se decía textualmente, «presenta un color negro debido a la oxidación de los dorados». Esta era la opinión sobre las pinturas de la cúpula, que solamente se habían podido observar moviéndose sobre la cornisa a 25 metros de altura sobre el suelo y con muy poca luz. Los fragmentos de revoco de yeso con una de las caras ennegrecida, encontrados encima de la cornisa, producían este efecto, como si las ocho partes separadas entre sí por meridianos de color gris claro que forman los falsos nervios de la cúpula hubiesen estado sencillamente dorados y luego convertido el oro en negro por causa del fuego del incendio.

Al abrir las alargadas ventanas de la linterna y penetrar la luz francamente en el interior de la cúpula fue posible vislumbrar figuras debajo de la capa negra, visión que se hizo más patente al poder alumbra las superficies con focos eléctricos. En los ocho gajos de la cúpula se veían estas manchas negras que se mostraron pintadas, y grandes superficies blancas donde la pintura se había desprendido junto con su soporte de revoco de yeso. En la junta directiva de la Hermandad de Benefactores del Monasterio de Poblet, celebrada en la torre Bertrán del Putxet en Barcelona en septiembre de 1983, el padre Abad dio conocimiento de la localización de las pinturas de la cúpula. Se hicieron numerosas fotografías en blanco y negro y color. Una vez retejada la cubierta y restaurada la linterna se procedió al arreglo del intradós de la media naranja. Con los andamios se hizo accesible la zona ennegrecida y también aquella en que las pinturas habían caído junto con su soporte. Se vio que se trataba de pintura al temple sobre un fino revoco de yeso fijado sobre el mastrado del intradós. Algunas partes pintadas estaban a punto de caer, y se percibía perfectamente la

1. Fragmento de uno de los grandes marcos rococó, de madera dorada, de los cuadros que hubo en la Sacristía.
2. Estado del primer plafón antes de la limpieza. Se adivinan las figuras del arca de Noé y de Moisés.
3. El plafón completo con la escena de Noé y Moisés.
4. Detalle de las figuras de Noé y Moisés.



1.



3.

2.



4.

separación entre las dos capas de yeso. Por consejo del técnico de los Museos de Arte de Barcelona, señor Pradell, se procedió a sellar estas partes medio desprendidas con yeso, consolidando así los fragmentos con peligro de caída.

Luego se limpió la capa de hollín que había encima de las pinturas que se manifestaron entonces con todo su colorido original. Se procedió a fotografiar nuevamente en color los fragmentos, y así tener cabal idea de la composición cuyo simbolismo queda indeterminado debido a las múltiples lagunas existentes por haberse desprendido grandes fragmentos pintados. Las zonas que permanecían blancas, al perder su revoco policromado, fueron teñidas de un color gris neutro que permitiera destacar mejor las zonas pintadas al temple. Desde el suelo las pinturas son poco visibles y

seguramente también lo eran estando completas, ya que la distancia es demasiado grande en relación con el tamaño de las figuras alegóricas. En esto el pintor demostró inexperiencia, ya que tenía que haber buscado una solución que hiciera inteligible desde el suelo lo que pintó en la cúpula.

Resumiendo este repaso por los textos de todos los autores que se han ocupado de la Sacristía, se puede decir que la decoración tal como la dejó el abad Agustín Vázquez de Varela hasta el incendio de 1835 consistía en pavimentos de losa de piedra, escalones laterales y central de piedra pulida, grandes consolas de madera de nogal y armarios acristalados con espejos a modo de arrimadero en toda la extensión de los muros salvando la puerta. Esto hace que las antas de los contrafuertes carezcan de molduración de base y pedes-



*Detalle de Jasón, en el séptimo plafón restaurado
de la Cúpula de la Sacristía del monasterio de Poblet.*



Detalle de Jasón, en el séptimo plafón restaurado de la Cúpula de la Sacristía del monasterio de Poblet.



*Vista aérea del monasterio de Poblet.
A la derecha, el gran cuerpo del edificio
de la Sacristía Nueva, desde el lado de Poniente.*



Vista aérea
A la derecha
de la Sacri



5.



6.

5. El segundo plafón antes de su limpieza y restauración.

6. Plafón restaurado.

7. Detalle de unas figuras femeninas no identificadas.

8. Estado anterior a la limpieza y consolidación del tercer plafón.

9. El tercer plafón restaurado. Sólo son visibles unos ángeles en la parte superior y unas nubes en la inferior.



8.



9.



tal, que se han hecho de nuevo con bases áticas sobre pedestales o podios lisos. Los escaparates, cuyas puertas tenían cristales venecianos, está escrito que eran de madera de ébano, aunque en esta apreciación puede haber confusión, puesto que los armarios de ébano eran los que regaló don Pedro Antonio de Aragón en el siglo XVII junto con su famosa biblioteca. Abona esta hipótesis la mención a los medallones que coronaban estos escaparates, uno de los cuales, como queda dicha figura anteriormente en el castillo de La Geltrú y aun cuando debido a su total policromía se hace difícil determinar qué clase de madera sea, indudablemente no es ébano. En el centro había una gran consola, donde se dice cabían las capas pluviales sin doblez alguna dado su gran tamaño (16 x 16 palmos equivalentes a un cuadrado de 3,5 metros de

lado). En los ocho nichos avenerados, situados en los paramentos de los estribos, había otras tantas estatuas de mármol representando santos de la orden cisterciense. A pesar de que Víctor Balaguer afirmó haber adquirido una de ellas, en realidad se trata de uno de los medallones de los escaparates. En lo alto de las esquinas de los contrafuertes había imágenes de talla de madera puestas en posición inclinada representando las virtudes: Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza. En la restauración de 1984 se encontraron los ganchos de hierro que las fijaban a los contrafuertes.

En la puerta se sabe había una estatua de Jaime I con la cogulla de monje flanqueado por otras del abad Bartolomé Conill (1437-1458) y Fray Pedro Marginet. Se desconocen sus autores, su tamaño y hasta su exacta colocación, pues

se dice que estaban encima de la puerta, salvo Toda en 1870 que los manda a lo alto de la cúpula en un craso error, es de suponer que por su parte exterior, es decir, dentro del crucero de la iglesia grande. Según Palau i Dulcet⁴⁸, la puerta era de mármol de distintos colores, encima de la cual había esculturas de madera policromada y dorada. También menciona una fuente de mármol existente aún en la antesacristía, a la izquierda de la puerta con la fecha 1783, y que parece trasladada de otro lugar, quizás del interior de la Sacristía, y cuya parte inferior no corresponde a la superior.

Finestres⁴⁹ cita estas esculturas, que son por tanto anteriores a 1750, que merecen un comentario aparte.

Al final del ala del lado de la Epístola del crucero hay una ventana del siglo XII de simple derrame y, debajo, una puerta moldurada gótico-tardía, posiblemente del siglo XV, y que podría ser de tiempos del abad Conill. La ventana románica estuvo tapiada casi con toda seguridad desde que se practicó el orificio gótico, y es posible que las estatuas de Jaime I, el abad Conill y Fray Marginet hubieran estado encima de esta puerta gótica que se abrió para dar paso a una capilla que luego fue la antesacristía. Esto explicaría la presencia del abad Conill, ya que no parece normal poner la imagen de este abad en una obra de tres siglos después de su abadiato, como fue la que para la Sacristía realizó el abad Baltasar Sayol a partir de 1736. El padre Altisent⁵⁰ menciona el Manuscrito 13797, Fol. 56, del Archivo Histórico Nacional, donde se dice que el abad Conill pagó 160 sueldos correspondientes a 80 jornales para la construcción de ménsulas y arcos de la cámara del abad que podría corresponder a la puerta gótica descrita.

El vestíbulo de la Sacristía nueva, cubierto ahora con bóveda por arista, aparece en la sección de Domènech i Montaner⁵¹ sin dicha bóveda ni tampoco la descrita fuente de 1783, de la que sólo se ve la parte inferior.

Guitert⁵² dice simplemente que en el brazo derecho del crucero se abre la puerta que comunica con los cementerios, de monjes y de legos, y con la Sacristía Nueva, perforando la muralla de Pedro IV. En la página 62 de su libro afirma que entre los panteones reales y la nueva sacristía había habido una capilla destinada al Santo Cristo, y en la página 65 dice que dicha capilla pasó al lado opuesto de la iglesia, en la capilla absidal situada frente a la tumba de Juana de Ampurias. Palau i Dulcet⁵³ dice que la capilla del Santo Cristo era simétrica a la de San Benito, y por tanto correspondería al lugar del crucero, donde está la escalera de caracol que permite subir a la cubierta de la iglesia, cosa que hace imposible la existencia de tal capilla allí.

La puerta del fondo del ala derecha del crucero es de doble derrame, y nunca tuvo goznes, es decir, no era otra cosa sino la entrada a una capilla entre la iglesia y la muralla, construida con toda seguridad en el siglo XV. Al construirse la Sacristía, la capilla, que debió ser la del Santo Cristo, se convirtió en antesacristía, donde ahora hay pegadas a la pared interna de la muralla unas columnas y podios de jaspe que han hecho pensar que pudieran ser los soportes de las tres estatuas antes citadas, y que, por la cronología de los personajes, Jaime I, siglo XIV, Fray Marginet, siglo XIV, y el abad Conill, siglo XV, más lógico resulta creer que estaban en la puerta del fondo del crucero.

Una vez dentro de la Sacristía, y olvidando la polémica situación de unas estatuas desaparecidas, lo primero que debía llamar la atención eran los grandes lienzos de tela con marcos de talla de madera dorada.

El de menor tamaño, encima de la puerta, representando a San Benito, padre de los monjes de Occidente en el momento de morir estando de pie. A la izquierda, en un marco mayor, aparecía San Bernardo de Claraval, enfermo, consolado por la Virgen María; a la derecha el martirio de San Bernardo de Alcira; y, en frente, la Virgen de la Misericordia acogiendo bajo su amplio manto a los monjes cistercienses. Con anterioridad se ha visto la confusión acerca de

las atribuciones. Se barajan los nombres de Fray Juncosa, Viladomat y Flaugier sin poderse determinar la autoría exacta de cada uno.

Otros cuadros más pequeños estaban sujetos a la cornisa circular de la cúpula, siendo visibles todavía los hierros anclados en el yeso para sostenerlos. Tres de ellos subsistieron, como queda anotado, hasta 1891. También hay señales en el yeso de la cornisa del trenzado de cuerdas de cáñamo, lo que prueba la existencia de tapices suspendidos de la cúpula tal como diversos autores afirman.

También había numerosos tapices en los muros con escudos nobiliarios de los donantes. Uno de ellos podría ser el paño mortuorio de don Pedro de Aragón, actualmente en el Museo Archidocesano de Tarragona, que mide 4,8×6,80 metros, y fue bordado con hilo de oro con figuras en relieve, en Roma durante el siglo XVII. En él está el escudo de los duques de Segorbe y de Cardona con una cenefa floral.

Finalmente, esta abigarrada composición decorativa, este amontonamiento de preciosidades se terminaba con las pinturas del intradós de la cúpula. Invisibles hasta 1983, sólo eran perceptibles en las cuatro pechinas y en la cúpula a través de manchas muy negras sobre fondo blanco de las zonas donde se había desprendido la pintura, que se hizo al temple, fijándola seguramente con clara de huevo o encaústica. En el cupulín de la linterna había pintada una aureola como las que sirven de fondo a las palomas del Espíritu Santo suspendidas en el punto más alto del eje vertical de muchas capillas, y que suelen ser de plata o de madera policromada.

La atribución de las pinturas de la cúpula

La localización de las pinturas al temple sobre yeso en el intradós de la cúpula supuso una gran sorpresa, porque tal posibilidad no había sido considerada anteriormente, y tampoco había noticias de tales pinturas en las crónicas antiguas, pues solamente figuraban menciones a los cuadros de los muros.

La localización de la cúpula con restos de pintura fue seguida, al poco tiempo, cuando los andamios fueron montados a menor altura, por la posibilidad de leer íntegramente la inscripción del friso intermedio, que contiene la única mención de las mismas, aunque no se cita a su autor, solamente al promotor, al abad Vázquez de Varela.

Para hacer una aproximación correcta a esta cuestión es necesario hacer unas consideraciones previas, pues todo investigador debe aceptar la hipótesis provisional que explique los hechos de la manera más plausible. Ello obliga a examinar de modo exhaustivo la documentación escrita acerca de los pintores que pudieron haber realizado el trabajo en Poblet.

Queda dicho que ni Fray Juncosa ni Antonio Viladomat vivían cuando se hicieron los trabajos por orden al abad Vázquez, entre 1789 y 1792. Resta solamente el tercero de los maestros citados por Andrés de Bofarull en 1846 por vez primera.

Joseph Bernard Flaugier (Lo Martigues, Bouches-du-Rhone, 1757-Barcelona, 1813). Se sabe por diversos cronistas que trabajó en Tarragona, Reus, Montblanc y Poblet. Así lo mencionan Albertí⁵⁴, Alcolea⁵⁵, Altisent⁵⁶, «L'Art Català»⁵⁷, etc.

El estudio de Flaugier como pintor ha sido realizado por autores prestigiosos, especialmente Raimundo Casellas, en diversos artículos publicados en la página artística de *La Veu de Catalunya* de Barcelona en 1910, que, en conjunto, forman una monografía sobre el estilo imperio en Barcelona⁵⁸.

Pedro B. Tarragó recogió y comentó estos textos en 1944⁵⁹, mientras que Durán Sanpere se ocupó de una obra singular de Flaugier en Barcelona⁶⁰.

Folch i Torres dedicó un artículo a la obra tarragonesa de Flaugier publicado en *Destino* en 1955⁶¹, citando al más antiguo biógrafo de Flaugier que resulta ser el «Suplemento» de 1836 del *Diccionario Histórico o Biografía Universal Compendiada*⁶².

Este Diccionario puede consultarse en la Biblioteca de Catalunya (A-98-8.º-143-153, XII Vols., 1830-1835), pero no así el «Suplemento» que no se encuentra tampoco en la biblioteca del Instituto Municipal de Historia ni en la del Ateneo Barcelonés.

También Alfonso Maseras trató en profundidad el tema de Flaugier en *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*⁶³; y José Selva, en el *Diccionario de Artistas*⁶⁴.

Joseph Bernard Flaugier nació en Martigues, Lou Martigues, Lo Martigues o incluso Almátega, según los diversos biógrafos, una pequeña población marinera, oficialmente llamada en francés Martigues, situada en el Departamento de Bouches-du-Rhône, entre el golfo de Fos y la laguna de Berre, a unos 20 kilómetros en línea recta de Marsella. Hacia 1760 se estableció con su padre en Tarragona, y en 1768 su progenitor murió en Córdoba. Regresó a Marsella en 1770, donde estudió náutica y también pintura con un tío suyo al que pronto superó en maestría, por lo cual se fue a Barcelona en 1774, y se matriculó al año siguiente en la Escuela Gratuita de Diseño de la Junta Particular de Comercio de Barcelona fundada precisamente en 1775. Obtuvo un premio, concretamente un tercero, en materia de flores y adornos en la clase de dibujo en el trimestre de junio a septiembre de dicho año, según consta en un Libro de Registro de la Biblioteca del Museo Marés⁶⁵. Trabajó luego en Reus, Tarragona, Montblanc y Poblet. Entre 1787 y 1793 figura como residente en Barcelona en las calles Brújuli, la Carassa y plazuela de la Plateria. En Tarragona pintó el techo de la casa Castellarnau, en Reus la ermita del Roser, los techos y muros de la casa Miró en la plaza de Prim, techos de la casa Bofarull conmemorando la muerte de Carlos III en 1788 y, en Montblanc, los muros de una casa señorial que pasaron luego al Museo de la Virreina de Barcelona.

Folch i Torres al referirse a esta primera época de Flaugier dice encontrarle cierta influencia de Rosalba Carriera (Venecia, 1675-1757) retratista, especializada en dibujo al pastel, que viajó por toda Europa difundiendo su estilo. Alcolea estima importante la influencia de Rafael Mengs que Carlos III llevó de Nápoles a España en 1761⁶⁶. Según Menéndez Pelayo, Mengs desterró el colorido de los Tiepolo y Corrado Giaquinto, sustituyéndolo por un pseudo clasicismo mezclado con la timidez servil del miniaturismo y la abstracción ideológica⁶⁷. Según don Marcelino, Mengs pintaba con ideas literarias, siendo su ideal las formas de los Carracci y la copia del antiguo.

Cabe pensar, pues, que el primer período de Flaugier estuviera sometido a estas influencias, aunque el padre Ferrer, que habló de Flaugier en 1817, antes que el «Suplemento» citado más arriba, define el pincel de Flaugier⁶⁸ como fino y delicado, pero demasiado suave para pintar ciertas figuras con las que tropieza el arte del pintor.

Más adelante Flaugier, atraído por las ideas revolucionarias, decidió marchar a París en fecha incierta, pero que puede aproximadamente determinarse por un salvoconducto conservado en el Instituto Municipal de Historia, citado por Alcolea⁶⁹, librado en Martigues el 8 de junio de 1797 para desplazarse a Marsella, desde donde debió viajar a París.

En la capital francesa trató con Jacques-Louis David (1748-1825), al que encontró en la segunda de sus tres fases como pintor. David se inició de modo puramente académico, estuvo en Roma en 1775, pero al volver a Francia participó activamente en la Revolución, apoyando a Robespierre y los jacobinos. A la caída de éstos estuvo en prisión, y, ya desde los inicios del siglo XIX, se dedicó al tema histórico, siendo famoso su cuadro de la coronación imperial de Napoleón.

Según Juan Cortés⁷⁰, después de conocer a David, Flau-

gier cambió su estilo, tendiendo decididamente hacia el neoclasicismo reconocible en las pinturas de la casa Vedruna en la calle de San Olegario, ahora en el Museo del Palacio Real de Pedralbes, las que le son atribuidas en la casa Erasme de Gónima en la calle del Carmen y la representación del bautizo de San José Oriol en la capilla bautismal de San Pedro de las Puellas de Barcelona, destruidas en julio de 1909.

Volvió a tener relación con la Escuela Gratuita de Diseño de Lonja como más adelante se verá, y fue director de la misma cuando la ocupación napoleónica de Barcelona. Entonces ninguno de los profesores quiso asumir la dirección, y, en 1808, Flaugier, que además de afrancesado era francés, no tuvo inconveniente en asumir el cargo que ocupó, mejor dicho detentó, hasta su fallecimiento el 1 de enero de 1813, todavía con la ciudad ocupada por los franceses.

En 1803 el Ayuntamiento le había encargado las imágenes del Rey Carlos IV y de la Reina para el monumento que se levantó en el Llano de la Boquería⁷¹, que fue demolido cuando la ocupación, y que es conocido por un cuadro que Carreras Candi atribuye a Flaugier⁷² y Durán Sanpere a Salvador Sayol⁷³. De este cuadro hay dos versiones, una en el Museo-Biblioteca Balaguer de Vilanova i la Geltrú, donativo del conde del Montseny, y otro en el Instituto Municipal de Historia de Barcelona.

Pintó también Flaugier la Adoración de los Pastores y la Crucifixión, óleos sobre tela que se conservan en la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge. En 1805 intentó, sin éxito, ser admitido en la Real de Bellas Artes de San Fernando.

Pintó su autorretrato, reproducido por Marés⁷⁴, ofrecido al Ayuntamiento por el nieto del artista Andrés Clarós Flaugier en 1944 y el del Rey intruso José I, que fue regalado por el doctor Fábregas al Museo de Arte Moderno de Barcelona.

Las cúpulas de Flaugier

Hay en Barcelona, en la plaza de Castilla, la iglesia de los PP. Mercedarios, cuya primera piedra la colocó en 1710 el obispo de Solsona y ex abad de Poblet, Fray Francisco Dorda, que dos años más tarde proyectó la Sacristía Nueva de aquel monasterio. Esta iglesia, terminada al parecer en 1727, es de planta de cruz latina con cúpula sobre el crucero de perfil muy rebajado, y recuerda a su contemporánea, la capilla castrense del parque de la Ciudadela, realizada según proyecto de Próspero Felipe de Werboom, ingeniero militar de Felipe V, en 1718⁷⁵. Formaba parte del convento de Sacerdotes Seculares de la Congregación de San Vicente de Paul, y estaba dedicada a San Severo y San Carlos Borromeo. Los paúles la abandonaron en 1808, cuando la francesada, regresando en 1816 para dejarla definitivamente en 1833.

En 1840 se convirtió en hospital militar hasta 1942, en que se inauguró el nuevo en Vallcarca, derribándose entonces el convento, y restaurándose la iglesia a la que se añadió un elegante pórtico. La cúpula fue pintada por Flaugier, aunque era casi desconocida del público barcelonés, que no tuvo cabal conocimiento de la misma hasta 1912, cuando se propuso el derrivo de la iglesia y el traslado de las pinturas al Museo.

La cúpula presenta grisallas en las cuatro pechinas, y en el intradós del casquete esférico hay un gran número de personajes en actitudes variadas y violentos escorzos de movimiento ascensional entre nubes, con rico colorido. Los personajes son fundadores de Ordenes de Caridad, y hay así mismo ángeles que parecen elevar un alma elegida a la presencia del Ser Supremo.

Lo curioso del caso es que durante los trabajos de restauración, entre 1945 y 1948, se observó que la cúpula estaba pintada sobre una bóveda tabicada, detrás de la cual está la auténtica cúpula igualmente pintada. Dada la proxi-

1. El cuarto plafón antes de la limpieza.
2. Plafón limpio y consolidado.
3. Detalle de la Asunción en el cuarto plafón.
4. Estado anterior a la restauración del quinto plafón.
5. Detalle del plafón en restauración.
6. Plafón completo con una supuesta crucifixión de San Pedro.
7. El sexto plafón antes de la limpieza y restauración.



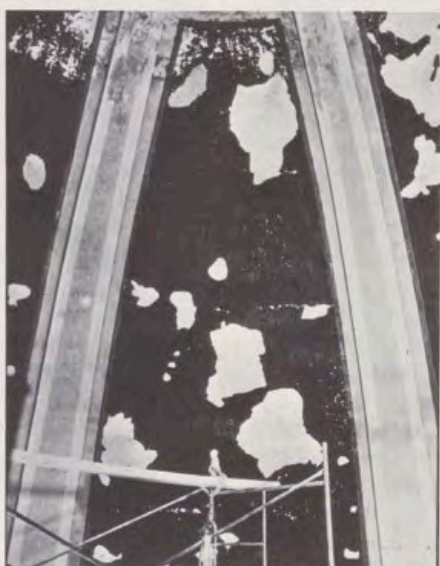
3.



6.

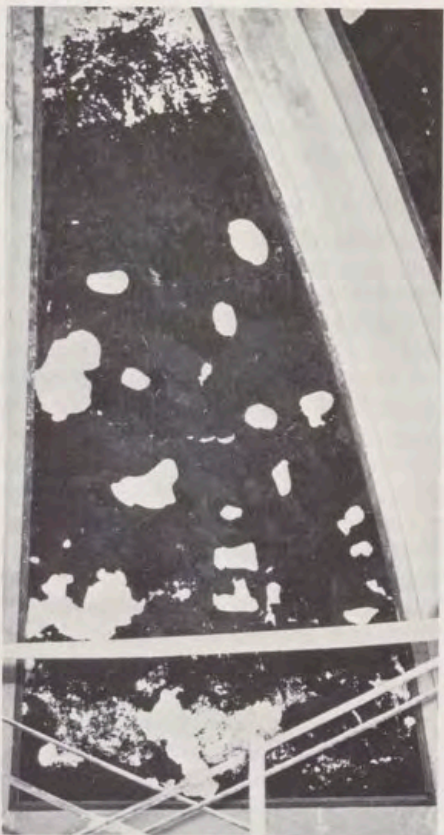


1.



4.

7.



2.



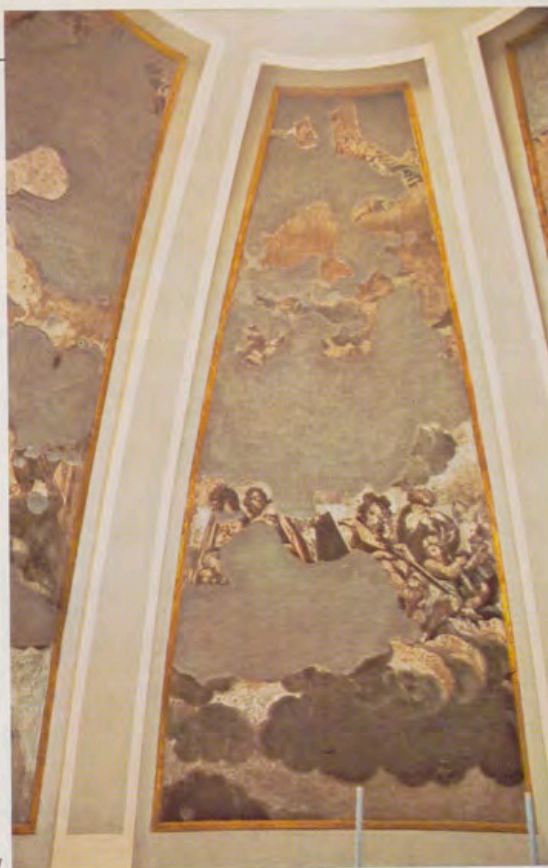
5.

midad entre ambas cúpulas, es imposible determinar el contenido y el estilo de las que permanecen escondidas. Duran Sanpere⁷⁶ comentó el hallazgo así como el arquitecto Adolfo Florensa⁷⁷, que explicó la forma de la bóveda «un tosco revoque» en el extradós de la primera cúpula y las pinturas escondidas que atribuyó a los hermanos Francisco y Manuel Tramullas. Duran dice que la restauración del edificio no ayudó a aclarar sobre la pintura de Flaugier, pues parece lógico considerar la pintura oculta anterior a la vista. Si se pintó una nueva cúpula no debió ser porque la primera no gustase a los paúles, pues era muy fácil pintar encima de la primera. Se supone que el problema era cuestión de óptica, ya que desde la iglesia las figuras de la primera cúpula debían ser muy difíciles de ver. Por esta razón debió hacerse la

nueva bóveda más rebajada para ayudar al efecto perspectivo. Al parecer, las dos cúpulas de Duran, tienen el mismo estilo, y están hechas «alla manera rococó». En 1947 el aparejador Juan Benavent Santandreu y el fotógrafo Francisco Ribera Colomer⁷⁸ penetraron en el hueco, entre las dos cúpulas, a través de un estrecho orificio practicado en el tambor. Pudieron comprobar que la separación entre ambos casquetes era de 35 centímetros en el arranque sobre la cornisa y de unos 70 en la clave donde hay un agujero que permite comprobar que la bóveda inferior es de sencillo, es decir, de un solo grueso de ladrillo tabicado, estando el extradós cubierto de polvo que Florensa tomó por tosco revoque. Fue imposible hacerse una idea de lo que representan estas pinturas escondidas (véase también el texto de la nota 88).



8.



11.

8. Conjunto del sexto plafón después de la limpieza.

9. El Evangelista San Marcos, detalle del sexto plafón.

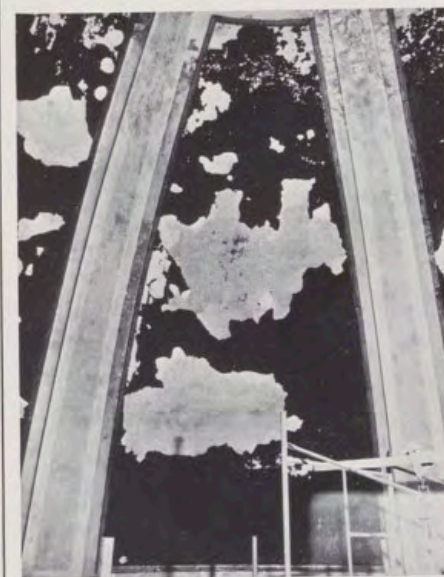
10. El séptimo plafón, chamuscado antes de su limpieza.

11. Plafón restaurado y consolidado.

12. Jasón y David joven tocando el arpa, detalle del séptimo plafón.



9.



10.



12.

En una carta de Flaugier a los padres de la Misión escrita en 1802, citada por Alcolea⁷⁹, reclamaba los honorarios por su trabajo. Dice que trabajó allí cinco meses más otros cinco en la preparación. Murió sin haber cobrado su trabajo.

**Fundamentos documentales
de la atribución a Flaugier
de las pinturas de la cúpula de Poblet**

Queda dicho que Flaugier fue alumno de la Escuela de Lonja en 1775, alcanzando un tercer premio en «Flores y Adornos».

El 24 de mayo de 1787 presentó un recurso ante la Junta de Comercio de Barcelona pidiendo que se le permitiera firmar las oposiciones a la Escuela de Dibujo, publicadas por edicto, atendido que «aunque de nación francesa hace 14 años que reside en este Principado (o sea desde 1773) y tiene contraídos los méritos que alega». En sesión de 24 de mayo⁸⁰ se acordó «pase este recurso a los Sres. Antonio de Siscar y don Ignacio de Dou con un ejemplar del escrito para informar sobre la solicitud con toda la brevedad posible atendido que urge el tiempo para firmar tales oposiciones».

En sesión de 31 de mayo⁸¹ «visto el informe de los Sres. Siscar y Dou de 26 del mismo mes sobre la pretensión de Joseph Flaugier que quiere firmar en las oposiciones que

se han establecido en la Escuela de Dibujo para pensionados, acordar que no ha lugar a lo solicitado».

Flaugier insistió nuevamente en la convocatoria de 1789⁸² tal como figura registrado en el Libro de Acuerdos: «Habiendo hecho presente el Secretario que Pedro Comellas, maestro dorador domiciliado en la calle de Mercaders, entregó el 19 de octubre una carta con cubierta escrita en el monasterio de Poblet el 12 de diciembre de 1789 expresando que Joseph Flaugier pretende ser admitido en la primera clase de pintura a las oposiciones públicas convocadas el 20 de octubre de 1789 y habiendo concurrido a la Junta el referido Pedro Comellas y que preguntado sobre el contenido de dicha carta y sus circunstancias, ha expresado que la citada carta (la cual se le hizo ver) es la misma que le mostró el Secretario, acompañada de un pequeño papel dirigido al respondiente, que lo pasara en manos de dicho secretario a quien con el referido papel se le previene entregue la referida carta, sin que se le haga otra prevención, sino la que se lee continuada en el mismo papel. Oída por la Junta la expresada declaración y considerando que Flaugier ha sido discípulo de la Escuela de Nobles Artes establecida en la Casa Lonja, no ha acudido por sí mismo, ni por legítimo procurador a firmar la oposición ante el secretario de la Junta, ni a firmar ante todas las cosas la obligación de cumplir en todo tiempo, como se prescribe a los opositores si fueren elegidos, según está mandado en el capítulo 1.º del citado edicto. Y en atención de no poder practicarle por haber concluido el término previsto en el mismo capítulo 1.º, a fin de avitar recursos, así del dicho Flaugier como de los demás opositores en la declaración de admitir o repeler al citado Flaugier y de asegurar al mismo tiempo el acierto en la mentada resolución. Acordando se exponga a la Real Junta de Comercio e Intendencia del Reino lo que ocurre sobre este particular, acompañando la misma carta de Flaugier y un ejemplar del Edicto para que en vista de todo se sirva prevenir a esta junta si debería o no admitirle, o lo que fuese de su mayor agrado, practique en el asunto». Esta resolución inhibitoria es mucho menos radical que la negativa de 1787, y supone que Flaugier debía contar con el apoyo de alguien muy influyente que bien pudiera ser el abad de Poblet, Agustín Vázquez de Varela.

En sesión de 21 de enero de 1790⁸³ se lee «Visto el recurso de Pedro Comellas, dorador de esta ciudad, de 11 de enero de 1790 en el que expone no haber podido cumplir la orden de la Junta de poner en manos del Secretario de la misma el papel o esquila en que Joseph Flaugier le prevenía entregase la carta que cita el secretario de la Junta sobre ser admitido a las oposiciones por haberla extraviado y no encontrarla». A pesar de esta circunstancia agravante, pérdida de la credencial, el asunto no quedó cerrado en espera de la opinión del Intendente. Era éste un cargo creado por Felipe V con facultades sobre el gobierno económico, la administración de justicia y las causas públicas en cada provincia del Reino. Se les denominaba también Intendentes Generales o Corregidores, y eran de designación real directa. Entre otras prerrogativas tenían la de fomentar las artes y oficios. Según Agustín Argüelles, el Divino (1776-1844), orador y político asturiano que intervino en la redacción de la Constitución de 1812, los intendentes tenían que ser los tutelares de los pueblos confiados a su cargo y escrupulosos inspectores de las inversiones del Estado⁸⁴. En la sesión de la Junta de 11 de febrero se leyó una orden del Intendente, firmada el 3 del mismo mes, en la que se prevenía se admitiese por aquella vez a Joseph Flaugier, «que se halla en el monasterio de Poblet, en la primera clase de pintura a las oposiciones públicas de las pensiones que ha ofrecido esta Junta en Edicto de 20 de octubre de 1789, si, hecho cargo de las obligaciones que debe contraer y, contrayéndolas de modo que los demás opositores lo hicieron en el término que según el prudente juicio de esta Junta se determine. Acordando que se guarde y cumpla la citada orden

y con arreglo a ella se escriba a dicho Flaugier, señalándole 15 días de tiempo para la ejecución de lo que debe practicar para ser admitido»⁸⁵.

En otro manuscrito existente en la Sección de Reserva de la Biblioteca de Cataluña, el «Copiador de Cartas de la Real Junta de Comercio de este Principado»⁸⁶ se transcribe una carta del Secretario de la Junta a Flaugier, en el monasterio de Poblet, el 16 de febrero de 1790 en la que se dice: «por acuerdo de esta Junta prevengo a V.M. que el expresado tribunal a consecuencia de la solicitud de V.M. de 12 de diciembre de 1789, admite a V.M. por otra vez en la próxima clase de pintura a las oposiciones públicas a las pensiones que ha ofrecido en el edicto de 20 de octubre de 1789 de que acompañe un ejemplar con la condición de que echo (*sic*) V.M. a las obligaciones que debe contraer y, contrayéndolas al modo que los demás opositores, lo practique V.M. dentro del término de 15 días que la Junta le reclama por preciso y perentorio para ser admitido y de quedar V.M. en exacta inteligencia me dará aviso para hacerlo presente». El 24 de febrero Flaugier contestó, y en la Junta de 1 de marzo de 1790 se acordó: «Vista la contestación que hace Joseph Flaugier en 24 de febrero a la orden que se le pasó el 16 del mismo para que dentro del término de 15 días acudiese a firmar las obligaciones que firmaron los demás opositores a los premios en la clase de pintura que es a la que solicita oponerse. Que se una al expediente y se tenga presente». Significa este acuerdo que el 24 de febrero de 1790 Flaugier no estaba en Barcelona, y es de suponer que siguiera en Poblet. Las actas de la Junta de Comercio no vuelven a citar a Flaugier dentro del siglo XVIII, pero en sesión de 22 de julio de 1790 se dio a conocer el resultado de las oposiciones con las pensiones otorgadas para grabado a Blas Ametller Rotllan (1768-1841) para ir a estudiar a la Academia de San Fernando de Madrid; en escultura, a José Bover Mas (1770-1866), pensionado en Roma; y en pintura, a Francisco Rodríguez Pumat (1767-1840) para ir a Roma con 12 reales diarios. Es decir, Francisco Rodríguez se llevó la plaza que pretendía Flaugier. Rodríguez fue, con el tiempo, Director de la Escuela de Lonja, en 1827, y pintó una colección de retratos de Intendentes que se conserva en la Sala de Actos de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge, en el segundo piso de la casa Lonja de Barcelona. Se trata de los retratos de don Fernando de Oteiza, don José de Ansa, don Juan de Erro, don Domingo de Bonafont, don Pedro A. Díaz de Labandero y don Vicente Frigola. Fue Rodríguez, además, académico de San Fernando de Madrid⁸⁷.

Los documentos transcritos demuestran que a finales de 1789 y principios de 1790 estaba Flaugier en Poblet. Toda vez que no le fue otorgada la pensión, tuvo oportunidad de continuar su trabajo en el monasterio hasta su viaje a Francia en 1797.

La presencia continuada de Flaugier en Poblet hace muy posible que fuera el autor de las pinturas de la cúpula de la Sacristía Nueva, ya que a pesar de que se le atribuye también el cuadro de la Virgen de la Misericordia en el testero, por ser esta pintura al óleo sobre tela, pudo haberse pintado en otro lugar, y luego ser transportada al monasterio en tanto que el trabajo de la cúpula exigía necesariamente su presencia en el lugar.

A la vista de los hechos documentales, y comparando las cúpulas de Poblet y San Severo y San Carlos Borromeo de Barcelona, parece lógico pensar que se trata de dos obras del primer estilo de Flaugier influido por Mengs y antes de conocer las maneras de David⁸⁸.

Por tanto, mientras no aparezcan documentos más fehacientes, que pudieran hallarse en los Legajos del Archivo de Poblet en el Histórico Nacional de Madrid, hay que atribuir las maltrechas pinturas de la cúpula de la Sacristía populetana al provenzal José Bernardo Flaugier (1775-1813).

NOTAS

- ¹ Agustí ALTISENT, *Història de Poblet*. Monestir de Poblet, 1974, p. 599.
- ² Joaquim GUITERT i FONTSERRE, *Col·lecció de manuscrits inèdits de monjos del Reial monestir de Poblet, transcrits per...* (IX Vols.). La Selva del Camp, 1947-1949, Vol. I, p. 64.
- ³ Joaquim GUITERT FONTSERRE, *Poblet. Guia, notes històriques y artísticas*. Barcelona, 1921, 1923 y 1929, 3.^a edició (1929), págs. 44-45.
- ⁴ Mn. Josep PALOMER, *La decadència de Poblet*. Imp. Verdaguier, Barcelona, 1928, págs. 144-145.
- ⁵ Alexandre MASOLIVER, *Fra Francesc Dorda*. Poblet, 1981, pág. 91.
- ⁶ Arxiu de Poblet (A.P.), *Manuscrits*. Abat Francesch Dorda. Armari IV, Calaix 29.
- ⁷ ALTISENT, *op. cit.*, págs. 599-606.
- ⁸ GUITERT (1929), pág. 287.
- ⁹ Jaime FINESTRES y MONSALVO, *Historia del Real Monasterio de Poblet*. Tarragona, 1765, Vol. V, págs. 210-211 y 216.
- ¹⁰ César MARTINELL i BRUNET, *Arquitectura i escultura barroques a Catalunya. Monumenta Catalonia*, Vol. XI. Editorial Alpha, Barcelona, 1961, Vol. III, pág. 71.
- ¹¹ Información facilitada por el Prof. Alcolea el 1 de junio de 1984. Sobre la iglesia parroquial de San Martín de L'Aleixar véase: F. ANGLES i SORONELLAS, *Guía de L'Aleixar*. Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1983, páginas 63-73. BOLETIN PARROQUIAL, *La Santa Fimbria*, n.º 1. L'Aleixar, marzo de 1947. Mercè VIDAL, *Descripció històrico-artística de l'església de L'Aleixar*.
- ¹² FINESTRES, *op. cit.* Cervera, 1753, Vol. I, págs. 257, 265 y 277.
- ¹³ Ll. DOMENECH i MONTANER, *Historia y Arquitectura de Poblet*. Diputación de Barcelona, 1927, págs. 379 y 397.
- ¹⁴ *Enciclopedia Universal Ilustrada*. Editorial Espasa-Calpe, Madrid-Barcelona, 1921, Vol. XLV, págs. 958-977.
- ¹⁵ Fray Pedro DE JESUS, *Templo nuevo de los Agustinos descalzos de Granada*. Imprenta Francisco Gómez Garrido, Granada, 1695, págs. 47-49.
- ¹⁶ Atanasio Genaro BRIZGUZ y BRU, *Escuela de Arquitectura Civil*. Oficina de Joseph de Orga, Valencia, 1804, págs. 100-101.
- ¹⁷ Juan BASSEGODA NONELL, *Historia de la Restauración de Poblet*. Poblet, 1983, pág. 318.
- ¹⁸ ALTISENT, *op. cit.*, pág. 609.
- ¹⁹ Domingo COSTA BOFARULL, *Memorias de la ciudad de Solsona y de su iglesia*. Editorial Balmes, Barcelona, 1959, Vol. I, pág. XIII; Vol. II, páginas 526-542.
- ²⁰ D. COSTA BOFARULL, *op. cit.*, Vol. I, pág. XII.
- ²¹ Cartas de Fray Jesús M.º Oliver al autor el 26 de abril y 7 de junio de 1984. Archivo de la Catedral Gaudí. Barcelona.
- ²² G. DESDEVEISES DU DEZERT, *Barcelone et les grans sanctuaires catalans*. Ed. H. Laurens, Paris, 1913, pág. 140.
- ²³ J. A. CEAN BERMUDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. Imp. Ibarra, Madrid, 1800, Vol. V, páginas 236-238.
- ²⁴ *Diccionario geográfico universal dedicado a la Reina Ntra. Sra. (q.d.g.) por una sociedad de literatos*. S.B.M.F.C.L.D. (10 volúmenes). Imprenta José Torné, Barcelona 1831-1836, Vol. VII (1832), pág. 538. Entre 1831 y 1834 dirigió la edición Antonio Bergnes de las Casas (1801-1879) y desde la letra R Pascual Madoz.
- ²⁵ *El Museo de las Familias*. Imp. de A. Bergnes de las Casas, Barcelona, volumen I (1838), págs. 197-198.
- ²⁶ Andrés DE BOFARULL Y DE BROCA, *Poblet*. Imp. Boix, Tarragona, 1848, página 32.
- ²⁷ 2.^a edición (Reus, Imp. Muñoz), 1870, pág. 23. 3.^a edición (Reus, Imprenta Torroja y Tarrats), 1881, pág. 23. 4.^a edición (Reus, Imp. Vda. de Torroja), 1889. 5.^a edición (Reus, Imp. Vda. de Torroja), 1894.
- ²⁸ Pascual MADDOZ, *Diccionario geográfico, estadístico e histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid, 1849, Vol. XIII, pág. 95.
- ²⁹ Eduardo TODA GÜELL, *Apuntes y Recuerdos*. Manuscrito, 1870. A.P. Armario VI, Cajón 26.
- ³⁰ Eduardo TODA GÜELL, *Poblet. Descripción histórica*. Imp. Tosquella y Zamora, Reus, 1870, pág. 17.
- ³¹ Josep MARTI i FOLGUERA, «Monografía de Poblet», en *El Eco del Centro de Lectura*, III.^a época, n.º 74. Reus, 17 de diciembre de 1871.
- ³² Eduard TODA Y GÜELL, *Poblet. Recorts de la Conca de Barberà*. La Renaixensa, Barcelona, 1883, pág. 65.
- ³³ Víctor BALAGUER, *Las ruinas de Poblet*. Escritores Castellanos, Madrid, 1885, págs. 122-123.
- ³⁴ Antonio ELIAS DE MOLINS, *Diccionario de escritores y artistas de Cataluña*. Imp. Giró, Barcelona, 1889, Vol. I, págs. 604-605.
- ³⁵ Eduard TODA, *Poblet*. Lectura popular. Butlletí d'autors catalans. Il·lustració Catalana. Vol. VI, N.º 100. Barcelona, s.a. (1901), págs. 353-484.
- ³⁶ Buenaventura BASSAGODA AMIGO, *Las Bellas Artes, Catalanes Ilustres*. Ed. Bastinos, Barcelona, 1905, págs. 62-63.
- ³⁷ Luis DE ARCO, *Guía artística y monumental de Tarragona*. Tarragona, 1906, pág. 177.
- ³⁸ Cayetano BARRAQUER y ROVIRALTA, *Las casas de Religiosos de Cataluña en el primer tercio del siglo XIX*. Imp. Altés, Barcelona, 1906, volumen I, págs. 259-260 y 264.
- ³⁹ GUITERT, *op. cit.* (1921), pág. 37.
- ⁴⁰ Eduard TODA, *Reconstrucción de Poblet*. Poblet, 1935, pág. 56.
- ⁴¹ Eduard TODA, *Destrucción de Poblet*. Poblet, 1935, págs. 127, 181 y 277.
- ⁴² Joaquín FOLCH Y TORRES, «Obras del pintor Flaugier en tierras tarraconenses», en *Destino*, n.º 956. Barcelona, 3 de diciembre de 1955, páginas 28-29.
- ⁴³ Joaquín GUITERT, *La época contemporánea del monasterio de Poblet*. Ed. Orbis, Barcelona, 1955, págs. 54-58.
- ⁴⁴ ALTISENT, *op. cit.*, pág. 564.
- ⁴⁵ MARTINELL, *op. cit.*, pág. 71.
- ⁴⁶ J. BASSEGODA, *op. cit.*, pág. 206.
- ⁴⁷ Joan BASSEGODA i NONELL, *Memòria del projecte de Restauració de la Sagristia Nova de Poblet*. Barcelona, 16 de març de 1983. Càtedra Gaudí. Barcelona.
- ⁴⁸ Antoni PALAU i DULCET, *Guía de Poblet. Conca de Barberà*, II. Imp. Romana, Barcelona, 1931, pág. 163.
- ⁴⁹ FINESTRES, *op. cit.*, Vol. I, pág. 277.
- ⁵⁰ ALTISENT, *op. cit.*, pág. 373.
- ⁵¹ L. DOMÈNECH i MONTANER, *op. cit.*, pág. 84.
- ⁵² GUITERT, *op. cit.* (1921), pág. 44.
- ⁵³ PALAU i DULCET, *op. cit.*, pág. 152.
- ⁵⁴ ALBERTI, *Diccionari biogràfic*. Ed. Alberti, Barcelona, 1968, Vol. II, página 224.
- ⁵⁵ Santiago ALCOLEA, «La pintura española durante el siglo XVIII», en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, XV. Barcelona, 1962, Vol. II, págs. 76-77.
- ⁵⁶ ALTISENT, *op. cit.*, págs. 606-609.
- ⁵⁷ *L'Art Català*. Editorial Aymà, Barcelona, 1958, Vol. II, pág. 266.
- ⁵⁸ Raimon CASELLAS, «L'estil imperi a Barcelona», en *La Veu de Catalunya*. Barcelona, 23 de gener-14 d'abril de 1910.
- ⁵⁹ Pedro B. (BOHIGAS) TARRAGÓ, «Contribución a la biografía de Flaugier», en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, II. Barcelona, julio de 1944, págs. 24-29.
- ⁶⁰ Agustín DURAN SANPERE, *La iglesia del antiguo hospital militar y las pinturas de Flaugier*. Barcelona. *Divulgación Histórica*, tomo V. Ed. Aymà, Barcelona, 1948, págs. 257-264. En versión catalana en *Barcelona i la seva història*, Vol. III. Curial, Barcelona, 1975, págs. 429-433.
- ⁶¹ J. FOLCH I TORRES, *op. cit.*, pág. 29.
- ⁶² E. A. B. y M., «Suplemento» al *Diccionario histórico o Biografía Universal compendiada*. Librería de los editores Antonio y Francisco Oliva. Barcelona, Diccionario, 12 vols., 1830-1835. «Suplemento», 1 vol., 1836.
- ⁶³ Alfons MASERAS, «Una decoració de Flaugier al Museu d'Arts Decoratives de Pedralbes», en *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, III, n.º 22. Barcelona, març de 1933, págs. 67-73. «Clarificacions sobre l'origen de Joseph Flaugier», en *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, III, n.º 28. Barcelona, setembre de 1933, págs. 257-264. «Les pintures de Flaugier llegades pel Dr. Francesc Fàbregas als nostres Museus», en *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, IV, n.º 41. Barcelona, octubre de 1934, págs. 306-312. «Un peintre provençal fameux en Catalogne et inconu dans son pays», en *Revue des Pays d'Oc*, An I, n.º 10. Avignon, oct. 1932, págs. 668 y ss.
- ⁶⁴ José SELVA VIVES, «Arquitectura», en *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*. Ed. Millà, Barcelona, 1954, Vol. III, pág. 388.
- ⁶⁵ Libro de Premios de la Escuela Gratuita de Diseño. Manuscrito (1775-1799). Biblioteca del Museo Marés. Barcelona.
- ⁶⁶ ALCOLEA, *op. cit.*, Vol. I, págs. 187-188.
- ⁶⁷ Marcelino MENENDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santander, 1940, Vol. III, página 534.
- ⁶⁸ P. Raymundo FERRER, *Barcelona cautiva*. Imp. Brusi, Barcelona, 1817, volumen IV, pág. 423.
- ⁶⁹ ALCOLEA, *op. cit.*, Vol. I, pág. 284.
- ⁷⁰ Juan CORTES, «Pintura», en *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña de J. F. Ràfols*, Ed. Millà, 1954, Vol. III, pág. 438.
- ⁷¹ Libro de Acuerdos, 1803, Fol. 137. Instituto Municipal de Historia. Barcelona.
- ⁷² Francesch CARRERAS CANDI, *Geografía General de Catalunya. La Ciutat de Barcelona*. Barcelona, s.a. (1916), pág. 835.
- ⁷³ Agustín DURAN SANPERE, *Barcelona. Divulgación histórica*. Ed. Aymà, Barcelona, 1948, Vol. V, pág. 269.
- ⁷⁴ Federico MARES DEULOVOL, *Dos siglos de Enseñanza Artística en el Principado*. Real Academia de Bellas Artes de San Jorge. Barcelona, 1964, página 320.
- ⁷⁵ José M.º GARRUT ROMA, *Itinerarios de Piedad de Barcelona*. Ed. Aymà, Barcelona, 1952, págs. 60 y 90.
- ⁷⁶ DURAN SANPERE, *op. cit.* (1948), págs. 257-264; (1975), págs. 429-433.
- ⁷⁷ Adolfo FLORENSA FERRER, *Veinte años de labor en la conservación y restauración de edificios artísticos e históricos de Barcelona*. Ayuntamiento de Barcelona, 1949, lám. XI, figs. 22, 23 y 24.
- ⁷⁸ Relación del Sr. Ribera Colomer el 28 de junio de 1984 al autor.
- ⁷⁹ ALCOLEA, *op. cit.*, pág. 285.
- ⁸⁰ Libro de Acuerdos de la Real Junta de Comercio de Barcelona. Años 1786-1788 (Lib. Ac., 1786-1788). Fol. 263.
- ⁸¹ Lib. Ac., 1786-1788. Fol. 268.
- ⁸² Lib. Ac., 1789-1791. Fol. 175.
- ⁸³ Lib. Ac., 1789-1791. Fol. 189.
- ⁸⁴ *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano*. Ed. Montaner y Simón, Barcelona, s.a., tomo XI, págs. 982-983.
- ⁸⁵ Lib. Ac., 1789-1791. Fol. 202.
- ⁸⁶ Copiador de Cartas de la Real Junta de Comercio de Cataluña. Vol. 1790-1794, 16 de febrero de 1790.
- ⁸⁷ *Catálogo de las obras de pintura pertenecientes al Museo a cargo de la Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona*. 2.^a edición. Imp. Celestino Verdaguier, Barcelona, 1867, núms. 356, 361, 362, 364, 365 y 366, páginas 42-43.
- ⁸⁸ «Ocúpase a continuación el señor Miguel Farré Albagés acerca de la cúpula de la iglesia del derruido Hospital Militar, atribuida a Flaugier.

1. Cúpula pintada por Flaugier a finales del siglo XVIII en la iglesia de San Severo y San Carlos Borromeo de Barcelona, ahora de los Padres Mercedarios.
2. El octavo plafón restaurado, de tema no determinado.
3. Detalle del plafón, con una figura femenina plenamente rococó, casi goyesca.

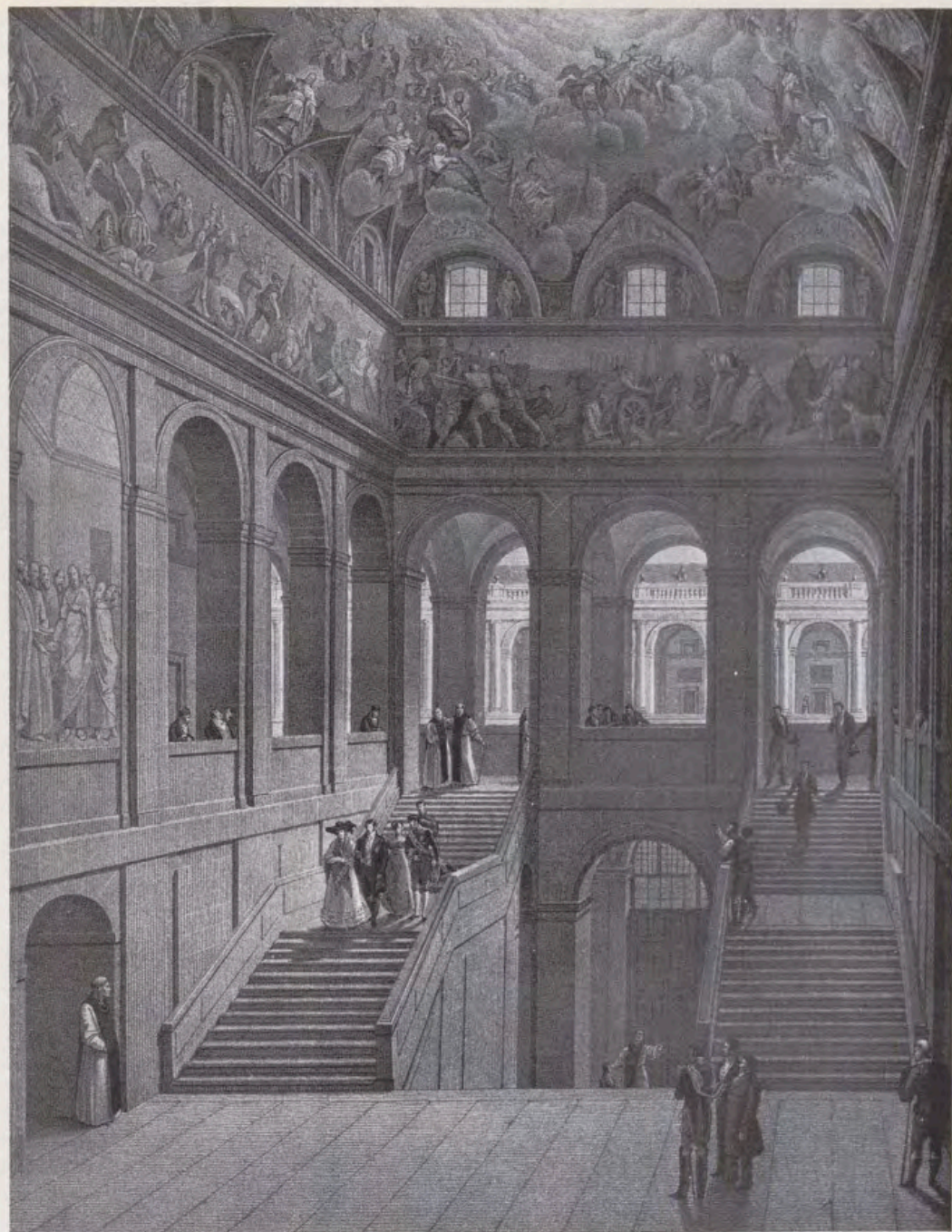


Expone que en virtud de poderse examinar de cerca al presente, dadas las obras que allí se fechtúan, ha dado con la particularidad de existir dos cúpulas, ambas pintadas, oculta una de ellas por la que aparece con la composición considerada de Flaugier. Añade que ésta no guarda relación técnica alguna con la decoración del presbiterio, la cual se relaciona, en cambio, con la pintura de la cúpula primitiva. Señalado por don José Puig i Cadafalch que pudiera ser arrancada la pintura que está a la vista para su traslado a la tela, el Sr. Farré objeta la dificultad que el caso reviste para ello, en atención a como está realizada dicha obra». Libro de Actas de la Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona. Acta de la Sesión General de 20 de abril de 1945. Archivo de la Academia de San Jorge.

OTRAS NOTAS BIOGRAFICAS

BENEZIT, M.: *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*.
 FLORENSA, Adolfo: *Conservación y restauración de Monumentos históricos (1947-1953)*.

- FLOREZ, Enrique: *España Sagrada* (2.ª edición). (No menciona Poblet).
 IMBERT, Erasmo de: *Erasmus de Gónima*. Barcelona, 1952.
 PONZ, Antonio: *Viaje de España*. Vol. XIV, págs. 220-228 (no hay mención de la Sacristía Nueva).
 PUIGGARI, José: *El Museo Universal*. Imp. Gaspar y Roig, Madrid, 1861, año V, núms. 18, 25, 26, 38 y 40; págs. 140, 197, 300-302, 315, 316 y 317. (Contiene interesantes grabados a la pluma, pero sólo una mención sobre la Sacristía en el texto de Puiggari, págs. 300-302).
 RAFOLS FONTANALS, J. F.: *Entorn del nostre barroc*. Barcelona, 1936. (Inédito, Archivo Cátedra Gaudí. Barcelona). Fols. 52-54.
 SELVA, José: *El Arte español durante los Borbones*. Ed. Amaltea, Barcelona, 1943, pág. 179.
 THIEME, Ulrich: *Allgemeines Lexikon des Bildenden Künstner*. Leipzig, 1916.
 VILLANUEVA, Jaime: *Viaje Literario a las iglesias de España*. Imprenta de la Real Academia de la Historia, Madrid, 1851, Vol. XX, Carta CXXLI, páginas 148-156 (no menciona la Sacristía Nueva).



Vista de la Escalera principal del Real Monasterio de El Escorial, por Brambilla. Litografía de Asselineau.

El Rey Felipe II y El Escorial en la prosa extranjera dieciochesca

Por MARCELINO TOBAJAS

Los documentos que se utilizan en esta ocasión, algunos de los cuales fueron difundidos muy ampliamente, se publicaron en su mayor parte en el siglo XVIII, que es el de su nacimiento, y siglo que en opinión de Ortega y Gasset «es el menos español de nuestra Historia», juicio al que conviene agregar que no podía ser de otro modo; es el siglo de la Ilustración,

aqueel en el que «todo es ardor, movimiento, utopía, esperanza, anhelo, violencia, lucha, locura, exceso, furor; el hombre que no se atrevía a nada, se atreve a todo y no retrocede ante nada... La sed de renovación devora a todos los espíritus»¹. Queda así explicado que se actúe de espaldas a la Verdad revelada y esto lleva a los hombres a considerar que es justa, legítima, el

ansia de lucro sin límites, tal ha precisado el sociólogo Max Weber; con el siglo ha comenzado la *Revolución Industrial*. Nuestros gobernantes, algunos llenos de ingenuidad ardorosa, emprenden la marcha por el camino de la imitación. Bernardo Ward pone de ejemplo al extranjero: «Sigamos sus planes, imitemos sus modelos, y yo os aseguro que será España la monarquía

más poderosa de toda Europa». No iba muy bien encaminado Ward, como se ha podido comprobar mucho después. Claro que esta imitación a ultranza que propone el irlandés no es del agrado de todos, así don Diego de Torres y Villarroel, viviente de aquella sociedad, exclama dolorido: «especialmente desde el principio de este siglo, que empezaron los españoles a gastar cabellos, pliegues y tacones, y con la elección del traje bebieron la lengua y las costumbres a los malos franceses», sin preocuparse de tomar nada bueno de ellos², y agrega don Diego: «entre las verduleras, panaderas, taberneros y otros comerciantes en lo comestible, cuellan y pasan algunas voces españolas», pero en el resto de las gentes de la Corte «no es metal corriente el de nuestras palabras; y se le tiene por contrabandista y defraudador al que introduce en las conversaciones o contratos el nativo idioma»; Torres termina con desaliento: «anda tan perdido el idioma castellano, que ni en la pluma ni en los labios se encuentra».

Así queda claro que la parte rectora de la sociedad ya no da su rostro al *aire imperial* que corría por España en tiempos del César Carlos y de su hijo Don Felipe II, y es que ahora sopla solamente un airecillo tramontano, impregnado de olores exóticos y carente de fuerza. Otro dato significativo está en la prensa española dieciochesca, orientada por completo hacia los *ilustrados*, porque cuanto se lee en el *Diario de los Literatos, El Pensador* y finalmente en *El Censor*, que son las publicaciones que encabezan los *papeles periódicos* del XVIII, es opuesto al caminar y al sentir de una España con personalidad propia, ya que en las páginas de esos *papeles* se trata de dar vida a una España hecha a imagen y semejanza de Francia o de Inglaterra³. Sumemos a ese intento —a veces son artículos inmisericordes, como la mayoría de los publicados en *El Censor*—, los ataques a la España tradicional que se pueden leer en más de una página de los libros escritos por extranjeros que nos visitaron. Así en la obra de Lantier, *Viaje a España del caballero San Gervasio*: «¡Por San Jorge, los españoles son unas gentes muy singulares! No me sorprende que los derrotemos en el mar, y nos apoderemos de todos sus santos metamorfoseados en barcos...», burla de la costumbre española de bautizar las naves con nombres de santos. En la misma obra Lantier pone en boca de otro personaje: «No me habléis de España; la he atravesado desde Cádiz hasta aquí: no he visto más que frailes, reliquias y andrajos...», sin que se transcriban otras frases que siguen.

Es muy conveniente leer las opiniones que sobre España dejaron escritas estos visitantes, y eso por adversas o venenosas que sean⁴. El comentario

que aquí se va a hacer se limitará a los juicios que merecieron El Escorial y su Fundador a tales viajeros. El número de esos juicios fue grande: «¡Qué otro viaje a España!, va a exclamar aquí un censor maligno o bromista; de todas partes nos vienen, ¡ya no se sabe a quien oír!», exclama el editor del *Viaje a España del caballero San Gervasio*, escrito hacia la segunda mitad del XVIII⁵.

Para las citas y comentarios que seguirán debe tenerse muy en cuenta que no se ha respetado el orden cronológico, y sí el que ha parecido más conveniente para el fin de este artículo: las afinidades de los autores en relación con Don Felipe II y El Escorial.

Con el propio siglo aparece en Amsterdam *Viajes hechos en diversos tiempos en España, en Portugal, en Alemania, en Francia y en otras partes*, libro anónimo publicado por el librero Jorge Gallet, quien advierte: «No se debe buscar aquí más que una narración sencilla e ingenua, sin otros adornos que los de la verdad». El autor, al referirse a El Escorial, afirma: «no ha visto España el que no ha visto esta casa». Le preocupa fundamentalmente lo suntuoso del Monasterio; «en efecto, esa casa es perfectamente bella y curiosa de ver. Nada hay tan soberbio». El Panteón Real goza de sus preferencias: «Confieso que la belleza de este lugar es un poco difícil de expresar: no dejaré de recoger lo que se me ha quedado en la memoria»⁶.

Otras referencias breves se encuentran en el *Viaje de Francia, de España, de Portugal y de Italia*, que escrito hacia 1730, no se publicó hasta el año 1770, tres años después de la muerte de su autor, el diplomático francés Esteban de Silhouette, quien según otro viajero, Peyron, «hizo su viaje en 1729 y en el espacio de tres meses». Silhouette era hombre de su siglo, y el viajero debe examinarlo todo en cada sitio, desde la religión hasta «el carácter de los diferentes príncipes y del de las diferentes Cortes». Ve El Escorial como «el más grande y el más soberbio edificio que haya en toda España y uno de los más hermosos de Europa». Después de ponerle reparos al emplazamiento se entrega a una descripción catalogal: «la iglesia es lo que hay de más notable; está construida, como el resto, muy sólidamente; es bella, aunque con algunos defectos». La riqueza de la sacristía le deslumbró... en cuanto se refiere a «oro, plata y pedrerías», y agrega seguidamente que «hay allí cuadros de los más excelentes maestros de Italia. Se ven otros varios en el convento». Ni una palabra para los maestros españoles cuyas obras colgaban de las paredes del Monasterio. Para Silhouette la biblioteca es «hermosísima, no solamente con relación a la belleza de la nave y de las pinturas, sino también al número y a la elección de los

libros», y agrega a continuación: «los frailes no hacen uso de ellos, son muy ignorantes, no conocen los tesoros que poseen...» estaban alojados perfectamente «mientras que el rey lo está muy mal». Termina la parte que dedica a El Escorial con este juicio: «en una palabra, es una masa hermosa de piedras que encierra grandes riquezas y está desprovista de diversiones; no hay allí otros jardines que algunas terrazas muy estrechas que reinan alrededor de una parte del edificio»⁷.

El tercer viajero, integrante de este grupo, es el inglés José Townshend, que para el barón de Bourgoing es algo precipitado en sus juicios y confía demasiado en la credulidad de quienes lean su obra. Pese a todo, el libro del inglés, que es el resultado del viaje que su autor efectuó por España en 1786, tuvo mucho éxito, hasta el extremo que el año 1809 apareció una traducción francesa, hecha por el ciudadano ginebrino, J. P. Pictet-Mallet, con el fin de que, dice Mercadal, «los invasores pudieran llevarlo en sus mochilas». No le gustó a Townshend la situación de El Escorial: «en un profundo encajamiento, al pie de las altas montañas que separan las dos Castillas, y al abrigo de todos los vientos, excepto del del Sudoeste». No hay más alusión a Don Felipe II que construyó el Monasterio «por obediencia a su padre Carlos V, con el fin de cumplir un voto hecho después de la batalla de San Quintín que ganó por la intercesión de San Lorenzo». Por otra parte, y a esto Townshend le da importancia suma, es que «ningún sitio puede ofrecer más goces que el convento del Escorial a un conoedor de la pintura. Se ven allí por todas partes las obras de los más grandes maestros y algunos de sus más admirados cuadros»; después de estas palabras, más de compromiso que de otra cosa, pues se limita a mencionar solamente al Ticiano, va —patriotismo antes que nada— a mencionar que el cuadro de Rafael llamado *La Perla* «perteneció a nuestro rey Carlos I, pero fue vendido por Cromwell, y adquirido por el embajador español por 2.000 libras (18.000 francos)...».

De estos tres viajeros quizá sea Townshend el que refleje más claramente la incompreensión manifiesta no ya hacia la grandeza de Felipe II y de su obra mejor, El Escorial, sino hacia una visión del mundo, visión que se ha de colocar por derecho propio en los caminos de la ascética católica. Tal falta de entendimiento creo que es apreciable en estas palabras: «El Escorial, considerado como residencia real es bien poco agradable; si estuviera colocado en una posición más baja y mejor abrigada, como Aranjuez, ofrecería una preciosa residencia en la primavera; o si estuviera elevado, vuelto hacia el Norte y cubierto por bosques frondosos, como San Ildefonso, podría ser

El Censor, periódico político y literario,
conservado en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

EL CENSOR,
PERIÓDICO POLÍTICO
Y LITERARIO.

TOMO I.º

MADRID:
EN LA IMPRENTA DE ESTE PERIÓDICO,
CARRERA DE S. FRANCISCO, N.º 1.
1820.

EL CENSOR,
PERIÓDICO POLÍTICO Y LITERARIO.

N.º 2.º
SABADO, 12 DE AGOSTO DE 1820.

SESIONES DE LAS CORTES
DESDE 10 HASTA 31 DE JULIO.

DESTINADAS las del 10 y 11 á la formación de comisiones y á la redacción del discurso de gracias que debía presentarse al Rey: empleadas las siguientes en oír las exposiciones hechas por los secretarios del despacho, recibir parabienes, expedientes remitidos por el gobierno y peticiones particulares; en escuchar proposiciones sueltas de varios señores diputados, decidir, si serían ó no admitidas á discusión, y remitir al examen de varias comisiones las que han parecido importantes; y no habiéndose hecho aun ley alguna, ni dados otros que algunos decretos sobre cuestiones aisladas ó de privado interés, poca materia pueden

un retiro delicioso en verano; pero expuesto, como está, a los rayos del sol de Mediodía, y situado cerca de las regiones cubiertas de una nieve eterna, sin abrigo y privado de umbrías, ese local no tiene encantos en ninguna estación del año»⁸.

Me ocuparé ahora de otros viajeros que no se detienen en el punto de los reparos, por el contrario, explotan la *leyenda negra*, base de todos sus ataques al *rey prudente*. El ya citado Lantier, una vez más pone el juicio ofensivo en boca de un inglés, ahora en forma de dicho jocoso sobre El Escorial: «... ese soberbio monumento había sido alzado por Felipe II, en conmemoración de la victoria de San Quintín, obtenida sobre los franceses y que él [el inglés] había respondido: *Está muy bien; pero tendréis* [sic en la edición] *que haberlo derribado después de la batalla de Rocroy*»⁹.

Nuevamente hace acto de presencia la obra del mayor inglés, Sir Hew Whitford Dalrymple, que vino a España en 1774 «por la sola curiosidad de ver Madrid», estaba de guarnición en Gibraltar, y una vez en nuestra capital

extendió su plan. Por lo que se refiere a El Escorial, el lugar «ofrece un aspecto más salvaje que agradable», pero reconoce: «me vi sorprendido de hallar una obra tan prodigiosa». La descripción del Monasterio es tan breve como imprecisa, que cierra con este párrafo que no requiere comentario: «Cuando se ven obras de una gran magnificencia nacional y los libres y generosos esfuerzos de las artes brillan con todo su resplandor en medio de un pueblo orgulloso y floreciente, un alma magnánima se siente invadida por un sentimiento agradable de admiración y de respeto; pero cuando el poder inmenso del despotismo pisotea y estruja a una nación para sacar con qué alimentar la extravagancia o el orgullo de un solo hombre, cuanto más enorme es ese montón de riquezas, más pesa sobre el corazón de un hombre de bien y esparce en él una profunda indignación contra la hidra»¹⁰.

Si Dalrymple se considera un *hombre de bien* y lanza este ataque de revés, el francés duque de San Simón, que viene a España en 1721 como embajador extraordinario, considera que,

cual nueva Némesis, debe fulminar sus rayos contra Don Felipe II. Llega el francés al Monasterio bien provisto de órdenes de Felipe V, del marqués de Grimaldo, del Nuncio que, dice, le permitirían «hacerme ver las maravillas de ese soberbio y prodigioso monasterio y abrirme todo lo que quisiera en él visitar»; nada más natural, pero a continuación se leen unas palabras sospechosas: «porque había sido bien advertido de que, sin la recomendación del nuncio, las del rey y su ministro y ni mi carácter me habrían servido de mucho». No es muy extenso en la descripción del Monasterio, formada por unas cuantas palabras huecas: «es un prodigio de edificio, de estructura, de toda especie de magnificencia esa casa, y el conjunto inmenso de riquezas que contiene en cuadros, en ornamentos, en cálices de toda especie, en pedrerías sembradas por todas partes...» del Panteón asegura: «me aterró por una especie de horror y de majestad». Y es que San Simón ha comenzado a descorrer la cortina de los horrores con unas palabras previas: «El Escorial está sobre un alto, al que se sube imperceptible-



Vista del Patio de los Reyes del Real Monasterio de El Escorial,
por Brambilla. Litografía de Pic de Leopold.

mente, desde donde se ven desiertos hasta perderse la vista por los tres lados». En su caminar hacia el núcleo del horror, sin darse cuenta que está fascinado por la personalidad de Don Felipe, San Simón pone todo su afán en conseguir que se le permitiera entrar en las habitaciones del Fundador, a lo que los frailes se negaban asegu-

rando, dice San Simón, «que no la abrían ni la abrían jamás a nadie», y que si, efectivamente, Felipe V entró lo hizo «por fuerza y como amo, que les había amenazado con hacer romper las puertas...». No consiguió el embajador su propósito; ahora llega por fin al núcleo de su narración, para ello ha de volver nuevamente al Panteón y en él

al pudridero, que describe muy detenidamente para llegar hasta el lugar donde se encontraba «el féretro del infortunado Don Carlos». Aquí nuestro buen francés nos narra, con diálogo y todo, la escena que, dice, tuvo lugar con el fraile que sirvió de guía. Con sus palabras San Simón nos demuestra que sus conocimientos *históricos* se origina-



Vista de la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial,
por Brambilla. Litografía de Asselineau.

ban en la *Apología*, de Guillermo de Orange, en los libelos infames que se derivaron de ella, y en las *Relaciones*, de Antonio Pérez, todo lo cual se confirma con las palabras que espetó al fraile, referentes a Don Carlos: «En cuanto a ése, bien se sabe por qué y de qué murió»; seguidamente el embajador-escritor monta una escena trucu-

lenta en la que el papel peor corresponde al fraile, que estaba irritadísimo, y agrega San Simón refiriéndose a Felipe V una vez más: «luego le dije que el rey, poco después de haber llegado a España había tenido la curiosidad de hacer abrir el féretro de Don Carlos, y que sabía de un hombre que allí estaba presente (era Louville) que había

encontrado su cabeza entre las piernas que Felipe II, su padre, le había hecho cortar en su prisión delante de él». Sigue narrando que «el fraile cebón» gritó lleno de furia que el príncipe Carlos «al parecer, lo había merecido, porque Felipe II obtuvo para ello el permiso del Papa». Y dicho esto, que era lo que deseaba, San Simón abrevia

la escena manifestando que «me contenté con reirme y con hacer una seña de callarse, como hice a los que estaban conmigo», en tanto que el fraile alababa la piedad y la justicia de Don Felipe y «el poder sin límites del Papa y la herejía de quien quiera que dudase que no pudiese ordenar, decidir y dispensar de todo. Tal es el fanatismo de los países de Inquisición, donde la ciencia es un crimen; la ignorancia y la estupidez, la primera virtud»¹¹.

San Simón se callaba indudablemente muchas cosas. Más de ciento cincuenta años después un historiador español, afecto al progresismo *templado*, don Modesto Lafuente, le da en las Cortes Españolas la réplica, aunque sea amparada en el *y tú más*. Decía don Modesto:

«Se cree que solo la España, y solo los monarcas españoles eran intolerantes en aquel tiempo. Pues yo puedo demostrar que Felipe II, tan absoluto como era y tan fanático como se le quiere hacer, era, como dijo muy bien mi digno amigo el ilustrado señor Heros, el menos intolerante de los monarcas existentes. Señores, se ha dicho, y es verdad, que Felipe II en el auto de fe de Valladolid en 1559 dijo aquellas célebres y funestas palabras: “y si mi hijo fuera hereje, yo mismo llevaría la leña para quemarlo”.

Treinta años antes el Rey Francisco I de Francia, en una procesión solemne, y después de haber impuesto muchísimos castigos a herejes o protestantes, que entonces se llamaban de ambas maneras, dijo: “y si supiera que mis hijos estaban contaminados de herejía, yo los castigaría de muerte; y si supiera que una mano mía estaba contaminada, me la cortaría con la otra”. Francisco I encendió casi tantas hogueras como pudo encender Felipe contra los protestantes».

Aunque pueda resultar excesivo, será conveniente transcribir algunas palabras más de las que pronunció aquel día don Modesto:

«Parece que se han olvidado también, señores, los edictos de Enrique II contra los herejes: parece que se han olvidado las infernales maniobras de Catalina de Médicis; parece que se han olvidado el asesinato de los Guisas, y la matanza de los hugonotes. Esto pasaba fuera de España; esto pasa en esas naciones que se dice que iban marchando entonces por la vía de la civilización. Y si de Francia pasamos a Inglaterra, ¿qué sucedía en aquel tiempo?»¹²; don Modesto no se muere la lengua y enumera las atrocidades que allí se cometieron, especialmente en tiempos de la reina Isabel. Pese a todo, la *leyenda negra* continuaba teniendo vigencia plena, ya por ignorancia, ya por temor al que dirán, ya por odio irracional hacia España. Se había encargado de alimentar tal hoguera otro de los

epígonos de Guillermo de Orange y de Antonio Pérez, el marqués de Langle, en su obra *Viaje de «Figaro» a España*, escrita en 1784, que mereció de Grimm el calificativo de «rapsodia de críticas y de sarcasmos sobre los usos y las costumbres de la nación española» —algo más que eso es— apoyada por lo que no se puede calificar por menos como un ataque salvaje, a cargo del editor en el *Aviso* que precede al texto; he aquí una muestra: «Cuando habla de Dios, de la religión, no es su religión la que ataca; son esas prácticas indecentes, esos abusos piadosos, ese fanatismo ciego, esa superstición imbécil de los españoles...». Langle, por su parte confunde, y no de pasada, la estatua ecuestre de Felipe IV, entonces en el Buen Retiro, con una inexistente de Felipe II; describe así a este último: «Ese Felipe es admirable, astuta; son las cejas, la frente, los ojos, la mirada de un malvado, de un tirano, de un monstruo; es él; lo veo; medita algún crimen, incuba, oculta algún resentimiento, algún complot, va a abrir la boca para ordenar un asesinato, para dictar al duque de Alba una sentencia de muerte». Y viene después, como era de esperar, el acusarlo de la muerte de su mujer, Doña Isabel, y de la de su hijo el Príncipe Carlos. Langle ignora las taras psíquicas que padecía el heredero de la corona de dos mundos, pero redobla su fantasía, si esto es posible, al referirse a El Escorial sobre cuyos tejados «se fijan y se detienen la nieve, las nubes, las nieblas, que el sol, desde hace doscientos años, se esfuerza inútilmente en atravesar, en deshacer, en fundir». Pero si todo lo citado retrata fielmente al autor y su visión de España, no son menos expresivas las notas a pie de página, de las que se toma como muestra la que habla del Panteón escorialense: «Capilla subterránea, sepultura sólo de los reyes, Vendôme, que puso a Felipe V sobre el trono, Pizarro que conquistó Méjico, y Cortés, están los tres enterrados en un agujero». Esto de jugar a capricho con la Historia de España es privativo de los extranjeros. En este caso las palabras de Langle no nos aclaran por qué recuerda a Cortés¹³.

Sin embargo, no todos los que escribieron sobre El Escorial y su Fundador lo hicieron llevados por el rencor desatado por Orange y Antonio Pérez, o se enlodaron en la frivolidad dieciochesca, tan contraria al verdadero espíritu español. Recordemos al diplomático francés Juan Francisco Peyron, autor de *Nuevo Viaje en España hecho en 1772 y 1773*; la primera edición, anónima, se publicó en Ginebra el año 1780. Peyron intenta aproximarse al espíritu de Don Felipe II y aleteo vital del Monasterio: «la fachada principal está al poniente, y no tiene para perspectiva más que una altísima montaña; es lo que quería expresar Felipe II cuando

decía que desde el pie de una montaña estéril, con una hoja de papel, mandaba a los dos hemisferios». Y es que Peyron no interpreta torcidamente ni el paisaje ni los objetos, de ahí que su descripción del Monasterio sea tan objetiva como extensa, pero ello no quiere decir que se muestre favorable a Don Felipe II¹⁴.

A finales del XVIII otro francés, el barón de Bourgoing, recorrió nuestra Patria, y como resultado de su viaje escribió: *Un paseo por España durante la Revolución Francesa*; en la segunda edición ya habla de los «prejuicios que alienta contra España el resto de Europa», y no es que él escriba a favor sino que, dice, había «residido algunos años y diferentes épocas» aquí; nos hace saber Bourgoing «sus prolongadas relaciones con casi todas las clases sociales de la nación española y haber estudiado su lengua y sus costumbres». Por lo que se refiere al Monasterio escribe en su obra: «este famoso edificio está situado a la otra parte de la cordillera límite de Castilla la Vieja. El emplazamiento elegido por Felipe II, en este lugar árido y escarpado pinta bien el carácter sombrío y austro que la Historia atribuye a este príncipe». El barón considera que el Monasterio, «su mole tiene algo de imponente» y aventura una interpretación que está más cerca de la verdad que las citadas anteriormente: «su arquitectura nada tiene de magnífico; más bien responde a la sencillez austera propia de un convento que al fausto pregonero de la residencia de un poderoso monarca». Y es que ningún extranjero quiso ver la verdad de El Escorial: fue concebido y realizado para que sirviera de tumba a los reyes de España siquiera en mínima parte, dinastía de la Casa de Austria, porque por las tierras españolas en otros muchos monasterios, las Huelgas, Poblet, Granada... se guardan los restos de los reyes españoles de antaño, esos restos que demuestran en su dispersión cómo se había ido formando la unidad española, esa unidad que como un símbolo se cierra en tierras meridionales, en las mismas tierras desde las que se había intentado destruir la unión lograda a finales del siglo VII.

No debo dejar sin mencionar ciertas palabras de Bourgoing por la importancia que encierran en orden al entendimiento del Monasterio: «al llegar la Corte el convento se transforma en palacio [...]. Parece que don Felipe II quiso hacer del monasterio un lugar de retiro en el que la grandeza soberana se ocultase a la sombra de los altares y se familiarizase con la proximidad de su tumba. Sus descendientes, ateniéndose a este propósito, se limitan aún a vivir en tan humilde retiro». Cabe preguntarse si estas últimas palabras estaban amparadas por un hecho cierto, creo que responden más a la buena vo-

Diario de los Literatos de España,
conservado en la Biblioteca
del Palacio Real de Madrid.

DIARIO DE LOS LITERATOS

DE ESPAÑA:

EN QUE SE REDUCEN A COMPENDIO
los Escritos de los Autores Españoles, y se
hace juicio de sus Obras, desde el año
MDCCLXXXVII.

TOMO I.

CONTIENE LAS QUE SE HAN PUBLICADO
en los meses de Enero, Febrero, y Marzo.

DEDICADO
AL REY N. S.



En Madrid, por Antonio Marin, año 1737.

Portadilla del libro de la Historia
del Famoso Predicador
Fray Gerundio de Campazas,
alias Zotes.

Edición de 1804 que se conserva
en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

HISTORIA

DEL FAMOSO PREDICADOR

FRAY GERUNDIO DE CAMPAZAS,

Alias ZOTES.

ESCRITA

POR EL LIC^o. DON FRANCISCO LOBON
de Salazar, Presbitero, Beneficiado de Preste en las
Villas de Aguilar, y de Villagarcía de Campos, Curá
en la Parroquia de San Pedro de esta, y Opositor á
Cátedras en la Universidad de la Ciudad de Valladolid.

QUIEN LA DEDICA AL PUBLICO.

TOMO PRIMERO.

CON PRIVILEGIO



EN MADRID:

En la Imprenta de D. GABRIEL RAMIREZ, Calle de
Atocha, frente del Convento de Trinitarios Calzados.
Año de 1804.

luntad de Bourgoing, del que se cita finalmente: «Quien lleve al Monasterio prejuicios contra los españoles en general y contra los frailes en particular, los verá disipados ante los jerónimos que lo habitan». ¡Cuan lejos quedan San Simón y Langle con sus escritos mucho más venenosos!¹⁵

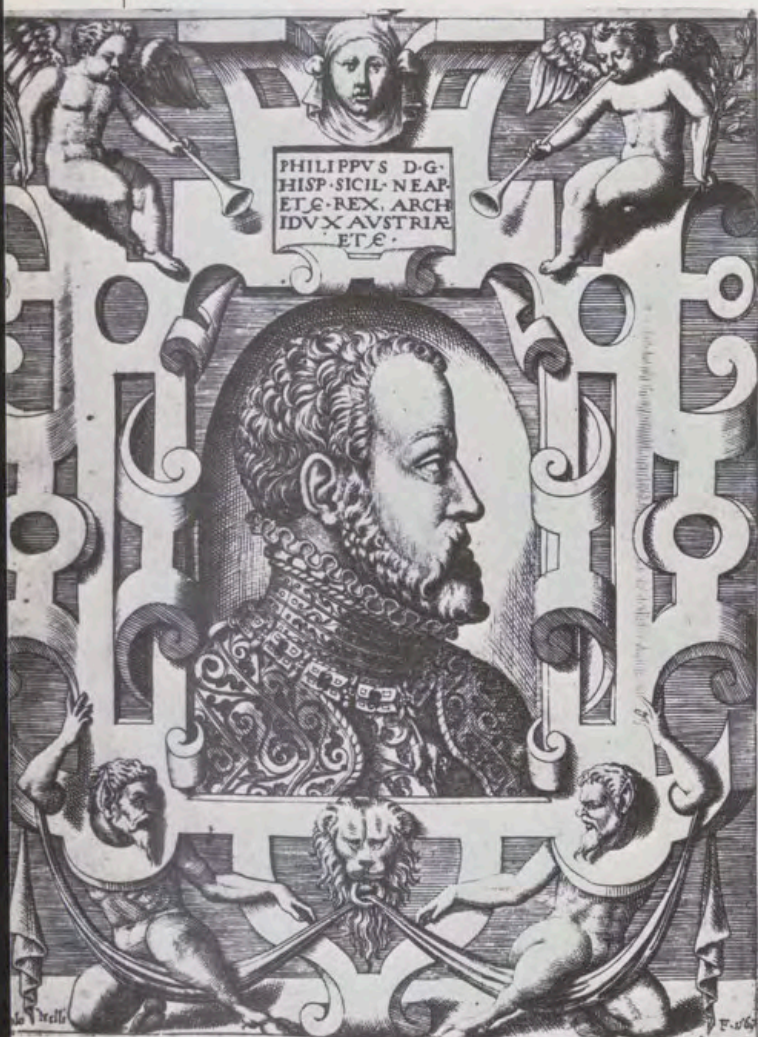
El año 1755 el padre Norberto Caino, lombardo, de la Congregación de San Jerónimo, publicó su *Viaje de España*, con el propósito de dejar las cosas en su punto, porque «cada uno tiene su manera de ver, de apreciar, de juzgar». Caino parece entender la obra de Don Felipe, a quien considera dotado de liberalidad: «ese gran monarca, que podía decirse el amo del mundo como más justo título que *Augusto*, atrajo por grandes recompensas a los más sabios maestros en todas las artes...».

Caino estudia detenidamente el Monasterio, primero en su exterior que califica de *simetría perfecta*. Viene luego la descripción del interior sin que falten las notas críticas, no siempre favorables: «lo que San Pedro de Roma es en grande, San Lorenzo del Escorial lo

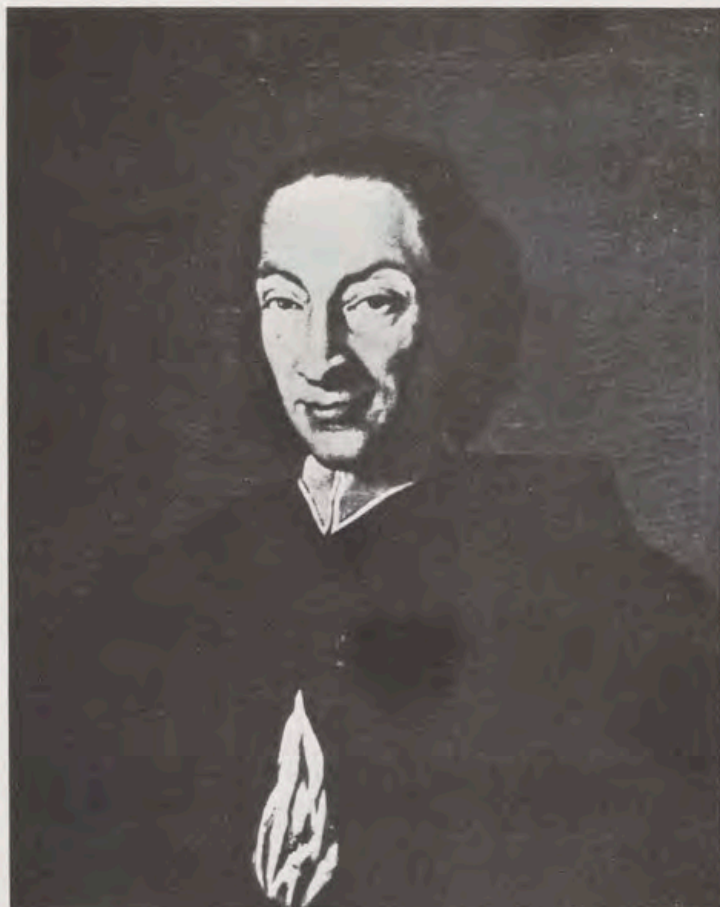
es en reducción, aunque desfigurado por muchos defectos que no existen en San Pedro», como la colocación del coro, «mal imaginada, mal combinada». La descripción del resto del Monasterio es detalladísima, sin que falten más notas críticas, ni otras que son atisbos hechos por una mente despierta que no se atiene al patrón creado; así debe recordarse la referencia a un predicador que ponía «tanto calor y arrebato que se le habría más bien tomado por un loco furioso que por un predicador», pero no se para en esto, sino que precisa las razones de su crítica hacia tal «gusto deplorable de mil predicadores que alcanzan la mayor boga en España». Lejos de El Escorial, desde donde escribe Caino, en un pueblito de Castilla, Villagarcía de Campos, otro religioso, jesuita éste, también escribe, se trata de un libro que llevará a la polémica su contenido: *Historia del famoso predicador, fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*. Tampoco se le escapa el cultivo de la música en el Monasterio: «la música, que es una de las cosas mejor entreténidas y mejor

acondicionadas de toda España». Las palabras que siguen hacen pensar inevitablemente en el padre Antonio Soler, que estaba en el Monasterio desde septiembre de 1752: «está compuesta de un número suficiente de voces y de instrumentos diversos. Todos los músicos son pasablemente buenos, y todos los frailes del monasterio, entre los que he oído a uno que con gran asombro mío tenía un talento singular para dar a su canto todas las satisfacciones posibles». Para Caino, el Panteón es «la parte más curiosa, sin contradicción de El Escorial, y que más le honra», sin embargo no se contenta y busca más allá de lo externo y suntuoso la verdad de esta capilla subterránea, que acaba considerando como «monumento de la piedad de la Casa de Austria, donde aguardan del Restaurador de la vida el día del Señor»; aún agregará nuestro viajero otras palabras escritas libremente y que merecen agradecimiento por justicieras: «Es la última residencia que Carlos V, el más grande de los Césares, había deseado para él y para los suyos. Felipe II, el más pru-

Grabado de Felipe II de perfil,
en cartela ornamentada,
por Nicolo Nelli. 1567
(Biblioteca del Palacio Real de Madrid).



Retrato
de Diego de Torres Villarroel.
Escuela granadina del siglo XVIII
(Biblioteca del Palacio Real de Madrid).



dente de los reyes, lo escogió para su sepultura»¹⁶.

Cuantas veces he ido a El Escorial, con el recuerdo de *el rey prudente* vienen a mi memoria unas estrofas de Juan Ramón Jiménez:

... Y yo me iré. Y se quedarán los
[pájaros
cantando.

Y se quedará mi huerto con su
[verde árbol
y con su pozo blanco.

Todas las tardes el cielo será
[azul y plácido,
y tocarán, como esta tarde están
[tocando,
las campanas del campanario.

El Viaje Definitivo es el título de la composición. Para ese viaje, para su viaje, se había ido preparando Don Felipe a lo largo de treinta y cinco años, día a día; por eso cuando lo ve inmediato da orden de partir de Madrid hacia el Monasterio, hacia su tumba según lo había querido, pero también hacia lo que fue en muchas ocasiones el corazón del Imperio Hispánico. No pue-

den ser por tanto las campanas recuerdo de una vida cualquiera, hasta de la de un poeta; estas campanas escurialenses llevan en sus bronces, cada vez que suenan, una parte irrepitible de la Historia del Mundo, que entonces hablaba español, esa historia que se logró cambiar prontamente.

No sé si las gentes visitantes entenderán todo el mensaje de historia que hay en las campanas escurialenses, en ese Monasterio que es también enterramiento de personas que tuvieron en vida responsabilidades grandísimas, a veces responsabilidades trágicas, que sólo la Historia y no el arte o el libelo está llamada a aclarar; en tanto, paz a los allí enterrados, paz que debe expresarse a través del tañido de las campanas y del bisbiseo de las oraciones.

NOTAS

¹ Philarète CHARLES, «Voyages d'un critique à travers la vie et les livres», citado por Juan Sarraih en *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, pág. 11, F.C.E. México-Madrid-Buenos Aires, 1974.

² Diego DE TORRES Y VILLARROEL, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo*

por la Corte, Col. Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1966.

³ Marcelino TOBAJAS, *El Periodismo Español. Notas para su historia*, Forja, Madrid, 1984.

⁴ *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Recopilación, traducción, prólogo y notas por J. García Mercadal, tomo III, siglo XVIII. Aguilar, Madrid, 1962.

⁵ J. GARCÍA MERCADAL, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, tomo III, pág. 1078.

⁶ *Ibid.*, págs. 47, 67, 63, 64-65.

⁷ *Ibid.*, págs. 256 y 257.

⁸ *Ibid.*, págs. 1478-1479.

⁹ *Ibid.*, pág. 1263.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 669.

¹¹ *Ibid.*, págs. 331-333.

¹² «La Cuestión Religiosa. Observaciones sobre la discusión de la base segunda del proyecto de la nueva Ley Fundamental en las Cortes Constituyentes de 1854 por don Modesto Lafuente, diputado por León en las mismas e individuo de la Comisión de Constitución». Madrid, 1855. Establecimiento tipográfico de D.F. de P. Mellado, calle de Santa Teresa, núm. 8.

¹³ J. GARCÍA MERCADAL, *op. cit.*, págs. 1316-1322. Para la *Leyenda Negra* véanse: Julián JUDERÍAS, *La Leyenda Negra*, múltiples ediciones. P. Luis FERNÁNDEZ Y FERNÁNDEZ DE RETANA, «España en tiempos de Felipe II (1556-1598)», 2.^a ed., tomo XIX de la *Historia de España* dirigida por Ramón Menéndez Pidal. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1966.

¹⁴ J. GARCÍA MERCADAL, *op. cit.*, pág. 860.

¹⁵ *Ibid.*, págs. 966, 967 y 970.

¹⁶ *Ibid.*, págs. 423, 424-425, 427, 438 y 429.

CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL

Conmemoración del Cuarto Centenario de la colocación de la última piedra del Monasterio de El Escorial

Sus Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía presidieron el día 17 de septiembre la inauguración de los actos conmemorativos del IV Centenario de la culminación de las obras del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, cuya última piedra se colocó el día 13 de septiembre del mismo mes en 1584.

Los actos comenzaron a las doce del mediodía con la llegada de los Monarcas, acompañados por el Jefe de la Casa Real y Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, Marqués de Mondéjar, y fueron recibidos por el Consejero Gerente de la mencionada Entidad, Don Ramón Andrada Pfeiffer; por el Prior del Monasterio, Padre Gonzalo Díaz; por los Ministros de Cultura, Presidencia, y Obras Públicas y Urbanismo, y por los Alcaldes de San Lorenzo de El Escorial y de la Villa de El Escorial.

TE DEUM

A continuación, y tras una misa concelebrada por el Arzobispo de Madrid, Monseñor Suquía, y por la Comunidad Agustiniense de El Escorial, en la Basílica del Monasterio, se ofreció un solemne *Te Deum* compuesto por el profesor Don José Peris Lacasa, interpretado por los Coros de Radiotelevisión española, y que fue un encargo del Patrimonio Nacional a tan ilustre compositor.

Aquí se reproducen unos extractos de los comentarios que la prensa ha publicado con motivo del estreno del *Te Deum*, obra del prestigioso compositor Don José Peris Lacasa.

José Peris Lacasa, con su nuevo Te Deum, continúa una tradición de la música religiosa en la corte española. Basta recordar los Te Deum compues-

tos por Eslava, Inzenga, José Torres o Valentín Zubiaurre. Pero José Peris, hombre de otro momento histórico, practica una estética bien distinta a la de sus antecesores decimonónicos.

Al mismo tiempo sabe combinar una cierta fidelidad al pasado con una reconocible expresión propia de nues-

tinuidad en el órgano y el grupo instrumental. La disonancia tiene una funcionalidad expresivista y la dinámica contribuye a reafirmarla a la vez que aerea la fortaleza de la construcción (Enrique Franco, El País).

Al compositor alicantino le ha acompañado el acierto, y en grado impor-



Don Juan Carlos y Doña Sofía, a su llegada al Monasterio para presidir los actos conmemorativos del IV Centenario.

tro tiempo. Sin filias ni fobias, Peris Lacasa camina en su muy bello y bien escrito Te Deum, para coro mixto, órgano, metales y percusión, por su propio sendero. Sería erróneo calificarle de ecléctico; la verdad es que el trabajo de Peris responde a fuertes convicciones, y es fruto de la meditación y del instinto.

Siguiendo los valores dramáticos del texto litúrgico y las exigencias de la lengua, el Te Deum se organiza en una rica y multiplicada polifonía coral, que encuentra apoyo, contraste o con-

tante, a la hora de cumplir el encargo, dedicado por él a los Reyes de España.

Escrito para voces solistas, coro, metales, timbales y órgano, presenta a favor como primero y más general dato el de haber sabido acomodar el curso sonoro — típicamente perisiano: integrador de elementos de hoy en un pensamiento que no reniega de la tradición, de sustrato gregoriano en esta ocasión— al texto del himno trinitario. Por otra parte, la compleja trama polifónica vocal contrasta de hermosa

manera con la utilización del metal y de la percusión, voluntariamente simplista, y con la del tratamiento del órgano, en su triple aprovechamiento como vehículo introductor, como recurso interlúdico y como solución de «cuasi-ripieno» o, por decirlo de otro modo, de sutil envoltura de la masa sonante (Leopoldo Hontañón, ABC).

Laurel filarmónico y afinado a José Peris Lacasa, autor de un Te Deum que fue estrenado en los actos conmemorativos del IV Centenario de la «última piedra» del Monasterio de El Escorial. La obra, para coro y órgano, metales y percusión, ha merecido los elogios de la crítica especializada, y constituye una obra original, que aúna la modernidad con el clasicismo inevitable del género a que pertenece (Diario 16).

DISCURSO DEL GERENTE

Seguidamente, y en el aula de conferencias del Claustro Alto —bajo la presidencia de Sus Majestades los Reyes, a quienes acompañaban el Ministro de la Presidencia, el Marqués de Mondéjar, el Alcalde de San Lorenzo de El Escorial y el General de la Orden agustiniana, Reverendo Padre Martín Nolan—, Don Ramón Andrada pronunció un breve discurso de salutación, en el que manifestó:

Importante día es el de hoy en que vos, Señor, Patrono y Protector de este Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, realizáis con vuestra augusta presencia y la de Su Majestad la Reina Doña Sofía la solemne inauguración de los actos conmemorativos del IV Centenario de la colocación de su última piedra.

El 23 de abril de 1563 la primera. El 13 de septiembre de 1584, hace ahora 400 años, la última del edificio que inmediatamente mereció el calificativo de octava maravilla.

La conmemoración va a consistir, a lo largo del próximo año, en una serie de brillantes actos y muestras en las que colaborarán muy diversas instituciones, representadas todas y muy dignamente en una comisión consultiva y un comité ejecutivo, que se ocuparán de la organización de exposiciones de arquitectura, pintura, escultura, bibliográficas, historia y costumbres, de ciclos de conciertos y de conferencias además de diversas ediciones y publicaciones, todo con sede en el propio Monasterio, el Palacio Real de Madrid, el Museo del Prado, las salas del Ministerio de Cultura, las del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo y otras.

Más ello, con ser mucho y bueno, creemos no suficiente para la importancia de este Monasterio.

El alborozo de la conmemoración cobra singular relieve al poder decir



Don Ramón Andrada Pfeiffer durante el breve discurso de salutación que pronunció en el Claustro Alto.

El Padre Gonzalo Díaz, Prior del Monasterio, durante las palabras que pronunció en el acto de inauguración.



que la fundación de Felipe II sigue hoy cual en origen, cumpliendo sus misiones iniciales para las que fue creada.

Domus Domini, Domus Regis, Domus Sacerdotum y además, Colegio y Universidad. Y ello, a través del ya largo tiempo transcurrido y a pesar del acontecer histórico, rico en vicisitudes buenas y malas para este Monasterio, que de todo ha habido. Monasterio cuyas fábricas se mantienen en perfectas condiciones, albergando singulares colecciones de arte sobradamente conocidas.

Lo que ha sido posible porque siempre tuvo, salvo contadísimos momentos en cuatro siglos, ocupantes, seguridad jurídica y destino claro.

El Real Patronato de San Lorenzo de El Escorial fue preciada joya del Real Patrimonio, Patrimonio de la Corona, Patrimonio de la República, Patrimonio Nacional, que así se fue denominando el conjunto de bienes entre los que estuvo integrado.

Económicamente, y muy en líneas generales, vivió de los dineros de los

Reyes o de la Corona hasta 1931 en que fue subvencionado por el Erario público. A partir de la Ley de 1942, se sufragó el mantenimiento con medios del Patrimonio Nacional como unidad con subsistencia propia. A partir de 1982, otra vez del Presupuesto General del Estado.

Hoy, la nueva Ley por la que se rigen el Patrimonio Nacional y los Reales Patronatos da perfecta estabilidad jurídica, administrativa y económica al conjunto de bienes aludido.

El Monasterio pues, asegurado en su futuro, otro de los alborozos notables de esta conmemoración, porque a lo anterior debe unirse el que la Orden de San Agustín, cuyo contrato expira el próximo año 1985, continuará habitando el Convento, el Colegio y la Universidad, lugares donde está desde hace ya cien años garantizando felizmente, después de los jerónimos, el cumplimiento de sus obligaciones y de las mandas espirituales de la Fundación, tras de la firma, dentro de breves instantes, de los documentos pertinentes.



Don Enrique Tierno Galván en un momento de la conferencia que pronunció sobre la significación del Monasterio.

Su Majestad el Rey recibió del Provincial de los Agustinos la «Cruz de distinción del Monasterio de El Escorial».



Hablemos pues tranquilos de futuro, porque quedarse en el pasado, la tradición, la historia, con nostalgia, sería simple y grave esclerosis. El pasado, la tradición, la historia, válidas siempre como punto de apoyo, como palanca para el salto al futuro.

Futuro con anticipación y con participación.

Y el futuro de esta fundación filipense, de este Monasterio, no puede ser otro que el de continuar con sus cometidos fundacionales, adecuándose siempre a la sociedad española, que como tal sociedad es cambiante según los tiempos. Y sirviéndola con anticipación y pidiendo participación.

No como elemento pasivo, sino como elemento activo.

La Ley reguladora del Patrimonio Nacional destina sus bienes al servicio de Su Majestad el Rey y la Familia Real para la alta representación que les asigna la Constitución, y exige que luego su Consejo de Administración les ponga al servicio del pueblo español como vehículos de cultura, docencia e investigación.

Y ahí el claro futuro de El Escorial.

Con la historia de este Monasterio, con su fuerza representativa con sus colecciones, con su biblioteca, centro de estudios e investigación de proyección universal.

Hay importante núcleo inicial a potenciar y complementar, suficiente personalidad trascendente y hay lugar físico. Que dentro del Monasterio y en los edificios que conforman la Lonja cabe con más que holgura ese centro cultural donde se desarrolle todo el saber de las artes y las ciencias y se especule sobre el hombre y su pensamiento.

El Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, declara su empeño en promover ese gran centro de cultura, para el que habrá de recabar las ayudas necesarias, la participación.

Sabemos, Señor, que como Patrono y Protector vos apoyáis la idea. Ese es aliento más que suficiente.

La efeméride de la última piedra se va a conmemorar, como se ha dicho, con diversos actos que muestren y

hablen del Monasterio y sus colecciones, su historia, su influencia, para con ello dejar claro que es el primer monumento español y que su influencia sobre la cultura hispana ha sido importante.

Y también se debe conmemorar con la seguridad del presente y del futuro, y para ese mañana, con la intención firme del centro cultural de proyección universal que permita que un día la Lonja sea primordialmente lugar de estudiantes y profesores bajo el reinado de Sus Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía.

Buen lugar, mejor lugar entonces este Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial, foco irradiante de cultura.

PALABRAS DEL PRIOR

Posteriormente, el Padre Gonzalo Díaz, Prior del Monasterio, se dirigió a los asistentes diciendo:

Como Prior de este Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, me cabe el honor y el privilegio de saludarles en nombre de la Orden de San Agustín, representada por nuestro Padre General aquí presente; en nombre también del Padre Provincial y de toda la Provincia Agustiniense o de El Escorial, y en nombre de la Comunidad de este Monasterio, que me ruega les agradezca esta entrañable visita. Confiamos y deseamos que Sus Majestades se encuentren hoy aquí, no sólo en calidad de Patronos y Protectores de esta Real Fundación, sino también, tal y como en otras ocasiones me han expresado en tono familiar, se sientan «como en su propia casa».

Saludo igualmente a todos los ilustres invitados que nos honran con su presencia: a los miembros del Gobierno y de la Autonomía de Madrid, a nuestro querido Arzobispo, y a todos los Vocales del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional tan dignamente presidido por el Excelentísimo Señor Marqués de Mondéjar, Don Nicolás de Cotoner y Cotoner, a quien de manera especialísima deseo agradecer su gran simpatía hacia la Comunidad Agustiniense de El Escorial, y su incondicional apoyo a las iniciativas y proyectos relacionados con este Real Patronato.

Sabemos todos, y nos lo acaba de recordar magistralmente nuestro Consejero Gerente, Don Ramón Andrada, que estamos conmemorando el IV Centenario de la colocación de la última piedra de este insigne Monasterio. Por mi parte, quisiera añadir que también conmemoramos el Primer Centenario de la llegada de los Agustinos a El Escorial por voluntad expresa de su Augusto Predecesor y Bisabuelo el Rey Don Alfonso XII. Fue precisamente el 20 de junio de 1885 cuando



Firma del nuevo contrato de renovación con la Orden de San Agustín.

Interpretación de la Misa del Papa Marcelo, de Palestina, en la Basílica del Monasterio.



se firmó el primer Contrato entre la Real Casa y la entonces Provincia Agustiniense misionera de Filipinas, de la que nacería en breve otra nueva Provincia que se llamaría Matritense, con la específica misión de atender a las obligaciones que dimanaban de la Carta de Fundación de Su Majestad el Rey Don Felipe II.

Al igual que durante varios siglos hiciera la Orden de San Jerónimo, los Agustinos asumieron desde el primer momento y con decidido empeño la custodia de este Monasterio, la solemne celebración de la liturgia en la Basílica, la investigación en los ricos fondos de la Real Biblioteca y la enseñanza en el Real Colegio de Alfonso XII y en el propio Seminario, incrementadas años más tarde por la fundación del Real Colegio Universitario de María Cristina.

Transcurridos ya cien años de nuestra presencia en este Real Sitio, quisiéramos poder afirmar humildemente y sin triunfalismo, que con gran esfuerzo, y superando a veces obstácu-

los y difíciles situaciones históricas, hemos respondido con dignidad a la voluntad del Rey Fundador y de Su Majestad Don Alfonso XII, quienes intuyeron que sólo una institución religiosa podría hacer frente a las exigencias monásticas, docentes y culturales que implica un complejo que es a un tiempo Convento, Seminario, Basílica, Panteón, Biblioteca, Palacio y Colegio.

Todas estas actividades siguen y seguirán vigentes en virtud del nuevo Contrato entre el Patrimonio Nacional y la Comunidad Agustiniense, que quedará rubricado en este solemne acto conmemorativo.

Y mirando hacia adelante, permitámonos una breve referencia a algunas recientes realizaciones y proyectos: los trámites de adscripción de nuestro Estudio Teológico a la Universidad Pontificia de Salamanca; la deseada ampliación del Colegio Universitario de María Cristina; la cuidadosa atención a la Escolanía; la creación de Ediciones Escorialenses y Editorial «Bi-

bli y Fe», junto con la ya centenaria revista La Ciudad de Dios y otras publicaciones; la constante investigación y trabajos de reclasificación en la Real Biblioteca; la incorporación en los colegios de Alfonso XII y María Cristina de modernas técnicas pedagógicas y sistemas de ordenadores son garantía fehaciente de que los agustinos de El Escorial no sólo miramos al pasado, ni nos conformamos con lo logrado hasta el presente, sino que nos proyectamos con renovada ilusión hacia el futuro.

Finalmente, como signo de agradecimiento y afecto a Su Majestad, y renovando el compromiso de fidelidad al Real Patronato de San Lorenzo el Real de El Escorial, la Comunidad Agustiniense se complace en ofrecer a Su Majestad Don Juan Carlos I, Rey de España, la primera «Cruz de distinción del Monasterio de El Escorial», acuñada por nosotros, los Agustinos, con ocasión de esta importante efeméride.

CONTRATO CON LOS AGUSTINOS

Tras estas palabras, el Padre Provincial de los agustinos, Don José Rodríguez Díez, hizo entrega a Don Juan Carlos de la primera «Cruz de distinción del Monasterio de El Escorial». A continuación se firmó el nuevo contrato de renovación —el anterior expiraba el próximo año 1985—, por el que la Orden de San Agustín continuará habitando el Convento, el Colegio y la Universidad, lugares donde permanece desde hace ya cien años.

Por último, el profesor Don Enrique Tierno Galván, Consejero del Patrimonio Nacional, pronunció una conferencia bajo el título «El Escorial, Monasterio y cultura» —publicada íntegramente en este número de la Revista—, en la que analizó la significación del Monasterio en todo el ámbito político, cultural y religioso de su época.

Este primer acto de la celebración del IV Centenario finalizó con una recepción a Don Juan Carlos y a Doña Sofía, que se celebró en el Claustro Bajo del Monasterio. Concluida ésta, los Soberanos regresaron al Palacio de la Zarzuela. Por la tarde, se ofreció un concierto, en la Basílica del Monasterio, con la interpretación de la Misa del Papa Marcelo, de Palestrina, y obras de Guerrero, Victoria y Morales.

Para la celebración del Centenario, además de este acto religioso y académico, están previstos, hasta el próximo año, diversas exposiciones organizadas por el Patrimonio Nacional, el Museo del Prado, la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo y la Dirección del Libro del Ministerio de Cultura.

Visita del Príncipe de Arabia Saudita

Su Majestad el Rey Don Juan Carlos recibió al Príncipe heredero de Arabia Saudita, Abdullah Ibn Abdulaziz, en el Palacio Real de El Pardo, residencia oficial durante su estancia en Madrid. Este vino acompañado de los Ministros de Comercio y Telecomunicaciones de su país. Ambos dignatarios escucharon, desde un pódium, los himnos nacionales de los dos países, tras rendirles los honores de ordenanza una compañía de la Guardia Real.

Al día siguiente, después de visitar la Academia Especial de la Guardia Civil en Aranjuez, fue recibido por los Monarcas españoles en el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, donde ofrecieron un almuerzo en su honor. A continuación presenciaron, des-

de la balconada principal del Salón del Trono del Palacio, los juegos de agua de varias fuentes y una exhibición de caballos de alta escuela, a cargo de Don Alvaro Domecq y miembros de la Escuela Andaluza del Arte Ecuestre. Esta exhibición se realizó a instancias del propio Don Juan Carlos como introducción al hermoso caballo andaluz de la Yeguada Militar española que el Rey regaló al heredero saudí.

Por otra parte, la Embajada de Arabia Saudí en Madrid difundió la siguiente declaración del Príncipe heredero, Abdulaziz, con motivo de su visita a España: «Me siento muy feliz al realizar esta visita a España, país amigo. Lo que vincula a la nación árabe con la nación española no son sólo las relaciones tradicionales, ni siquiera los intereses comunes, sino un ingente legado cultural, nacido de una historia compartida, esplendorosa en su originalidad y ubérrima en sus frutos.

El período español de nuestra historia constituye un período magnífico en la civilización humana. España y el pueblo español se asoman a nosotros, los árabes, a través de nuestras letras, de nuestras ciencias, de nuestra

filosofía; a través, en fin, de la mayor parte de nuestras acciones civilizadoras. España, en verdad, está presente en todo lo más florido y hermoso de nuestro pasado. No podemos olvidar cómo árabes y españoles emprendieron, a finales del siglo VIII, sus obras creadoras. Tampoco podemos olvidar cómo resucitaron e inyectaron nueva savia a viejas culturas; cómo llevaron a Europa noticia de otros saberes y dejaron en los monumentos pruebas de civilización tan altas como las que contemplamos hoy.

Acrecienta mi dicha, igual que la de todos los árabes, comprobar que España, con su joven Monarca comprometido con la justicia y la libertad, así como con su noble y generoso pueblo, actúa en todos los terrenos para afianzar y enriquecer nuestro legado común, legado que señala también nuestro destino en la Historia».

Con una cena de gala ofrecida a los Reyes, en el Palacio Real de El Pardo, por el Príncipe Abdullah, a la que asistieron el Presidente del Gobierno español y miembros de su Gabinete, concluyó el último día de su visita oficial a España de tres días de duración.

Don Juan Carlos y Doña Sofía, durante el almuerzo que ofrecieron en honor del Príncipe de Arabia Saudita, en el Palacio Real de La Granja.



Conciertos en la Basílica de El Escorial

En la Real Basílica del Monasterio de El Escorial se han celebrado tres conciertos interpretados por Paulino González, la Coral Sallarès y María Teresa Martínez Carbonell, y organizados por el Patrimonio Nacional, los Padres Agustinos y el Ayuntamiento del Real Sitio.

Paulino González, con motivo de la festividad de San Lorenzo, interpretó: Versos para «Te Deum», del Padre Antonio Soler; Allegro cantata-

bile (Sinfonía n.º V), de Ch. M. Widor; Coral «Gott, du frommer Gott», de J. Brahms; In Paradisum, de Th. Dubois; Preludio, fuga y variación, de C. Franck, y Suite para Gran Organo, de J. A. García.

La Coral Sellarès de Gavà, de Barcelona, fundada en 1965 por su actual director Ramón Marcó i Cabré, desarrolló un programa integrado por Cantiga 302, de Alfonso X el Sabio; Ave Verum, de W. A. Mozart; Ave Verum, de C. Saint-Saens; Ave María, Domine non sum dignus, O vos omnes y Popule meus, de T. L. de Victoria; Tenebre factae sunt, de M. Haydn; Cantorum iunilo, de G. F. Haendel, y Salmo 150, de I. Levandvski, en la primera parte. En la segunda, El cant dels ocells, de E. Ribo; A la nanita, de M. Oltra; Muntanyes

del canigo, de Nadal Puig; Presentiment de la primavera, de F. Mendelssohn; Todos los viernes del mundo, de Juan del Encina; La sardana de les monges, de E. Morera; Els degotalls, de R. Castells; Exode, de E. Gold; Sepulto domine, de A. Soler; y Soon all will be done, de W. Dawson.

María Teresa Martínez Carbonell ofreció un concierto de órgano, en el que interpretó De la Messe por les Paroisses (Fugue sur les jeux d'anches, Dialogue en Trío du Cornet et de la Tierce, Tierce en Taille y Offertoire sur les Grands jeux), de François Couperin; Coral «Allein Gott in der Höh sei Ehr» (Preludio y Fuga en sí menor), de J. S. Bach; Sonata I (Mässig schnell, Ser lan gaam, Fantasie, frei), de Paul Hindemith, y Trois Danses (Joies, Deuils, Luttes), de Jehan Alain.

Participación del Patrimonio en el Festival de Otoño de Madrid

El Festival de Otoño de Madrid, organizado por la Comunidad Autónoma de Madrid, con la participación del Patrimonio Nacional, entre otros organismos, se inauguró con un gran éxito del tenor catalán José Carreras. Al recital asistieron numerosas personalidades como Su Majestad la Reina Doña Sofía, el Ministro de Cultura, Don Javier Solana; el Presidente de la Comunidad Autónoma de Madrid, Don Joaquín Leguina, y el Alcalde de Madrid, Don Enrique Tierno Galván.

En el Patio de Armas del Palacio Real de Aranjuez, dentro de este Festival de Otoño, se han celebrado dos

Semana de Música de Cámara en Segovia

Dentro de la XV Semana de Música de Cámara de Segovia, se celebró, en el Salón de Tapices del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso, un concierto de música barroca a cargo del flautista de pico Alvaro Matías y la clavicinista Aline Zilberajch.

El convenio para la realización de esta Semana de Música de Cámara se firmó entre el Ayuntamiento del Real Sitio, la Diputación Provincial y la Junta de Castilla y León, con la colaboración del Pa-

trimonio Nacional y otras instituciones como la Caja de Ahorros.

El concierto inaugural tuvo lugar en el Patio de Armas del Alcázar por el grupo de metales de la Orquesta de Radiotelevisión Española.

Los dos últimos días del programa estuvieron cubiertos por los solistas de la Orquesta de Cámara de Stuttgart, con dos programas de gran interés, en los que se intercalaron obras de Mozart, Vivaldi y Telemann, entre otros compositores.

conciertos, que corrieron a cargo de el Ballet Español de Madrid, fundado por Don José Granero y dirigido por Don Goyo Montero, y de la Orquesta de la Presidencia de la República de Turquía, dirigida por Don Hikmet Simsek.

Asimismo, en el Monasterio de la

Encarnación de Madrid, el músico José Rada ofreció un concierto de órgano con obras de músicos españoles del siglo XVII. Con gran afluencia de público, y en el órgano del templo, interpretó varias piezas de Sebastián Aguilera de Heredia, Pablo Bruna y de Francisco Correa de Arauxo.

Festival Internacional de Segovia

Con motivo de la celebración del Festival Internacional de Segovia, y con la colaboración del Patrimonio Nacional en la organización del mismo, los Jardines del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso fueron el escenario elegido para la presentación de varias actuaciones musicales.

El famoso tenor José Carreras, acompañado al piano por Miguel Zannetti, ofreció, en la amplia explanada de la fuente de «Los Baños de Diana», un recital perteneciente al ciclo «España y las Américas», al que asistieron unas mil quinientas personas.

La Orquesta Sinfónica de Madrid, bajo la dirección de su titular, Jorge Rubio, desarrolló, también en el marco incomparable de la mencionada fuente, una sesión denominada «Música y Agua», con las célebres suites de Haendel: Música acuática y Música para los reales fuegos de artificio.

En la jornada de clausura, bajo la dirección de Boris Trailine, el Ballet del Siglo XX, de Maurice Béjart, configuró una gala enmarcada en la línea de las nuevas tendencias del ballet. En la primera parte, «Fantasía», con música de Brahms, dio paso a «Retorno en tierra desconocida», un «pa-



La Orquesta Sinfónica de Madrid, con la fuente de «Los Baños de Diana» al fondo.

so a dos», interpretado por Birgit Keil y Vladimir Klos del Ballet de la Opera de Stuttgart. A continuación, «La Strada», con la actuación de los primeros bailarines del Ballet Teatro de Josep Russillo y música de Nino Rota. La canción «Lo que la muerte me dijo», de Mahler, la bailó Rita Poelvoorde, una de las más conocidas estrellas del Ballet del Siglo XX. A ésta se sumó Yan Le Gac en otro «paso a dos». El final de esta primera parte fue «La Tierra», extracto del «ballet»

«Misa para el Tiempo futuro», última creación de Béjart, con música tradicional africana.

En la segunda parte, Danile Agesilas apareció con «Orfeo». «Sonata», con música de Bach, y «Belong», interpretado por los primeros bailarines del Ballet de Basilea, fueron las siguientes actuaciones. Terminó el espectáculo con la «Princesa», del Ballet de la Opera de París, Yannick Stephant, y su *paternaire*, el «Corsario» Patrice Armand.

Concierto y recitales en el Palacio y los jardines de La Granja de San Ildefonso

Por FRANCISCO DE PAULA RODRIGUEZ

Desde 1980, el Festival Internacional de Segovia viene celebrando algunas de sus actuaciones en el Real Palacio y los Jardines de La Granja. En el conjunto de los Festivales que tienen lugar en España, el de Segovia se distingue por un especial cuidado en adecuar los actos que organiza a recintos especialmente elegidos por su excepcional condición arquitectónica, la posibilidad de uso de instrumentos únicos (como los órganos de la Catedral de Segovia) o ambientes señaladamente evocadores.

La enorme riqueza artística y el poder de sugestión de los ambientes palaciegos de La Granja han sido dispuestos por el Festival, con el decidido aliento del Patrimonio Nacional, en muy diversas ocasiones que, al tiempo, han demostrado la capacidad organizativa del Festival y realzado el valor que, para la difusión de la cultura entendida en su más depurado sentido, tienen los edificios históricos de la Corona.

Los Jardines del Real Palacio vieron, en 1980, una acertadísima recreación de los Fastos de las Cortes Borbónicas, a través de una producción del Festival Internacional de Saintes (Francia) que comportaba la unión de grupos canadienses, de Nantes (el *Theatro du Nombre D'Or*) y de París, mediante un Divertimento para la Corte de Luis XV, titulado «Arlequín poli par l'Amour» con música de Mouret y letra de Marivaux, al que acompañaba una Suite de Danzas de Lully.

Los años 1981 y 1982 vieron sucederse, en diversos recintos de los Jardines, diversos espectáculos de gran calidad; y en 1983, por primera vez la Semana de Música de Cámara de Segovia, incluida en su Festival, programó en el Palacio y su Salón de Tapices un concierto, conmemorativo del Centenario del Padre Antonio Soler, en cuyo único ambiente sonaron sus quintetos, seguramente escritos allí mismo, tocados por el Grupo Hispánico «Numen», que ya había actuado en el Palacio Real de Madrid, con el instrumentario real y sus célebres Stradivarius. El mismo año, la Orquesta de la Universidad de la Sorbona de París interpretó dos progra-



Ce que la mort m'a dit, de Gustav Mahler. Intérpretes: Rita Poelvorde y Yan le Gac.

mas de música barroca en la fachada de Palacio que da a la Cascada Grande.

Este año, en virtud de una cooperación más importante entre el Patrimonio Nacional y el Festival Internacional de Segovia, se ha podido usar por primera vez un nuevo recinto, que sin duda constituye una señaladísima novedad.

La Fuente monumental de Los Baños de Diana, sin duda la de mayor entidad arquitectónica de todo el conjunto de La Granja, y su plaza, de nobles y serenas proporciones, se han convertido en una Sala de espectáculos de arrebatadora belleza, por la construcción de un estrado que cubría parte de la fuente, respetando de manera delicada su depurada concepción. Toda la plaza, semicircular y de suave declive, se ha dispuesto como platea, con perfecta visibilidad y excepcionales condiciones acústicas, rodeada de los impresionantes árboles que la cercan. Allí, con luminotecnia acertadísima y decoración escénica sobria y efectiva, se han sucedido un recital del gran tenor José Carreras, acompañado al piano por Miguel Zanetti, dentro del ciclo «Conciertos de España y las Américas» que se celebra en preparación del V Centenario del Descubrimiento de América, con canciones españolas e hispanoamericanas: un espectáculo producido por

el Festival, titulado «Música y Agua», que, con las suites «Water Musick» y «Reales Fuegos de Artificio» de Händel, unían el encanto de la música —servido por la Orquesta Sinfónica de Madrid, con dirección de Jorge Rubio— al del agua de la fuente y un castillo de fuegos artificiales, y una gran Gala de Estrellas del Ballet de Europa, que reunió, los días 31 de julio y 4 y 5 de agosto, a un público numeroso y atentísimo, que siguió con verdadera emoción los actos programados, sin duda de enorme valor artístico e inigualable repetición.

La Fuente de los Baños de Diana, según se aprecia en las fotografías que se reproducen aquí, constituye un lugar de privilegio para celebrar en su torno esta clase de convocatorias artísticas. Los grandes espectáculos del arte europeo, sobre todo los que pertenecen a ese brillantísimo estilo que se llama barroco, difícilmente pueden encontrar un recinto de tal estremecedora belleza. La adecuación de los Baños de Diana a ese noble menester es un acierto decisivo del Festival de Segovia, gracias a la eficaz colaboración entre él y el Patrimonio Nacional; y es seguro que, si dicha cooperación se mantiene, dentro de muy poco ese recinto figurará entre los más famosos de los Festivales Europeos.

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 chromos, 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 - 28071 MADRID

LIBRERIA DEL PATRIMONIO NACIONAL

Plaza de Oriente, n.º 6 (esquina a Felipe V). Teléfono 241.80.37 - 28013 MADRID

Creemos en la gente que cree.



Creemos en la gente que cree.
En la que crea. En la que crece.
Eso es lo que importa, lo que cuenta.
Más que el importe de la cuenta.
Saber encajar sus problemas.
Atenderlos con interés.
Ahorrándoles preocupaciones.
Sin ahorrarnos esfuerzos ni atenciones.

CAJAS DE AHORROS CONFEDERADAS 

Creemos en la gente que cree.

ARTE DE LOS SITIOS REALES

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



LIBRERIA DEL PATRIMONIO NACIONAL

■ Plaza de Oriente, 6. Teléfono 241 80 37. 28013 MADRID
