
REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXIII. N.º 87 (1.º TRIMESTRE 1986). PRECIO: 500 PESETAS (IVA INCLUIDO)





Nautilus

El reloj deportivo de mayor prestigio

Venta y Servicio técnico

SOTOLARGO
Joyeros

Gran Vía, 70 - 28013 Madrid



PORTADA

«Isabel Clara Eugenia», obra de Jorge Porbous. Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid).

REALES SITIOS. REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. MADRID. AÑO XXIII. NUM. 87. PRIMER TRIMESTRE 1986. PRECIO: ESPAÑA, 500 PESETAS; EXTRANJERO, 1.200 PESETAS. SUSCRIPCIÓN: ESPAÑA, 1.300 PESETAS; EXTRANJERO, 2.600 PESETAS (IVA INCLUIDO).

DIRECTOR:

Ramón Andrada

DIRECTOR-ADJUNTO:

Rafael Sánchez

VOCALES:

Manuel del Río, Pilar G. Morenos, Margarita González, Juan Hernández, Consolación Morales, Javier 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, María Teresa Ruiz Alcón, Fernando Fernández-Miranda, María Leticia Sánchez Hernández, Carmen Díaz Gallegos, Fernando A. Martín, José Luis Sancho y María Victoria Chico.

ADMINISTRADOR:

Ángel Acerete

FOTOGRAFÍAS EN COLOR:

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

FOTOGRAFÍAS EN NEGRO:

Laboratorio Fotográfico del P. N.

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

40845

Sumario

3 CARTA A LOS LECTORES, por Ramón Andrada.

4 Realizadas por técnicos del Patrimonio Nacional. OBRAS DE RESTAURACION EN LOS MONASTERIOS DE LAS DESCALZAS REALES Y DE LA ENCARNACION, DE MADRID, por María Teresa Ruiz Alcón.

Estado en que se encuentran ambos Monasterios madrileños, una vez terminadas las obras de restauración y consolidación de los edificios, en los que se han revisado las cubiertas y tendido una nueva red de instalación eléctrica, así como dispositivos contra incendios y robos.

17 DESPLEGABLES: «Felipe II» y «Ana de Austria», obras de Villandrando (Monasterio de la Encarnación de Madrid). Juego de copas de la cristalería de las virtudes (Palacio Real de Madrid).

21 De finales del siglo XVIII. LA CRISTALERIA DE LAS VIRTUDES CONSERVADA EN EL PALACIO REAL DE MADRID, por Fernando Fernández-Miranda y María Leticia Sánchez.

Descripción de los ocho modelos distintos de piezas que integran la cristalería de las virtudes, perteneciente a la colección de vidrio del Patrimonio Nacional, denominada de esta forma debido a los motivos ornamentales que la decoran.

29 EL REAL SITIO DE ARANJUEZ, EJEMPLO DE URBANISMO BARROCO EN ESPAÑA: SUS CALLES Y PLAZAS, por Carmen Díaz Gallegos.

Estudio del origen y evolución de las calles y plazas de Aranjuez —Elipsoidal, de San Antonio, de las Parejas, del Rey, Mayor y de San Carlos— a través de tres planos de diferentes épocas: 1773, 1850 y 1929.

45 LA OBRA DEL ESCULTOR JOSE PIQUER EN LA REAL ARMERIA DE MADRID, por Fernando A. Martín.

Trabajo sobre las obras que realizó, para la antigua Armería de Madrid, el artista valenciano José Piquer y Duart, representante romántico por excelencia dentro del panorama escultórico del siglo XIX.

53 UNA GONDOLA REAL DEL SIGLO XVII CONSERVADA EN LA CASA DE MARINOS DEL REAL SITIO DE ARANJUEZ, por José Luis Sancho.

Artículo sobre una góndola real —de 17 metros de largo por 2,60 de ancho—, muy probablemente de fabricación napolitana, utilizada por Carlos II para pasear por el Estanque del Buen Retiro, y que actualmente se encuentra en la Casa de Marinos de Aranjuez.

61 DESPLEGABLES: «Cantigas 39, 98 y 168, de Alfonso X el Sabio» (Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial).

65 LA RELACION TEXTO-IMAGEN EN LAS CANTIGAS DE SANTA MARIA, DE ALFONSO X EL SABIO, por M. Victoria Chico.

Análisis de las miniaturas de las Cantigas que son «poetizadas» de un modo paralelo, utilizándose lenguajes literarios e iconográficos semejantes —no idénticos—, con grandes interconexiones.

73 CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL.



Palacios y Monasterios del Patrimonio Nacional

MADRID

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

Laborables: de 9,30 a 12,45 y de 16 a 17,45 horas.

Domingos y festivos: de 9,30 a 13,30 horas (cerrado por la tarde).

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

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

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

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

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

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

EL PARDO

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

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

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

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

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

EL ESCORIAL

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

CASITA DEL INFANTE Y JARDINES.

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

CASITA DEL PRINCIPE.

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

ARANJUEZ

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

JARDIN DE LA ISLA Y JARDIN DEL PRINCIPE.

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

MUSEO DE FALUAS.

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

LA GRANJA

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

JARDINES Y FUENTES.

Laborables: de 10 a 13,30 y de 15 a 18 horas. Lunes cerrado (Funcionamiento de las fuentes: jueves, sábados, domingos y festivos).

Domingos y festivos: de 10 a 15 horas (cerrado por la tarde).

RIOFRIO

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

Laborables: de 10 a 13,30 y de 15 a 18 horas. Martes cerrado (El bosque de Riofrío, abierto de sol a sol).

Domingos y festivos: de 10 a 15 horas (cerrado por la tarde).

PALMA DE MALLORCA

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

Laborables: de 9,30 a 13,30 y de 16 a 18,30 horas. Lunes cerrado.

Domingos y festivos: de 9 a 14 horas (cerrado por la tarde).

BURGOS

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

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

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

VALLADOLID

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

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

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

Carta a los lectores

El Patrimonio Nacional: un legado real proyectado al futuro

El conjunto de bienes que comprende el Patrimonio Nacional se debe a la Realeza española, a la Corona, que a través del tiempo nos ha legado a los españoles de hoy la más fabulosa y trascendente herencia que pudiéramos imaginar, y que ha influido notablemente tanto en la historia del Arte en general y de la Arquitectura en especial como en el urbanismo madrileño, en la formación noble de la capital de España. Y todo ello con las aportaciones de los Reyes, quienes a lo largo de la Historia supieron elegir los mejores lugares para, con los mejores artífices, crear obras que sobresalen singularmente en esta España pródiga en tesoros artísticos, en la que las Bellas Artes han prosperado, y donde tantas huellas universales e indelebles han recibido la historia de la Cultura y de la Civilización.

Hoy, según la Ley por la que se rige, junio de 1982, el Patrimonio Nacional está formado por un conjunto de bienes y derechos de titularidad estatal afectados al uso y servicio de S. M. el Rey y la Familia Real para la alta representación que la Constitución y las Leyes les otorgan, para luego, y mientras ello sea compatible con lo anterior, servir al pueblo español como vehículo de cultura, docencia e investigación. Todos estos bienes —que se aclaran y especifican en el inventario que el servicio correspondiente guarda y controla eficazmente— se encuentran ornando paredes y salones, y expuestos a la visita pública.

Para darlos a conocer, inventarios y catálogos van saliendo a la luz. En breve plazo se publicará la primera edición del Catálogo de Tapices, los dos tomos correspondientes a los siglos XVI y XVII, ahora en imprenta, y se tienen en preparación otros de las diferentes colecciones reales. Esta es labor lenta, científica, laboriosa, pero necesaria para un mejor conocimiento de esa inmensa riqueza que sólo estudiosos y eruditos disfrutan en la actualidad.

Por otra parte, es de esperar que en el futuro alentador y positivo que todos deseamos para España, la legislación no disgregue una unidad que a través de la Historia se ha conservado íntegra en sus elementos primordiales, y que por eso alcanzamos entera y cierta. Los bienes que conforman el Patrimonio Nacional deben seguir teniendo sus destinos, la unidad y la independencia de hoy, siempre dentro de la realidad legal y social que, naturalmente, con el devenir de la historia irá cambiando. La tradición es hermosa, es uno de los mayores tesoros de un pueblo, mas no como contemplación nostálgica, porque sólo nostalgia sería grave esclerosis. La tradición ha de ser el punto de apoyo, la palanca para el salto al futuro, y el futuro exige innovación y participación.

La participación ha de ser de la sociedad toda, y obligadamente de la sociedad empeñada en la cultura. Con innovación y participación, el futuro del Patrimonio Nacional no puede ser otro que su continuidad al servicio de la Corona y la dedicación luego a la sociedad. En ese binomio de innovación y participación hay que imaginar desde lo alto para conseguir fruto y resolver muchos problemas de hoy que sólo pueden arreglarse con el futuro, en el futuro.

Por último, el Patrimonio Nacional, con su significación y trascendencia, ha de ser foco indudable de cultura. Pero cultura activa, irradiante, porque sólo con cultura se gana la libertad que ya es muy difícil perder.

Con afectuosos saludos.

RAMON ANDRADA

1. Nueva Sala de pintura española e italiana. Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid).
2. Salón de Reyes, donde se encuentra el retrato a caballo del Cardenal Infante Don Fernando de Austria, posiblemente obra de Rubens. Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid).
3. Anteatorio, una vez recuperado el friso de yesería. Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid).

Realizadas por técnicos del Patrimonio Nacional

Obras de restauración en los Monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación, de Madrid

Por M.^a TERESA RUIZ ALCON

Durante más de seis meses, han permanecido cerrados a la visita pública los monasterios de las Descalzas Reales y la Encarnación, de Madrid, pertenecientes ambos a los Patronatos del Patrimonio Nacional, no sin las constantes quejas por parte de turistas y estudiosos al no poder visitarlos. Creo que todas estas molestias han merecido la pena, ante las importantes restauraciones que se han efectuado por los equipos cualificados del Patrimonio Nacional¹.

Los dos edificios son ya longevos, las Descalzas del siglo XVI y la Encarnación de muy principios del XVII. Es lógico, y no puede extrañar, que sea necesario emprender obras de consolidación del edificio y de restauración, aún teniendo en cuenta que el cuidado de ambos es constante.

En los dos había que revisar las cubiertas y tender la nueva red de instalaciones eléctricas, además de instalar medios de seguridad contra incendios y robos. Las obras dieron comienzo pensando que sería cosa breve, pero, como ocurre con frecuencia, las cosas se complicaron. Unas veces lo requería la conservación, y otras porque, al presentarse dilemas de importancia artística e histórica, había de seguir adelante.

DESCALZAS REALES

El 24 de junio de 1535 nacia, en lo que hoy es Monasterio de las Descal-

zas, la tercera hija² del Emperador Carlos V y de la Emperatriz Isabel. La Corte, aunque residía habitualmente en Toledo, era itinerante. Sólo hasta tiempo de Felipe II no se le daría un lugar fijo, al implantarse la capitalidad de España en Madrid. Carlos V había descubierto el clima tan saludable de Madrid cuando, con motivo de unas fiebres que padeció, le indicaron para reponerse la pequeña villa donde los puros aires de Guadarrama y Navacerrada llegaban tan directamente.

La Emperatriz Isabel se traslada a Madrid cuando está próximo a nacer su tercer hijo, pero no se aloja en el Alcázar, la antigua casa fortaleza árabe donde el Príncipe Felipe tiene ya establecida su casa, sino que pasa a vivir a un palacio que tenía cerca del Monasterio de San Martín Alonso Gutiérrez, tesorero de Carlos V. Allí nace una niña, Doña Juana, que más tarde casaría con el Príncipe Don Juan, heredero del trono portugués, ambos progenitores del Rey Don Sebastián, una de las incógnitas históricas aún no suficientemente aclarada.

Cuando la Princesa Doña Juana, de vuelta en Madrid, después de enviar, decide fundar un monasterio para retirarse cuando los asuntos del Gobierno se lo permitan³, elige la casa donde había nacido, y compra a los herederos de Alonso Gutiérrez y a su mujer, María de Pisa, el suntuoso palacio, para transformarlo en cenobio. Se levanta de nueva planta una iglesia,



pero a la vez se hacen grandes reformas en el antiguo palacio⁴.

Según el testimonio del mismo Rey Felipe II, «*la Princesa había nacido en las habitaciones frescas que daban a la huerta*» y la tradición conventual aseguraba que donde se encuentra el Relicario del convento estaba situada la mencionada habitación.

Al perforar el techo de la Antecapilla para meter las conducciones eléctricas, se descubrió una mayor altura de techo con una espléndida techumbre de gruesas vigas, y que recorre por el alto de los muros del salón en tres lados un ancho friso de yesería muy semejante al del Salón de Reyes. Sin duda, esta gran sala se partió para instalar en una parte lo que hoy es Relicario. Con ello queda demostrado que las dos habitaciones —Relicario y Ante-oratorio— eran antes de la reforma conventual un gran salón, el que ocupó la Emperatriz cuando se alojó en el palacio. Las ventanas de las dos estancias dan a la Huerta.

Otro tanto ha ocurrido en la Portería Reglar, que, al desaparecer el cielorraso, ha dejado al descubierto otra techumbre de vigas que se unen con las del Zaguán de entrada, quedando en su tiempo una gran entrada que daba acceso al patio central, al fondo del cual situaba la magnífica escalera, cuya bóveda fue decorada en el siglo XVI.

La vivienda de Don Alonso Gutiérrez era un gran palacio con edificaciones que venían desde el siglo XV, y que, a principios del XVI, fue aumentando y embelleciendo, convirtiéndose en una espléndida mansión del renacimiento toledano, hasta que en 1566 sufrió la transformación necesaria para cambiarlo a Monasterio⁵.

Cuando en el año 1960⁶ se abrió a la visita pública, se restauró y se acondicionaron algunas salas para que, sin trastornar la vida conventual, se pudieran admirar las obras de arte más importantes que guardaba; pero quedaban pinturas muy interesantes sin restaurar, y no había lugar para exponerlas convenientemente al público. Hoy, gracias a la cesión por la Comunidad de una habitación, que aunque importante para la vida monástica han prescindido de ella, puede admirarlas el visitante que acuda al Monasterio deseoso de conocer tanta obra de arte y un ambiente recogido y silencioso, el cual hace olvidar que te encuentras a trescientos metros de la Puerta del Sol y la Plaza del Callao.

Un equipo de restauradores de pintura y escultura lleva dos años, y aún tendrá que continuar aunque se abra a la visita, como puede comprobarse, ya que todo está expuesto. A estas pinturas que por primera vez se pueden contemplar después de su restauración son a las que me voy a referir en una rápida visión.

Siguiendo el itinerario de la visita, admiramos *El Arcángel San Miguel*, de la serie de los arcángeles de Bartolomé Román, ampuloso y elegante, de un bonito colorido, como los otros seis expuestos; y un *San Jerónimo Penitente*, probablemente de Tristán, recuadrado con un marco de talla dorada del siglo XVII, una joya de la ebanistería.

Entre las estancias llamadas el Cándido y el Salón de Reyes, se han distribuido los numerosos retratos de personajes de la Casa de Austria. Algunos de ellos, los de los hermanos de Carlos V, los cedió el Rey Felipe II; así consta en la Testamentaria de éste, a su hermana la Emperatriz María, cuando, viuda, vino a vivir a las Descalzas Reales.

Hay una pintura que representa un *Niño Jesús sentado sobre un almohadón*, con un pajarito en la mano, y que se veía mal antes por estar en la Capilla del Santo Ángel. Es sin duda el retrato de un príncipe o infante, le cubre una camisita transparente que nos habla de una mano maestra, quizá la tan desconocida Sofonisba Angisiola o Sánchez Coello. De este autor es con seguridad el retrato de tres cuartas de la Fundadora.

Tienen gran interés iconográfico los retratos de las cuatro hijas de la Emperatriz María y el Emperador Maximiliano, que los habían convertido, seguramente en el siglo XVIII, en Santa Inés, Santa Catalina de Alejandría, Santa Lucía y Santa Margarita; no está muy claro el atributo de esta última, una palma y flores. El aspecto de las pinturas —muy sucias, reseca y pasmado el barniz— no impedía adivinar por los trajes y tocados que se trataba de retratos. Al limpiarlos, se han podido leer en alemán unos letreros que nos dan el título de archiduquesa, el nombre y la edad. Son: Ana, la mayor, que nació en Cigales, y que más tarde casó con Felipe II; Isabel, que casó con Carlos IX de Francia; María, que murió de corta edad; y Margarita, que profesó en el convento de las Descalzas, y vivió con fama de santidad⁷. Parece lógico que estos retratos los trajera la Emperatriz, y los letreros en alemán hacen suponer que sean obra de algún pintor de Cámara de Maximiliano⁸. Después de restaurados, podemos admirar un espléndido retrato del Infante Cardenal Don Fernando de Austria, el hijo de Felipe III, vencedor en Nordlingen. Al parecer, es una copia del Rubens que está en el Prado, sin embargo las calidades de la cabeza son tales que hace pensar que pudiera ser de la mano del propio Rubens, que pintó en las Descalzas. En todo caso, los especialistas dirán la última palabra. También se pueden admirar dos interesantes vitrinas o *escaparates*, como son llamados en el convento, de

muebles flamencos de finales del XVI y un arca pintada de la misma época.

Junto al gran salón, donde se instaló anteriormente la pintura, se encuentra la nueva sala cedida por las religiosas, eran las habitaciones que ocupó la Emperatriz María. En el primer salón continúa toda la pintura flamenca, y se exhibe por vez primera una tablita que han regalado a las monjas hace poco tiempo: una *Adoración de Pastores*, que se puede fechar a principios del siglo XVI, y parece pintura alemana.

En la habitación contigua, se ha colgado la pintura italiana y española. Algunos cuadros se podían ver antes en distintos lugares de la visita del Monasterio, pero otros estaban recogidos por necesidad de restauración. Contemplamos una cabeza de *Inmaculada*, copia o réplica de Solís; de él, pero firmado, un *San Jerónimo penitente*; y una deliciosa *Virgen con el Niño*, por el Divino Morales, que estaba antes colocada en el Relicario, y al restaurarla apareció un gracioso sombrero verde, igual al que lleva la Virgen con el Niño del mismo autor en la Colección Adanero. El *San Antonio*, que según la tradición conventual era el retrato de Don Juan de Austria, causa una sorpresa agradable después de su restauración, tiene nubes y luces en su fondo que le acercan al Greco, podría ser muy bien una obra de Jorge Manuel, y como retrato más parece ser el de éste con su esbozo de bigote que el de Don Juan de Austria. Es muy interesante el *San Sebastián*, copia del de Orrente de la Catedral de Valencia, aunque también en este caso con calidades que no parecen ser copias sino originales. *Las Lágrimas de San Pedro* está firmado «Andrea Anconisanus 1595», pintor italiano del que se conocen pocas obras en España, discípulo del Barroquino nacido en Ancona, en 1555, cuyo nombre correcto es Andrés Illo.

Finalmente, sobre la chimenea, dos obras de extremo interés: una es el boceto del techo de la Iglesia, pero no exactamente como está ahora pintado por Antonio García, aunque es indudable que éste se inspiró en este boceto que según todas las trazas parece obra de Zacarías González Velázquez, y la otra pintura, que ha de ser polémica, es un borroncito de pequeñas dimensiones que representa a la Emperatriz María en traje de Terciaria Franciscana.

Desde que se hizo el Inventario del Monasterio en el año 1960, he tratado de buscar la abundante documentación que existía de los dos Monasterios, pero se traspapeló en el año 1936 por desgracia para las historias de ambos conventos⁹. Esta documentación aclararía si el bocetito del retablo pudiera ser obra de Goya, como parece, y que fuera un posible proyecto para la ige-

sia después del incendio, y que nunca llegó a realizar el genial pintor. En su lugar se colocó el que hoy existe, obra de Pablo Pardo, como el de Doña Juana, y que están colocados en el presbiterio, sobre las dos puertas que corresponden a la Capilla del Enterramiento de la Fundadora y al del confesionario de las monjas.

En el Claustro alto, se puede contemplar una pintura de gran interés iconográfico, un *retrato del Cardenal Cisneros*¹⁰. El cuadro está cortado, por lo que resulta un tanto extraño el caballo que monta el Cardenal en la toma de Orán. La figura de éste y en especial las manos, nos llevan a principios del siglo XVI, no tanto el fondo del cuadro en el que se representan las murallas de la ciudad y el ejército asaltante.

En el Antecoro, está actualmente el cuadro de los *Siete Arcángeles*¹¹, devoción tan de la Casa de Austria y del siglo XVII, que es sin duda obra italiana. La *Virgen de los desamparados*, firmada por «Thomas Yepes me fecit. Valencia, 1644», es un auténtico muestrario de joyería del siglo XVI. Todo el frente del traje de la Virgen y del Niño están cuajados de medallas, relicarios y otras joyas.

En el Coro, se ha colocado un retrato de *San Juan de la Cruz*. Es buena pintura y de sumo interés por tratarse con toda seguridad de un auténtico retrato del Santo.

Finalmente, en el gran salón, donde antiguamente estuvieron situadas las celdas de las religiosas —y que en 1970 se preparó para exponer los tapices del *Triunfo Eucarístico*, tejidos en Bruselas y que regaló la Infanta Isabel Clara Eugenia—, se han colgado un Calvario¹², obra probable de Antonio Pereda; el retrato de la Infanta vestida de Terciaria Franciscana, que usó siempre al quedarse viuda; y otra pintura anteriormente expuesta en el Salón de Reyes, pero que al restaurarla se ha podido leer el nombre de su autor: se trata de «*Santa Ursula y las once mil Vírgenes*», firmada por «IULIO-LICINIO VENETV. F.».

En las cuatro vitrinas que anteriormente no contenían más que ropas de culto, se han alternado éstas con cerámicas e importantes libros que posee la Comunidad.

MONASTERIO DE LA ENCARNACION

Este Monasterio ha permanecido cerrado más tiempo aún que el anterior¹³. De él no ha habido descubrimientos en la estructura del edificio, pero también se muestran algunas salas que antes quedaban bajo la Clausura.

Se edificó de nueva planta, y su creación es cincuenta y cinco años más

moderna que las Descalzas. Fue su fundadora Margarita de Austria Estiria, mujer de Felipe III, hija del Archiducado Carlos de Estiria, hijo, a su vez, del Emperador Fernando I, el hermano de Carlos, que le sucedió en el Imperio.

Había nacido la Princesa en Graz, y a la edad de 15 años la eligió Felipe II para mujer de su hijo por su piedad y por su despierta inteligencia. Tuvo ocho hijos, y tres de ellos representaron papeles importantes en la vida europea del siglo XVII: Felipe IV sucedió a su padre en el trono; Ana Mauricia se casó con Luis XIII de Francia, y fue la madre de Luis XIV; y el Cardenal Infante Don Fernando, la última gran figura de los Austrias españoles. La pequeña de las hijas, María, se casó con el Emperador Fernando de Austria, pero no tuvo el protagonismo de los anteriores en la vida política de la época. Aunque murió muy joven, a los 27 años, tuvo una fuerte personalidad luchando, aunque sin resultados, contra las privanzas del Duque de Lerma y Don Rodrigo Calderón, pero no consiguió desterrar la abulia de su marido, el inoperante Felipe III. Quizá, si su vida hubiera sido más larga, habría conseguido influir en el Rey¹⁴.

Durante su estancia en Valladolid, cuando pasó a ser la residencia de la Corte, conoció a una monja agustina de grandes dotes, Sor Mariana de San José, natural de Ciudad Rodrigo¹⁵, y con ella tuvo una gran amistad espiritual, que la llevó a determinarse a fundar un monasterio en Madrid, costumbre frecuentísima entre los miembros de la Casa de Austria.

El 10 de julio de 1611 se bendijo la primera piedra, el arquitecto fue Juan Gómez de Mora. La Reina, que estaba ya enferma, asistió a la ceremonia desde los balcones del Palacio de Doña María de Aragón, que está muy próximo a la Encarnación. Tres meses después, el 3 de octubre, moría la Reina, pero Felipe III, inconsolable, prometió a la Madre Mariana que él velaría personalmente por la terminación del Monasterio. No se pararon las obras, y el 29 de junio de 1616 se consagra la iglesia, y entran las religiosas a habitarlo. El Rey acude al acto con todos sus hijos, que de este modo querían honrar de manera especial la memoria de la Reina.

El Convento estaba rodeado de una gran huerta, «La huerta de la Priora», que en tiempo de José Bonaparte fue expropiada para hacer la Gran Plaza al oriente del Palacio Real. Durante el reinado de Fernando VI, la iglesia se renovó completamente por proyecto de Bonavía con tal éxito y acierto que quedó convertida en una de las iglesias más bonitas de Madrid.

Igual que en las Descalzas, se han revisado las cubiertas, desagües, tendi-

do eléctrico, puesto medios de seguridad en abundancia, y restaurado la pintura que nos permite ver obras que antes no se exponían.

En el gran Zaguán de entrada se ha colocado la valiosa colección de retratos de la Casa de Borbón que existía en el Monasterio. Obra posible de Luis Meléndez es el de *María Gabriela de Saboya*, y son muy interesantes los dos de *Carlos IV* y *María Luisa*¹⁶, posiblemente de Carnicero.

En la Antigua Sala de Labor, junto a los cuadros anteriormente allí situados, se puede ver *La Virgen de la Leche*, de Bartolomé González; y en la Portería Reglar nos encontramos con tres pinturas de *Escenas de Nazaret*, pintura madrileña del siglo XVII, y *Jesús entre los doctores*, obra atribuida a Carducho.

En el paso al Coro está *Cristo con la Cruz auestas*, de Lucas Jordán, en su época de Madrid; y también dos interesantes retratos de Doña Luisa de Carvajal¹⁷, aquella valiente señora que se fue a Inglaterra a finales del siglo XVI para ayudar a los católicos ingleses perseguidos en aquellos momentos. La Madre Mariana ayudó y aconsejó en muchas ocasiones a esta mujer, que sufrió prisión y grandes penalidades en Londres; su cuerpo fue traído a la Encarnación, donde se encuentra.

En la Sacristía se puede admirar un Descendimiento, pintura flamenca del siglo XVI; y en la Antesacristía exterior, dos obras de Carducho, *El Abrazo en la Puerta Dorada* y *La Presentación de María en el templo*.

La mayor novedad del Monasterio es la posibilidad de visitar el «Salón de Reyes»; el acceso hay que hacerlo por una pequeña escalerita para no interrumpir la vida de Comunidad¹⁸. Desemboca en una habitación abovedada, donde se han colocado las muchas y buenas esculturas que tiene el convento. A continuación está el Salón destinado a recibir a las personas reales cuando iban de visita al Monasterio, y en el que ha sido necesario restaurar techos y ventanas¹⁹. En él se pueden ver todos los retratos de los Austrias pintados por Villandrando, de gran interés más por el punto de vista iconográfico que pictórico.

Junto con los retratos de los fundadores, obras de Bartolomé González, están reunidos los de sus hijos Felipe IV, su primera mujer Isabel de Borbón y la hija de ambos María Teresa, Felipe II y su cuarta esposa Ana de Austria, la Infanta María y su marido el Emperador Fernando, el Cardenal Infante Don Fernando y los Infantes Carlos y Margarita, que murieron casi adolescentes. Hay un retrato también de Villandrando, aunque parece de mejor calidad que los anteriores.

Estas líneas tienen la finalidad de dar

Salón de Reyes,
en el que se han expuesto
sólo retratos
de la Casa de Austria.
Monasterio
de las Descalzas Reales
(Madrid).



Nueva Sala de pintura
española e italiana,
donde se puede apreciar,
junto a la puerta,
«Las lágrimas
de San Pedro»,
obra de Andrea
Anconisanus.
Monasterio
de las Descalzas Reales
(Madrid).



a conocer al público las obras de arte que les deleitarán cuando visiten los Monasterios. Pero es de justicia llamar su atención sobre lo que ha hecho posible la contemplación de estas maravillas: la conjunción de dos entidades, las Comunidades de Franciscanas Clarisas y Agustinas Recoletas, y el Patri-

monio Nacional. Las primeras, continuadoras de la vida monástica desde aquellas religiosas a quienes se lo entregaron respectivamente las fundadoras, Doña Juana de Austria y Doña Margarita de Austria-Estiria. Ellas lo han cuidado a través de varios siglos, lo siguen cuidando y lo han defendi-

do en tiempo de conmociones. Sin el amor y respeto de cada comunidad a su fundación, no hubieran llegado hasta nosotros. Los edificios, cuando no se habitan, es mucho más fácil su deterioro; también un mal uso de ellos los puede perjudicar, pero no así cuando se les cuida como sim-



*Casita de la Infanta
Sor Margarita.
Monasterio de las Descalzas Reales
(Madrid).*

*Salón de pintura flamenca.
Monasterio de las Descalzas Reales
(Madrid).*



bolo de un legado. Han pasado ambas comunidades momentos de grandes necesidades, careciendo a veces de lo más elemental para su subsistir, pero nunca se han desprendido de algo que les había sido entregado, no para su gozo personal, ya que las dos órdenes son de vida muy austera, sino para mayor

esplendor de la vida monástica y del culto divino.

La otra entidad que ha contribuido y contribuye a esta conservación es el Patrimonio Nacional, heredero del antiguo Patrimonio de la Corona. Estos Conventos estuvieron siempre bajo el Patronato del Rey, y el Patrimonio

Nacional es quien ha recogido estos legados y hace posible esta protección, realizando obras en ocasiones de gran cuantía. Esta colaboración de las comunidades y el Patrimonio ha hecho posible que Madrid pueda enorgullecerse de estos dos conjuntos de tanto valor artístico.

1. «Doña Juana de Austria», fundadora del Monasterio de las Descalzas, de Sánchez Coello.
- 2 y 3. El Candilón. Sobre el poyete de azulejería se encuentra un Calvario, posiblemente obra de Antonio Moro. Debajo, otro ángulo del Salón. Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid).
4. Casita de la Infanta Sor Margarita de la Cruz. Monasterio de las Descalzas Reales (Madrid).
5. «María Luisa de Parma», de Antonio Carnicero. Monasterio de la Encarnación (Madrid).



NOTAS

¹ Por el Servicio de Obras ha intervenido el aparejador Pedro Criado Juárez; y por el Servicio Artístico, los restauradores Cecilia Juárez, José Antonio Menéndez-Morán y Francisco Torrón.
² La Infanta Doña Juana nació en Madrid el 24 de junio de 1535. Tenía ocho años menos que Felipe II. Se casó en enero de 1552 en la ciudad

de Toro con el Príncipe de Portugal Juan, que murió en 1554. Doña Juana volvió inmediatamente a Castilla. Murió en El Escorial el 7 de septiembre de 1573.
³ La Princesa Doña Juana no regresó a Portugal, no volviendo a ver a su hijo el Rey Don Sebastián. En Castilla fue regente cuando su hermano Don Felipe fue a casarse con María de Inglaterra.

⁴ ESTELLA, MARGARITA, «Artistas madrileños en el palacio del Tesorero», *A.E.A.*, n.º 229, página 52.
⁵ Se dice que fue Palacio de los Reyes de Castilla en épocas remotas, y luego pasó a ser vivienda de Alonso Gutiérrez. Intervinieron en la obra Antonio Sillero; y, en la obra de la iglesia, Juan Bautista de Toledo.
⁶ En este año se hizo primeramente un Inven-



1. «Cristo con la Cruz a cuestas», de Lucas Jordán. Monasterio de la Encarnación (Madrid).

2. Portería Reglar. A la derecha, «La embajada de las Princesas en el río Bidasoa», obra del siglo XVII. Monasterio de la Encarnación (Madrid).

3. «La gran Duquesa de Toscana» —María Magdalena, hermana de la Reina Margarita—, obra del siglo XVII. Monasterio de la Encarnación (Madrid).

4. «La Infanta Doña María» —hija de Felipe III y más tarde Emperatriz de Austria—, de Villandrando. Monasterio de la Encarnación (Madrid).



1. Salón de entrada, con retratos de los Borbones. Monasterio de la Encarnación (Madrid).

2. «Escena de Nazaret», obra de la Escuela madrileña del siglo XVII. Monasterio de la Encarnación (Madrid).

3. «La Virgen de la leche», de Bartolomé González. Monasterio de la Encarnación (Madrid).

4. «Carlos III», de Antonio Carnicero. Monasterio de la Encarnación (Madrid).



1.

2.

3.



tario con carácter científico de todo el Convento. Después se reunieron en lo que sería visitable las más importantes obras de arte.

⁷ Tuvo la Emperatriz María quince hijos. Margarita, la más pequeña, entró de religiosa en las Descalzas; pero antes, como ya había muerto su hermana Ana, cuarta mujer de Felipe II, se trató de que casara con éste, y ella renunció a semejante boda.

⁸ Los retratos pudieran ser del pintor Van Achen, pintor de Cámara de Maximiliano.

⁹ Todo esta documentación la tenía reunida en su domicilio el Capellán Don José Armesto, ya que estaba escribiendo la historia de los dos Monasterios. Fue sacada del domicilio de dicho señor, y no se conoce el paradero de la misma o si se destruyó.

¹⁰ Este cuadro fue erróneamente publicado en

la revista REALES SITIOS como del Infante Cardenal Don Fernando, en el artículo «El palacio de la Zarzuela desde el siglo XVII al comienzo del XX. Antecedentes de un Real Sitio», por MARÍA TERESA RUIZ ALCÓN, año XIII, n.º 48, Madrid, 1976.

¹¹ MARÍA TERESA RUIZ ALCÓN, «La devoción de los siete Arcángeles», REALES SITIOS, año XI, n.º 40, Madrid, 1976.



«El Cardenal Infante
Don Fernando de Austria»,
de Villandrando.
Monasterio de la Encarnación
(Madrid).

Subida al Salón de Reyes.
Monasterio de la Encarnación
(Madrid).



¹² No se ha vuelto a colocar la colección completa, como ha permanecido durante años, por la necesidad de restauración de muchos paños.
¹³ Se cerró en el año 1984 a raíz de un robo que sufrió, por considerar que no reunía las condiciones de seguridad necesarias para la visita; peligro que actualmente se ha subsanado.

¹⁴ PÉREZ MARTÍN, MARÍA JESÚS, *Margarita de Austria, Reina de España*, Espasa-Calpe, 1961.

¹⁵ M. LETICIA SÁNCHEZ, «El Monasterio de la Encarnación de Madrid: un modelo de vida religiosa en el siglo XVII» (Tesis de licenciatura, en prensa).

¹⁶ Como de Carnicero los ha considerado María Antonia Ibáñez, cuya tesis doctoral versa sobre este pintor.

¹⁷ El retrato pequeño estaba pintado en la parte baja del grande y tapado con la pintura poste-

riormente. Por considerarse de importancia, se sacó poniendo en su lugar un injerto de lienzo.

¹⁸ El acceso es imposible por otro lugar, y en ocasión de ciertas celebraciones conventuales no se podrá visitar.

¹⁹ Este salón se desmontó en el siglo pasado hacia 1840, cuando a las religiosas se les obligó a tener colegio de niñas.



«Felipe II», obra de Villandrando (Monasterio de la Encarnación de Madrid).



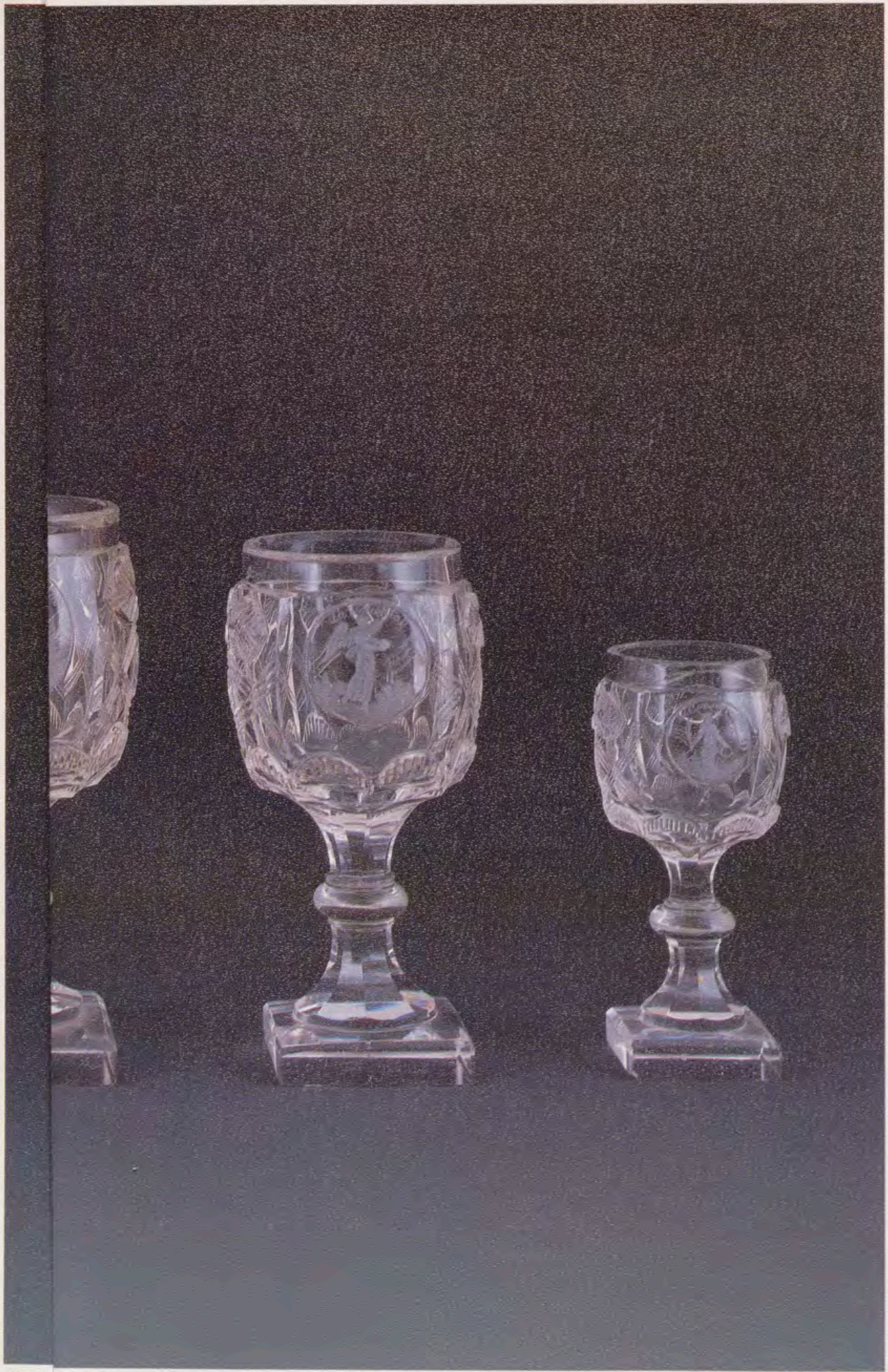
«Felipe II», obra de Villandrando
(Monasterio de la Encarnación de Madrid).



«Ana de Austria», obra de Villandrando
(Monasterio de la Encarnación de Madrid).



*Juego de copas de la cristalería de las virtudes,
formado por las siguientes piezas: una de champagne, una de agua, una de vino tinto, una de vino blanco y una de licor
(Palacio Real de Madrid).*



Juego
formac
(Palaci



La Amistad, El Valor, La Esperanza, La Nobleza y La Afabilidad: virtudes grabadas en las copas de la cristalería conservada en el Palacio Real de Madrid.

De finales del siglo XVIII

La cristalería de las virtudes conservada en el Palacio Real de Madrid

Por FERNANDO FERNANDEZ-MIRANDA y M. LETICIA SANCHEZ

La colección de vidrio del Patrimonio Nacional conserva, dentro de su amplia gama de cristalerías, un bello conjunto conocido tradicionalmente con el nombre de «cristalería de las virtudes», debido a los motivos ornamentales que adornan las piezas que la componen, y que serán objeto de estudio y comentario detallado.

El total de piezas que integran la cristalería es de 93, repartidas del siguiente modo: 11 copas de agua, 12 copas de vino blanco, 8 copas de vino tinto, 5 copas de champagne, 3 copas de licor, 1 candelabro, 6 vasos de cerveza, 10 vasos de agua, 10 vasos de vino del Rhin, 2 dulceras, 1 licorera, 9 platillos, 14 fruteros y 1 fuente ovalada. El Inventario General de los efectos existentes en el Real oficio del chinero realizado en 1872¹, y al que ya hemos hecho referencia en anteriores trabajos², es de gran importancia para conocer las vajillas y cristalerías existentes en el Palacio Real de Madrid en torno a la segunda mitad del siglo XIX. En él aparece relacionada una cristalería denominada por los términos de «cristal

grabado», y que posiblemente corresponda con las piezas adornadas con las virtudes. Seguidamente, exponemos el nombre y número de piezas de este documento que nos ha servido de gran ayuda a la hora de clasificar el conjunto de la cristalería. «Treinta botellas para agua, veintiocho copas para agua, veintiocho copas para vino del Rhin, treinta y ocho copas para vino de Burdeos, dieciocho vasos para cerveza, treinta y una copas para champagne, sesenta y ocho copas para vino de postre, treinta y una copas para licor, veintiocho saleros, dieciocho platillos, una cesta de cristal cuajado para servir hielo».

Cotejando el número de piezas que existen actualmente con la relación, se puede comprobar que hay una clara semejanza en los tipos o modelos de objetos, pudiéndose establecer las siguientes identificaciones entre el chinero correspondiente a 1872 y el chinero actual del Palacio Real. En el de 1872: 28 copas para agua, 28 copas de vino del Rhin, 38 copas de vino de Burdeos, 18 vasos de cerveza, 31 copas

de champagne, 68 copas de vino de postre, 31 copas de licor y 18 platillos. En el de 1986: 11 copas de agua, 12 copas de vino blanco, 8 copas de vino tinto, 6 vasos de cerveza, 5 copas de champagne, 10 vasos para agua?, 3 copas de licor y 9 platillos.

En este cuadro comparativo podemos observar las pérdidas acaecidas a lo largo de un siglo, la similitud existente en las denominaciones realizadas en ambas fechas (1872-1986), y los posibles cambios de nombre en la designación de las piezas. Por ello hemos añadido algún interrogante, concretamente en los diez vasos para agua, con el fin de indicar una identificación inexacta.

TIPOLOGIA DE LA CRISTALERIA

La cristalería de las virtudes presenta ocho modelos distintos de piezas: copas, vasos, candelabros, dulceras, licoreras, platillos fruteros y fuentes, distinguiéndose las piezas, dentro de cada modelo, por las diferentes medidas. Vamos a realizar una somera descripción de cada tipo, indicando además las variaciones existentes en él³.

COPAS: Base cuadrada. Cuerpo cilíndrico tallado a punta de diamante con hojas y rombos. En la parte superior del recipiente aparece una «virtud» grabada con su nombre correspondiente. Existen seis modelos dentro de este grupo: copas de agua, 12,5 cm. alt. \times 5,5 centímetros diám. Copas de vino blanco, 12,5 cm. alt. \times 5 cm. diám. Copas de vino tinto, 13 cm. alt. \times 5,5 cm. diámetro. Copas de champagne, 18 cm. altura \times 4,5 cm. diám. Copas de licor, 10 cm. alt. \times 3,5 cm. diám.

VASOS: Base estriada con ocho puntas. Cuerpo cilíndrico, abombado en la parte central, tallado a punta de diamante con hojas y rombos. En la parte superior, «virtud» grabada con el nombre que la identifica. En este grupo se conservan tres variedades de pieza: vasos de cerveza, 12 cm. alt. \times 7 cm. diámetro; vasos de agua, 10 cm. altura \times 6 cm. diám.; vasos de vino del Rhin, 9 cm. alt. \times 7 cm. diám.

CANDELABRO. Base estriada con doce puntas. Soporte tallado a punta de diamante con hojas y rombos, remata en un collarín del que sale un pequeño recipiente para encajar la vela. La parte superior del soporte está adornada con una «virtud» grabada. Solamente existe un modelo de este tipo de pieza. 26,5 cm. alt. \times 8,5 cm. diám.

DULCEROS: Base estriada con ocho puntas. Cuerpo o recipiente cilíndrico tallado a punta de diamante con hojas y rombos. La parte superior está grabada con una «virtud», con su nombre correspondiente. El borde remata en

triángulos. El único tipo existente mide 9,5 cm. alt. \times 7,5 cm. diám.

LICORERA: Forma de ánfora rematada en cuello largo con collarín. La decoración del cuerpo central está tallada a punta de diamante con hojas y rombos, y una «virtud» grabada. Se conserva solamente una pieza que mide 20,5 cm. alt. \times 5 cm. diám.

PLATILLOS: Forma circular con borde rematado en triángulos. La parte central está ornamentada con hojas y rombos tallados a punta de diamante. En este tipo no aparece «virtud» grabada. El modelo único mide 12,5 cm. diámetro.

FRUTEROS: Base estriada con ocho puntas. El cuerpo o recipiente presenta una forma de medio círculo tallado a punta de diamante con hojas y rombos. En la parte superior aparece una «virtud» grabada con su nombre. Los fruteros presentan dos tamaños: 21 cm. altura \times 25,5 cm. diám.; y 8 cm. alt. \times 8 cm. diám.

FUENTE: Forma ovalada con borde tallado con hojas a punta de diamante. El fondo interior es liso, y el exterior está adornado con una «virtud» grabada y el nombre que la identifica. 12 cm. largo \times 8 cm. ancho.

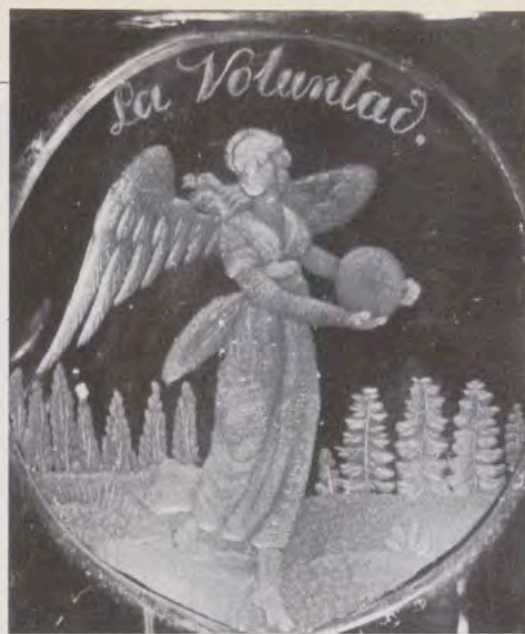
FABRICACION DE LA CRISTALERIA

La fabricación y datación de la cristalería de las virtudes puede fijarse a partir de dos elementos: los motivos ornamentales grabados y la decoración de hojas y rombos que adornan la mayoría de las piezas talladas a punta de diamante. Los grabados poseen las características que distinguieron e identificaron las labores realizadas en la Real Fábrica de cristales de La Granja (Segovia) a finales del siglo XVIII y gran parte de la primera mitad del XIX. Sabemos que uno de los talleres más interesantes que compusieron esta factoría fue precisamente la denominada fábrica de franceses o labrados, que destacó en las labores de talla y grabado de las piezas. Los hornos de la fábrica de labrados, instaurados en 1747 por operarios franceses, se dedicaron mayormente a la producción de vajillas. Las piezas fabricadas estuvieron enormemente influidas por las corrientes inglesa e irlandesa, que penetraron en el continente hacia 1780, y que ya habían comenzado a grabar motivos en los objetos, gracias a la calidad del vidrio fabricado, especialmente a la dureza y transparencia conseguidas. Los modelos ingleses se introdujeron en España a través de Francia, de forma que la mayoría de los motivos grabados en las piezas tenían un claro estilo anglosajón⁴.

La fábrica de franceses o labrados trabajó toda clase de piezas para el servicio de mesa: vasos, copas, jarras, platos, compoteras, etc. El sistema empleado era doble: bien se utilizaba el soplado, conocido en las piezas porque quedaba pegado en ellas la barra de hierro o puntal en la que ha sido apoyada para su elaboración; bien mediante un molde. Una vez que la pieza se enfriaba, pasaba a manos de los grabadores para realizar en ella los motivos decorativos. Ya veremos cómo los modelos ornamentales suelen encontrarse en repertorios de grabados o láminas, conocidos en todas las fábricas, y que no solamente se utilizan en la decoración del cristal, sino en plata, porcelana, aguafuertes, etc. Este estilo de grabados surge a finales del siglo XVIII, y serán ampliamente utilizados durante un largo periodo de años.

Una primera aproximación, que podemos adelantar una vez que hemos visto las principales características de los grabados de La Granja, es que posiblemente las «virtudes» que decoran la cristalería fueran hechas en la fábrica de franceses, ya que existe una clara identificación entre el estilo que caracteriza las piezas que estamos describiendo y otros objetos que fueron realizados en La Granja, concretamente los vasos grabados para Fernando VI y Fernando VII⁵.

El otro elemento, que indicábamos como importante a la hora de datar la cristalería, es sin duda la talla realizada a punta de diamante con hojas y rombos. El grabado de cristal realizado con este sistema fue una técnica introducida en Venecia en el siglo XVI, y en algunas zonas al norte de los Alpes que trabajaban según el estilo veneciano, procedente de Holanda. Sabemos que durante los siglos XVI y XVII numerosos aficionados holandeses trabajaron el cristal a punta de un diamante, a base de flores, caligrafía, insectos y otro tipo de motivos. Al mismo tiempo que se emplea la técnica del grabado a base de la punta de un diamante, también se pone de moda la técnica del punteado introducida en Holanda a través de los obradores ingleses. Este nuevo método era producido por los golpes de un diamante o la punta de un acero en la pieza, con el fin de obtener la decoración deseada. Se realizaron escenas de todo tipo, como retratos, alegorías, *slogans* políticos, etc. Paralelamente a estas técnicas, se impuso el diamante cortado, que se abrió paso a finales del siglo XVIII y primeros del siglo XIX, permitiendo la combinación de formas ensambladas que presentaban distintos tipos geométricos. A partir de este momento, fue común la combinación de escenas y motivos decorativos de distinto signo, grabados a punta de diamante en las piezas.



Cinco detalles de las alegorías grabadas en la cristalería de las virtudes: La Victoria, La Voluntad, La Política, El Año y La Bondad.



La consideración de este segundo aspecto, que acabamos de exponer, nos lleva a pensar que es posible que la fabricación de las piezas proceda de Francia, siguiendo los modelos ingleses de las técnicas del diamante introducidos en Francia en estos momentos.

Aventuramos una hipótesis sobre el origen de esta cristalería, basándonos en las características de los motivos decorativos que realizaron las fábricas de cristales a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, estando abiertos, sin lugar a duda, a posibles rectificaciones, debido al descubrimiento de datos que aporten aspectos hasta ahora desconocidos. El conjunto de piezas que integran esta cristalería pertenecería a Fernando VII, aunque la testamentaria realizada a su muerte no refleja con claridad dichas piezas⁶, de manera que, entre todas las cristalerías descritas, resulte dificultoso identificar con plena seguridad los objetos de las «virtudes». En segundo lugar, pensamos que estas piezas estarían fabricadas en Francia según la técnica del tallado a punta de diamante, y traídas

posteriormente a España para el grabado de las escenas en la Fábrica de cristales de La Granja, concretamente en la denominada de franceses o labrados. El posible itinerario seguido por esta cristalería nos muestra la forma en que serían introducidas en España las corrientes decorativas europeas, concretamente los modelos ingleses e irlandeses a través del camino galo.

Seguidamente, ofrecemos una selección iconográfica de las virtudes principales que adornan las piezas⁷.

La Amistad

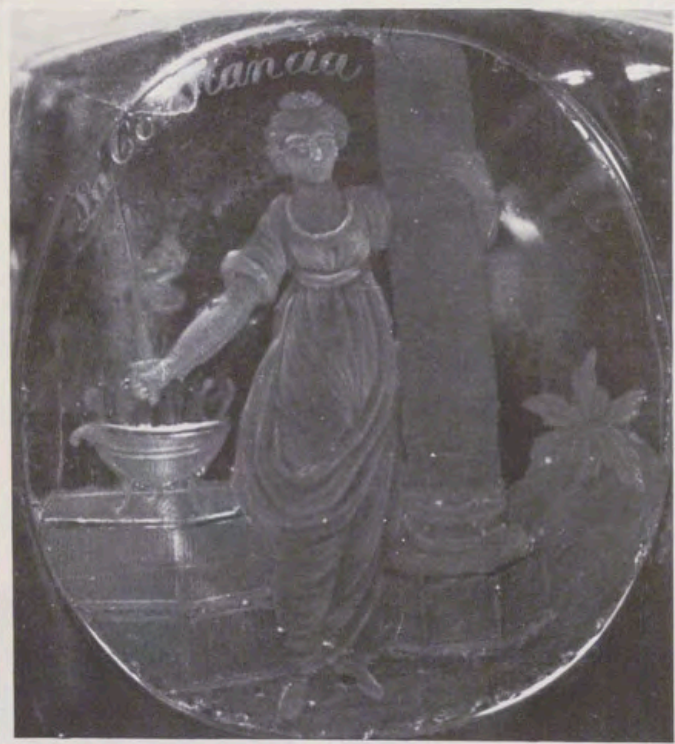
Se representa la Amistad por una adolescente, vestida con sencillo ropaje blanco, que define la pureza y la sinceridad, virtudes imprescindibles para la existencia de la misma. En su mano (tradicionalmente la derecha, aunque aquí se represente en la izquierda), muestra su corazón; y con la otra abraza un árbol por cuyo tronco sube una rama de vid, alusión a los cuidados que la Amistad procura y necesita.

Tradicionalmente, se representa este afecto personal con una corona de flores de mirto y de granado, símbolo del poder que de dos voluntades hace una sola; y con las leyendas Hiems et Aestas (invierno y verano), sobre la cabeza, y Prope et Longe (cerca y lejos), sobre el brazo que sostiene el corazón. En algunas representaciones de finales del siglo XVIII, aparece también tras ella un perro echado, representando a la fidelidad, y la inscripción MORS ET VITA (muerte y vida) sobre un monumento que está también en segundo plano.

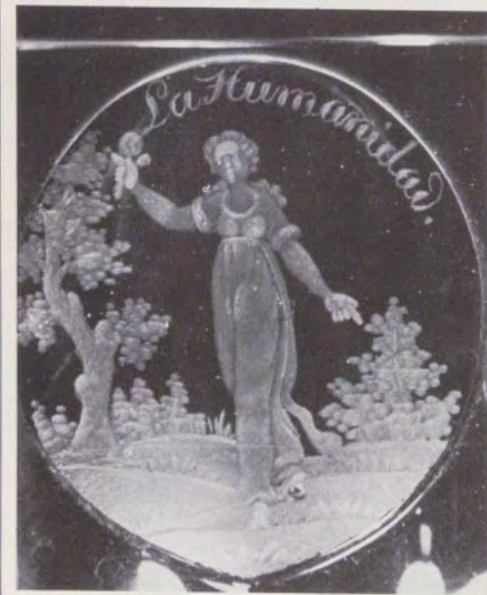
El Valor

Los romanos representaban esta virtud en la figura de una mujer en ademán marcial, con espada a la cintura y casco, vestida con túnica larga y loriga, coronada de laurel.

El Valor sostiene en una mano un trozo de espontón, sin hierro, que no es otra cosa que la antigua forma del cetro, símbolo de mando. En ocasiones



Diversas virtudes grabadas en copas, vasos, fruteros y candelabros de la cristalería realizada a finales del s. XVIII.



lleva también un escudo en la otra mano, sobre el que está escrito: NEC FORTE, NEC FATO (Ni por la Fuerza, ni por el Hado).

El león al que acaricia significa que es propio de un hombre de corazón saberse ganar las voluntades y someter con la dulzura y la cortesía los corajes más bárbaros, despojándolos de su fiereza natural.

La Esperanza

La Esperanza, como es sabido, una de las Virtudes Teologales, fue ya de antiguo venerada, levantándose en época romana templos para su culto.

Se personifica esta virtud en la figura de una joven ninfa de ademán sereno y graciosa sonrisa, coronada de flores nacientes que anuncian frutos venideros. Se le da como símbolo el ancla, porque sostiene y defiende de daños y peligros.

El color verde, dado siempre a la Esperanza, es el emblema de las jóvenes verduras que presagian la recogida del grano. Tradicionalmente, es representada sosteniendo un ramo de flores con una mano, dejando caer con la otra semillas a la tierra, y con un arco iris atravesando el cielo. El barco del fondo, así como una lejana villa que también suele representarse, anuncian la paciente espera por la llegada de lo lejano.

La Nobleza

Es su emblema una mujer, cuyas facciones son majestuosas, con una estrella sobre la cabeza, ricamente vestida, sosteniendo con una mano una pequeña figura de Minerva y con la otra una lanza (o una espada). Minerva es la diosa defensora de las Ciencias y las Artes, que, junto con la lanza que designa el hecho de que ella es la encargada de la defensa de la Patria, nos hace conocer los medios por los que se adquiere la misma.

Pero como normalmente este don se adquiere por nacimiento, este feliz azar está representado por la estrella que lleva sobre la cabeza.

En el fondo del grabado aparece el Templo de la Gloria, que pone de manifiesto todo lo que puede caracterizar a la Nobleza.

A veces solían simbolizarse también como sus distintivos un escudo, una palma y un pergamino desenrollado donde está trazado un árbol genealógico, todo a sus pies, junto con un genio que sostiene en una mano una corona de laurel y en la otra corona de dignidades, significando que para pretender la segunda hay que tener méritos para obtener la primera.

La Gratitude

En este grabado también está equivocada la leyenda, ya que la figura corresponde a la Gratitude, y no a la Afabilidad como está escrito sobre ella.

Se emplean normalmente como sus atributos, una cigüeña, un manojo de ramas de habas y un elefante.

La cigüeña, según se creía, aliviaba constantemente la vejez de sus progenitores, haciéndoles un nido en el lugar donde ella había sido alimentada, arrancándoles las plumas inútiles y arreglándoles las que todavía estaban en uso, dándoles diariamente de comer. Por estas razones fue animal muy venerado por los egipcios, y sirvió como remate ornamental en cetros reales.

El manojo de ramas de habas, normalmente llevado en las manos por la Gratitude, se ha representado aquí en el fondo del grabado, plantadas, llevando en este caso la figura en sus brazos, además de la cigüeña, un perro. Estas plantas de habas, según remarca Plinio, abonan el terreno en el que viven, y con ello se quiere significar que debemos siempre contribuir con nuestros cuidados a la buena fortuna de los que son causa de la nuestra.

El elefante se toma como símbolo, al ser un animal que no olvida nunca el bien que ha recibido. Según cuenta el filósofo Eliano, viendo un elefante a su adiestrador muerto por la violencia de sus enemigos, lo cogió con su trompa y lo llevó a su establo, donde, durante largo tiempo, se quedó a su lado sin querer comer ni beber.

La Victoria

Divinidad reverenciada por griegos y romanos, a quien elevaron numerosos templos. Se representa por una mujer joven, normalmente en pie, aunque aquí aparezca entronizada en nubes, con las alas desplegadas, sosteniendo con una mano una palma, y con la otra una corona de laurel.

La Voluntad

Se representa por una mujer ciega, con alas en la espalda y en ocasiones también en los pies, vestida con ropajes de color cambiante, en acción de caminar tropezando.

La Voluntad, que convierte en Reina a las más nobles partes del hombre, se impone leyes a sí misma, según el sentido y la razón aconsejen; de ello se deduce que, si es mal aconsejada por el uno o la otra, se equivoca en sus actos, rompiendo la armonía interior del hombre.

Se representa ciega, porque, no viendo por sí misma ninguna cosa, marcha a tropicones detrás de los Sentidos

si es débil y cambiante; o detrás de la Razón, si es fuerte y sólida. Por ello, puesto que es una potencia que en el deseo por las cosas que la apariencia le hace encontrar buenas no tiene nada de certera y flota constantemente entre la esperanza y el temor, se representa con ropas de color cambiante. Las alas en su espalda significan la inquietud en que se encuentra indefinidamente y la búsqueda del reposo tanto tiempo añorado. Las alas, que en algunas representaciones lleva en sus pies, quieren significar que haciendo un gran esfuerzo sube hacia el Cielo, liberándose de los embarazosos y penosos asuntos terrestres, simbolizados éstos por la pesada bola que lleva en sus manos.

La Prodigalidad

En este grabado, como se puede observar, no corresponden leyenda y figura, ya que la representación iconográfica aquí tallada pertenece a la Prodigalidad y no a la Política. Los iconólogos representan a esta última de diferentes maneras, aunque lo más habitual sea hacerlo a través de una mujer joven, ricamente vestida, que deja caer de sus manos gran cantidad de monedas de oro y plata, en expresión de las riquezas repartidas sin discernimiento. Se usa también para simbolizarla la figura de una mujer ciega o con los ojos vendados, y, en ocasiones, junto a ella, aparece un cuerno de la abundancia invertido, del que se desprenden todo tipo de riquezas ávidamente recogidas por dos arpías, queriendo significar con ello que los bienes así repartidos no sirven más que para el mantenimiento de vicios y corrupción de costumbres.

El Año

Se ha representado aquí el Año por una bella mujer vestida con túnica larga y manto, sosteniendo en su mano derecha una corona de flores, alusivas a la Primavera; y en su brazo izquierdo, un haz de espigas en representación del Verano.

Las dos restantes estaciones, Invierno y Otoño, se encuentran a sus pies; la primera, por un brasero encendido; y la segunda, por cesto repleto de frutos.

La Bondad

Virtud que consiste en excusar los defectos de los hombres, en perdonar sus errores, y particularmente en hacer el bien. Se representa por una joven doncella de mirada dulce y afectuosa. Su emblema particular es un pelicano



Varios motivos ornamentales grabados en la cristalería de las virtudes, siguiendo modelos de la Real Fábrica de La Granja.





Grabados de virtudes con influencia anglosajona, plasmada en repertorios de láminas utilizadas en las fábricas de vidrio europeas del siglo XVIII, que decoran la cristalería conservada en el Palacio Real de Madrid.

que, sacando su sangre del pecho, la da como alimento a sus pequeños. A sus pies aparecen, en ocasiones, un cordero y un perro.

La Constancia

Virtud del alma que consiste en tener firmeza y perseverancia de ánimo en las resoluciones y los propósitos, y en ser bravo ante los riesgos, los reveses, el dolor y la muerte. Se representa por una mujer de firme compostura que con una mano abraza una columna, símbolo consagrado a la constancia; y con la otra sostiene una espada sobre un brasero ardiente, alusión al coraje de Cayo Mucio Escévola⁸. Aparece también la columna tallada en una roca, batida la parte inferior por las tempestuosas aguas marinas.

La Paz

Hija de Júpiter y de Temis, la Paz se reconoce por su símbolo favorito, la corona de olivo que lleva sobre la cabeza.

Se representa aquí en actitud de prender fuego a una pira hecha con trofeos de armas, delante del templo del dios Jano, templo que en Roma permanecía cerrado en tiempos de paz.

En ocasiones, es representada con un cuerno de la abundancia y un haz de espigas, significando el retorno de la riqueza y de la felicidad pública.

La Instrucción

Se representa la Instrucción por una mujer joven, vestida con amplios ropajes, sosteniendo en una mano un halcón, símbolo de la constancia en el adiestramiento, y acariciando con la

otra un perro, significando en él los cambios que en el comportamiento pueden obtenerse a través de la Instrucción.

La Castidad

Esta virtud moral se personificaba en la antigüedad por la vestal Tutia. Su inocencia se ponía de manifiesto al poder sacar agua de una fuente con una criba, atributo que desde entonces le pertenece, al igual que el velo de la pureza, tradicionalmente cubriéndole la cabeza, y que aquí se ha dejado al vuelo.

Se simboliza también su virtud en un lirio que sostiene con su mano, y pisando la cabeza de una serpiente, alusión a diferentes pasajes bíblicos, o pisando igualmente al dios del Amor como en el grabado que reproducimos.

NOTAS

¹ A.G.P. Sec. Admón. Leg. 762.

² SANCHEZ, M. LETICIA, «Conservada en el Palacio Real: La vajilla de Paisajes del Patrimonio Nacional», REALES SITIOS, N.º 83, 1985.

³ FERNANDEZ-MIRANDA, FERNANDO, «Los oficios de la Real Casa: El Ramillete de Fernando VII e Isabel II», REALES SITIOS, n.º 82, 1984. Recensión de la memoria de licenciatura.

⁴ DRAHOTOVA, OLGA, *European glass: the development of hollow glassware through the ages*, Praga, 1983.

⁵ RUIZ ALCON, M. TERESA, *Vidrio y cristal de La Granja*, Madrid, C.S.I.C., 1969.

⁶ A.G.P. Sec. Admón., Testamentaria de Fernando VII, 1834.

⁷ GRAVELO ET COCHIN, M. M., *Iconologie par figures ou traité des allégories et emblems*, 4 vols., Paris, 1791. BAUDOIN, J., *Iconologie*, Paris, 1636.

⁸ Sitiada Roma en el año 750 a. J. C. por Porsena, rey de los etruscos, Cayo Mucio decidió librar a su patria del asedio dando muerte a dicho rey. Para ello entró en el campamento enemigo, matando equivocadamente a uno de los secretarios del soberano. Capturado y llevado a presencia de Porsena, amenazado con la tortura y la muerte, extendió su mano sobre un brasero, y dejándola consumir exclamó: «Así castigo el error de mi mano».

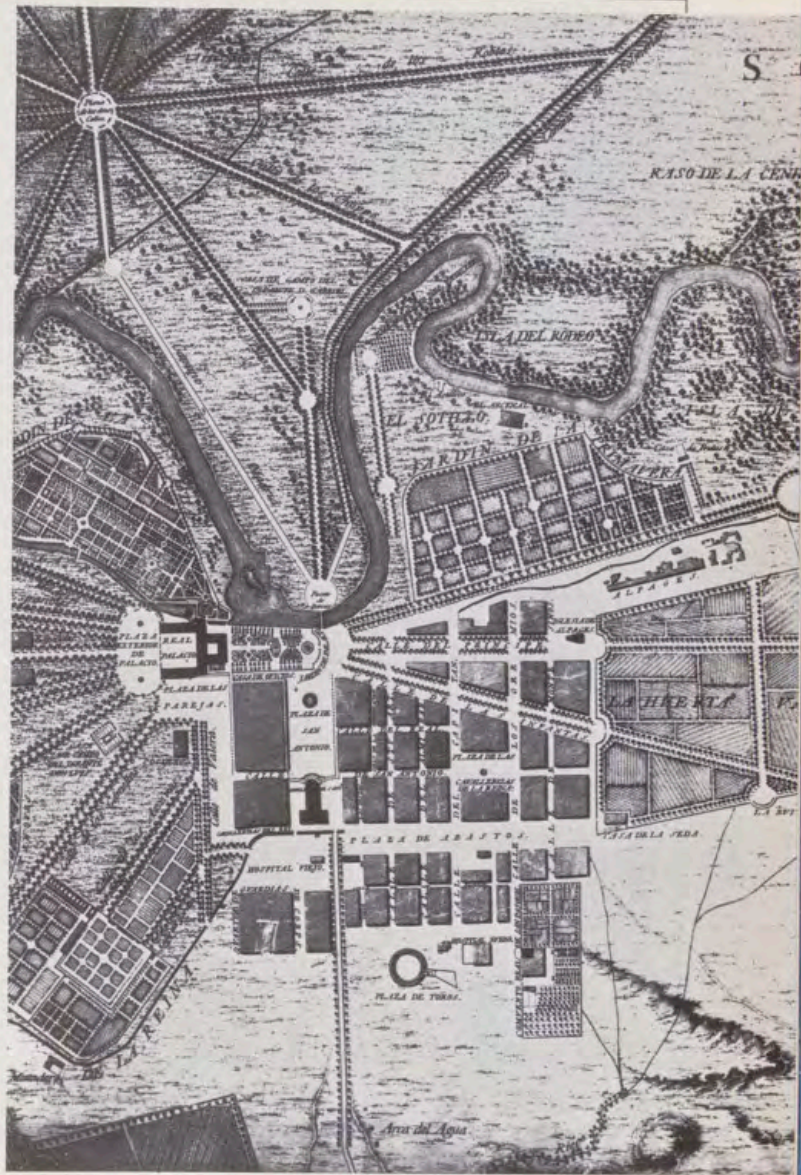




1.



2.



3.

1. «Vista general del Real Sitio de Aranjuez», de Fernando Brambilla (Palacio de la Quinta de El Pardo).
2. «Vista de la plaza de las Parejas», de Luis Paret y Alcázar (Museo del Prado).
3. Plano de Aranjuez de 1775 (Archivo General del Palacio Real de Madrid).

El Real Sitio de Aranjuez, ejemplo de urbanismo barroco en España: sus calles y plazas

Por CARMEN DIAZ GALLEGOS

A una distancia de 48 kilómetros de Madrid, situado en un extenso valle rodeado de colinas, Aranjuez goza de un clima templado y saludable, con cielo frecuentemente claro y despejado. En nuestros días Aranjuez reúne todo aquello que puede ser útil y agradable al establecimiento de un núcleo de población, no únicamente aquella dependiente del Palacio Real, por las peculiares circunstancias de este Real Sitio como lugar de reposo cercano a Madrid, sino también aquella cuya actividad está ligada a la industria recientemente creada en las zonas

periféricas alejadas del núcleo urbano. Nos podemos encontrar, a pesar de la incuria de que en ocasiones ha sido víctima este lugar, no solamente los monumentos que confieren máximo esplendor al Real Sitio como residencia de la Corte, sino espaciosas calles, plazas, tiendas, diversos establecimientos y centros de instrucción pública, e infinitos lugares de paseo en los jardines de la Isla, junto al Palacio Real, y en el Jardín del Príncipe, en torno a la Casa del Labrador.

Ha sido objeto de estudio el nombre de Aranjuez, antigua villa conocida

con el nombre de Aranz, existente y de población considerable ya en el año 1118, según señala Álvarez Quindós en su *Descripción del Real Bosque y Casa de Aranjuez*¹. Como prueba de que en este Real Sitio estuvo asentada una población fundada durante la dominación romana de la Península, se han encontrado vestigios de ruinas, cimientos y sepulturas con inscripciones latinas, así como monedas con inscripciones romanas correspondientes a tiempos del Imperio. Con la dominación musulmana, Aranjuez y los territorios circundantes —Ocaña, Colmenar de



Plano de Aranjuez de 1929.

jornadas reales. Coincide esta decisión del Monarca con el momento en que en otros lugares de España se emprendió la construcción de nuevas ciudades. Fueron los Reyes Fernando VI y Carlos III quienes decidieron levantar nuevos núcleos de población según las corrientes innovadoras del urbanismo europeo⁴. La dinastía borbónica, influenciada por las modas dominantes en el siglo de la Ilustración, principalmente por los modelos de Francia e Italia, hizo que el barroco cosmopolita desplazara en España al barroco tradicional en todas sus manifestaciones, incluso en el aspecto de la planificación de nuevas ciudades. En materia de urbanismo, fueron los arquitectos de la Corte quienes tuvieron un papel decisivo en este cambio. En el caso de pequeñas ciudades como Aranjuez, La Granja, lugares alejados de los grandes núcleos urbanos y los grandes centros de población —a pesar de haber eliminado en Aranjuez las casas antiguas carentes de condiciones de habitabilidad, encontrándose en pésimo estado—, los Reyes pudieron trazar nuevas calles y plazas según un nuevo concepto,

basándose, sobre todo, en el modelo francés. De esta forma se realza la magnificencia de la arquitectura. Con el trazado de calles en línea recta, el Palacio de Aranjuez viene a ser un centro focal de primer orden dentro del entramado urbano del Real Sitio en su nueva formación. Unida esta característica a la uniformidad en el resto de los edificios, se consigue la creación de amplias perspectivas monumentales.

No se sabe con certeza si el arquitecto encargado de llevar a cabo el nuevo plan de población fue el arquitecto de la Corte Santiago Bonavía, ayudado por Alejandro González Velázquez, pues también se atribuye al arquitecto francés Jaime Marquet, traído a España por el Duque de Alba en 1759⁵. Es posible que ambas versiones sean ciertas, pues por estos años aquéllos estaban trabajando en las obras del Real Sitio.

Para tirar las líneas de las nuevas calles y plazas que se habían de hacer, se mandaron derribar antiguas casas en el año 1750. En la planificación, se atendió en primer lugar a que queda-

ran como punto de vista principal los balcones de la fachada este del Palacio Real, desde los cuales se descubren las tres calles que parten del Palacio en sentido radial: las calles de la Reina, del Príncipe y calle de las Infantas. También se eligió la parte oriente del Palacio para trazar la nueva población, porque se había señalado esta zona como principal entrada al Sitio desde Madrid, donde se encontraba el «Puente de Barcas». Se cuidó de que las calles quedaran a cordel, pero resultaron en los cuadros de algunas manzanas de casas que habían de trazarse ángulos por las perspectivas en abanico de las avenidas antes mencionadas; así, el trazado urbano de Aranjuez no quedó nunca del todo uniforme. En el espacio que queda entre el Jardín del Parterre y la embocadura de estas calles, se colocó un obelisco, hoy desaparecido.

A la entrada de Aranjuez, por el «Puente de Barcas», se abrió una espaciosa plaza coronada por la Iglesia de San Antonio, cerrándose por los arcos de los lados, con lo cual queda unida la iglesia con las galerías de las

Casas de Oficios por la derecha y con las de la Casa de Infantes por la izquierda. La plaza quedó abierta por el lado norte, desde donde puede admirarse la vista del Jardín del Parterre de Palacio y de sus fuentes.

LAS CALLES

Con objeto de alcanzar una idea lo más exacta posible de cuáles fueron las principales calles y cómo estuvieron dispuestas en la nueva ciudad, he recurrido a examinar el plano dibujado por el capitán de Ingenieros Domingo de Aguirre, en el año 1773⁶. Las calles más relevantes trazadas desde el siglo XVIII de este a oeste son, además de la de la Reina y de la del Príncipe, que llegan hasta la iglesia de Alpagés —comenzada su construcción en 1681, no se acabó hasta 1749—, y la de las Infantas, concebidas como paseos con cuatro filas de árboles. La de San Antonio, llegaba hasta la plaza de las Parejas, contigua al Palacio, hasta el límite de la población, atravesando la antigua plaza del Rey. Otra pequeña calle, llamada La Real, donde se vendían los géneros de mercería, llega desde la plaza de San Antonio hasta la calle del Capitán. Otra ancha avenida que había de tener árboles en medio fue la calle del Rey, que recorre el Sitio de sur a norte. Estas avenidas, que un día estuvieron pobladas de árboles, resultan hoy de una anchura bastante desproporcionada. Calles paralelas son las de Postas, antes llamada de las Tahonas; la de Stuart, por haber edificado en ella una casa don Pedro Stuart, Marqués de San Leonardo; la de Almiar, que toma el nombre por los establecimientos de repostería que allí se encontraban; la calle llamada de los Gremios, que conducía hasta el convento de San Pascual; y la de Monterías, próxima a la «Huerta de La Valenciana», en el extremo este de Aranjuez. Posteriormente, se añadieron nuevas calles, menos representativas de lo que forma el centro urbano de Aranjuez, aunque sin dejar de respetar el esquema inicial.

Para facilitar que la nueva ciudad se llenase de edificios bien contruidos, se dio licencia a los particulares que quisieran para poder levantar sus casas en Aranjuez, concediéndoles solares donde pudieran construirlas gratuitamente. Habían de obtener licencia del Rey para edificar en el terreno correspondiente, a la línea con las otras casas, con lo cual se conseguía una admirable uniformidad y belleza. Las casas deberían ser al menos de mampostería, y estar siempre reparadas. No se permitía que éstas fueran cedidas a Capellanías, Comunidades eclesiásticas, ni hospitales, de manera que no cayesen en manos muertas. Por otras Reales



Fachada vista desde la Plaza n.º 3



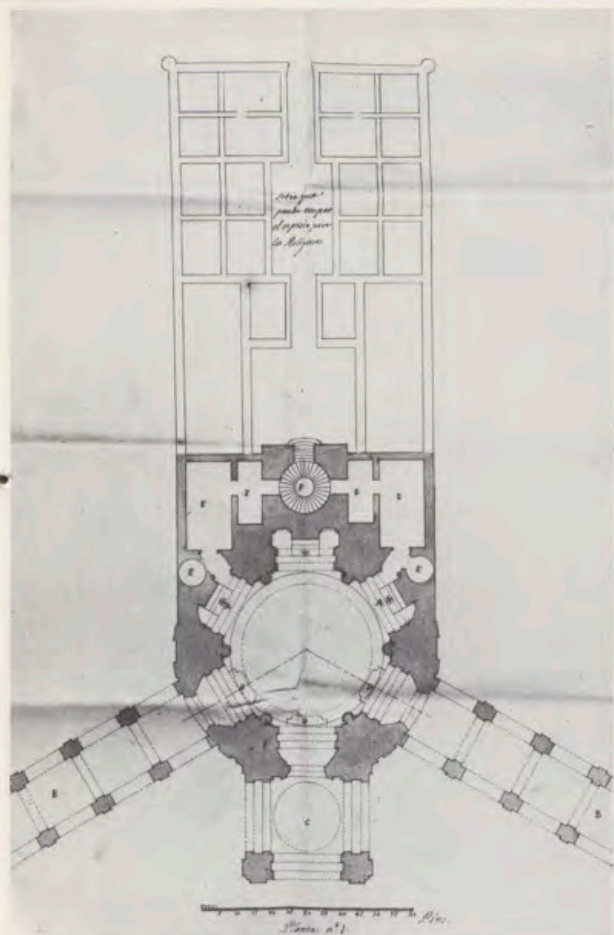
Ordenes, se tomaron precauciones sobre reparaciones y revocos, en particular la promulgada en 1794, aprobando las reglas propuestas por el arquitecto Juan de Villanueva⁷.

La primera casa que se levantó fue la del Arzobispo de Toledo, Conde de Teba, en 1759, en la calle del Príncipe, proyectada por Luis Fernández Montezinos. Este proyecto fue presentado al Rey, deseando el Monarca que fuese el modelo para las demás viviendas. Esta normativa, que no fue llevada a cabo, fue en perjuicio de la belleza y

uniformidad que hubiese alcanzado la estructura urbana de Aranjuez.

LAS PLAZAS

Para conocer más a fondo la estructura y el papel que dentro de la planificación del nuevo Aranjuez tuvieron las plazas, se han comparado tres planos de diferentes épocas: en primer lugar, el trazado por el capitán Domingo de Aguirre, del año 1773; otro plano correspondiente a 1850⁸; y un ter-



1. Alzado de la iglesia de San Antonio, 2 de septiembre de 1752. Dibujo a tinta con aguada gris, de Santiago Bonavía.
2. «Vista del Convento y Plaza de San Antonio en el Real Sitio de Aranjuez», de Fernando Brambilla (Palacio de la Quinta de El Pardo).
3. Planta de la iglesia de San Antonio con la hospedería de los religiosos de la Esperanza, 27 de octubre de 1750. Dibujo a tinta con agua gris, de Santiago Bonavía.
4. «Vista de la plaza de San Antonio en el Real Sitio de Aranjuez», tomada desde la iglesia, de Fernando Brambilla (Palacio de la Quinta de El Pardo).



cero, de 1929. A través de ellos se pueden apreciar los cambios habidos en las plazas del Real Sitio desde el siglo XVIII hasta nuestros días. Es de suma importancia hacer constar el valor simbólico de la plaza en el siglo XVIII, en cuyo centro se coloca la estatua del Soberano o un obelisco representativo de su poder, siendo la plaza el elemento más importante en el ensamblado urbano⁹.

La plaza Elipsoidal, ante la fachada principal del Palacio Real, la plaza de las Parejas, frente a la fachada sur del

mismo, y la de San Antonio, han permanecido hasta nuestros días en sus líneas generales, con una ordenación semejante a la que tuvieron en un principio. Sería factible que éstas volvieran a tener su peculiar fisonomía después de sufrir algunas variaciones, la más importante, la desviación de la carretera de Andalucía, que atraviesa en la actualidad la plaza de San Antonio, dejando las arquerías de las Casas de Oficios y de Caballeros cubiertas en un tercio de su altura. La denominada plaza de las Caballerizas de la Reina, que

encontramos en el plano de 1773, corresponde a la llamada plaza de Abastos de 1850, cambiando posteriormente de nombre para llamarse plaza del Rey. La Plaza Mayor, que vemos en el plano de 1850, lindante con las calles principales, Camino de Andalucía y la de Stuart, con las transversales de Abastos y del Gobernador, a fines del siglo XIX quedó reducida a la mitad al edificarse en ella el mercado, que aún subsiste, siendo actualmente conocido el espacio restante como plaza de la Constitución. En el espacio delimitado por el convento de San Pascual y el hospital de San Carlos, queda una pequeña plaza de forma rectangular, es la llamada plaza de San Carlos.

En repetidas ocasiones se ha dicho que Aranjuez es el más claro ejemplo de urbanismo barroco en España, esto se hace plenamente patente si atendemos con detenimiento al trazado de sus plazas —como se ha señalado antes, por su valor simbólico—. Por este motivo merece este capítulo una especial atención.

La plaza Elipsoidal

Frente a la fachada principal del Palacio, fuera del recinto del Patio de Armas —determinado por las dos alas levantadas al norte y sur del edificio durante el reinado de Carlos III—, queda esta plaza de forma ovalada o plaza Elipsoidal. A ella convergen las tres avenidas radiales: calle de Españoles, calle de Palacio y calle de Walones. Viendo el plano de 1773, se aprecia cómo las avenidas que convergen en esta plaza son cuatro: la calle de Madrid, calle de Españoles, otra avenida central de la cual no se hace constar su nombre y la calle de Walones.

Posiblemente, al poco tiempo de trazarse el ensamblado del Sitio, no se diera con la solución más adecuada y uniforme de trazar solamente tres avenidas de árboles. Este esquema urbanístico está claramente inspirado en el de Versalles, que a la vez tiene un antecedente en la piazza del Popolo de Roma¹⁰. El esquema de avenidas radiales se repite a ambos lados del Palacio, coincidiendo el eje de la calle central con el eje del edificio, y éste, a su vez, con el eje de la calle del Príncipe, que tiene como punto focal de perspectiva la cúpula de la iglesia de Alpagés. Debe señalarse cómo la disposición en abanico de las calles produce una sensación de movimiento que no solamente debe atribuirse a las manifestaciones en las artes plásticas de la época barroca. El cerramiento que se colocó recientemente en la plaza de Armas resta amplitud a la perspectiva de la plaza, en forma de U, semejante a los Patios de Armas de los Palacios franceses de la época.

En cuanto a estas seis avenidas que

Fachada principal
del Palacio Real de Aranjuez en la actualidad.



convergen y parten del Palacio respectivamente, puede decirse que dividen el Real Sitio en dos zonas, la de sus mundialmente conocidos jardines con las fuentes y sus juegos de aguas, del resto de la población.

La plaza que parte del Jardín del Parterre, de donde salen las avenidas radiales que llegan a la iglesia de Alpagés y al extremo oriental del Sitio, tuvo en su origen un obelisco de mármoles, situado aproximadamente donde se ha colocado en la actualidad un pequeño jardín, en el cual se ubica un monumento a Santiago Rusiñol, junto al edificio destinado a sede de la Oficina de Turismo. De la misma manera, el Jardín del Parterre es considerado por Paul Zucker¹¹ como una plaza más que como jardín de recreo para los monarcas; considera el centro de simetría de dicho recinto la fuente de Ceres.

La plaza de San Antonio

Para formar esta plaza, se aprovechó la fachada con pórticos de la Casa

de Oficios, cerrándose el fondo por la iglesia de San Antonio, y proyectándose, frente a la Casa de Oficios, edificaciones simétricas. La plaza queda abierta por el lado norte con la vista a los jardines y a las avenidas de la Reina, Príncipe e Infantas. Los planos de la iglesia son de Santiago Bonavía¹², y merecen ser elogiados por ser, junto con la basílica de San Miguel de Madrid, también trazada por Bonavía, el mejor ejemplo de arte barroco que sigue el modelo clásico de Borromini, utilizando el recurso del muro ondulado, con lo que consigue una perfecta adaptación al entorno. Como ejemplos de esta forma de integración en el entorno urbanístico, guardan gran semejanza las iglesias de Santa María della Pace y Sant'Andrea al Quirinale, en Roma¹³.

La iglesia fue construida por expreso deseo de Fernando VI en 1752 para sustituir al pequeño oratorio que existía en uno de los extremos de la Casa de Oficios. Junto al templo, se proyectó un edificio anejo para hospedería de los religiosos de la Esperanza, que atendían el culto. Se hizo la planta de

forma ovalada, con pilastras de orden dórico y seis arcos sobre los que descansa la cúpula. Se proyectó con un amplio pórtico, con galerías y pilastras de piedra en contraste con los paramentos de ladrillo, rematado por un frontispicio con las Armas Reales; y un segundo cuerpo, en forma triangular, de lados curvos, que enlazaba con la cúpula; y ésta, a su vez, con un cuerpo de campanas con reloj, rematada por un chapitel de formas curvas. El conjunto de la fachada producía así la impresión de una gran fuerza ascendente. Bonavía modificó sus planos, quedando el pórtico con el frontispicio vacío y colocando un tambor con remates en forma de piña, para sostener la media naranja. En la misma balaustrada queda el Escudo de Armas.

Las Casas de Oficios y de Caballeros con las que enlaza la iglesia se empezaron a construir en 1584, según planos de Juan de Herrera. Las Casas de Infantes se construyeron en 1773 para alojamiento de los hijos de Carlos III, Don Gabriel y Don Antonio. Posteriormente, pasó a ser propiedad del Infante Don Sebastián Gabriel, estando

Fachada este del Palacio Real de Aranjuez,
desde la calle del Príncipe.



alhajada con exquisito gusto y guardando en ella sus colecciones de escultura y pintura.

En la plaza se colocó en 1758 una estatua del Rey Fernando VI sobre un pedestal de mármol. Más tarde, se trasladó dicha estatua al mausoleo que se le dedicó en la iglesia de las Salesas Reales de Madrid, y en su lugar se colocó una estatua de Venus esculpida por Juan Reina.

La plaza encierra en el lado este un jardín dedicado a la Reina Isabel II. En el centro hay una estatua de bronce que representa a la Reina a la edad de cuatro años, colocada sobre pedestal, en cuyo zócalo se pusieron como memoria unas monedas entonces en circulación. El frente del pedestal lleva la inscripción siguiente:

«A ISABEL II, REINA DE ESPAÑA, SU EXCELSA MADRE MARIA CRISTINA DE BORBON GOBERNADORA DEL REINO, ACCEDIO A LA COLOCACION DE ESTE MONUMENTO ERIGIDO A EXPENSAS DE JUAN LUIS BRUNET EN RECUERDO DE LOS GRANDIO-

SOS ACONTECIMIENTOS DEL AÑO DE MDCCCXXXIV».

Plaza de las Parejas

Esta plaza ocupa un espacio limitado entre los pórticos de la fachada sur del Palacio y las Casas de Oficios. Lleva este nombre por las fiestas hípias celebradas en Aranjuez en la primavera de 1773, cuando fue nombrado Príncipe de Asturias el que sería después el Rey Carlos IV. Al frente de las parejas corrieron el Príncipe Carlos, el Infante Don Gabriel, el Infante Don Luis Antonio y el Duque de Medinasiona. Se formó un rueda en esta plaza con vallas, adornadas con lienzos pintados, y dos tableros para los coros de música. Sobre la galería se hicieron miradores cubiertos, adornados con colgaduras que continuaban por el terrado de la Casa de Oficios. En la actualidad, la plaza de las Parejas es un solar con algunos edificios dispersos, sin guardar uniformidad alguna en cuanto al estilo.

Plaza del Rey

En su origen, fue de forma perfectamente cuadrada, y tenía en su centro una fuente¹⁴. Sobre unas gradas de piedra, se levantaba un pilón con figuras de delfines, cuyas colas estaban enlazadas hacia arriba, siendo sus bocas caños de agua. Ocho calles de árboles, plantados en el siglo pasado, conducían al punto donde se encontraba la fuente. Desde la calle de San Antonio, del Rey y calle del Capitán, tenía una hermosa perspectiva, de manera que se podía disfrutar de la vista simétrica y equilibrada de la plaza. Varios edificios construidos recientemente han acabado completamente con este conjunto urbanístico.

La Plaza Mayor

La adornaban las Casas del Ayuntamiento, las de los costados, las filas de árboles de la carretera y el antiguo parador de La Costurera, que la cerraba por el lado oeste. La plaza tuvo un momento de esplendor en el pasado siglo, siendo centro de animación por ser punto céntrico de la ciudad, lo cual



la hacía casi tan importante como la de San Antonio. A fines del pasado siglo, en una mitad de la plaza, se levantó un gran mercado; y, en la otra mitad, fue erigido un monumento a Alfonso XII, que data de 1869, obra de Masriera y Campins.

Plaza de San Carlos

Cierra esta plaza por el lado este la fachada del convento de San Pascual; y por el oeste, el Hospital de San Carlos. En el centro de la misma, se plantó un nuevo jardín con obelisco en el medio. De este conjunto es digno de mención el convento de San Pascual, comenzado en 1765 sobre planos de Sabatini, entonces Maestro Mayor de Palacio. La arquitectura de la fachada es de orden dórico, con columnas y pilastras en el primer cuerpo, frontispicio en el centro, y el Escudo de Armas de Carlos III en el segundo cuerpo. Sobre el Hospital de San Carlos, edificio construido según las ideas dominantes de los monarcas ilustrados para la utilidad y servicio de la colectividad, debe decirse que fue construido bajo el patro-

nazgo del Rey Carlos III con el título de San Carlos Borromeo. Hizo los planos el arquitecto Manuel Serrano, y se eligió como lugar más adecuado el frontero de la iglesia de San Pascual; quedaron terminadas las obras en 1776.

La impresión que el Sitio Real de Aranjuez producía al viajero del siglo XVIII está plasmada en estas frases que dedica Antonio Ponz a Aranjuez en su *Viaje de España*: «Los paseos se han renovado y añadido, formando en el centro del Sitio, con dirección a las extremidades de él, hacia oriente, norte y poniente, calles de hermosísimos olmos... De la población antigua ni aun señales han quedado, toda ella se demolió: se allanó el terreno, que era muy desigual: se trazaron nuevas plazas y calles anchas, rectas u en simetría, donde así el Rey, como muchísimos particulares han labrado casas, para poderse alojar poco menos de veinte mil personas, casi tan cómodamente como en Madrid, y se han hecho diversas fuentes en las plazas...»¹⁵.

NOTAS

¹ ALVAREZ QUINDOS Y BAENA, J. A., *Descrip-*

ción Histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez, Madrid, 1904, págs. 21-22.

² JUNQUERA, P., y RUIZ ALCON, M. T., *Guía Ilustrada del Real Palacio de Aranjuez*, Madrid, 1958, pág. 5.

³ ALVAREZ QUINDOS Y BAENA, J. A., *Obra citada*, págs. 231-235.

⁴ GARCIA BELLIDO, TORRES BALBAS, CERVERA, CHUECA, BIDAGOR, *Resumen histórico del Urbanismo en España*, Madrid, 1968, pág. 231.

⁵ GARCIA BELLIDO, TORRES BALBAS, CERVERA, CHUECA, BIDAGOR, *Obra citada*, pág. 235.

⁶ Archivo General de Palacio. Sección de Patrimonios. Aranjuez. Leg. n.º 39.

⁷ ALVAREZ QUINDOS Y BAENA, J. A., *Obra citada*, pág. 238.

⁸ NARD, F., *Guía de Aranjuez*, Madrid, 1850.

⁹ BONET CORREA, A., *Forum et Plaza Mayor dans le Monde Hispanique*. Colloque interdisciplinaire. Publicaciones de la Casa de Velázquez, París, 1978, págs. 92-95.

¹⁰ CHUECA GOITIA, F., *Breve Historia del Urbanismo*, Madrid, 1970, págs. 158-159.

¹¹ ZUCKER, P., *Town and Square from The Agora to the Village green*, Cambridge, Massachusetts and London, 1970, págs. 229-230.

¹² Archivo General de Palacio. Plano n.º 908 y 915/917.

¹³ NORBERG-SCHULZ, C., *Arquitectura Barroca*, Madrid, 1971.

¹⁴ LOPEZ Y MALTA, C., *Historia Descriptiva del Real Sitio de Aranjuez*, Aranjuez, 1868, páginas 264-267.

¹⁵ PONZ A., *Viaje de España*, Madrid, 1787, páginas 240-241.

BMW Serie 7 TECNOLOGIA POR ENCIMA DE TODO



Vitrino 30

Para BMW status significa, por encima de todo, status tecnológico. Innovación permanente. Vanguardia. Y si esto es así para cada una de sus Series, al llegar a la Serie 7 la tecnología alcanza su máxima expresión. Se convierte en referencia para los demás modelos. Para las demás marcas.

Así por ejemplo, la simbiosis entre electrónica y mecánica ha permitido incorporar en todos los modelos BMW de la Serie 7 el Sistema Antibloqueo ABS que facilita notablemente el control del vehículo en frenada, el sistema ME-Motronic de inyección con unidad electrónica que analiza, coordina y optimiza la relación entre la posición de la mariposa del acelerador, el caudal y temperatura del aire aspirado, la posición del cigüeñal y el número de revoluciones y temperatura del motor, obteniendo de esta forma el nivel correcto de gasolina inyectada y su perfecta combustión, lo cual se traduce en un consumo óptimo en cada momento, señalado con precisión por el Indicador Instantáneo de Consumo. Además del Indicador de Intervalos de Servicio, que supone un

considerable ahorro de visitas al taller. Y del Ordenador de a bordo con ocho funciones distintas que equipa el BMW 745i. Todo un alarde de la tecnología BMW al servicio de una conducción más racional, cómoda y segura. Con un diseño interior y exterior digno de su categoría. Una categoría que señala el máximo nivel alcanzado en cada uno de los campos de la tecnología aplicada al mundo del automovilismo. Tecnología en vanguardia para conductores que, más allá del obligado prestigio, disfrutan del placer de conducir. Del placer de situarse permanentemente en la primera línea tecnológica.

Si quiere conocer las impresionantes ventajas de la Serie 7, compruebe que en BMW se accede al más alto nivel de forma racional y equilibrada. Con una relación calidad-precio altamente estudiada, ya que disfrutar de un BMW Serie 7, desde 3.728.000 ptas F.F., con posibilidad de financiación y leasing, es toda una lección de la coherencia que caracteriza a todos los automóviles BMW. Por encima de todo.



Arte para vivir con estilo



*Vivir con estilo no es un lujo, es una costumbre.
Va con una forma de ser,
con una manera de ver las cosas.
Rodearse de buen gusto.
Meneses es tener arte para vivir con estilo.*



*Artisanos Orfebres
1840*

PUERTO SHERRY, TODA LA YACHT-SET DEL MUNDO



Invertir en PUERTO SHERRY es tener la visión de los que en su día, invirtieron en la Costa Azul o en la Riviera. PUERTO SHERRY, el puerto deportivo más avanzado de Europa, está abierto a las rutas del Atlántico y del Mediterráneo, en pleno corazón de la Bahía de Cádiz, en El Puerto de Santa María.

Un nuevo concepto de Puerto Deportivo: con más de 4.000 atraques en Marina a Flote y Marina Seca, la más avanzada tecnología para su comodidad y seguridad en tierra y mar,

un Hotel en la misma dársena con 300 camarotes de lujo y el Club más exclusivo.

PUERTO SHERRY será el punto de encuentro obligado para la Yacht-Set de todo el mundo.

Una inversión para los que entienden del éxito.

Hágase socio de PUERTO SHERRY
y disfrute de su inversión.

PUERTO SHERRY

Póngase en contacto con nosotros.

INFORMACION Y VENTA: MARINA PUERTO DE SANTA MARIA, S.A.: CENTRO COMERCIAL VISTA HERMOSA - EL PUERTO DE SANTA MARIA
TEL. (956) 85 33 00 - PASEO DE LA CASTELLANA, 35 - 4.º - 28046 MADRID. TEL. 419 10 11.

OFICINAS COLABORADORAS:

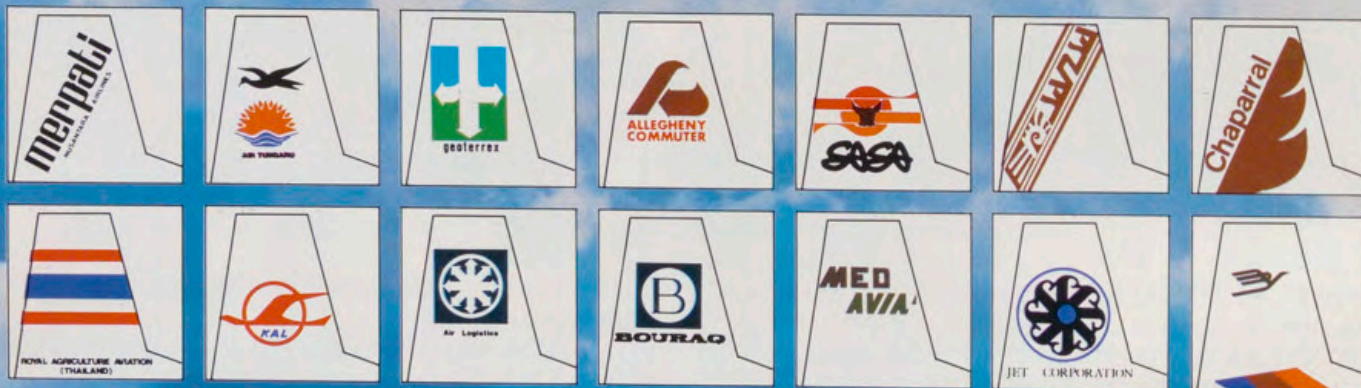
En SEVILLA: SERVICIOS FINANCIEROS: (954) 21 32 00/8/9

En MADRID: INMOBILIARIA PUERTO ATLANTICO - GOYA, 15. Tel. 435 72 23/7394.
SERVICIOS FINANCIEROS: Tel. 222 82 20 - SONAP: Tel. 234 73 84

DIRECCION GENERAL: ARESERVICE, S.A. (GRUPO ARESBANK)



DESDE FUERA SE APRECIA LO QUE TENEMOS EN CASA.



CASA. Más de 500 aviones que vuelan con éxito en todo el mundo.

El prestigio de CASA es el resultado de más de 60 años trabajando en el desarrollo y el perfeccionamiento de una tecnología aeronáutica propia que hoy merece el reconocimiento de los profesionales de todo el mundo.

Volando muy alto.

De nuestra fábrica de Andalucía salen los aparatos de más éxito en la industria aeronáutica española: los C-212. Pero CASA no es sólo reconocida por el diseño y fabricación de excelentes productos para la aviación regional. Su experiencia también es apreciada por las grandes compañías como Boeing, Douglas, MBB o A. M. D. para quienes fabricamos componentes.

CASA colabora en el desarrollo y fabricación de aparatos tan conocidos como el Airbus, los Boeing 757 o los DC-10, e incluso en proyectos espaciales de la importancia del Ariane o el Exosat.

Aquí somos protagonistas del éxito de la aviación regional en el mundo.

Sus especiales características han hecho de los aviones de CASA un éxito en el transporte aéreo regional. Un importantísimo segmento del mercado aeronáutico, el que registra el mayor crecimiento en la última década (sólo en USA hay más de 200 compañías). Un modo de viajar que hace más racionales y rentables los vuelos entre distancias cortas.

De aquí la enorme aceptación de nuestros

aviones. Aparatos únicos en su clase que consiguen el máximo rendimiento con los mínimos valores de mantenimiento y consumo. Mecánica accesible que reduce los tiempos de revisión. Aviones duros y fiables. Económicos y versátiles. Con soluciones innovadoras que hacen a nuestros aparatos idóneos para este tipo de vuelos.

Hoy, las soluciones que requieren tecnología aeronáutica avanzada, las tenemos aquí. En CASA.

CASA 

GRUPO IRI

Para una mayor información, póngase en contacto con:
Construcciones Aeronáuticas, S. A. Rey Francisco, 4,
28008 Madrid. Teléfono 248 53 09. Telex 44729


Ingresa en el mundo de Ducados Internacional.



**Ducados Internacional.
Tabaco de mundo.**

Contrapunto



 Tabacalera

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
 E.E. 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

Exciting Lotus!!

Así es el nuevo LOTUS. Un vehículo capaz de alcanzar los 240 Km/h., envuelto en una suavidad de marcha y confort de conducción como muy pocos podrían imaginar.

Un vehículo tecnológicamente desarrollado en los circuitos de Fórmula I y construido con la técnica más avanzada y la tradición y elegancia que sólo los mejores artesanos ingleses saben imprimir.



	<i>Sprit Turbo</i>	<i>Excel</i>
CARROCERIA TIPO	Coupé 2 plazas.	Coupé 2 + 2 plazas.
MOTOR	Lotus, 4 cilindros, 16 válvulas, turbocompresor.	Lotus, 4 cilindros, 16 válvulas.
POTENCIA MAXIMA	210 C.V. DIN a 6.000 r.p.m.	180 C.V. DIN a 6.500 r.p.m.
VELOCIDAD MAXIMA	245 Km/h. De 0 a 100 Km/h.: 5,5 seg.	220 Km/h. De 0 a 100 Km/h.: 6,8 seg.
FRENOS	4 discos autoventilados con servofreno.	4 discos autoventilados con servofreno.



El coche más excitante del mundo.

Importador para España **TAYRE** c/. Príncipe de Vergara, 253. Tel. 457 76 33. 28016 Madrid

La obra del escultor José Piquer en la Real Armería de Madrid

Por FERNANDO A. MARTIN

Figura de un heraldo.



Figura de un macero.



La figura del escultor valenciano José Piquer y Duart se presenta, dentro del panorama escultórico del siglo XIX como una de las representantes románticas por excelencia. Es posible que el catálogo de su obra, analizado desde las perspectivas actuales, pueda cambiar este concepto, pero las raíces de su aprendizaje le dan a su producción un carácter totalmente academicista. No en vano, llegó a ocupar

cargos en la Academia de San Fernando de Madrid, dirigió distintos cursos en la clase de modelado, y diseñó del natural en la escuela aneja a ella.

Por otro lado, su formación humana, en constante contacto con la literatura de su época, va a darle un carácter intelectual que, en muy contadas ocasiones, se ha dado en otros artistas de su tiempo. Esto es lo que nos puede llevar a plantearnos de nuevo el estudio de esta

figura, pues de él sólo se han ocupado insignes historiadores muy lejanos a nosotros¹. De hace pocos años es la opinión de Pardo Canalis, que al presentarnos una obra suya, desconocida hasta la fecha, del Museo Romántico², nos lo muestra como uno de los escultores más importantes del romanticismo isabelino.

Mucho se ha escrito sobre sus grandes obras, pero a penas se sabe de su

Figura ecuestre de Carlos V
con la armadura «romana».



labor secundaria y de su actividad cotidiana en su cargo de Escultor de Cámara de Su Majestad. La localización de varios documentos relativos a las reformas que se llevan a cabo en la Real Armería de Madrid en torno a los años 1847-1851 nos ponen de manifiesto algunos ejemplos de esta labor, que es de indudable interés para la visión global de este artista romántico, puesto que en parte se pueden interpretar como monumentos en pequeña escala.

REFORMA DE LA ARMERÍA

El antiguo caserón de la Armería Real, edificio diseñado y construido por

Gaspar de Vega en el reinado de Felipe II, el cual siguió en pie tras el incendio que sufrió el Alcázar en la Navidad del año 1734, se erigía frente a la fachada principal del soberbio Palacio dieciochesco, dando nombre al espacio que quedaba entre ambos edificios, y que hoy en día se mantiene. Este viejo caserón y la rica colección que albergaba fueron sometidos a una remodelación durante el reinado de Isabel II bajo la dirección del entonces encargado de la Armería Real, José M.^o Marchesi. Este sometió a la aprobación de Su Majestad un plan de reformas hacia el año 1844. El mismo, en la introducción de su Catálogo del año 1849, nos dice: «S. M. el Rey Ntro. Señor se encargó por este tiempo de la dirección de los negocios de la Real Casa

y Patrimonio; y queriendo con su ilustrado celo que se llevase a cabo con asiduidad el pensamiento de engrandecimiento y arreglo de la Real Armería, aumentando sus preciosidades con la adquisición de algunos objetos curiosos y de mérito que se presentaron a la venta y redactando un Catálogo manual artístico e histórico para el público, tuvo la dignación de autorizarme para llevar a debido término sus Reales deseos, y hacer los gastos indispensables al efecto. Asimismo mereció su Soberana aprobación el proyecto en dibujo, que anteriormente había sido aprobado también por la Junta, para el arreglo y colocación de todos los objetos, el cual reunía método y orden a una bella armonía en el conjunto, y cuyo diseño había sido formado por Gaspar Sensi. Bajo la dirección de este artista se emprendió el arreglo material de todos los objetos de la Real Armería, empezando por pintar el salón, construir estantes, hacer caballos de madera y "cartón-piedra" para varias armaduras notables, y otras cosas necesarias, terminándose con la colocación de todas las piezas de madera más conveniente y vistosa»³.

Estas reformas y cambios duraron apenas unos treinta años, pues, con la llegada del Conde Viudo de Valencia de Don Juan, encargado por el Rey Alfonso XII para la reorganización y estudio de esta colección, se hicieron varias reformas antes de que el pavoroso incendio del 9 de julio de 1884 desbaratara todos los nuevos cambios de la Real Armería, lo que hizo reorganizar de nuevo toda esta magnífica colección en el mismo edificio en el que hoy está ubicado. Por otro lado, se perdieron muchas e importantes piezas, sobre todo las de material tan fungible como las de la obra de José Piquer. Gracias a las fotografías de Laurent, hoy podemos dar una imagen de su obra y de lo que se perdió.

LA OBRA DE JOSE PIQUER

Nombrado segundo escultor de Cámara por la Reina el 1 de febrero de 1844, pide tres años más tarde la jubilación del titular de la plaza, José Tomás, debido a la enfermedad que éste padecía, para desempeñarla él gratuitamente hasta la primera vacante. En este mismo año, 1847, se le encarga de la Galería de esculturas del Museo de Pinturas de Su Majestad (Museo del Prado), y por ello, el 5 de diciembre, solicita la dotación que la planta del Real Museo determina para el encargado de esta galería, lo que se le concede con 10.000 reales anuales. El 22 de noviembre de 1848 muere José Tomás, y Piquer pasa a ocupar la plaza con la dotación de 12.500 reales⁴. Es precisamente en este



Caballo de la serie de José Piquer con la armadura «de aspás».

período (1844-1850) en el que se le encarga una serie de trabajos para la Real Armería, y que son parte del nuevo proyecto de exposición de esta colección.

En primer lugar, y siguiendo un orden cronológico, se le encarga, junto a José Siro Pérez, la construcción de varios caballos de madera con un presupuesto de 6.000 reales por cada uno. La obra se fue alargando, ya que en 1847 José Siro se excusa de no haber podido realizar el encargo, y Piquer dice que tiene hechos dos, pero que no es su culpa, y pide un aumento de presupuesto de 1.000 reales por pieza, debido al alza del precio de la madera en dos años. Determinándose el 23 de septiembre de ese año que sean Francisco Elías y José Piquer los que realicen los caba-

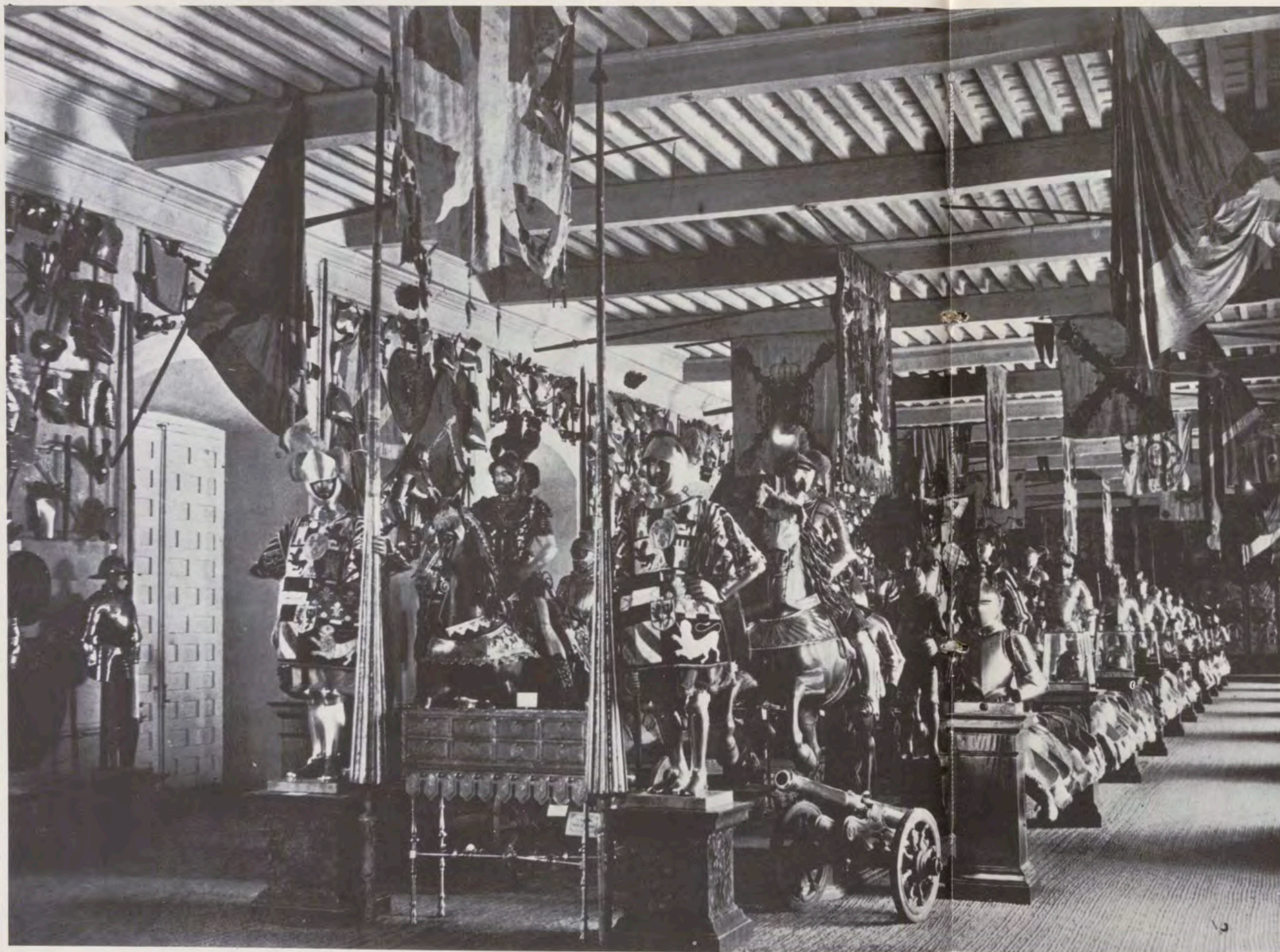
llos, pero manteniendo el precio de los 6.000 reales⁵.

De estas series de caballos, en la actualidad sólo nos quedan dos, los cuales, a pesar de estar cambiados de sus monturas, se pueden identificar gracias a las reproducciones de Laurent con los números del catálogo A-38 y A-263. Todos ellos fueron realizados en madera, pintados en distintas tonalidades que acentuaban el extraordinario realismo en que fueron concebidos. Muy estudiadas fueron las posturas de cada uno de ellos, respondiendo claramente a los distintos pasos y saltos típicos de una escuela de equitación. El resto de los caballos que hoy se admiran en la Armería fueron realizados, unos, aprovechando restos de aquellos tras el in-

endio, de ahí que tengan mezcla de madera y cartón; y otros, más modernos, son solamente de cartón.

El siguiente encargo fue la construcción de un maniquí-retrato del indio Lipana, encargo del año 1847 que realizó Don Francisco de Asís al escultor con motivo de que le fuera regalado el traje con el que había muerto dicho personaje por las tropas mejicanas en el año 1842.

Según dice Marchesi en su catálogo del año 1849, este traje lo remitió a Su Majestad desde Méjico Don Pedro Pascual de Oliver, enviado extraordinario y embajador de nuestro gobierno en aquella República. En la mano derecha de la figura hay un arco y un dardo de



Vista general de la antigua Armería Real.

Maniquí del indio Lipana.



cañas de Indias con hierrecillo de lengüetas. Parte del traje, que es de gamuza, tiene por delante un fleco adornado con herretes de hoja de lata en forma de campanillas, que producen cierto ruido al moverlos.

Los lipanes, emparentados con los apaches, desde el tiempo de la Conquista se mantuvieron en pie de guerra en los departamentos de Chihuahua, Nuevo Méjico y Sonora, hasta que en 1842 las tropas mejicanas los sometieron de forma definitiva.

El maniquí se dio por terminado a finales del mes de diciembre de 1847, alcanzando un coste de 1.800 reales, que se incluyó en la cuenta de gastos del citado mes de la Real Armería⁶.

Con fecha 13 de diciembre de 1848

se presenta una factura firmada por José Piquer sobre la construcción de cuatro figuras, que serían heraldos y maceros realizados en pasta con cabezas y manos de madera, costando cada uno de ellos 1.500 reales, por lo que la factura asciende a un total de 6.000 reales⁷.

En junio del año siguiente, 1849, ya debían estar listas estas cuatro figuras, pues hemos localizado la cuenta del sastre Miguel Bellón de los vestidos y adornos para estas cuatro figuras, las cuales se dicen que ya están acabadas.

A pesar de que en los citados documentos se nombran a estas figuras como heraldos y maceros, éstas aparecen en el catálogo de Marchesi como maceros y reyes de armas, de los cuales Laurent

también hizo reproducción. Sin lugar a duda, son el ejemplo más claro de la visión romántica que los encargados de la Real Armería de esta época dieron con este proyecto de reforma de mediados del siglo XIX.

Los maceros visten una indumentaria del siglo XVI, a pesar de que su origen se halla en el siglo XIV, pues son una derivación de los ballesteros de mazas, los cuales se colocaban en la antecámara real con una maza o también precediendo con ella a la persona del Soberano en las ceremonias públicas.

Los Reyes de Armas, según Marchesi, están vestidos de armadura, y encima tienen una magnífica cota de armas. Cada uno empuña o sostiene una bordona dorada y estriada en su mitad

inferior, en una de ellas el resto pintado con columnas de Hércules.

Uno de ellos tiene grebones, malla y puntera en los pies; el segundo también tiene grebones y escarpes con punta de pato, todo, posiblemente, de la segunda mitad del siglo XVIII.

Del conjunto sólo nos quedan hoy las mazas de aquéllos y las dos bordonas de éstos. Las figuras se debieron de perder en el incendio, pues ya no aparecen mencionadas en el Catálogo del Conde.

Dentro de este apartado de obras, también debemos hacer mención de una figura ecuestre del Emperador Carlos V, que lleva la famosa armadura a la romana, obra de Bartolomeo Campi del

año 1546; y el caballo, la conocida armadura de los trabajos de Hércules, hoy en distintos maniqués, pero completa. En la reproducción que Laurent nos dejó de ésta, podemos ver cómo todo ello forma un magnífico conjunto monumental, siendo la escultura del Emperador de gran naturalidad y bien proporcionada, con gran expresión de serenidad y majestuosidad, que se ven acentuadas por la disposición armoniosa del paso del caballo.

Marchesi en su catálogo N.º 2308 nos dice que el caballo es obra de José Piquer; de la efigie del Emperador nada nos cuenta, pero, por su extraordinaria calidad, no dudamos en atribuirlo al mismo artista. Ambos se perdieron en el incendio de finales de siglo.

La Efigie de San Fernando

Dentro del grupo de las figuras realizadas por José Piquer, y que hoy en día subsisten, se encuentra esta de San Fernando, cuyo origen se remonta a mediados del siglo XVIII. Desde entonces se encuentra reseñada en los inventarios de la Real Armería; e, incluso, Ponz, en su «Viage de España», nos dice: «En el testero de la galería hay estantes llenos de armas, y en medio un nicho donde está una estatua moderna de San Fernando sentado con su antigua armadura, según se dice, y ceñido de su propio tahalí»⁸. Es probable que con anterioridad a ésta existiera otra, pues el propio Ponz nos hace el

Lienzo del siglo XV que representa a San Fernando.



comentario de que la que él vio era moderna.

Esta imagen era el centro de la festividad del Santo Patrón de la Real y Militar Orden de su nombre, para lo cual se disponía en tal fecha, 30 de mayo, su traslado a la Real Capilla para tributarle los cultos debidos. Esta costumbre se mantuvo durante los siglos XVIII y XIX, menos los años de 1817, 1818 y 1819, en los que la función religiosa se realizó en la Real Iglesia de San Isidro, y a ella también se trasladó esta imagen.

Durante el reinado de Isabel II se cambió la efigie, pero continuó la tradición, y esta Reina aumentó la vistosidad del cortejo, uniéndole desde el año 1850 un coche de respeto con lacayos

y demás servidores, el cual se mantuvo hasta el final de su reinado.

En el año 1881, la imagen se trasladó definitivamente al anterrelicario de la Capilla Real, y allí se mantuvo hasta después de la guerra civil. Tras las distintas restauraciones llevadas a cabo en el Patrimonio Nacional, se decidió que esta efigie se colocara en la Capilla del Palacio de Aranjuez, donde se puede admirar actualmente.

Así pues, por ahora, se puede decir que han existido dos estatuas de San Fernando dentro de la Real Armería: una, la que vio Ponz, que se debió de realizar en la segunda mitad del siglo XVIII; y otra, la que hoy subsiste, y que realizó el escultor José Piquer hacia 1849. De ésta Marchesi nos aclara en

su Catálogo que el artista se inspiró en un retrato de este Rey que se conserva en el Real Museo de Pinturas, el Prado, y que está sacado de otro que se conserva en el Convento del Sacramento de Sevilla, hoy San Clemente, cuadro del siglo XV, y uno de los más antiguos con respecto a la iconografía de este Monarca.

Esta iconografía fue respetada hasta en sus más mínimos detalles por el escultor, siguiendo la moda romántica de imitar lo antiguo. Tal es así, que a nuestros ojos se nos hace rara esta efigie, ya que estamos acostumbrados a la iconografía barroca de este personaje, con armadura, manto y corona.

Esta efigie de San Fernando tenía que estar acabada en agosto de 1849, pues, en este mes, los señores Eusebio Zuloaga, Martínez del Romero y Gaspar Sensi, hacen un informe sobre cómo debe vestirse la figura y de su colocación, adjuntando un dibujo que en este artículo reproducimos, el cual nos muestra otra visión romántica de la figura de San Fernando de más edad, barbado y con ampulosos ropajes. Esta no debió de convencer, e, incluso, tampoco la disposición de la efigie, pues éstos recomendaban colocarla de pie por estar más airosa y desembarazada y por ser mucho más noble para el culto.

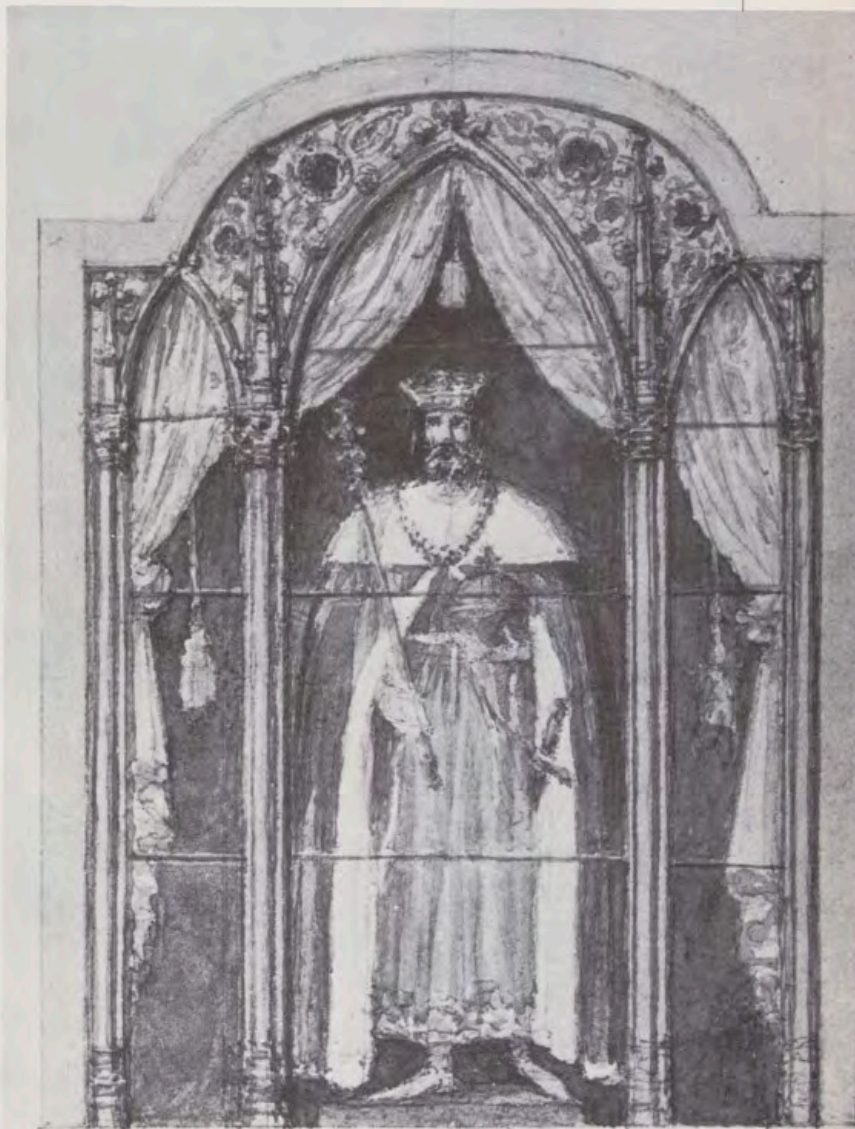
También fue reformada la silla siguiendo el modelo de la pintura, pero sin el respaldo, pues, según consta en las descripciones, la antigua era de madera de nogal, vestida de terciopelo carmesí, guarnecida de galón de oro y claveteada de latón dorado; la que hoy tiene es un sillón moldurado, dorado a mate y bruñido, con distintas labores de talla y remates de perillas. Para hacerla transportable, se montó todo ello sobre una peana, también dorada y tallada. Toda esta labor estuvo a cargo de José Tocón, que presentó una cuenta final de 4.900 reales el 31 de diciembre de 1849^o.

Respecto de los atributos que presenta esta figura, parece ser que la bola que representa al mundo es la antigua que tenía, pero que fue redorada entera; la corona se transformó, y la que hoy exhibe, similar a la de la pintura, es obra de Eusebio Zuloaga; y la espada que lleva en la mano derecha es una imitación de la que hoy se cataloga como G-26, de esta Real Armería, ya que en aquella época se tenía a ésta como de San Fernando, y que el Conde Viudo de Valencia de Don Juan la sitúa como pieza alemana del siglo XVI, perteneciente a la Armería de Carlos V, tal como aparece en el Inventario Iluminado.

Expediente Personal

A pesar de que ya se han publicado numerosos datos sobre la vida de este escultor, hemos localizado algunos des-

*Diseños de Zuloaga
sobre la efigie de San Fernando
(Archivo General del Palacio Real de Madrid).*



conocidos hasta la fecha en su expediente personal que son de gran interés para completar su vida y su obra.

Los primeros datos que nos ofrece dicho expediente son los de su nombramiento: con fecha del 25 de enero de 1844 hay una instancia solicitando los honores de escultor de Cámara, en la que manifiesta que realizó algunas obras para los Reyes Don Fernando VII y Doña María Cristina de Borbón. Se le nombra a título honorífico, hasta que se produzca la vacante, el 1 de febrero de 1844.

Dos años más tarde solicita la jubilación José Tomás, y pide desempeñar él gratuitamente su plaza, lo que se le concede el 7 de agosto de ese mismo año; en diciembre pasa a la planta

del Museo del Prado como encargado de la galería de escultura.

En diciembre del año 1850, se trasladó a Italia para seleccionar el mármol que debía servir para realizar la estatua de Isabel II, cuyo modelo se realizó en mármol y bronce, hoy en el Congreso de los Diputados, en la plaza que lleva su nombre en esta Villa y Corte.

Tres años después, solicita un permiso de dos o tres meses para trasladarse a la ciudad de Barcelona, con el fin de armar la colosal estatua ecuestre del Rey Fernando el Católico, que había concluido y remitido a dicha ciudad en enero de 1853. El 29 de junio de este año, ya estaba de vuelta en Madrid, y nos cuenta en un informe el inspector de gastos que la estatua se co-

locó en la plaza Real de dicha ciudad.

Con fecha 9 de marzo de 1855, solicita un nuevo permiso para trasladarse a la ciudad de Pamplona, para colocar y concluir el sepulcro monumental del ilustre Conde de Mina y pasar después a París a ver la Exposición Universal.

A partir del año 1858, se le agudiza un proceso alérgico que le obliga a tomar baños de mar y sulfurosos, por lo que cada año pide permiso de tres meses, dictaminado por los médicos de Su Majestad, viajando por ello a Valencia y los Pirineos. En 1861 viaja a Marsella también con este motivo.

Del año 1867 data su jubilación, pero un año antes él había pedido que, en lugar de jubilarse con el haber que le corresponde, se le permita seguir desem-



Efigie de San Fernando, en la Capilla del Palacio Real de Aranjuez.

peñando el empleo como hasta ahora lo había hecho, el cargo de primer escultor de Cámara, pero sin sueldo, pues apreciaba mucho más la honra de estar al servicio de Su Majestad que todo lo demás. El 16 de enero de 1867, la Reina decide que se le dé el haber correspondiente a los 19 años, 2 meses y 22 días de servicios, y se le nombra Primer Escultor de Cámara jubilado, título que tuvo hasta su muerte, acaecida el 26 de agosto de 1871.

NOTAS

¹ SENTENACH, N., «Miscelania de José Piquer», *B.A.S.F.*, 1914, pág. 172. SERRANO FATIGATI, *Escultura en Madrid*, 1912, pág. 229. OSORIO Y BERNARD, *Diccionario de Artistas Españoles del siglo XIX*.

² PARDO CANALIS, E., «Una escultura de José Piquer», *Goya*, n.º 105, 1971, pág. 205; en *Archivo Español de Arte*, tomo XX, 1947, página 292.

³ MARCHESI, JOSÉ MARIA, *Catálogo de la Real Armería*, Madrid, 1849.

⁴ Archivo General de Palacio. Expediente personal, Caja 834/24.

⁵ Archivo General de Palacio. Sección Histórica, Caja 308/53.

⁶ Archivo General de Palacio. Sección Histórica, Caja 308/54.

⁷ Archivo General de Palacio. Sección Histórica, Caja 308/62.

⁸ PONZ, ANTONIO, *Viage de España*, tomo VI, 1793, pág. 83.

⁹ Archivo General de Palacio. Sección Histórica, Caja 308/72.

Una góndola real del siglo XVII conservada en la Casa de Marinos del Real Sitio de Aranjuez

Por JOSE LUIS SANCHO



Góndola real del siglo XVII, utilizada por Carlos II en el Buen Retiro, y por Felipe V en La Granja desde 1724. Museo de Faliás. Aranjuez.

Los montajes efímeros para celebraciones dinásticas de los Austrias españoles han sido objeto de un interés creciente en los últimos años, pero no se ha unido al estudio ideológico y artístico de esta pompa el de aquella otra a medio camino entre el placer privado y la manifestación de poder, el mueble y el efímero: el mobiliario de aparato¹.

La contención expresiva de la etiqueta

española elimina los atributos de poder regio del ámbito del soberano y por tanto de su representación iconográfica, insólitamente pobre en cuanto a solemnidades se refiere. Pero deja campo libre a la pompa en ciertos aspectos frívolos de la vida cortesana: la tradición en España de utilizar embarcaciones de recreo en un estanque parte al menos de Felipe II, y llega a su apogeo en la época de Felipe IV y Carlos II, en el marco del

Estanque Grande del Buen Retiro, palacio cuyo tono frívolo propiciaba estas diversiones regias que alcanzan cierto valor de imagen de la monarquía, aunque carezcan de contenidos emblemáticos expresos.

La fascinación que ejerce el Buen Retiro y sus fiestas, y posteriormente el carácter llamativo de la «flota del Tajo» de Fernando VI en Aranjuez y la continuidad que respecto a ella suponen las

falúas de dicho Sitio han dado lugar a algunos estudios sobre las barcas reales de aparato², bien que todos referentes a las desaparecidas.

Fábrica y origen

Entre las falúas de la Casa de Marinos de Aranjuez, se halla expuesta una gran embarcación (17 metros de largo por 2,60 de ancho), cuya importancia no ha sido hasta ahora justamente reconocida. No es una falúa ni está ligada a la historia de Aranjuez, adonde se trasladó en 1966. Se trata de una góndola real, muy probablemente de fabricación napolitana, utilizada por Carlos II para pasear por el Estanque del Buen Retiro. Es por tanto una pieza única por el triple concepto de barco de aparato —el más antiguo existente, no arqueológico—, mueble regio de los Austrias y obra maestra quizá de talleres napolitanos.

Desde el reinado de Felipe V estaba guardada en la «Casa de la Góndola», junto al «Mar» de La Granja de San Ildefonso. De las guías antiguas de este Real Sitio, sólo la de Breñosa y Castellarnau hace referencia a ella. Es indudable que el primer Borbón la utilizaría para pasear por el estanque, aunque no tengamos referencias específicas sobre ello ni sobre el uso que le dieron sus sucesores. Amadeo de Saboya, que mandó restaurarla en 1871, y Alfonso XII la utilizaban como puesto de tiro cuando cazaban aves, según la tradición recogida por la guía actual de La Granja.

La inexistencia de noticias, suposiciones antiguas e infundadas y una asociación implícita con la «Escuadra del Tajo» han impedido captar la verdadera importancia de este artefacto destinado tanto a la diversión real como, por analogía, a expresar el dominio del monarca sobre las aguas. Supuesta siempre de época de Felipe V por su utilización en La Granja, el *Murray's handbook for Spain* aventuró que hubiese sido regalada por algún dux veneciano a dicho monarca. Tal idea está basada tan sólo en el nombre de la barca y quizás en las alas del león de proa, pues ni las relaciones entre España y la República de Venecia justificaban en absoluto ese envío, ni tipológicamente guarda ningún parecido ésta con las venecianas, más estrechas, con proa y popa pronunciadamente verticales y características, y siempre fieles desde la Edad Media al mismo modelo, aun bajo la decoración rococó documentada por los cuadros de Canaletto. El marqués de Lozoya recoge la idea de que se tratase de un regalo de Juan V de Portugal al rey de España, opinión difícilmente sostenible en cuanto se la compara con las dos galeotas de ese monarca que se conservan en el Museo de Belem, en Lisboa.

Ya Breñosa y Castellarnau advirtieron el carácter gratuito de la filiación

veneciana, suponiéndola española por el «estilo marcadamente churrigueresco» del templete. En efecto, su diseño barroco tardío no tiene nada que ver con el rococó de la época de Felipe V, ni mucho menos con la citada «Flota del Tajo», a la que viene asociándose desde su traslado a Aranjuez hasta el extremo de estar decorada con la bandera de Fernando VI y Bárbara de Braganza. Observada con detalle la ornamentación, como veremos, no guarda semejanza clara con nada de lo realizado en España en el primer tercio del XVIII. En resumen, no parece española, ni quizás de ese siglo.

La heráldica viene a sumarse a estas consideraciones de estilo, aspectos ya apuntados por J. L. de Souto en su artículo sobre el aparato efímero de 1680 publicado en el último número de esta misma revista³. La góndola presenta dos escudos reales de idéntica composición aunque uno de ellos simplificado. El más completo corona el centro del pabellón; el otro, muy tosco pero claro, es sostenido por una figura femenina a popa. Salta a la vista inmediatamente la presencia de las armas de Portugal en el centro de ambos. Separado este reino de la corona de España de hecho en 1640, de derecho en 1668, no existe sin embargo ningún estudio sobre los escudos reales de la época de Carlos II que permita saber a punto fijo hasta qué fecha continúan presentes en ellos las quinas portuguesas —no están en la Casa Panadería, 1672, ni en el Ayuntamiento, 1691—. Pero es obvio que jamás aparecen de tal forma bajo los Borbones, a quienes evidentemente no corresponde por la ausencia de las lises y del collar de la Orden del Espíritu Santo que impone Felipe V.

Tipológicamente, tanto el conjunto como el diseño decorativo pueden corresponder al final del siglo XVII, y la presencia de las quinas podría explicarse en esa fecha por un tradicionalismo ajeno a la Corte. Cabría pensar en Nápoles.

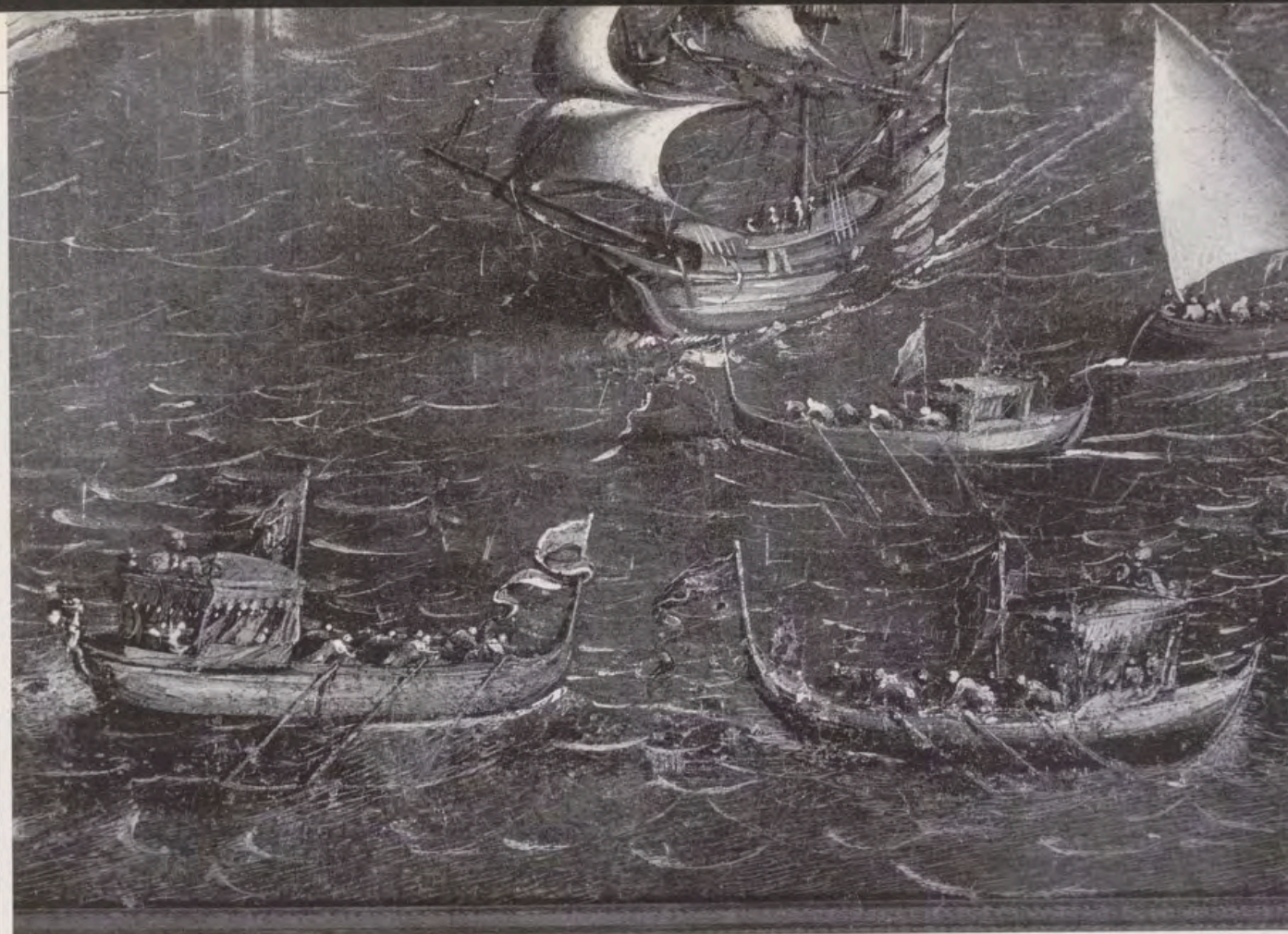
Desde el principio, las barcas del Buen Retiro aparecen asociadas a Nápoles. En 1639 el virrey Medina de las Torres envía doce góndolas —es la palabra utilizada por los contemporáneos— decoradas con plata, oro, bronce y cristal y que costaron 100.000 ducados. La desaparición de las cuentas del Buen Retiro correspondientes a la época de Carlos II impiden saber si llegaron más de la misma procedencia. En 1668 Magalotti da cuenta del incendio de tales góndolas producido algunos años antes, y de que estaban entonces en servicio «dos lindísimas embarcaciones: un bergantín todo él dorado, con toldo y gallardetes de brocado de oro y verde, y una "barraca" (así la llaman) también toda ella de talla y oro y cubierta de brocado de plata y encarnado; estas embarcaciones son las que conducen

las personas reales cuando quieren divertirse por el estanque...»⁴. «Barraca» es la traducción literal al castellano del término «trabacca» que aparece en las fuentes italianas para designar las embarcaciones de lujo encargadas por los virreyes o los nobles de Nápoles⁵. El término, inusitado en España, indicaría la procedencia del artefacto de aquella ciudad. No debe extrañar en absoluto el transporte de un elemento semejante desde tan larga distancia, cuando nos consta que en el reinado de Felipe IV se trajeron una fragata de Flandes y un navío, el «Santo Rey Don Fernando», de Sevilla.

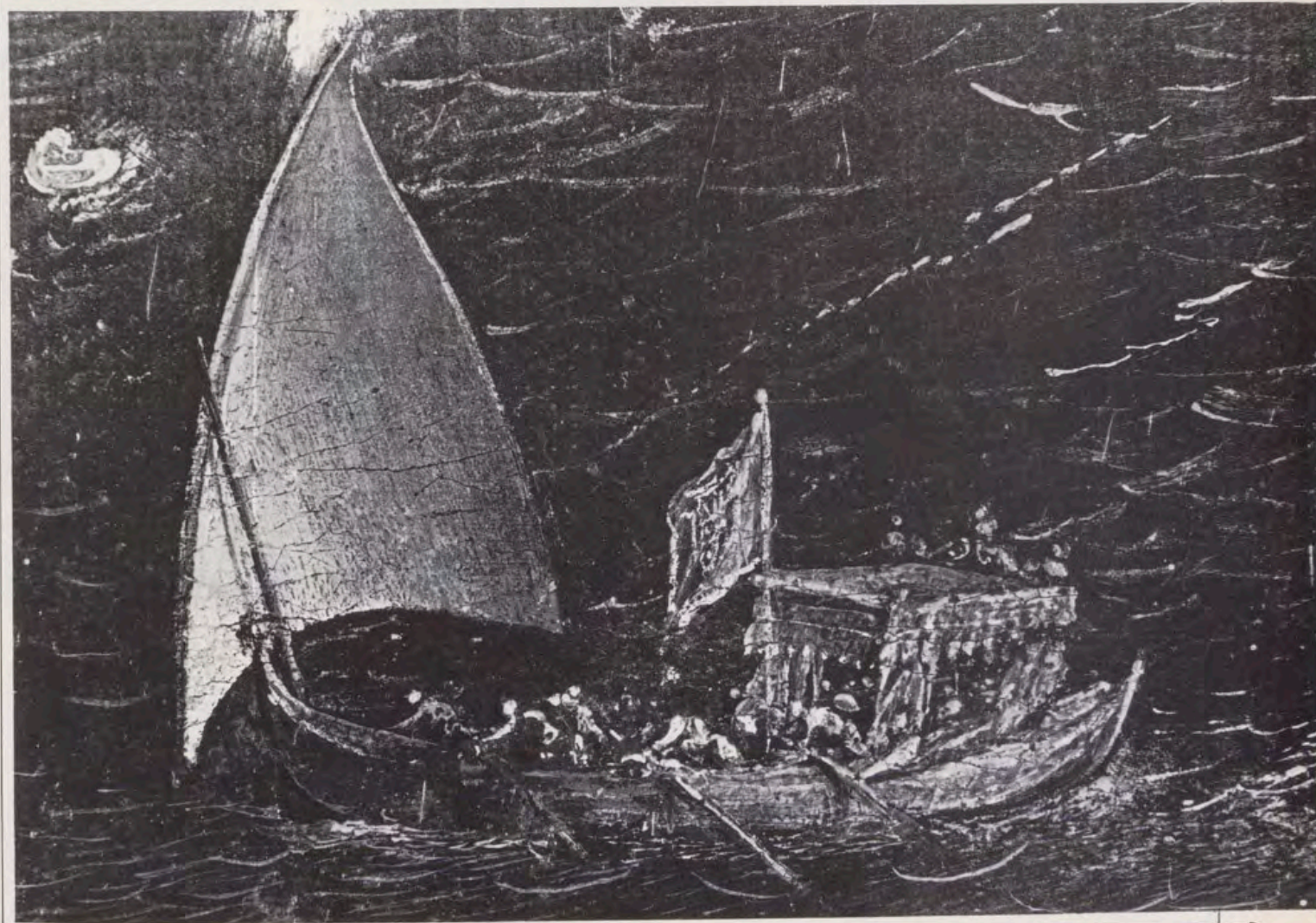
La proverbial parquedad de testimonios gráficos relativos a la vida cortesana de los Austrias españoles nos impide tener una imagen de la «flota» del Retiro. Sin embargo algunas representaciones ajenas a la Corte de Madrid permiten establecer una filiación tipológica clara entre las «góndolas» o «trabacche» napolitanas, las enviadas por Medina de las Torres y la que nos ocupa. Un lienzo de Didier Barra que hemos podido contemplar en la reciente exposición de Pintura Napolitana celebrada en el Museo del Prado⁶, *Vista de Nápoles*, presenta en primer término un verdadero muestrario de navíos grandes y pequeños, entre ellos cinco góndolas. Comparándolas con la real que nos ocupa, no cabe duda que ésta debe incluirse en el mismo tipo. Idéntica a ellas en cuanto a la línea, estaba igualmente preparada para navegar con seis u ocho remeros —no con pértiga, como las venecianas— y con la ayuda eventual de una vela situada a proa. Lógicamente, la embarcación real se diferencia de las nobiliarias o virreinales que surcaban la bahía de Nápoles en la riqueza decorativa de sus bordes y pabellón. Fechado el cuadro de Barra en 1647, puede observarse que los pabellones presentan una decoración textil rica, escultórica en la parte posterior de los mismos y a veces en la popa. La evolución de tipologías emparentadas, como la carroza, permitiría suponer un enriquecimiento semejante de los pabellones de las góndolas nobiliarias napolitanas hacia fines del siglo XVII, y en esta línea debe encuadrarse la góndola de Aranjuez como pieza excepcional.

Aspecto decorativo

En el aspecto decorativo es clara la filiación italiana del ornamento. Considerada como mueble de aparato, la góndola ofrece semejanzas obvias con realizaciones tardobarrocas romanas y napolitanas. De entrada, es evidente que la ejecución por un taller diversifica la calidad, la cual es altísima en las figuras que sustentan el pabellón y en el ornato vegetal de éste, y mucho más tosca en el tumultuoso friso de tritones y nereidas que, situado bajo la borda, quedaba



Dos detalles de la Vista de Nápoles (1647), de Didier Barra, en el Museo de Capodimonte: navegando por la bahía se ven varias «trabacche», barracas o góndolas.



Una de las nereidas que, a manera de cariátidas, sostienen el pabellón de la góndola.



Alegoría de la Fama, en lo alto del pabellón de la góndola.



En las esquinas del pabellón, unos tritones desempeñan la función de soportes.



poco más alto que la línea de flotación. Tal diferencia es habitual en objetos incluso muy importantes como éste o como la conocida cama del príncipe d'Avalos, que figuró en la exposición *Civiltà del Seicento a Napoli*. En este impresionante lecho sobresalen igualmente por su exquisitez las figuras femeninas tenantes, más cercanas a la sensibilidad del XVIII por su canon esbelto y nervioso que las de la barca real, de formas redondeadas

y llenas. Aún más claramente napolitano seicentista resulta el ornato vegetal del pabellón de la barca: sobre las cabezas de tritones y nereidas se elevan amplios florones de acanto unidos por vigorosos roleos de los que penden guirnalda de rosas, y que mantienen sobre el centro de cada hueco grandes formas conchíferas triples. Este y otros detalles decorativos «marinos» —sobre todo en los pedestales bajo las figuras— ocasiona-

dos por el objeto del mueble han podido, por su semejanza con la rocalla, apoyar a primera vista la factura dieciochesca de la góndola. Pero examinado cuidadosamente este repertorio formal, extraño a lo español, encaja muy bien dentro de la decoración napolitana de fines del XVII; en absoluto en la del XVIII: basta comparar los números 5.108 y 5.109 de la citada exposición para advertirlo. Son característicos los elemen-

tos vegetales de construcción compleja, las volutas auriculares y el énfasis obsesivo derivado de Cosimo Fanzago.

En el segundo tercio del XVII este arquitecto y escultor crea un repertorio formal inspirado en el manierista que une la libertad y asimetría del trazado con un gran vigor plástico. A la influencia de su estilo en la formación de la rocalla ha dedicado una importante tesis A. Winter⁷. Con sus continuadores

—Lorenzo Vaccaro, Giacomo Amato— la ornamentación napolitana de fines del XVII une la licencia con una gran plasticidad en la forma, a lo cual no resulta nada extraño, por ejemplo, el escudo central del pabellón.

Esta complicación de la exuberancia con la creciente libertad del diseño está en la línea de las realizaciones romanas del barroco tardío: las carrozas de Ciro Ferri para la entrada de los cardenales

Francesco Maria de Medici y Rinaldo d'Este (1687) presentan una decoración vegetal encrespada de fuerte claroscuro y con algunos detalles notablemente semejantes a los de la góndola —el florón central del coronamiento de la carroza primera y los dragones marinos del frente posterior de la segunda del séquito negro—. Aún más próxima a ésta se encuentra la interpretación de estas obras de Ferri por artistas ya in-

mediatos al XVIII como G. B. Leinardi orientados hacia el lenguaje rococó. En cuanto a la difusión de este tipo de ornamento en los carruajes de aparato resulta mayor el interés de estos diseños atribuidos a Leinardi por cuanto, según los estudiosos, estaban destinados a servir de modelo a los tallistas⁸.

Perfectamente encuadrable la góndola entre las realizaciones del barroco tardío napolitano y emparentada evidentemente con el romano, el carácter generalmente anónimo de los muebles de aparato y la propia inexistencia de obras parecidas impiden llevar la filiación a un núcleo artístico concreto.

En cuanto a la presumible factura española del objeto, cabe decir que tanto el diseño general como el tipo de ornamentación vegetal lo hacen muy poco probable. Es cierto que las cariátides aparecen también en las decoraciones efímeras de Claudio Coello, pero son elementos típicos del pabellón barroco y por tanto omnipresentes en los montajes ocasionales posbernescos y poscoronescos. Las cartelas españolas, por muy decoradas y libérrimas que sean, incluso las de Rizi y Coello, nunca presentan forma asimétrica. Ciertamente, consta que al final del reinado de Felipe IV se construyen varias embarcaciones para el Buen Retiro por artífices españoles: entre 1656 y 1658 Francisco Rizi dora «la primera galera grande que se echó en el estanque para embarcarse Sus Majestades». El mismo artista pinta tres de las cuatro galeras que se hicieron en 1661. Entre ellas citan las fuentes «las galeras capitana y almirante», «el bergantín» y «la galera grande nueva», en cuya obra colaboraron los famosos escultores Manuel Pereira y José Ratés⁹. No obstante la embarcación realizada por Ratés concentraba al parecer su decoración en la popa, lo que invalidaría su identificación con la que nos ocupa. En el caso de que los documentos certificaran la hechura española de ésta, sería aún más excepcional y valiosa por cuanto el repertorio del fin de siglo es mucho más retardatario que éste; por tanto la virtual inspiración en dibujos o estampas obligaría a plantear la cuestión de la entrada de motivos de vanguardia italiana en el diseño barroco español. De por sí el objeto ha podido servir para la difusión de las formas entre los artistas madrileños.

Por otra parte, es obvia la ausencia de contenidos simbólicos complejos, en contraste con el despliegue iconológico de las carrozas romanas de la misma época. Tritones y nereidas sirven sólo de referencia evidente al dominio del monarca sobre las aguas, al igual que la fama alada haciendo sonar la trompeta sobre el pabellón, motivo que también decoraba la cuarta carroza de Rinaldo d'Este —el tema de la inmortalidad o la fama sobre los monstruos marinos se convierte en un cliché recurrente en el

barroco tardío: la fuente de Antón Martín de Ribera en Madrid, por ejemplo—. El león es un símbolo habitual de la monarquía española que aparece también en las carrozas del virrey marqués del Carpio; alado, sin embargo, es atípico, pero insuficiente para inferir un origen veneciano de la góndola.

Este singular artefacto, que participa del mueble de aparato y de los montajes efímeros y festivos del barroco, nos devuelve a los fastos acuáticos del Buen Retiro. Es verosímil la hipótesis, muy tentadora, de que sea ésta la «barraca» descrita por Magalotti, o en todo caso pertenecen claramente al mismo tipo. Lamentablemente, el inventario de Carlos II no describe las embarcaciones, ni da siquiera su número, pero de la existencia de tres juegos completos de ropa —cortinas, almohadones y toldos, y albornoces para protegerlas— puede inferirse que eran tres las góndolas: la real, la del príncipe y la llamada de damasco. Si identificamos esta última con el «bergantín» de Magalotti en función del color verde y oro de sus ropas¹⁰, la real sería, con toda probabilidad, tanto la barraca del viajero italiano como la que se encuentra actualmente en Aranjuez. La góndola real no era necesariamente la utilizada por Carlos II en sus paseos por el Estanque: en 1680 consta que se reparan para festejar con algún paseo a la nueva reina María Luisa de Orléans «las dos embarcaciones que hay, la una que es la gabarra donde se embarcaban las damas» y el bergantín que utilizaba el rey¹¹. No hay que olvidar que, según el viajero italiano, poco antes de 1668 se habían incendiado la mayor parte de las ricas galeras encargadas por Felipe IV hacia 1660. En relación con este furor náutico de los últimos años del monarca cabría interpretar la llegada de una barca más, ésta, desde Nápoles.

En julio de 1724, Luis I, recién llegado al trono, decidió obsequiar a sus padres con una barca de placer para que la emplearan en el «Mar» de La Granja. A este efecto, mandó reconocer las que había en las Atarazanas del Retiro y enviar «una de las mejores góndolas que hay, así pc. su fábrica como por su adorno» o, como en otro documento se dice «la mejor de las góndolas». Es decir, ésta que nos ocupa. Había entonces por lo menos otras tres, y un «maestre de embarcaciones» o «chalupero» que estaba a cargo de las del Retiro y, según parece, de todas las de los Sitios Reales: en 1725, por ejemplo, pasa a Aranjuez a reparar las que servían en el Mar de Ontígola. Felipe V e Isabel escribieron a su hijo agradeciéndole el regalo el seis de julio. Durante ese mes y el de agosto se carenó y se repararon las tallas y la pintura; en septiembre se realizó el traslado a través del puerto de la Fuenfria, a lomos de mulas y con toda la talla desmontada y embalada en veintidós cajones lleva-

dos en carretas junto con la ropa. Una vez en San Ildefonso, se montó y repasó la talla y el dorado¹².

Sabemos que reinando Amadeo la góndola sufrió otra restauración, en agosto-septiembre de 1871, a cargo del comandante de las reales falúas¹³. La última restauración tuvo lugar a finales de 1966 y ya en el nuevo museo de Aranjuez, levantando la capa de pintura negro-grisácea que cubría por completo la góndola, y que ocultaba los restos de dorado y de pintura verde —aunque ésta pudiera ser posterior al dorado— sobre cuyos indicios se aplicó la pintura y el pan de oro en el estado que hoy se ve¹⁴.

NOTAS

¹ Para el moderno interés por el mobiliario de aparato barroco como expresión artística, son básicos los trabajos de M. Faggiolo dell'Arco, G. Fusconi y P. Ehrlich; más concretamente, los de A. González Palacios y Ruotolo referidos a las artes aplicadas en Nápoles.

² MORALES BORRERO, C., «La escuadra del Tajo», REALES SITIOS, XI, 1967, pág. 32; SALVA, N., «La fragata del Buen Retiro», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo Municipales*, 1949 n.º 58.

³ BREÑOSA Y CASTELLARNAU, *Guía de La Granja*, 1884; MURRAY, N., *Handbook for Spain and Portugal*, London, S.A.; CONTRERAS Y LOPEZ DE AYALA, J., *Palacio de La Granja de San Ildefonso: guía turística*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1976, y *The Escorial and La Granja*, London, Ouldbourne Press, 1967, pág. 156; SOUTO, J. L., «Efímero barroco madrileño...», REALES SITIOS, n.º 86, pág. 50. El mismo autor la considera del siglo XVII en su libro *Madrid simbólico. Configuración de una imagen emblemática del poder* (en prensa).

⁴ Sobre las góndolas de Medina de las Torres, cfr. BROWN, J., y ELLIOT, J. H., *A Palace for the king*, London, Yale U. P., 1980, pág. 227. Sobre las fiestas acuáticas, cfr. SHERGOLD, N., *A history of Spanish stage*, Oxford, 1967, página 227; PELLICER, J., *Avisos*, 31, pág. 36, junio 1639; también las «Cartas de algunos padres de la Compañía de Jesús», en *Memorial Histórico Español*, 14, pág. 139. Cfr. asimismo MAGALOTTI, L., *Viaje de Cosme de Medicis por España*, ed. de A. Gómez Rivero, Madrid, 1927.

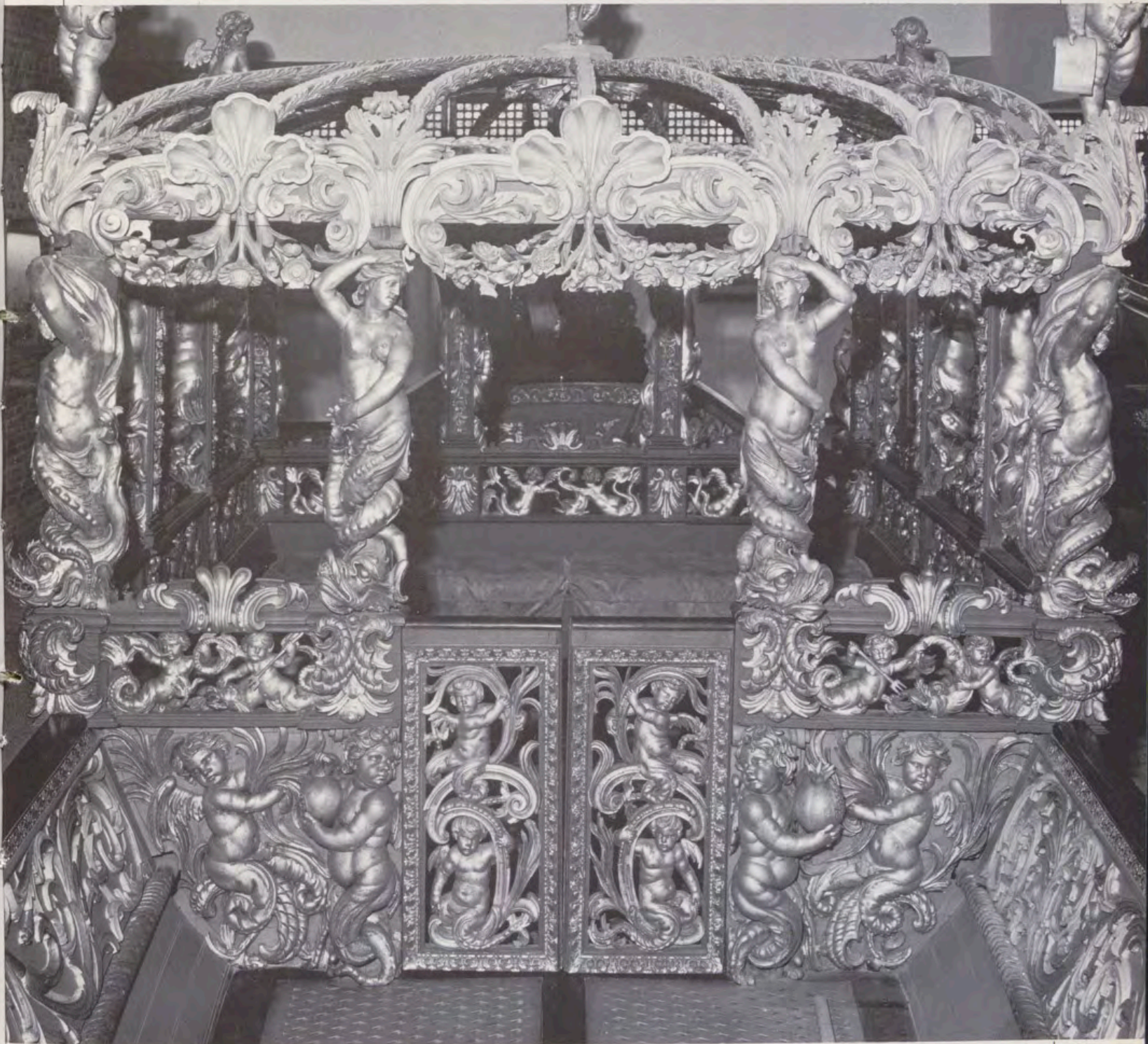
⁵ Catálogo de la exposición *Civiltà del seicento a Napoli*, Nápoles, 1984, págs. 382-383.

⁶ Pintura Napolitana: de Caravaggio a Giordano, Museo del Prado, Madrid, octubre-diciembre 1985, cat. n.º 5. Agradezco a la amabilidad de la subdirectora doña Manuela Mena Marqués las reproducciones de este lienzo.

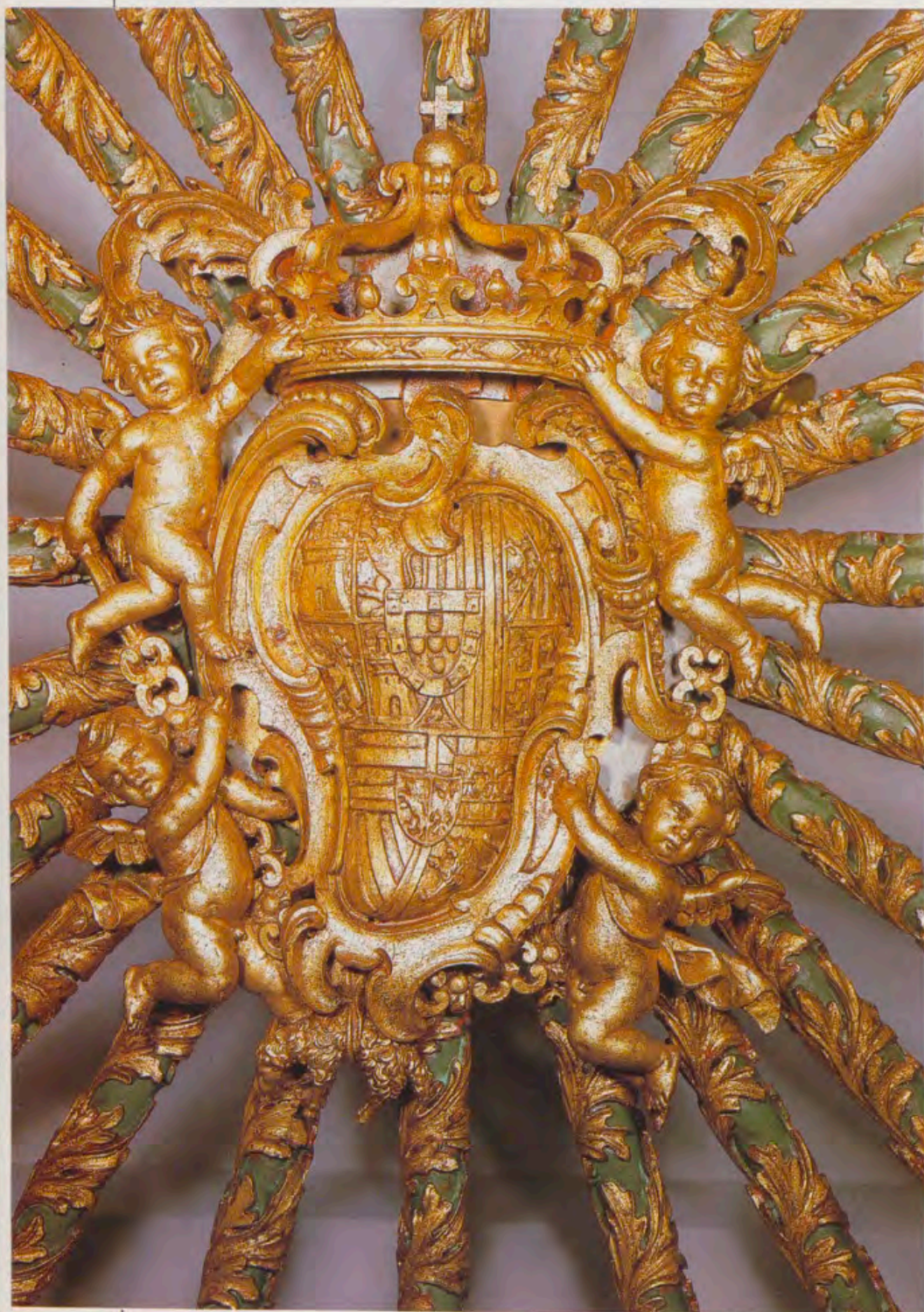
⁷ WINTER, A., *Cosimo Fanzago und die Neaples ornamentik des 17 u. 18 Jahrhunderts*, Breda, 1973; WEISE, G., «El repertorio ornamental del barroco napolitano di Cosimo Fanzago e il suo significato per la genesi del rococó», *Antichità viva*, XIII, 1974, págs. 40-53; XIV, 1975, páginas 24-31; XVI, 1977, págs. 339-342. Sobre las artes decorativas el principal repertorio es el de RUOTOLO, *Documenti sulle arti applicate napoletane*, Nápoles, 1984.

⁸ Las carrozas napolitanas, muy ricas según Labat, fueron objetos de indiscutible importancia artística en contacto con las romanas, pero hasta ahora no han merecido un estudio como el de Wackernagel sobre las francesas del XVIII. Con la góndola real podrían relacionarse algunas de las virreinales, como las treinta y seis encargadas por el Marqués del Carpio en 1677, decoradas con leones simbolizando la monarquía de España, figuras alegóricas y niños. En el ámbito romano no hay que olvidar los proyectos de Bernini para carrozas destinadas al Rey de España —para los embajadores—; pero las

*El pabellón de la góndola,
visto desde popa.*



Escudo real de los Austrias, todavía con las armas de Portugal, que corona el techo de la cámara de la góndola.



realizaciones más estudiadas son las de sus discípulos Ferri y Schor; cfr. al respecto EHRlich, P., *G. P. Schor*, Columbia U. P., Ph. D. 1975; FUSCONI, G., «Per la storia della scultura lignea in Roma: le carrozze di Ciro Ferri per due inglesi solenni», *Antologia di belle arti*, nuova serie, n.º 21-22, 1984.

⁹ AZCARATE, J. M., «Anales de la construcción del Buen Retiro», *A.I.E.M.*, I, 1966, págs. 132-135.

¹⁰ Testamentaria de Carlos II. 1700, Madrid, Patronato Nacional de Museos, 1981, págs. 237 y ss. En Buen Retiro, ropa de embarcaciones, recoge siete juegos de ropa para los marinos. Los tres juegos completos de colgaduras para las góndolas (banderas, gallardetes, tendales, frisos, cortinas, asientos y almohadones) eran de color ante y oro, rojo y azul, y verde y oro.

¹¹ Archivo de Palacio, Patrimonio, c.º 11.731-21. El alcaide del Buen Retiro expresa «el cuidado en que se halla de que V. M. no eche menos esté prevenida la embarcación en el estanque de aquel sitio, por si V.M. gustare de festejar a la reina... expresando que las dos embarcaciones que hay, la una es la gabarra, donde se embarcaban las damas, está tan de mala calidad, que no puede servir como sucedió el año pasado, habiendo precedido declararlo así el maestro de las embarcaciones; y que el bergantín, en que se ha embarcado V.M. tiene por preciso se vuelva a dorar la cámara de popa, y demás remates, renovar el color dado en la madera, para que quede decente, y mas siendo en la primera ocasión que se ha de embarcar la reina, para cuyo gasto parece serán menester quinientos ducados...».

¹² Archivo de Palacio, sección de Patrimonio, c.º 11.732-30: La cuenta de reparación y transporte de la góndola en 1724 es como sigue:

«Por la conducción de un roble a este R. Sitio de Buen R. del de Aranjuez para la quilla de esta embarcación y otras tres que se hallan en este sitio, se pagaron 1.100 rs. vn.

En los viajes que el maestre de embarcaciones hizo al sitio de Aranjuez en la solicitud y conducción del roble antecedente, en madera de pino para tablones, los aserradores, materiales para la carena, composición del casco, para traer el roble y llevar el vaso: 2.200 rs. vn.

La composición de la talla, desasentarla por piezas y obligándose el maestro a pasar con oficiales de su cuenta a colocarla y sentarla para echarla al agua en el Rl. Sitio de S. Ildefonso, está ajustado en 3.500 rs. vn.

El dorado de todas las piezas nuevas de la talla y las faltas de oro, como el recorrerla toda dejándola como nueva y con obligación de pasar el maestro dorador al sitio de S. Ildefonso con sus oficiales y material para reparar lo que llegase maltratado o se causare en el asiento de la talla dorando las cabezas de la clavazón, está ajustado en 9.000 rs. vn.

La composición del tablón que sirve de piso o suelo a la cámara de la góndola que se halla muy maltratado de su embutido, está ajustado con el maestro ebanista en 2.200 rs. vn.

Para la conducción de la barca que deberá ser con tiros de mulas y en el puerto de la Fuenfría yuntas de bueyes, y algunos paisanos de los lugares inmediatos que deberán llevar algunos vientos de maromas para los malos pasos; las carretas para llevar 22 cajones de la talla, algunas galeras que se discurre serán dos para transportar los baúles de la vestidura de tela rica, remos, tablones, herramientas y otros pertrechos se consideran 6.000 rs. vn.

Para los gastos del reconocimiento del puerto ejecute el aparejador asistido del maestre de embarcaciones, y haber de ser los mismos a la vista de la conducción de esta embarcación, 500 rs. vn. Por manera que importan 24.300 rs. vn. los gastos...»

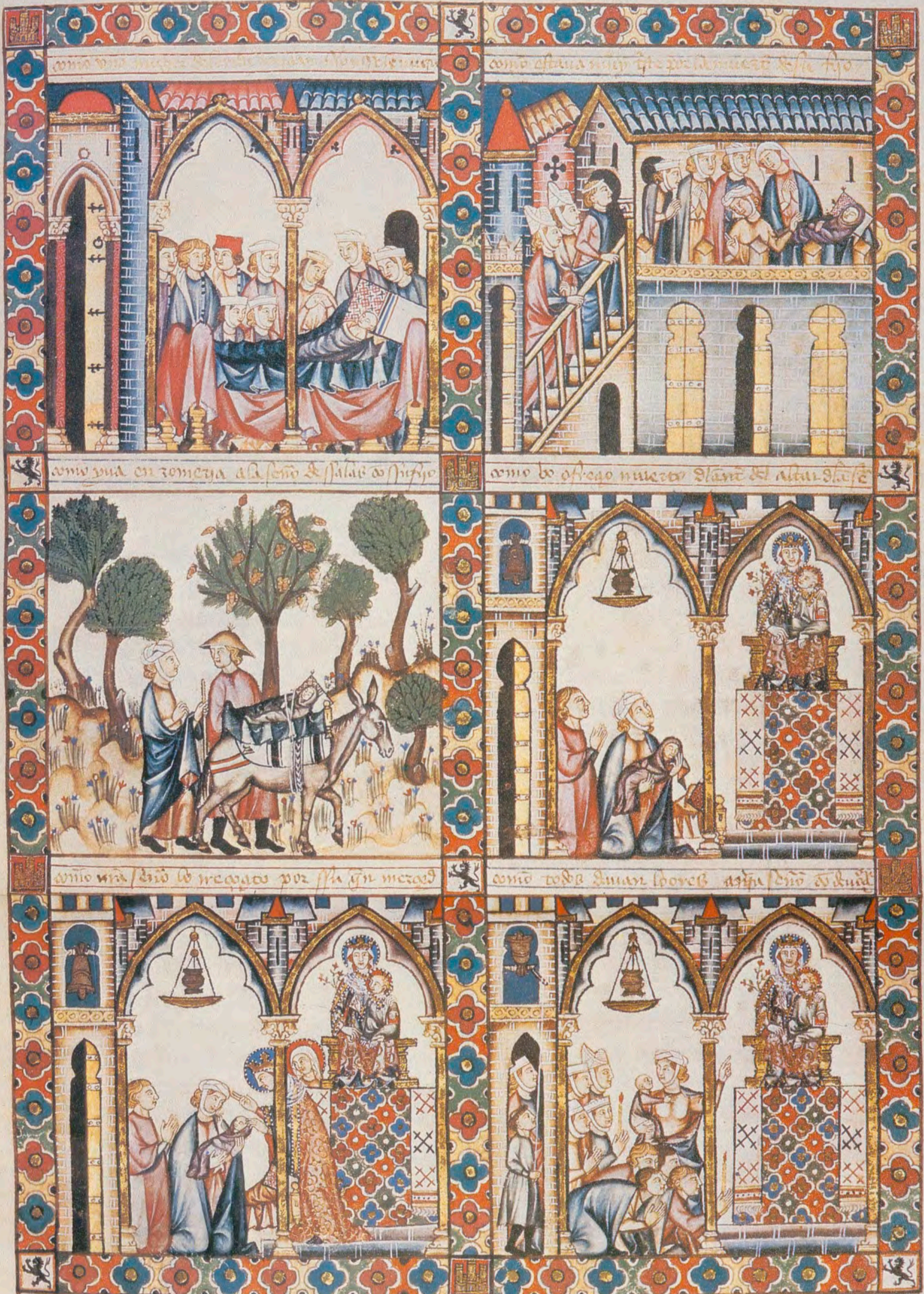
¹³ Archivo de Palacio, sección de Amadeo I, c.º 13.823 y caja 32/84. Además de carenarla se repasó la talla. Sabemos que el coste fue de 250 pesetas, pero no existe cuenta detallada.

¹⁴ I. M. y G. P., «Nuevo museo de Falúas Reales en Aranjuez», *REALES SITIOS*, III, 1966, páginas 54-66. La restauración, llevada a cabo por los restauradores del Patrimonio, fue dirigida por el Marqués de Lozoya.

CO

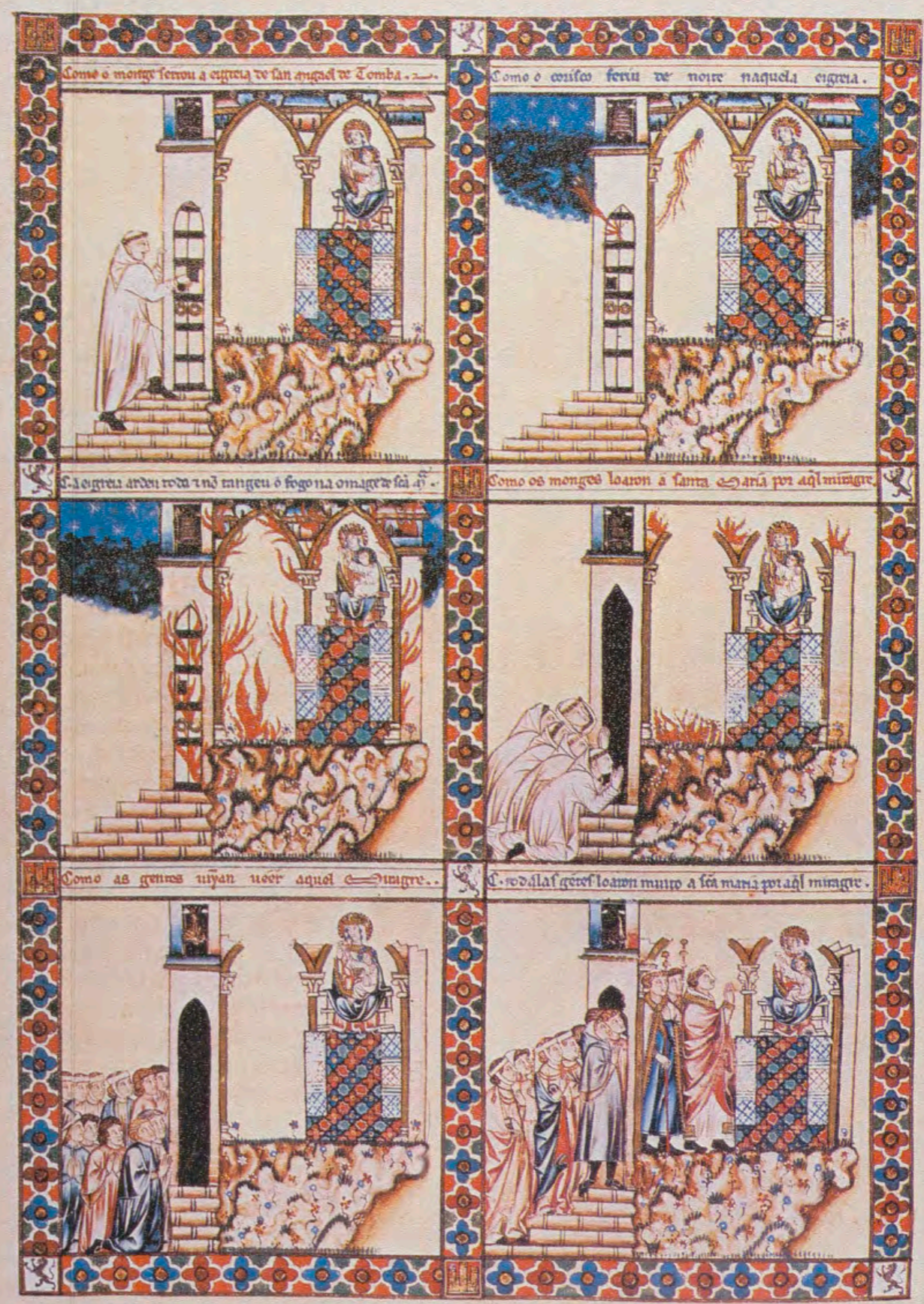


Cantiga 168, de Alfonso X el Sabio (Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial).

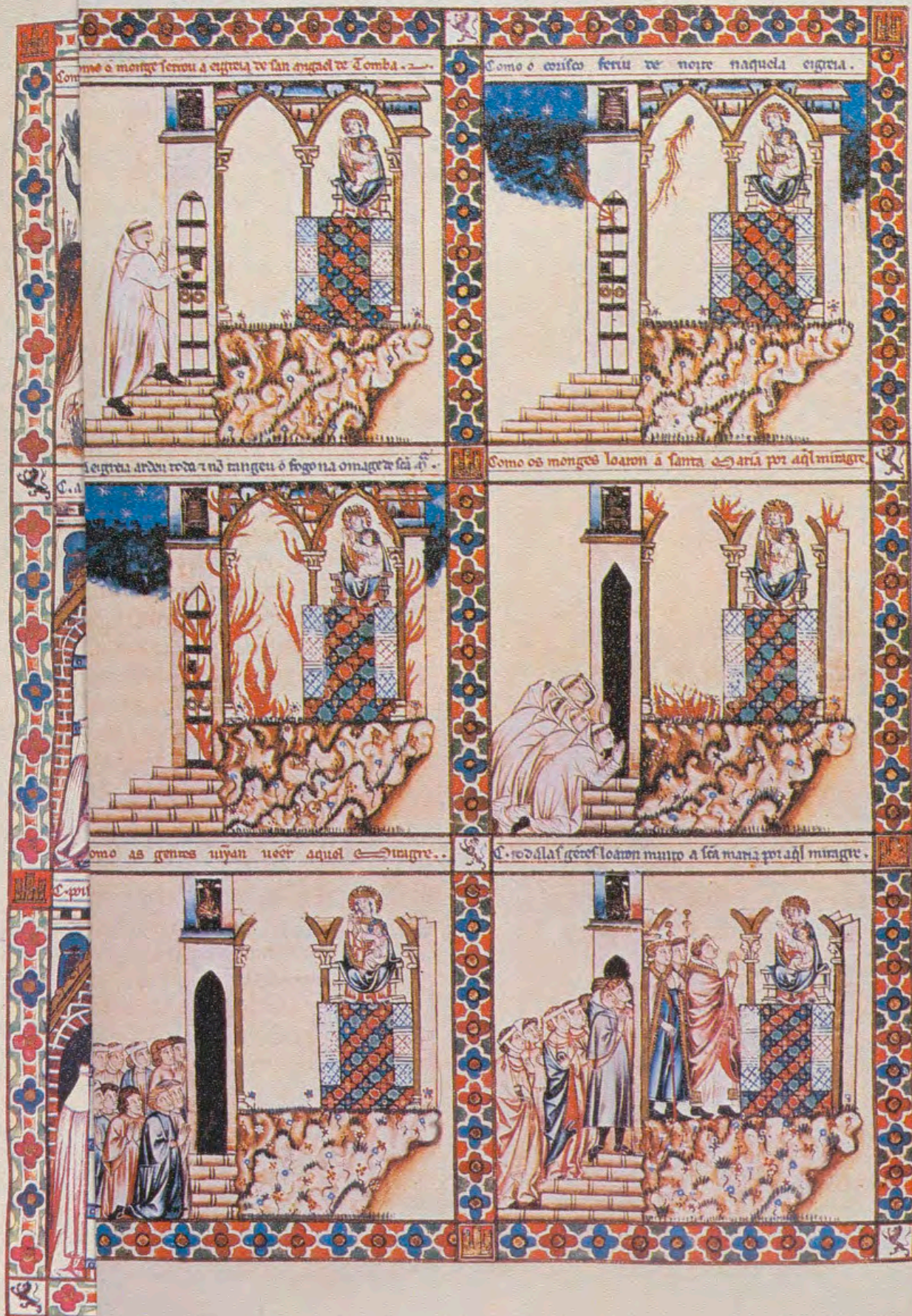




Cantiga 98, de Alfonso X el Sabio (Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial).



Cantiga 39, de Alfonso X el Sabio (Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial).



Cantiga 98, de Alfonso X el Sabio
 (Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial).



*Cantiga 83-5.
Canónigo escribiendo.
Alfonso X el Sabio
(Monasterio
de El Escorial).*

La relación texto-imagen en las Cantigas de Santa María, de Alfonso X el Sabio

Por M. VICTORIA CHICO

Muy numerosos han sido los congresos, coloquios y mesas redondas que han tenido lugar tanto en España como en el extranjero para conmemorar el VII Centenario de la muerte de Alfonso X el Sabio (abril 1284). En ellos se ha puesto de relieve una vez más la trascendental importancia del Monarca castellano, no sólo para Castilla sino para el resto de Europa, como sintetizador de culturas y promotor de grandes empresas científicas, literarias y artísticas que, por su espíritu abierto, suponen un primer Renacimiento que precede en algunas décadas a las conquistas humanistas del Trecento italiano. Al finalizar este año de conmemoraciones, me permito llamar la atención sobre uno de los numerosos aspectos interesantes y nuevos que las *Cantigas de Santa María* incluye, y que, en mi opinión, no ha sido suficientemente valorado: la relación texto-imagen y su incidencia en la composición pictórica de su miniatura¹.

Dentro de los cuatro códices conservados², el conjunto

de miniatura incluido en los Códices Rico (Escorial T.I.1) y de Florencia (Biblioteca Nacional de Florencia) conforma uno de los capítulos más sobresalientes de las artes figurativas europeas por su interés tanto iconográfico y arqueológico como formal y estilístico; sus más de 1.800 composiciones forman el mayor repertorio conservado de pintura medieval³.

ILUSTRACION O VISUALIZACION

Adentrándonos en su estudio, comprobamos que, dentro de la historia del libro medieval iluminado, las *Cantigas Historiadas*⁴ constituyen un caso excepcional: la miniatura no es un complemento ilustrativo y esporádico de un texto, que, además, enriquece el manuscrito con sus fondos ricamente decorados, sino que, por su desarrollo, es una parte tan importante como el conjunto de los poemas, en conjunción perfecta con el texto, que, sin subordinarse a él, lo complementa.



En mi opinión, no se debe considerar en ningún caso a la miniatura de las Cantigas como «ilustración»⁵ por conllevar este término para la imagen una excesiva carga de dependencia con respecto del texto, sino como «visualización» de una historia, que, recogida en los repertorios de milagros marianos de diferentes santuarios⁶, es «poetizada» por un lado, y «visualizada» por otro, de un modo paralelo y simultáneo, utilizándose lenguajes literario e iconográfico semejantes —no idénticos—, cuyas interconexiones sorprenden a quien se adentra en su estudio.

ESTRUCTURA TEMÁTICA

En primer lugar destaca la propia organización de la página pintada. Prestigiosos investigadores como el profesor Guerrero Lovillo y Gonzalo Menéndez Pidal han relacionado acertadamente su excepcional desarrollo con obras contemporáneas como los dípticos franceses de marfil o la

miniatura, también contemporánea, de escritorios como el de Jerusalem o musulmanes⁷; sin embargo, me permito añadir que una interpretación de su peculiar organización y desarrollo está en función de la trama de la historia que se nos cuenta y de su estructura literaria.

El milagro como género literario, tal y como indica el profesor Montoya⁸, tiene dentro de la literatura medieval europea una entidad propia que le viene dada por su contenido, una finalidad y unas circunstancias socio-religiosas comunes; además tiene una tectónica definida⁹ que le hace aparecer como género literario autónomo.

En su estructura se distinguen claramente unas invariantes¹⁰: 1. Introducción. 2. Presentación del protagonista, agobiado por un problema determinado. 3. Intervención sobrenatural. 4. Admiración tras esta intervención. 5. Alabanza. Cada una de estas partes aparecen perfectamente reflejadas en la miniatura; el pintor las selecciona, y procede a su visualización. Este procedimiento se completa con la co-



Cuatro primeras miniaturas de la Cantiga 39, donde se observa el paralelismo entre el texto y la imagen. Alfonso X el Sabio (Monasterio de El Escorial).



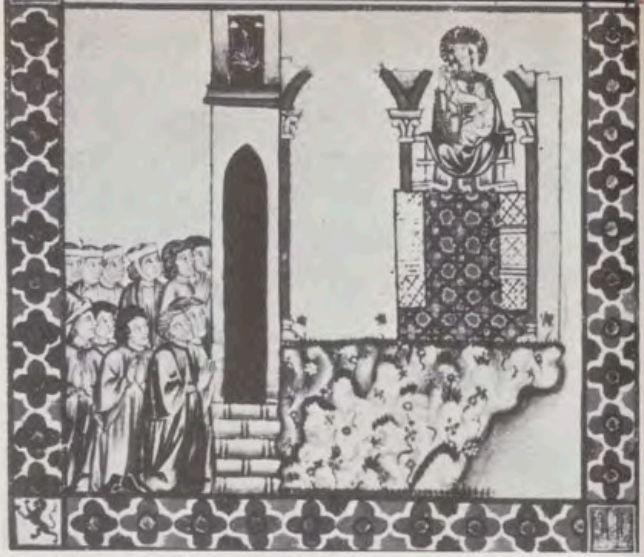
locación de rótulos explicativos en prosa, sobre cada miniatura, cuyo texto no tiene relación formal con el poema, e incluso a veces ni siquiera relación de contenido: en ellas el pintor se permite pequeñas licencias con respecto del poema para acercar más al lector-espectador a la realidad que le rodea¹¹. Todo ello hace que la miniatura de cada Cantiga tenga una determinada estructura temática¹² encajada en una organización fija de la página.

Si cinco son las partes del texto, su visualización tiene lugar en seis recuadros¹³, debido a la lógica adecuación de la caja de la miniatura a la forma oblonga de las páginas del Códice, por lo que una de las partes literarias tiene un doble desarrollo gráfico. Dada la intención de aproximación a la realidad que caracteriza a las Cantigas, este doble desarrollo se aplica bien a la presentación del personaje y su problema, bien a la intervención sobrenatural, es decir al milagro propiamente dicho. Analicemos algunos ejemplos contenidos en el Códice Rico de El Escorial.

DOS EJEMPLOS

Prescindiendo de las cantigas decenales —1, 10, 20, etc.— por su carácter laudatorio y, por tanto, no narrativo, y de aquellas numeradas con múltiplos de cinco por su peculiar longitud, la gran mayoría de las Cantigas —155— se estructura en seis escenas seriadas, ordenadas siguiendo el sentido de la lectura de arriba a abajo y de izquierda a derecha. Dada la gran variedad temática de todas ellas, su visualización es igualmente variada, pero incluye siempre las cinco partes antes mencionadas. Además, dentro de esta variedad, de nuevo, la mayor parte se estructura temáticamente siguiendo los criterios antes expuestos¹⁴.

Destaca un primer grupo de Cantigas que dedican las miniaturas 1 y 2 a la presentación del protagonista y del problema que le aflige; las miniaturas 3 y 4, a la intervención sobrenatural; y las números 5 y 6, a la admiración ante el milagro y a la alabanza a la Virgen por él¹⁵. La Cantiga 39



1 y 2. Las dos últimas miniaturas de la Cantiga 39, modelo de paralelismo entre texto e imagen.
 3. Cantiga 45-5. Ejemplo de independencia de la imagen con respecto al texto, como sucede en algunas ocasiones.
 4 y 5. Cantiga 168-2 y 3. En ambas miniaturas se puede apreciar una composición abierta, dinámica y lateralizada.



es un ejemplo significativo en este grupo. He aquí la equivalencia entre texto e imagen¹⁶:

«De esto sucedió en San Miguel de Tomba, un monasterio que está sobre el lomo de una gran peña» (1. Santuario sobre una peña con la imagen de la Virgen sobre la mesa de altar).
 «Toda la noche ardió allí el fuego y se quemó cuanto había en la iglesia, pero no llegó adonde estaba la imagen» (2. A causa de un rayo las llamas empiezan a quemar el edificio).
 «Y como quiera que el fuego quemase cuanto se hallaba alrededor de la imagen, Santa María no quiso que llegase a ella ni el humo ni el calor» (3. Las llamas queman todo salvo el altar).
 «Así guardó la Reina del cielo su imagen que ni siquiera el fuego tocó el velo, como al hebreo respetó en el horno con su vestidura. Así fue el fuego obedien-

te a Santa María que verdaderamente, ni siquiera tocó a su imagen, por ser criatura de su Hijo» (4. El fuego disminuye su intensidad).
 «De esto quedaron muy maravillados cuantos de diversas tierras se reunieron allí, que no solamente vieron que los hilos del velo se quedaron ahumados, ni la blancura de la imagen, que tampoco fue ahumada, antes parecía que había sido toda lavada con agua de rosas, así olía en su cobertura» (5 y 6. Grupo de gentes admirado ante el milagro y entrando en la iglesia a alabar a la Virgen por ello).
 Muy numeroso igualmente es el grupo de Cantigas cuyas miniaturas desarrollan más, ya sea la presentación del problema, ya sea la intervención milagrosa, lo que obliga a fundir en la sexta miniatura la admiración ante el milagro y su alabanza¹⁷. Significativa es a este respecto la Cantiga 98: «Esto fue en Vaubert, cerca de Montpellier, donde

la Virgen hace cuando quiere, grandes milagros; allí se fue esta dueña, muy pobre mujer para entrar en la iglesia» (1. Desplazamiento de la mujer hacia la iglesia).
 «Pero no pudo abrir de ningún modo las puertas para poder entrar por donde entraban los otros, dos o tres al mismo tiempo» (2. La puerta de la iglesia cerrada ante la mujer que intenta abrirla).
 «Cuando esto vio la dueña, se echó a llorar y con angustia, la pobre, a arañarse la cara diciendo: Santa María, tú Madre de Dios, muchas más son tus mercedes que mis pecados, y hazme, Señora, que sea uno de tus siervos y que entre en la iglesia, a tus horas» (3. La mujer llora y se araña la cara ante la puerta cerrada).
 «Después que esto hubo dicho, y que se confesó, y que le pesó mucho el mal que había hecho» (4. Confesión de la mujer a la puerta de la iglesia).

«Entonces vio las puertas abiertas y, en seguida, entró en la iglesia» (5. La mujer entra al fin, dando la espalda al espectador).
 «Y esto fue agradecido por ella y por mucha gente que lo vio. Y ella siempre, en toda su vida, sirvió a la Virgen y nunca, desde entonces, se alejó de allí; antes procuró siempre servir a la Virgen» (6. Alabanza a la Virgen por parte de la mujer y de otras gentes).
 Repárese en el hecho de que el miniaturista dedica tres composiciones —núms. 2, 3 y 4— a visualizar solamente dos estrofas de las siete de las que consta el poema.

EL DUARISMO

Un segundo aspecto muy significativo en la relación texto-imagen es la propia composición pictórica de las diferen-



tes escenas. Una de las características más diferenciadoras de la miniatura es la perfecta adecuación de la composición al sentido de la lectura y al tipo de Cantiga que se visualiza¹⁸. En efecto, del mismo modo que los poemas dedicados a narrar milagros concretos se agrupan de nueve en nueve, y entre ellos se intercala una Cantiga de alabanza que exalta a la Virgen de un modo abstracto, creándose así una determinada cadencia, la miniatura incorpora este mismo ritmo a la composición pictórica de sus escenas.

En las Cantigas narrativas, las escenas 1.114 de un total de 1.264— se suceden en movimientos seriados y articulados gracias a esquemas de composición dinámicos y abiertos, en los que se mueven personajes que entran y salen de escenografías concretas. En este sentido, es fundamental destacar que el dinamismo no reside de un modo individual en los diferentes escorzos y contrapostos de los personajes, sino que se apoya en un esquema ordenador dinámico y global, aplicado a toda la página miniada, que coincide con el mo-

vimiento del ojo del lector-espectador. Esto se consigue por medio de la colocación en el plano de figuras de medio perfil o de tres cuartos, iniciando o concluyendo un desplazamiento siempre lateral. Solamente los personajes jerárquicamente superiores y representados como tales aparecen situados de frente y a un lado de la composición, constituyéndose por tanto en elementos ordenadores del movimiento de la escena.

Además, en las escenografías de interior, el edificio que cobija la escena es representado tanto en los elementos arquitectónicos de su interior como en los del exterior: fachadas, torres, y sobre todo puertas, que juegan un papel muy importante como elemento articulador del dinamismo de la página.

Obsérvese cómo este esquema de composición coincide absolutamente con el tiempo del verbo utilizado en el texto: el pretérito imperfecto, como expresión del fluir constante de los acontecimientos.



Cuatro miniaturas de la Cantiga 98, en las que el texto guarda cierto paralelismo con la imagen. Alfonso X el Sabio (Monasterio de El Escorial).



En contraposición con este esquema dinámico, las miniaturas de las Cantigas decenales de loor (155 ejemplos) y algunas escenas aisladas, también de loor, intercaladas excepcionalmente en Cantigas narrativas, presentan una composición absolutamente antitética: para expresar la trascendencia e inmutabilidad de los conceptos que en ellas se exaltan, las escenas se organizan en esquemas cerrados en torno a un eje central, los personajes aparecen de frente o de tres cuartos girando hacia el eje central, agrupados muy frecuentemente en esquemas triangulares y en posiciones estáticas. En este caso, la composición pictórica vuelve a identificarse con el tiempo verbal del poema, el presente.

La diferencia entre el «Ser» y el «Estar», o más bien entre el «es» y el «estaba», queda perfectamente plasmada en la miniatura de las Cantigas por los pintores, que, con gran habilidad, expresan gráficamente conceptos e historias complejos a través de un lenguaje visual perfectamente coordinado con el lenguaje literario.

NOTAS

¹ Estas conclusiones forman parte de la tesis Doctoral que estoy concluyendo acerca de «La Composición Pictórica en la Miniatura del Códice Rico de las Cantigas de Santa María», bajo la dirección de don José M.^a de Azcárate y Ristori.

² Códice de Toledo (Biblioteca Nacional de Madrid), Códice b. I.2. (Biblioteca de El Escorial), Códice Rico (Biblioteca de El Escorial T. I.1.) y Códice de Florencia (Biblioteca Nacional de Florencia).

³ MENENDEZ PIDAL, G., «Los manuscritos de Las Cantigas. Cómo se elaboró la miniatura alfonsí», *BRAH*, CL, pág. 35.

⁴ *Ibidem*, pág. 31. El autor utiliza el calificativo de «historiadas» para las Cantigas de los códices Rico y Florentino.

⁵ Si se tratara de ilustración en la miniatura de los otros dos códices conservados, en los que la pintura aparece intercalada esporádicamente, siendo por tanto un digno, pero simple complemento del texto, que enriquece el manuscrito.

⁶ Esta idea de colecciones de milagros recopilados en los santuarios al dictado de los propios protagonistas aparece claramente en la Cantiga 83, miniatura 5, en la que un canónigo escribe el milagro del que se benefició el propio protagonista, quien le dicta lo sucedido. Véase fotografía adjunta.

⁷ GUERRERO LOVILLO, J., «Las Cantigas de Santa María. Estudio Arqueológico de sus miniaturas», *CSIC*, Madrid, 1947, págs. 22 y 23.



Cantiga 10. En las cuatro primeras escenas juntas, se advierte una composición cerrada, simétrica y ordenada en torno a un eje central.

MENENDEZ PIDAL, G., *ob. cit.*, págs. 42 y 43. Relaciona la organización de la página con la de la Biblia del Arsenal (Biblioteca del Arsenal, París, ms. 5.211) y con manuscritos musulmanes.

⁸ MONTOYA, JESUS, «Las Colecciones de Milagros de la Virgen en la Edad Media. El Milagro Literario», Granada, 1981.

⁹ LAZARO CARRETER, F., «Estudios de Poética».

¹⁰ MONTOYA, J., *ob. cit.*

¹¹ No sólo en los rótulos sino en algunas composiciones el miniaturista se permite añadir una escena que no aparece en el poema, pero que, a su juicio, da mayor claridad para la comprensión de la historia. Este es el caso de la Cantiga 45, en la que un caballero arrepentido «fué corriendo a buscar lugar en que hiciese un monasterio, y lo halló... muy fértil», según dice el poema, mientras que el rótulo correspondiente dice «Cómo el caballero hace medir el monasterio...», y la miniatura muestra a unos monjes fijando los límites del terreno en presencia del caballero. Véase fotografía adjunta.

¹² Tal y como resaltó el profesor Yarza Luaces hablando en concreto de composiciones como las de los orantes ante el altar, que se repiten con insistencia. YARZA, J., «Notas sobre las relaciones entre texto e imagen en la ilustración del Libro Hispanomedieval», Actas del V Congreso Español de Historia del Arte, Barcelona, 1984 (en prensa).

¹³ Salvo la Cantiga 1 que tiene ocho miniaturas y las numeradas con múltiples de cinco que por su mayor extensión tienen 12.

¹⁴ De las 155 Cantigas que nos ocupan, 99 (64 por 100) se adecúan a la estructura del poema, las restantes lo hacen de un modo más libre.

¹⁵ Cantigas números 3, 22, 28, 39, 59, 61, 73, 83, 84, 87, 89, 101, 103, 104, 106, 107, 118, 119, 127, 128, 191. Incluyo también aquí los casos en que la última miniatura refleja no la alabanza, sino el castigo al causante del problema (C. 4, 6, 12, 17, 19, 67, 193), su huida (C. 99), arrepentimiento (C. 76) o bien la reconciliación de enemigos tras el milagro (C. 68).

¹⁶ Texto en castellano del profesor Filgueira Valverde, volumen complementario de la edición facsímil de las Cantigas de Santa María, Edilán, 1979.

¹⁷ Cantigas números 7, 9, 11, 14, 18, 21, 31, 33, 34, 36, 37, 44, 46, 47, 49, 54, 57, 62, 63, 66, 69, 74, 77, 79, 86, 91, 92, 93, 94, 96, 98, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 117, 121, 122, 123, 129, 131, 133, 138, 147, 152, 154, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 168, 174, 175, 176, 179, 184, 185, 188, 189.

¹⁸ CHICO, M.^a VICTORIA, «El Concepto de Movimiento en la Miniatura del Códice Rico de las Cantigas de Santa María», *Alfonso X, Vida, Obra y Epoca*, abril 1984, Madrid, Toledo, Ciudad Real, Murcia y Sevilla (en prensa).

CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL

Actos oficiales en los Sitios Reales

Imposición del Collar de la Orden de Carlos III al Príncipe Don Felipe

Tras la celebración de la solemne ceremonia de juramento de la Constitución por Su Alteza Real el Príncipe de Asturias en el Congreso de los Diputados, Sus Majestades los Reyes ofrecieron una recepción en el Palacio Real de Madrid con motivo de la imposición del Collar de la Orden de Carlos III a Don Felipe de Borbón y Grecia, a la que asistieron un millar de personas.

En la Cámara Oficial, Don Juan Carlos y Doña Sofía, acompañados por las Infantas Doña Elena y Doña Cristina, saludaron a los miembros del Gobierno, y, a continuación, se leyó el Real Decreto del Consejo de Ministros del día 24 de enero del presente año, por el que se concede al Príncipe tan alta condecoración. Después, Don Felipe González pronunció un breve discurso, en el que destacó su «más sincera felicitación por el juramento que acabáis de prestar como Príncipe heredero de la Corona de España, comprometiendo vuestra fidelidad a la Constitución y al Rey».

Seguidamente, el Presidente del Gobierno entregó a Don Juan Carlos el Collar, que el Rey impuso a Don Felipe. Más tarde, el Príncipe pronunció las siguientes palabras: «Majestades, señor Presidente del Gobierno, señores Ministros: en este día para mí tan importante, cuando acabo de asumir el doble y permanente com-



Don Felipe González, durante el discurso que pronunció en el acto de imposición del Collar de la Orden de Carlos III.

El Rey Don Juan Carlos, en el momento de imponer el Collar de la Orden de Carlos III al Príncipe Don Felipe.



promiso de mi fidelidad a la Constitución y al Rey, cuando he prestado ante la representación del pueblo español el juramento que significa mi entrega absoluta al servicio de la Patria, cuando está viva en lo más profundo de mi alma la emoción de unos momentos inolvidables, siento que esa emoción se aumenta al recibir ahora este Collar de Carlos III que tanto me honra y agradezco tanto.

No sólo representa para mí una satisfacción inmensa el poder ostentar desde ahora tan preciada condecoración, sino que valoro en cuanto significa que me haya sido impuesta por mi padre, Su Majestad el Rey, y que me sea ofrecida por el señor Presidente del Gobierno y por todos sus miembros en un gesto de adhesión a la institución que tiene mi persona, como sucesor a la Corona de España, el signo de la permanencia y de la continuidad.

Muchas gracias, Majestades; muchas gracias señor Presidente del Gobierno y señores Ministros, y quiera Dios que este acto sencillo y emotivo sea el exponente de nuestra unión a fin de que todos y cada uno, desde el puesto que nos corresponde, podamos cumplir nuestra misión en la paz, en la libertad, en la justicia, para el engrandecimiento de nuestra Patria».

Al término de su discurso, y una vez felicitado por los miembros de su familia, se trasladó a los distintos salones para saludar a los invitados a la ceremonia, entre los que se encontraban el Cuerpo Diplomático, personajes del mundo de la cultura y altas autoridades de la nación; así como antiguos compañeros del Príncipe en el colegio Rosales, de Madrid, varios cadetes de la Escuela Naval de Marina y de la Academia General del Aire de San Javier, en las que se formará el próximo año.

Horas antes, la comitiva real había partido de la plaza de la Armería del Palacio con destino al Congreso de los Diputados, precedida de un escuadrón de lanceros de la Guardia Real, donde, tras la interpretación del Himno Nacional, comenzó la ceremonia del juramento.

El Presidente del Congreso, Don Gregorio Peces Barba, pronunció un discurso, en el que, tras agradecer la presencia de las numerosas personalidades y saludar a Sus Majestades los Reyes, señaló que «la Corona en nuestra Monarquía parlamentaria es una institución central que simboliza la unidad y permanencia del Estado, que arbitra y modera el funcionamiento regular de las instituciones que constituyen los poderes, y asume la más alta representación del Estado en las relaciones internacionales. Su fortaleza para todos, para los ciudadanos, y para los tres poderes del Es-



El Príncipe Don Felipe, durante las palabras que pronunció tras recibir el Collar de la Orden de Carlos III.

tado, de gran importancia, y hoy celebramos un acto que expresa su continuidad, su prolongación en el tiempo». Por último, destacó que «hoy es un día grande para la democracia, para la Monarquía y para todos los hombres y mujeres de esa España viva y plural de las autonomías. Hoy, con la mirada puesta en el horizonte, es un día de esperanza».

A continuación, el Príncipe de Asturias, con la mano en la Constitución de 1978, procedió al juramento

diciendo: «Juro desempeñar fielmente mis funciones, guardar y hacer guardar la Constitución y las leyes, respetar los derechos de los ciudadanos y de las Comunidades Autónomas y mantener fidelidad al Rey».

Finalizado el acto de la Jura, y tras saludar a las personalidades que asistieron al mismo, la Familia Real presidió desde la puerta principal del Congreso de los Diputados un desfile militar, que recorrió la Carrera de San Jerónimo hasta la plaza de Neptuno.

Recepción a las Fuerzas Armadas en el Palacio Real de Madrid

Sus Majestades los Reyes, acompañados por Su Alteza el Príncipe de Asturias, presidieron, en el Palacio Real de Madrid, la tradicional conmemoración de la Pascua Militar, festividad instaurada por Carlos III el 6 de enero de 1782, para celebrar la recuperación de la plaza de Mahón, en Menorca.

Antes de comenzar la recepción militar, y tras haber sido rendidos los honores de ordenanza por una agrupación de la Guardia Real en la Plaza de la Armería, los Monarcas recibieron en sucesivas audiencias al Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, Diputación Permanente y Consejo de la Grandeza de España, y

a los Presidentes del Tribunal Constitucional, Don Manuel García Pelayo, y del Consejo General del Poder Judicial y Tribunal Supremo, Don Antonio Hernández Gil.

Ya en el Salón del Trono, Don Juan Carlos pronunció un discurso, en el que se refirió a los diez años de la Monarquía que él encarna, durante la cual las Fuerzas Armadas han demostrado ser conscientes de su papel dentro de la evolución política general y de las necesidades de reestructuración específica de la organización militar que se está llevando a cabo. «Sabéis comprender muy bien —afirmó— cómo las Fuerzas Armadas, que se asientan fundamentalmente en valores morales inmutables, tienen encomendadas unas misiones ligadas a los más altos intereses de la nación. Pero tampoco ignoráis que estos intereses no son estáticos e invariables, sino que han de servirse de acuerdo con las situaciones nuevas que son el resultado de la dinámica social, de las circunstancias políticas, del paso de los tiempos y de la voluntad nacional legítimamente expresada... Las Fuerzas Armadas deben respetar aquellas situaciones y adaptarse a ellas en el propio cumplimiento de sus obligaciones, captando y asumiendo el momento histórico que les toca vivir.

Han de ser en este aspecto —en todos los aspectos— el espejo en el que pueda mirarse la sociedad».

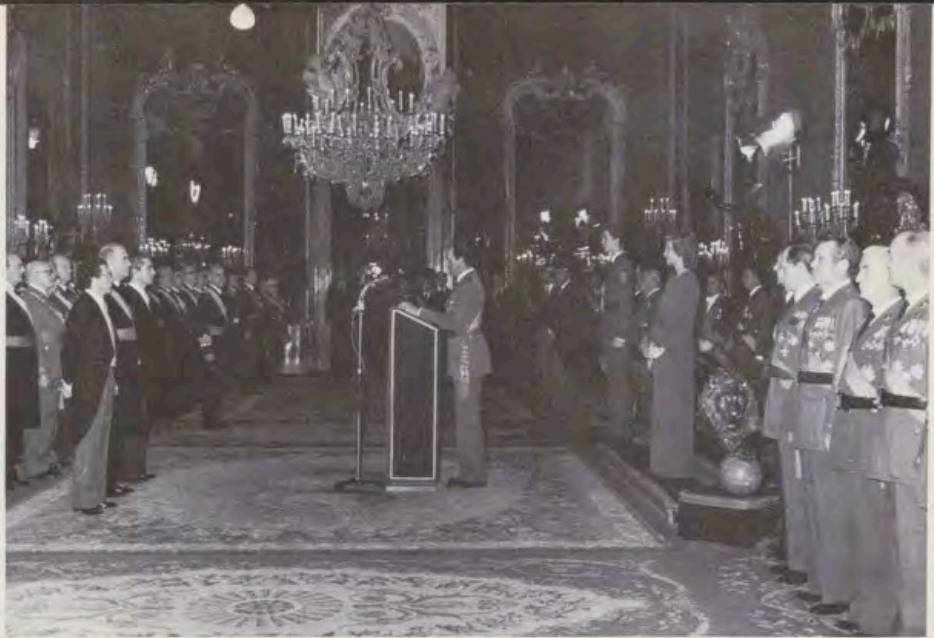
«España —añadió— se ha transformado en una democracia política, alineada con las naciones europeas de su estirpe y condición. Pero esto no es algo que deba mirarse como distante y cerrado, sino como un proceso abierto al que hemos de prestar con entusiasmo nuestro apoyo y nuestra colaboración».

Os doy las gracias, como he hecho en otras ocasiones, porque os habéis comportado con lealtad, asimilando los cambios con la medular disciplina que es en vosotros irrenunciable virtud. Una virtud que he deseado para mi hijo, el Príncipe de Asturias, cuya educación en el seno de las Fuerzas Armadas garantiza una parte muy importante de su formación, y sirve de base a otros estudios posteriores. El aprenderá ahora, en las academias militares, la obediencia como norma necesaria para saber también ejercer el mando; la capacidad de decisión en los momentos difíciles; la lealtad como condición indispensable; el compañerismo como ingrediente de sus relaciones y el amor a la patria como fundamento inspirador de todos sus actos».

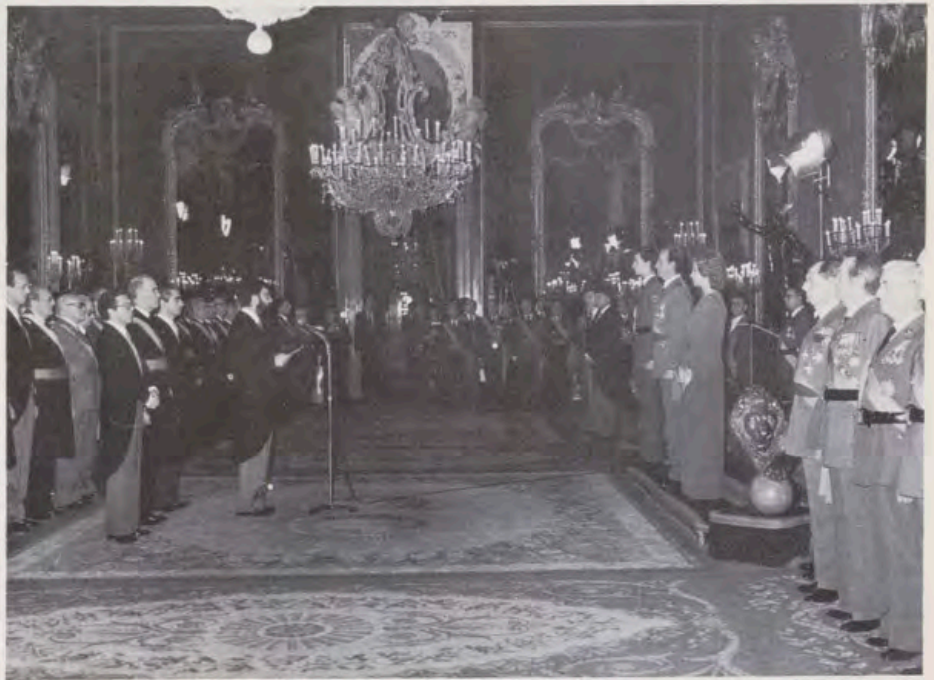
El Rey concluyó sus palabras refiriéndose al terrorismo, y señaló que «no podemos olvidar con qué especial saña se ha dirigido contra las Fuerzas Armadas y las de Seguridad, a todos los niveles y en distintos lugares, sus golpes criminales. El dolor por esos compañeros que han caído en sus puestos de servicio, está presente en nuestra memoria. Pero la justa indignación que esos atentados nos producen no puede desvirtuar nuestra firmeza ni conmover nuestra serenidad. Perturbar la paz y atacar la unidad de España, son los propósitos de los terroristas. Defender una y otra es misión trascendental de todos los españoles».

El Ministro de Defensa, Don Narciso Serra, en su intervención, destacó el compromiso de diseñar un nuevo modelo de defensa nacional, «unas Fuerzas Armadas que logren un alto grado de capacidad disuasoria, más reducidas, pero más eficaces, más operativas en cuanto estén mejor organizadas, entrenadas y dotadas». Concluyó con la reiteración de «nuestra lealtad y afecto a la Corona» y los deseos de felicidad para este año a la Familia Real.

Al término de la recepción, Sus Majestades y el Príncipe Don Felipe —que asistió este año por primera vez a la ceremonia conmemorativa, vistiendo uniforme de cadete de la Academia General de Zaragoza— saludaron y conversaron con las autoridades y miembros de las comisiones que asistieron al acto.



Su Majestad el Rey y el Ministro de Defensa pronunciaron sendos discursos en el acto de recepción a las Fuerzas Armadas, celebrado en el Palacio Real de Madrid.



Fallecimiento de Don Enrique Tierno Galván

Don Enrique Tierno Galván, Alcalde de Madrid y miembro del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, falleció en Madrid tras una larga y penosa enfermedad, que no le apartó en ningún momento de su trabajo hasta el fatal desenlace, el día 19 de enero de este año.

Durante su permanencia en el Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, realizó una importante labor con gran aportación de ideas, manifestando sus criterios rigurosos tanto en la conservación de edificios, como en el desarrollo de la actividad cultural que este Organismo tiene encomendada por Ley.

La Capilla ardiente se instaló en el patio de Cristales de la Casa de la Villa, por donde desfilaron cientos de miles de personas, numerosas personalidades, alcaldes y representaciones de todo el mundo, para rendirle un último homenaje. En representación de Sus Majestades los Reyes, acudieron el Jefe y el Secretario General de la Casa Real, Marqués de Mondéjar y Don Sabino Fernández Campos, respectivamente.

Por la tarde, tras ser conducido en carroza desde el Ayuntamiento a la plaza de Cibeles, donde fue despedido oficialmente, recibió sepultura en el cementerio de la Almudena.

Sus Majestades Don Juan Carlos y Doña Sofía con el Cuerpo Diplomático acreditado en Madrid

Como es tradicional, Sus Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía, acompañados de las Infantas Doña Elena y Doña Cristina, presidieron en el Palacio Real de Madrid la recepción al Cuerpo Diplomático, a la que, por primera vez, asistió un representante de la Embajada de Israel, debido al nuevo establecimiento de relaciones diplomáticas entre ambos países.

Tras el saludo a todos los invitados, ante la presencia del Presidente del Gobierno, Don Felipe González, y el Ministro de Asuntos Exteriores, Don Francisco Fernández Ordóñez; el Decano del Cuerpo Diplomático —Monseñor Mario Tagliaferri— pronunció unas palabras, en las que aludió al décimo aniversario del reinado de Don Juan Carlos, y dijo que «se ha destacado por la apertura, nunca fácil, a la libertad, la reconciliación y la paz; que culmina con la incorporación de

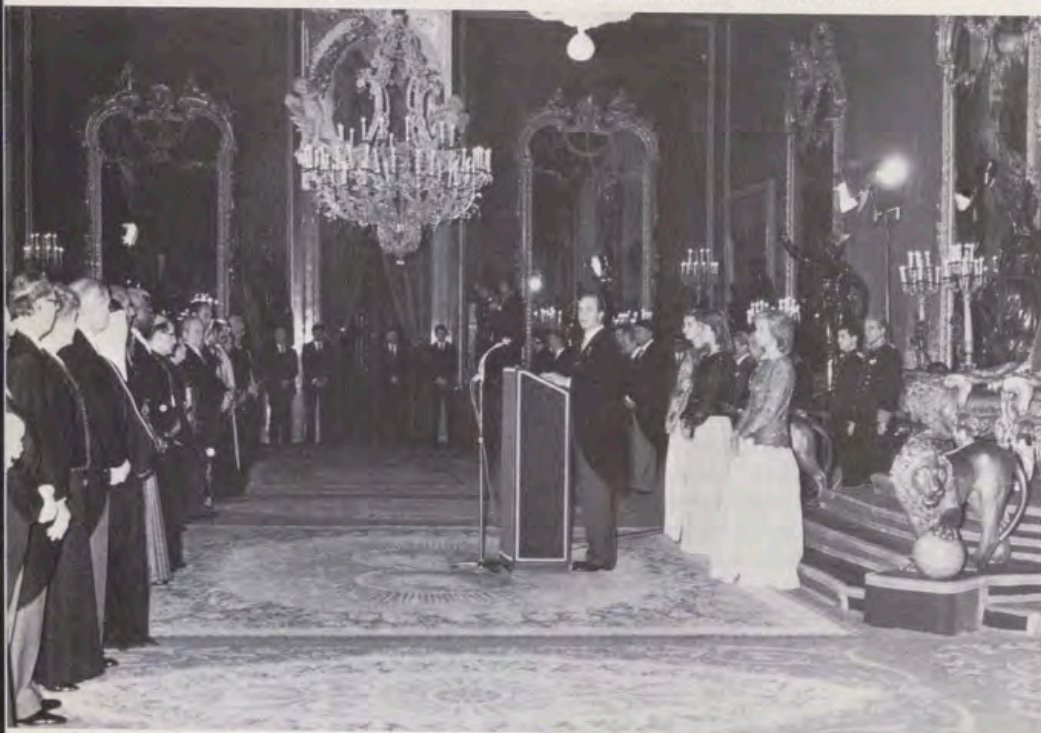


El Nuncio de Su Santidad, Monseñor Mario Tagliaferri, en el momento de su intervención, durante la recepción ofrecida al Cuerpo Diplomático.

España a la Comunidad Europea, y que ha mostrado la generosa solidaridad de Vuestras Majestades y del pueblo español con las desgracias sufridas por pueblos hermanos».

En cuanto a la incorporación de España a la Comunidad Económica Europea, Monseñor Tagliaferri señaló que «será un reforzamiento de las líneas que han guiado vuestra política: de libertad, de fraternidad y comprensión entre los hombres, de respeto a la dignidad humana y a los derechos de las personas y de los diversos grupos nacionales».

El Monarca, acompañado de la Reina Doña Sofía y de las Infantas, se dirigió al Cuerpo Diplomático acreditado en Madrid, en la recepción celebrada en el Palacio Real.



Don Juan Carlos, en respuesta a las palabras pronunciadas por el Nuncio de Su Santidad, y recordando que las Naciones Unidas habían proclamado a 1986 como Año Internacional de la Paz, manifestó su deseo de que «fructifiquen los signos de esperanza y que apunten a un clima de diálogo y de distensión».

Acto seguido, se refirió a la ilusión con que España se ha incorporado a la Comunidad Económica Europea con plena conciencia de su responsabilidad, y afirmó que «se enriquecerá con su acceso a la Comunidad, pero su historia, su rica tradición cultural, su permanente vocación europeísta supondrá también para Europa una aportación fundamental en todos los campos».

En cuanto a la relación con los países árabes manifestó que «esperamos que la relación fraternal que siempre hemos mantenido con ellos se acreciente y profundice, y siga presidida por el mismo espíritu de concordia, de colaboración y de diálogo que hasta ahora».

Asimismo, dijo que España seguirá trabajando en pro de la paz y de la democracia en Iberoamérica y no cesará en su esfuerzo por dotar de contenido cada vez mayor a sus fraternales vínculos con los países de la América hispana.

Por último, aseguró que «debemos intensificar nuestros esfuerzos para que el V Centenario del descubrimiento de América constituya no sólo la conmemoración de un acontecimiento histórico, sino que sea también un punto de partida desde el que nuestras relaciones emprendan nuevas empresas comunes».



Los bomberos del Ayuntamiento de Madrid realizaron un simulacro de extinción de incendio y rescate de víctimas con el nuevo equipo adquirido por el Municipio.



Simulacro de incendio en el Palacio Real de Madrid

La plaza de la Armería del Palacio Real de Madrid fue el escenario elegido por los bomberos del Ayuntamiento de la capital para realizar un simulacro de extinción de incendio y rescate de víctimas, al que asistieron el Alcalde, Don Juan Barranco, diversas autoridades municipales y la directora de cine, Doña Pilar Miró, que fue la madrina de uno de los coches de bomberos, perteneciente al nuevo equipo adquirido últimamente por el Ayuntamiento.

Una vez localizado el núcleo del fuego, simulado en la cuarta planta del edificio, de donde salía humo por las ventanas de la fachada principal, los bomberos actuaron con coches bomba desde diferentes lugares, y, con una manga de goma cilíndrica y la cesta de una escala, se rescató a las personas supuestamente aisladas por las llamas. Por otra parte, también se realizó una escalada libre por la fachada, para evacuar de un punto inaccesible a posibles víctimas aisladas.



Almuerzo ofrecido al Tribunal Constitucional

Sus Majestades los Reyes ofrecieron, en el Palacio Real de Madrid, un almuerzo a los miembros del Tribunal Constitucional, al que asistieron en compañía de sus respectivas esposas. Don Manuel García Pelayo, Presidente del Tribunal, entregó a Don Juan Carlos un ejemplar del libro *Tribunales Constitucionales Europeos y Autonomías Territoriales*, como recuerdo del acto.



Un cuadro de la Familia Real, ofrecido a Don Juan Carlos

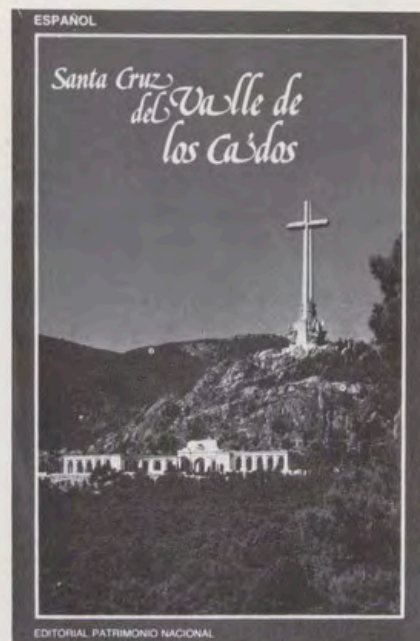
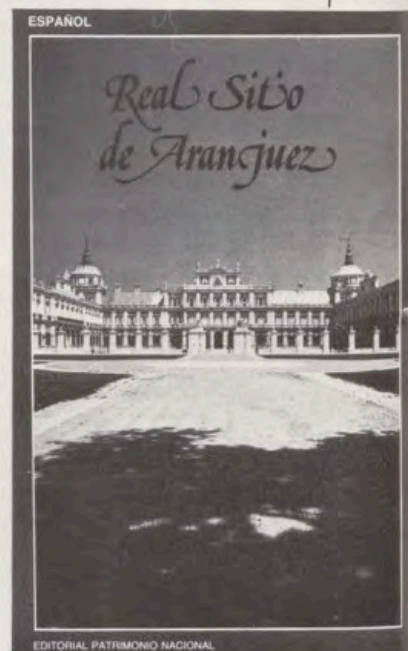
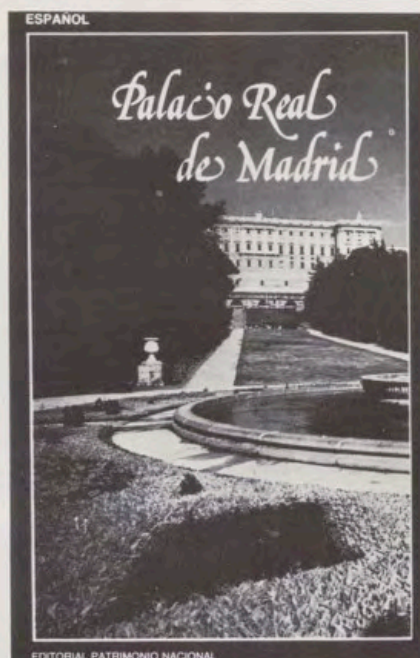
Su Majestad el Rey Don Juan Carlos recibió, en el Palacio Real de Madrid, un retrato familiar, obra de artista melillense Vicente Maeso, ofrecido por el Consejo de Administración de Tabacalera Española.

El cuadro, de unas dimensiones de 3,50 x 2,50 metros, simboliza la relevancia de España en el mundo. El pintor ha utilizado detalles como un tapiz con el escudo constitucional, la Corona que aparece detrás del Monarca; y, junto al Príncipe, al otro extremo, otra corona y un cetro, que le señala como futuro Rey.

Nuevas Guías del Patrimonio Nacional

Dentro del plan editorial del Patrimonio Nacional, se han publicado cinco nuevas guías —del Palacio Real de Madrid, Real Sitio de Aranjuez, Real Sitio de El Pardo, Palacio Real de La Granja de San Ildefonso y Santa Cruz del Valle de los Caídos—, que contribuyen más exhaustivamente al conocimiento de las riquezas que atesoran los Reales Sitios.

Las obras, traducidas al inglés y francés, contienen numerosas fotografías en color entremezcladas con el texto, que se ha visto corregido y aumentado por los conservadores de los respectivos lugares patrimoniales.



Exposiciones con obras patrimoniales

«El Escorial en la Biblioteca Nacional» e «Ideas y Diseño»: exposiciones conmemorativas del IV Centenario del Monasterio escurialense

Dentro del ciclo de exposiciones que culminarán los actos conmemorativos del IV Centenario de la terminación del Real Monasterio de San

Lorenzo de El Escorial, con la colaboración del Patrimonio Nacional, se han celebrado en Madrid las muestras «El Escorial en la Biblioteca Nacional», con sede en la Biblioteca Nacional; e «Ideas y Diseño», en la Sala de Exposiciones del Ministerio de Obras Públicas.

Organizado por la Dirección General del Libro y Bibliotecas del Ministerio de Cultura, la exposición «El Escorial en la Biblioteca Nacional» agrupó 841 piezas, divididas en cuatro grandes apartados: «El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo»; «Los años de El Escorial: imágenes históricas y simbólicas»; «El Escorial, historia de una imagen»; «Iconografía de San Lorenzo»; a los que hay que añadir otros dos incluidos en el catálogo: «El Escorial visto por los viajeros. Una bibliografía comentada» y «Perfil histórico de la Real Biblioteca de El Escorial», con un apéndice de los manuscritos que sobre el monumento conserva la Biblioteca Nacional.

Con todo ello, se consiguió una recopilación sistemática y analítica de libros y estampas referentes a El Escorial, que se encuentran en la Biblioteca Nacional, tarea que nunca se había llevado a cabo, y que permitió

un importante avance en el conocimiento y estudio bibliográfico e iconográfico del Monasterio.

Por otra parte, la muestra «Ideas y Diseño» (la Arquitectura), organizada por la Dirección de Arquitectura y Edificación del Ministerio de Obras Públicas, mostró la arquitectura del Monasterio en relación con su promotor, Felipe II, la arquitectura española y europea de la época, las trazas originales del edificio, las principales hipótesis que se han derivado de su estudio, y los arquitectos que las concibieron.

Dividida en tres bloques —La casa eterna del Rey de España, El Escorial que no fue y La construcción de la octava maravilla del mundo—, exhibió diversos planos y maquetas que, en su mayor parte, fueron cedidas por el Patrimonio Nacional, el Archivo de Simancas (Valladolid), el Museo Arqueológico, la Biblioteca Nacional y la Universidad de Granada.

En esta segunda exposición se presentó la planimetría original de El Escorial, maquetas del edificio en sus diversas fases de construcción y referentes a soluciones ideales, junto a planos realizados expresamente para la ocasión.

Juan de Flandes en el Museo del Prado

La exposición sobre Juan de Flandes, pintor de la Corte de Isabel la Católica, que se celebró en las salas del Museo del Prado, presentada el pasado año en Brujas y Lovaina con motivo del festival Europalia-85, contó además con una serie de obras que no pudieron viajar a Bélgica dada su extrema fragilidad. Entre éstas, se encontraron las siguientes tablas originales, cedidas por el Patrimonio Nacional para su exhibición: «Cristo de Emaús», «Las Marías en el sepulcro», «Entrada de Jesús en Jerusalem», «La venida del Espíritu Santo», «La tempestad en el lago Tiberíades», «Jesús ante Pilatos», «La bajada al limbo», «La multiplicación de los panes y los peces» y «La resurrección de Lázaro».

Unas treinta obras integraron la muestra, procedentes del Museo Arqueológico Nacional, museos diocesanos y parroquiales de Salamanca,

Ayuntamiento y catedral de Palencia, iglesia parroquial de Cervera de Pisuerga (Palencia), iglesia parroquial de Santayo (Palencia), Universidad de Salamanca y Museo del Prado. Tam-

bién se expuso el «Ecce Homo», tabla de Juan de Flandes conservada en la Cartuja de Miraflores (Burgos), que fue robada y recuperada a los pocos días en Europalia-85.

Carreño, Rici, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo

Dos óleos de Carreño pertenecientes al Patrimonio Nacional —*Inmaculada y Dama Desconocida*—, han formado parte de la magna exposición «Carreño, Rici, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo: 1650-1700», que se ha celebrado en el Palacio de Villahermosa, organizada por el Museo del Prado para conmemorar el tercer centenario de la muerte de estos tres pintores más significativos de la escuela madrileña barroca.

La muestra reunió 172 obras proce-

dentales de iglesias, conventos y colecciones particulares, así como del Museo del Prado, aunque la mayor parte pertenecientes al llamado «Prado disperso», depositadas en museos y dependencias oficiales de toda España. También se exhibieron algunos valiosos lienzos de Carreño conservados en museos y colecciones austríacos.

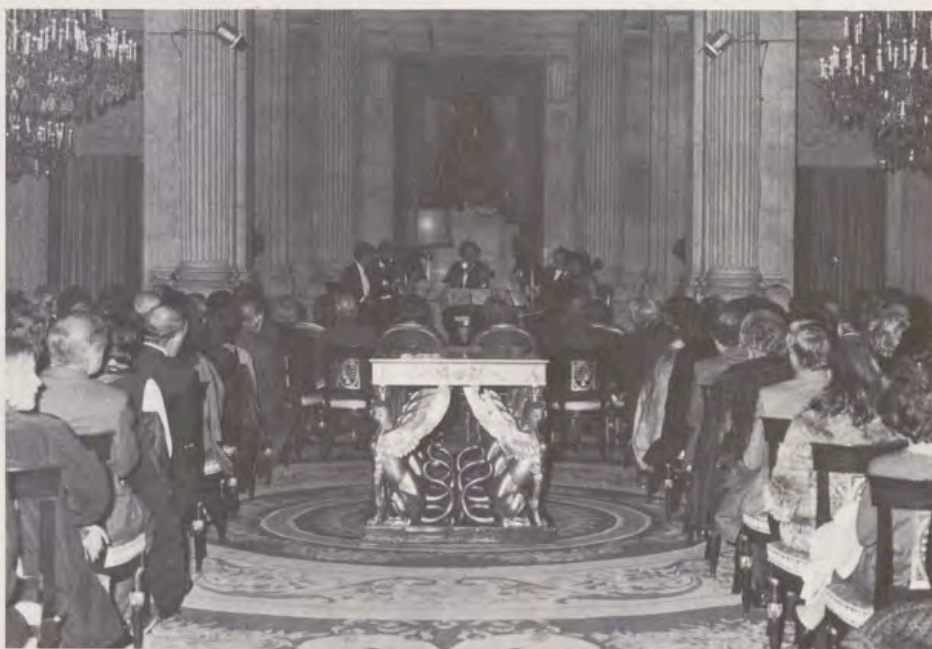
Además de las obras de los maestros conmemorados, que constituyeron el grueso de la exposición, se pudieron admirar pinturas de artistas de la misma escuela como Agüero, Alfaro, Antolínez, Arellano, Arredondo, Cabezalero, Camilo, Mateo Cerezo, Claudio Coello, Escalante, Ezquerro, García Hidalgo, González de la Vega, Barnuevo, Jiménez Donoso, Jan van Kessel, Martínez del Mazo, Miguel Jacinto Meléndez, Agostino Mitelli, Palomino, Ruiz González, Andrés Smidt, Francisco de Solís y Matías de Torres.

Conciertos en los Reales Sitios

El Cuarteto Orlando con los Stradivarius del Patrimonio

En el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, con los valiosos instrumentos Stradivarius de la colección palatina, el Cuarteto Orlando y la violoncellista Karine Georgian ofrecieron un concierto con obras de Boccherini, Mozart y Schubert. Este concierto abrió el V Ciclo de Música de Cámara, organizado por el Patrimonio Nacional y el Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Madrid, bajo la presidencia de honor de Sus Majestades los Reyes.

El Cuarteto Orlando —formado por Charles-André Linale y Heinz Oberdoffer (violines), Ferdinand Erblich (viola) y Stefan Metz (violoncello)— y la famosa violoncellista rusa interpretaron magistralmente «Quinteto en Do Mayor Op. 28, n.º 4» (Andante con moto, Minueto, Grave, Rondo), de L. Boccherini, «Cuarteto en Sol Mayor



El Cuarteto Orlando interpretó el primer concierto del V Ciclo de Música de Cámara.

K. V. 387» (Allegro vivace assai, Minueto-allegro, Andante contabile, Molto allegro), de W. A. Mozart; y «Quinteto en Do Mayor D. 956» (Allegro ma non troppo, Adagio, Scherzo y trío, Allegretto), de F. Schubert.

Fue retransmitido en directo por Radio Nacional de España y por emisoras de la República Federal de Ale-

mania, Austria, Bélgica, Francia, Italia, Noruega, Reino Unido, Suecia y Suiza; y en diferido, en Canadá, Estados Unidos, Finlandia, Grecia, Israel, Turquía y Yugoslavia. Todo ello, gracias a la incorporación de este recital dentro de la V Temporada de Conciertos de la Unión Europea de Radiodifusión.

El Trío de Barcelona en el Palacio Real de Madrid

Organizado por el Patrimonio Nacional y el Departamento de Música

de la Universidad Autónoma de Madrid, y bajo la presidencia de ho-

El Trío de Barcelona, durante el concierto que se celebró en el Palacio Real con los Stradivarius.



nor de Sus Majestades los Reyes, se celebró, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, el segundo concierto perteneciente al V Ciclo de Música de Cámara, a cargo del Trío de Barcelona.

Con los extraordinarios instrumentos que construyó Stradivarius en el siglo XVIII, y que atesora el Patrimonio en el Palacio Real, el prestigioso grupo —integrado por Lluís Claret (violoncello), su hermano Gerard (violín) y Albert Giménez Atlenelle (piano)— interpretó el «Trío n.º 2 en Mi bemol mayor, Op. 100, D 929» (Allegro, Andante con moto, Scherzando, Allegro moderato), de Franz Schubert; y el «Trío en La menor» (Moderato, Pantoum-assez vif, Passacaille-tres large, Final-anime), de Maurice Ravel.

El Trío de Barcelona, desde su presentación en enero de 1981, ha llevado a cabo una intensa actividad, actuando ante los públicos de España, Alemania, Francia, Suiza, Portugal e Italia, ofreciendo un amplio repertorio que abarca desde las integrales de Mozart, Beethoven, Brahms, hasta autores contemporáneos.

Suba siete cuarenta enteros.



VOLVO
Seguro a todo riesgo.

Suba a uno de los coches más cotizados en los mercados internacionales. Suba al 740 de VOLVO. Penetre en su interior. Sienta el lujo de sus mil y un detalles.

Póngalo en marcha y recupere el placer de conducir. Un placer exclusivo que le hará subir muchos enteros.

Modelos de la nueva serie Volvo 740. En Diesel: 740 GL Diesel, 6 cilindros y 82 HP. 740 GLE Turbo Diesel, Sedán o Estate, 6 cilindros y 109 HP. En gasolina: 740 GL, 4 cilindros, 2.316 c.c., carburación y 114 HP. 740 GLE, 4 cilindros, 2.316 c.c., inyección y 131 HP. 740 Turbo Intercooler, Sedán o Estate, 4 cilindros, 1.986 c.c., turbo inyección y 160 HP.



BACH

Los grandes nombres se dicen con pocas letras.

J&B