

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXII. NUMERO 86. CUARTO TRIMESTRE 1985. PRECIO: 300 PESETAS





MAJORICA[®]
Joyas y Perlas

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: 101.250.278.999,00 »

Representaciones

En AMÉRICA:

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

En EUROPA:

Alemania Inglaterra
 Bélgica Suiza
 Francia

En ASIA:

Filipinas Japón

En OCEANÍA:

Australia

OFICINA PRINCIPAL: Alcalá, 14. MADRID

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



Pensando en su futuro le ofrecemos

- Aumentar sus ahorros.
- Crear riqueza.
- Preservar su patrimonio.
- Garantizar su tranquilidad.

CASER
GRUPO ASEGURADOR



Palace Hotel

Con todo lujo de detalles.

Entre el Prado y las Cortes, en el corazón de un Madrid único. El mejor.

Soberbio palacio, histórico hotel. Construido en plena belle-époque, y a iniciativa de un rey, para disfrute de príncipes, artistas, embajadores, políticos y todos los personajes célebres del siglo XX.

Hoy el Palace ha llegado a ser un símbolo. Pero un símbolo vivo que nace cada mañana en esos detalles que han hecho proverbial su gran clase, su amor a lo selecto, su calidad.

Porque en el Palace el lujo es un servicio más.



EL PALACE DE MADRID



Plaza de las Cortes, 7
28014 Madrid - Teléf. 429 75 51
Telex 22272 RIPAL E - 27704 PALAS E

one of "The Leading Hotels of the World"

Palace Hotel. Con todo lujo de detalles.

EL LEGENDARIO

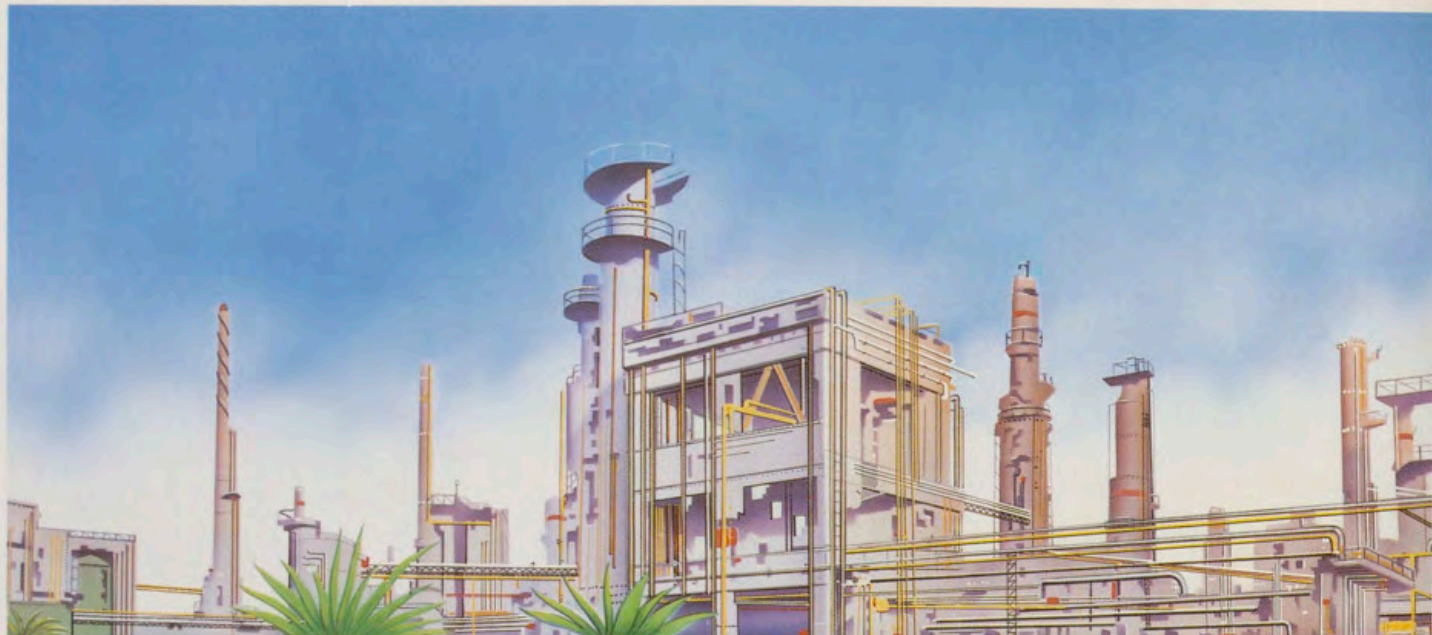


Concesionarios:

Alicante (Elche). PHILIP MOTORS, S. L. Partida de Altabix Polígono 4, n.º 1. • **Barcelona.** BRITISH MOTORS. P.º Reina Elisenda de Montcada, 13 • **Lugo.** SPORT AUTO. Avda. 18 de Julio, 139
• **Madrid.** C. de SALAMANCA. Ríos Rosas, 56 y Galileo, 104. • **Málaga (Torremolinos).** C. de SALAMANCA. Avda. Carlota Alessandri, 27. **Palma de Mallorca.** AUTOFRENOS OLIVER. Aragón, 138. • **Valencia.** IBERICA DE AUTOMOVILES, S. L. Escultor José Capuz, 48.



JAGUAR



LA ENERGÍA DE LOS 20 AÑOS

PETROMED ha cumplido 20 años al servicio del abastecimiento energético de España.

20 años de experiencia, de duro trabajo, en un mercado difícil y cambiante. En estos años el precio del petróleo se ha multiplicado por veinte, y el consumo nacional ha crecido cuatro veces más.

Grandes retos a los que PETROMED ha hecho frente ampliando y manteniendo al día sus medios de producción en la costa de Castellón. Construyendo nuevas instalaciones, capaces de obtener del petróleo la mejor combinación de productos. Aplicando

tecnologías de vanguardia para lograr mejores rendimientos. Utilizando los más modernos métodos de seguridad y control ambiental.

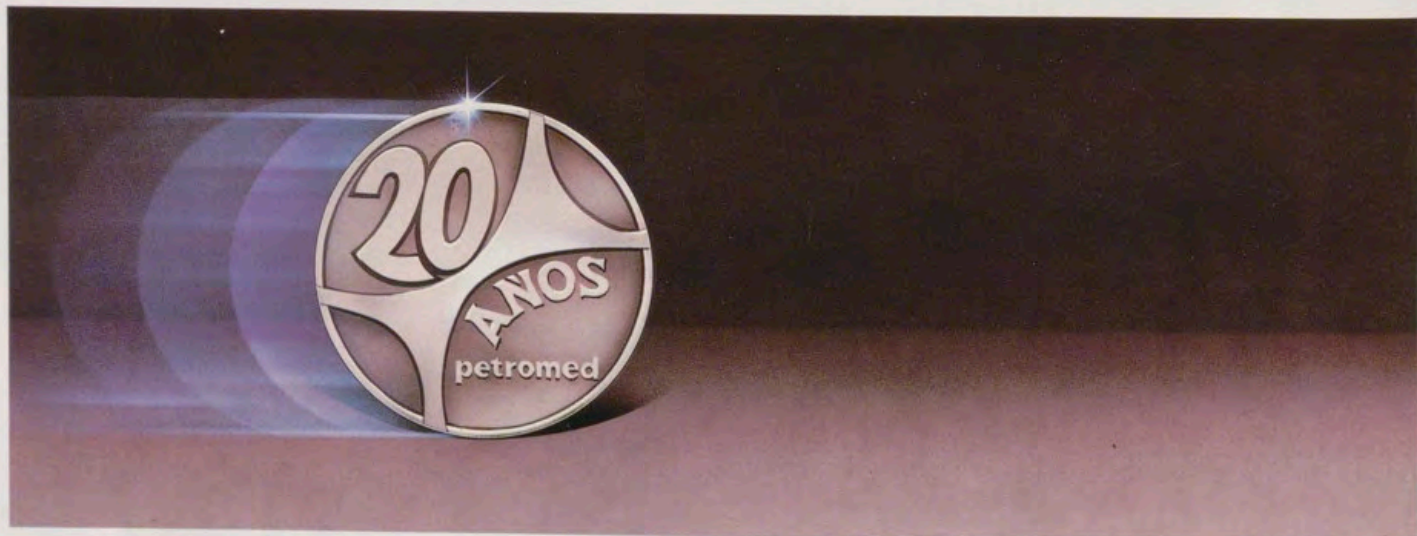
20 años en los que PETROMED ha acumulado la energía necesaria para seguir avanzando en un camino de progreso. Un progreso que significa mucho para todos.

PETROMED ES ENERGIA



petromed

Petróleos del Mediterráneo, S.A.



A new adventure in time.



HUBLOT
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 28001 - Tel. (091) 435.98.85/435.99.81. Distribuidor para España y Canarias: Hublot - Blancpain - MDM Genève

ALICANTE: Joyeria GOMIS **BARCELONA:** Joyeria BAGUES - PUIG DORIA Joyero - SENDON Joyeros - Joyeria SOLER CABOT - Joyeria UNION SUIZA **BILBAO:** Joyeria SUAREZ - PERODRI Joyeros **CADIZ:** Joyeria LUIS MEXIA S.A. **CARTAGENA:** Joyeria RICARDO CARRION **GERONA:** QUERA Joyeros **GIJON:** ULIBARRI Joyero **GRANADA:** JUAN MANUEL Joyero **GRANOLLERS:** SORIGUE Joyero **IBIZA:** VIÑETS Joyero **LA CORUÑA:** Joyeria ROMEU **LEON:** VIDAL Joyeros **DERIDA:** TOUS Joyeros **MADRID:** Joyeria ALDAO - Joyeria MONTEJO - Joyeria SHAW - Joyeria SUAREZ **MALAGA:** Joyeria LOPSEN **MANRESA:** TOUS Joyeros **MARBELLA:** GOMEZ & MOLINA Joyeros **MATARO:** SORIGUE Joyero **MURCIA:** Joyeria TORRES GASCON **OVIEDO:** Joyeria BLANCO MORENO **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 Joyeros **VIGO:** ROBERTO Joyero **VITORIA:** Joyeria PEDRO ANITUA **ZARAGOZA:** Joyeria BERNAT **LAS PALMAS DE GRAN CANARIA:** Joyeria SAPHIR **SANTA CRUZ DE TENERIFE:** Joyeria SAPHIR



LONDON - ENGLAND

Distilled and Bottled in Scotland
under British Government Supervision

CUTTY SARK

**BLENDED
SCOTCH WHISKY**

100% Scotch Whiskies
from Scotland's best Distilleries

43° G.L. 075 Lit

Blended & bottled by

BY APPOINTMENT
TO HER MAJESTY THE QUEEN
WINE & SPIRIT MERCHANTS

BERRY BROS & RUDD LTD
ESTABLISHED IN THE 19th CENTURY
15, 17, TAME'S STREET, LONDON SW11
Product of Scotland

IMPORTADORES EXCLUSIVOS PARA ESPAÑA
HADMADRID S.A. DISTRIBUIDORES S.A. (HADISSA)
C/SERRANO 43-45 - MADRID 28001
T. 91.06.86.00. N° 68300284

Cutty Sark, el whisky suave.

CUTTY SARK



SCOTCH WHISKY

*Importador exclusivo para España:
HADISSA. Serrano, 43-45 - 28001 Madrid*



PORTADA

«Digitalis purpurea, Alcea Rosea, Gossypium herbaceum e Hibiscus abelmoschus». Tomo 6.º del «Icones Plantarum» de Plenck, edición de Viena. 1788.

REALES SITIOS. REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. MADRID. AÑO XXII. NUM. 86. CUARTO TRIMESTRE 1985. 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 del Río, Pilar G. Morencos, Margarita González, Juan Hernández, Consolación Morales, M.^a Teresa Ruiz Alcón, Fernando Fernández-Miranda, M.^a del Carmen Díaz Gallegos, Concepción Herrero Carretero, Fernando A. Martín García y María Leticia Sánchez Hernández.

REDACCION Y COLABORACION:

Jesús Infante, Fernando A. Martín, Manuel del Río, Alfonso de Carlos, Carmen Ariza Muñoz, José Luis Souto, Encarnación Gómez Molinero, Consolación Morales Borrero, Pilar García Morencos, Margaret Medley y José Peris Lacasa.

ADMINISTRADOR:

Angel Acerete

FOTOGRAFÍAS EN COLOR:

Laboratorio Fotográfico del P.N., Francisco Rodríguez y Francisco Díaz.

FOTOGRAFÍAS EN NEGRO:

Laboratorio Fotográfico del P. N. y Museo Municipal.

EDITA:

Patrimonio Nacional, Palacio Real 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

40375

Sumario

- 10** CARTA A LOS LECTORES, por Ramón Andrada Pfeiffer.
- 11** TRES ESPADAS DE LA EPOCA DE FELIPE II CONSERVADAS EN LA ARMERIA DEL PALACIO REAL DE MADRID, por Fernando A. Martín.
Análisis de tres de las espadas más artísticas del siglo XVI, que se encuentran en la Armería del Palacio Real de Madrid.
- 17** OBRAS DE RESTAURACION EN EL PALACIO REAL DE LA ALMUDAINA: EL PALACIO DEL REY Y LA SALA MAYOR, por Manuel del Río.
Artículo informativo que resume la última fase de las obras realizadas en el Palacio Real de la Almudaina, y esboza los futuros pasos para su total recuperación.
- 25** DESPLEGABLES: Diversas Banderas españolas anteriores a la creación de la roja y gualda por Carlos III.
- 29** BANDERAS ESPAÑOLAS ANTERIORES A LA ROJA Y GUALDA, CREADA POR CARLOS III EN 1785, por Alfonso de Carlos.
Estudio de las Banderas españolas que se utilizaron en los actos conmemorativos del II Centenario de la Enseña Nacional.
- 37** EL JARDIN BOTANICO, EL CASINO DE LA REINA Y VISTA-ALEGRE: JARDINES MADRILEÑOS QUE FUERON DEL REAL PATRIMONIO, por Carmen Ariza Muñoz.
Trabajo que analiza el origen y la creación como Reales Sitios del Casino de la Reina, Vista-Alegre y el Jardín Botánico.
- 45** LA ENTRADA DE MARIA LUISA DE ORLEANS Y EL MONUMENTO DE LA PLAZA DE LA VILLA, por José Luis Souto.
Artículo sobre los montajes efimeros que solemnizaban las grandes celebraciones como la entrada pública de María Luisa de Orleans, primera esposa de Carlos II, efectuada el 13 de enero de 1680.
- 53** DESPLEGABLES: «Digitalis purpurea», «Alcea Rosea», «Gossypium herbaceum» e «Hibiscus abelmoschus», tomo 6.º del «Icones Plantarum» de Plenck, edición de Viena, 1788.
- 57** OBRAS DEL SIGLO XV EN LA BIBLIOTECA DE LA FARMACIA DEL PALACIO REAL DE MADRID, por Encarnación Gómez Molinero, Consolación Morales Borrero y Pilar García Morencos.
Estudio de la Biblioteca de la Farmacia, una de las más importantes en su género, por la calidad y el carácter único de muchas de las obras que conserva.
- 65** UNA SILLA PLEGABLE DEL SIGLO XVI EN EL MONASTERIO DE EL ESCORIAL, por Margaret Medley.
Análisis de una silla plegable, actualmente en las habitaciones de Felipe II de El Escorial, que fue fabricada en China durante la época Ming y la época Quing (1645-1912).
- 73** III CENTENARIO (1685-1757) DE DOMENICO SCARLATTI, por José Peris Lacasa.
Artículo sobre la obra de Doménico Scarlatti, autor de más de quinientas sonatas para clavicémbalo, con motivo del III Centenario de su nacimiento.
- 76** ADQUISICION POR EL PATRIMONIO NACIONAL DE DOS PIEZAS DE ARMADURAS PARA LA REAL ARMERIA DE MADRID.
Presentación de las dos piezas adquiridas por el Patrimonio, que corresponden a las armaduras llamadas de «Mühlberg» y de «las palmas».
- 77** CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL.



Carta a los lectores

Exposiciones sobre el IV Centenario del Monasterio de El Escorial

Los actos conmemorativos del IV Centenario de la terminación del Monasterio de El Escorial, inaugurados bajo la presidencia de Su Majestad el Rey Don Juan Carlos, Patrono y Protector del Monasterio, y de Su Majestad la Reina Doña Sofía —que tuvieron lugar el 17 de septiembre de 1984— se van a culminar con un ciclo de nueve exposiciones que se celebrarán en Madrid y en San Lorenzo de El Escorial entre diciembre de 1985 y mayo de 1986, y que darán a conocer todos los aspectos del Monasterio, así como la importancia que tuvo en la historia, en el arte y, sobre todo, su influencia en la concepción de la arquitectura española y mundial.

El ciclo comenzará con la muestra «El Escorial en la Biblioteca Nacional», organizada por la Dirección General del Libro y Bibliotecas del Ministerio de Cultura, y constará de las siguientes exposiciones: «Ideas y Diseño», de la Dirección General de Arquitectura y Edificación del M.O.P.U.; «Biografía de una época», de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos del Ministerio de Cultura; y «Fábricas y orden constructivo» y «Población y Monasterio», de la Comunidad Autónoma de Madrid; por su parte, el Patrimonio Nacional mostrará la significación cultural, religiosa y artística de El Escorial, calificado como la octava maravilla del mundo, en las cuatro exposiciones «Iglesia y Monarquía», «Las Casas Reales», «Fe y Sabiduría» y «Las colecciones del Rey».

En primer lugar, «Iglesia y Monarquía», que se celebrará en la Iglesia Vieja, núcleo primitivo del Monasterio, ofrecerá la disposición originaria de los sepulcros del antiguo Panteón que en ella se encontraba, y estará dedicada a la Liturgia en El Escorial. También se incluirán en la exposición dos misas de la época, a través de las cuales se podrán admirar ornamentos litúrgicos, documentos religiosos e históricos, disposiciones trentinas y manuscritos, de gran interés todos ellos para poder apreciar en conjunto el contexto religioso de la época.

La exposición «Las Casas Reales» destacará la importancia de El Escorial como Palacio Real —residencia de los monarcas desde Felipe II hasta el reinado de Fernando VII— y en la evolución, en cuanto a la decoración de interiores y mobiliario, desde una primera etapa, donde sobresale la austeridad decorativa y la abundancia de muebles transportables, a la borbónica, en la que se refleja el nuevo concepto de decoración caracterizado por una total integración de mueble y arquitectura, y por la composición decorativa estilo Imperio.

«Fe y Sabiduría» presentará a la Biblioteca del Monasterio en la época de Felipe II, que estaba integrada por una magnífica colección de libros, grabados y dibujos, aparatos geográficos, instrumentos matemáticos y científicos, reproducciones de fauna y flora, y un Monetario; a lo que contribuyeron prestigiosos personajes como, Juan Bautista de Toledo, Honorato Juan y Ambrosio Morales, entre otros. El contenido de la exposición abarcará el espíritu humanístico de la Biblioteca, el estudio de sus fondos, su procedencia, los locales que ocupó en el Monasterio, la decoración por el arquitecto Juan de Herrera, el mobiliario, su organización y sus principales bibliotecarios: Fray Juan de San Jerónimo, Arias Montano y Fray Juan de Sigüenza.

Por último, la muestra «Las colecciones del Rey» tratará de la pintura y la escultura que contenía el Monasterio de la época de Felipe II, su importancia como centro rector de las Artes, así como del análisis cualitativo del mecenazgo del Monarca en relación con la situación artística de su tiempo. También, además de la visión panorámica de las colecciones reales de pintura que existieron en aquel tiempo y de las estatuas de los Leoni —padre e hijo— que se encuentran en el Museo del Prado, se presentará una selección de pintura de los artistas más relacionados con el Monarca, como El Greco, Tiziano y El Bosco.

Conciertos, conferencias, cursos monográficos, en los que han colaborado diversas instituciones, y la edición de cinco libros en facsímil, así como el inicio de cuatro colecciones —«Estudios», «Investigación», «Tesis doctorales» y «Memorias de Licenciatura»— con temas dedicados al Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, han integrado solemnemente la serie de actividades con las que se ha celebrado el Centenario, contribuyendo a un conocimiento más exhaustivo de una de las obras arquitectónicas más singulares y significativas del mundo.

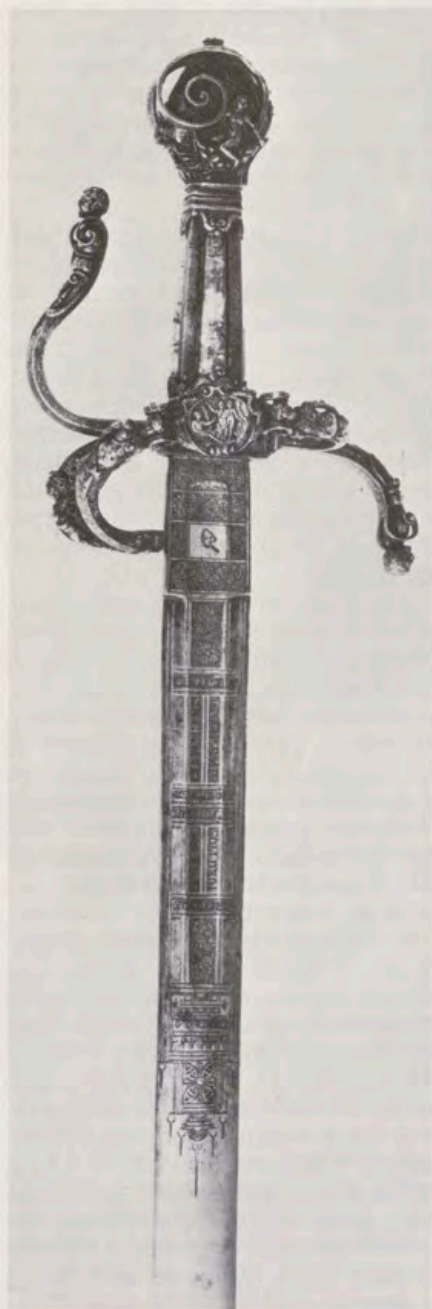
Con afectuosos saludos.

RAMON ANDRADA

Tres espadas de la época de Felipe II conservadas en la Armería del Palacio Real de Madrid

Por FERNANDO A. MARTIN

Anverso de la espada de mediados del siglo XVI, con guarnición italiana (G-47).



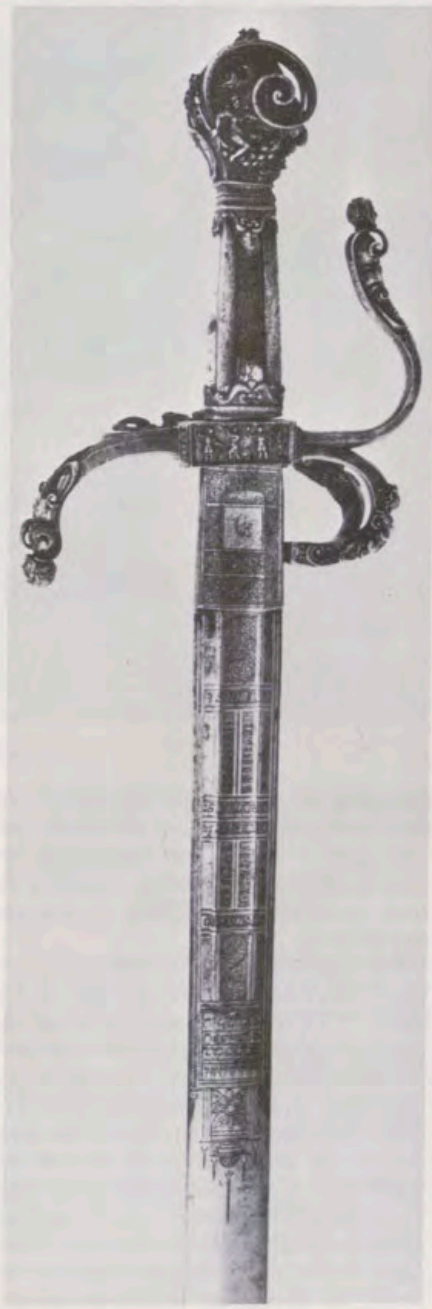
La espada es una de las armas defensivas que tiene valor por sí misma, y constituye uno de los elementos más antiguos que nos sirve para determinar, desde un punto de vista histórico, los condicionantes de una época e incluso aspectos de carácter social y económico del período a estudiar. Son muchos los autores que a lo largo de los siglos han escrito sobre este tipo de armas, pero es desde el siglo pasado cuando estas piezas adquieren ese valor artístico que nuestra sociedad ha venido dando a todo aquel objeto que, por su belleza y antigüedad, es un claro exponente de la calidad de trabajo de nuestros antepasados. A pesar de esto, bien es verdad que las colecciones de armas vienen de antiguo, y que sólo a partir del siglo XVI van a tener, al margen de su valor defensivo, una apreciación artística por parte de sus dueños y poseedores.

Adentrarse en el estudio de este arma lleva consigo el tener claro de antemano unas consideraciones generales que pasamos a detallar, y que, como se verá, obligan en muchos casos a dejar la investigación de la pieza un poco incompleta.

En primer lugar, hay que considerar las distintas vicisitudes por las que han pasado las colecciones de armas. En concreto, la Real Armería de Madrid, que comenzó con las armas de Carlos V recogidas por su hijo Felipe II, estuvo en San Pablo de Valladolid, y más tarde pasó a un edificio anexo del Alcázar madrileño, lugar que fue asaltado en 1808 por el pueblo para armarse contra los franceses. Después, éstos dieron buena cuenta de las mejores piezas que en ella había. En el reinado de Isabel II se construye el nuevo edificio, y a él se traslada la colección, que sufre el mayor percance en el incendio de 1884. Durante la última contienda civil, también resultó dañada, pero de menor importancia.

Al margen de esto, en segundo lugar, cabe señalar la acción de los distintos cambios sobre los objetos y las piezas que, a lo largo de los siglos, tanto sus dueños como las personas que estaban al cargo de estas piezas, hicieron por diversos motivos. Sirva de ejemplo, y en cuanto a las espadas, que a muchas de ellas se les cambió la empuñadura debido al valor crematístico

Reverso de la misma espada del siglo XVI, con hoja del espadero alemán Clement Horn (G-47).





que éstas tenían. En los inventarios se ven reflejadas espadas realizadas en oro, plata y acero, con decoración de piedras preciosas, esmaltes y cristal de roca, y de todas ellas, hoy en día, no queda nada.

Por último, hay que tener en cuenta, y sobre todo en el período de los siglos XVI y XVII, que la Casa de Austria contaba con los centros de producción más importantes dentro de sus dominios; que el intercambio entre Toledo, Solingen y Milán debió ser muy intenso, de ahí que hoy en día nos encontremos guarniciones alemanas con hojas españolas o italianas; y también el hecho, reconocido por muchos investigadores actuales, de que Solingen falseaba las marcas de Toledo en sus ho-

jas. Teniendo esto en cuenta, pasemos a ver y analizar tres espadas del siglo XVI que, junto al hecho de ser las más bellas de nuestra Armería, son las que más dificultades ofrecen.

Espada del «mascarón»

Primeramente nos ocuparemos de la joya de las espadas que la Colección Real de Madrid ofrece a investigadores y público en general: se trata de la comúnmente conocida como espada del «mascarón», y que desde los estudios y tratados más antiguos se considera que perteneció al Rey Felipe II, siendo complemento de la famosa y superconocida Armadura de Parada (A-239),

de Desiderio Colman y Jorge Sigman, armeros de Augsburgo¹.

Esta espada (G-47), a pesar de todo lo que se ha escrito sobre ella, presenta aún varios problemas por resolver. La atribución de los dos autores antes mencionados sólo y exclusivamente se basa en el estilo de la empuñadura, pero una leve mirada comparativa entre los temas decorativos de ésta con la armadura nos permite afirmar que a pesar de ser obra de excelente calidad son de distinta mano.

Ninguno de los temas que decoran su empuñadura los encontramos en la decoración de la citada armadura. Si a esto unimos que tradicionalmente se tiene ésta como de Benvenuto Cellini, no se explica el hecho de que una armadura realizada en Augsburgo se complemente con una espada de autor italiano. Por otro lado, de todos es sabido que los mismos armeros que realizaban una armadura la complementaban con una espada y una daga, y así lo podemos ver en el retrato de Felipe II realizado por Sánchez Coello, de hacia 1570, que pertenece a la Galería de Sir Stirling Maxwell. En él se puede ver la empuñadura de una espada que, a pesar de las licencias que el pintor haya podido introducir, su estructura general nada tiene que ver con esta que aquí comentamos.

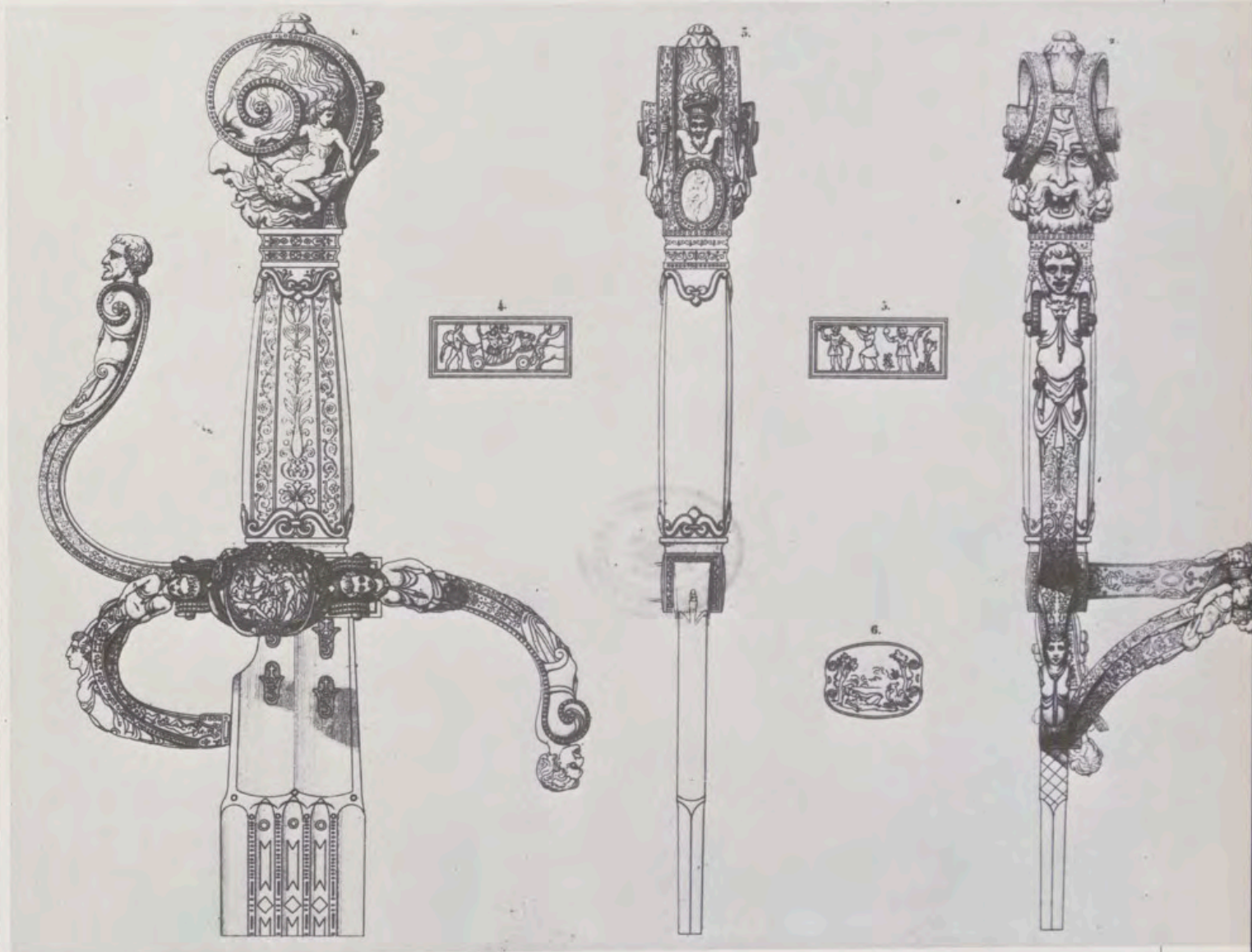
La calidad artística y técnica que presenta esta empuñadura no ofrece ninguna duda que fue realizada por un artista de primera fila. La minuciosidad del detalle, la delicadeza de las formas y la originalidad de su estructura, pomo, puño y gavilanes, nos lleva a estimar que la atribución tradicional a Benvenuto Cellini no está errada, ya que a la técnica platera de un trabajo minucioso se le une un original diseño de un artífice cuyo campo no son las armas.

¿Pudo ser un regalo hecho a Felipe II?, o por el contrario, ¿llegó a este Monarca por alguna herencia al igual que otras armas? Son éstos unos interrogantes que hasta la fecha no se pueden aclarar, pero lo que sí es cierto es que esta espada no aparece recogida en el Inventario de la Real Armería del año 1594, y que estilísticamente está más en la línea de la Armadura de Don Sebastián de Portugal (A-290) que en la de Felipe II.

El problema de esta espada se agrava por el hecho de que la hoja que hoy en día presenta fue cambiada por el Conde viudo de Valencia de Don Juan sin ninguna razón ni motivo, sólo y exclusivamente, y según el mismo afirma en su catálogo, por la desproporción que la antigua hoja tenía con respecto a la empuñadura. Esto nos pone de manifiesto que al igual que él, las hojas de las espadas debieron cambiarse en multitud de ocasiones, por lo que es lógico dudar que la actual hoja sea la original.

Detalle del remate de la guarnición italiana, conocido popularmente como «el mascarón».

Litografía de la guarnición italiana, obra de Jubinal y Sensi. Se puede observar en ella que la hoja era diferente a la montada actualmente.



La hoja es almendrada, con una canal corta y tendida desde la espiga, se adorna en el primer tercio con una especie de alminar grabado y compartimentado, que lleva por una de sus caras la siguiente inscripción: «PRO FIDE ET PATRIA / PRO CHRISTO ET PATRIA / INTER ARMA SILENT LEGES SOLIDEO GLORIA», y por la otra: «PVGNA PRO PATRIA / PRO ARIS ET FOCIS / NEC TEMERE / NEC TIMIDE / FIDE SED CUI VIDE».

En el recazo lleva la marca de la cabeza de un unicornio, que siempre se ha tenido como la personal del espadero Clemente Horn de Solingen, por lo que no encaja con el autor italiano de la empuñadura.

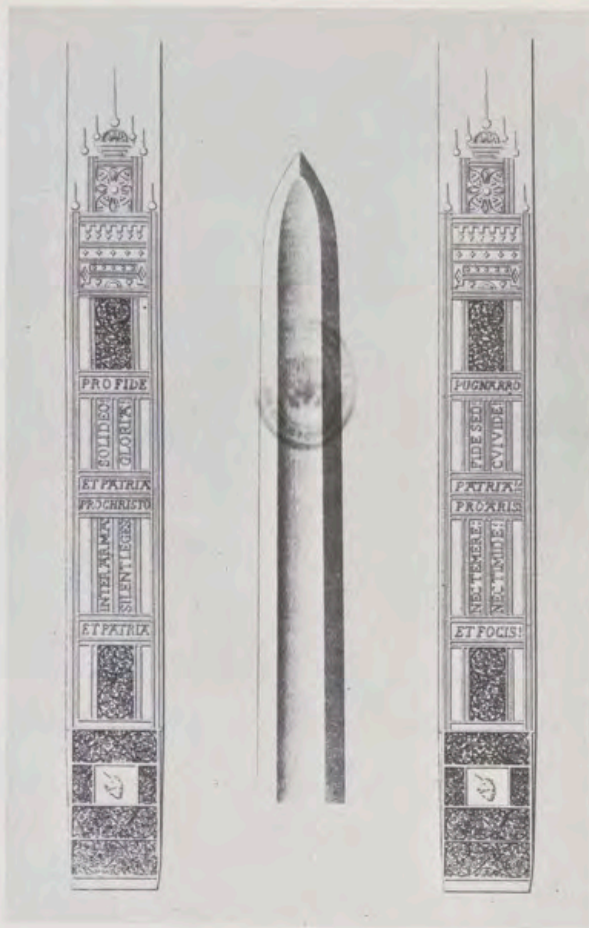
En fotos antiguas de las piezas de la Armería madrileña, hemos podido apreciar que, con anterioridad a este cambio, la hoja que llevaba era la que hoy está en la espada (G-55), de campo llano y filos en bisel. En algo más del primer tercio, lleva tres canales perforados a trechos, con el nombre del espadero toledano, Sebastián Hernández. En el recazo, que es escotado y labrado en los cantos, aparece varias veces la marca de un 3 coronado, que se puede interpretar como marca personal del espadero, una Z coronada, y que en este caso pertenece a Sebastián Hernández «El Viejo», el cual está mencionado entre las armas del Príncipe Don Carlos, y del que se han localizado numerosas hojas de espada tanto

dentro de la colección de Madrid, como en la Wallace de Londres, Turín, etc.

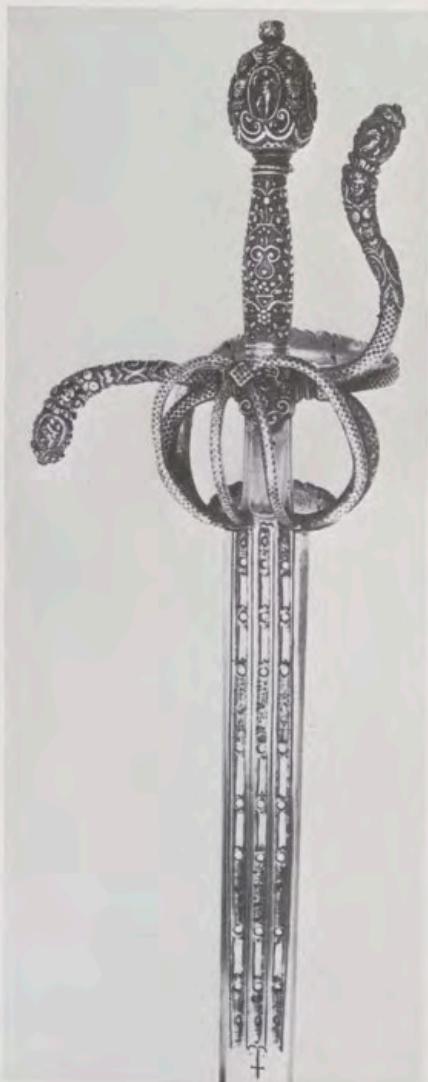
Espada alemana

Con una decoración similar a la hoja de Clemente Horn, hemos localizado otra en la colección de la Armería Real de Estocolmo², la cual lleva la inscripción: «WILHELM WIERSBERG ME FECIT SOLINGEN». Se trata de una espada de Parada, cuya empuñadura lleva una decoración plateada, de marcada tradición alemana tanto en el diseño de la estructura como en lo decorativo, y en esto se asemeja a la empuñadura de la espada (G-48) de la colección de Madrid, en la que antes del

Litografía de la hoja de Clement Horn, obra de Jubinal y Sensi, que estaba montada con la guarnición alemana de la espada G-48.



Anverso y reverso de la espada de la segunda mitad del siglo XVI, con guarnición alemana y hoja toledana del espadero MARTINVS (G-48).



cambio que realizó el Conde viudo de Valencia de Don Juan estaba colocada la que hoy vemos en la (G-47).

Por tanto, la posible empuñadura de Benvenuto Cellini llevaba antes del año 1849 la hoja del espadero toledano Sebastián Hernández, y la hoja alemana de Clemente Horn estaba con la empuñadura alemana de la (G-48). Ambas se reproducen en el libro de Gaspar Sensi³.

La empuñadura de la (G-48) tiene en sí todas las características de las empuñaduras alemanas de la segunda mitad del siglo XVI, presentando un pomo acorazonado rematado por perilla, un puño abalastrado, gabilanes ascendente y descendente con doble arco o puentes de contraguarda y estribo, todo ello decorado con figuras a modo de cariátides rematadas por medallones, en los que van figuras de guerreros. El puño está decorado con temas vegetales de delicada finura, y en los medallones se observan restos de dorado, lo cual nos lleva a pensar que originariamente tenía la bicromía de plata y oro, lo que estaría en concordancia con la bicromía de la hoja de Clemente Horn.

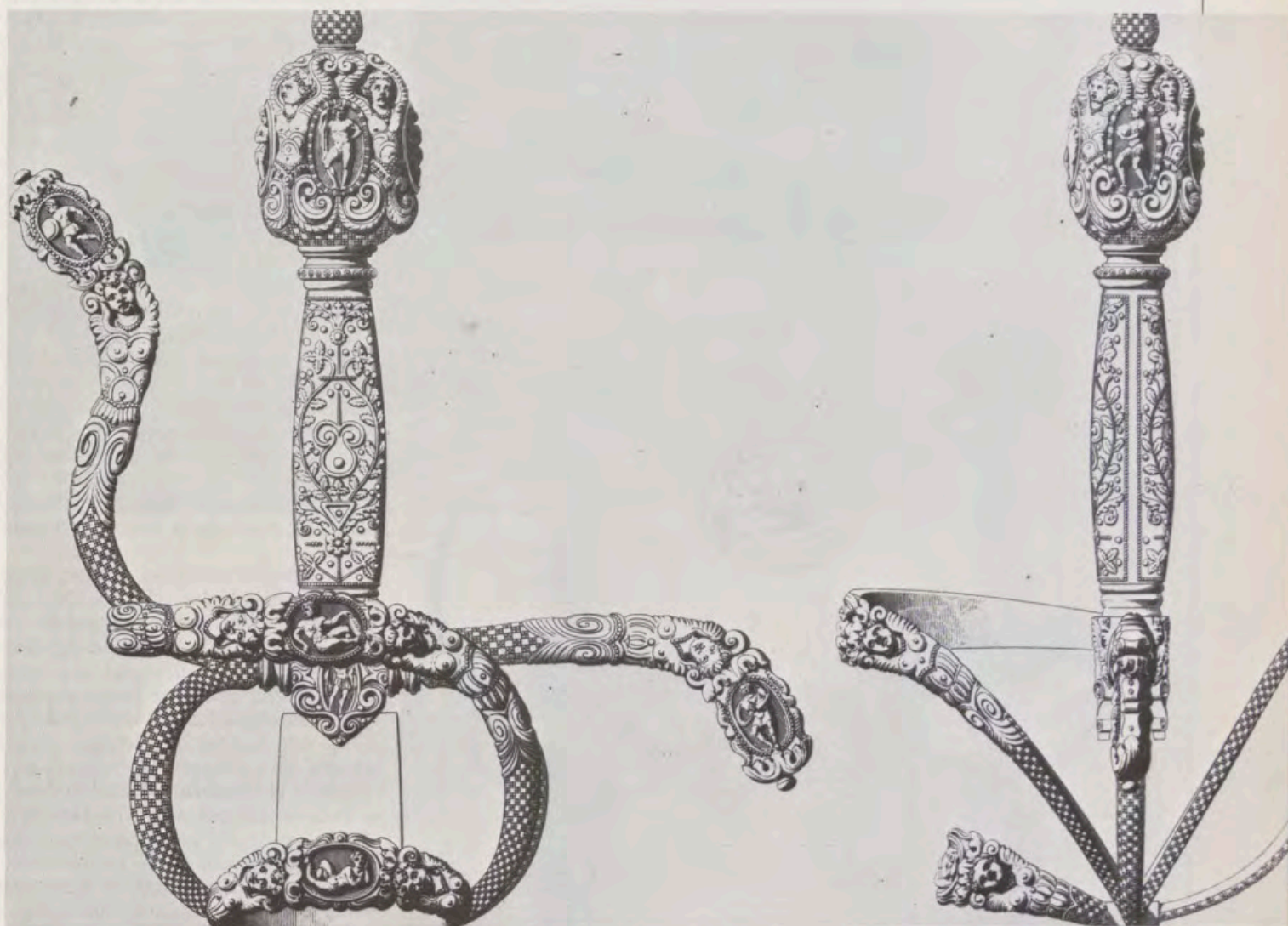
Esta espada aparece mencionada en el Inventario de 1594, en el que se dice: «Otra espada ancha de vara y tercio de largo con una guarnición de dos puentes y una cruz grande con cuatro medallas y otras cuatro en el pomo y toda dorada con puño de plata, con vaina de terciopelo negro y funda de bayeta verde y contera al propósito», esta última desaparecida posiblemente en el incendio de la Real Armería de 1884. Por todo ello, y comparándola con la de Estocolmo, se puede decir que esta empuñadura iba con la hoja de Clemente Horn, y que sería una original de Solingen.

La hoja que hoy exhibe esta empuñadura es muy parecida a la de la (G-55), calada en algo más del tercio fuerte, pero con la inscripción «MAR / TINV / S» en ambas caras, y marca frustra en el recazo, que Alfonso de Carlos atribuye a Juan Martínez Menchaca, espadero toledano del siglo XVI⁴, y de la que ya el propio Conde dijo que su recazo estaba rebajado posiblemente para incorporarlo a otra empuñadura, lo que de nuevo nos pone de manifiesto la multitud de cambios que se debieron de hacer entre hojas y empuñaduras.

Espada del Conde de Coruña

Por último, otra de las magníficas espadas que se exhiben en la Real Armería es la comúnmente conocida como la del Conde de Coruña (G-49). Su empuñadura corresponde de forma general al tipo de las alemanas de la segunda mitad del siglo XVI. El pomo tiene forma acorazonada y le falta el

Litografía de la guarnición alemana,
obra de Jubinal y Sensi.



remate de perilla, con elementos decorativos de trofeos enmarcados por tarjas geométricas. El puño, de forma cilíndrica, estriado y dorado, no parece corresponder a toda ella. La guarnición termina con gavlán vuelto hacia la hoja, tres guardas y dos patillas de la cruz al recazo con perfil sinuoso, remates de roleos y superficie muy finamente decorada con espejos ovales, en los que se repite la decoración de trofeos con enmarques de tarjas y roleos, todo ello en hierro pavonado y damasquinado, sólo por la parte exterior.

La estructura general de esta guarnición resulta a simple vista, como ya hemos dicho, plenamente alemana. La finura del cincelado así como los temas decorativos que la exornan nos recuerdan rápidamente la decoración y el es-

tilo de la Armadura de Felipe II (A-239). Al margen de las afinidades estilísticas que existen entre ambas, es excesivamente casual que el tratamiento colorista del metal coincida en las dos, y si los temas decorativos no coinciden plenamente se debe tener en cuenta que la espada constituye un elemento con la suficiente entidad para ser decorada con motivos distintos, pero obsérvese que en las distintas cartelas que en ella se presentan se hace muy patente la presencia de corazas y trofeos como símbolo complementario del poder de su diseño.

Al margen de esto, existen muchas coincidencias entre ésta y la empuñadura que aparece reflejada en el ya mencionado retrato de Felipe II, de Sánchez Coello: las volutas del pomo,

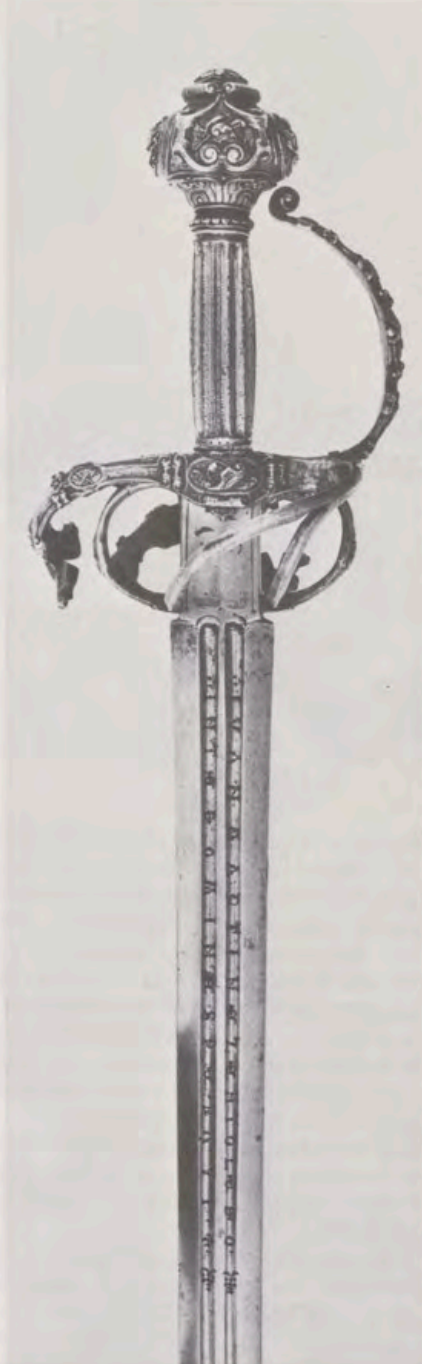
que aparecen levemente entre los dedos de la mano izquierda; el diseño de la guarda, que se corresponde también con los leves destellos de luz que provocan las partes doradas; y el gavlán, que se adivina a pesar del efecto claroscuro. La única diferencia está en el puño, pero ya hemos advertido más arriba que la que hoy tiene parece ser un añadido o una recomposición muy posterior.

El problema de la hoja de nuevo se vuelve a repetir en ésta, la original debió perderse, y, que sepamos, desde el catálogo de 1849 se menciona, junto a esta empuñadura, una hoja toledana de seis mesas y dos canales extendidas hasta cerca de la punta, que es roma. En el primer tercio se halla grabada, por un lado, la siguiente inscripción:

Retrato de Felipe II,
obra de Alonso
Sánchez Coello.



Anverso y reverso de la espada
de la segunda mitad
del siglo XVI,
con guarnición alemana
damasquinada
y hoja toledana
del espadero
Juan Martínez (G-49).



«PARA DON BERNARDINO XVA-
REZ DE MENDOZA, CONDE DE
CORVÑA»; y por el otro: «JUAN
MARTINEZ EN TOLEDO / IN TE
DOMINE SPERAVI». En los cantos
de su grueso recazo, se aprecia la le-
yenda «ESPADERO DEL REY». En
los planos del recazo, aparecen algo
frustras una marca de flor de lis corona-
nada, que hasta el presente se dice de
espadero desconocido.

A simple vista se puede apreciar que
el ancho del recazo queda muy hol-
gado dentro del enganche de la empu-
ñadura, por lo que es lógico pensar
que no corresponde a ella. Por otro
lado nos viene a reforzar esta idea que
don Bernardino Suárez de Mendoza
está documentado durante el reinado
de los Reyes Católicos y parte del rei-
nado de Carlos V. Esto, que ya lo puso
de manifiesto Marchesi⁵, fue confun-
dido por el Conde viudo de Valencia
de Don Juan, el cual suponía que de-
bió pertenecer al segundo Conde, que
no se llamaba Bernardino, sino Loren-
zo, y que murió como Virrey de Mé-
xico en 1583. Este pequeño error debió
de producirse debido a que este deci-
monómico erudito no tuvo en cuenta
los estudios del señor Leguina y la Nó-
mina de espaderos de Palomares, los
cuales mencionan a Juan Martínez «El
Viejo», espadero activo en Toledo ha-
cia 1520, autor de la hoja que comen-
tamos.

Así pues, resumiendo, las tres espa-
das corresponden a la época de Feli-
pe II. La G-47, con otra hoja, debió
corresponder a la Armadura del Rey
Don Sebastián de Portugal, que pasó
a la Armería de Felipe II cuando éste
fue proclamado Rey de dicho país. La
G-48, con la hoja de Clemente Horn,
es una obra alemana de Solingen rea-
lizada en el último cuarto del siglo XVI,
y la G-49 corresponde a la Armadura
de Felipe II realizada en Augsburgo
por Desiderio Colman y Jorge Sigman
hacia mediados de siglo, la cual bien
pudo tener hoja toledana, pues son va-
rios los espaderos toledanos que apa-
recen en los inventarios de armas de
este Rey, o bien los Martínez o los
Hernández, que son los más famosos
que hay en este momento, y cuyas
marcas eran conocidas en Alemania y
en algunos casos reproducidas.

NOTAS

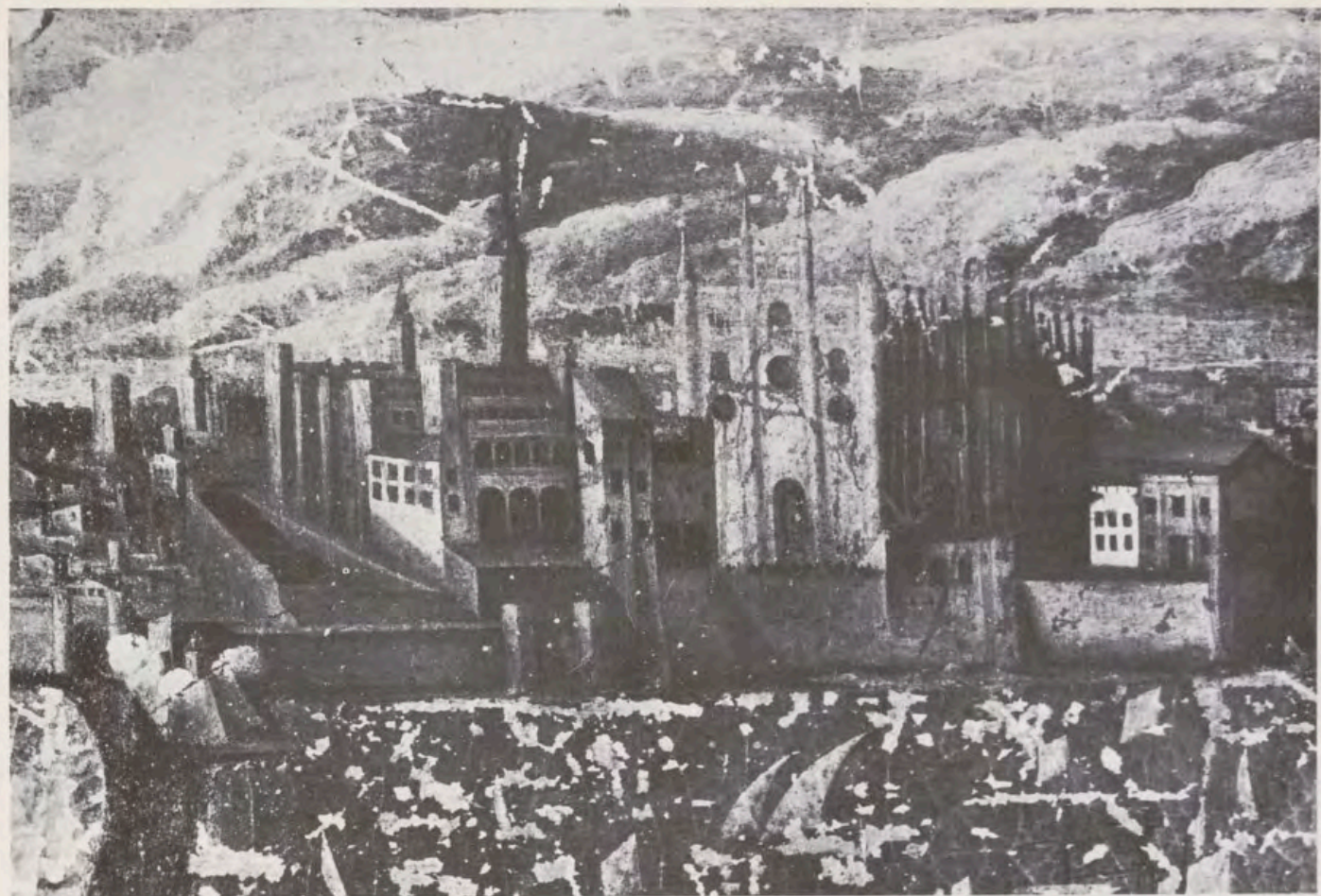
¹ CONDE VIUDO DE VALENCIA DE DON JUAN, *Catálogo Histórico descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, 1898; BUTTIN, CH., «L'Armure et le Chanfrein de Philippe II», extrait de la *Revue de l'Art Ancien et Moderne*, Paris, 1914.

² OSSBAHR, C. A., *Kongl. Lifruskammaren och Dermed Förenade Samlingar*, Stockholm, 1987, lám. XVIII, n.º 3.

³ SENSI, Gaspar, *Jubinal, Achille*, Paris, 1861, tomo 1.º, láms. 35, 36; tomo 2.º, lám. 8.

⁴ DE CARLOS, A., «Espadas Toledanas de la Real Armería, siglos XVI y XVII», *REVISTA REALES SITIOS*, n.º 39.

⁵ MARCHESI, J. M., *Catálogo de la Real Armería*, Madrid, 1849. Catalog. n.º 1719.



El Palacio de la Almudaina en 1653, óleo de autor desconocido, que se conserva en la Basílica de San Francisco, de Palma.

Obras de restauración en el Palacio Real de la Almudaina: el Palacio del Rey y la Sala Mayor

Por MANUEL DEL RIO

Altiva en la proa de la ciudad, oculta, pero permanentemente su belleza, la Almudaina esperó durante siglos la recuperación de su propia entidad.

El día 5 de agosto de 1985, el guión de Su Majestad el Rey ondeaba en el mástil junto a la Bandera constitucional.

Habían pasado veinte años de trabajos de restauración, durante los cuales se ha ido consolidando una realidad no soñada por casi nadie hace poco tiempo.

Nuestro Presidente, el Marqués de Mondéjar, ha impulsado, desde el Consejo de Administración, una acción con muchos protagonistas activos. Junto al apoyo y facilidades recibidas de todas las fuerzas políticas y culturales, se ha contado con la generosidad y comprensión de las autoridades militares y con la necesaria ayuda económica de la Dirección General de Arquitectura, en los primeros momentos, y actualmente con la del Patrimonio del Estado.

Lo más importante ya se ha realizado, pero es necesario reconocer que estamos a medio camino.

Aunque en este artículo, meramente informativo, voy a intentar resumir la última fase de las obras, quiero tam-

bién esbozar los futuros pasos, en la tranquilidad de que tan importante concurso de colaboraciones y ayudas ya se anuncia incrementado, de manera que pronto el trabajo en la Almudaina se limite a la noble tarea de conservación.

Pronto podré, en el marco de la acción cultural del Patrimonio Nacional, divulgar el detalle de las investigaciones y el conjunto de descubrimientos que han hecho posible a todo el equipo tan importante recuperación.

MALLORCA Y PERPIÑAN

El 21 de agosto de 1262, Jaime I regula su sucesión mediante unas disposiciones, entre las que figura el Acta Constitutiva del Reino de Mallorca.

Mediante ella, el hijo preferido de Doña Violante de Hungría, Jaime, recibiría los territorios insulares recientemente conquistados y las posesiones que la Corona de Aragón conserva en la Francia meridional por el Tratado de Corbeil de 1258. Es decir, Mallorca, Ibiza, la Señoría de Montpellier con sus dependencias: la Baronía

d'Aumelas y el Vizcondado de Carlat, los Condados de Roselló y Cerdeña, el Conflent y el Vallespín, así como el puerto de Cotlliure.

No se rompía con ello la unidad principal del Reino de Aragón, Cataluña y Valencia, ya que todas aquellas posesiones y territorios no se encontraban en la herencia tradicional de la Casa de Aragón.

De los acontecimientos posteriores entre las dos ramas, y en general el de la historia política, nada voy a reseñar aquí, y si he traído a estas líneas el nacimiento del reino cristiano de Baleares (el más bello del mundo, en palabras del Marqués de Lozoya), ha sido para establecer, una vez más, la enorme relación existente entre las soluciones arquitectónicas del Palacio de Perpiñán y las de la Almudaina. Soluciones idénticas a problemas iguales, pero desde orígenes distintos. La diferencia principal estriba en el origen musulmán de la Alcazaba y el interés mayor en la sabia adecuación llevada a cabo por Jaime I y su segundo génito Jaime II.

La dinastía mallorquina, como dice Durliat, no disponía en el Roselló, la Cerdeña, Baleares o en Montpellier más que de castillos de poca importancia. En Mallorca, la ciudadela de los antiguos Valies, sí era importante, pero se trataba más de un edificio para la defensa desde su recinto cuadrangular amurallado y flanqueado de torres.

Jaime I decide hacer de Perpiñán su residencia habitual, y es este Palacio el que marcará la remodelación de la Almudaina mallorquina. Estas obras, con una complicada organización económico-administrativa, que diluye las responsabilidades, fue encargada al arquitecto, maestro de las obras del Señor Rey, Ponç Descoll, en la primera década del siglo XIV.

El 2 de abril de 1305, y tras una intervención en las murallas, Descoll remodela la Torre del Angel, deteriorada por un terremoto, y a la muerte de Jaime I regresa al Rosellón.

La historia del Palacio de Perpiñán es en su arquitectura mal conocida y difícil de investigar, al igual que sucede con el de la Almudaina. En ambos, sin embargo, la prudente piqueta ha ido desvelando sus secretos y haciendo coincidentes los resultados, como una tranquilizadora prueba de los logros obtenidos.

Perpiñán nace con el reino de Mallorca, y la Almudaina se adapta y ennoblece siguiendo sus pasos sobre una historia propia y mucho más dilatada en el tiempo.

El sentido religioso y la simbología reflejada en los edificios, hacen de la Capilla del Palacio de Perpiñán una disposición en dos pisos. Aquí la simbología se torna práctica. La planta baja (Santa Magdalena) serviría al culto practicado por el personal del palacio, mientras que el Señor Rey utilizó la planta alta (Santa Cruz). En Mallorca, esta disposición se separa en dos capillas. La de Santa Ana, en planta baja, y la de San Jaime, en planta alta, junto al Patio del Rey, y unida por un pasaje con el Palau del Rei.

Este conocimiento ha llevado a investigar (una vez restaurada la primera en su fachada a poniente) la localización y restos de la capilla de San Jaime, localizada su cripta en un garaje, junto al patio del Brollador. A partir de aquí se ha descubierto su fachada sur oculta, que hoy mostramos sólo iniciada la acción restauradora.

El interior espera aún el desalojo de unas dependencias, y no puedo saber el grado de oculta permanencia o de destrucción que vamos a encontrar.

En Mallorca esta disposición de las capillas en dos niveles tenía una separación de usuarios distinta. Aquí la de Santa Ana era para el Rey y la de San Jaime para la Reina.

En Perpiñán, el edificio de las capillas separa dos pequeños patios laterales que ordenan al Norte las habitaciones del Rey y al Sur las de la Reina. Este último tiene

para nosotros un interés excepcional. Su fachada es casi exacta a la que encontramos y restauramos entre las torres de Lleveig y Mestral del Palau del Rei, y muy parecida, y desde luego utilizando elementos idénticos, a la que estamos descubriendo como fachada de la capilla de San Jaime en el pequeño patio del Brollador o de la Reyna. Aquí, pues, usos y plástica se igualan, al extremo de pensar que responden a un mismo diseño de la misma mano.

La construcción, de la mano de maestros canteros, tiene diferencias importantes. Mientras que en Perpiñán la cantería se limita a las columnas y los arcos, uniendo éstos en macizo de los senos desde las claves y completando el resto de los paramentos con obra en espiga (*opus espicatum* del aparejo romano), en Mallorca la cantería tallada define la obra escultórica, mientras el resto se resuelve con mampuestos concertados, destacando todo ello sobre el tapial almohade del cuerpo principal.

La separación de circulaciones del Rey y de la Reina y la disposición de sus aposentos y de los patios que les dan luz, es idéntica conceptualmente, aunque al hacerse en Mallorca sobre el edificio ya existente, las plantas tengan una disposición de volúmenes totalmente diferente.

En Mallorca, la fortaleza musulmana tenía también la separación de la residencia del Valí y del Palau de les Donnes, unidos únicamente por una estrecha escalera de caracol, fácilmente defendible de intrusos.

Los reyes cristianos sólo tuvieron que adaptar la fortaleza como palacio, alegrando las fachadas desde los modos nacidos en Perpiñán y construyendo las capillas que al edificarse consolidaron las circulaciones separadas y conformaron ambos patios. Todo ello muy simple, pero con la belleza del acierto arquitectónico.

Esta Capilla de San Jaime, el Palau de les Donnes y el patio, junto con la Capilla de Santa Ana y el Palau del Señor Rey, son nuestro objetivo inmediato y nuestra ilusión primera. Su restauración está preparada y estudiada, y sólo queda acometerla. Hace cinco años dejamos evidenciada por la piqueta, con precaución milimétrica en el golpe, la fachada existente, pero oculta y alterada, del pórtico de acceso en sus dos niveles escalofriantemente exacto, pero con un pórtico más a la claustreta de la Señora Reigna del Palacio de Perpiñán.

De la mano de la historia comparada y del magnífico estudio de Perpiñán de Marcel Durliat, cuyos aciertos superan a todos los demás que hemos tenido ocasión de leer y de los consejos de mi amigo Francisco Estaben en la Almudaina, especificaré a continuación las últimas obras de restauración desarrollada en el Salón Tinell o Sala Mayor y en el interior del Palau del Rey, y cuyo amueblamiento y rehabilitación han permitido que el Palacio de la Almudaina sea, desde el verano pasado, Palacio de los Reyes de España.

LA SALA MAYOR

La Sala Mayor es hermana de la Sala de Mallorca de Perpiñán, y ha sufrido a lo largo del tiempo más variaciones aún que aquélla.

Siguiendo los numerosos modelos existentes en Cataluña de Sala Larga cubierta sobre arcos góticos diafragmados, encontramos otro ejemplo, ya en el vecino reino de Mallorca, en el Castillo Real de Montpellier. Como en todos ellos, tres chimeneas ocupan el fondo.

La restauración del espacio definido por esta gran sala ha tenido dos fases desde el respeto a su historia.

Felipe II mandó instalar aquí la Real Audiencia, y para ello se partió su gran altura en dos niveles. Muy compartimentado el bajo, en el andar del Patio de Honor y cubierto con bóvedas nervadas como sustento del piso



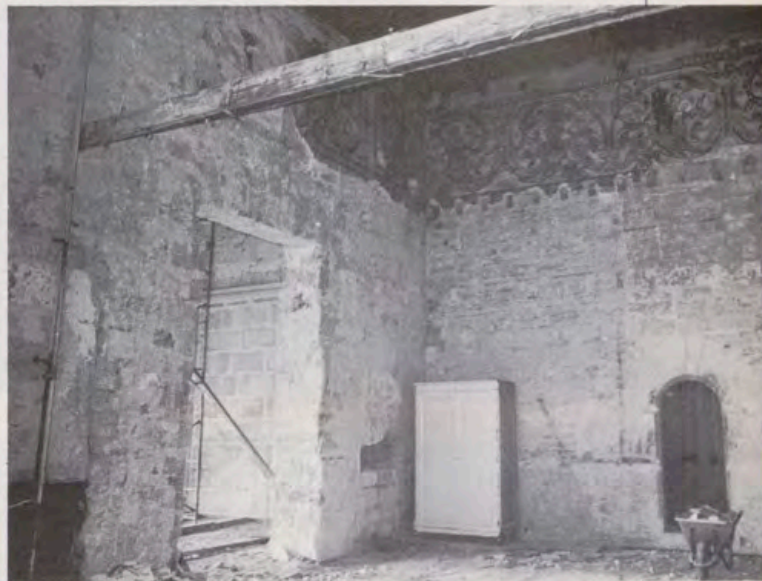
1.



2.



3.



4.



5.

1. Estado inicial de las obras en la Sala de Ayudantes.

2. La Sala de Ayudantes con el espacio arquitectónico ya recuperado.

3. La Sala una vez rehabilitada.

4 y 5. Otra vista de la Sala de Ayudantes, donde se aprecia que, desmontados todos los postizos, se han respetado vestigios originales.

alto. Este segundo nivel, coincidente con el principal del Palau del Rey, se compartimentó también para alojar los archivos, pero con obras de fábrica de índole menor y posteriormente como dormitorio.

Las fachadas se alteraron gravemente, y sus muros se vaciaron en la coronación para crear pasos en un tercer nivel.

Por último, la cubierta, que en origen debía ser una terraza sobre entramado de madera, con artesonado interior, solución clásica con los grandes arcos diafragmas, llega a nuestros días con un falso artesonado colgado de un forjado metálico de principios de siglo en tan mal estado que durante el crudo invierno de 1984, y cuando ya estaba redactado el proyecto de restauración y desalojadas las dependencias, se hundió parcialmente. Este incidente tuvo la virtud de acelerar el comienzo de las obras.

Hablábamos antes de dos fases de restauración. La primera comprendió toda la planta baja del Salón, la fachada a la Catedral, el edificio de trasdós y el Patio de Honor. Fue sin duda el acertado comienzo de la nueva etapa del Palacio. El Patrimonio Nacional asumió la di-

fícil tarea de demostrar con hechos que la Almudaina no había desaparecido, que estaba simplemente oculta.

De la fe y los conocimientos que permitieron el inicio de la aventura, tenemos pruebas en el contrapunto del pesimismo de cuantos libros hemos leído acerca del Palacio. En todos ellos se describen con nostalgia y rigor científico las estancias, los patios y las fachadas, añadiendo frases como «hoy desgraciadamente desaparecidos».

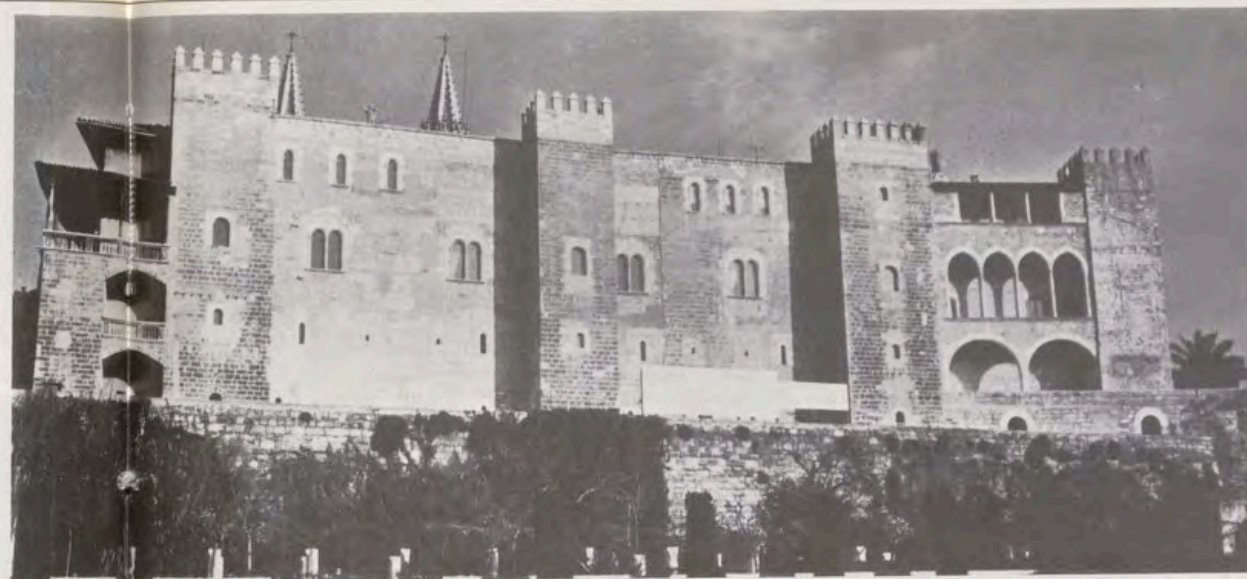
Enormemente ayudados por los estudios de Durliat, Estaben, Mascaró, archiveros de Palacio y tantos otros, los arquitectos hemos ido comprobando su realidad histórica y más felizmente su permanencia, y a Ramón Andrada debemos la ruptura de una inercia de siglos, la realización de la primera fase y el constante apoyo desde entonces.

Al igual que todas las decisiones, la de respetar lo fundamental de la transformación realizada por Felipe II en 1571, fue debatida y contrastada. Por lo que hoy se ofrece, la Sala Mayor partida en sus dos niveles con respeto a una actuación histórica consolidada y de noble traza.

En esta última fase se han demolido todas las divisio-



1.



2.

1. Fachada al borne antes de iniciarse la restauración.

2. El Palau del Rei en su estado actual.

3, 4 y 5. Desarrollo del proceso de restauración de la fachada del Palau del Rei, en el que se puede advertir que la original existía, pero que estaba oculta.

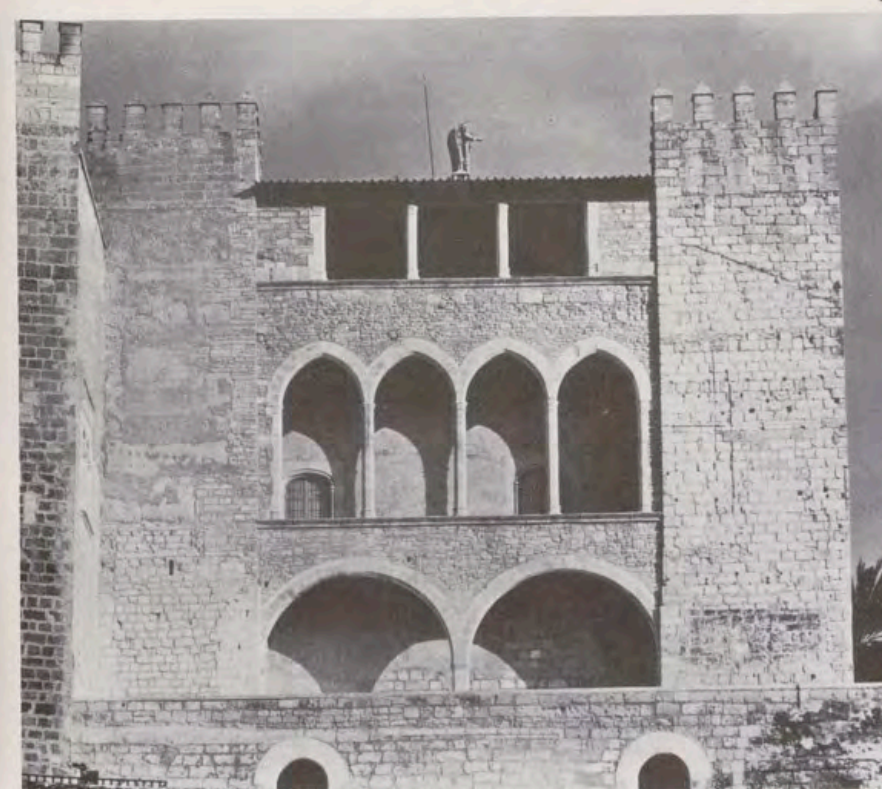
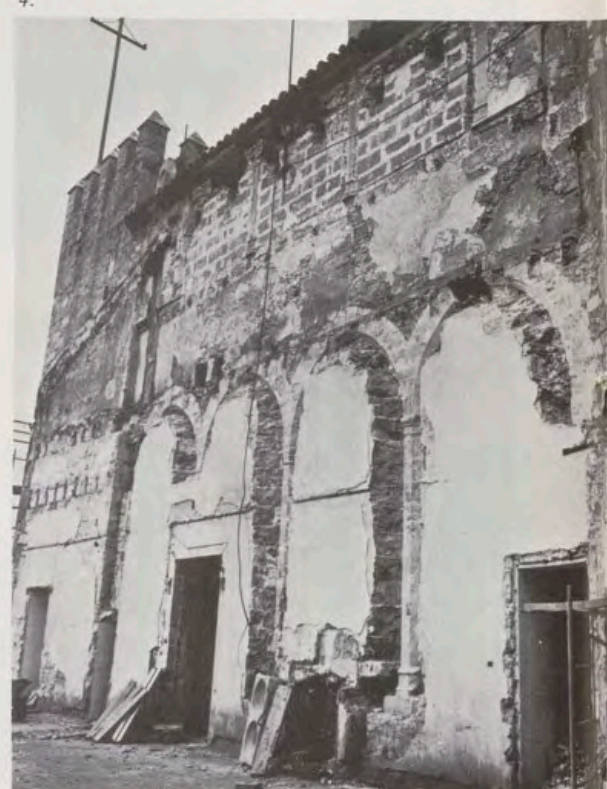
6. Aspecto que presentaron los restos de la Torre del Angel cuando se empezó a demontar la cubierta de tejas que la ocultaban.

3.

4.

5.

6.



nes y añadidos del piso alto, es decir, dejando sólo los grandes arcos y los muros perimetrales, restaurándolos, y reconstruyendo el resto.

Como parte de ello ha sido necesario macizar los muros vaciados, devolviéndoles el peso que tenían, y cuya merma, por el empuje de las bóvedas del primer piso y de los arcos, había roto las fábricas, poniendo en grave peligro todo el conjunto, que desde origen carece de contrafuertes. Un nuevo atado de toda la coronación y la disposición independiente de la cubierta garantiza la permanencia del conjunto. En el interior se han limpiado los lienzos de muro auténticos, rescatando a la luz la fachada del Palau del Rey, sobre la que se añadió la Sala Mayor, descubiertas, sin lugar a dudas, las puertas de paso originales. Al eliminar aquí todos los sucesivos revocos, yesos y papeles, vimos restos de las molduras en su previsible emplazamiento y con distancias parciales exactas a las existentes en la fachada del Borne (que restauramos años atrás junto con las torres, escaleras, fachada poniente del Palau de les Donnes, Baños Arabes y fachada de la Capilla de Santa Ana al Patio del Brollador). Al igual que en ocasiones anteriores, dejamos estos

restos completándolos con piedra de nueva y distinta labra, pero de traza idéntica al original, tantas veces repetido aquí.

Un solado de piedra, la continuación del simple artesonado y las instalaciones de confort y seguridad completan esta actuación.

EL INTERIOR DEL «PALAU DEL REY»

Un cuadrilongo cruzado en su interior por dos muros perpendiculares, delimitando cuatro estancias en tres niveles, esquinado por cuatro torres albarranas, con escaleras de caracol en su interior y una quinta torre de gran altura adosada al centro de la fachada Norte, es, eliminados mil matices, el esquema simple del Palacio del Rey, origen y núcleo principal en todo el conjunto.

En su interior hemos investigado y trabajado a lo largo de los últimos doce años, y esta labor de inicio ha permitido su total restauración y rehabilitación en una

obra relámpago de cinco meses, durante los cuales no hemos sido sorprendidos por ningún imprevisto.

Para describir su restauración empezaré por el nivel inferior y más aún por el subsuelo.

Bajo el piso de la planta baja, en lo que fue celler o cocina privada del Señor Rey, dos aljibes abovedados de grandes dimensiones y cuyas paredes son los propios muros del Castillo, enterrados más de cuatro metros, estaban rellenos de tierra y con parte de la cubrición sustituida por forjados perdidos de madera.

Dentro de la rehabilitación, era necesario instalar una cocina que sirviera a la Residencia y a los Actos Oficiales, por lo que vaciados y restaurados los aljibes, sirvieron como paso al espacio anexo bajo la terraza en la muralla a Poniente, sobre el Hort del Rey. Conectados con la Torre del Angel (que más adelante merece comentario aparte), teníamos la comunicación vertical en todos los niveles.

Las plantas baja y primera formaron durante decenios, junto con un añadido derribado por nosotros y la planta alta de la sala, la residencia del Capitán General.

(Recordemos que, por el decreto de Nueva Planta

—1716—, el Reino de Mallorca pasó a ser provincia. La máxima autoridad es el Capitán General que deja de llamarse Virrey. La Real Audiencia es presidida por él, con voto en los asuntos de gobierno, pero no en los de justicia. Esta situación duró hasta la Constitución de 1812, con la separación de poderes. Como dato anecdótico, es entonces cuando la ciudad de Mallorca pasa a llamarse Palma).

La primera transformación, el primer revoco sobre la piedra o la primera entreplanta, nacida seguramente de la necesidad y de la falta de medios, dieron origen a un cúmulo de transformaciones que hacen que a nosotros llegue una vivienda grande y destartada, con pequeñas habitaciones, escaleras interiores, baños y armarios abiertos en los muros, falsos techos de cañizo y escayola, huecos nuevos, huecos viejos y huecos alterados, paramentos empapelados o pintados y, en suma, un decorado dentro y encima de un Castillo-Palacio que simplemente estaba esperando.

Siguiendo los dos muros cruzados de travesía, fuimos dejando limpios en los tres niveles los doce espacios interiores originales.

En las dos primeras plantas las constantes fueron: 1.º Estructura de madera, original en gran parte, en los techos, pero muy dañados por la humedad y los xilófagos, con resto de la decoración pintada (sólo en la planta principal), una flecha muy fuerte debida al enorme relleno, producido por solados superpuestos, dentellones y adarjes desaparecidos y huecos practicados para el paso de escaleras y tiros de humos. 2.º Pasos interiores abiertos en los muros y los originales cerrados o dañados al desaparecer el arco por un dintel plano. 3.º Paramentos de tapial, de marés de Santany o de mezcla. 4.º Huecos de fachada movidos y alterados. 5.º Multitud de instalaciones eléctricas, de fontanería o de comunicaciones, ligadas al resto del edificio y con trazados imprevisibles.

En la planta alta, sin duda la de mayores modificaciones en el tiempo, bajo una cubierta relativamente nueva, desmontados dos patios claraboya, falsos techos y un relleno de más de medio metro en el piso, nos encontramos con los restos (no más de 40 cm.) de arranque de dos soluciones distintas de nervaduras, correspondientes a otras tantas bóvedas diferentes. De acuerdo con los archivos, esta solución gótica de cubierta se hundió en dos ocasiones, y es claro que por carecer de contrafuertes. Así desapareció la Chapelleta del Mirador, construida entre 1336 y 1337, sobre la gran sala del Castillo contra la Torre.

En obras realizadas en los años 50 se ataron los dos lienzos largos con un arco de hormigón en una solución muy poco afortunada, y se realizó la actual cubierta de viguetas y bovedillas cerámicas.

Volviendo a las dos primeras plantas, se ha restaurado toda la vigería de madera, saneando los pares, reponiendo los durmientes y toda la tabazón. En aquellas piezas donde el daño era grande, se ha realizado una prótesis de fibra de vidrio, y después se ha tratado todo con inyección de productos fitosanitarios preventivos. Este tratamiento se ha extendido a casi todo el maderamen del edificio.

Repuesta la tabazón y realizados los aislamientos entre piso y piso, se han restaurado los artesonados en su aspecto decorativo, reponiendo molduras vanas, restaurando los vestigios de pintura y reponiendo con clara diferenciación cromática el resto.

Los muros y la cantería en general se han tratado, evidenciando cuanto original hemos encontrado, con sus cicatrices y cirugías anteriores, mimando especialmente los lienzos de tapial y reponiendo las piezas que faltaban, con evidencia, también, de su actual alumbramiento.

Las instalaciones, reducidas a un mínimo imprescindible, se han trazado de nuevo y se han dejado vistas.

Idénticos criterios de restauración y reposición hemos seguido en el resto de las intervenciones, de manera que hoy se puede contemplar, vivir y estudiar la parte del Palacio restaurada, con clara diferenciación de sus épocas.

LA TORRE DEL ANGEL

La Torre del Angel o Torre del Homenaje, es el elemento singular del Palacio-Fortaleza.

Su gran altura destacaba sobre toda la silueta de la ciudad antes de la construcción de la Catedral. Era el punto elevado de vigía y dirección de la defensa de la fortaleza almohade, y es donde se centra, como decíamos, el 2 de abril de 1305, la primera intervención renovadora del Rey Conquistador.

Se consolidan sus muros que habían quedado dañados en un terremoto en fecha que no he podido averiguar, y se remata con un elevado chapitel y el famoso ángel-veleta, del escultor Camprodon, que restauramos hace seis años.

Posteriormente fue el centro de una red de torres vi-

gias mediante señales de fuego, descrita en sus libros por el Archiduque Luis.

De 1554 es un plano-perspectiva de Antonio Garau, cuyo original se conserva en el Ayuntamiento de Palma, en el que, dentro de la libre interpretación del artista, se puede ver un edificio adosado a la torre Sur-Este, la esbeltez de la Torre del Angel y su picudo remate.

De 1653 se conserva en la Basílica de San Francisco un óleo de autor desconocido, de escala suficientemente grande, en el que permanece el edificio adosado a la torre Sur-Este, quizás ya suprimida; otro nuevo entre las de Lleveig y Mestral, y sobre el conjunto se eleva la Torre del Homenaje con su chapitel, compitiendo con el de Santa Margarita, al fondo, y rematado por el ángel.

En 1756, tras otro terremoto, es rebajada la torre, para ser desmochada definitivamente en 1851.

El Marqués de la Fuensanta pinta en 1856 un óleo, vista general de la ciudad de Palma, que se conserva en el Palacio Conrado de Santa María, y que conocemos gracias a don José Francisco Conrado, actual administrador del Palacio, en el que de la silueta del conjunto ya no destaca más que el ángel. Posteriormente la torre desaparece por completo para dar unidad a un faldón de cubierta.

En anteriores fases de nuestra restauración, se «limpió» de añadidos los muñones que quedaban de la torre hasta el segundo nivel. Se macizaron los vaciados abiertos en sus muros, y, entre ellos, uno practicado para un ascensor. Se levantó la cubierta que la tapaba, y se restauraron las ventanas geminadas (hasta entonces totalmente ocultas) que quedaban.

Después de agotar todas las posibles consultas (tres reconocidos expertos, dos Directores Generales de Bellas Artes y otros dos de Arquitectura visitaron las obras y estudiaron nuestras conclusiones previas) y del preceptivo informe favorable de la Jefatura de Servicio de Monumentos y Conjuntos de la Dirección General de Bellas Artes (noviembre de 1977), se decidió levantar de nuevo la torre como «restitución de un elemento dominante máximo en el conjunto de volúmenes de la Ciudadela, que no puede entenderse sin su presencia... Sería un contrasentido en un contexto absolutamente terminado dejar este solo muñón con carácter de ruina arqueológica... Al mismo tiempo esta obra constituye elemento compositivo de engarre de arquerías inmediatas existentes, y es necesaria como caja de la antigua escalera del edificio». Todo ello perteneciente al informe de Bellas Artes.

REHABILITACION

He querido extenderme en estos antecedentes respecto a la Torre del Angel y a la Torre Sur-Este porque recientemente, y por autoridades en la materia muy respetadas por mí, se ha puesto en duda la procedencia de la instalación de un ascensor y otras instalaciones actuales de servicio en ambas torres.

Aceptada la crítica como constructiva, exponemos nuestras razones.

La restauración está siendo posible, en gran parte, gracias a la rehabilitación de uso, y éste no puede concebirse sin un mínimo de instalaciones actuales de confort.

En la restauración se ha cuidado evidenciar lo auténtico de lo repuesto, al extremo de dejar en la Torre la huella inclinada testigo de la cubierta que la cortó. En cada lienzo y en cada piedra, la labra, el tratamiento y la moldura quedan como testigos diferenciados.

Por otra parte se deja constancia documental y fotográfica de todo el proceso en sus menores detalles, y esperamos tener ocasión de montar una pequeña exposición permanente de toda la restauración.

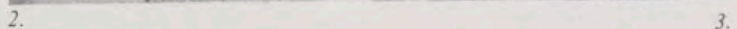
Para los nuevos elementos, decía antes que las insta-



1.



2.



3.



laciones quedan vistas en su trazado, simplemente sobrepuestas. El mobiliario de instalaciones, servicios y cocina es sólo eso, mobiliario, y casi el mismo criterio se ha seguido con los ascensores, como elementos sobrepuestos a una estructura que en ambos casos no es original. Por eso precisamente se han elegido ambos emplazamientos.

Juan Hernández, arquitecto también de la restauración, establece en otro artículo la constante relación de la Fortaleza-Palacio con la historia de la ciudad.

Hora es ya de que entre todos promovamos su mejor conocimiento, narrando a nuestros visitantes y turistas su rica historia y su cultura paseando por los salones de este Museo abierto, uno de los menos visitados de la isla.

Intencionadamente, he descrito la restauración del edificio y de sus espacios interiores, dándole prioridad sobre la rehabilitación. Idéntico orden establecimos los arquitectos en nuestro trabajo.

Felizmente, se ha acondicionado un Palacio Real como Real Residencia y Sede de Actos Oficiales de Sus Majestades, y nuestra ambición ha sido no sólo devolverle al conjunto, sino a cada rincón del mismo, su función histórica.

1. Compendio de los años introducidos a lo largo de los siglos en la Sala Mayor.
2. La Sala Mayor durante su restauración.
3. Estado actual de la Sala una vez restaurada y amueblada.

Cuando los reyes cristianos suceden a los valíes musulmanes, añaden la Capilla y la Sala Mayor, pero utilizan las estancias en su exacta configuración. Es después, con otros destinos, cuando ésta se pierde, y con ella se degrada la arquitectura.

Siglos después, hoy, Su Majestad el Rey tiene su despacho en la antigua «Cámara del Rey»; los ayudantes en «La Recámara»; la «Sala de la Reina» da paso al despacho de Su Majestad la Reina; la Torre del Angel comunica en vertical el conjunto, y el espacio de la escalera de caracol de la Torre Sur-Este, desaparecida y degradada totalmente en el siglo XVII y mal reconstruida a principios del siglo XX, es ocupado ahora por el ascensor real. La construcción de su núcleo ha servido de consolidación a sus muros recientes y endebles, y conceptualmente sigue siendo circulación vertical. Las cocinas están adosadas bajo el nivel del Celler; el Salón de Audiencias en la Sala Mayor, etc.

Siglos de evolución en las costumbres y en el confort no han mermado este logro. Para ello diseñamos un cuidadoso organigrama de circulaciones, que será completado cuando la restauración del total sea una realidad.

La antigua Cámara del Rey, que había sido convertida en una sala de estar, es hoy, tras las obras realizadas, el Despacho del Rey. En las fotografías se observa la recuperación del artesanado y los arcos de piedra, en un principio ocultos.



Sin entrar en el detalle del programa de necesidades desarrollado y menos en su exacta solución, resumiremos que permite la realización de todos los actos oficiales de Sus Majestades, la utilización de una confortable residencia y todo ello completado con las oficinas, servicios, comunicaciones, dependencias de protocolo y seguridad, habituales y necesarias.

Por otra parte, ya se ha comentado que las zonas principales del conjunto se pueden visitar, ya que están abiertas al público conocimiento.

Terminadas las obras, todo el conjunto restaurado hasta ahora se ambientó adecuadamente con muebles, tapices, cuadros, alfombras y demás objetos de arte pertenecientes a las colecciones patrimoniales y, salvo casos excepcionales, guardados hasta ahora en los depósitos correspondientes.

La autenticidad conseguida en la restauración del edificio tiene aquí respuesta en lo auténtico de las obras de arte.

Sin embargo, es importante señalar que el rigor con que se lleva toda la restauración no nos permitía realizar

una ambientación «de época». Hubiera sido una mentira y un disparate. El Palacio nunca tuvo (en su época de esplendor) gran riqueza de mobiliario, como puede comprobarse en las cuentas existentes por este concepto en los archivos, y de todas formas nada queda. Sólo temporalmente fue alhajado con motivo de la visita de la Reina Isabel II en 1860, y parcialmente por el propio Patrimonio Nacional en 1966.

Ahora sí se ha conseguido. Con un estilo ecléctico, mezcla de estilos tradicionales atendiendo sólo a la belleza plástica y a su función, con la irrepetible ayuda de la autenticidad y la belleza de los elementos puestos a nuestra disposición, con el solo complemento de algunos muebles que la vida actual requiere.

Destaca sobre todo la colección de tapices, pertenecientes a la colección Patrimonial, la mejor del mundo.

Las condiciones desfavorables de humedad de la isla permitirán que al no poder mantenerlos más que cortos periodos de tiempo en este emplazamiento, sean sustituidos periódicamente por otros, con lo que el visitante podrá sucesivamente admirar una inusual variedad.

Todo ello es un solo paso más en el camino emprendido.



Detalle del escudo de la Bandera del Acoraz con las Armas Reales, reducidas a los dos cu que perduró en la Armada hasta el 27 de ab

Reproducción de la Bandera coronela del Regimiento de Infantería de España (1769-1815). En el centro, el gran escudo de armas reales; y en las cuatro esquinas, el del reino de España en las Indias (Agrupación de Tropas del Cuartel General del Ejército).

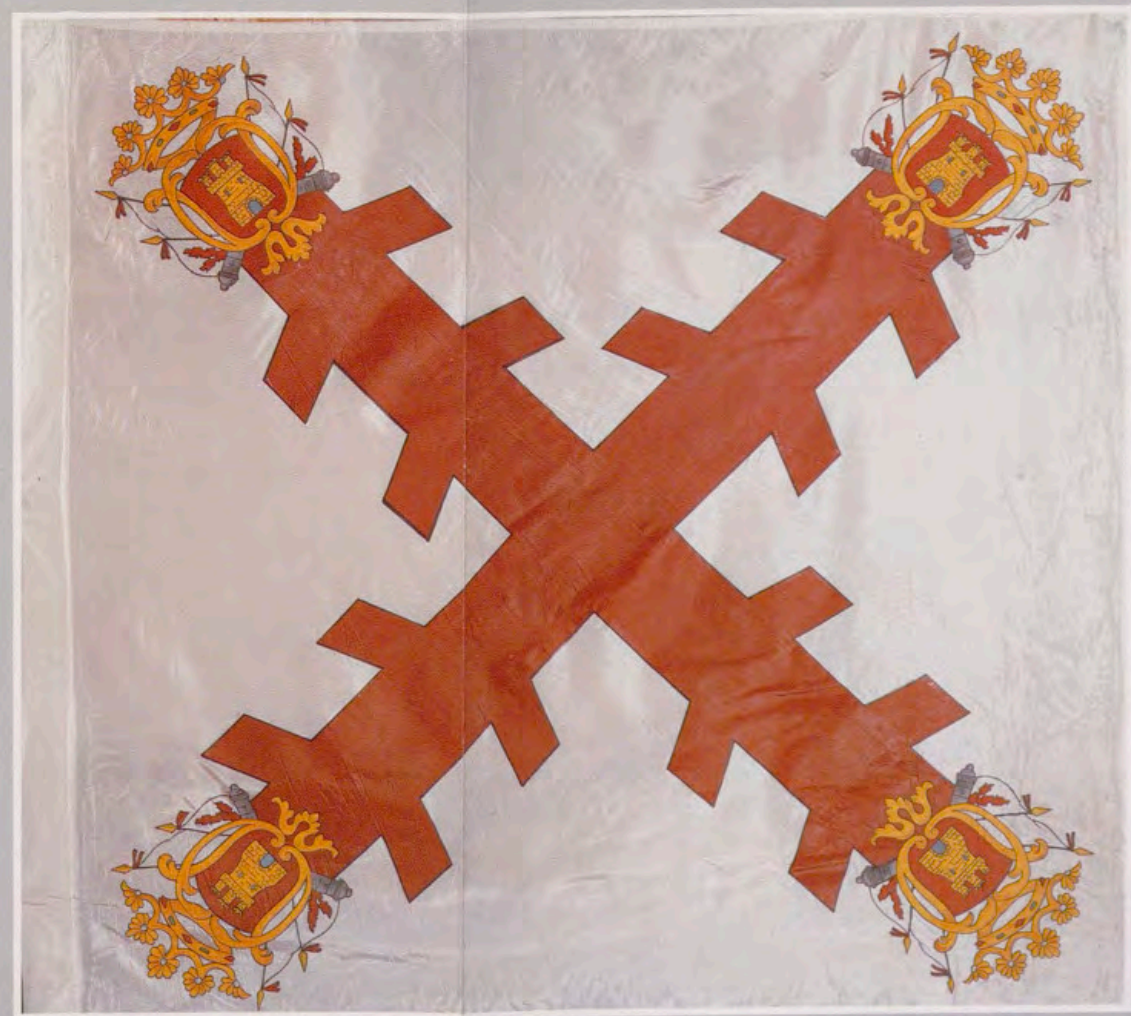
Reconstrucción de la Bandera de batallón del Regimiento de Infantería Inmemorial del Rey (1766-1823). Cruz de Borgoña, y en sus extremos el escudo del regimiento (Agrupación de Tropas del Cuartel General dei Ejército).



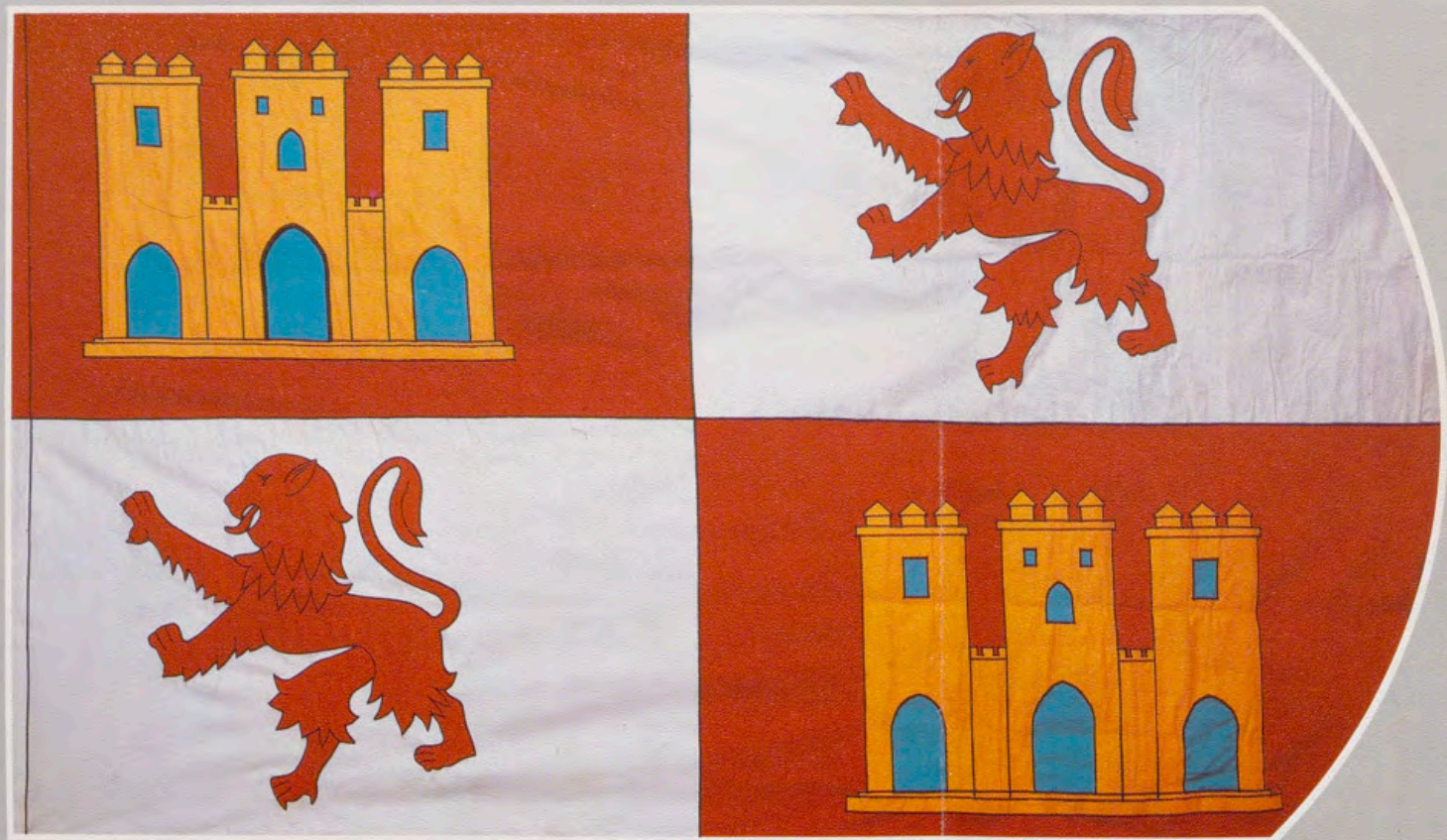
Detalle del escudo de la Bandera del Acorazado «España», con las Armas Reales, reducidas a los dos cuarteles de Castilla y León, que perduró en la Armada hasta el 27 de abril de 1931 (Museo Naval).



Reproducción de la Bandera coronela del Regimiento de Infantería de España (1769-1815). En el centro, el gran escudo de armas reales; y en las cuatro esquinas, el del reino de España en las Indias (Agrupación de Tropas del Cuartel General del Ejército).

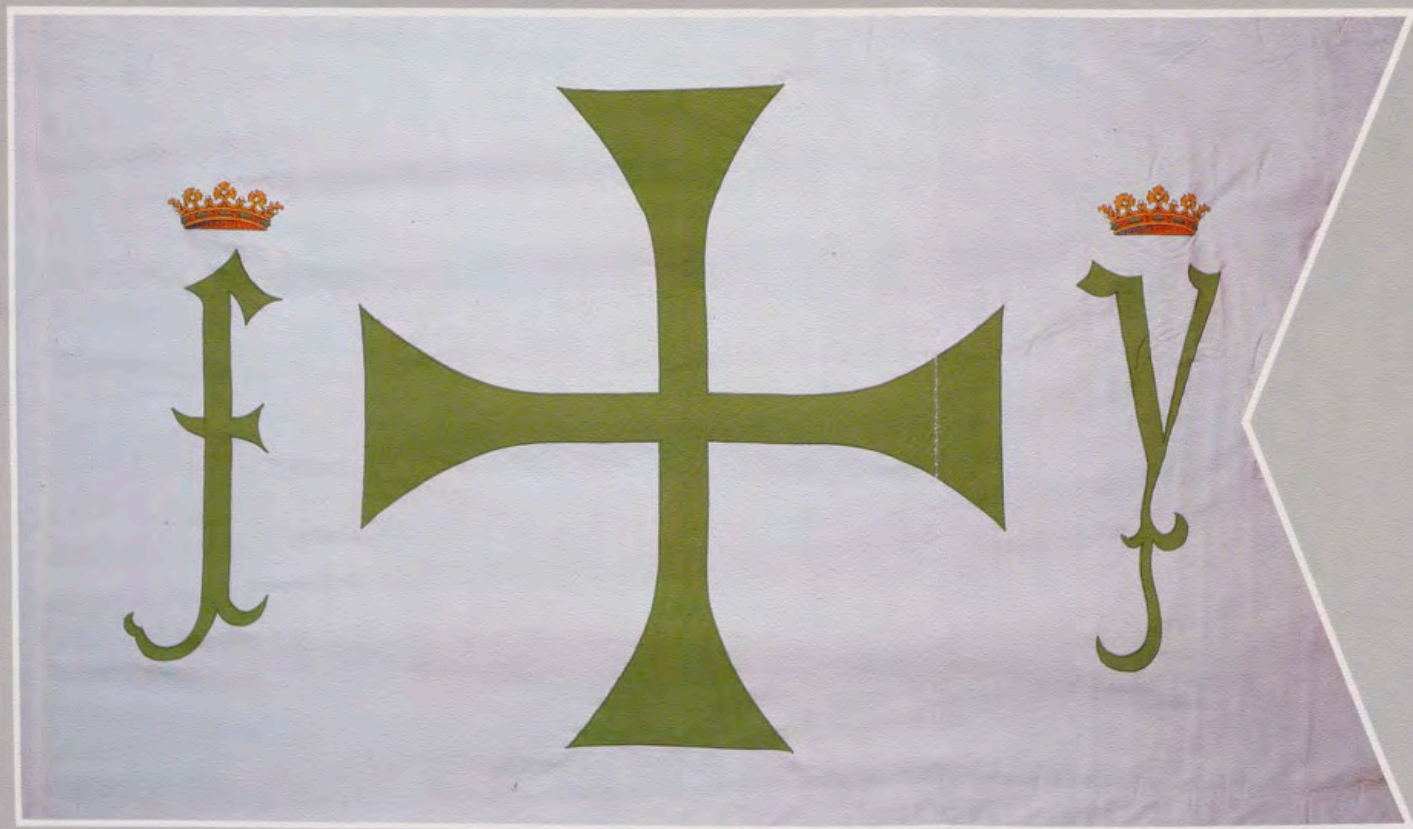


Reconstrucción de la Bandera de batallón del Regimiento de Infantería Inmemorial del Rey (1766-1823). Cruz de Borgoña, y en sus extremos el escudo del regimiento (Agrupación de Tropas del Cuartel General del Ejército).



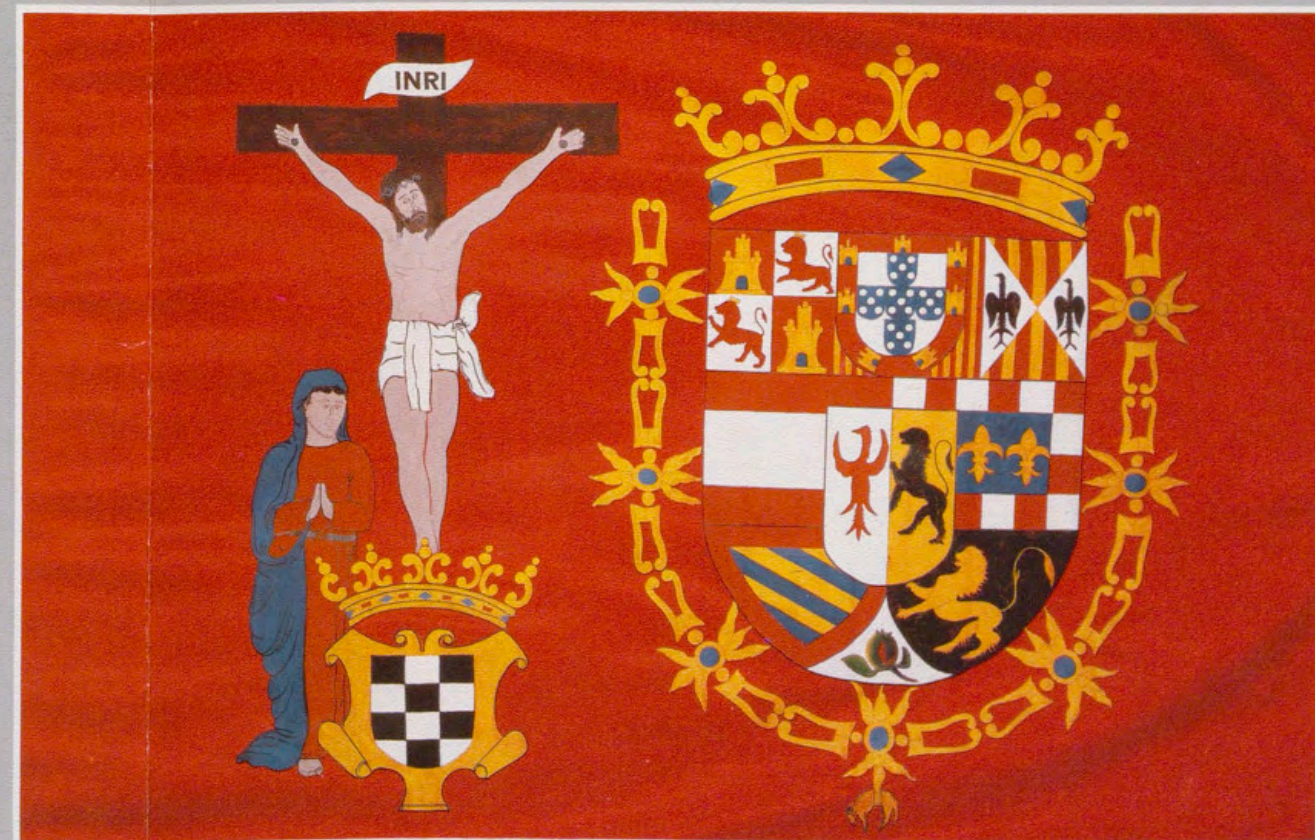
Réplica de la Bandera Real y de la Marina de Castilla, que se utilizó en Castilla a partir de la conquista de Sevilla por Fernando III el Santo.

Copia reducida de la Bandera capitana del Almirante de Castilla en 1492. Blanca con la cruz verde, y una F (Fernando) y una Y (Isabel), ambas coronadas.



Réplica reducida de la Bandera Naval blanca de Carlos III. 1760-1785.

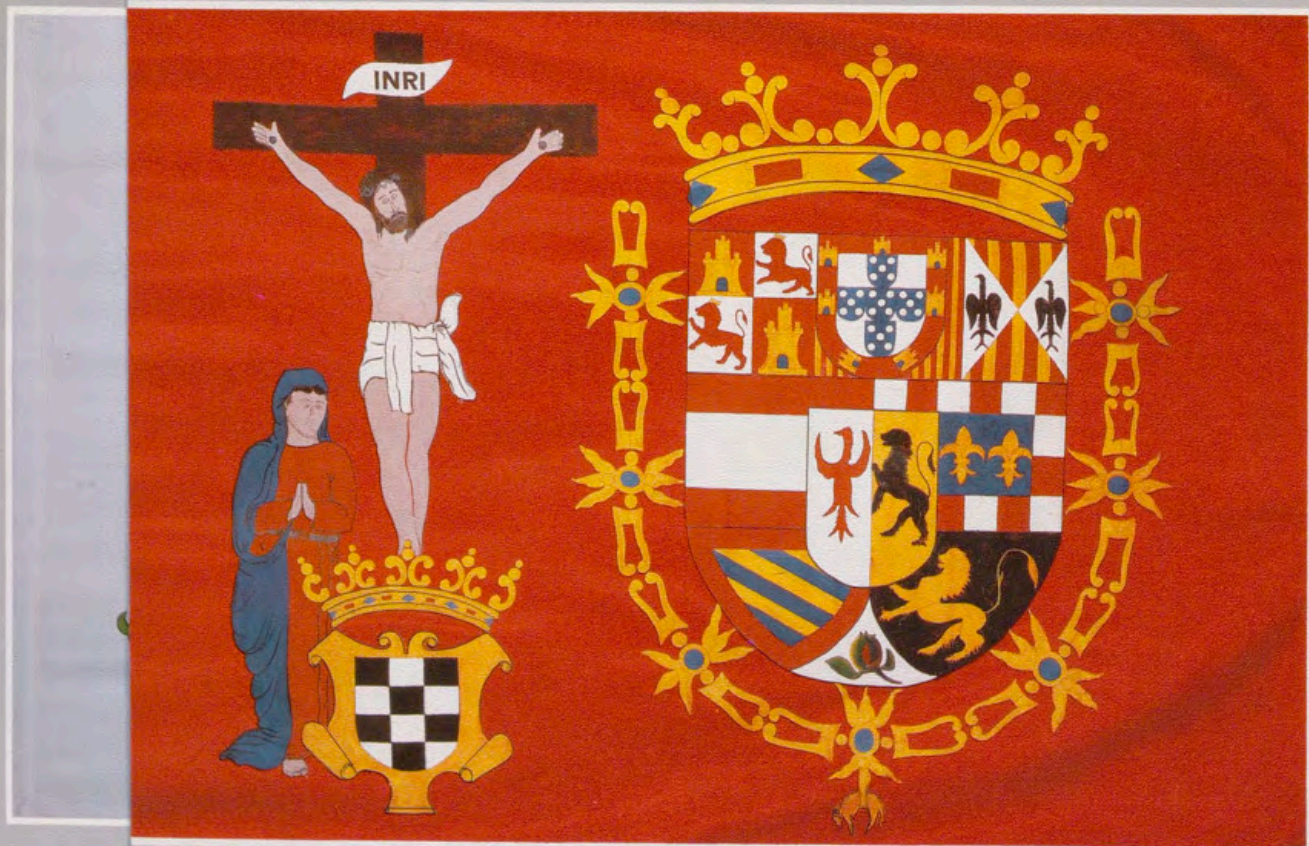
Copia reducida del Estandarte de capitana de finales del siglo XVI. El original se encuentra en el Museo Naval.





Réplica de la Bandera Naval que se utilizó en los siglos III. 1760-1785. de Sevilla

Copia reducida del Estandarte de capitana de finales del siglo XVI. Blanca con un crucifijo y un escudo de armas que se encuentra en el Museo Naval.





Escudo Real de la Bandera de 1985 izada en el Patio de Armas del Palacio Real de Aranjuez (Museo Naval de Madrid).

Bicentenario de la Enseña Nacional, en Aranjuez

Banderas españolas anteriores a la roja y gualda, creada por Carlos III en 1785

Por ALFONSO DE CARLOS

El Palacio Real de Aranjuez, tradicional lugar de descanso de Monarcas españoles, se convirtió recientemente en plaza mayor y principal puerto de España, al haber sido elegido como escenario para la cele-

bración del solemne acto de conmemoración del bicentenario de la creación de nuestra Enseña nacional. Podría haber sido cualquier otro lugar de España, pero Aranjuez presentaba unas credenciales, de excepción, puesto que

fue precisamente en este Real Sitio donde Carlos III estampó su firma, el día 28 de mayo de 1785, en el Real Decreto que fijaba como bandera, para los buques de la Armada Naval de España, la enseña roja y gualda. Aquel

Subteniente abanderado con su escolta del Regimiento de Infantería de la Corona, que con la Bandera coronela intervino en la conmemoración del 28 de mayo.



texto instituyó los colores de una bandera que pasaría de la Marina al Ejército en 1843, y a todos los edificios públicos al servicio del Estado, tanto civiles como militares, en 1908, constituyendo el símbolo distintivo de la Nación española.

Para esta conmemoración, formaban en el patio de Armas un batallón de soldados de la Guardia Real de Don Juan Carlos I con el uniforme tradicional del reinado de Don Alfonso XIII; y en el otro ala del Palacio, enfrente de esa formación, la banda de música de la Agrupación de Infantería de Marina de Madrid, que durante todo el acto interpretó las distintas marchas e himnos que sirvieron para que evolucionaran las fuerzas presentes en el acto.

En el exterior del Palacio, en la llamada plaza Elíptica, formaban dos ba-

tallones compuestos por diferentes compañías de la Armada, Ejército de Tierra y Ejército del Aire, al mando de un Capitán de Navío, mientras unas parejas de Coraceros y Lanceros de la Guardia Real de Don Juan Carlos I, a caballo, daban una nota de color entre aquellas unidades que estaban uniformadas y armadas con los trajes reglamentarios en nuestros días.

Izado de la Bandera

El acto comenzó con la aparición de Sus Majestades los Reyes en el balcón principal del Palacio, cuando se interpretaba el Himno Nacional. A continuación, el Monarca, que vestía uniforme de Capitán General, recibió de

manos del Alcalde de Aranjuez la bandera que iba a ondear en el mástil de 20 metros, instalado a la entrada del patio de Armas del Palacio, entregándosele seguidamente a una Senadora y a un Diputado, quienes en nombre del pueblo español, salieron del Palacio con un grupo de Guardias Marinas que escoltaban a la Enseña roja y gualda hasta el mástil. Después de dar lectura al Decreto del Rey Carlos III —que estableció la Bandera Nacional para su Armada Naval en 1785—, izaron la Bandera en tanto los contramaestres de la Armada daban los pitidos de ordenanza, una vez leído el artículo 4.º de la Constitución de 1978, que establece la Bandera Nacional de España. Mientras todas las fuerzas asistentes al acto presentaban sus armas, y la banda de música interpretaba el Himno

*La Enseña de Numancia transportada por los Dragones.
Era de damasco rojo (carmesí),
con las armas reales bordadas a realce y con lises en el anverso.*



Nacional, una batería de artillería del Ejército de Tierra, disparaba las 21 salvas de ordenanza.

La banda de música de la Agrupación de Madrid de Infantería de Marina interpretó una marcha lenta y solemne como es el «Abanico», música con la que entraron, desfilando por cada una de las dos puertas laterales de entrada al patio de Armas, las compañías de época de la Agrupación de Tropas del Cuartel General del Ejército; la compañía de Granaderos del Regimiento de Infantería del Rey, con su correspondiente bandera de batallón —blanca con cruz de Borgoña roja, rematada en sus esquinas con escudos de castillo sobre campo de gules flanqueado por banderas—; y la Compañía de Fusileros del Regimiento de Infantería de España, con su correspondiente bandera coro-

nela —blanca, con el gran escudo de Armas Reales rodeado por el Toisón y sobrepuesto de gran Corona Real; y en las cuatro esquinas, el escudo de España que se utilizaba en América, formado por los dos hemisferios terrestres rematados por Corona Real y a sus costados las columnas de Hércules con el Plus Ultra y las correspondientes coronas, todo ello sobre las olas del mar océano—.

Los uniformes, armas y equipo de estas dos compañías, vestidas como en 1785, se hicieron en su día pensando en este bicentenario. Los Granaderos del Rey, con uniformes azules y rojos y las típicas gorras granaderas, y los Fusileros de España, con uniformes blancos tradicionales en la Infantería española del siglo XVIII, con el verde, distintivo de este regimiento en cuellos

y bocamangas, llevando en la cabeza los clásicos sombreros «apuntados».

Así como los uniformes y los correajes se realizaron en el Centro Técnico de Intendencia del Ejército de Madrid, los sables y espadas se hicieron en un taller artesanal de Toledo, y los fusiles, fiel réplica del modelo reglamentario en el Ejército Español en 1757, que estuvieron de dotación en los ejércitos de España y de nuestras colonias hasta finales del siglo XVIII, se fabricaron en otro taller artesanal de Eibar, habiendo disparado en diferentes ocasiones con pólvora negra.

Homenaje histórico

La ceremonia continuó con un desfile de los gallardetes, banderas y estan-



1.



2.

1. Reproducción de la Bandera de la Marina catalano-aragonesa, que se remonta al año 1263. Está formada por bastones o palos dorados sobre fondo rojo o de gules.
 2. Subteniente abanderado del Regimiento de la Real Artillería de España acompañado por su escolta, con la Bandera y el uniforme de 1710.
 3. Alférez abanderado con su escolta de los Tercios de la Infantería española de 1668. La cruz de Borgoña roja sobre blanco la introdujo en España Felipe el Hermoso, y Carlos II dispuso que se invirtieran los colores.
 4. Subteniente abanderado portando la Bandera del Regimiento de la Real Artillería de España, creado en 1710 (Servicio Geográfico del Ejército).
 5. Subteniente abanderado de la Infantería española (1718-1728), según el «Album de la Infantería española» del Conde de Clonard (Biblioteca del Palacio Real de Madrid).
 6. Alférez portaguión del Regimiento de Dragones de Numancia en el año 1737, según el «Album de la Caballería española» del Conde de Clonard (Biblioteca del Palacio Real de Madrid).

3.



4.



5.



6.



Subteniente abanderado y escolta de granaderos del Regimiento de Infantería del Príncipe (1780-1786), con la réplica de la Bandera de Batallón de este Regimiento (1776-1815).



dartes que enarbolaron nuestros buques, y utilizaron nuestros ejércitos durante siglos antes de que el Rey Carlos III hiciese oficiales los colores rojo y gualda. Todas las enseñas eran portadas por soldados uniformados según la época (alféreces y subtenientes, abanderados y portaestandartes) y escoltados por dos soldados.

Por las puertas de las alas del Palacio fueron saliendo alternativamente la Bandera real y de la Marina de Castilla, que se empezó a utilizar a partir de 1248, cuando el Rey Fernando III el Santo conquistó Sevilla; en ella alternaban los castillos y leones, y fue una de las que presidió la gran empresa americana, enarbolándose en la carabela Santa María. La bandera de la Marina de Aragón, la Catalano-Aragonesa, formada por cuatro barras rojas sobre

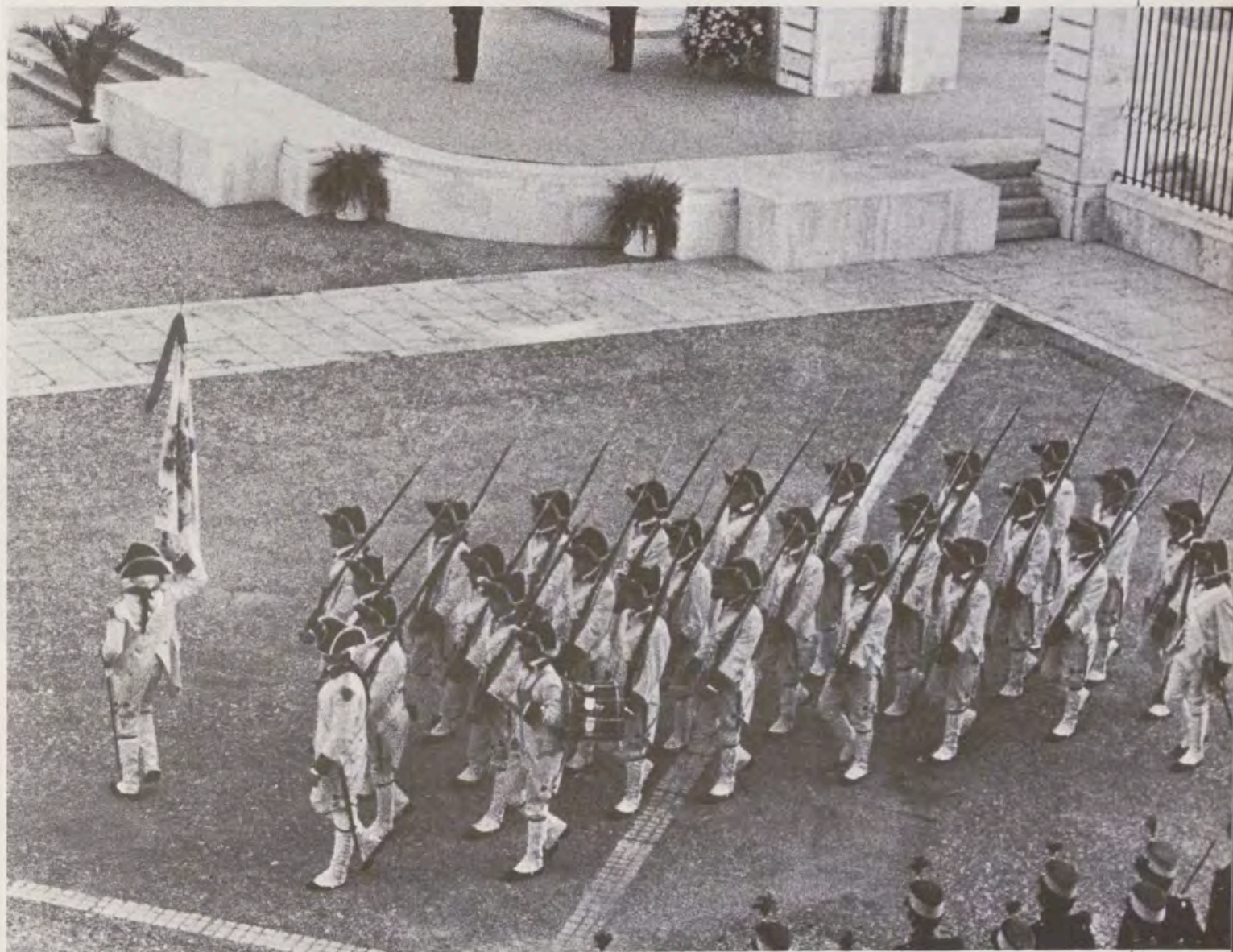
campo de oro, se empezó a utilizar en 1263, y fue la que Jaime I izó sobre Valencia y Mallorca, y hasta hubo un tiempo en que se dijo que para nadar en el Mediterráneo hasta los peces deberían tenerla pintada en sus costados. La bandera capitana del Almirante de Castilla estaba formada por una cruz verde en el centro y a los lados las letras F e Y, iniciales de Fernando e Isabel, bandera que llevó el almirante Cristóbal Colón en 1492.

La Armada del Mar Océano utilizaba en la popa de sus naves, donde viajaba el almirante, banderas y estandartes de gran tamaño, algunos de ellos superiores a los 80 metros cuadrados, con el escudo de armas reales y crucifijos, vírgenes y otros santos. Los tercios de la Infantería española pasearon, orgullosa por los campos de Europa,

la bandera con la cruz de San Andrés o aspas de Borgoña, unas veces en rojo sobre blanco o sobre amarillo, y, en 1668, en el reinado de Carlos II, con los colores invertidos, la tela roja y el aspa en blanco.

Las banderas y estandartes del siglo XVIII allí representadas iniciaron su marcha lenta con la bandera de la Real Artillería de España de 1710, fecha en que se creó dicho regimiento, bandera blanca de gran vistosidad, formada por un colosal escudo con las armas reales de Felipe V rodeado de las órdenes del Espíritu Santo y del Toisón de Oro, flanqueado por dos enormes leones, y el todo coronado y rodeado de banderas azules con cruces de Borgoña; debajo, un gran número de trofeos artilleros. La Real Ordenanza de Felipe V, de 28 de febrero de 1707, disponía que

Subteniente abanderado, con la Bandera Coronela del Regimiento de España, delante de una de las compañías de Fusileros del mismo, formada por soldados de la Agrupación de Tropas del Cuartel General del Ejército.



las banderas coronelas de Infantería fueran blancas con la cruz de Borgoña «según estilo de mis tropas, a las que he mandado añadir dos castillos y dos leones, repartidos en los cuatro blancos y cuatro coronas que cierran las puntas de las aspas».

Los estandartes de Caballería eran más pequeños y rígidos que las banderas de las unidades de a pie para mayor comodidad del jinete, siendo generalmente de color rojo carmesí, llevando bordado en el anverso las armas reales de España, como es el caso del Regimiento de Numancia de tiempos de Fernando VI, que participó en el desfile. La bandera de batallón del Regimiento de Infantería del Príncipe era blanca con la cruz de San Andrés coronada en sus extremos, correspondiendo con la que participó en el desfile al rei-

nado de Carlos III, aunque esta misma enseña se mantuvo en el Ejército de Tierra durante el reinado de Carlos IV. Cerró el desfile de enseñas históricas la bandera naval, que se mantuvo en nuestros buques de 1748 a 1785, blanca con el escudo ovalado de armas de España desplazado hacia la vaina de la bandera, todo ello coronado y rodeado por la Orden del Toisón de Oro.

Al estar varias naciones regidas por monarcas de la casa de Borbón, cuyo color distintivo era el blanco, sus banderas sólo se diferenciaban en el escudo, y ocasionaban frecuentes equivocaciones en la mar. Esto hizo necesario un cambio de color en las de la Marina. El Real Decreto de Carlos III, de 28 de mayo de 1785, describía la bandera de los buques de guerra de la Armada Naval como «Bandera dividida a lo

largo en tres listas, de las cuales la alta y la baja sean escarnadas y del ancho cada una de la cuarta parte del total y la de en medio amarilla, colocándose en ésta el escudo de mis Reales Armas reducido a los dos cuarteles de Castilla y León con la Corona real encima».

Esta bandera, con este mismo escudo, se mantuvo en la Marina de Guerra española hasta el año 1931. Tal es el caso de la gran enseña que apareció desplegada horizontalmente bajo el balcón principal de Palacio proveniente del Museo Naval de Madrid, bandera de combate que enarboló el acorazado Alfonso XIII, y que portaban 12 marineros con la indumentaria de 1785, a los que daban escolta una escuadra de Granaderos de Infantería de Marina compuesta por un cabo y seis granaderos de los batallones de Marina con

1. Abanderado del Regimiento del Rey, con la Bandera de Batallón, y una de las compañías de Granaderos del mismo, uniformada, equipada y armada como en el reinado de Carlos III (1780-1786).

2. Bandera del Acorazado «España», gemelo del «Alfonso XIII», trasladada por doce marineros con la indumentaria del reinado de Carlos III y escoltada por una escuadra de granaderos de los Batallones de Marina (1785).



el uniforme, equipo y armamento de 1785.

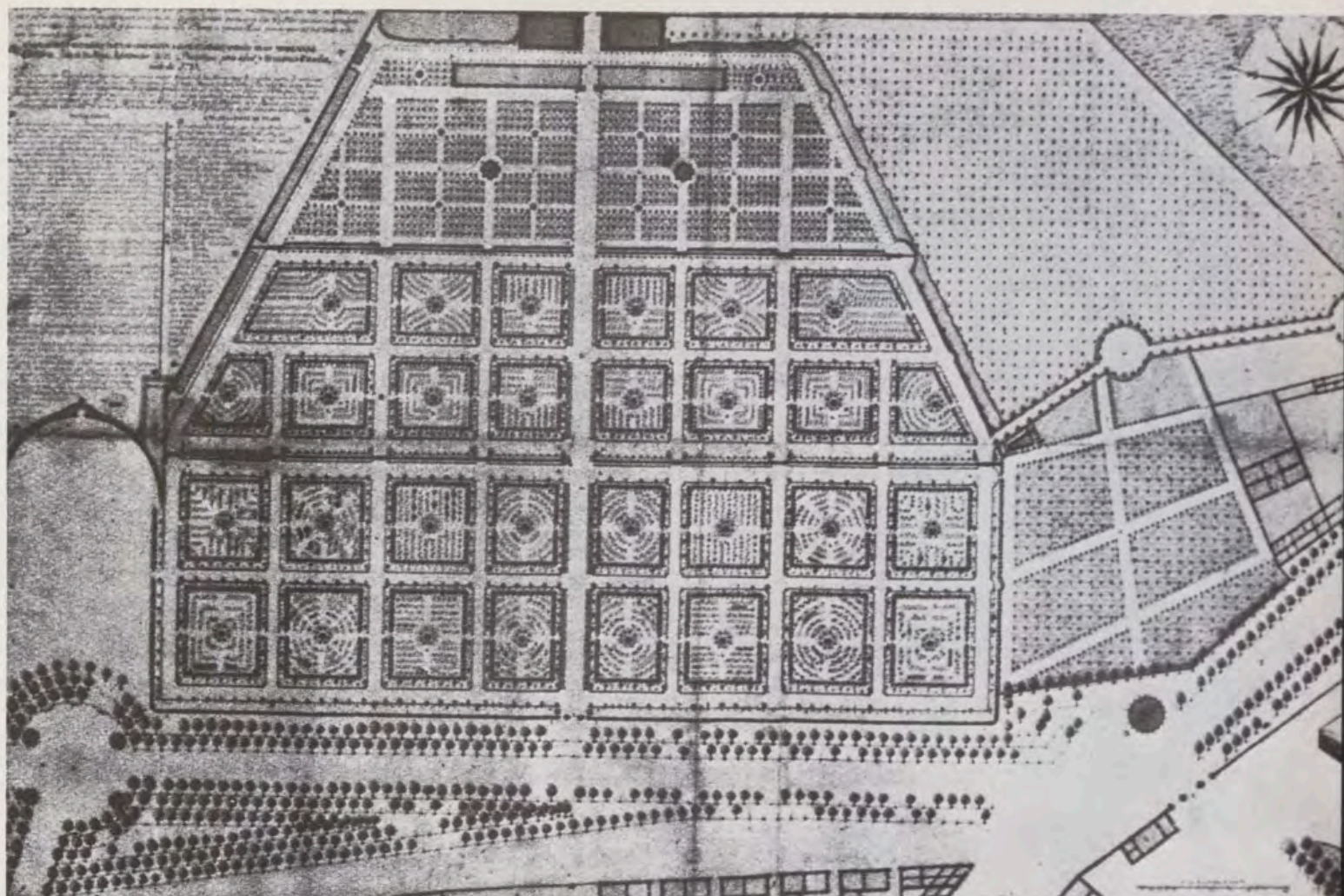
Arriado y «toque de oración»

En relación al homenaje a la Bandera, del que ya hemos hecho referencia anteriormente, los actos continuaron con las enseñas históricas rodeando el mástil, en el que ondeaba la Bandera nacional del reinado de Don Juan Carlos I, y al toque del cornetín de órdenes, mientras todas las fuerzas presentaban las armas y se interpretaba el Himno Nacional, las enseñas y gallardetes anteriores a la Bandera nacional de 1785, se inclinaron respetuosamente, en tanto los alumnos de las academias y escuelas de suboficiales de los tres Ejércitos procedían al arriado solemne de la Bandera.

Plegadas las dos grandes Banderas, se retiraron con sus escoltas por el patio de Armas hacia la entrada principal del Palacio, ceremonia que, a la caída del sol, se repite todos los días en las dependencias militares y en los buques de nuestra Armada. Simultáneamente, seis aviones F-1 «Mirage», pertenecientes al Ala 14 del Mando de Combate de la base de Los Llanos, de Albacete, en una impecable pasada, dibujaron en el cielo con las estelas de humo de sus reactores los colores rojo y gualda de nuestra Enseña nacional, sumándose así a esta solemne conmemoración del II Centenario de la Bandera Nacional.

Las enseñas históricas, lo mismo que las compañías de época, se retiraron en orden inverso al que habían seguido para incorporarse al acto, y a continuación Su Majestad el Rey dejó el balcón principal para llevar al pie de mástil una corona de laurel en homenaje a los que dieron su vida por España. A paso lento, Su Majestad atravesó la plaza, escoltado por un zaguanete de alabarderos y por alumnos de las Academias militares y de la Escuela Naval, y colocó la corona al pie del mástil, donde se encontraba una inscripción que decía: «Honor a los que dieron su vida por España». Firmes, el Rey, las Fuerzas Armadas y el pueblo, escucharon el «Toque de Oración», mientras una salva de fusilería cerraba el homenaje.

De esta forma concluía el solemne acto de conmemoración del Bicentenario de nuestra Bandera Nacional, una de las más antiguas del mundo, que ha ondeado en todos los mares y continentes de la tierra. Un acto que estuvo revestido de la máxima solemnidad y del acierto y perfecto desarrollo de cada fase del programa, según criterio unánime de todos los medios de comunicación, y que pudo ser contemplado en directo por unos catorce millones de personas que lo siguieron por Televisión española.



El Jardín Botánico, según el plano de Manuel Gutiérrez de Salamanca (1786).

Creados por los Borbones

El Jardín Botánico, el Casino de la Reina y Vista-Alegre: jardines madrileños que fueron del Real Patrimonio

Por CARMEN ARIZA MUÑOZ

Si bien los Austrias habían iniciado la creación o remodelación de diversos Reales Sitios cercanos a la capital del Imperio —como Aranjuez, El Pardo, La Zarzuela, etc.— o inmediatos a ella —como la Casa de Campo y el Buen Retiro—; aún fue mayor el número de ellos reconstruidos, mejorados o hechos de nueva planta por los reyes de la nueva dinastía borbónica. Así, se reconstruía el de Aranjuez, destruido tras un incendio; se mejoraban los de El Pardo, La Zarzuela, la Casa de Campo y el Buen Retiro, entre otros; y se creaban «ex novo» el segoviano de la Granja de San

Ildefonso y la Real Florida en la misma Villa de Madrid, además de los dimitonónicos Casino de la Reina y Vista-Alegre, éstos de menor extensión que los anteriores.

Aunque ya existía una importante tradición botánica desde los árabes, contándose en tiempos de Felipe II con algunos Jardines Botánicos, en los que fundamentalmente se cultivaban plantas medicinales; fueron los monarcas de la dinastía venida de Francia los que crearon los primeros establecimientos botánicos, de corte europeo, a la moda de la Europa Ilustrada del siglo XVIII, el de «Las Luces», «el de

las sólidas empresas utilitarias, el de la Ciencia y la Razón, fue también el que se cumplió en crear los Jardines Botánicos»¹.

Así, en España se realizaron numerosos Jardines como el de Cádiz, Valencia, Cartagena, Granada, Barcelona, Zaragoza, etc.

LOS REALES JARDINES BOTANICOS DE MADRID

La creación del Jardín Botánico de Madrid pasó por el caso curioso de tener en pocos años dos emplazamien-

tos: el primero, en el llamado Soto de Migas Calientes, y el segundo, en el Paseo del Prado.

El primer Jardín Botánico fue fundado por Fernando VI, mediante R. O. de 17 de octubre de 1755², en el mencionado Soto de Migas Calientes, situado en el Camino de El Pardo, sobre unos terrenos que el boticario mayor de Felipe V, Luis Riquieur, donara a Don Luis I. Al frente se puso, en el cargo de director, al médico José Quer, ayudado por el boticario de Fernando VI, José Ortega, en el puesto de subdirector.

En 1772, el número de especies existentes en el nuevo Jardín era de unas seiscientos cincuenta, que se vieron grandemente incrementadas con las traídas de las expediciones realizadas al Nuevo Mundo, compras e intercambios con otros Jardines Botánicos³.

Sin embargo, a medida que pasaban los años, el estado que presentaba era cada vez más descuidado, debido fundamentalmente a la lejanía de la capital, como se comprueba en la cartela de un plano del Jardín Botánico del Paseo del Prado de 1786, en la que se dice «Hallándose el Jardín Botánico extramuros y distante de esta Corte, y casi inútiles sus plantas por falta de cultivo...»⁴.

EL REAL JARDIN BOTANICO DEL PASEO DEL PRADO

El siglo XVIII: su creación por Carlos III

Por esto, y a instancias del profesor Gómez Ortega, del primer médico de Cámara, Murcia Zona, y sobre todo con el patrocinio del conde de Florida-Blanca, nuevamente un Rey de la dinastía borbónica, ahora Carlos III, creaba, por R. O. de 25 de julio de 1774, el actual Jardín Botánico del Paseo del Prado, de cuya obra estuvo muy pendiente⁵.

El nuevo establecimiento formaba parte del conjunto de bellos edificios neoclásicos, hechos por Juan de Villanueva en las inmediaciones del nuevo Paseo del Prado, entre los que se cuentan el Museo de Ciencias Naturales —hoy, Museo del Prado— y el Observatorio Astronómico.

Para la ubicación del nuevo Botánico hubieron de comprarse diversas huertas y tierras de labor, situadas en el denominado Prado Viejo⁶.

En la ejecución del Jardín, inaugurado en 1781⁷, intervino, en la parte arquitectónica, Juan de Villanueva, que ejecutó, en la década de los años 80, algunas obras como la Estufa Fria, situada en la parte alta, en eje con la puerta del Paseo del Prado, y que, por su mala orientación hacia occidente, no cumplió su cometido como in-

vernadero, por lo que fue destinado a pabellón que precedía a la Cátedra de Botánica, construida en 1794. El edificio, recientemente restaurado, consiste en un alargado rectángulo con un lado porticado a base de columnas toscanas, con un cuerpo central de mayor altura cubierto a dos aguas e iluminado cenitalmente.

Villanueva realizó también la puerta monumental de la Plaza de Murillo, en la que, aunque emplea un orden toscano clásico, se ve un espacio interior que puede recordar algunas puertas hispanoárabes.

Hasta hace muy poco tiempo, se venía atribuyendo al mismo arquitecto la paternidad de la puerta que da entrada al Jardín por el Paseo del Prado, aunque ya a Chueca Goitia le extrañaba que Villanueva la hubiese rematado por un frontón, elemento que raramente utilizó en su arquitectura⁸. Por otra parte, Carmen Añón, en unas recientes investigaciones llevadas a cabo en el Archivo de Simancas y en el de Palacio, señala a Francisco Sabatini como el autor de dicha Puerta⁹, mucho más dentro del estilo del arquitecto italiano, ya que consiste en una especie de arco de triunfo, compuesto por dos cuerpos laterales con vano adintelado, por los que entraba el público, flanqueando un hueco central de medio punto de mayor altura, con una columna toscana a cada lado, sosteniendo un entablamento, en el que se lee lo siguiente: «CAROLUS III P. P. BOTANICES INSTAURATOR CIVIUM SALUTI ET OBLECTAMENTO, ANNO MDCCLXXXI»; rematándose este vano central por el frontón triangular antes mencionado. Carmen Añón añade también la importante labor de Francisco Sabatini en la ejecución del plan general del Jardín, conservándose un proyecto del mismo¹⁰. Este límite occidental del Botánico se cerró con una elegante verja de hierro, ejecutada por Francisco Arrivillaga y Pedro José de Muñoa, colocada entre pilares de granito y un banco corrido de piedra¹¹, al tiempo que en los otros lados se levantó una tapia.

Donde ya no es tan segura la participación de Juan de Villanueva es en la traza botánica, ejecutada por Casimiro Gómez Ortega, conocedor de otros jardines similares de diversas capitales europeas, a quien ayudó en materia de plantaciones el primer jardinero Joseph Lumachi¹².

Aprovechando el desnivel de la superficie, de unas 30 fanegas, se trazaron tres terrazas, unidas por escaleras y por un eje principal E-W (desde la puerta del Paseo del Prado a la Estufa Fria), y por otros dos ejes en sentido N-S, a su vez cruzados por otros menores, todos ellos arbolados. La terraza superior, llamada de la Flor, presentaba una traza geométrica con doce

cuadros, conteniendo árboles y un gran número de flores, diseño que fue cambiado, en 1869, por uno de tipo paisajista. En ella se veían también el gran invernadero, dos pequeños estanques y un emparrado de hierro rodeándola. En el nivel intermedio, en el que estaba la Escuela Práctica o Botánica, las plantas se ordenaban, también geométricamente, por familias. En la terraza inferior, en la que se pusieron cuatro fuentes circulares, se distribuían sus plantas, según el sistema de Linneo, en recuadros geométricos, hasta que se cambió por el paisajista en 1869. Además, existían en la zona meridional unos terrenos cercados, dedicados al cultivo de viñedos, huertas y viveros.

El Jardín se convirtió en un importante centro científico, donde se impartían clases, y donde se llegaron a reunir gran cantidad de plantas traídas del antiguo Botánico de Migas Calientes¹³ y aumentadas con las expediciones que se realizaron al Nuevo Mundo, entre las que destacaron las de Malaspina y la de Celestino Mutis a Nueva Granada en 1783 (de la que se conservan preciosas láminas), logrando tener una riquísima colección de plantas americanas, de las que surtía a otros Botánicos extranjeros.

El siglo XIX: su estado durante los reinados de Fernando VII e Isabel II

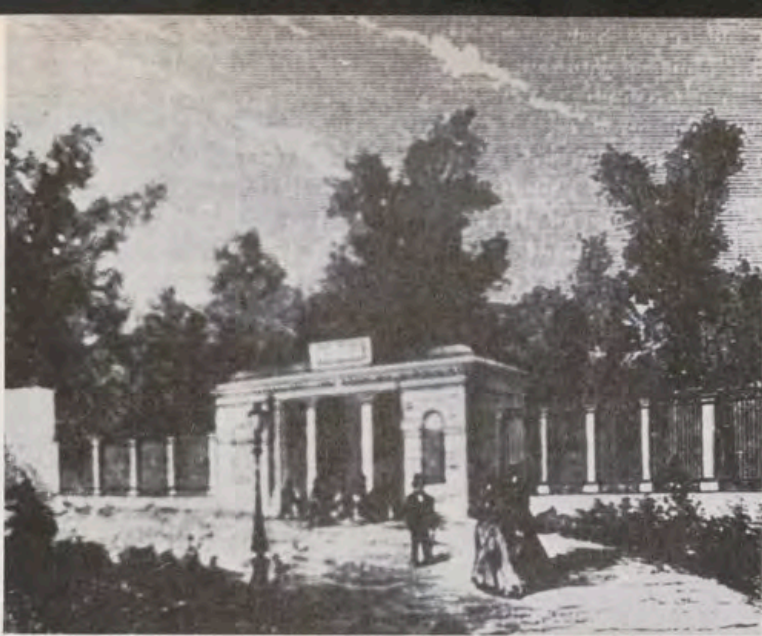
Al comenzar el siglo XIX, el Jardín, a cuyo frente estaba José Cavanilles, entró en una etapa de clara decadencia, que se acentuó con la estancia de los franceses, tiempo en que fue director del Centro Claudio Boutelou.

A partir de 1814, año en que se nombraba a Mariano Lagasca para dicho cargo, se notó una cierta recuperación del lugar, incrementándose las plantaciones, alcanzándose, en 1819, la cifra de cinco mil especies¹⁴.

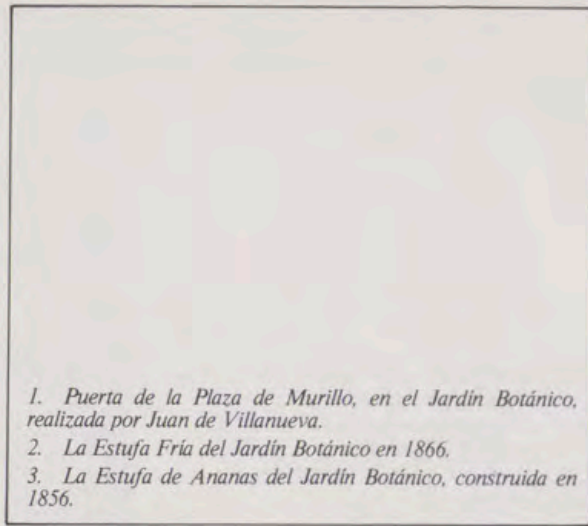
Sin embargo, tras el exilio de Lagasca, que fue sustituido por Antonio Sandalio de Arias, el Botánico entraba en otra etapa decadente, llegándose a decir, en 1829, que el Jardín había alcanzado «un estado próximo a la ruina, tanto en la parte científica como en la material»¹⁵.

El reinado de Isabel II coincide con una progresiva recuperación del Jardín, favorecida por la vuelta de Lagasca. Así, se emprendieron diversas reformas en las plantaciones y en mejorar las estufas existentes, así como en construir otras nuevas, entre las que cabe destacar la hecha, en 1856, de hierro y cristal. Igualmente, se colocaron en uno de los paseos las estatuas de Quer, Cavanilles, Lagasca y Clemente.

Una de las grandes creaciones de Isabel II fue el establecimiento de un Jardín Zoológico de Aclimatación, al



1.



1. Puerta de la Plaza de Murillo, en el Jardín Botánico, realizada por Juan de Villanueva.
2. La Estufa Fría del Jardín Botánico en 1866.
3. La Estufa de Ananas del Jardín Botánico, construida en 1856.



2.



3.

igual que los que existían en otras capitales europeas, aunque su vida fue muy efímera, ya que se abrió al público en 1860 y era suprimido ocho años más tarde, trasladándose sus animales al nuevo Parque de Madrid¹⁶.

A pesar de las mejoras mencionadas, la superficie del Jardín se vio reducida, ya que Isabel II cedía, en 1850, más de ochenta mil pies de la zona meridional para la ampliación del Paseo de Atocha¹⁷.

Como consecuencia de la Revolución de septiembre de 1868, al desaparecer la Comisaría Regia del Museo

de Ciencias Naturales, el Jardín pasó a depender de la Universidad, con lo que dejó de pertenecer al Real Patrimonio.

LOS REALES SITIOS DEL CASINO DE LA REINA Y VISTA-ALEGRE

A comienzos del siglo XIX, la capital del Reino contaba con tres grandes Reales Sitios: la Casa de Campo, el Buen Retiro y la Florida (ésta creada por Carlos IV en 1792, al adquirir

la amplia posesión de la marquesa de Castel-Rodrigo¹⁸, pero que desaparecía como zona verde al pasar al Ayuntamiento de Madrid después de la Revolución de septiembre de 1868).

A Fernando VII, que tras la marcha de los franceses dedicó grandes esfuerzos a reconstruir los maltrechos Reales Sitios, éstos no debieron parecerle suficientes, ya que durante su reinado nacieron dos nuevas posesiones regias, aunque de menor tamaño que las anteriormente citadas: nos referimos al Casino de la Reina y a Vista-Alegre.

1. La Estufa Fría del Jardín Botánico, realizada por Juan de Villanueva.
2. Emparrado de hierro del nivel superior en el Jardín Botánico.
3. Aspecto actual del Jardín Botánico.
4. El Casino de la Reina en 1872-74, según el plano de Ibáñez Ibero.
5. Entrada principal del Casino de la Reina.

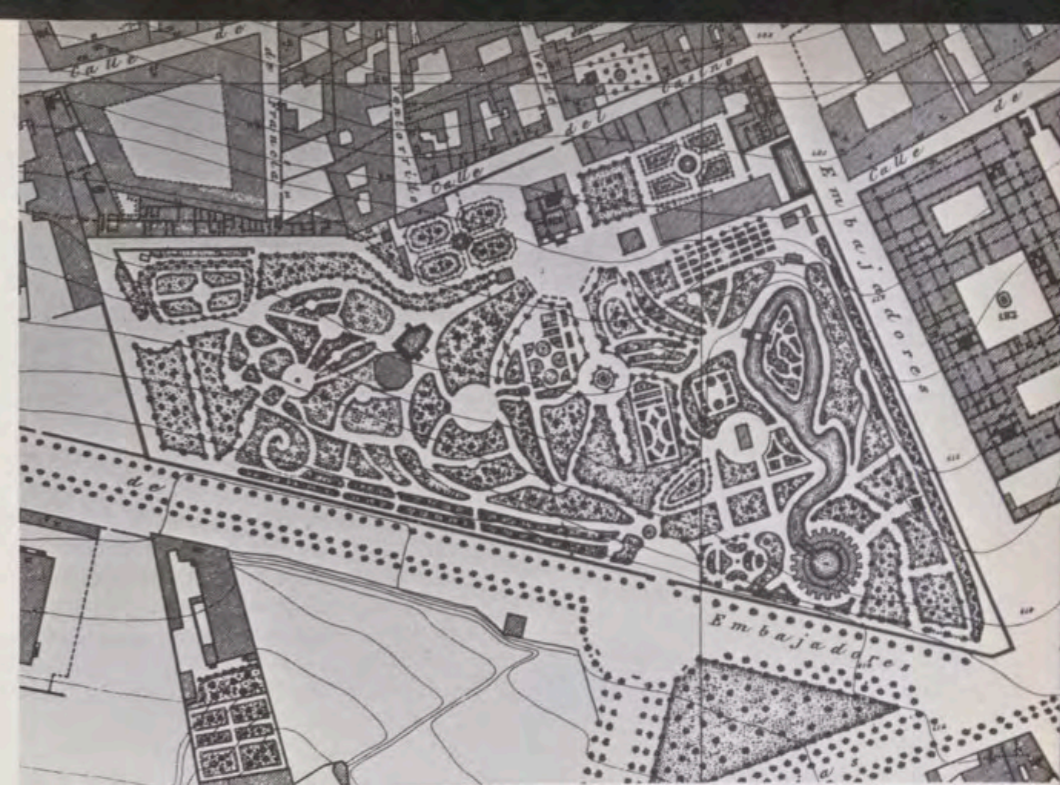


1.

2.

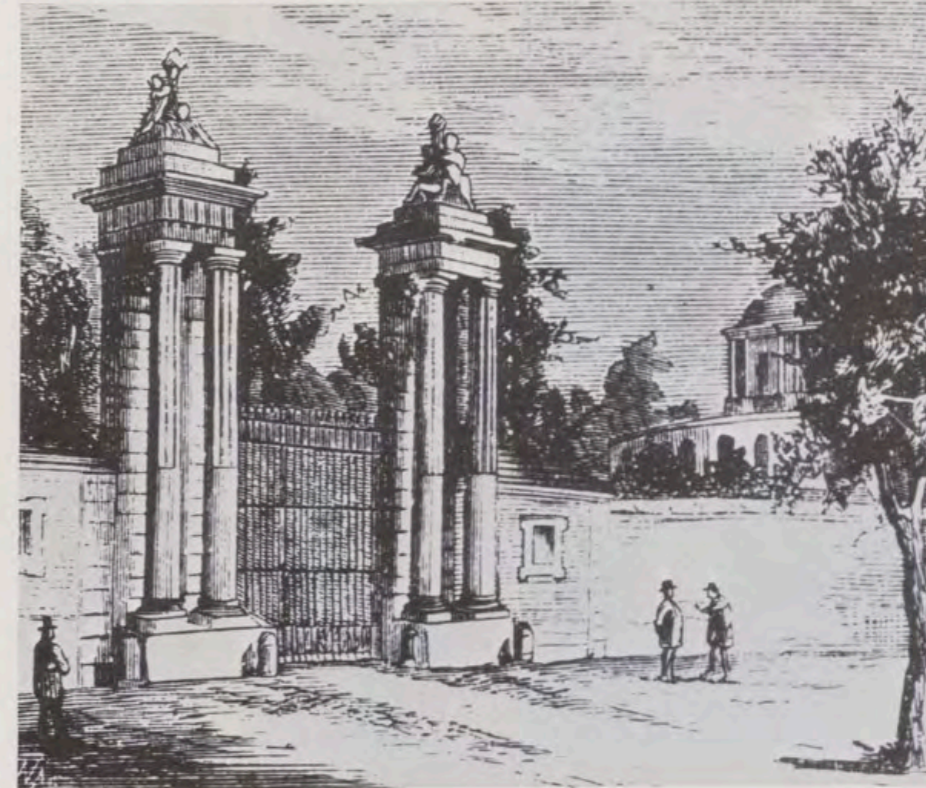


3.



4.

5.



EL CASINO DE LA REINA

Su origen

Su denominación procede del origen que tuvo como Real Sitio, ya que nació como consecuencia de la donación que hiciera, el 25 de abril de 1817, el Ayuntamiento de Madrid a la Reina Isabel de Braganza y Borbón, segunda esposa de Fernando VII, con motivo de su segundo embarazo, de la denominada Huerta de Romero, que había comprado al Crédito Público y a la Comunidad de San Cayetano¹⁹, y a las

que había añadido otros terrenos y construcciones adquiridos al Mayorazgo de Gil Imón, ubicados en la antigua Huerta del Bayo. Con todo ello se formó una finca, cuyos límites eran las actuales calles de Embajadores, Ronda de Toledo, Ribera de Curtidores y Casino.

Antes de entrar en la descripción del Real Casino, veamos cómo era la referida Huerta de Romero, formada al añadir varias casas y almacenes a la Huerta de San Cayetano, existente ya en el siglo XVII, en donde se cultivaban numerosos árboles frutales, así co-

mo de sombra, parras, rosales, etc.

En 1808, los monjes de esta Comunidad eran despojados de su finca por el gobierno intruso, que la vendió a Manuel Romero, ministro de Justicia durante la ocupación francesa. Entre las diversas mejoras realizadas por Romero, se encuentra la edificación de una casa-palacio de dos pisos, hecha de ladrillo, con zócalo y pilastras de piedra berroqueña y cubierta de teja. Los interiores aparecían ricamente decorados, viéndose mármoles en algunas estancias. Junto a ella, al igual que a los lados de otras modestas edificacio-

nes, había jardines geométricos (uno de ellos, con una fuente de delfines), en los que no faltaban emparrados, invernaderos y otros elementos propios de jardines. Completaban las zonas verdes un Laberinto (con el cenador de Apolo) y extensas huertas, trazadas ortogonalmente, a base de calles arboladas, a lo largo de los diversos niveles de la posesión.

El Casino, como Real Sitio

Como hemos dicho, con todas estas adquisiciones el Ayuntamiento consi-

guió reunir una superficie de más de 13 fanegas, que inmediatamente donó a la Reina²⁰. Aunque ésta la disfrutó durante poco tiempo, ya que moría en diciembre de 1818, realizó en ella, que convirtieron el lugar en un bonito juguete, una especie de Trianon, según palabras de Richard Ford²¹, digno de ser frecuentado por los monarcas, y así lo entendieron Fernando VII e Isabel II, que continuaron mejorando tanto sus edificaciones como sus huertas y jardines, obras en las que intervinieron Antonio López Aguado y sus discípulos²², así como Narciso Pascual y

Colomer, el escultor José Tomás, etc.

El fin primordial del Casino fue el servir de zona de recreo para la familia real, no olvidándose tampoco la faceta productiva, con el cultivo de árboles frutales, huertas, cría de tenca en el estanque grande, intentándose incluso producir mantequilla, por lo que en ocasiones se le denominó Casino de las Vacas²³. Con estos dos fines, el Casino se sumaba a las funciones que solían tener la mayor parte de las posesiones reales y nobiliarias, como en la Casa de Campo, Florida, Alameda de Osuna, etc.

Como Real Sitio, era necesario que el Casino contase con una entrada monumental, que ya se veía en 1820 en la tapia del Paseo de Ronda o de Embajadores. Su diseño, quizás inspirado en uno de los accesos que hiciera Juan de Villanueva para el Jardín del Príncipe de Aranjuez²⁴, se componía de una puerta de hierro, flanqueada por dos pilares de granito, teniendo cada uno dos columnas exentas de orden dórico y rematadas por dos niños y un jarrón, obras del escultor Salvatierra. Esta puerta fue trasladada, en 1885, a la entrada del Parque del Retiro por la Plaza de la Independencia y ampliada por el arquitecto municipal José Urioste y Velada²⁵.

Especial cuidado se puso en las plantaciones de árboles de sombra y frutales, así como de arbustos y flores (siendo éstas tan numerosas que Fernando Boutelou dijo que el lugar «siempre estaba poblada de ellas»²⁶, llegando a surtir a los demás Sitios e incluso a vender a diversos clientes. Pero, a partir de 1839, su cultivo decayó, puesto que los ingresos obtenidos no compensaban los esfuerzos ni los gastos de su cultivo).

Tanto los jardines, en los que se mezclaban los geométricos y las superficies de estilo paisajista, como las demás zonas verdes, estaban al cuidado de jardineros como Santos Antolín, traído de la Florida; Fidel Amat de Gatineau, venido de Vista-Alegre; además de otros.

También contó el Casino con varios emparrados. El más importante fue el construido, en 1840²⁷, sobre el eje principal del jardín, formando una plaza circular, sobre la que se levantó un cenador ochavado de madera de treinta y seis pies derechos con sus zapatas²⁸.

Por el jardín se veían igualmente otros cenadores —uno de ellos con una Venus de mármol en su interior—, fuentes —como una cercana a la puerta principal con el grupo escultórico de Cástor y Pólux—, estufas, juegos —de paloma, sortija, columpios—, etc.

Una de las zonas más importantes del Casino fue el eje constituido por la rotonda-dique, la ría y la gruta, que se extendía desde la parte baja de la Posesión, junto a la entrada principal, ascendiendo suavemente hacia el emparrado, estufa grande y estanque. En el extremo inferior se hallaba la rotonda-dique o embarcadero, que «constaba de tres cuerpos concéntricos circulares, siendo el de más arriba un templete con doce columnas dóricas de madera y cuatro arcos de medio punto rematando el cascarón»²⁹. Del dique partía una ría navegable, hecha con paredes de ladrillo, que dejaba en su centro una isleta ajardinada con un templete

chinesco y cruzada por varios puentes de madera, de piedra —como el ejecutado, en 1844, por el arquitecto mayor de Palacio, Narciso Pascual y Colomer, con una barandilla de hierro—, proyectándose incluso hacer alguno en hierro, como el diseñado por José Soler, en 1843. En la parte más elevada de la ría se encontraba la Gruta Artificial, con asientos y mesas rústicas en su interior.

En la franja nordeste, la más elevada de la posesión, se veía la mayor concentración de construcciones. Entre ellas destacaba el palacete rectangular de dos pisos, con cubiertas abuhardilladas y un chapitel central, según puede verse en el fresco que hiciera Vicente López para decorar el salón principal, con el tema «Alegoría de la donación del Casino a Isabel de Braganza», trasladado en 1867 al Museo del Prado³⁰. El interior del palacete aparecía ricamente decorado con esculturas, óleos, otras pinturas al fresco —como obras de Juan Gálvez y Zacarías González Velázquez—, así como un rico mobiliario.

Muy cerca de la Casa-palacio, por cuyos alrededores se veían esculturas mitológicas y áulicas, se hallaba la Casa Rústica, típica construcción de carácter romántico, de moda en muchos jardines reales y nobiliarios, como en el Buen Retiro, la Alameda de Osuna, etcétera.

En la parte alta del Real Sitio se colocaron dos invernaderos, de los que destacaba el Grande, en el que se cultivaban gran cantidad de flores y frutos, y que aparecía decorado con esculturas, así como con mesas y sillas, pues en él solía dar algunas fiestas Isabel II³¹.

Cerca del palacio, se encontraba una capilla, mandada hacer por Fernando VII, que era otro tipo de construcción que no solía faltar en las Posesiones Reales.

Con todo lo enumerado se logró formar un bonito Real Sitio, aunque no muy grande, para recreo de la real familia, utilizándolo también como marco de diversas fiestas.

Si bien la Posesión estaba cerrada al público, Isabel II permitió que pudiera ser visitada determinados días —siendo, en 1867, los miércoles, de 7 a 2—, previo pago de una papeleta obtenida en las oficinas de la Administración General de la Real Casa³².

Sin embargo, durante los últimos años de su reinado, Isabel II no pareció dedicar mucha atención al lugar, al que acabó cediendo para que se construyera en él el Museo Arqueológico Nacional, creado por Real Decreto de 18 de marzo de 1867, con lo que se cambiaba la función recreativa y recoleta del Sitio por la cultural y pública³³.

LA REAL POSESION DE VISTA-ALEGRE

Durante el siglo XIX, los Carabanchales Alto y Bajo se fueron poblando de bellas fincas de recreo, mandadas hacer por las familias madrileñas acomodadas, que pasaban en ellas temporadas de descanso. De entre ellas destacaba la de la condesa de Montijo, marco de importantísimas fiestas, a las que asistía lo más granado de la sociedad.

Su creación como Real Sitio

Entre estas residencias particulares, Fernando VII fundaba otro Real Sitio, de unas 1.289 fanegas, de las que 400 eran de superior calidad³⁴, situado sobre un cerro, por cuyas laderas se extendía esta finca de forma irregular, limitada por una buena cerca de ladrillo con albardilla de baldosa y caballete de teja vidriada, en la que se abría, además de otras de servicio, una puerta principal de hierro, que daba al camino de Madrid, mandado arreglar, en 1832, por Isabel II, donando ella misma 4.000 reales para la obra³⁵.

Por su abundancia de aguas, ya que estaba atravesada por diversos arroyos, había en ella extensas zonas dedicadas a huertas, en las que se cultivaban gran variedad de hortalizas y árboles frutales; además de otras dedicadas a olivares, viñedos y tierras de cereales. Con todo lo cual se puede ver la importancia dada en este lugar a la faceta productiva, al igual que en otros Reales Sitios.

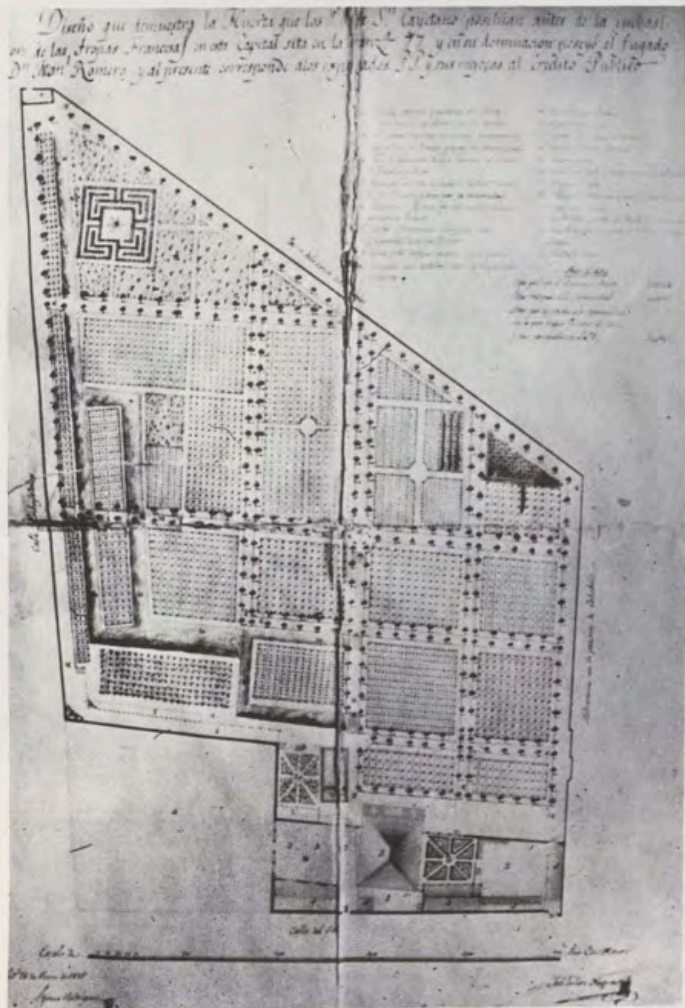
También era destacable la superficie destinada a jardines, con bosquetes, parterres, emparrados, paseos arbolados, etc., al cuidado del jardinero francés Fidel Amat de Gatineau, que, en 1846, pasó al Casino de la Reina.

Como complemento de estas zonas verdes existían una faisanera, una tortolera, etc., y varios invernaderos, el situado junto al antiguo palacio y formado por una rotonda central, cubierta con una cúpula emplomada al exterior, flanqueada por un pabellón a cada lado y con esculturas en su interior, como un grupo de Titanes y dos bustos de mármol, conteniendo diversa variedad de naranjos, begonias, jazmines, cidrados, camelias, azucenas, etc. Tampoco faltaron una Casa de Vacas, una Montaña Rusa con un templete, así como un oratorio, entre otras construcciones.

Pero los edificios más destacables fueron el llamado palacio antiguo, situado junto a la estufa antes mencionada. Consiste en un alargado rectángulo, con una amplia fachada porticada, a modo de una gran pantalla transparente y abierta a la ría navegable —surcada por puentes, con grutas, cas-



1. Puente de hierro del Casino de la Reina, proyectado por José Soler (1843).
2. La Huerta de Romero, finca sobre la que se construyó el Casino de la Reina.
3. Fuente de las Conchas, trasladada al Campo del Moro en 1848 desde la Real Posesión de Vista-Alegre.



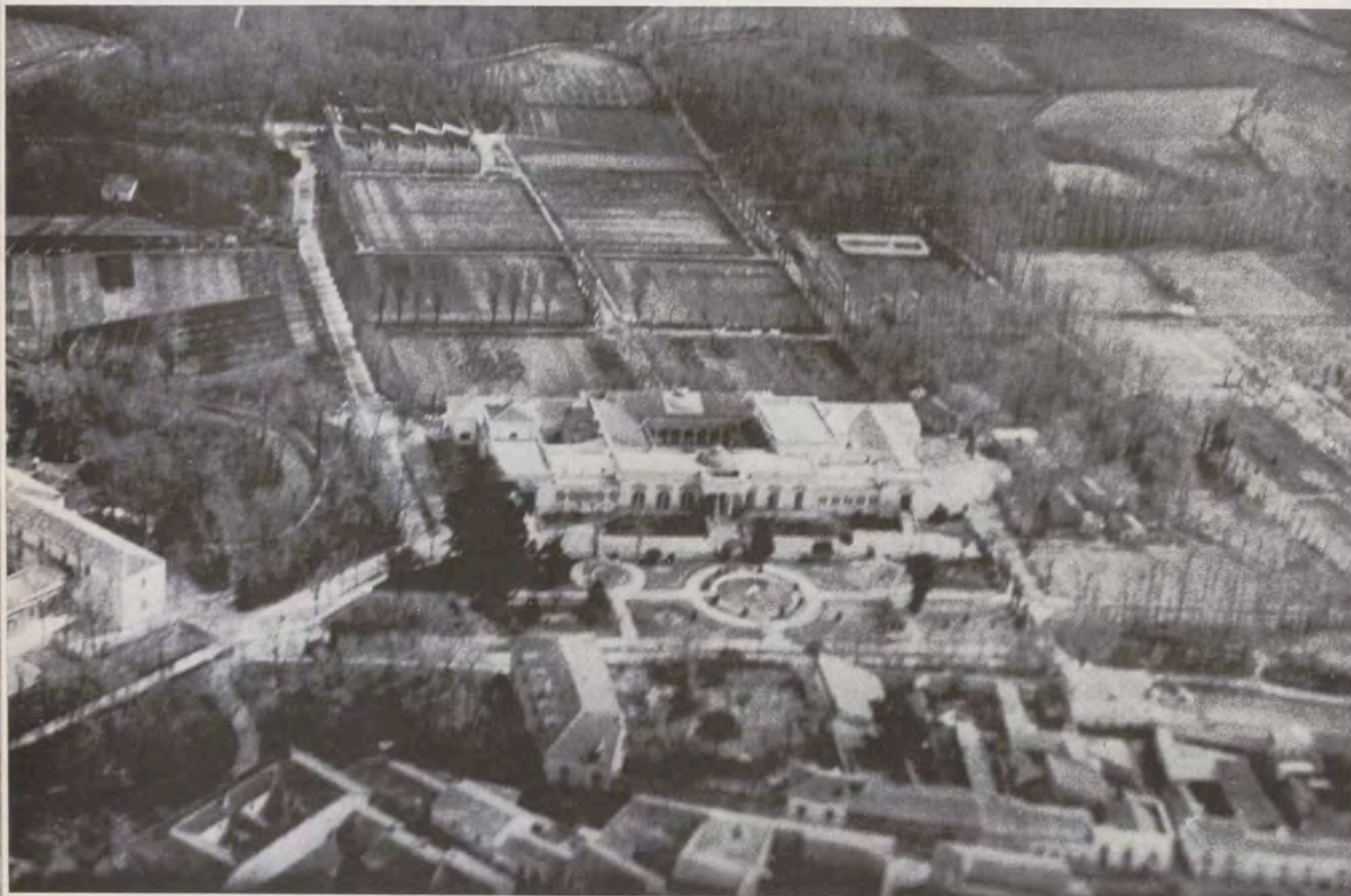
cadras y embarcadero— y a un parterre de boj, compuesto de varios cuadros con abundancia de plantas (cipreses, romero, espliego, rosales, laureos, aligustre, árboles frutales, etc.). En este jardín, además de diversos juegos, se encontraba la fuente de las Conchas, diseñada por Ventura Rodríguez y esculpida por Francisco Gutiérrez y Manuel Álvarez, para ser colocada en el palacio de Bobadilla, cuyos dueños la donaron a Fernando VII, y éste, a su esposa María Cristina para esta Posesión de Vista-Alegre³⁶, siendo trasladada, a mediados del siglo XIX, al

Campo del Moro, donde puede verse en la actualidad.

Junto a este edificio, que podemos ver en la actualidad, existía una plazuela con diez estatuas de mármol de Carrara de tamaño natural, representando a Júpiter, Flora, Ceres, la Tierra, el Otoño, el Agua, Africa, América, Europa y Asia³⁷.

Este antiguo palacete no debía bastar a los regios residentes, puesto que, durante la década de 1840, se empezó a levantar el nuevo o Casa del Duque, de cuya construcción se hizo eco Madoz, «un hermoso palacio que

se está construyendo de nueva planta»³⁸. Se trata del edificio, hoy ocupado por un Centro de Rehabilitación de Inválidos, de planta rectangular, con un cuerpo central con una bella cúpula en su interior y un pórtico dórico tetrástilo, y del que parten dos alas que lo unen a sendos cuerpos laterales, estructura que recuerda obras de Juan de Villanueva, como la Casita del Príncipe de El Pardo o el mismo Museo del Prado. Se viene aceptando como autor de este palacio a Narciso Pascual y Colomer, quien, según Pedro Navascués³⁹, podría haber hecho, ya



para el marqués de Salamanca, las dos alas y los dos pabellones extremos. En su interior destacaba un salón de estilo neonazarí, hecho por Contreras.

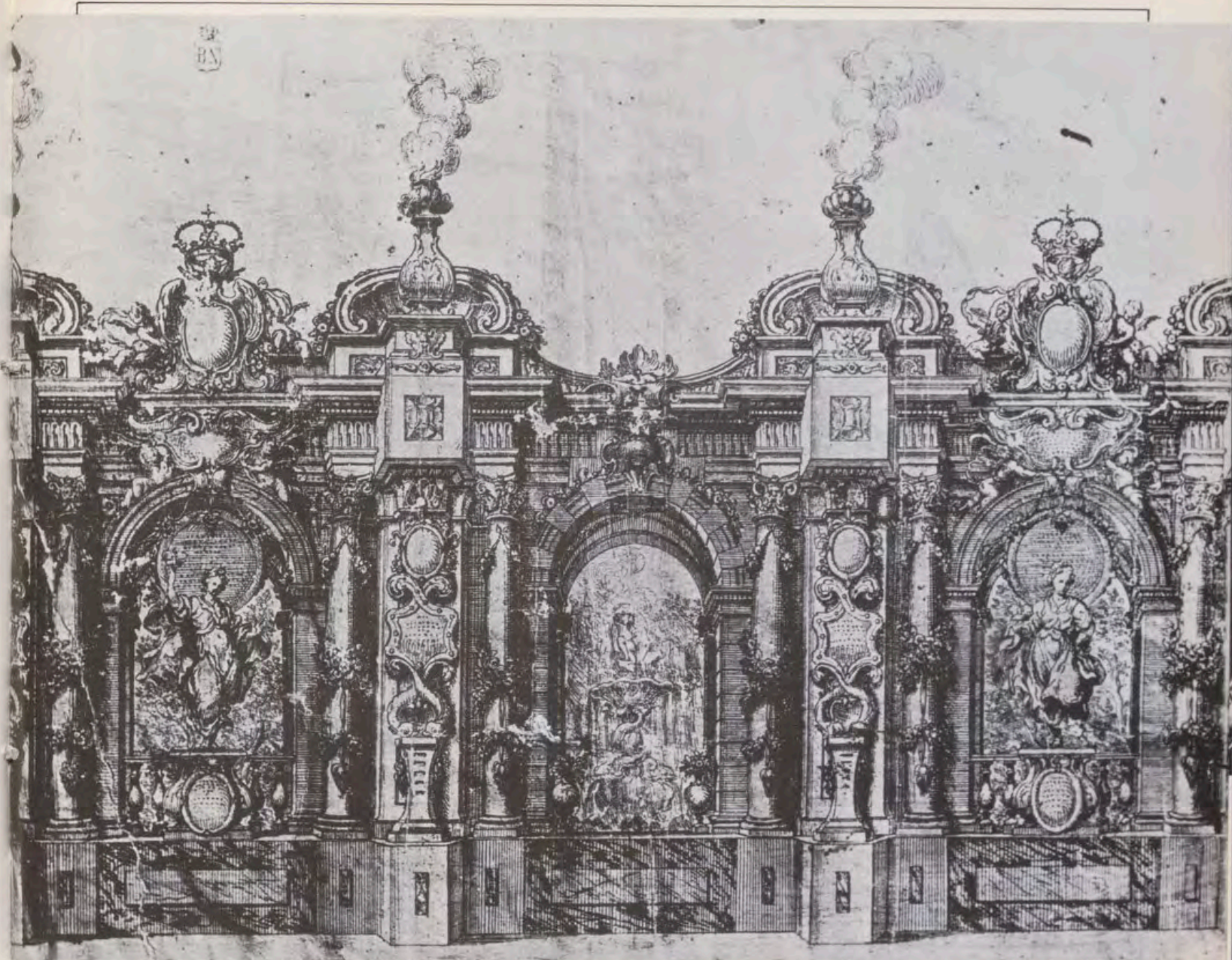
En 1846, la Reina Doña María Cristina donaba esta posesión a sus hijas, la Reina Doña Isabel II y la Infanta María Luisa Fernanda, a quienes no debió agradar en demasía el lugar, ya que en 1848 anunciaban su venta⁴⁰, siendo adquirida, el 12 de febrero de 1859, por el marqués de Salamanca por la cantidad de dos millones y medio de reales⁴¹.

NOTAS

- ¹ EUGENIO D'ORS, *Lo Barroco*, Madrid, 1964, página 33.
- ² CARMEN ANÓN FELIÚ, «Noticias sobre los Reales Jardines Botánicos de Migas Calientes y El Prado», *Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XXI, 1984, pág. 8 de la Separata.
- ³ B. ARAGÓ, *Tratado de Jardinería y Floricultura*, Madrid, Libr. de Anilo y Rodríguez, 1877, página 30.
- ⁴ CARMEN ANÓN FELIÚ, «Real Jardín Botánico de Madrid», *Catálogo de la Exposición sobre Jardines Clásicos Madrileños*, Madrid, 1981, página 102.
- ⁵ Archivo del Jardín Botánico. Caja 18, signatura antigua, carpeta n.º 56.

- ⁶ Archivo Histórico Nacional. Estado. Legajo 3.182, n.º 93.
- ⁷ Archivo del Jardín Botánico. Sección Planos.
- ⁸ FERNANDO CHUECA GOITIA y CARLOS DE MIGUEL, *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*, Madrid, 1949, págs. 246-247.
- ⁹ CARMEN ANÓN, «Noticias sobre los Reales Jardines Botánicos de Migas Calientes y El Prado», *Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XXI, 1984, pág. 21 de la Separata.
- ¹⁰ *Ibidem*, lám. III.
- ¹¹ B. ARAGÓ, *Ob. cit.*, pág. 32.
- ¹² Archivo de Palacio. Caja 11.559, exp. 16.
- ¹³ Archivo de Palacio. Caja 11.561, exp. 2.
- ¹⁴ ANGEL COLMEIRO, *Bosquejo histórico y estadístico del Jardín Botánico de Madrid*, Impr. Fortanet, 1875, pág. 37.
- ¹⁵ Archivo del Jardín Botánico. Signatura antigua, carpeta 19.
- ¹⁶ Archivo de Contaduría. Leg. 3-271-11.
- ¹⁷ Archivo de Palacio. Caja 10.692, exp. 1. Sección Administrativa.
- ¹⁸ Archivo de Palacio. Leg. 1.257, exp. 13. Títulos de Propiedad.
- ¹⁹ A.S.A. Leg. 3.ª-97-23.
- ²⁰ Archivo de Palacio. Leg. sin catalogar «Real Casino, Sevilla y contratos», año 40, 193, 1844-70, 1860.
- ²¹ RICHARD FORD, *Manual para viajeros por Castilla y lectores en casa*, edic. facsímil Turner, Madrid, 1981, vol. I, pág. 122.
- ²² MARQUÉS DE LOZOYA, *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, 1949, tomo V, pág. 202.
- ²³ Archivo de Palacio. Caja 10.542, exp. 20.
- ²⁴ PEDRO NAVASCUÉS PALACIO, *Historia del Arte Hispánico*, tomo V (Del Neoclasicismo al Modernismo), Madrid, 1979.

- ²⁵ M.ª DEL CARMEN ARIZA MUÑOZ, «Los Jardines del Buen Retiro en el siglo XIX», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XVI, 1979, pág. 368.
- ²⁶ Archivo de Palacio. Leg. 335. Sección Administrativa.
- ²⁷ Archivo de Palacio. Leg. 21. Casa de Campo, 23 mayo 1843.
- ²⁸ Archivo de Palacio. Leg. 20. Casa de Campo, 3 mayo 1840.
- ²⁹ PASCUAL MADOZ, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, Madrid, 1847, tomo X, pág. 909.
- ³⁰ JOSÉ DEL CORRAL, «El Casino de la Reina. Cómo Madrid pagó un Parque y se quedó sin él», *Villa de Madrid*, 1972, II y III, año IX, números 35 y 36, pág. 19.
- ³¹ Archivo de Palacio. Caja 10.542, exp. 64.
- ³² *Guía del forastero en Madrid*, por don G. B. E. S., Madrid, 1867, pág. 305.
- ³³ JOSÉ DEL CORRAL, *Ob. cit.*, pág. 20.
- ³⁴ ANTONIO MATILLA TASCÓN, «La Real Posesión de Vista-Alegre, residencia de la reina Doña M.ª Cristina y el duque de Riansares», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XIX, 1982, pág. 286.
- ³⁵ A.S.A. Leg. 2.ª-325-87.
- ³⁶ RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, *Elucidario de Madrid*, Madrid, 1931, pág. 137.
- ³⁷ ANTONIO MATILLA, *Ob. cit.*, pág. 290.
- ³⁸ PASCUAL MADOZ, *Ob. cit.*, pág. 509.
- ³⁹ PEDRO NAVASCUÉS PALACIO, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973, pág. 114.
- ⁴⁰ Archivo de Palacio. Caja 10.999, exp. 19.
- ⁴¹ FRANCISCO BRAVO MORATA, *Historia de Madrid*, Madrid, 1970, pág. 344.



La calle o galería de los reinos. Grabado. Museo Municipal de Madrid (detalle).

Efímero barroco madrileño: la entrada de María Luisa de Orleáns y el monumento de la Plaza de la Villa

Por JOSE LUIS SOUTO

Si el efímero barroco tiene un incontestable interés en ciudades que, como Roma, ya habían plasmado en materiales permanentes una escena arquitectónica y una carga iconológico-emblemática de manifiesta riqueza y complejidad, en Madrid, capital trazada y construida casi empíricamente donde la modestia del marco urbano venía subrayada por una práctica ausencia de símbolos, adquiere tan

trascendental importancia que sin él es apenas concebible el carácter y función de la antigua corte. A través de los montajes efímeros que solemnizaban las grandes celebraciones, se superponía a la estática ciudad real una dinámica ciudad ideal que, aprovechando la doble circunstancia de la baratura de los materiales provisionales y de la necesidad de un especial énfasis expresivo, cristalizaba en un tipo de diseño

mucho más desembarazado que el de la arquitectura estable, aunque quizá haya que relativizar la incidencia de estos ornatos —por otra parte innegable— en la evolución estilística, pues provocan a veces un superficial decorativismo descriptivo, con indefinida sucesión o reiteración de motivos, que ni impulsa la renovación formal ni responde a una estricta concepción barroca.

La entrada de María Luisa de Orleans y el efímero regio

Siendo urbanística y arquitectónicamente el Madrid del siglo XVII una ciudad conventual, y asimismo religiosa la mayoría de sus festejos, el efímero civil o cortesano cobra un específico y distintivo relieve. Por medio de las magnas celebraciones de la corte, tanto los símbolos político-dinásticos como la mitología, que el programa de fuentes públicas realizado entre 1617 y 1620 lleva a la calle en modestísima escala, salen de sus reductos áulicos incorporando a la ciudad conventual unas significaciones más cosmopolitas y renovadoras. Particular importancia tienen las entradas reales, fastuosas ocasiones en que, pese a la subsistencia e incluso fortalecimiento de un claro componente neofeudal, aliado a un contrarreformismo religioso que aquí pierde su autonomía para integrarse en todo un proyecto ideológico-político, la corte de los Habsburgo utiliza plenamente el lenguaje barroco del poder.

Dificulta extraordinariamente el estudio del efímero madrileño del siglo XVII, incluido el áulico, el hecho de que, en contraste con las abundantes y pormenorizadas descripciones literarias, las gráficas apenas existen, deficiencia atribuida por López Torrijos¹ a «su mayor coste y poca demanda», pero quizá reinterpretable a la luz de un sorprendente silencio iconográfico que apenas ha dejado testimonios de las ceremonias regias, no en balde dicen Brown y Elliott² que son escasísimas las representaciones de la corte de Felipe IV. Probable efecto de la contención española codificada en la «auténtica manera real», y no sólo reacia a perpetuar la imagen del poder, sino también la vida popular y cotidiana, la indiferencia por la crónica gráfica lleva a extremos paradójicos.

Así, dos lienzos de escuela madrileña y finales del siglo XVII pertenecientes al Museo Municipal y que constituirían rarísimas descripciones de la corte de Carlos II, pues indubitadamente reflejan al Rey presidiendo sendas ceremonias en lo que Pérez Sánchez considera unas iglesias madrileñas desaparecidas³, no son más que curiosos exponentes del género de la arquitectura imaginaria o de la pintura de perspectivas, con el agravante de que, como suele ocurrir en grabados extranjeros, tampoco ofrecen mucha fiabilidad las propias celebraciones, quizá referibles —por exclusión— al viaje de Carlos II a Zaragoza en 1677, aunque no se ajusten exactamente a los actos entonces desarrollados en la Seo y en el Pilar⁴.

Fracasado el intento de recoger en estampas la entrada de Mariana de Austria, en 1649, por aplicarse a otros fines los correspondientes recursos, la

simple desidia frustró un proyecto similar respecto de la de María Luisa de Orleans, en 1680, pero al menos dejó una serie de materiales cuya paulatina identificación va permitiendo reconstruir uno de los más notables efímeros regios. De ahí el particular interés que entraña esta entrada pública, pues ha deparado y sigue proporcionando inestimables ilustraciones gráficas, en forma de grabados o de dibujos previos, que no sólo facilitan el puntual conocimiento de algunas de las pinturas intercaladas en los montajes, sino también el de varios de estos mismos ornatos.

Por una significativa paradoja perfectamente explicable en el contexto histórico, cuanto más débil era el imperio más ostentoso resultaba el aparato de las entradas regias. Las dos citadas de Mariana de Austria, segunda mujer de Felipe IV, en 1649⁵, y de María Luisa de Orleans, primera de Carlos II, en 1680, junto con la de Mariana de Neoburgo, segunda esposa del Hechizado, en 1690⁶, eclipsaron a todas las anteriores. No obstante, una serie de condicionantes topográficos y de constantes iconológicas, y hasta un atisbo de continuidad tipológico-formal, mediatizan estas áulicas funciones, cuyos caracteres ya fija la solemne entrada de Ana de Austria, cuarta mujer de Felipe II, en 1570⁷. A excepción de la de Felipe III y su consorte Margarita, en 1599⁸, no se festejan con máquinas efímeras en la corte madrileña de los Habsburgo otras entradas que las de las reinas, aunque los viajes de Felipe III a Portugal en 1619, de Felipe IV al Bidasoa en 1660 y la antes mencionada de Carlos II a Zaragoza en 1677 contarán con los oportunos ornatos.

Con todo, el homenaje es doble, pues de la reina se extiende al rey. Fijo el itinerario, del Prado al alcázar pasando por la carrera de San Jerónimo, las puertas del Sol y de Guadalajara y la plaza del Salvador o de la Villa, la colocación de arcos y monumentos venía dada tanto por el desahogo como por el carácter y disposición de los espacios. Así, se sitúa un gran arco a la entrada a la ciudad por el Prado, o en las puertas del Sol y de Guadalajara, pero no en la plaza de la Villa, lateral respecto de la carrera, y donde se monta un ornato de tipología variable —cuatro estatuas en los efímeros de Ana de Austria, en 1570, y de Felipe III, en 1599, si bien conforme a diferentes programas—, mientras que siempre se instalan aparadores de joyas en Platerías y se aprovechan las gradas permanentes de San Felipe como plataforma del correspondiente adorno. Ejemplo de sucesión o apropiación simbólica, que en realidad acusa agotamiento de signos, el eje de la calle Mayor parece lugar propicio para la exhibición de esculturas angélicas: si en la entrada de

Felipe III, en 1599, las gradas de San Felipe muestran trece ángeles con escudos, a los que sustituyen otros dos con trompetas en la de Mariana de Austria, de 1649, la de María Luisa de Orleans desplaza a Platerías estos elementos sustentantes convirtiéndolos en portadores de hachas. Dentro de una cierta ambigüedad o confusión que en su exceso de diseño y referencias, a veces total abigarramiento, más traduce la insincera y retórica adaptación de conceptos foráneos que una coherente asunción de los símbolos del poder, el programa global de cada entrada supone la directa o indirecta glorificación de los reyes a través de sus virtudes, antecedentes dinásticos, triunfos militares y acciones en defensa de la religión católica, dándose frecuentemente el caso de que la asociación con la mitología se exprese en un plano analógico y autónomo, en el reverso de los arcos.

Antes de abordar el monumento erigido en la plaza de la Villa con motivo de la entrada pública de María Luisa de Orleans, efectuada el 13 de enero de 1680, haremos una serie de consideraciones complementarias acerca de algunos de los ornatos de este efímero ya tratados en trabajos precedentes. A la espera de su definitivo estudio conjunto, tanto artístico como iconológico, hoy considerablemente allanado por los sucesivos hallazgos, hay que remitirse, en cuanto a su empleo de la mitología, a las conclusiones provisionalmente sentadas por López Torrijos⁹ sobre la base de las dos relaciones literarias contemporáneas: «Descripción verdadera y pvntral¹⁰ de la real, magestuosa, y publica Entrada, que hizo la Reyna Nuestra Señora Doña MARÍA LVISA de Borbon, desde el Real Sitio del Retiro, hasta su Real Palacio, el Sabado 13. de Enero deste año de 1680. con la explicacion de los Arcos, y demas Adornos de su memorable Triunfo» y «Segvnda descripción de la real entrada, que la Reyna nuestra señora executó el Sabado 13. de Enero deste año de 1680. con las demás Noticias de los Dias 14. 15. 16. y 17. de dicho Mes». Anónima la primera, se debe sin duda a Lucas Antonio de Bedmar y Baldivia, cuyo nombre aparece al final de la segunda.

Algunas noticias dadas por Palomino, y a las que después nos referiremos, y, sobre todo, las tasaciones y los libramientos de pago y finiquitos respectivamente publicados por el Conde de Polentinos¹¹ y por el Marqués del Saltillo¹² cierran la información inicial para el estudio de estos ornatos, en los que, quizá bajo un programa ideado por el propio Bedmar, como apunta López Torrijos¹³ pese a la pedestre redacción y nulo aparato erudito de los indicados textos, intervinieron, entre otros, los arquitectos José Ratés, José de Acedo, José de la Torre, Juan de



Carlos II. Lienzo tradicionalmente atribuido a Carreño de Miranda, procedente del Real Patronato de Montserrat (Palacio Real de Madrid).



María Luisa de Orleans. Lienzo tradicionalmente atribuido a Carreño de Miranda, procedente del Real Patronato de Montserrat (Palacio Real de Madrid).

Lobera, Pedro Dávila Cenicientos y Jerónimo González; los pintores Claudio Coello, José Jiménez Donoso, Matías de Torres, Pedro de Villafranca, Antonio van de Pere, Bartolomé Pérez, Juan Fernández de Laredo, Antonio Castejón, Alonso del Arco, Francisco Urisart, Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, Francisco de Solís, Vicente de Benavides, Francisco Lizondo y José de Salazar, y los escultores Juan de Yagüe, Barnabé Gómez Galán, Manuel Carrera y Lorenzo García.

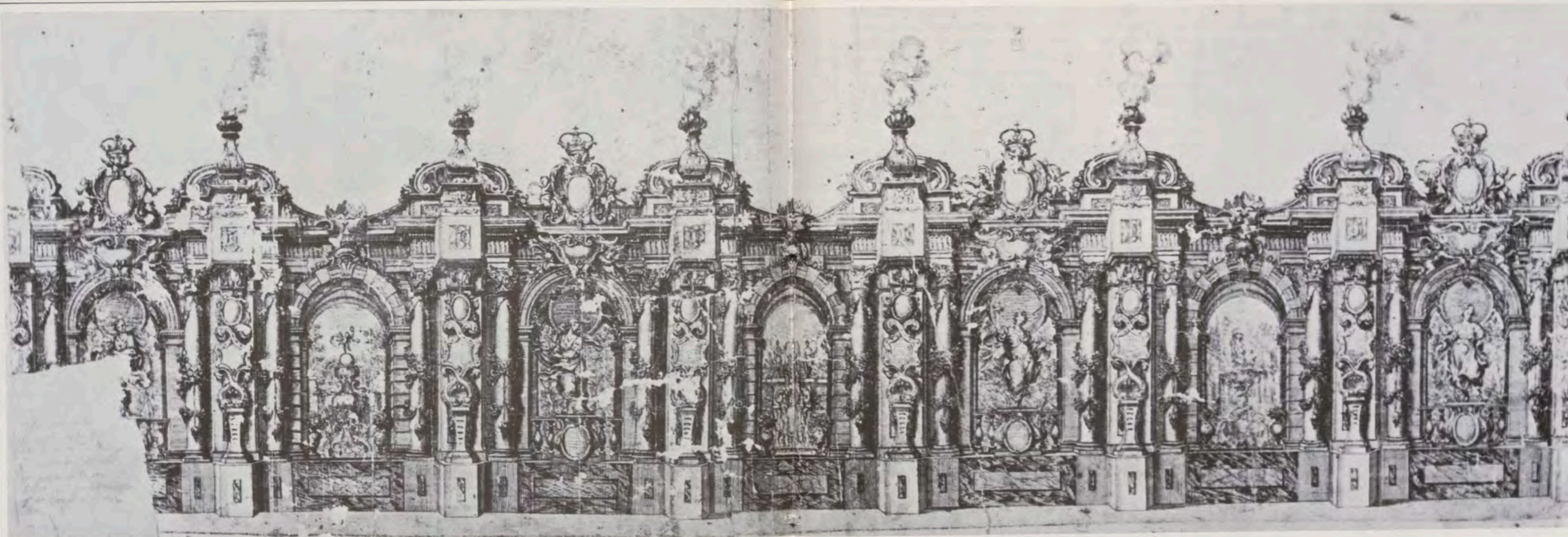
Aunque, según los datos aportados por el Marqués del Saltillo¹⁴, no está muy claro a quién corresponden las trazas de cada uno de los ornatos, que en el caso del arco de Santa María constan realizadas por Jerónimo González, parece que, sin perjuicio de una especie de administración semi-autónoma de los arcos del Prado, de los Italianos y de la Puerta del Sol, asignados respectivamente a Claudio Coello, José Donoso y Matías de Torres con el compromiso de dar a sus auxiliares los dibujos para la ejecución de las oportunas pinturas, estos tres artistas, y en especial Claudio Coello, ejercen un papel predominante en la dirección del efímero. Como indica Palomino¹⁵, el trío o equipo de pintores así formado ya se enfrenta a otro de los importan-

tes empeños decorativos debidos a la venida de María Luisa, la bóveda de la torre del cuarto de la reina, en el alcázar, hecha sobre diseño de Francisco de Herrera, y a cuyas obras se suma Matías de Torres «no sólo por su habilidad», sino también por premura de tiempo, «más habiendo de acudir estos mismos a la disposición de los arcos triunfales, y otros ornatos de la entrada», cometido muy conforme a las habilidades del recién llegado, que «pintó muy bien a el temple» y en particular «altares de perspectiva», no obstante cuyos méritos «tomaron a su cargo la pintura, y las más trazas de esta función Claudio y Donoso».

Organizado el efímero en ocho grandes monumentos —calle de los reinos, arcos del Prado, de los Italianos, de las puertas del Sol y de Guadalajara, ornato de la plaza de la Villa, arco de Santa María y arco o «arcos» de palacio— y varios montajes menores— incluido un jardín artificial de los religiosos de San Francisco de Paula a modo del hecho en 1622 por los hortelanos con motivo de la famosa quintuple canonización—, entre las estampas que, según Palomino¹⁶, «se habían ya abierto» figuraban las relativas a los dos ornatos citados en primer lugar. En efecto, López Torrijos identifica el

grabado correspondiente a la calle o galería de los reinos, doble arquería en el paseo del Prado que alternaba los veinticuatro escudos del monarca con fuentes fingidas, así como tres dibujos de Claudio Coello preparatorios de estas últimas¹⁷. Cabría añadir, con Saltillo¹⁸, la participación del pintor Donoso y de los arquitectos José Ratés y José de Acedo, aunque, en palabras de Palomino¹⁹, Coello diera las trazas. Siempre puesto en relación con esta entrada regia, se había interpretado el grabado como representación del ornato de la plaza de la Villa, conforme a anotación manuscrita posterior²⁰.

Una curiosa información literaria, la aportada por la Condesa d'Avlnoy²¹, evidentemente fidedigna por concordar con otras fuentes su descripción del festejo, concreta que la galería estaba «abierta de cada lado por veintiuna arcadas. Sin perjuicio del precedente formal del pórtico de Rubens para la entrada del infante don Fernando en Amberes, señalado por López Torrijos, importa destacar algunos antecedentes españoles, iconológicos y tipológicos, que hasta cierto punto contribuyen a situar este notable ornato en el ámbito de la tradición cortesana. Al margen de la habitual exhibición de escudos de los reinos —en número variable tanto en el efíme-



La calle o galería de los reinos. Grabado. Museo Municipal de Madrid.

ro como en el arte perenne—ejemplificada por los trece ya citados en las gradas de San Felipe con motivo de la entrada de Felipe III, en 1599, por los que les suceden medio siglo después en el mismo lugar so pretexto de la de Mariana de Austria, por los veinticuatro del precisamente llamado Salón de Reinos en el Buen Retiro, o por los quizá dieciséis de una serie incompleta relacionable con este nuevo palacio de Felipe IV²², debe mencionarse la galería o pórtico semicircular con escudos de la villa, fuentes y elementos mitológicos que cerraba también el Prado en el referido efímero de Felipe III²³, sin mengua del pasadizo con dieciséis escudos que para el bautizo de Baltasar Carlos, en 1629, tiende Gómez de Mora entre el alcázar y la iglesia de San Juan²⁴.

Rebasada la galería de los reinos, surgía el arco del Prado, de tres cuerpos, tres calles y tres entradas, a juzgar por Bedmar²⁵, quien traslada una incoherente iconología donde se mezclan varios niveles de representaciones entre los que destacan dos principales: la exaltación de Madrid, con especial referencia a sus orígenes legendarios, y la de los santos reyes Luis de Francia y Fernando de Castilla, junto con la de sus madres. Pero aparte de este

convencional homenaje al imaginario pasado de la ciudad anfitriona y al efectivo e histórico de los monarcas, que se desdobra en afirmación de catolicidad militante, cabría preguntarse qué hacían allí sendas estatuas de Lope de Vega y Camoens, porque si bien en la iconología barroca se asocia directamente a los poetas modernos con las musas²⁶, podría tratarse de una extemporánea alusión a la ya rota unión real ibérica. Virtualmente identificado por Pérez Sánchez²⁷ y después recogido por López Torrijos²⁸ el dibujo al parecer de Claudio Coello relativo a la pintura del reverso, que representaba a Júpiter sojuzgando a Madrid —en presencia del Genio adorado por la ciudad «en tiempo del Gentilismo», «forma realmente curiosa de comparar la antigüedad de Madrid y la de Roma», comenta López Torrijos, aunque deba recordarse que el primer arco del efímero de Ana de Austria, en 1570, ya mostraba a este Genio del Lugar en versión semi-cristianizada²⁹—, procede reconocer en otro dibujo atribuible al mismo pintor el diseño de la pintura que centraba el tercer cuerpo del anverso.

Del dibujo en cuestión, perteneciente a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y que ya Elías Tor-

mo había relacionado con el casamiento de María Luisa de Orleans, sostiene Angulo³⁰ que, no pudiendo negarse su atribución a Jiménez Donoso, cumple al menos adjudicar «la inspiración de la composición» a Claudio Coello, por el que en definitiva se inclina. Preparación sin duda, tanto para Angulo como para Pérez Sánchez³¹, de una de las decoraciones del efímero de 1680, este dibujo, donde, sobre un sencillo fondo arquitectónico de iglesia madrileña, y entre dos vagas figuras varoniles, dos mujeres coronadas se dan la mano a la vez que cada una de ellas abraza una columna, rematada la de la derecha —del diseño, no del espectador— en flor de lis y la de la izquierda en un castillo, ha de corresponder, por exclusión, a la pintura «con dos Reynas coronadas; la vna, la Madre del Santo Rey D. Fernando; y la otra, la Madre de San Luis Rey de Francia», o sea, Berenguela y Blanca. Sendos rótulos con inscripciones cuelgan de las columnas: «AL... FORTIT» («AL... FORTITU» para Pérez Sánchez) se lee en la francesa, y «A... STABILITATE» en la castellana.

En cuanto a la atribución del dibujo, si documentalmente consta que este arco se asignó a Coello, lo que confirma Palomino³² diciendo que «especial-

mente trazó Claudio el arco célebre del Prado», dos observaciones de Angulo tienden a dilucidar la cuestión. En primer lugar, los estudios de Claudio Coello para la Anunciación de San Plácido sitúan a ambos lados, junto a las columnas del cuadro final, dos figuras varoniles como las presentes en el dibujo; por otra parte, «el fondo luminoso de arquitectura, en este caso de iglesia madrileña derivada del tipo de Gómez de Mora y Carbonel, es también característico de Claudio Coello». De dispo- nerse de la pertinente ilustración, sabríamos hasta qué punto la pintura colocada bajo la de las dos reinas, y que enseñaba a Madrid entre «los dos primeros Heroes que la gobernaron», respondía a esa modalidad de figuras laterales.

Identificado asimismo el grabado correspondiente al arco de la Puerta del Sol —aunque Palomino sólo cite como ejecutadas las estampas de la galería de los reinos y del arco del Prado, ésta no localizada todavía —junto con dos dibujos de Claudio Coello para su lienzo central por Pérez Sánchez³³, y después por López Torrijos³⁴ un tercer dibujo relativo a una de las escenas laterales, el carácter tradicional y retablistico del aparatoso ornato puede deberse a la personalidad de su máximo res-

ponsable, el decorador Matias de Torres, autor de altares de perspectiva³⁵.

El ornato de la plaza de la Villa

Muy distinta tipología expresaba el siguiente monumento, sito en la plaza de la Villa, que, según Bedmar³⁶, «estaba vn Prodigio, toda adornada en forma de medio Circulo de Pinturas de Valiente Pinçel, que juntas contenian las Memorables Hazañas de Hercules, obradas aun desde la Cuna; y enmedio estaua, en lugar eminente, otra Pintura con los Retratos de nuestro Rey, y Reyna, llenos de Trofeos, y Geroglificos, y á sus pies postrado Hercules, con una mano vistiendo la piel del Leon, y con la otra sustentando la Clava». En la «Segvnda Descripción»³⁷, donde traslada los versos que explicaban cada historia del héroe, se refiere a «los Retratos de nuestros Augustos Reyes, que estavan enmedio del Adorno, teniendo á Hercules postrado á sus Reales Pies, ofreciendoles debidos Obsequios». Por su parte, Palomino³⁸ hace dos elogios del ornato: uno común a la galería de los reinos, pues ambos eran «cosa verdaderamente de extremado

gusto, y capricho», y otro ya específico en el que destaca su «elegante disposición, y bizarría», aunque parece que esta segunda apreciación sólo se refiere a las pinturas. Curiosamente, y en contraste con lo que exigiría el lugar y con efímeros anteriores y posteriores —estatua de la osa de la villa para la entrada de Felipe III, en 1599, o sus armas antiguas y modernas en la de Mariana de Neoburgo, de 1690—, no hay aquí, a las puertas del Ayuntamiento, la menor alusión a la ciudad, omnipresente en cuantas funciones celebran sus soberanos, ésta incluida, no en balde la vecina calle Mayor ostentaba un «Arbol de la Descendencia de los señores Reyes de España, dando principio el Fundador de Madrid, y su Madre Mantua»³⁹.

Respecto de los autores, López Torrijos⁴⁰, que tomando sus referencias de Palomino, Ceán y Saltillo y limitándose a la pintura, cita a Francisco de Solís y a sus colaboradores Francisco Lizondo, Vicente Benavides y José de Salazar, no tiene en cuenta que Solís, como los demás realizadores materiales de esta máquina, no hizo sino seguir los diseños de Claudio Coello. Palomino⁴¹, tras señalar que Francisco de Solís «pintó las Fuerzas de Hercules para la entrada de la Reina Doña María

Luisa de Orleáns, en el ornato de la plazuela de San Salvador de esta villa», añade que «se ejecutaron las Fuerzas de Hércules, por traza de Claudio, de mano de Don Francisco de Solís», doble noticia que consecuentemente recoge Ceán⁴². Por el contexto en que se expresa, no cabe duda de que Palomino atribuye a Claudio Coello, aparte de la traza de las pinturas, la general del ornato, que requería la intervención de varias clases de profesionales. Como indica Saltillo⁴³, también se integraron en el equipo el maestro arquitecto Juan de Lobera y el maestro ensamblador Pedro Dávila Cenicientos, el primero de los cuales llevó asimismo a cabo el arco de Santa María, diseñado por Jerónimo González.

La personalidad del pintor Vicente de Benavides, auxiliar de Solís en la ejecución de los dibujos de Coello, ilustra elocuentemente la naturaleza de este tipo de trabajos. Dice de él Palomino⁴⁴ que era un gran autor y realizador de decorados teatrales, donde se reveló como virtuosista del temple y de la perspectiva, precisamente los méritos de Matías de Torres, responsable del arco de la Puerta del Sol.

Una serie de razones abonan la identificación de este ornato de la plaza de la Villa con el efímero representado en un conocido dibujo del Museo Municipal⁴⁵. Acoplada a un edificio postherreriano, una fastuosa máquina alza mediante aletones, sobre dos cuerpos de arquerías, un enorme edículo central coronado por arco de medio punto y flanqueado por pilastras fajadas de capiteles con guirnalda cuyo interior cobija una cartela para composición alegórica, animándose todo el piso inferior con más cartelas y guirnalda y con cariátides que a veces adoptan forma de sirena. La inmediata relación con la entrada de María Luisa de Orleáns viene impuesta por dos símbolos franceses: el gallo que junto con un león aparece en la aludida alegoría entre un personaje arrodillado y la reina destinataria del homenaje, tras la que se descubre una segunda figura de incierta caracterización, y la Orden del Espíritu Santo del timpano del arco superior. Aunque este efímero de 1680 abunde en otras claves simbólicas francesas, como la flor de lis ya vista en la pintura de las dos reinas del arco del Prado y repetida a gran escala y con versos alusivos en la puerta de Guadalajara, el reverso del arco de los Italianos también muestra un jeroglífico en el que un gallo saluda al sol, con un mote referido a la paz entre las dos monarquías.

Por evidencias estilísticas, al menos desde comienzos de siglo se ha puesto en relación el mencionado diseño, aunque sin llegar a su completa identificación, con la entrada de María Luisa de Orleáns, no en vano lleva añadida

una nota manuscrita del siguiente tenor: «Este dibujo debe ser el ornato de un palacio en unas Funciones Reales. Madrid, 1679. Claudio». Barcia⁴⁶, adjudicándolo efectivamente a Claudio Coello, lo considera «decoración de la Panadería para las fiestas del matrimonio de Carlos II con María Luisa de Orleáns», afirmación reiterada en la «Exposición del Antiguo Madrid»⁴⁷ y en la anterior versión de la pertinente ficha del Museo Municipal. Introduciendo un elemento de duda en cuanto a la circunstancia histórica, Pérez Sánchez⁴⁸, que también atribuye el dibujo a Claudio Coello, lo entiende «probablemente» referido a la entrada de María Luisa, posibilidad asimismo planteada por Virginia Tovar⁴⁹, si bien el primero no deja de sugerir la fecha y ocasión alternativas de 1690, correspondientes a la entrada de Mariana de Neoburgo. Fiados en la fecha del matrimonio de María Luisa o en la de la anotación del propio diseño, correcta respecto de éste, pues aunque los ornatos se inauguran el 13 de enero de 1680 viene trabajándose en ellos desde el año anterior, ambos estudiosos incurren en el tradicional error de datar las funciones regias en 1679.

Es absolutamente segura la autoría de Claudio Coello, que ofrece aquí una arquitectura de pintor muy característica del Madrid de fines del siglo XVII y no sólo acorde con su calle de los reinos, sino también con el tipo de decoración estable que suele practicar en compañía de Jiménez Donoso. Ensayo de novedades hecho con el desembarazo de quien no se dedica profesionalmente a la arquitectura, este ornato enlaza con las intervenciones que el famoso tándem lleva poco antes a cabo en la casa de la Panadería, reconstruida a partir de 1672 por Tomás Román, pero a cuyo efecto reconoce Virginia Tovar⁵⁰ la posibilidad de que Donoso presentara alguna traza para la fachada o de que el propio Román inspirase los detalles ornamentales de su obra en los que aquél ejecutaba junto con Coello en el mismo edificio.

El edículo central de la fachada de la Panadería, a modo de modesto anuncio del ornato, pone un escudo donde el otro una composición alegórica y coloca bajo un frontón el arco de cierre con su remate de volutas. No es ocioso recordar que un arco semejante, a manera de frontón curvo, corona la puerta de Mariana de Neoburgo, en el Retiro, que Virginia Tovar⁵¹, atribuyéndola a Melchor de Bueras, fundamentalmente relaciona con los ornatos del momento. Tampoco cabe desligar de esta fase del efímero cortesano un mueble arquitectónico tan significativo como la góndola, quizá italiana, que, procedente de La Granja de San Ildefonso, se guarda en la Casa de Marinos de Aranjuez, ostentosa nave de pabe-

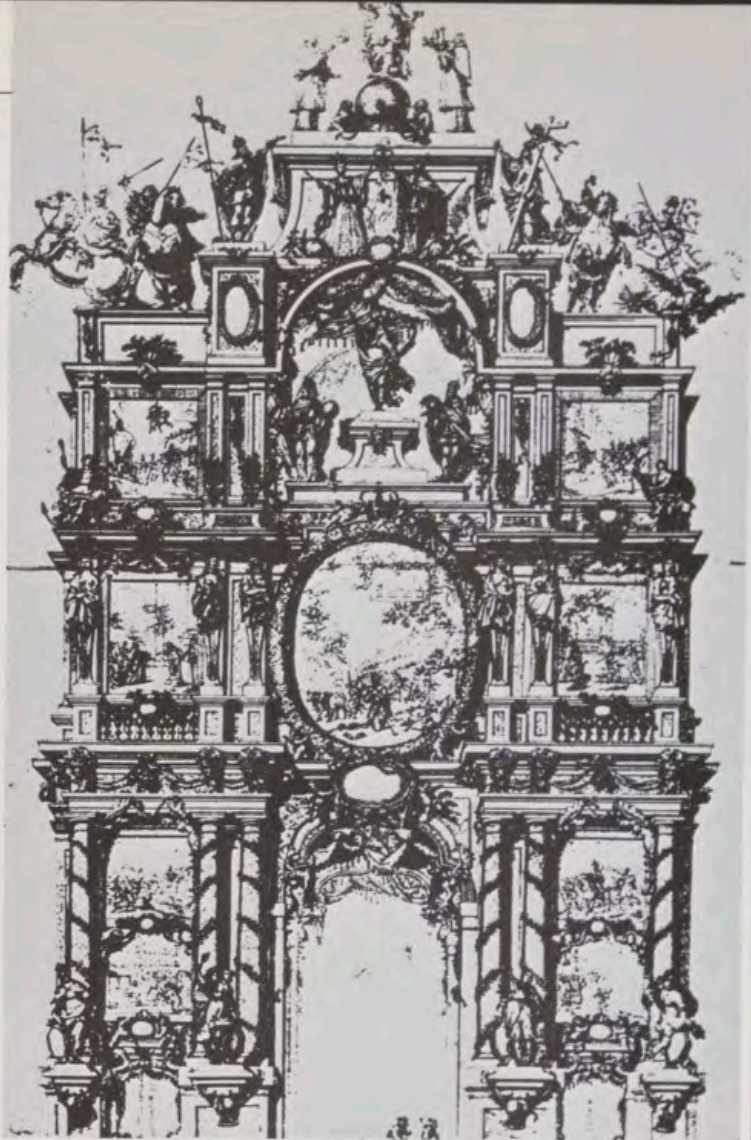
llón central sobre cariátides —algunas en forma de sirenas con los brazos alzados, a la manera de las del monumento de la plaza de la Villa— y que razones de estructura, estilo y heráldica moverían a datar en el reinado de Carlos II. Sin salir de las funciones de 1680, y seguramente por lo festivo del recurso, otras dos sirenas sustentantes —esta vez de cupidos— llenaban sendos nichos a ambos lados de la puerta de Guadalajara.

Si, como insinúa Pérez Sánchez⁵² al margen de toda propuesta de identificación con el ornato de las «Fuerzas de Hércules», las dos puertas de la gran máquina del dibujo correspondieran a las del Ayuntamiento, ese sería un dato esencial para ubicarla en la plaza de la Villa, pero la distribución y proporciones de los huecos de la casa municipal eran y son muy diferentes. Parece más probable que este efímero semicircular, visible desde la calle Mayor, se montara al fondo de la plaza, sobre las traseras de la casa de Cisneros. No identificable el dibujo con ningún otro monumento de dichas funciones, cuadra en cambio con la organización semicircular de las hazañas, que se extenderían por los arcos laterales, sólo parcialmente recogidas en el diseño, así como con la disposición de la escena central «enmedio del Adorno» y «en lugar eminente».

Dejando de lado el programa iconológico global del ornato, las inscripciones en verso de cuyas doce hazañas transcribe la «Segvnda descripción»⁵³, y que, en palabras de López Torrijos⁵⁴, vino a expresar «un homenaje que el rey Carlos, nuevo Hércules, rendía a su esposa», pero —añadamos— más por el cauce de las significaciones paralelas que de la «significación sobreañadida» en el sentido de Panofsky, interesa aclarar, respecto de la composición central, cierta contradicción entre los relatos de Bedmar y el diseño. Obviamente, las dos figuras en pie son, conforme a las descripciones, Carlos y María Luisa, a los que alarga su corona Himeneo, que también lleva la antorcha del rigor, pero el personaje arrodillado ante los reyes, «ofreciéndoles debidos Obsequios» con arreglo a la «Segvnda descripción» no se compagina con el Hércules que en la primera, aunque asimismo postrado, empuña la piel de león y la clava, ni estas dos versiones entre sí. O bien Hércules ofrecía los obsequios pese a tener ocupadas las manos, en cuyo caso, como es frecuente, se varió la composición en fase de ejecución definitiva, o bien Bedmar sufrió un error al redactar la primera «Descripción». El «obsequio» de Hércules estriba en el motivo simbólico de «ambos mundos», cifra de poder universal que tanto protagonismo logrará a lo largo del siglo XVIII y comienzos del XIX aun cuando ya aparezca en

Arco de la Puerta del Sol.
Grabado. Museo Municipal de Madrid.

Las Reinas Blanca de Francia y Berenguela de Castilla.
Dibujo de Claudio Coello para el arco del Prado.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



otras composiciones del XVII, como un diseño de Herrera el Mozo representando la embocadura y telón del teatro del alcázar⁵⁵. Quintaesencia del triunfalismo presente en todo el efímero finisecular, el uso del doble globo implicaba una defensiva reafirmación del imperio.

En conclusión, tanto por la absoluta coherencia y expresiva disposición de su programa iconológico como por su complejidad tipológica y rica variedad de recursos formales, éste era seguramente el más notable y avanzado ornato de la serie, pues los arcos todavía no identificados, por imperativo de su estructura, se ajustarían a diseños menos novedosos. Transacción entre el desarrollo vertical y limitado del arco y el horizontal y teóricamente indefinido de la galería, o sea, resumen de las dos propuestas espaciales entonces apuntadas, el monumento no se perdía en la mera yuxtaposición ni se agotaba en el alzado, sino que, generando a través de su planta semicircular un concepto dinámico muy ajeno al tradicional estatismo madrileño, integraba soluciones dispares en una feliz síntesis cuyo lenguaje ornamental venía a completar las ambiciosas exigencias del barroco decorativo. Mediante la intensiva utilización de los específicos recursos de una manifestación plástica glo-

bal que podía prescindir de todas las servidumbres constructivas, el ornato de las «Fuerzas de Hércules» realizaba plenamente las virtualidades del efímero barroco.

NOTAS

- ¹ ROSA LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1985, pág. 149.
- ² JONATHAN BROWN y J. H. ELLIOTT, *A palace for a king. The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1980, págs. 193 y 251.
- ³ «Madrid hasta 1875. Testimonios de su historia», catálogo de exposición, Ayuntamiento de Madrid, 1979, pág. 142, núms. 354 y 355. La mencionada opinión sobre supuestos templos hoy inexistentes proviene del catálogo de la «Exposición del antiguo Madrid» (Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1926, pág. 307, números 772 y 773).
- ⁴ FRANCISCO FABRO BREMUNDAN, *Viage del Rey Nvstro Señor D. Carlos II al Reyno de Aragón. Entrada de Sv Magestad en Zaragoza. Juramento Solemne de los Fueros. y principio de las Cortes Generales del mismo Reyno, el Año M.DC.LXXVII*, Bernardo de Villa-Diego, Madrid, 1680, págs. 84-91, 106 y 125.
- ⁵ *Noticia del Recibimiento i entrada de la Reyna nuestra Señora Doña Maria-Ana de Austria en la muy noble i leal coronada villa de Madrid*, Madrid, 1650.
- ⁶ LUCAS ANTONIO DE BEDMAR y BALDIVIA, *La Real entrada en esta Corte, y magnífico Triunfo de la Reyna nuestra señora Doña Maria-Ana Sophia de Babiera y Neoburg* (Madrid, 1690).
- ⁷ JUAN LÓPEZ DE HOYOS, *Real Apparato y svmpuoso recebimiento con que Madrid (como*

casa y morada de s. M.) rescibió a la Serenissima reyna D. Ana de Austria, viniendo a ella nuevamente despues de celebradas sus felicissimas bodas..., Juan Gracián, Madrid, 1572.

⁸ «Relación de la entrada de sus magestades en Madrid, el domingo 26 de octubre de 1599 y de las fiestas y señores que se hallaron a ellas». En: *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1544 a 1650*, edición de José Simón Díaz, Instituto de Estudios Madrileños, 1982.

⁹ ROSA LÓPEZ TORRIJOS, *o. c.*, págs. 156-161.

¹⁰ «Pvntal», transcribe añadiendo el oportuno «sic» Rosa López Torrijos («Grabados y dibujos para la entrada en Madrid de Maria Luisa de Orleans (1680)», *Archivo Español de Arte*, tomo LVIII, n.º 231, julio-septiembre 1985, página 240), lo que puede dar a pensar que hay más de una impresión de este libro.

¹¹ C. DE P. (CONDE DE POLENTINOS), «Arcos para la entrada en Madrid de la Reina D.ª Maria Luisa de Borbón, primera mujer de Carlos II», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, año XXVIII, junio 1920, pág. 101.

¹² MARQUÉS DEL SALTILLO, «Previsiones artísticas para acontecimientos regios en el Madrid sexcentista (1646-1680)», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CXXI, cuaderno II, octubre-diciembre 1947, págs. 380-393.

¹³ ROSA LÓPEZ TORRIJOS, *Grabados...*, *o. c.*, páginas 240-242.

¹⁴ MARQUÉS DEL SALTILLO, *o. c.*, págs. 383-386 y 392.

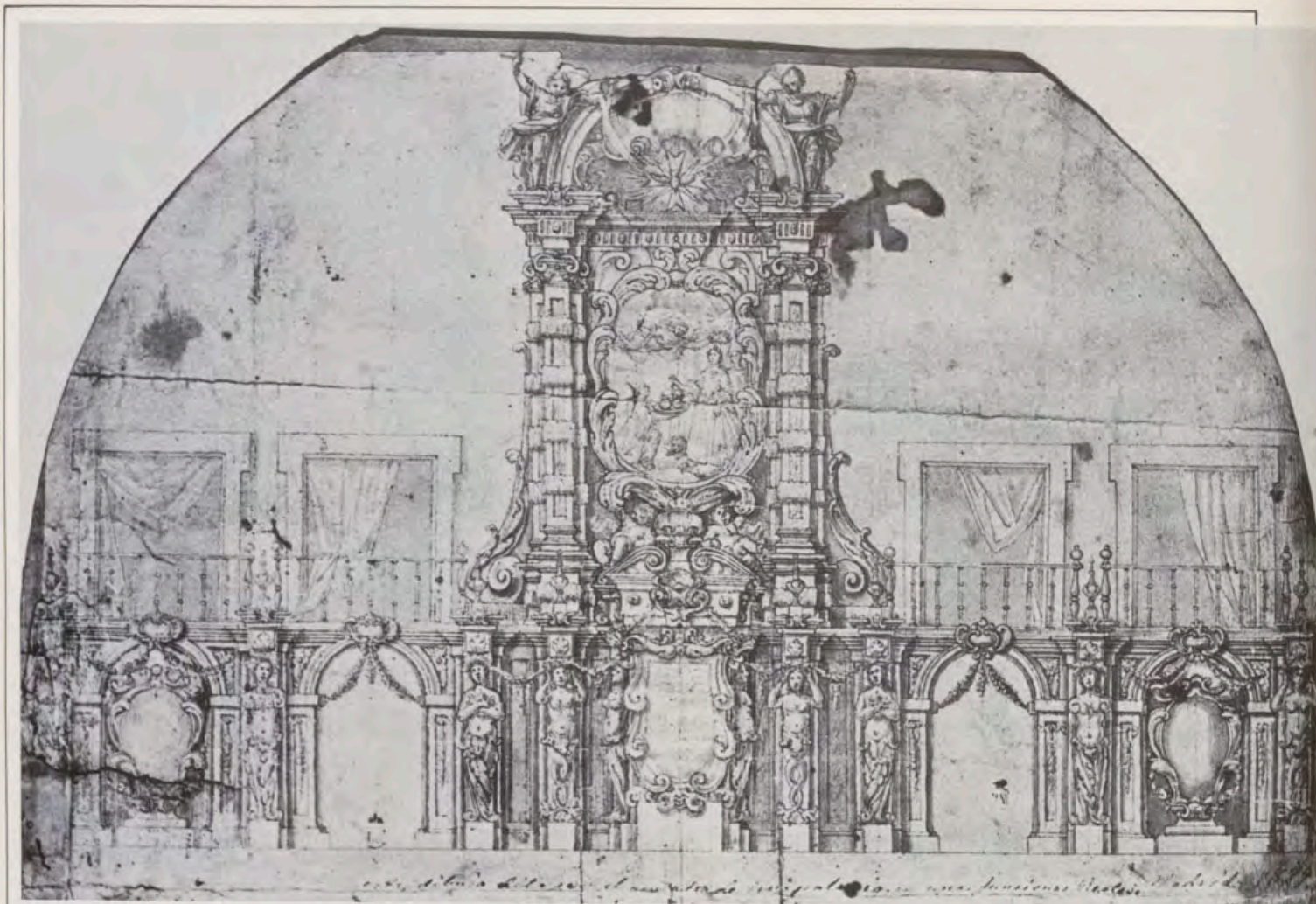
¹⁵ ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El museo pictórico y escala óptica*, M. Aguilar, Madrid, 1947, págs. 1061 y 1129.

¹⁶ *Ibid.*, págs. 1.061 y 1.062.

¹⁷ ROSA LÓPEZ TORRIJOS, *Grabados...*, *o. c.*, páginas 242-246.

¹⁸ MARQUÉS DEL SALTILLO, *o. c.*, pág. 381.

¹⁹ ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *o. c.*, pág. 1061.



Ornato de la plaza de la Villa. Dibujo de Claudio Coello.
Museo Municipal de Madrid.

²⁰ Museo Municipal, I. N. 2.929. *Exposición del antiguo Madrid*, o. c., pág. 291, n.º 357. *Madrid hasta 1875...*, o. c., pág. 159, n.º 462. El *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid* (II, vol. II, Ayuntamiento de Madrid, 1985, n.º 173-238 bis), a propósito de este grabado, fecha erróneamente la entrada de María Luisa de Orleans el 13 de diciembre de 1679.

²¹ COMTESSE D'AULNOY, *La Cour et la ville de Madrid vers la fin du XVII^e siècle (Deuxième partie)*. Mémoires de la Cour d'Espagne. E. Plon et Cie., Paris, 1876, pág. 155.

²² (ALFONSO E. PÉREZ SANCHEZ), *El dibujo español de los Siglos de Oro*, catálogo de exposición, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980, págs. 50-51, núms. 54-65, láminas XXI y XXII.

²³ *Relación de la entrada de sus magestades...* o. c., pág. 40.

²⁴ «Segunda y mas verdadera relacion del Bautismo del Principe de España nuestro señor, Baltasar Carlos Domingo, con todos los nombres de los Caualleros, y titulos que yuan en el acompañamiento...», en: *Relaciones breves de actos públicos...*, o. c., pág. 381. VIRGINIA TOVAR MARTIN, *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio)*, Instituto de Estudios Madrileños, 1983, pág. 425, fig. 178.

²⁵ *Descripción...*, o. c.

²⁶ ROSA LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología...*, o. c., págs. 303-305.

²⁷ (ALFONSO E. PÉREZ SANCHEZ), *El dibujo español...*, o. c., págs. 64-65, n.º 108, lám. XCIII.

²⁸ ROSA LÓPEZ TORRIJOS, *Grabados...*, o. c., págs. 246-248.

²⁹ JUAN LÓPEZ DE HOYOS, o. c., fols. 61 vto.-62 vto.

³⁰ DIEGO ÁNGULO INIGUEZ, *Dibujos de la Real Academia de San Fernando. Cuarenta dibujos*

españoles, Madrid, 1966, págs. 22-23, lám. 23. Dibujo sobre papel a pluma y aguada sepia, 292 por 170 milímetros.

³¹ (ALFONSO E. PÉREZ SANCHEZ), *El dibujo español...*, o. c., págs. 65-66, n.º 109, lám. XCIII.

³² ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, o. c., pág. 1061.

³³ (ALFONSO E. PÉREZ SANCHEZ), *El dibujo español...*, o. c., pág. 64, n.º 107, lám. XCII.

³⁴ ROSA LÓPEZ TORRIJOS, *Grabados...*, o. c., págs. 248-250.

³⁵ Museo Municipal, I. N. 2.927. El catálogo de la *Exposición del antiguo Madrid* (o. c., pág. 290, n.º 350) interpreta esta máquina como arco o decoración para las fiestas de canonización de San Isidro, en 1622, cuya fecha confunde con la de 1620, en que tuvo lugar la beatificación. *Madrid hasta 1875* (o. c., pág. 159, número 461) traslada el grabado a finales de siglo, relacionándolo con las entradas de María Luisa de Orleans —que data en 1679— y de Mariana de Neoburgo. Por su parte, el *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid* (o. c., núm. 173-239), además de no especificar de qué ornato exactamente se trata, vuelve a dar el 13 de diciembre de 1679 como fecha de la entrada de la reina María Luisa. Finalmente, Rosa López Torrijos (*La mitología...*, o. c., pág. 157), cinco años después del hallazgo de Pérez Sánchez, continuaba afirmando la inexistencia de descripciones gráficas de este arco.

³⁶ *Descripción...*, o. c.

³⁷ *Segunda descripción*, o. c., pág. 7.

³⁸ ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, o. c., pág. 1061.

³⁹ *Descripción...*, o. c.

⁴⁰ ROSA LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología...*, o. c., pág. 159.

⁴¹ ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, o. c., págs. 1011 y 1061.

⁴² AGUSTIN CEAN BERMÚDEZ, *Diccionario his-*

tórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Real Academia de San Fernando, Madrid, 1800, vol. I, pág. 338, y vol. IV, pág. 384.

⁴³ MARQUÉS DEL SALTILLO, o. c., pág. 392.

⁴⁴ ANTONIO PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, o. c., págs. 1090-1091.

⁴⁵ Museo Municipal, I. N. 2.790. Dibujo sobre papel a pluma y aguadas color sepia, 330 por 510 milímetros. Depósito de la Biblioteca Nacional, año 1927.

⁴⁶ ANGEL M. DE BARCIA, *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Tipografía de la Revista de Arch., Bibl. y Museos, Madrid, 1906, pág. 66, n.º 322. Según Barcia, el dibujo procede de la colección del pintor Manuel Castellano, ingresada en la biblioteca en 1880.

⁴⁷ *Exposición del antiguo Madrid...*, o. c., pág. 329, n.º 1.280.

⁴⁸ *Madrid hasta 1875...*, o. c., págs. 107 y 137, n.º 326.

⁴⁹ VIRGINIA TOVAR MARTIN, *Arquitectura madrileña...*, o. c., pág. 439. *El arte en la época de Calderón*, catálogo de exposición, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Ministerio de Cultura, Madrid, 1981, págs. 126 y 143, n.º 120.

⁵⁰ VIRGINIA TOVAR MARTIN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Instituto de Estudios Madrileños, 1975, págs. 303-304.

⁵¹ VIRGINIA TOVAR MARTIN, *Arquitectura madrileña...*, o. c., pág. 439.

⁵² *Madrid hasta 1875...*, o. c., págs. 107 y 137, n.º 326.

⁵³ *Segunda descripción...*, o. c., págs. 6-8.

⁵⁴ ROSA LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología...*, o. c., pág. 161.

⁵⁵ (ALFONSO E. PÉREZ SANCHEZ), *El dibujo español...*, o. c., págs. 78-79, n.º 151, lámina LXXXVI.



Gossypium herbaceum L.
Die knaulartige Baumwolle

Digitalis purpurea. Sus hojas contienen semillas constituye el algodón.
Tomo 6.º del «*Icones Plantarum*» de Plenck, edición de Viena. 1788.
Biblioteca de la Real Oficina de Farmacia.



DIGITALIS PURPUREA L.
Der purpurrothe Fingerhut.

Digitalis purpurea. Sus hojas contienen glucósidos de acción cardiotónica.
 Tomo 6.º del «Icones Plantarum» de Plenck, edición de Viena. 1788.
 Biblioteca de la Real Oficina de Farmacia.



GOSSYPIMUM HERBACEUM L.
Die knaulartige Baumwolle.

Gossypium herbaceum. El vilano de sus semillas constituye el algodón.
 Tomo 6.º del «Icones Plantarum» de Plenck, edición de Viena. 1788.
 Biblioteca de la Real Oficina de Farmacia.



ALCEA ROSEA L.
Die rosenförmige Herbströse.

Alcea rosea o Altea rosea, conocida como malva real.
Tomo 6.º del «Icones Plantarum» de Plenck, edición de Viena. 1788.
Biblioteca de la Real Oficina de Farmacia.



HIBISCUS ABELMOSCHUS L.
Die Bisamkerner.

Hibiscus abelmoschus. Sus semillas se conocen como de ámbar.
Tomo 6.º del «Icones Plantarum» de Plenck, edición de Viena. 1788.
Biblioteca de la Real Oficina de Farmacia.



HIBISCUS ABELMOSCHUS L.
Die Bisamkerner

Alcea rosea o *Abelmoschus*. Sus semillas se conocen como de ámbar.
Tomo 6.º del «*Icones Plantarum*» de Plenck, edición de Viena. 1788.
Biblioteca de la Real Oficina de Farmacia.

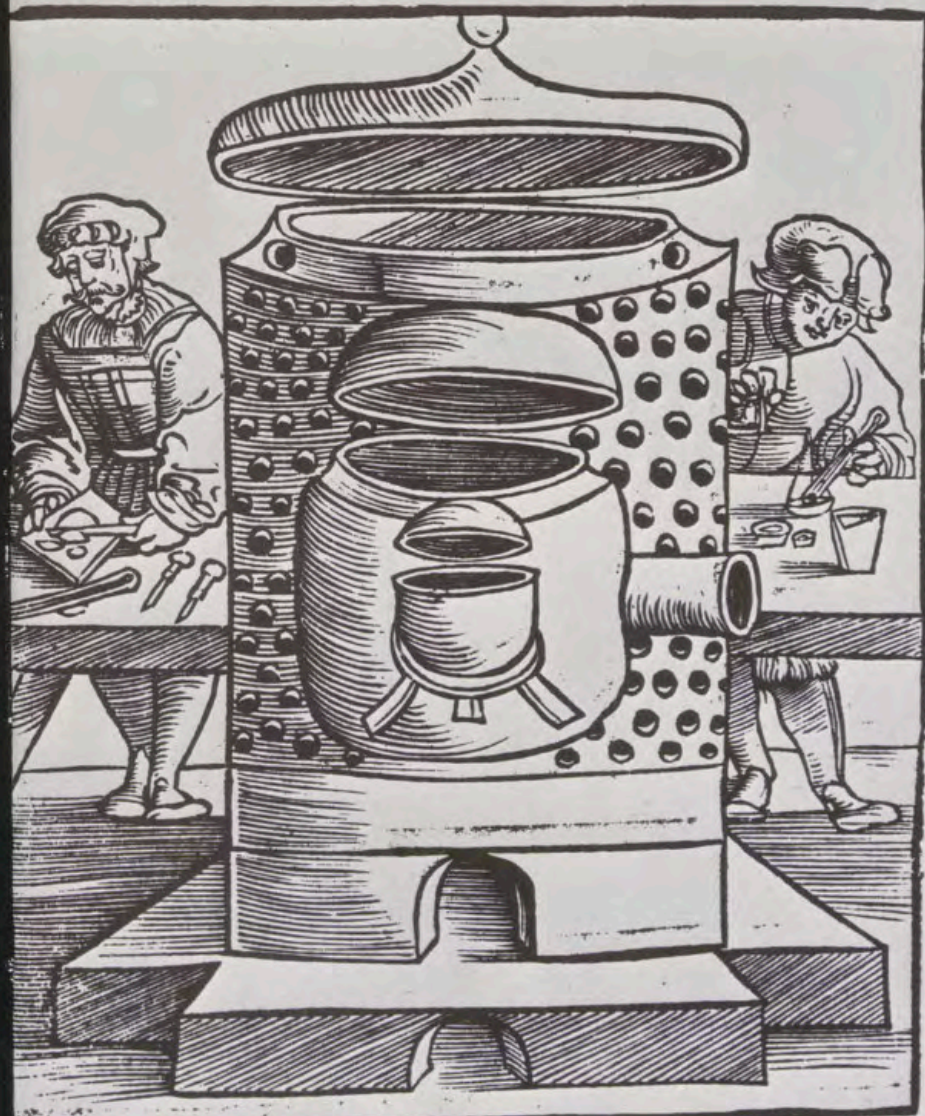
Un manuscrito y dos incunables

Obras del siglo XV en la Biblioteca de la Farmacia del Palacio Real de Madrid

Por ENCARNACION GOMEZ MOLINERO, CONSOLACION MORALES BORRERO Y PILAR GARCIA MORENCOS

Portada de la «Alchimia» de Geber, Argentorati. 1529.

GEBERI PHILOSOPHI AC ALCHIMISTAE MAXIMI, DE ALCHIMIA. LIBRI TRES.



Junto a las diversas colecciones que se conservan y exponen en el Museo de Farmacia del Palacio Real de Madrid, encontramos una de las piezas más valiosas: la Biblioteca. Contiene más de mil obras, que abarcan desde el siglo XV hasta el XX, sobre las más variadas materias, entre las que destacan Farmacia, Botánica, Medicina, Física, Química, etc. A pesar de ser una de las bibliotecas más importantes en su género, por la calidad y el carácter único de muchas de las obras que conserva, sin embargo, es prácticamente desconocida¹.

Desde la fundación de la Botica Real en 1594 por Felipe II², ha sido preocupación constante de sus directores, los Boticarios Mayores, la adquisición de las obras más relevantes en cada momento, útiles en la Farmacia.

A título de ejemplo, podemos señalar cómo en el año 1790 Luis Blet³ elabora una relación de los libros y obras de Química, Botánica e Historia Natural de la Real Botica compradas desde 1786⁴. Asimismo, en los presupuestos del año 1845 existe un apartado para la adquisición de varias obras y suscripciones⁵.

Actualmente, esta Biblioteca está integrada por los volúmenes que se conservan como propios de la Botica Real y aquellos otros que proceden de las Boticas de los Reales Sitios, como la de El Escorial, de la que guarda un buen número de ejemplares.

Entre sus fondos, encontramos un manuscrito del siglo XV, dos incunables —a estas obras haremos referencia más adelante—, 106 obras del siglo XVI —muchas de las cuales son los únicos ejemplares que se conocen en España—, 83 obras del siglo XVII, 211 del XVIII, 406 del XIX y 211 del XX, además de otras en las que no figura el año de impresión, que, por el momento, se encuentra sin determinar.

Profesionales reconocidos, y muchos de ellos pioneros en los campos de la Farmacia, la Medicina, la Botánica, la

1. Portada de la obra de Agricola. «De re metallica», Basileae, 1556.
2. Portada de la «Opera Omnia» de Galeno, edición de Venecia. 1574.
3. Folio 43v del manuscrito anónimo del siglo XV, «Cánones» de Mesué. Las letras capitales están realizadas en rojo, azul y violeta.
4. Folio 18 del manuscrito anónimo del siglo XV, «Cánones» de Mesué. Se aprecian las apostillas marginales del siglo XVI.
5. Portada de «El Ricettario» florentino. 1550.



GALENI OMNIA QVAE EXTANT OPERA

In Latinum sermonem conuersa.

Pro quibus illustrandis quid actum sit, tum ex Praefatione, tum ex librorum Indice deprehendes.

Ad Illustratq. Excell. D. Iacobū Boncompagnū Generalem S. R. E. Gubernatorem.



QVINTA EDITIO.

VENETIIS APVD IVNTAS,
M D LXXVI.



GEORGI AGRICOLAE *Agricola*
DE RE METALLICA LIBRI XII *QVI*
 bus Officia, Instrumenta, Machinae, ac omnia denique ad Metallum spectantia, non modo luculentissime describuntur, sed & per effigies, suis locis insertas, adiunctis Latinis, Germanicisque appellationibus ita ob oculos ponuntur, ut clarius tradi non possint.



BASILEAE M D LVI

Cum Privilegio Imperatoris in annos v. & Galliarum Regis ad Sexennium.

Dele. Car. de S. H. de B. de H. de S.

1. 2.

Física o la Química, están representados en esta Biblioteca.

Así, en Medicina encontramos autores como Avicena, Hipócrates, Avenzoar, Fioravanti, Galeno, Pietro d'Abano, Pietro Andrea Mattioli, Mesué, Paulus Aegineta, Paracelso, Savonarola, Mateo Silvático, Arnaldo de Villanova, Fray Esteban de Villa, Weckero y Brassavola.

En Botánica tenemos representados a Bauhino, Bulliard, Gómez Ortega, Hermann, Ingen-Housz, Jussieu, Lázaro e Ibiza, Linneo, Quer, Ruel, Hipólito Ruiz, José Pavón, Plinio y Tournefort. Algunas de las obras tienen vistosas reproducciones de plantas⁶.

De Física se conservan obras de D'Alambert, Becherus, Boyle, Brisson, Dandolo, Franklin, Haüy, Keill, Lavoisier, Mariotte, Mussen-

broek, Nollet, Regnault, Senebier, Tietmanni, Volta, Priestly, Bertholon y Newton.

También en Química tenemos un considerable número de autores importantes, entre ellos: Baumé, Bergman, Berthollet, Berzelius, Boherhaave, Croll, Fourcroy, Geber, Lemery, Lewis, Libavio, Liebig, Morelot, Pelouze, Thenard, Cadet de Gassicourt, Klaproth, Macquer, Agricola, Vanoccio Biringucci y Reaumur.

Entre los autores de obras típicamente farmacéuticas podemos citar, en primer lugar, a Pedro Benedicto Mateo, considerado como el primer farmacéutico de España y segundo del mundo que escribe sobre Farmacia^{7 y 8}. Su obra es uno de los pocos ejemplares que se conservan en las bibliotecas españolas⁹. Junto a ésta, tenemos las de

Brassavola, Valerius Cordus, Dioscórides, Jacobo Dondi, Donzelli, Fourcroy, Frago, Jerónimo de la Fuente Piérola, Guibourt, Limousin, Loeches, Manlius de Bosco⁷, Martínez de Leache, Martínez Toledano, Mattioli, Luis de Oviedo, Félix Palacios, Parmentier, Nicolás Prepósito, Serapión, Mateo Silvático, Souberian, Vélez de Arciniega, Weckero y Charas. Y junto a ellos, una amplia colección de Farmacopeas, entre las que destacan: el Ricettario Florentino (edición de 1550) —considerado como la primera farmacopea publicada en el mundo, cuya primera edición apareció en 1498—, la Officina Medicamentorum del Colegio de Valencia (ediciones de 1601 y 1698), el Pharmacorum Conficiendorum de Valerius Cordus (1600), la Farmacopea Matritense (ediciones de 1739 y 1762),

que son abillas. las que gu
vno que son de apno de fino
so de pnyxl de bruyto de q
pnygo. las que sumere
frias

Las ntes que leud la
verud delas opas
ala madre son estas
pales meben. sumra. sal
ma. enebro. alemanra. est
cinos. qomnos. e todas las
opas corno. e ntes que le
nan la verud alas genes
i ala luyga.

Las ntes que leud la
verud delas opas
alas dnyntas
son estas. gen gubie prim
esta. esta. esta. esta. apo
pnae. acoy. amono. plos

Las ntes que leud la
verud alas o
lens. con sumra. s
apoydas. acuta. mo. de los
mechros que dnyos. con
e que traen la verud delas
opas ntes. asse. asse. de las p
nytas. como. de los. dnyes
nytas. alas. mechos. de los
nytas. asse. como. las po

Las ntes que leud la
verud alas o
lens. con sumra. s
apoydas. acuta. mo. de los
mechros que dnyos. con
e que traen la verud delas
opas ntes. asse. asse. de las p
nytas. como. de los. dnyes
nytas. alas. mechos. de los
nytas. asse. como. las po

3.

et amonera lo nte de pod
no ayudo al oco de pla
ca. veyre. aqnyntamos
la nte de flos. deud. por a
quello que dnyos. e
esto es aquello que ayda de
los. amonera. ayntamos
ber. i otros. dnyes. de opra.
nyta. segun. las. enyquis
de su. ntes

Las ntes que leud la
verud alas o
lens. con sumra. s
apoydas. acuta. mo. de los
mechros que dnyos. con
e que traen la verud delas
opas ntes. asse. asse. de las p
nytas. como. de los. dnyes
nytas. alas. mechos. de los
nytas. asse. como. las po

Las ntes que leud la
verud alas o
lens. con sumra. s
apoydas. acuta. mo. de los
mechros que dnyos. con
e que traen la verud delas
opas ntes. asse. asse. de las p
nytas. como. de los. dnyes
nytas. alas. mechos. de los
nytas. asse. como. las po

4. 5.

EL RICETTARIO DELL'ARTE, ET VNIERSITA DE MEDICI; ET SPETIALI DELLA CITTA DI FIRENZE. RIVEDVTO DAL COLLEGIO DE MEDICI PER ORDINE DEL LO ILLVSTRISSIMO ET ECCEL- LENTISSIMO SIGNORE DVCA DI FIRENZE.



Stampato in Firenze appresso Lorenzo Torrentino Stam-
pator DVCALE del mese di Setteemb. L'anno
M. D. L.

varias ediciones de la Farmacopea His-
pana, la Farmacopea Lusitana de Cae-
tano de San Antonio (1711), farmaco-
peas alemanas, austriacas, francesas,
britanicas, italianas, japonesas, mejica-
nas o de Estados Unidos, entre otras.
Con el presente estudio se pretende
dar a conocer someramente una parte
de estos fondos bibliograficos, y para
ello se ha seleccionado el de las obras
mas antiguas, las del siglo XV.
La catalogacion de todos los libros
se ha llevado a cabo de acuerdo con
las normas que sigue la Biblioteca Ge-
neral del Palacio Real de Madrid, en la
que se encuentra depositada una rela-
cion de los mismos¹⁰. A cada volumen
se le ha asignado una signatura que
hace referencia exclusivamente a su lo-
calizacion.
Para el estudio de su procedencia, se

han consultado los inventarios existen-
tes en el Archivo General del Palacio
Real (A.G.P.) y en el Archivo de la
Farmacia (A.F.). Igualmente, se ha in-
tentado determinar, cuando ha sido po-
sible, el caracter de obra unica cono-
cida en Espana, o su mayor o menor
rareza, a traves de la consulta de los
catalogos y repertorios correspondien-
tes, con las limitaciones que esto puede
suponer, pues en algunos casos estos
catalogos son provisionales o estan in-
completos.

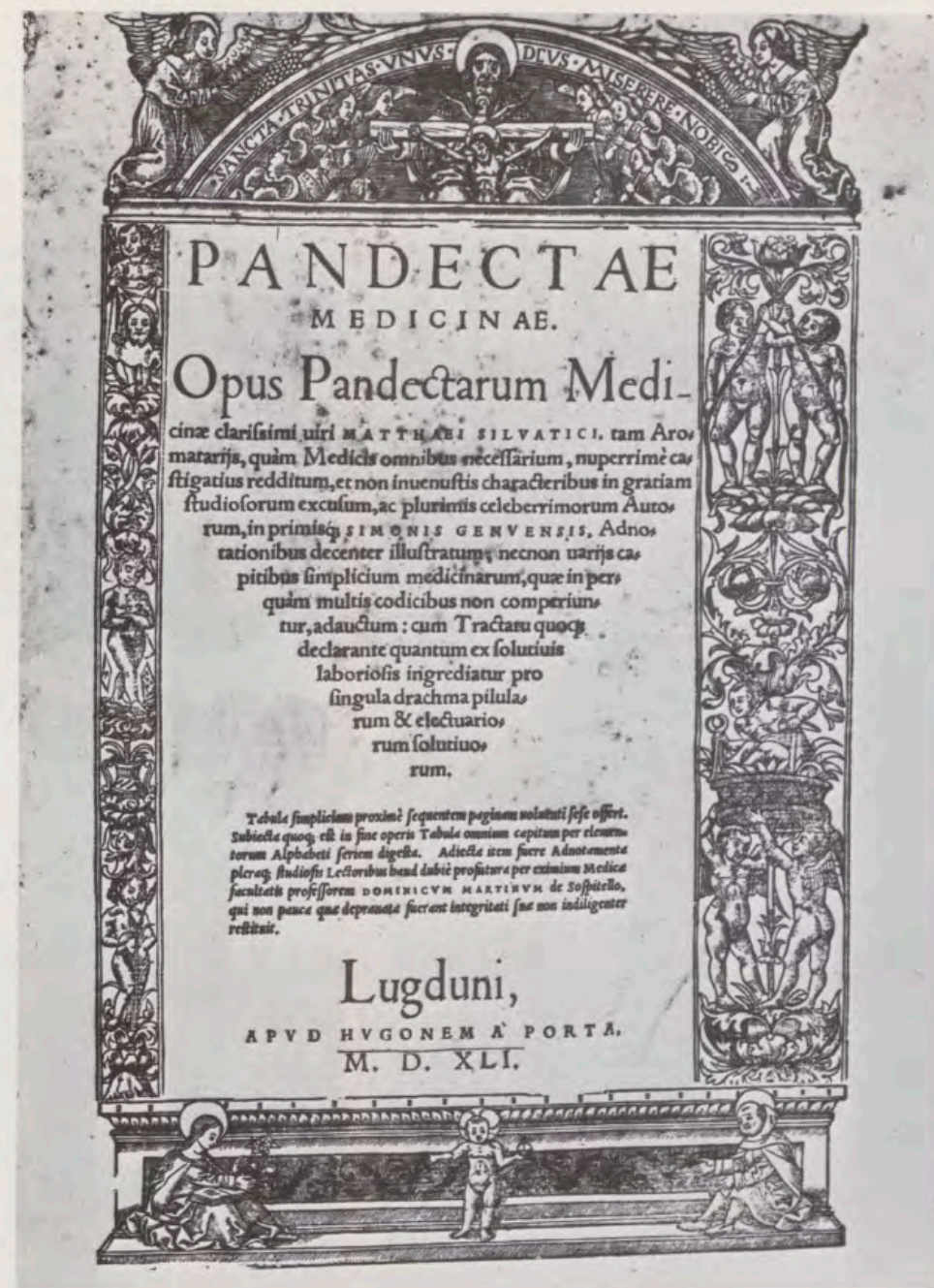
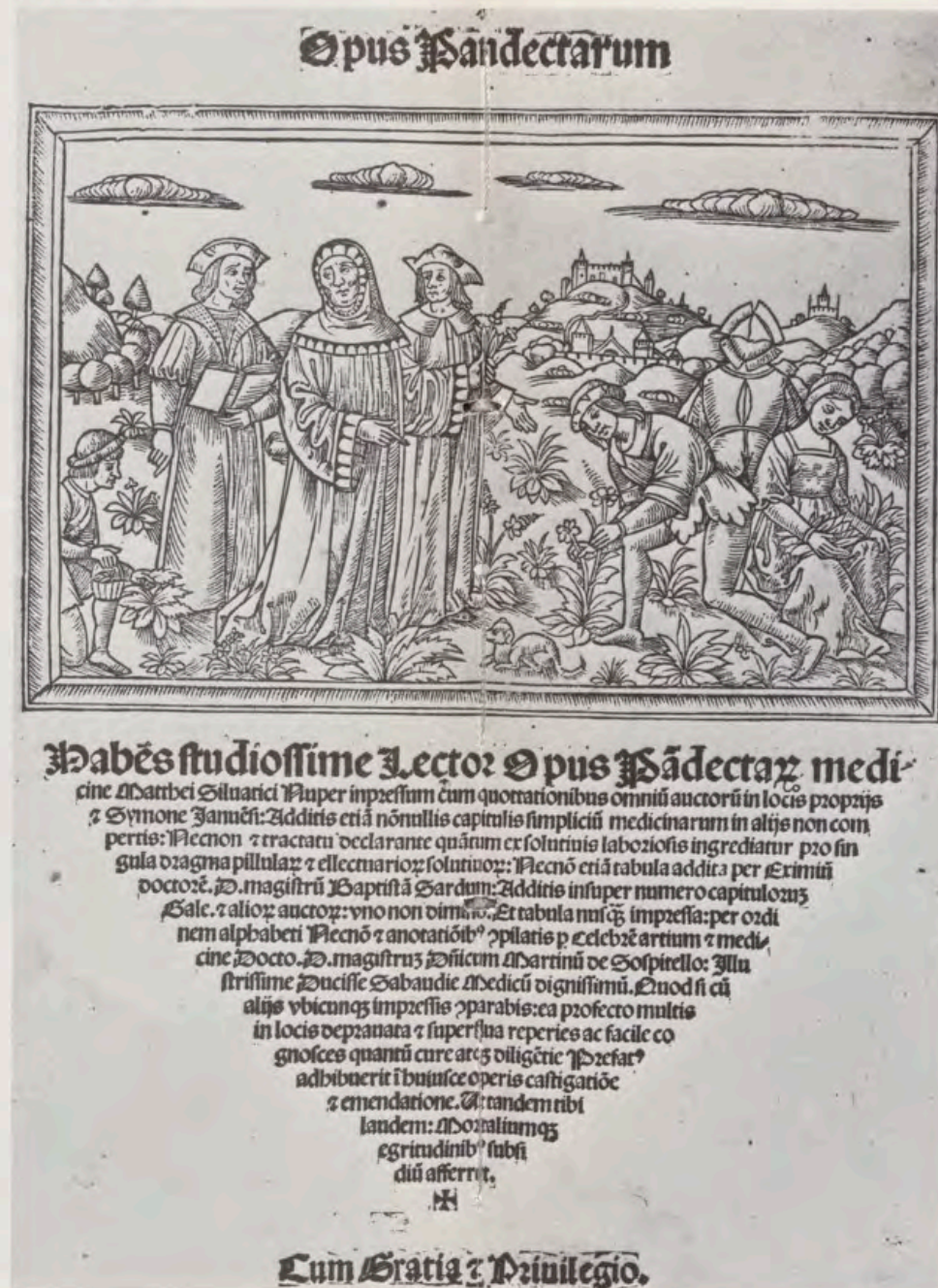
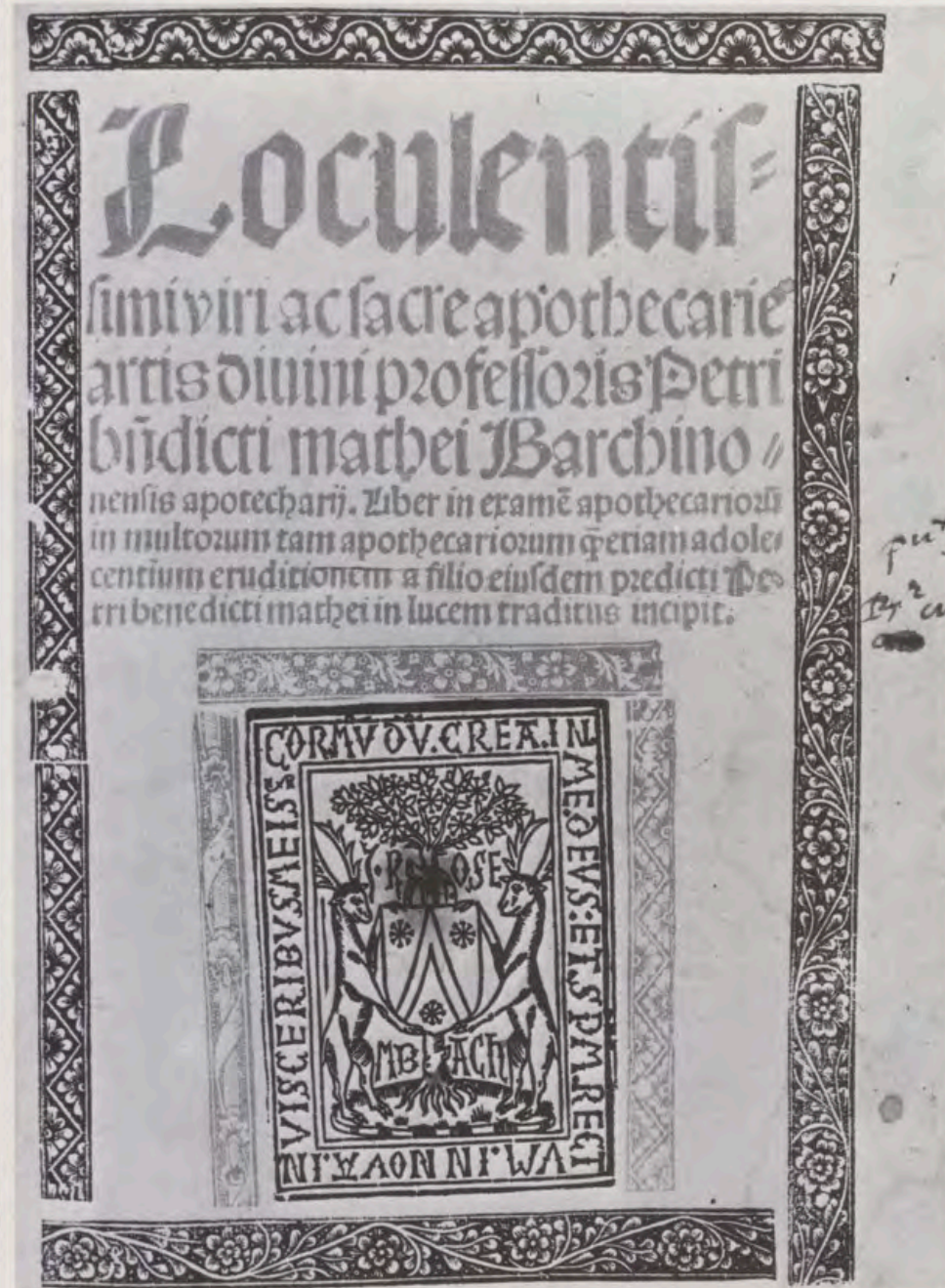
OBRAS DEL SIGLO XV

Se conservan en la Biblioteca de la
Farmacia tres obras del siglo XV: un
manuscrito y dos incunables, que se
describen a continuacion.

**Los Cánones de Mesué:
manuscrito anónimo**

El manuscrito, fechado en el si-
glo XV, corresponde a la obra de Johan-
nes Mesué, que lleva por titulo «Cá-
nones», con las siguientes caracteris-
ticas:

JOHANNES MESUE. [Cánones]: (in-
completo)... faze obrar sobre pujante
e cierto es que la cantydat... (fol. 1).
Capitulo II^o del escogimiento de las
medeçinas que se fazen por compre-
hendimiento (sic) de los juyzyos dellas
segunt el poder dellas... (fol. 5v). La
segunda yntuicion contiene dos sumas...
e quatro capitulos... (fol. 11). Aquí co-
mienza la III^a yntuicion... e contiene
tres capitulos... (fol. 21). Aquí comienza
la quarta yntuicion e contiene treze ca-
pitulos... (fol. 31). Aquí comiençan las



tablas de las medecinas simples de abenmesue e de las compuestas... (fol. 40). Esta es la segunda partyda deste libro de las razones particulares en cada medecina e de las virtudes... (fol. 49)... fasta dos escropulos o fasta una 3. Explicet deo gracias (fol. 103v). Asafetida e lazaro e castoreo fidiendo todo es uno... (fol. 104)... Oliua es el azeytuna asy el arbol como la fruta (incompleto) (fol. 128v).

Está realizado en papel, tiene 128 folios más dos de guardas, mide 280 x 190 mm., está escrito en dos columnas de 30-40 líneas de 2 x 65 mm. y caja de 200 x 145 mm. Encuadernado en pergamino (290 x 195 mm.). Tejuelo con la inscripción «ANONIMO». Signatura N.2.5.

Está incompleto al principio y al fin. Escrito en tinta negra con epígrafes, cal-

derones y subrayados en tinta roja. Las letras capitales están hechas en rojo, azul y violeta, con rasgos caligráficos. Tiene apostillas marginales del siglo XVI en algunos folios. La foliación moderna ha sido hecha a lápiz.

Se encuentra algo manchado, tiene algunas hojas sueltas, y le falta un trozo del folio 46. A la encuadernación le falta el pergamino de la primera tapa, parte del que cubre el lomo y algo de la tapa posterior. Para preservarlo se ha puesto dentro de unas cubiertas de piel muy estropeadas.

Johannes Mesué, también conocido como Mesué «El Joven», fue médico, y vivió a finales del siglo X y principios del XI. Muchos historiadores dudan de su existencia. Las obras que se le atribuyen gozaron de gran prestigio durante la Edad Media, en especial la titu-

lada «Canones universalis divi Johannes Mesue, de consolatione medicinarum simplicium et correctionum earum, Grabadin, est agregatio vel antidotarium et confectionum, et aliarum medicinarum compositarum», más conocida como «Cánones de Mesué», en la que dio las normas para el examen de los medicamentos simples y para la obtención de los compuestos. Contiene todas las drogas y compuestos usados por los árabes en la época. También se conoce esta obra como «Grabadin». Los grabadines eran códigos de medicamentos usados por los árabes, y son los precursores de las farmacopeas.

Además de este ejemplar manuscrito de los Cánones de Mesué, se conservan en la Biblioteca de la Farmacia dos ediciones, una del siglo XVI (signatura N.2.4) y otra de 1602 (signatura B.4.9).

El Taysyr de Avenzoar

Tenemos en la Biblioteca de la Farmacia dos incunables, uno de 1490 y otro de 1499. El primero de ellos es de Avenzoar, está escrito en latín, y responde a la siguiente cédula: AVENZOAR, Liber theisir de morbis omnibus et eorundem remediis. Antidotarium. Averroes: Colliget, sive De medicina (omnia latine). Venetiis, Johannes et Gregorius de Gregoriis, fratres. 4 Enero. 1490. Folio. Signatura Q.5.5. Se encuentra encuadernado junto a la obra de PIETRO d'ABANO, titulada «Conciliator differentiarum philosophorum et medicorum...» (Venetiis, Luceantonius de Giunta, 1520).

A continuación de ésta, después de una hoja en blanco, se puede leer en el centro: *Abumeron. Avenzohar.* En

las tres hojas que siguen (sin numerar) se encuentran las tablas tituladas «Tabula super tractatus et capitula Avenzohar» seguidas de «Tabula super Colliget Averrois».

Del folio 1 al 40, escrita en letra gótica de tres tamaños y en dos columnas de 70 líneas, encontramos la obra de Avenzoar. En el folio 1 (sign. a) se puede leer: «In nomine domine amen. Incipit liber thei // crisi dahalmodana vahaltadabir cuius est in // terpretatio rectificatio medicationis τ regimi // nis: editus im arabico a perfecto viro abumar // uan Avenzohar τ trāslatus de hebraico in la // tinū venetiis a magistro parauicio physico ip // so sibi vulgarizante magistro iacobo hebreo. // Anno dñi lesu xpi M.cc.lxxx. primo men // se augusti die ionis in meridie soto du- cante // venetiis viro egregio τ preclaro

dño Iohan // ne dandolo 21 seto anno sui ducatus: anni au // tem regni. 679. menses. iiii. dies. ii. // Incipit phenium auctoris. // (d) Ixit seruus regis...».

Es la obra conocida como Taysyr⁶, y está dividida en tres libros, el primero con dieciséis tratados, el segundo con siete y el tercero con tres. Después del folio 40, en el centro aparece: *Colliget Averrois.* Y en 64 folios (numerados del 2 al 63) se encuentra la obra de Averroes. Al principio del folio 2 figura: «Incipit liber de medicina Averrois: // qui dicitur colliget». Está dividida en siete libros, y, al igual que la anterior, se encuentra escrita en letra gótica y en dos columnas de 70 líneas. Al final del folio 64 (sin numerar) podemos leer: «Explicunt tractatus artis medicine famosissimo // rum virorum Alumeron Avenzohar et Averrois // studiose co-

Folio 1 del «Taysyr» de Avenzoar, incunabile editado en Venecia. 1490.

Problema.
no mole que. Et si homo resisteret a generare...
Et si homo resisteret a generare...

quae rebus...
2077 hoi.

Folio 2 del «Colliget» de Averroes, que se encuentra a continuación de la obra de Avenzoar.

liber de medicina...
Quando ventitas fuit super me...
Et si homo resisteret a generare...

rectos Impressi-Venetii p Joannem //
de forlivio et Gregorius fratres 12. Anno
salutis M // CCCCLXXX. die q̄rta
mesis January». La marca tipográfica
lleva las letras ZG.

bibliographicum.—Stuttgart-Paris, 1826-
1838), que cita con el número 2186,
y el PELLECHET (PELLECHET, M.
Catalogue général des incunables des
bibliothèques de France. Paris, 1898-
1909), con el número 1652.

en su interior, ante lo que comentó:
«Esta rana es la que te mataba, ya es-
tás curado».
Averroes fue discípulo suyo, y en su
obra Colliget estudió alimentos y medi-
camentos 8.

El Opus Pandectarum
de Mateo Silvático

El otro incunabile existente en esta
Biblioteca es la obra de Mateo Silvático,
conocida como «Opus Pandectarum»:
SILVATICUS, Matthaeus. Pandectae
medicinae. Venetiis. Bernardinus
Stagninus. 27 marzo, 1499. Signatura
N.2.8.

Procedente de China

Una silla plegable del siglo XVI en el Monasterio de El Escorial

Por MARGARET MEDLEY

Durante una visita al Monasterio de El Escorial en compañía del Gerente del Patrimonio Nacional, doña Margaret Medley —conservadora de la Fundación Sir Percival David de Londres— mostró su interés por una de las sillas que se encuentran en las habitaciones de Felipe II, comprometiéndose a investigar sobre la misma.

El artículo que publicamos —traducido muy amablemente por doña Ena Noblett de Krahe— amplía la información que ya existía en el Servicio del Tesoro Artístico del Patrimonio Nacional en relación con esta silla, donde figuraba perfectamente inventariada, y en el que consta que fue realizada en China.

En la última década, los muebles chinos han despertado un interés creciente, siendo los mejores los de maderas nobles de alta calidad o de maderas blandas lacadas, y después talladas o pintadas.

Las formas de las mesas y sillas de los siglos XVI y XVII tienen un atractivo especial, sobre todo las de las maderas nobles. Utilizados durante mucho tiempo, estos muebles adquieren un color precioso y una pátina espléndida. No cabe duda de que son lo más buscado dentro del mueble chino.

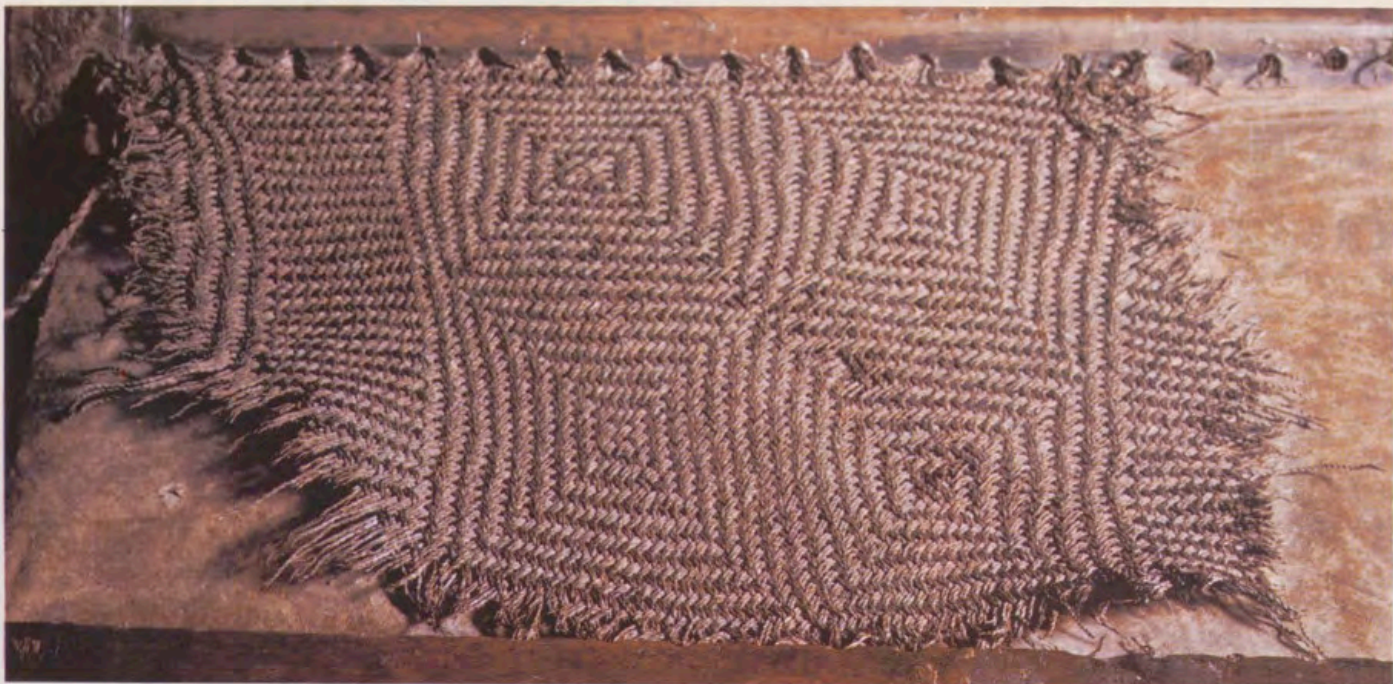
Siempre es de gran interés encontrar una pieza antigua, si se puede establecer con seguridad una fecha de fabricación, aunque no sea siempre de la calidad más fina, ni esté en sus mejores condiciones.

Una pieza de este tipo, una silla plegable, se puede ver en el Palacio Real de El Escorial, en los aposentos del Rey Felipe II, destinada al uso personal del Monarca. En la actualidad hay dos sillas, y de la que vamos a hablar aquí está casi en su estado original. Se pueden fechar con seguridad las dos sillas a mediados del siglo XVI y, desde luego, no después del año 1580.

La historia de la silla, en su etapa original en China, es bastante incierta. No se sabe exactamente cuando se empezó a utilizar. La representación más temprana de una silla china está en la

Silla china plegable del siglo XVI. Habitaciones de Felipe II (El Escorial).





*Asiento de la silla plegable,
cubierto por restos de bramante.*

*Apoyapié de la silla plegable,
fijado al resto de la armadura.*



decoración en bajo-relieve de un *stela* de piedra dedicado a monjes budistas entre los años 535 y 540 a. J. C. Este *stela* se encuentra ahora mismo en el William Rockhill Nelson Gallery de Arte, en Kansas City (Estados Unidos). En el *stela* la silla es de sólida construcción, casi cuadrada, sobre la cual el monje está sentado con las piernas cruzadas debajo del cuerpo y no con las piernas colgando, lo que en Europa se consideraba la posición más natural. No se sabe si en esta época las personas se sentaban con las piernas colgando, sin embargo sabemos con seguridad que en la dinastía Tang (618-906 an-

tes J. C.) si lo hacían, normalmente los hombres, como está demostrado en pinturas y esculturas de la época. Las sillas de esta época eran todas de construcción rígida, y es muy difícil asegurar cuándo fue inventada la silla plegable. Lo que sí es seguro es que en el siglo XV, durante la dinastía Ming (1368-1644), la silla plegable estaba muy de moda.

La silla plegable de El Escorial, objeto de este pequeño comentario, es uno de los dos tipos fabricados durante la época Ming y la época Qing (1645-1912): uno tiene el respaldo redondeado, con los brazos integrados al res-

paldo y con terminales muy elegantes; y el otro tiene el respaldo recto, con una barra ancha y plana, y con una pieza de madera encima en forma de yugo. La pieza que nos ocupa es del segundo tipo, cuyo respaldo plano en el centro tiene dos pequeñas piezas decoradas que se encajan en los lados, todo ello acoplado en la parte inferior de la barra con forma de yugo.

Otro detalle importante en la decoración de la silla son las dos piezas, elegantemente trabajadas, como delanteros del asiento y del apoyapié. Estos detalles decorativos son característicos de los mejores muebles de la dinastía

Silla china plegable del siglo XVI.



Ming, y están trabajados frecuentemente, con mayor detalle, en piezas más finas. Como todos los muebles chinos, la silla está construida por el método de muesca y almilla. La utilización de clavos y tornillos está escrupulosamente evitada.

Si se examina la forma en que el apoyapié ha sido fijado al resto de la armadura, se ve claramente cómo las almillas pasan por completo por las muescas para salir por la parte superior del apoyapié, donde están claramente a la vista. Además, la parte inferior está fijada por clavijas de madera. No se ha intentado en absoluto esconder

estos detalles de construcción, al contrario, parece que están llamando la atención. Estos detalles confirman aún más la fecha de la silla en el siglo XVI.

Las patas están fijadas a los bastidores de la misma manera: con una ranura por la parte interior para encajarse en el apoyapié, asegurando así una construcción muy sólida. Las únicas piezas de metal son los dos pernos que forman el mecanismo de gozne, donde se cruzan las patas. Estos pernos parecen originales y son muy sencillos.

El asiento está cubierto con restos de bramante tejidos con un dibujo muy fino a través de unos agujeros en

la madera de la parte posterior del asiento, de forma que queda muy bien fijado y seguro. Parece que también la parte anterior del tejido ha sido fijada de forma similar, y por eso el delantal decorativo del asiento sirve asimismo para tapar los hilos terminales del tejido del bramante. El tejido es original. Hoy en día, se hacen en China trabajos similares, sólo varían los dibujos de una región a otra. El asiento de madera, debajo del tejido, está integrado en la construcción de la silla.

El acabado principal de la parte inferior parece ser original y estar en su estado natural, aunque tiene señales del paso de los años. Sin embargo, la parte superior parece haber tenido otro tratamiento, y ha sufrido bastante más con el tiempo. El respaldo y el yugo (no las pequeñas piezas ornamentales pintadas con laca) han sido barnizados, y el respaldo plano central decorado con motivos dorados. Se ha eliminado casi toda la decoración, y sólo quedan algunos rasgos, de forma que no es posible determinar la decoración original, que, en todo caso, parece estar fuera de lugar en esta pieza.

Surgen ahora dos preguntas: ¿Dónde se hizo la decoración, y por qué? El lugar donde se realizó no fue necesariamente Europa, sino que lo más probable fuera Filipinas. La razón de su decoración es quizá la siguiente: el gusto español de la época exigía algo más que la sencillez de línea sin adornos de la silla.

Por último, cabe hacerse otra pregunta: ¿De dónde venía la silla? Durante los siglos anteriores, el comercio con China estaba muy desarrollado, sobre todo en los siglos XIV y XV. China mantuvo relaciones comerciales con muchos países del lejano Oriente, el sur de Asia y con Filipinas. Las mercancías más normales eran porcelanas y sedas de muchas clases. Sin embargo, muchas otras mercancías de lujo fueron exportadas por encargo.

En aquella época no se utilizaba la silla en Filipinas, un mueble muy conocido en Europa, y qué cosa más natural que la comunidad española adquiriera muebles de buena calidad, seguramente a muy bajo precio. La silla plegable se utilizó mucho por oficiales y comerciantes chinos durante sus viajes, así que la adquisición de una silla de este tipo hubiera sido fácil durante una visita de algún comerciante a Manila. Es muy probable que la silla se fabricase en el sur de China, y fuese comprada por un oficial de la comunidad española en Filipinas, y después enviada al Rey Felipe II como novedad útil. Está muy claro que se utilizó, y es interesantísimo que este ejemplar de silla, muy normal en China durante el reinado de Felipe II, haya sobrevivido, siendo, como es, completamente aceptable como parte del mobiliario de un gran palacio.



Nautilus

El reloj deportivo de mayor prestigio

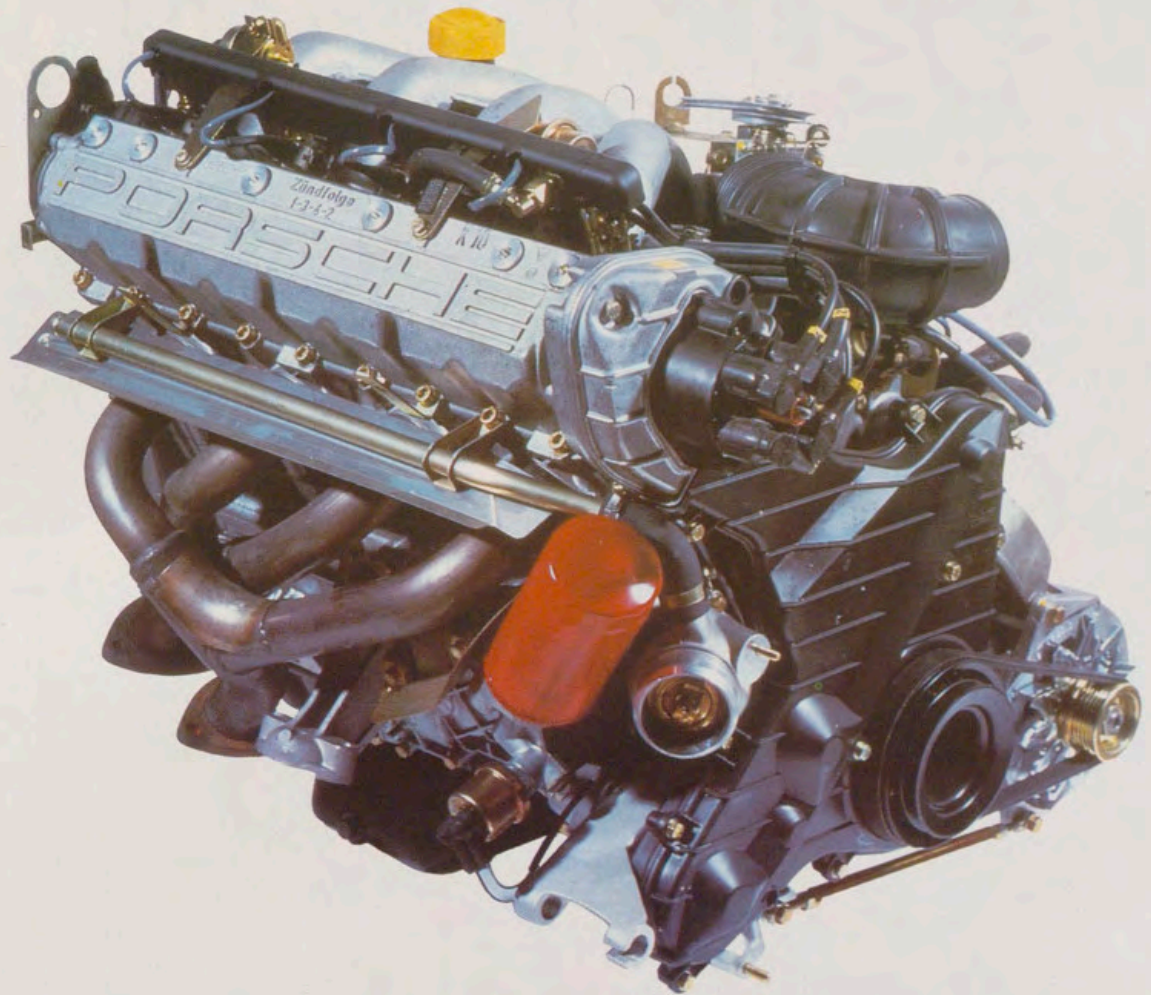
Venta y Servicio técnico

SOTOLARGO
Joyeros

Gran Vía, 70 - 28013 Madrid

PORSCHE 924 S

LA AUTOSUPERACION



Quien conduce un Porsche sabe lo que significa superación. Avanzar constantemente, muy por delante de segundas posiciones. Siempre en vanguardia.

Quien conduce el nuevo Porsche 924 S experimenta una nueva sensación: la autosuperación. Porque la reciente incorporación del magnífico motor de 2,5 litros y 4 cilindros del Porsche 944, con una potencia de 150 CV., le confiere prestaciones muy superiores al tradicional 924, pero con toda la

belleza de su deslumbrante diseño. Porsche ha ido más lejos. Se ha superado a sí mismo. Es la autosuperación: el nuevo Porsche 924 S.

PRESTACIONES

Aceleración 0-100 Km/h. en 8,5 seg.
Velocidad máxima: 215 Km/h.
Consumo (DIN) a 120 Km/h.:
8,1 litros/100 Km.

Disponibile en placa turística
"Tax-Free"

PORSCHE
Nada se le aproxima.

Importador exclusivo: **PORSCHE ESPAÑA S.A.** P.º de la Castellana, 141. Edificio Cuzco IV. 28046 Madrid.

Concesionarios: Alicante: **SPORTMOTOR**. Barcelona: **KOTNIK e IBERCARRERA**. Castellón: **AUTOM. J. APARICIO**. La Coruña: **MERCOSA**. Madrid: **TURBOMOVIL y CENTRO DE EXPOSICIONES CUZCO IV**. Málaga: **TECNAUTO**. Oviedo: **NORAUTO**. Palma de Mallorca: **MOTOR SPRINT**. Pamplona: **HANSTEIN**. Tarragona: **ESPORTAUTO**. Valencia: **AUTO ELITE**. Vigo: **AUTOM. BENY FERNANDEZ**. Zaragoza: **AUTOM. J. P.**

Un Banco para todos, que es de muchos.

Vd. puede ser accionista de un gran banco.

Un Banco como el Banco Central, que es expresión de firmeza y rentabilidad.

Un Banco que cuenta actualmente con más de 300.000 accionistas.

Una propiedad altamente repartida al servicio de una comunidad a la que todos pertenecemos.

Un Banco que extiende su gestión por todo el mundo desde 23 países y cuyas acciones se cotizan a nivel internacional.

Un Banco con mucha base... y mucha altura que, siendo ya de muchos, también puede ser de Vd.



BANCO CENTRAL
Su Banco amigo.



PORSCHE 944 TURBO

SIMBOLO DE UNA ASPIRACION



Las obras perfectas difícilmente pueden describirse. Los poseedores de un Porsche lo saben: un Porsche se vive, no se describe. Es el símbolo de una aspiración.

El misticismo que envuelve a la marca Porsche es fruto del ingenio y el rigor humanos, llevados a sus máximas consecuencias.

Magia racional reflejada sobre el fulgor de las carrocerías y en los destellos de admiración que provoca.

Magia racional de una tecnología

inimitable, capaz de concebir la fascinante furia del nuevo Porsche 944 Turbo. Fiero en el asfalto. Dócil y sumiso al tacto.

PRESTACIONES

Porsche 944 Turbo: 220 CV. DIN, 245 Km/h.

Aceleración 0-100 Km/h. en 6,3 seg.

Consumo (DIN) a 120 Km/h.: 8,5 litros/100 Km.

Disponible en placa turística "Tax-Free"

PORSCHE
Nada se le aproxima.

Importador exclusivo: **PORSCHE ESPAÑA S.A.** P.^o de la Castellana, 141. Edificio Cuzco IV. 28046 Madrid.

Concesionarios: Alicante: **SPORTMOTOR**. Barcelona: **KOTNIK** e **IBERCARRERA**. Castellón: **AUTOM. J. APARICIO**. La Coruña: **MERCOSA**. Madrid: **TURBOMOVIL** y **CENTRO DE EXPOSICIONES CUZCO IV**. Málaga: **TECAUTO**. Oviedo: **NORAUTO**. Palma de Mallorca: **MOTOR SPRINT**. Pamplona: **HANSTEIN**. Tarragona: **ESPORTAUTO**. Valencia: **AUTO ELITE**. Vigo: **AUTOM. BENY FERNANDEZ**. Zaragoza: **AUTOM. J. P.**

**Ingresa en el mundo
de Ducados Internacionales.**



**Ducados Internacionales.
Tabaco de mundo.**

III Centenario (1685-1757) de Domenico Scarlatti

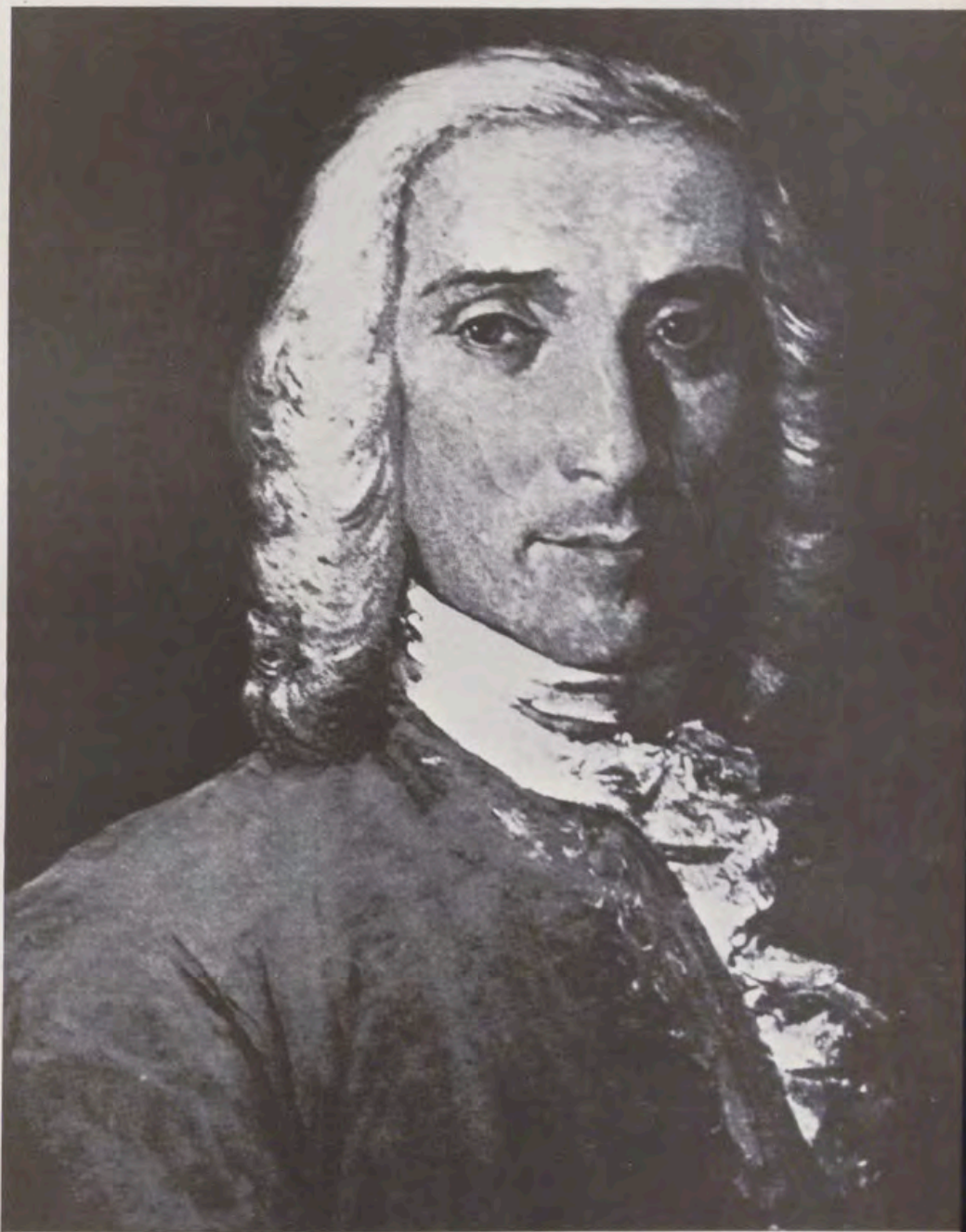
Por JOSE PERIS LACASA

Ha sido muy frecuente entender la obra de Doménico Scarlatti pensando, casi de modo exclusivo, en el autor de las más de quinientas sonatas para clavicémbalo. Y no es raro que sea así ya que en sus sonatas encontramos —cuantitativa y cualitativamente— la máxima muestra de su genialidad e ingenio. Pese a la impresión que indudablemente causaron sus primeras actuaciones en Roma, Florencia y Venecia, como el primer intérprete y la subsiguiente fama que le acompaña como compositor de sonatas a lo largo de su vida —fama que además, se torna en influencia que posteriormente alcanza a Chopin y Brahms y que Czerny pone de manifiesto recomendando a sus alumnos el estudio de las sonatas scarlattianas como camino seguro para alcanzar una perfecta técnica en el piano—, no nos debe hacer olvidar que no se trata de una pura referencia al virtuosismo interpretativo, sino de una valoración musical de su obra, de su contenido, de sus audacias armónicas y de sus aportaciones sustanciales al arte de componer. Burney, conocedor de su obra y de su tiempo, nos da un juicio exacto:

«I pezzi de D. Scarlatti non soltanto sono talli che ogni giovane virtuoso può spiegarvi la sua capacità, ma sono maravigliosi e deliziosi per ogni ascoltatore che ha una scintilla di entusiasmo, il quale può trovare in essi nuovi e mirabili effetti, prodotti con intrepidezza dalla infrazione di quasi tutte le tradizionali regole della composizione».

El genio scarlattiano no acaba en la música de tecla. Debemos considerar igualmente su aportación a la música escénica, y hoy, en particular a la música religiosa. Bastará referirse a tres ejemplos: La Misa, que se conserva en Madrid, en el Palacio Real; la Salve Regina, última de sus composiciones escritas en la Villa y Corte antes de morir, y el Stabat Mater, ambas guardadas en Bolonia en la Biblioteca del Padre Martini. Con las tres obras que acabamos de citar basta para reivindicar el nombre de Scarlatti dentro de los compositores de música religiosa de su tiempo.

Para Alberto Basso en la producción scarlattiana es preciso distinguir tres épocas fundamentales: la italiana, la



Doménico Scarlatti, músico de la Corte y maestro de clave de la Reina Doña Bárbara de Braganza.

portuguesa y la española. Según nuestro criterio, la portuguesa debe ser considerada como una etapa de transición, pese a que la Reina María Anna de Austria había llevado a la corte portuguesa el gusto por las representaciones y cantatas italianas, de moda en su Viena, y el Rey Jorge V había incorporado la Capilla Real a la Catedral de Lisboa, lo cierto es que el monarca

portugués, destinó a Scarlatti, fundamentalmente a la educación musical de Doña María Bárbara. Recordemos que años después, persistió en el mismo empeño haciendo que Scarlatti acompañase a su hija, recién casada, y se instalase en España. Las treinta sonatas que concluyen con la famosa Fuga del Gato fueron dedicadas al Rey de Portugal como «essercizi per gravicembalo».

1 y 2. Páginas iniciales de la Misa de Scarlatti, que se conserva en la Capilla del Palacio Real de Madrid.

3. Comienzo de la Misa Quattuor Vocum, de Scarlatti, transcripción de José Peris Lacasa.

4. Salve a solo, con violini, viola e Basso. Manuscrito de la Biblioteca del Padre Martini (Bologna).

1. 2.

Missa Quattuor Vocum

CANTUS

TENOR

Kyrie eleison, Kyrie eleison

Kyrie eleison, Kyrie eleison

D. Dominici Scarlatti

104

ALTIUS

BASSUS

Kyrie eleison, Kyrie eleison

Kyrie eleison, Kyrie eleison

En lo fundamental, en la época italiana, situamos sus composiciones escénicas, cerca de cuarenta arias y cantatas, las obras escritas para la Reina María Casimira de Polonia, que compuso en calidad de Maestro de su Capilla musical, a las que hay que añadir las estrenadas, también en Roma, en el Palazzo Capranica y en el Palacio Real de Nápoles. Quedan, finalmente, en el ámbito religioso, las que escribió con destino a la Capilla Giulia, en San Pedro del Vaticano, en su condición de maestro de la misma.

Su última época, la española, comprende, además de la totalidad de sus sonatas, la Misa que hemos mencionado, cuyo manuscrito está fechado en 1754, y la Salve Regina, compuesta en 1756, es decir, un año antes de su muerte. Hay que añadir el Stabat Mater,

sin duda su obra vocal más ambiciosa, que situó cronológicamente en esta época y a la que me refireré más tarde.

El período español, como puede deducirse con facilidad, se corresponde perfectamente con el tiempo de madurez de la obra scarlattiana y coincide con los 28 años en que el compositor estuvo al servicio de la Corte española.

El éxito de que se pueda escuchar la Misa Quattuor Vocum en transcripción fiel del manuscrito existente en la Real Capilla de Palacio, convirtió la audición en un concierto que podemos considerar excepcional y perfectamente adecuado a la conmemoración del nacimiento de Doménico Scarlatti que, en este caso, además, se subraya por su inclusión dentro del Año Europeo de la Música.

Las dos obras más el Stabat Mater al que hemos aludido, constituyen, a nuestro entender, la trilogía capital de la música sagrada de Scarlatti.

El Stabat Mater escapa, posiblemente, a la localización de tiempo y lugar tan necesaria para los planteamientos de la historiografía musical. La ambigüedad en la datación no sólo obedece a problemas musicológicos, sino también, más o menos conscientemente, a una visión parcial que quiere que la obra pueda datarse en Roma en el tiempo en que Scarlatti regentaba la maestría de la Capilla Giulia del Vaticano. Este deseo es contradictorio por los mismos que lo proclaman y al tiempo aseguran que se trata de una obra que hay que situar en el período de plenitud del compositor.

A nuestro juicio es evidente que la

Comienzo de la Misa Quatuor Vocum de D. Scarlatti

Trascritto da José Pérez
(manuscrito de la Real Capilla 1754)

KK 95

Ultima delle sue composizioni fatte in Napoli poco prima di morire

95

Salve à Solo

Con Violini, Viola, e Basso

Del Sig. Don

Scarlatti

Dell'Ordine di S. Giacomo nato nel 1683
nel 1758 morì in Roma di 75 anni

All'Onore d'una D. e. Professore in Musica di S. Luigi (Basilica) - F. Martini

perfección contrapuntística de la partitura demuestra el dominio que conduce a una composición construida sobre un acabado conocimiento de la polifonía.

La argumentación de quienes quieren datar la obra en Roma se apoya en la práctica diaria vaticana de la polifonía de sus maestros predecesores, olvidando que las obras polifónicas del período romano de Scarlatti, poco tienen que ver, con la grandeza de estilo del Stabat Mater. La Misa es la que constituye realmente el marco de referencia del Stabat Mater. Ambas composiciones tienen en común la austeridad, una relación estrecha en ciertos momentos de ambas obras y especialmente un lenguaje íntimo que resulta característico en el período interiorizado de los últimos años del artista.

Nuestra tesis se aproxima a la de Alfredo Casella, sobre todo cuando habla «del milagro del compositor para fundir en una misma síntesis de luz latina, el nervioso ritmo español y el apasionado canto de la sirena desdeñada por Ulises».

Nos resulta difícil comprender cómo, todavía hoy, Adriano Bassi, en su recién publicado libro sobre Scarlatti, se empecine en el italianismo de la Misa del manuscrito de Palacio, simplemente porque ve en la obra un retorno al pasado y no contempla, en cambio, su proyección hacia la modernidad.

Alegar la influencia del estilo paletiniano y situarlo en la época romana de Doménico, es olvidar que en el Nápoles españolizado de la juventud del artista, su padre Alessandro le enseña todo cuanto constituye su raíz contra-

puntística. Digamos, como ejemplo, que una de las Misas de Alessandro Scarlatti se titula —para que no existan dudas— «Messa, tutta in Canone di diverse specie».

La Misa Quatuor Vocum es un ejercicio de estilo en el que la «mano contrapuntística» consigue una perfección y dominio inigualables. Desde la súplica confiada del perdón divino —Kyries— hasta la paz que concluye el oficio religioso, Scarlatti usa reiteradamente el género imitativo, del que lo esencial es la frase compositiva, propuesta ejemplar que recogen los cuatro grupos vocales de forma levemente insistente y obstinadamente delicada.

El dramatismo del «incarnatus» y del «crucifixus» entra de lleno en el concepto que el Padre Martini tiene de Scarlatti como el de un artista «convencido de sus más íntimas convicciones y también de los más sutiles artificios de la música».

Tanto en el Gloria como en el Credo de la misa scarlattiana encontramos un espacio sonoro de sorpresa por el tratamiento vivo del ritmo que ofrecen las distintas voces con sus apariciones que aproximan las distancias de la imitación fugada, así como la difícil estructuración arquitectónica y armónica que ello conlleva.

La transparencia cristalina de la escritura otorga a toda la Misa un lirismo tenue, así como un sereno equilibrio sonoro que se hace evidente en el Benedictus.

El aspecto menos estudiado de la Misa de Scarlatti posiblemente sea el que se refiere a la armonía. A ello contribuyeron, sucesivamente, Longo y Bianchi con sus respectivas revisiones y publicaciones. Preocupado Bianchi por cuanto significaba para él «durezas», o lo que es igual, disonancias, lograron quitar en la obra sus características más genuinas desde el punto de vista armónico, «durezas» que en la Misa Scarlatti prodiga en acordes, cadencias y también en combinaciones de escalas que, en la tradición musical española, encontramos frecuentemente, desde Antonio de Cabezón hasta Manuel de Falla.

En la Salve Regina Scarlatti presenta un mundo liberado, al tiempo, de la carga renacentista y de las hipotecas barrocas, un mundo que anticipa cierto romanticismo, aunque lo que más destaque sea la transición o entronque entre el pasado y el presente, que podemos ver como su testamento y testimonio para la posteridad, conjuntando el instrumento perfecto que es la voz humana con un pequeño conjunto instrumental.

Francesco Degrada ha escrito que la Salve Regina no deja de ser un tributo que Scarlatti paga al motete moderno, adecuado a la devota sensibilidad setecentista.



Guardarrenes de la armadura de Carlos V, llamada de «las palmas».

En subasta celebrada en Londres

Adquisición por el Patrimonio de dos piezas de armaduras para la Real Armería de Madrid



Pieza de una testera de la armadura de Carlos V, conocida como de «Mühlberg».

El Patrimonio Nacional ha adquirido dos valiosas piezas de gran interés histórico en una subasta de armas y armaduras antiguas que se celebró en la Galería Christie's de Londres, para incorporarlas a la Armería del Palacio Real de Madrid.

Se trata de elementos complementarios de armaduras ya existentes en la citada Armería, y que, junto con la mayoría de los lotes de la subasta, formaron parte de la exposición «Os Descubrimientos Portugueses e a Europa do Renascimento», en Lisboa, hace dos años.

La primera pieza corresponde a una testera de la armadura de Carlos V, conocida como de Mühlberg, realizada por Desiderio Colman en Augsburgo hacia 1544. Pertenece a una de las «dos testeras y cuatro medias testeras» que comprende dicho arnés —según el inventario de 1594—, y se encuentra representada en el «Inventario Iluminado».

La otra consiste en dos guardarrenes de la armadura de Carlos V, llamada de «las palmas», realizada en Milán por Filippo Negroli en 1532. Su decoración está compuesta de dos palmas entrecruzadas y bandas con caracteres cúficos. Estas últimas inscripciones sirven para diferenciar esta armadura de un reducido grupo de armas, generalmente cascos, que poseen una decoración parecida con sólo las dos palmas.

CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL

Actos oficiales en los Sitios Reales

Visita del Presidente de Uruguay

Con un almuerzo privado ofrecido por Sus Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía en el Palacio de la Zarzuela, el Presidente de Uruguay, Don Julio María Sanguinetti, y su esposa, Doña Marta Canessa, comenzaron su visita oficial a España de tres días de duración.

Acudieron a recibirlos en el aeropuerto de Barajas los Monarcas españoles, el Presidente del Gobierno, Don Felipe González; el Presidente del Senado, Don José Federico de Carvajal; el Ministro de Asuntos Exteriores, Don Francisco Fernández Ordóñez; el Alcalde de Madrid, Don Enrique Tierno Galván, y el Secretario de Estado para la Cooperación Internacional y para Iberoamérica, Don Luis Yáñez.

Más tarde, Don Juan Carlos y Doña Sofía, acompañados de las Infantas Doña Elena y Doña Cristina, ofrecieron, en el Palacio Real de Madrid, una cena de gala en su honor, durante la cual el Soberano español, refiriéndose a las relaciones con los pueblos sudamericanos, manifestó que «Hoy cuando algunos países hermanos de Iberoamérica ven en peligro la paz y padecen serias dificultades económicas, España quiere reiterar esta voluntad de entendimiento y colaboración. Sabéis que mi país se esfuerza por contribuir a una solución pacífica y glogal de los problemas centroamericanos, que somos valedores de soluciones solidarias y viables para el problema de la deuda exterior. Entendemos que sólo así se pueden dar pasos hacia un orden internacional política y económicamente más justo, evitando males mayores».

Durante su estancia en Madrid, el Presidente uruguayo se hospedó en el Palacio Real de El Pardo, donde ofreció una cena en honor de los Reyes, a la que asistieron numerosas personalidades de la política, la cultura y el arte.

Visita de la Reina de Holanda

La Reina Beatriz de Holanda y su esposo, el Príncipe Claus von Amsberg, que visitaron oficialmente nuestro país por primera vez, fueron recibidos en el aeropuerto de Barajas por Sus Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía y otras autoridades de la nación.

Tras almorzar en privado con la Familia Real española en el Palacio de la Zarzuela, ambos Jefes de Estado se trasladaron al Monasterio de El Escorial, donde se celebró un acto académico en el que intervinieron José María de

Areilza y el historiador holandés Wesseling, que trataron del pasado común de España y Holanda. Momentos antes, el célebre organista Paulino González interpretó unos bellos acordes del Himno nacional español y obras de Juan Cabanillas, Lefèvre-Wely y León Boëllmann.

Por la noche, los Monarcas españoles ofrecieron, en el Palacio Real de Madrid, una cena de gala en honor de los Reyes de Holanda, durante la cual Don Juan Carlos pronunció unas palabras, y dijo entre otras cosas, que «España, que recobra ahora formalmente la plenitud política, económica y jurídica de su permanente ser europeo, se ve nuevamente vinculada a los Países Bajos. Esta relación toma hoy la forma de una decisión común, libre, democrática y voluntariamente adoptada por sus dos pueblos y Gobiernos, así como por los del resto de los países que forman la Comunidad».

La Reina Beatriz, por su parte, respondió al discurso del Soberano español diciendo que «la entrada de España en la Comunidad Europea es la continuación de una tradición a la que dieron comienzo nuestros países hace más de tres siglos».

Visita del Presidente de El Salvador

Sus Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía recibieron en el aeropuerto de Barajas al Presidente de El Salvador, Don José Napoleón Duarte, que viajaba acompañado de su esposa Inés y su hija, recientemente liberada de la guerrilla salvadoreña.

A continuación, la familia Duarte se dirigió al Palacio Real de El Pardo, residencia de los Jefes de Estado o de Gobierno extranjeros que realizan visitas oficiales a España.

Al mediodía, los Monarcas españoles, acompañados de las Infantas Doña Elena y Doña Cristina, ofrecieron, en el Palacio Real de Madrid, un almuerzo en su honor, durante el cual Don Juan Carlos pronunció un discurso en el que, tras ofrecer su apoyo a El Salvador, afirmó que «la solución a los problemas planteados en Centroamérica sólo puede obtenerse por la vía pacífica de la reconciliación».

El Soberano expresó su «confianza en el futuro próspero del pueblo salvadoreño, aunque las horas críticas que vive la región centroamericana no han permitido el pleno desarrollo de ese impulso creador que necesita para fructificar un clima de concordia y paz».

Por su parte, Don José Napoleón Duarte respondió a las palabras del Monarca, recordando la unidad de destino que une a España con El Salvador y la fraterna familiaridad que «sólo en España podemos sentir los hispanoamericanos, porque es como si regresáramos al solar de la raza».



Sus Majestades los Reyes y las Infantas Doña Elena y Doña Cristina, junto al Presidente de Uruguay y su esposa.



Los Monarcas españoles y las Infantas, en compañía de la Reina Beatriz de Holanda y su esposo el Príncipe Claus.



Sus Majestades los Reyes y las Infantas Doña Elena y Doña Cristina, con la familia del Presidente salvadoreño.

Recepción al Cuerpo Diplomático hispanoamericano con motivo del día de la Hispanidad

Con motivo del día de la Hispanidad, y tras los actos celebrados en la capital de España, Sus Majestades los Reyes, Don Juan Carlos y Doña Sofía, acompañados del Príncipe de Asturias, Don Felipe, y de las Infantas Doña Elena y Doña Cristina, ofrecieron, en el Palacio Real, un almuerzo al Cuerpo Diplomático hispanoamericano acreditado en Madrid. Al acto asistió el Presidente del Gobierno español, Don Felipe González, y otras autoridades de la nación.



Su Majestad el Rey Don Juan Carlos, recibiendo el Collar de Oro del Mérito Olímpico, impuesto por el Presidente del Comité Olímpico Internacional.

Entrega a Su Majestad el Rey del Collar de Oro del Mérito Olímpico

Su Majestad el Rey Don Juan Carlos, acompañado de la Reina Doña Sofía, recibió de manos del Presidente del Comité Olímpico Internacional, don Juan Antonio Samaranch, en el Palacio Real de Madrid, el Collar del Mérito Olímpico, en su máxima categoría de oro, por su apoyo al deporte, por su condición de deportista activo, y por ser el único Jefe de Estado olímpico, ya que compitiendo en los Juegos Olímpicos de Munich.

Concluido el acto, Don Juan Carlos se dirigió a las personalidades del máximo organismo olímpico y del mundo del deporte en general diciendo: «Constituye para la Reina y para mí un acto de especial significado el poder reunirnos con personalidades del movimiento olímpico en su máximo nivel. Dicho significado reviste una especial importancia, no sólo por nuestra personal conexión con el mundo del deporte, sino porque considero que recibir la Orden Olímpica en su categoría de oro, si bien constituye una gran satisfacción para mí, también me honra recibirla por llevar implícito un reconocimiento a la creciente vocación deportiva y olímpica del pueblo español».

Bodas de oro de los Condes de Barcelona, en el Palacio Real de El Pardo

Sus Altezas Reales Don Juan de Borbón y Doña María de las Mercedes de Borbón y Orleans, Condes de Barcelona y padres del Rey, celebraron, en el Palacio Real de El Pardo, las bodas de oro de su matrimonio, a las que asistieron casi un millar de personas.

Los Condes de Barcelona, que se casaron hace cincuenta años, el 12 de octubre de 1935, en la basílica romana de Santa María de los Angeles, tras ser felicitados por Sus Majestades los Reyes, Don Juan Carlos y Doña Sofía; el Príncipe de Asturias, Don Felipe, y las Infantas Doña Elena y Doña Cristina, fueron recibiendo a todos los invitados entre los que se hallaban la Familia Real española y numerosas personalidades de las ciencias, las letras, las artes, la diplomacia y la banca.

Los Reyes con el mundo del Arte en el Palacio Real de Madrid

En el Salón del Trono del Palacio Real de Madrid, Sus Majestades los Reyes ofrecieron una recepción a las personas pertenecientes al mundo del arte —escritores, pintores, escultores, cantantes, actores— el mismo día que tuvo lugar, en la Sala Juan de Villanueva del Museo del Prado, el solemne acto de entrega de las medallas de oro de las Bellas Artes de manos de Don Juan Carlos.

Las medallas fueron entregadas a los pintores Ramón Gaya, Hernando Vines Soto, Rufino Tamayo y Roberto Matta; los escultores Jorge Oteiza y Martín Chirino; el escritor José Luis Cano; los directores de cine Jaime de Armiñán y Costa Gravas; el tenor José Carreras; el actor José Luis López Vázquez; la Asociación de Amigos de Serralbo, y la Agrupación de Diseño Industrial de las Artes Decorativas.

Retransmisión de la Misa del Gallo desde el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

Por primera vez en España, concretamente desde la Basílica del Monasterio de El Escorial, se celebró la tradicional Misa del Gallo que anualmente transmite Televisión Española la noche de Nochebuena. Esta solemne celebración coincidió con los actos conmemorativos del IV Centenario de la colocación de la última piedra del Monasterio y con el I Centenario de la llegada de la Comunidad Agustina del Real Sitio.

La misa, a la que asistieron unas cinco mil personas, fue oficiada por el Prior del Monasterio, padre Gonzalo Díaz, y concelebrada por treinta sacerdotes agustinos que vistieron casullas del siglo XVI realizadas en los talleres del Monasterio.

En el altar de la Asunción, situado a la izquierda de la nave central de la Basílica, se instaló un belén de unos doce metros de largo, con bellas figuras del siglo XVIII.



Su Majestad el Rey, junto a Don Gregorio Peces Barba, Presidente de la Mesa del Congreso.

Su Majestad la Reina, en compañía de Don José Federico de Carvajal, Presidente de la Mesa del Senado.



Sus Majestades con los Presidentes de las Mesas del Congreso y del Senado en el Palacio Real de Madrid

En el Palacio Real de Madrid, Sus Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía ofrecieron un almuerzo a los Presidentes y a los miembros de las Mesas del Congreso y del Senado.

Don Gregorio Peces Barba, Presidente de la Mesa del Congreso, entregó a Don Juan Carlos, en el curso del almuerzo, el documento elaborado por las Cortes y el Gobierno, en el que se fija la organización del acto de juramento de la Constitución por Su Alteza Real el Príncipe de Asturias, para someterlo a su revisión y aprobación.

Este almuerzo respondió a la tradicional invitación del Rey que se celebra todos los años con motivo del aniversario de la Constitución de las dos Cámaras legislativas.

Exposición de Acuarelas de Ramón Andrada

En la Sala Rembrant se celebró la quinta exposición de acuarelas de Ramón Andrada Pfeiffer, Gerente del Patrimonio Nacional, con cincuenta y seis obras, en su mayoría paisajes y flores.

Su depurada técnica se manifiesta tanto en el dominio del paisaje, los bodegones, así como en el tratamiento de las flores, generalmente hortensias, donde logra una gran armonía con abundancia de matices, sin abusar de la mancha.

La muestra «Tesoros Bibliográficos de España» en Nueva York, con obras del Patrimonio Nacional

La exposición «Tesoros Bibliográficos de España. Diez siglos de libros españoles», que se ha celebrado en Nueva York, coincidiendo con el aniversario del Descubrimiento de América, ha contado con numerosas joyas bibliográficas

de las más importantes colecciones españolas, como las del Palacio Real de Madrid, la Biblioteca de El Escorial, la Fundación Lázaro Galdiano, la Real Academia de la Historia y las Universidades de Santiago, Barcelona y Granada.

El Patrimonio Nacional ha colaborado con el préstamo de las siguientes obras, pertenecientes a los fondos de la Biblioteca del Palacio Real: dos tomos de la «Biblia Sacra»; el «Cancionero», de Gómez Manrique, «Acerca de la materia medicinal», ilustrado por Andrés Laguna; y el manuscrito descrito como «Alkoran», por Domínguez Bordoná.

De la Biblioteca del Monasterio de El Escorial, se pudieron admirar: las «Cantigas de Santa María» de Alfonso X el Sabio, el «Libro de Astronomía Yabir-Ibn-Aflah-al-Isbili», la «Traza de la librería de El Escorial», «Arte de bien morir», «Crónicas de Michoacán», «Izz-al-Din al Zamyany» y el Tratado de medicina «Ibn-al-Baytar».

Conciertos en los Sitios Reales

Con motivo del III Centenario del nacimiento de Scarlatti: curso y conciertos organizados por el Patrimonio Nacional

Con motivo del III Centenario del nacimiento de Doménico Scarlatti, el Patrimonio Nacional ha organizado diversos actos en el Palacio Real de Madrid y en el Monasterio de la Encarnación.

En la Capilla del Palacio Real se celebró un concierto, con asistencia de Su Majestad la Reina Doña Sofía, ofrecido por el Coro y Conjunto instrumental de Radiotelevisión Española, bajo la dirección de M. Angel Gómez-Martínez.

El Coro y el Conjunto instrumental interpretaron, con los Stradivarius y el contrabajo Amati de la colección palatina, «Misa quattuor vocum», de Doménico Scarlatti —transcripción del Ma-

nuscrito de Palacio por el profesor José Peris Lacasa—, y «Salve a solo, con violini, viola e Basso», del Manuscrito de la Biblioteca del Padre Martini.

Asimismo, se expusieron en la Capilla Real el Manuscrito de la Misa, que desde hace más de doscientos años se guarda en Palacio, y el original de la Salve scarlattiana, conservada en la mencionada Biblioteca Municipal del Padre Martini en Bolonia, amablemente cedido para la ocasión por el Gobierno de Italia.

Por otra parte, se celebró en el Salón Génova del Palacio Real un curso sobre interpretación de las Sonatas de Doménico Scarlatti, que impartió la profesora Emilia Fadini, Catedrática de cémbalo del Conservatorio «G. Verdi» de Milán, y al que asistieron 25 jóvenes estudiantes de Madrid, Barcelona, León, Cáceres, Badajoz, Murcia y otras provincias españolas.

En el curso se estudiaron los aspectos técnicos e interpretativos de las piezas más características de Scarlatti, especialmente de aquellas que tienen estrecha relación con las danzas y cantos españoles, y que tanta influencia han tenido en la obra de este compositor.

En la Iglesia del Monasterio de la Encarnación, la Coral San Ignacio de San Sebastián, dirigida por José A. Sainz Alfaro, y el organista Joaquín Pildain, interpretaron la «Misa de Madrid» o «Misa quattuor vocum» y el «Stabat Mater», de Doménico Scarlatti.

Recitales en la Encarnación

Con la colaboración del Patrimonio Nacional, se celebraron en la Iglesia del Real Monasterio de la Encarnación, dos conciertos organizados por la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Madrid con motivo de las fiestas navideñas, que corrieron a cargo de los grupos Atrium Musicae y Capilla Musical del Seminario de Estudios de Música Antigua.

El Atrium Musicae interpretó cinco anónimos europeos de los siglos XIV, XV y XVI y «El rapto de Europa», de Gregorio Paniagua; y la Capilla Musical ofreció diversas Cantigas de Alfonso X, Danzas medievales, Villancicos y Danzas del Renacimiento.

Por otra parte, en homenaje al organista Francis Chapelet, y también con la colaboración del Patrimonio, se celebró, en la Encarnación, un concierto organizado por Diálogo, asociación de amistad hispano-francesa.

En el valiosísimo órgano barroco del Real Monasterio, Chapelet, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y fundador de la Academia Internacional del Órgano Ibérico, deleitó al numeroso público asistente con obras de Bach, Cabanilles, Cabezón, Correa de Arauxo, Sebastián de Aguilera, Couperin y Dandrieu.

El Coro y Conjunto instrumental de Radiotelevisión Española, en el concierto que ofrecieron en la Capilla del Palacio Real de Madrid.



Emilia Fadini y un grupo de estudiantes, durante el curso sobre Scarlatti, que se celebró en el Salón Génova del Palacio Real de Madrid.





“Creo que hay que tener presente el futuro”



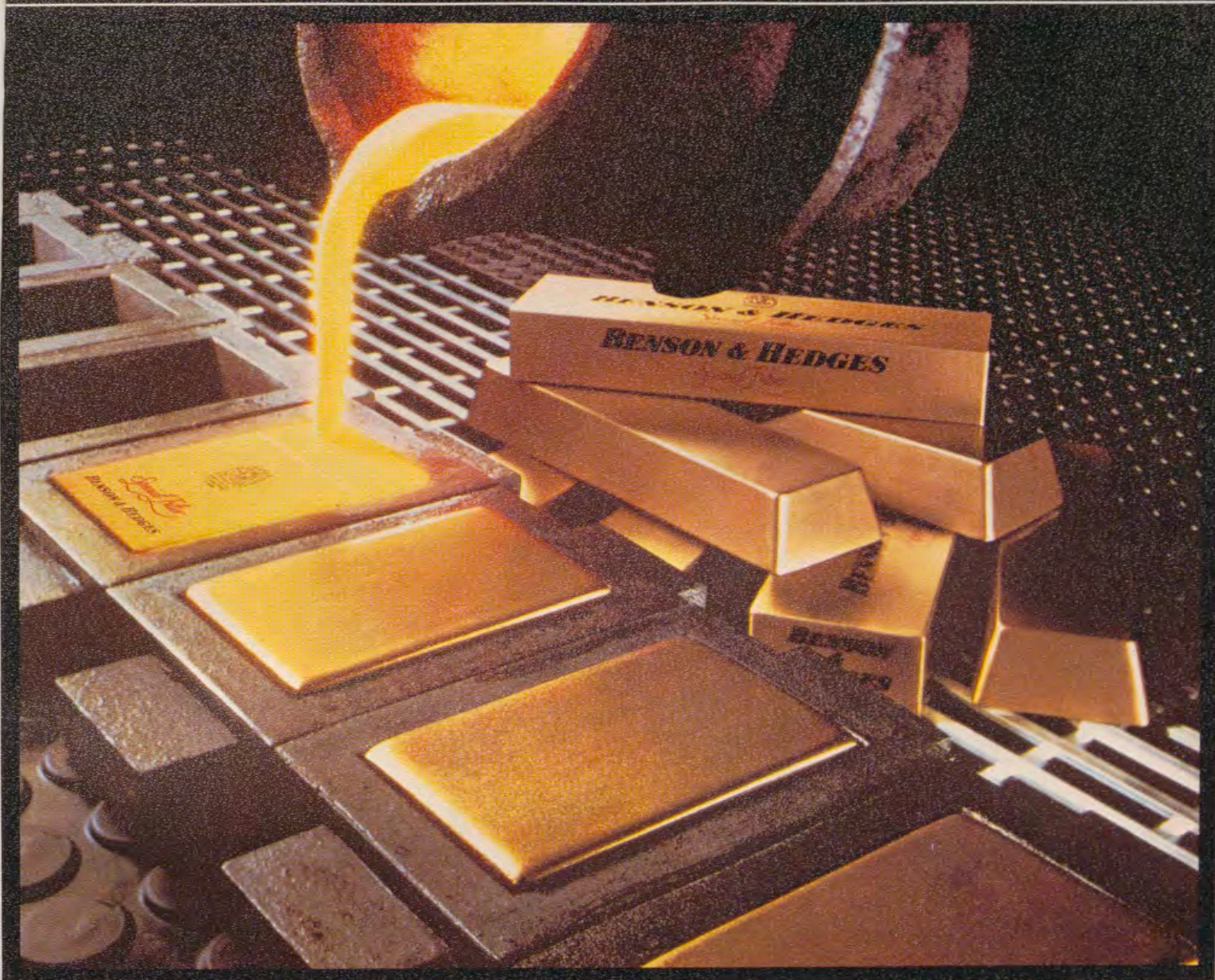
“Creo que quien me entiende bien, me atenderá mejor”



“Creo que en mi Caja encontré lo que buscaba”



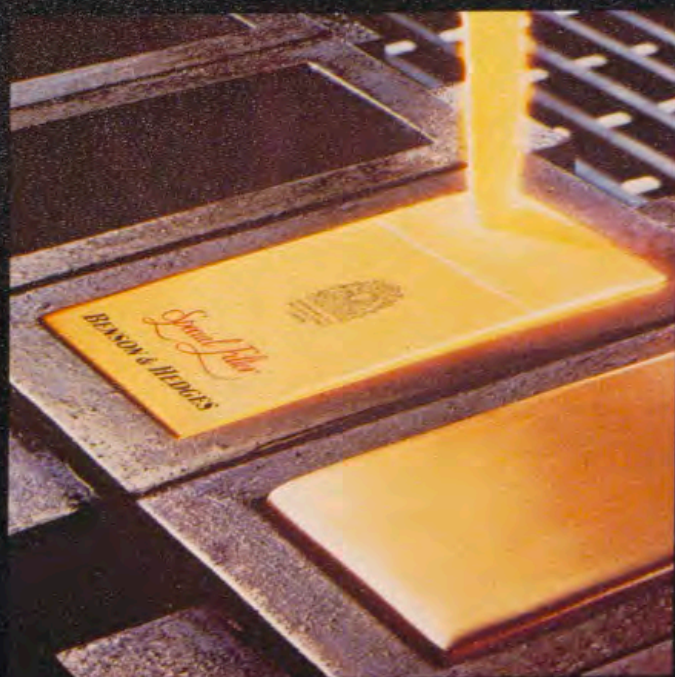
CAJAS DE AHORROS CONFEDERADAS 
Creemos en la gente que cree.



Descubra Oro. Descubra Benson.

Benson & Hedges
Special Filter

130
ptas.



El cigarrillo inglés por excelencia en todo el mundo.



BACH

Los grandes nombres se dicen con pocas letras.

J&B