

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXIX. N.º 111 (1.º TRIMESTRE 1992). PRECIO: 800 PESETAS (IVA INCLUIDO)



A MEDIDA

Un estilo propio de trabajo con el que hemos construido carreteras, edificios, puentes, presas... Obras hechas con calidad. Con la experiencia de más de 25 años. Construimos para la gente. En toda Europa. A su medida.



LAIN

crea

Oficinas centrales: Capitán Haya, 1 - Edificio Eurocentro - Tfno.: 597 10 00 - 28020 MADRID

S E E D A



B A I L E Y S

OTIS EN LA EXPO'92

S E V I L L A

En la Expo'92, OTIS va a dejar el pabellón de muchos países bien alto.

Es una gran responsabilidad que no se puede confiar a cualquier marca. Por eso, obras tan relevantes como los pabellones de **EE.UU., Inglaterra, Alemania, Francia, Japón, Suecia, Holanda, Dinamarca, Nueva Zelanda, España, Andalucía, Rank Xerox, Redesa, Cruz Campo** y los de muchos países y entidades más, han confiado a OTIS sus instalaciones de transporte vertical.

Y es que, a estas alturas, es preferible subir con el líder.



PABELLÓN DE GRAN BRETAÑA

*para los que quieren dejar
el pabellón bien alto.*

OTIS

ZARDOYA OTIS, S.A.
Plaza del Liceo, 3 - Tel.: 759 10 00
28043 MADRID

Los primeros del mundo... y subiendo.

Cristóbal Colón soñaba con llegar a la India y desembarcar en una de sus grandes playas de plata. Afortunadamente para usted, hoy su agente de viajes puede hacerle llegar sin ningún «tropiezo».



Deseo ir a la India. Por favor envíeme toda la información disponible.

RESI

Nombre: _____

Dirección: _____

C.P.: _____ Ciudad: _____

Por favor envíelo a: Oficina de Turismo de la India, Avenida Pío XII, 30-32, 28016 Madrid. Tel. 91/345 73 39 Fax 91/345 73 40

india Aún más hermosa de lo que imagina.

GREY



EUROCOM
ADVERTISING

 **PEUGEOT**
FUERZA DINAMICA



UN NUEVO CONCEPTO DE POTENCIA

Sólo cuando no se conocen límites, cuando se es innovador, avanzado, exclusivo, se puede crear un nuevo concepto de potencia. Así es Peugeot y así ha hecho su gran creación: El Peugeot 605.

Y sólo una gran creación es capaz de dar completa satisfacción a las más rigurosas exigencias de potencia en todas sus versiones gasolina o diesel, con motores atmosféricos, a inyección electrónica o turboalimentados, dotados de sorprendentes innovaciones tecnológicas. Así, las versiones turbodiesel incorporan la tercera válvula por cilindro, mientras que en las versiones gasolina se disfrutan hasta 24 válvulas en motores de 6 cilindros que proporcionan 200 CV de potencia, gracias a su sistema exclusivo de admisión variable y a la inyección multipunto secuencial.

Pero además de todas estas aportaciones al mundo del motor, el Peugeot 605 cuenta con sofisticadas ayudas a la conducción, que se traducen en la más completa seguridad, como la dirección de asistencia variable según la velocidad, la suspensión a gestión electrónica y su impecable sistema de frenado ABR Servo-asistido.

Así es el Peugeot 605. Un automóvil inteligente al servicio de un nuevo concepto de potencia.



PEUGEOT 605
LA GRAN CREACION

SERIE

III

MONEDAS OLÍMPICAS

Una
ocasión
única



MONEDAS DE
CURSO LEGAL
ACUÑACION LIMITADA



Siete Olímpicas cara a cara.

En tus manos el recuerdo más valioso de una cita universal cada vez más próxima. Monedas Olímpicas. Ahora, llega la Serie III. Siete Olímpicas, ya sobre el terreno. El oro y la plata de Barcelona '92. Una ocasión única. Cara a cara.



FABRICA
NACIONAL
DE MONEDA
Y TIMBRE

Guía BMW 1992

EL PLACER DE CONDUCIR.
EL PLACER DE VIAJAR.



GUÍA BMW 1992. GASTRONOMÍA Y TURISMO EN ESPAÑA.

Hay amantes de la conducción. Apasionados del camino. Y enamorados de las pequeñas sorpresas gastronómicas y culturales que guarda el trayecto. Pero sólo aquellos que saben compaginar estos tres disfrutes gozan del verdadero placer de viajar.

Un placer que puede descubrir en la **Guía BMW de Gastronomía y Turismo en España** en su nueva edición de 1992,

confeccionada y **revisada** por un equipo de expertos dedicados, año tras año, a seleccionar con todo rigor sólo lo mejor.

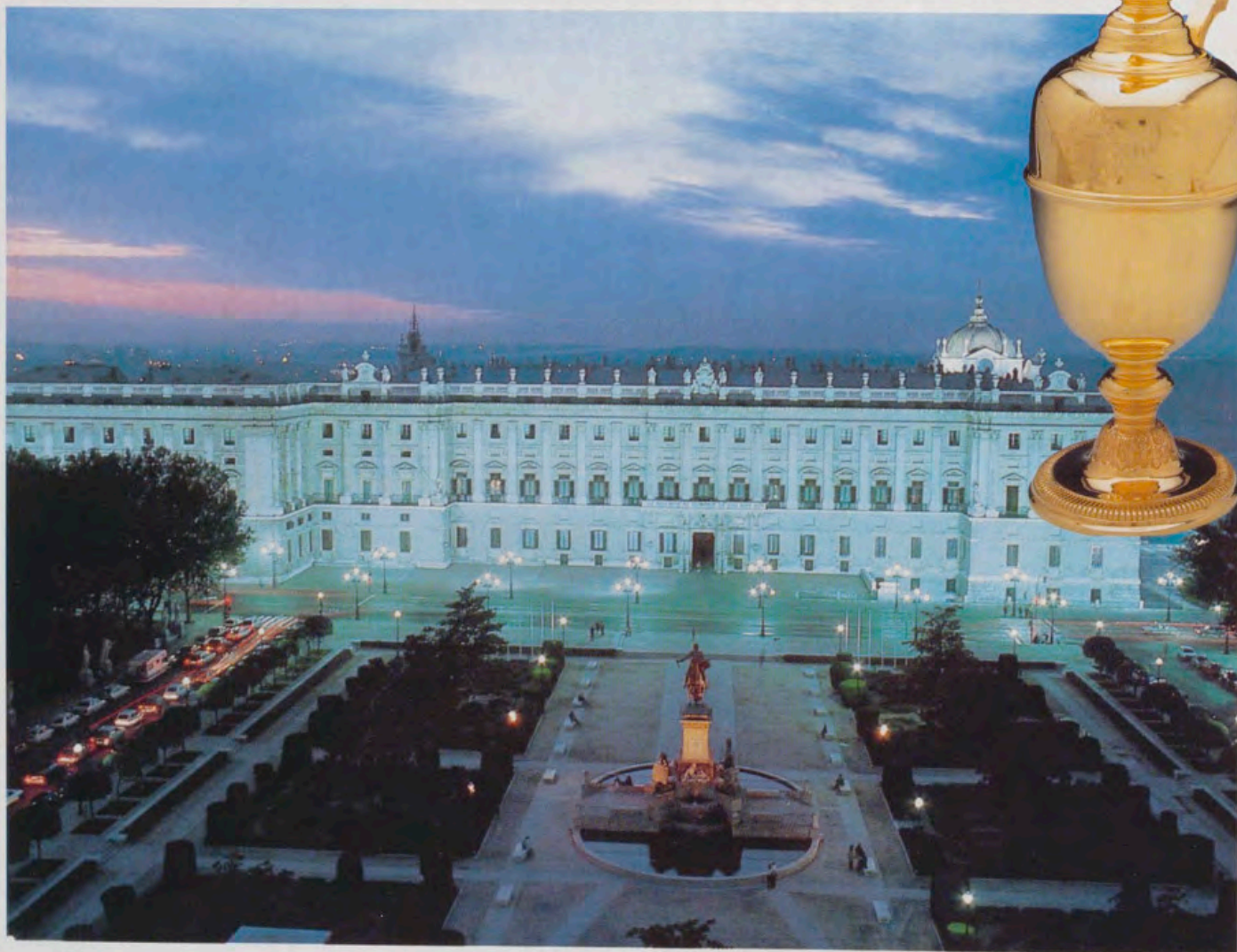
Si quiere disfrutar del placer de viajar por España, hágalo de la mano de quien garantiza el placer de conducir: BMW.



Guía BMW 1992: 10.924 direcciones de interés: 2.143 restaurantes, 1.274 hoteles y otras direcciones útiles, que incluyen museos, monumentos, centros de artesanía, compras, etc. Mapa de carreteras con localización de los restaurantes más destacados y 54 planos de las principales ciudades. P.V.P. 2.700 ptas. De venta en librerías y quioscos.



LA COLECCIÓN DE PLATA DEL PALACIO REAL DE MADRID



Grandes Obras de la Platería Española de los Siglos XVII, XVIII, XIX y XX.



Una Colección de Reproducciones*
limitadas y numeradas,
conmemorativas del V Centenario

Realizadas por Jesús Yanes para todo
el mundo en plata, plata dorada y oro, de
una selección de 38 originales depositados
bajo la custodia del Patrimonio Nacional

* A tamaño 97/100

Concesionarios Madrid

Yanes Jardín
Goya, 6 y 8

Jesús Yanes
Goya, 27

Carlos Jimenez. JOYEROS
Serrano, 44

PIDA INFORMACION EN LAS MEJORES JOYERIAS DE ESPAÑA

SUMARIO

- 10 EDITORIAL
- 11 ENTREVISTA
- 21 LOS REALES ALCAZARES DE SEVILLA,
DIGNA MORADA DE LA REALEZA ESPAÑOLA,
por Ana Marín Fidalgo.
La Casa Real sevillana es el más antiguo de los palacios pertenecientes a la Corona española, que ha llegado hasta nosotros perfectamente acabado y dispuesto para ser usado de manera cotidiana. La autora de este artículo estudia cuál fue su trayectoria desde sus orígenes, que se remontan a los primeros años del siglo X, hasta llegar a nuestros días.
- 29 EL PABELLON REAL EN LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES,
por Leticia Sánchez Hernández.
La participación de la Corona en las Exposiciones Universales celebradas en España ha tenido una doble vertiente: por un lado, la disposición de un espacio concreto, el llamado Pabellón Real, destinado a distintos usos, y, por otro, la colaboración, mediante el préstamo de obras de arte, en una exposición histórico-artística inscrita en la Muestra general.
- 40 EL CUARTO REAL NUEVO EN LOS REALES ALCAZARES DE SEVILLA,
por Manuel del Río.
Con motivo de la Exposición Universal, se han llevado a cabo, en los Reales Alcázares de Sevilla, importantes trabajos arquitectónicos, como la habilitación de un "cuarto real" moderno en uno de los parajes más cargados de historia, pero donde las construcciones existentes no ofrecían problemas a la hora de ser manejadas. Todo ello se analiza en este artículo, al que se añaden datos técnicos relativos a la estructura y a las nuevas instalaciones de iluminación, sanitaria y de climatización dentro del Alcázar.
- 49 EL PATRIMONIO NACIONAL EN LA CONMEMORACION
DEL QUINTO CENTENARIO DEL DESCUBRIMIENTO,
por Román Ledesma Rodríguez.
Además de las actuaciones en los Reales Alcázares de Sevilla, el Patrimonio Nacional utilizará en proyectos de la Comisión Nacional para el Quinto Centenario, y en otras exposiciones relacionadas con la conmemoración, más de un centenar de piezas, verdaderas obras maestras, entre las que predominan los tapices, libros, armaduras y cuadros, fundamentalmente de los siglos XV y XVI, pertenecientes a las Colecciones Reales.
- 57 LA CARTUJA DE SANTA MARIA DE LAS CUEVAS DE SEVILLA:
PABELLON REAL DE LA EXPOSICION UNIVERSAL,
por José María Benjumea.
Por primera vez, el Recinto de una Exposición Universal está relacionado con el contenido temático de la misma. El Guadalquivir como Puerto y Puerta de América, como vínculo de interconexión entre Europa, a través de España, y el Nuevo Mundo, y en el centro del Recinto, el monasterio covitano, ligado a la vida y muerte del descubridor.
- 73 ACTIVIDADES CULTURALES.

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXIX. N.º 111. TRIMESTRE DEL PRECIO BIENIENAL IVA INCLUIDO



Casco de parada de Carlos V.
Filippo Negroli. Milán, 1533.
Acero y oro.

REALES SITIOS Revista del Patrimonio Nacional

Presidente:
Manuel Gómez de Pablos

Consejero-Gerente:
Julio de la Guardia García

Vocales:
Luis Alcaide de la Rosa, José María Álvarez del Manzano y López del Hierro, Juan Fageda Aubert, J. Julio Feo Zandieta, Javier García Fernández, Dionisio Hernández Gil, María del Carmen Iglesias Cano, Enrique Moral Sandoval, Luis Reverter Gelabert y José Villegas Ortega

Secretario:
Fernando Díez Moreno

Director:
Víctor Nieto Alcaide

Comité de Redacción:
Javier Bas Pascual, Alicia Cámara Muñoz, Javier García Fernández, Juan Hernández Ferrero, Román Ledesma Rodríguez y Delfín Rodríguez Ruiz

Redacción: Begonia Mardones

Secretaría de Redacción:
Julia López de la Torre

Diseño: Nicolás Ortega

Fotografías: Laboratorio Fotográfico del Patrimonio Nacional: Francisco Rodríguez y Antonio Ubeda Sánchez; y Arenas Fotografía Artística

REALES SITIOS, PATRIMONIO NACIONAL
(Palacio Real. Bailén, s/n. Teléf. 248 74 04. 28071 Madrid). Año XXIX. Núm. 111. Primer trimestre 1992. Precio: España, 800 pesetas; extranjero, 1.600 pesetas. Suscripción: España, 2.500 pesetas; extranjero, 5.000 pesetas (IVA incluido).

Imprime: Raycar, S. A. Impresores
Matilde Hernández, 27. Teléf. 471 91 00
28019 Madrid

NIPO: 006-92-002-2
Depósito legal: M. 11.160.-64

Prohibida la reproducción total o parcial de todos los artículos que se publican en esta Revista.



EDITORIAL

La conmemoración del V Centenario del Descubrimiento y la presencia del Patrimonio Nacional en la Exposición Universal de 1992 ha motivado que a lo largo de este año REALES SITIOS dedique varios números consagrados a temas relacionados con ambos acontecimientos. Así, si el número anterior estaba dedicado al arte de la época de los Reyes Católicos —el marco artístico del Descubrimiento— el presente contiene una serie de estudios relacionados con los Pabellones y residencias en las Exposiciones Universales.

Las Exposiciones Universales, desde su aparición en el siglo XIX, han venido configurando toda una liturgia en torno a la técnica y la industria. Pero, al mismo tiempo, han sido el escenario en el que han tenido lugar desarrollos y acontecimientos artísticos importantes que van desde la misma arquitectura de los Pabellones a diversas exposiciones organizadas al respecto. Con frecuencia muchos de estos aspectos, la arquitectura y las exposiciones, han sido sólo realizaciones efímeras que duran el tiempo de cada Exposición Universal. En este sentido, el propósito de REALES SITIOS es el de estudiar y dejar testimonio de la presencia del Patrimonio Nacional en la Expo'92 analizando también este fenómeno en relación con otras Exposiciones Universales.

Todo esto justifica el estudio de los Reales Alcázares de Sevilla como el más antiguo de los palacios de la Corona Española, de las obras que se han realizado recientemente con el fin de crear un «cuarto real» moderno, o del Pabellón Real que figurará en la Expo'92, de Sevilla. Habida cuenta que la Corona ha participado sistemáticamente en las Exposiciones Universales también se estudia en este número el Pabellón Real como espacio reservado en las Exposiciones Universales, y las obras prestadas por el Patrimonio Nacional para diferentes exposiciones. Con ello se intenta analizar el discurso paralelo que, en el ámbito artístico y en relación con el Patrimonio Nacional, se ha producido a lo largo de las Exposiciones Universales.



Entrevista

MIGUEL ANGEL
LADERO QUESADA

1492:
UNA
BISAGRA
HISTORICA



Ha sido necesario releer el voluminoso segundo tomo de la Historia Universal de Ediciones Vicens Vives, dedicada a la Edad Media —mil páginas, cuarenta y cuatro capítulos— para refrescar la memoria de la obra de Miguel Angel Ladero Quesada, catedrático medievalista, que ha leído su discurso de entrada en la Academia de la Historia hace pocas semanas.

Sí a ello se añaden las relecturas de unas monografías sobre la guerra de Granada, se comprenderá que ésta ha sido una de las entrevistas a la que hemos dedicado más tiempo de preparación.

Pero ha valido la pena charlar un par de horas con Ladero sobre la Baja Edad Media y sobre su transformación en Edad Moderna, cuando estamos recordando por doquier el pivote histórico de 1492. Unas visiones más rigurosas sobre la efemérides —los Reyes Católicos, los judíos, la Inquisición, los moriscos, los Trastámaras— se resumen a continuación en la apretada síntesis de una conversación densa y, sin embargo, amena y sugerente.

—¿Hubo un cambio tan profundo en Europa en el curso de las décadas finales del siglo XV, como para poder hablar de dos edades históricas diferentes, y poder dar, por tanto, como cancelado el período medieval?

—El propio concepto de Edad Media es muy artificial. Se fue forjando durante los siglos XVI y XVII, cuyos hombres decían ya vivir en los «tiempos modernos», en la «modernidad». Se podría hablar, desde un punto de vista literario, de un Medioevo comprendido entre la decadencia de las letras latinas clásicas del Imperio romano y el renacimiento de la cultura latina llevado a cabo por los humanistas de los siglos XV y XVI. También se puede hablar de Edad Media como un concepto histórico más amplio, como el tiempo comprendido entre dos fechas, tópico que se ha mantenido hasta hoy: la fundación de Constantinopla por Constantino en el año 324 y la toma de dicha ciudad por los turcos en 1453.

Pero toda división histórica tiene algo de artificial, en especial cuando no se conoce bien el contenido de la realidad temporal que se está estudiando, dividiendo, y en suma, periodificando. Pero esto es casi inevitable porque la periodificación es la primera referencia que construimos.

Partiendo de estas ideas, me parece que entre 1480 y 1520 hay elementos de continuidad, pero también factores de cambio muy notables, en cualquier plano en que nos situemos, y referidos a todo el occidente europeo.

—¿Se refiere al plano económico?

—A todos en general, desde el plano económico y tecnológico, hasta el religioso y cultural. Limitándonos ahora al primero, se aprecia un final claro de la crisis bajo-medieval, con el cambio de signo demográfico que conlleva un aumento notable de la población, expansión del capitalismo mercantil, mejora de las condiciones de producción y distribución de bienes, sin que ello suponga cambio del sistema económico, pues



en este aspecto sí que podríamos hablar de cierta continuidad.

—Hablamos de toda Europa, ¿no?

—En particular de Europa occidental, es decir, de la Europa Atlántica, en la cual está integrada la España de la época. En el plano tecnológico hay algunos avances que tradicionalmente se han puesto de relieve como signo de los nuevos tiempos: la imprenta, el uso de la artillería y otras armas de fuego, los avances en la navegación oceánica, y, en general, todo lo relativo al campo de las relaciones y comunicaciones entre grupos humanos que antes estaban en situación de mutuo desconocimiento.

En el plano político ocurre la génesis de lo que llamamos hoy «Estado». Sin embargo, venía produciéndose desde el siglo XIII en algunas partes de Europa, en concreto en Castilla desde tiempos de Alfonso X el Sabio, que ya tuvo una concepción clara del papel predominante que debía desempeñar la monarquía en la organización política del país, así como de la condición supeditada o subordinada que debían tener otros poderes, señoriales o municipales; todo ello lo plasmó en las «Partidas» y en su propia obra de gobierno, de manera que entre Alfonso X y los Reyes Católicos hay una línea argumental en la historia política: la construcción del estado monárquico.

—En esta línea argumental que comienza en el siglo XIII, el apogeo se produce a finales del XV, ¿no?

—Sí. Los Reyes Católicos apenas innovan en las instituciones ni en las estructuras políticas, pero las hacen funcionar de manera más eficaz para las necesidades de la monarquía.

—¿Se podría hablar entonces de un «bache» de finales del XIV y principios del XV en esta línea constructora del nuevo estado? Me refiero al núcleo dinástico de los Trastámaras.

—Hay que distinguir el aspecto doctrinal, es decir, el de las teorías y fundamentos del orden político, y el aspecto institucional, en los que no se puede hablar de «bache», pues los Trastámaras crearon la mayoría de las instituciones que luego seguirían funcionando en la Edad Moderna.

—La Inquisición la creó Enrique IV de Trastámara...

—La Inquisición la crearon realmente los Reyes Católicos, si bien existe un precedente con Enrique IV algunos años antes. De todas maneras no es la institución fundamental, aunque sea la que más ha llamado la atención. Pero hay otras más generales e importantes como las Contadurías o la Audiencia Real.

—¿Qué era la Audiencia Real?

—La Real Chancillería era el Tribunal Superior de Justicia de toda Castilla, fundado o perfeccionado por Enrique II, el primer Trastámara.

Las Contadurías también se deben en gran parte a él, y son la cúspide fiscal y hacendística de la monarquía. El origen de la mayor parte de los tributos que se cobran en Castilla hasta el siglo XIX tiene sus raíces en los Trastámaras. Resumiendo, en los ámbitos doctrinal e institucional no existe ese «bache» al que Vd. se refiere. Donde sí que existe «bache» es en el campo de la práctica política, porque el poder había que ejercerlo de acuerdo con quienes tenían predominio social, es decir, los nobles, el alto clero. Aquí sí que hubo tensiones, revueltas y componendas. No pactos legales, pero sí «pactos de hecho» para el reparto del poder. Ahora bien, todos aceptaban que ese poder emanaba de la monarquía y se justificaba a través de ella.

—¿Sucedió lo mismo en Aragón?

—En la Corona de Aragón la idea sobre el poder era más bien dual. El rey manda, pero manda por pacto. El reino está representado por la nobleza, el clero y los grupos dirigentes de las ciudades. Estos estamentos piensan que el poder que ejercen no es una delegación real, ni un ejercicio del poder real a través de ellos, sino que es su propio poder confrontado y yuxtapuesto al poder de la monarquía. De manera que existen dos modelos de organización del poder institucional, o dos doctrinas de los fundamentos del poder, y, en consecuencia, dos formas prácticas de reparto del mismo.

En Castilla es un reparto fáctico y en Aragón es un reparto en virtud de pacto, y por tanto más estable y con menos margen para que la monarquía avance en su propio poder y lo desarrolle en términos de absolutismo.

—¿Los Reyes Católicos alteraron estos dos esquemas con su matrimonio?

—Creo que no; ambos esquemas permanecieron yuxtapuestos. Esta es una de las claves para entender la historia política de la España moderna. Hay dos modelos de organización del estado, correspondientes a las coronas castellana y aragonesa. Ambos son parecidos en muchos aspectos, porque enraizan en el mismo sistema social, pero distintos en sus formulaciones y en las capacidades de construcción del estado que atribuyen a sus respectivas monarquías.

El modelo castellano está más abierto hacia el estado monárquico absoluto, que en Castilla, al igual que en Francia, sería la base del estado actual.

En Aragón el camino hacia el absolutismo está más cerrado, hay más garantía para las libertades tradicionales, pero esto también impide

que aparezcan libertades nuevas, especialmente para otros grupos sociales que no formen parte de la sociedad política.

—¿Será por esto por lo que se estrellará el «centralismo» borbónico en Cataluña dos siglos después, o no tienen ninguna relación estos hechos?

—Sí, sí tienen alguna relación. La historia política, como toda historia, tiene mucho de continuidad. Las tradiciones de organización política no desaparecen fácilmente, ni siquiera cuando se hace mucho esfuerzo para que así sea, pero también son indispensables mucho esfuerzo e imaginación para asimilarlas a tiempos nuevos. Parece que el cambio político en el XVIII, «centralista» o no, era más conveniente que las puras tradiciones catalanas o de otras partes de España.

—¿Cómo fue la enemistad entre los Reyes Católicos y la nobleza castellana?

—Los Reyes Católicos acabaron no con la nobleza, sino con sus poderes excesivos, por ejemplo, el poder de revolverse o rebelarse contra la monarquía. Pero existió un gran respeto hacia el poder social e institucional de la nobleza. Todos los señoríos permanecieron.

—... incluso los propios Reyes Católicos siguieron contando con la nobleza para las campañas bélicas...

—Sí, porque ésa era la primera obligación de la nobleza: mantener una fuerza militar para cuando el rey lo demandara, aunque hubiera que pagarla. Una parte del ejército real eran las huestes nobiliarias.

Los Reyes Católicos no se «enemistaron» con la nobleza. Lo que hacen es limitar su poder a

términos legales razonables, y al limitarlo lo consolidan y legitiman durante varios siglos más. Esto sucedía en Castilla. Y en Aragón, donde la nobleza tenía más poder, reconocido por vía «pactista», dicho poder se mantuvo íntegro. Volviendo a su anterior pregunta, los Reyes Católicos, en contra de lo que con frecuencia se ha dicho, no crean un estado unitario, sino una monarquía unida.

—Una monarquía que unía a diferentes reinos que mantenían su identidad. ¿Es así?

—Sí, en Castilla, que es una Corona, hay varios reinos, por ejemplo, León, Castilla, Galicia, Toledo, Sevilla, Jaén, Murcia..., pero los reinos en Castilla son referencias históricas o regionales, sin mayor traducción política, debido a la homogeneidad organizativa de todo el ámbito castellano. Pero Aragón, Cataluña, Valencia, Baleares, la propia Navarra que se incorpora dinásticamente a Castilla en 1515, conservan sus singularidades, sus fronteras, su legislación.

Sin embargo, conviene no olvidar un matiz, en la unión de estos reinos provenientes de dos modelos políticos diferentes, y es que Castilla era más extensa territorialmente que Aragón y Navarra, y tenía cinco veces más población. Ello hizo que los reyes se apoyaran más en la Corona de Castilla y «castellanizaran» la idea de estado. Y no tanto por voluntad de los castellanos, que sufrían más la presión fiscal del nuevo estado monárquico, cuanto por voluntad de los propios reyes que tendían a actuar con los instrumentos de poder militar y financiero más potentes.

—¿Se refiere a Carlos V?

—A Carlos V y a Felipe II, que son dos reyes en los que se nota muy bien esa tendencia; Fernando el Católico fue más respetuoso en punto

a mantener un equilibrio entre sus Coronas. Fernando fue rey efectivo en Castilla, y gobernó con gran tacto, tanto en Aragón como en Castilla respetando sus peculiaridades políticas.

—¿Después de morir Isabel?

—Ya desde los primeros años. Desde la Concordia de Segovia, en enero de 1475, un mes después de morir Enrique IV, Fernando como rey cónyuge actúa en Castilla con la misma efectividad que Isabel, y con la ventaja, en aquel momento histórico, de ser varón.

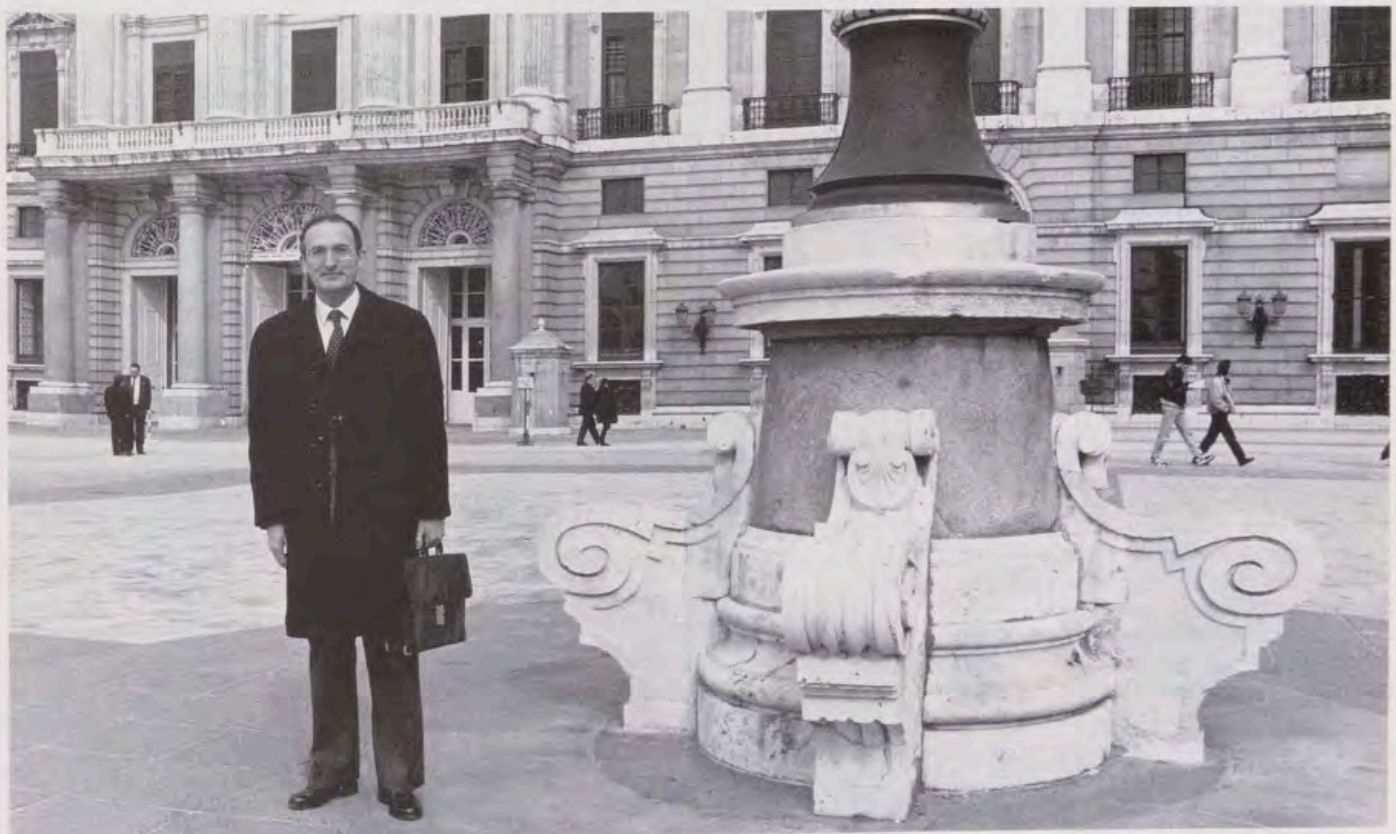
—Y de tener más talento político, ¿no?

—Creo que no. Fernando era más hábil, pero Isabel quizás tenía una visión más amplia del estado y del poder monárquico. En todo caso es una cuestión oscura porque nunca sabremos qué actos de gobierno corresponden a uno o a otro. Actuaban conjuntamente.

—Lo del «Tanto monta...».

—Sobre el célebre lema, y sin ánimo de corregir a nadie, habría que hacer un comentario. Lo del «Tanto monta» no tiene nada que ver con el hecho de que mandaran igual él y ella. Fue un lema elaborado por Antonio de Nebrija en relación con el nudo gordiano que Alejandro Magno cortó, en lugar de deshacerlo. «Tanto monta» significaba pues «da igual». Lo importante era cortar el nudo, la eficacia política.

—Uno de los núcleos de la actuación política y militar de la pareja real fue la consecución de la unidad territorial, que era algo evidente y necesario. Pero, ¿por qué costó tanto la conquista del reino nazarí, que estaba ya tan debilitado? ¿Y Portugal, por qué no era objeto de unión dentro de la idea peninsular?



—Vayamos por partes. En Historia no hay nada necesario. La necesidad la creamos a menudo los historiadores al contemplar el pasado, desde el futuro, como algo cerrado. España, en la Edad Media, es una nación histórico-cultural, a partir del recuerdo de la «Hispania romana» y de la monarquía goda. La invasión musulmana viene a romper la unidad política, pero permanece una conciencia de unidad que se va haciendo más aguda, entre los grupos dirigentes cristianos, sobre todo a partir del siglo XII. En la Edad Media hay pues cada vez una noción más clara de España, que se refiere a su identidad cultural e histórica. Lo que no aparece en ningún momento como «necesario», aunque sí deseable, para los reyes castellanos del siglo XV, es que esto se traduzca en una unión política uniformadora, sino que sería, en todo caso, una unión de reinos. Desde este punto de vista, la unión se podría haber producido tanto con Aragón, como así fue, como con Portugal, y ello estuvo a punto de suceder a finales del siglo XIV, y aún en el siglo XV. Pensemos que Isabel la Católica era hija de una portuguesa.

—La segunda mujer de Juan II de Castilla...

—Exacto. ¿Qué hubiera pasado si hubiera ganado Juana, también hija de una portuguesa, la guerra de sucesión de 1475? Probablemente se hubiera producido otra unión dinástica. La lengua portuguesa, además, era conocida en los círculos cortesanos de Castilla en el siglo XV, y muchos portugueses, incluso Camoens, escriben en castellano. Con Aragón sucedía algo parecido, de forma que a finales del XV no se podía considerar cerrado ningún proyecto de unión dinástica. Era un momento muy fluido, abierto a toda suerte de avatares y circunstancias. La idea de incorporar a Portugal en ese gran proyecto hispánico de reinos pasó sin duda por la mente de Isabel y Fernando.

—¿Por sus planes de política matrimonial?

—En efecto, su hija Isabel, la primogénita, estaba destinada a unirse con el infante Alfonso de Portugal, que murió antes de ser rey. Después contrae matrimonio con el rey Manuel el Afortunado en 1497. Isabel muere después de alumbrar a Miguel, que en un momento dado sería el heredero de todas las coronas, excepto de la navarra. El rey viudo, Manuel, vuelve a contraer matrimonio con otra hija de los Reyes Católicos, María, con la que tuvo varios hijos e hijas, una de las cuales fue Isabel.

—La futura emperatriz...

—Así es. De modo que por vía de las uniones dinásticas todas las posibilidades estaban abiertas.

—¿Y Granada?

—La conquista de Granada se consideró como la recuperación final del territorio que aún quedaba en manos del Islam. De acuerdo con la teoría de la Reconquista, elaborada en la España cristiana desde el siglo XI en adelante, se trataba de una recuperación territorial.

—¿Quién elaboró esa teoría?

—Tiene raíces muy antiguas, que parten de la idea de que la invasión musulmana fue un acto violento de usurpación del poder y del terri-

torio a sus dirigentes legítimos, y que esa legitimidad se transfiere de la monarquía goda a la monarquía astur. Como tal teoría tiene, claro está, elementos no comprobables en la práctica, pero lo importante es que funcionó como elemento justificativo y de convicción desde la Edad Media, y que se ha seguido sirviendo de ella la historiografía hasta tiempos muy recientes.

La idea de que el Islam fue un cuerpo extraño en la historia española ha tenido vigencia hasta casi ayer. Hoy sabemos que no fue así, o mejor, que no fue sólo así. Al-Andalus también forma parte de nuestra historia.

—¿La invasión islámica no fue violenta?

—Sí, sí fue violenta, pero lo que sorprende es la escasa resistencia que despertó, porque en cinco años cayó la monarquía goda y los musulmanes estaban ya organizando políticamente Al-Andalus, o sea, Atlantis, la tierra del Atlántico, que al parecer eso significa el término. Después de un dominio de tres siglos, en que buena parte de la población se acaba convirtiendo al Islam, son los muladíes, más que de invasión cabría hablar de cambio de civilización, al igual que ocurriera en Siria y en Egipto, donde se pasó de la órbita romana y bizantina a la órbita islámica. Pero en España hubo una diferencia, y es que siempre existieron núcleos de resistencia cristianos, que reivindicaban una legitimidad y una continuidad con respecto a los visigodos, y sobre esa base, y con ayuda europea, se fue reconquistando el territorio, poblándolo y expulsando de él a la población musulmana en muchos casos, hasta llegar al reducto granadino, que se estableció, a mediados del siglo XIII, por pacto entre Fernando III de Castilla y Muhammad I, fundador del emirato nazarí.

—¿Fue antes de la campaña de Sevilla?

—Fue en 1246, durante el asedio de Jaén, cuando Muhammad I ofreció a Fernando esta plaza a cambio del reconocimiento del emirato de Granada como vasallo de Castilla. El emir de Granada, a partir de entonces, pagaba «parias» a Castilla y acudía con tropas en auxilio del rey castellano cuando éste lo requería. Así, en el posterior asedio de Sevilla, una parte del ejército castellano estaba formada por granadinos de Muhammad I, como vasallos de Fernando III.

—¿Y es cierta la colaboración de las villas cántabras en la toma de Sevilla?

—Claro que sí; el Puente de Triana, que era un puente de barcas, fue roto por el burgalés Ramón Bonifaz, con galeras que tenían arietes en la proa, para aislar Sevilla del Aljarafe, que era la zona desde la que se aprovisionaba la ciudad. El sitio de Sevilla, aún así, duró dos años.

—¿No hubo tres culturas en Granada?

—Pues no, porque judíos hubo muy pocos, y cristianos apenas los cautivos, ya que los últimos mozárabes desaparecieron antes del siglo XIII. No hubo convivencia de tres culturas. Granada fue el país más islámico, sin duda, de la España medieval, porque su propia razón de ser era la supervivencia musulmana amenazada por un

mundo hostil, cuya finalidad declarada era la incorporación política de Granada.

Su situación atravesó por dos fases muy claras. Una primera de equilibrio militar, desde Alfonso X el Sabio hasta Alfonso XI.

—... hasta la batalla del Salado, pues...

—Sí, porque los granadinos contaban con apoyo de los meriníes desde el norte de África; pero cuando a mediados del siglo XIV se gana la batalla del Estrecho y cae la plaza de Algeciras, Granada queda aislada internacionalmente, y el fin declarado de los reyes castellanos no es otro que la incorporación del reducto nazarí. No hace falta decir que este propósito se retrasa por las perturbaciones internas habidas en la propia Castilla.

—También las hubo en Granada...

—Así es, como la revuelta de los Abencerrajes, pero lo que interesa destacar es que el golpe final se produce con Isabel y Fernando, quienes utilizan los mismos medios técnicos y organizativos que ya existían a lo largo del siglo XV, y potencian algunos, como la artillería.

—Pero la artillería ya existía, al menos desde la «Toma de Niebla», ¿no es cierto?

—Lo de la «Toma de Niebla» es una mala lectura de la crónica, donde se lee que en el cerco de esta plaza se emplearon «trabucos»; pero eso no es un arma de fuego, es una especie de torniquete de tecnología avanzada que permite lanzar piedras con gran fuerza y precisión, más que la clásica catapulta romana.

Las primeras armas de fuego, de pequeño calibre, se emplearon, por sitiadores y sitiados, cuando Alfonso XI tomó Algeciras, a mediados del siglo XIV. Pero la verdadera artillería de asedio no aparece hasta principios del siglo XV, empleada por el infante Fernando de Antequera en 1410. Quienes desarrollan esta arma, que era tan cara, son los Reyes Católicos durante la guerra de Granada. Al principio, en 1483, apenas había artillería, pero hacia 1487 ya se pueden contar casi doscientas piezas.

La defensa de Granada estaba basada en factores de posición: las cadenas montañosas, las más de cien fortificaciones, los caminos dificultosos... Una guerra de asedio hubiera fracasado. En una guerra medieval llevaba las de ganar el que se defendía, no como ahora, en que suele ganar el atacante. La supervivencia del reino de Granada, por ello, se explica muy bien al no haber continuidad del esfuerzo castellano, y al no tener los andaluces cristianos más fuerza que los granadinos, sino igual o incluso menos. Las ayudas llegadas del norte de Sierra Morena son lentas, caras y escasas; por tanto sólo una monarquía fuerte, organizada y con artillería podía llevar a cabo una empresa tan dura y costosa como la conquista de Granada.

—¿Se puede saber cuánto costó la caída del reino nazarí?

—Se calcula que alrededor de cinco millones de ducados, una cantidad exorbitante para aquella época, lo que obligó a arbitrar impuestos extraordinarios, limosnas, indulgencias de cruzada, contribuciones de Hermandad, deuda pública, juros...

Cada campaña se limitaba a dos o tres meses como máximo. A partir de entonces los problemas logísticos eran excesivos; no obstante, algunas campañas duraron algo más, como la de Málaga de 1487; o la de Baza, que duró seis meses; y la de la propia Granada en 1491, pero es que en esta última campaña, el campamento de Santa Fe era ya una ciudad permanente. No piense Vd. que una guerra de diez años era demasiado larga. Muy al contrario, la de Granada, dadas sus enormes dificultades, fue una guerra relativamente rápida.

—Contrastan estas campañas tan laboriosas con las «razzias» de los siglos anteriores. Creo recordar que Alfonso VIII llegó a Algeciras a principios del XIII.

—Hay también otra «razzia» en 1147 llevada a cabo por Alfonso VII, que llegó hasta Almería, el mismo año en que caía Lisboa. Pero una cosa era llegar, saquear, quemar, tomar cautivos y volver a la tierra de origen, y otra muy distinta era mantener una guerra estable, en busca de conquistas duraderas, con cincuenta mil hombres en el campo de batalla y otros tantos de apoyo. Esto sólo se podía hacer con un poder político como el que tenían Isabel y Fernando.

—¿Fue el de Granada un conflicto internacionalizado?

—Los nazaries intentaron que fuera así, pero no lo consiguieron. Las condiciones políticas del Magreb no lo permitían; Egipto estaba muy lejos, y su régimen mameluco era débil y temeroso de los turcos; no en vano en 1517 sucumbió ante la presión otomana.

En el lado castellano se recibieron ayudas, sobre todo financieras, de la Corona de Aragón, pues allí también se predicó la bula de Cruzada. Hubo también ayuda navarra y portuguesa, y se contrataron algunos mercenarios aragoneses, pero el ejército era castellano fundamentalmente.

—¿Y la flota?

—La flota que vigilaba el Estrecho era mixta: castellana con patronos vascos, cántabros o andaluces, y catalana y valenciana, pagada con dinero recaudado en la cruzada, y al mando de un capitán general catalán que solía ser el conde de Palamós. Resumiendo, por parte «exterior» hubo ayuda aragonesa, y algo de contribución de otros países, pero más bien episódica.

—Pero en el siglo XIV hubo ayuda genovesa a las acciones castellanas.

—Así fue, e incluso el almirante de Castilla en algún momento fue un genovés, como Benedetto Zaccaria, o Egidio Bocanegra, en tiempos de Alfonso XI. Pero no fue una ayuda desinte-

resada, sino pagada y a muy alto precio. Y en cuanto a Venecia, se puede decir que no intervino en la guerra del Estrecho.

—Sorprenden, al leer sus libros sobre la guerra de Granada, los conocimientos estratégicos y militares que Vd. posee. No es normal que un historiador profundice tanto en materia castrense.

—Fue indispensable, pero sólo en algunos aspectos, a decir verdad. Aquellos escritos sobre la guerra de Granada, que cuentan ya con veinticinco años de edad, fueron mi tesis doctoral, dirigida por el profesor Suárez Fernández.

—Don Luis Suárez le precedió a Vd. hace tres años en esta sección de entrevistas de REALES SITIOS.

—Lo he sabido hace algunas semanas, y por ello me alegra más participar ahora en esta conversación. Pues bien, cuando hice aquel trabajo yo no quería relatar la guerra granadina, eso ya estaba bien hecho, sino tratar de comprender los fundamentos militares y financieros que habían permitido llevar adelante la guerra y entender mejor la organización económica de la sociedad castellana. Me encontré con la sorpresa de que esa estructura social y económica era la tradicional de la Baja Edad Media, pero dinamizada por la potencia política de un poder monárquico mucho más fuerte.

—Parece que las celebraciones de 1992 van a empalidecer otros hechos, también cinco veces centenarios, sobre los que valdría la pena tener su opinión. Por ejemplo, la expulsión de los judíos. ¿Se podría haber evitado?

—Para contestar a esto habría que enlazar con la cuestión anterior, porque la voluntad real, cuando cayó Granada, era mantener la posibilidad, de raíz medieval, de que coexistieran en el reino dos comunidades, una mayoritaria y dominante, la cristiana, y otra minoritaria, la mudéjar musulmana.

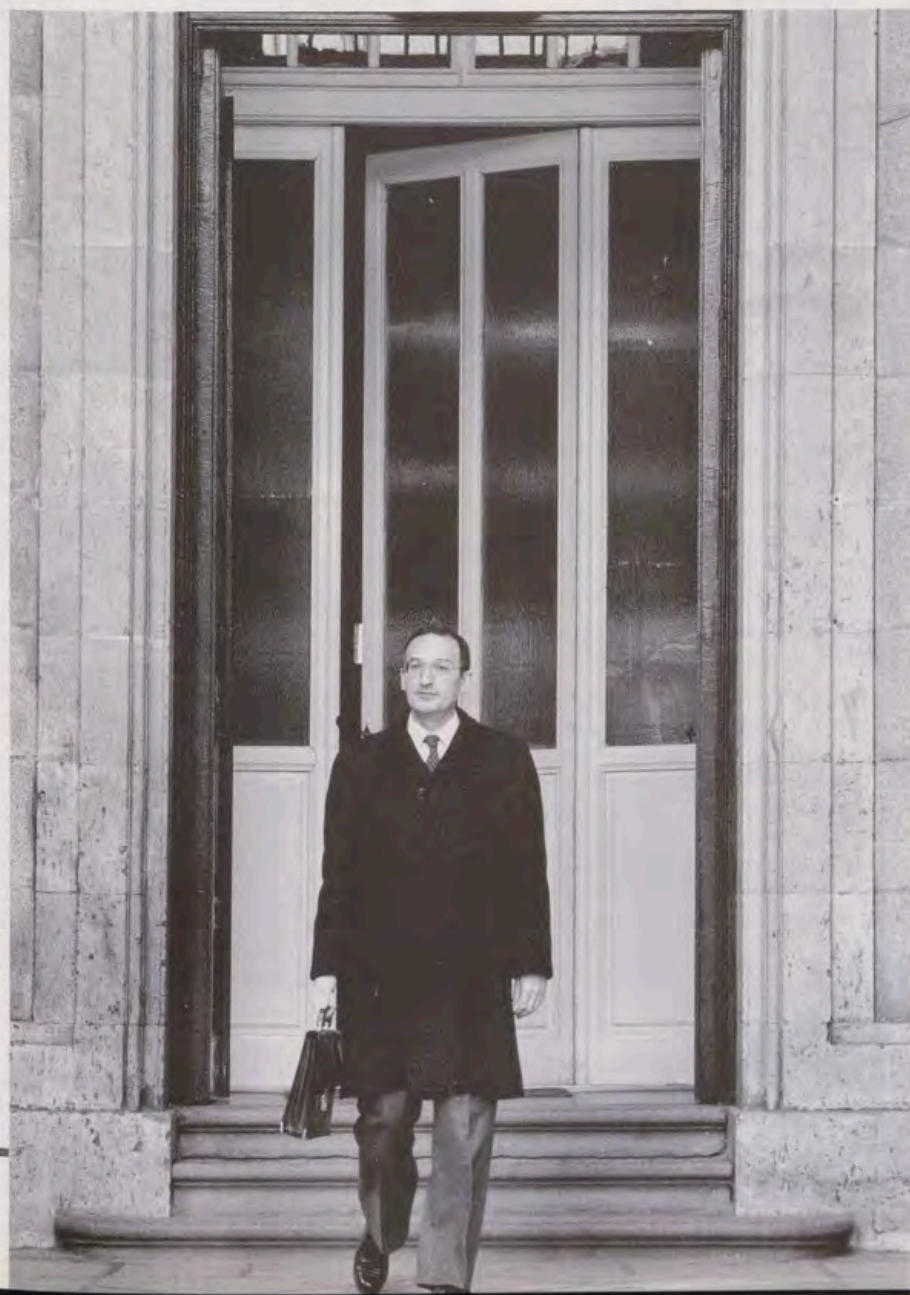
Todo ello, partiendo de la base de que la ciudadanía esencial no la conferían ni el estado ni las fronteras, sino la religión. Ciudadano sólo lo era aquel que tenía la religión oficial, es decir, el cristiano. La idea actual de una sociedad plurirreligiosa, con una ciudadanía estatal común al margen de las creencias, procede de las revoluciones liberales del siglo XIX. Por tanto, los cristianos eran ciudadanos en el ámbito geográfico europeo, y los musulmanes en el islámico.

—¿Y los judíos?

—Ese es el problema, que no eran ciudadanos en ninguna parte, al carecer de territorio y de organización política propios. En el mundo islámico se les tolera por el mandato coránico de que a los «hombres del libro», que están en el camino de la verdad, se les ha de permitir vivir con los musulmanes, aunque pagando unos derechos especiales y respetando en todo la religión islámica.

—Eso sigue vigente, sobre todo con comunidades cristianas que viven en el seno de otras musulmanas.

—Sí, y hay ejemplos muy significativos hoy en día. Pero la comunidad, en la Edad Media,



era predominantemente musulmana, o cristiana, según el ámbito geográfico, y los judíos eran siempre minoría. La coexistencia en la España medieval fue posible, pero a partir de 1391, sobre todo en ese año, hubo fuertes persecuciones contra los judíos, en casi todas las ciudades de la península. Muchos se convirtieron al cristianismo, bien que de manera forzosa, pues la alternativa era la muerte o la emigración. Estos conversos y sus descendientes permanecen durante el siglo XV como «cristianos nuevos», unas veces sinceros, otras cryptojudaizantes; sobre este punto hay teorías enfrentadas. Lo cierto es que en el siglo XV hay una gran masa conversa y una minoría que seguía siendo judía. La apostasía era un delito, y por lo tanto el cryptojudaísmo también, por lo que la situación cada vez se hizo más difícil. Desde 1448 hubo frecuentes revueltas urbanas contra los conversos, que eran las principales víctimas...

—¿Eran como unos «pogroms»?

—Sí y no. La palabra «pogrom» nació en la Rusia zarista del siglo XIX. El «pogrom» lo organizaba el poder político y era siempre contra los judíos. Estas revueltas de la segunda mitad del XV eran contra cristianos, contra conversos, y no organizadas sino populares, incluso en contra de la voluntad del poder político. Ello fue una de las causas de la creación, en 1478, de un tribunal religioso, la Inquisición, para acabar con una situación de revuelta peligrosa para el propio poder y autoridad monárquicos. No era un tribunal nuevo, pues otros parecidos ya existían en otros países de Europa desde el siglo XIII. Era un tribunal mixto, religioso y eclesiástico en su funcionamiento, en su responsabilidad y en sus jueces, pero también político como dependiente en su creación de la voluntad de los Reyes Católicos, así como en el cumplimiento de las penas.

—Fue un tribunal muy duro.

—En los diez primeros años fue muy duro, contra bastantes miles de conversos. El rigor remitió en los noventa, y a principios del XVI se estableció un sistema de multas compensatorias para perdonar los delitos menores, aquellos que no eran de apostasía, sino más bien de práctica judaizante consuetudinaria, porque el hecho es que se intentó integrar a los conversos en la sociedad, cosa que por desgracia no se consiguió fácilmente.

—Eso en cuanto a los conversos, pero ¿y los judíos?

—Los judíos, desde el punto de vista de los inquisidores, eran el mayor peligro porque, al estar ahí, con su simple presencia incitaban a los conversos a judaizar. Fueron los inquisidores, pues, los que recabaron de los reyes, y obtuvieron, la medida de la expulsión en 1492. Muchos emigraron, algunos se bautizaron, otros incluso volvieron a España después de emigrar, para convertirse y habitar la tierra y la patria suya y de sus antepasados. Explico esto con cierto detalle, porque me interesa hacer ver la diferencia grande entre la expulsión de 1492 y los fenómenos contemporáneos de antisemitismo.

—Parece claro que son fenómenos distintos.

—Sí, porque en los sucesos de nuestro siglo a quien se ataca, expulsa y segrega es al judío por el mero hecho de serlo étnicamente. En 1492 no había aversión étnica, sino confrontación religiosa. Los propios Reyes Católicos estuvieron rodeados de cortesanos y consejeros de gran confianza que eran conversos, es decir, de origen étnico judío. Algunos de los grandes prelados de Castilla eran judeo-conversos.

—¿A quién se refiere?

—Por ejemplo a Fray Hernando de Talavera, confesor de Isabel la Católica, primer arzobispo de Granada y político de gran influencia, que era descendiente de conversos. Se trataba de una postura antijudaica en el sentido religioso, pero no antisemita.

—¿Y respecto a las cifras de judíos expulsados?

—Hay cierta polémica entre historiadores sobre este punto; algunos, judíos en su mayoría, están muy sensibilizados por esta cuestión, y es natural, porque para ellos la expulsión de 1492 no es algo perdido en el pasado, sino que forma parte de una conciencia histórico-religiosa, que ha mantenido la identidad judía a través de los siglos, acaso al no tener otros elementos identificadores tales como territorio u organización política.

—Ni siquiera una lengua.

—Tal vez tampoco se puede hablar de una lengua, pues el hebreo se cultivaba como lengua sagrada y de especulación teológica, filosófica o literaria, pero el «judío de a pie» hablaba a menudo la lengua del país en el que vivía, aunque conservara el hebreo como lengua sacra. Pero volviendo a las cifras de judíos expulsados debo decir lo siguiente: el holocausto nazi del siglo XX es una cosa y las persecuciones y expulsiones medievales otra muy distinta. En segundo lugar, negar ahora el holocausto o rebajar las cifras de víctimas tendrá unas motivaciones políticas o propagandísticas injustificables, pero intentar fijar la cifra de los judíos que salieron de España en 1492, para nosotros, es únicamente deseo de calidad profesional. Además, no se trata sólo de una cuestión cuantitativa. Estamos ante un hecho penoso, criticable genéricamente desde un punto de vista cualitativo, humanitario, por mucho que lo situemos en sus coordenadas históricas.

—Pero Vd., que tanto ha estudiado esta cuestión, ¿tiene alguna cifra?

—Se han producido exageraciones. Se habló en algunos momentos de unos quinientos mil expulsados. Pero no es así. Las estimaciones más prudentes sitúan las cifras de Aragón y Valencia, puesto que en Cataluña casi no quedaban judíos, entre diez y doce mil para Aragón, y entre tres y cuatro mil para Valencia. El grueso estaba en la Corona de Castilla, donde los judíos se encontraban diseminados en más de cuatrocientos cincuenta lugares. No se olvide que después de las persecuciones de 1391 muchas juderías urbanas decayeron en beneficio de nuevos núcleos rurales. Tal vez de Castilla salieron expulsados entre noventa mil y ciento veinte mil. Hay autores que rebajan esta cifra a sesenta mil

y otros que la alzan hasta ciento cincuenta mil. Yo creo que manejando los datos fiscales, procedentes de impuestos directos y cotejándolos con otros diversos, la cifra de noventa-cien mil aparece como aceptable.

—¿Cuál era la población en Castilla entonces?

—Unos cuatro millones y medio de habitantes.

—El porcentaje se situaría, pues, en torno al dos por ciento.

—Aproximadamente, pero es que la comunidad judía, a finales del XV, estaba muy reducida, pues venía en descenso desde las persecuciones de 1351 en Cataluña y Valencia, y de 1391 en Castilla; muchos judíos se convirtieron y otros emigraron. El proceso se entiende mejor si se analiza a lo largo de los 200 años anteriores de la expulsión.

—¿Y los moriscos? ¿Por qué aguantaron ciento y pico años más?

—Porque los moriscos, antes mudéjares, contaban con un respaldo político y territorial, que era el resto del mundo islámico. Y además, así como a los judíos se les expulsó con el fin de evitar que se agudice el problema de los judaizantes conversos, este argumento no se daba con los mudéjares, porque no había conversos del Islam al cristianismo a fines del siglo XV.

No existía peligro de «islamizar». A pesar de ello en 1502, después de la revuelta de los mudéjares granadinos, los Reyes Católicos promulgaron una pragmática similar a la de 1492 para los judíos, pero en este caso, casi todos los mudéjares se bautizaron y pasaron a ser moriscos, que es el nombre de «moro» con que se conoce al cristiano nuevo.

—Se ha dicho que la expulsión de los judíos supuso una catástrofe económica para España.

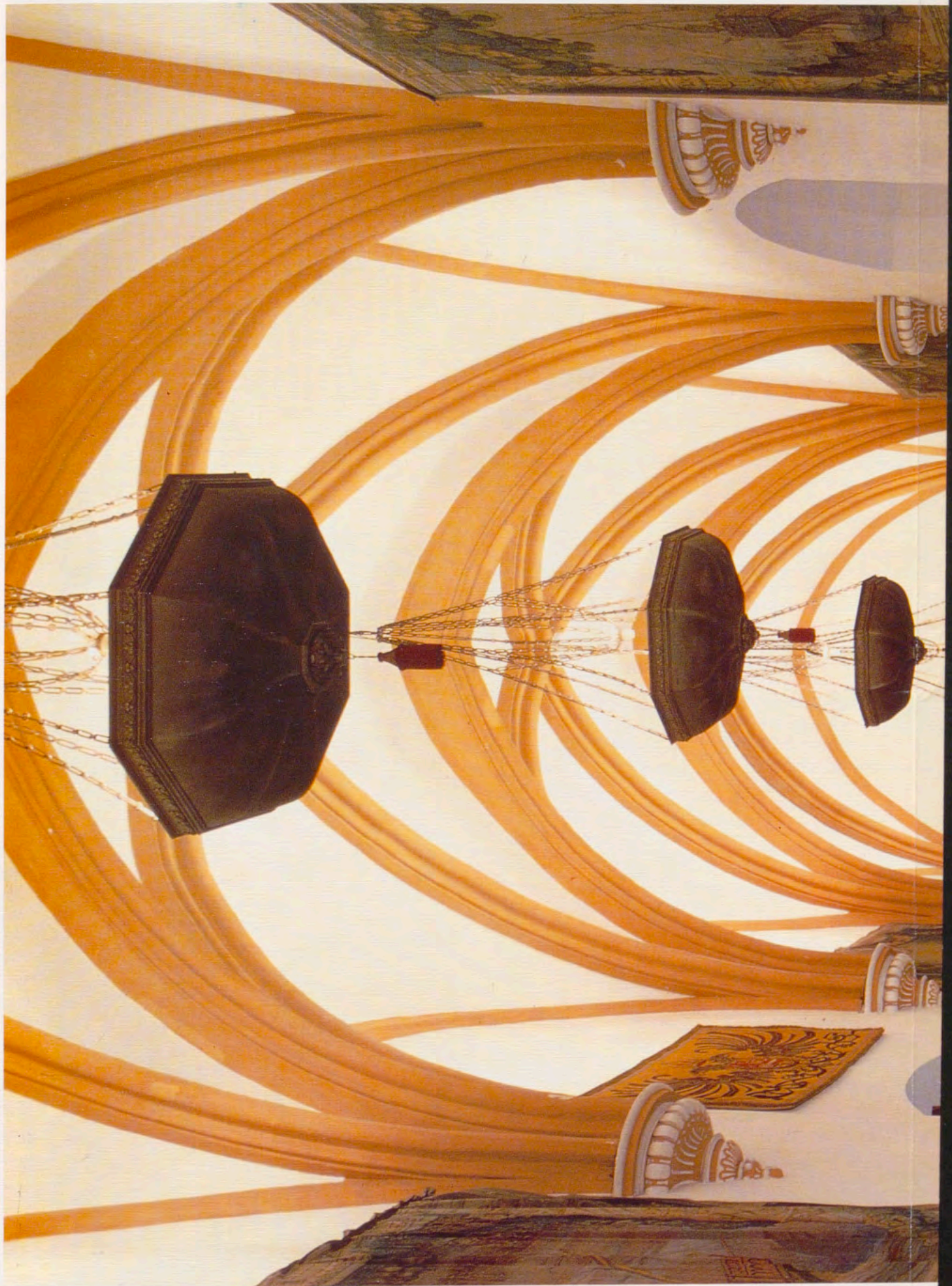
—No fue así. La inmensa mayoría de los expulsados eran gente pobre, artesanos modestos. No hubo fuga de capitales tampoco, entre otras cosas porque estaba prohibido por las leyes aduaneras castellanas. No se podía sacar oro, ni plata ni piedras preciosas.

—¿Y fuga de cerebros?

—No parece que hubiera en ese instante en Castilla intelectuales judíos de gran relieve. Pienso que la expulsión fue ante todo una pérdida humana muy lamentable y un acto político discutible. Quizás se pudo haber evitado, pero tal vez a costa de un mayor aislamiento de las comunidades judías, porque en aquellas circunstancias probablemente habrían aumentado la incomunicación y la xenofobia.

Prosigue Ladero con sus reflexiones en torno a nuestras preguntas, hablando sobre los moriscos, la Andalucía de la Baja Edad Media, las religiones y las creencias de entonces, y, en fin, tantas «historias» que a uno no le sorprende, oyéndole hablar, la enorme capacidad de producción de este investigador, y sus nuevas visiones e interpretaciones de los momentos históricos que, cinco siglos más tarde, nos corresponde hoy evocar.

Texto: Juan HERNANDEZ
Fotos: Félix LORRIO





Oratorio de los Reyes Católicos.
Reales Alcázares de Sevilla.



Palacio gótico. Sala de los Jardines.
Reales Alcázares de Sevilla.



*Palacio gótico. Sala de los Jardines.
Reales Alcázares de Sevilla.*

LOS REALES ALCAZARES DE SEVILLA, DIGNA MORADA DE LA REALEZA ESPAÑOLA

Por Ana MARIN FIDALGO

*Patio de Banderas
Reales Alcázares de Sevilla*



Que la Corona de España posee pabellones y residencias del más alto rango, bellísimas desde el punto de vista arquitectónico y cargadas de tradición y de historia, es algo que nadie se atreve a poner en duda. Tan sólo los nombres del Real Palacio de Oriente, La Granja, Aranjuez o El Escorial, por citar algunos de los más representativos, evocan en nuestra memoria páginas de nuestro pasado histórico, unas veces tremendo y cruel; y otras, solemne y grandioso, pero siempre vivo y fiel reflejo de nuestra singular idiosincrasia.

Entre estos palacios destacan por su importancia los Reales Alcázares de Sevilla, pabellón y residencia regia casi desde sus orígenes, función ésta en la que se han mantenido fieles hasta nuestros días. La Casa Real sevillana es el más viejo de los palacios pertenecientes a la Corona española, y, por esa razón, también es mucha la historia que ha quedado prendida entre sus vetustos muros. Sus orígenes se remontan a los primeros años del siglo X, y, pese a los diversos avatares que ha sufrido, el edificio ha llegado hasta nosotros perfectamente acabado y dispuesto para ser usado cotidianamente; es este el signo más representativo de su extraordinaria vitalidad.

Sin embargo, este magnífico Conjunto Monumental, que constituye el primer edificio civil de Sevilla, se ha ido conformando a través del lento caminar de los siglos, que han dejado su huella visible, ya en su potente cerca murada, en la elegancia y suntuosidad de sus salones, en la delicadeza de su frágil decoración, en la armónica belleza de sus jardines o en el suave murmullo del agua de sus fuentes. Cada época queda bien representada y todas ellas han ido entretejiendo este bellísimo tapiz de construcciones muy diversas, que a fuer

de ser complejo y laberíntico, resulta armónico y equilibrado, sereno y grandioso, dispuesto siempre para gozar en su contemplación.

Y así, dando riendas a sus sentidos y gozando de las bellezas que estos palacios ofrecían, deambularon por sus salones o pasaron por sus jardines y huertas personajes regios como Al-Mutadid y su hijo Al-Mutamid, San Fernando de Castilla y don Pedro el Justiciero, Alfonso X y la Reina Isabel, el César Carlos y Felipe «El Prudente»; Austrias y Borbones. Pero también escritores, humanistas y políticos como Baldassare Castiglione y Garcilaso de la Vega, Pablo de Olavide y Bruna, Herrera y Jovellanos o descubridores de nuevos mundos y rutas como Cristóbal Colón o Hernando de Magallanes. Todo un sinfín de personalidades que avalan el extraordinario interés suscitado por este singular conjunto, escenario de bellas leyendas y testigo mudo del devenir histórico.

Los orígenes del Palacio Real sevillano son muy remotos. Hemos de situarnos en la primera década del siglo X (913-914) cuando Abd-al-Rahman III mandó alzar la «Dar al-Imara» de Sevilla o Casa del Gobernador, que será el núcleo original del Alcázar¹. Se levantó sobre los restos de la antigua basilica paleocristiana de San Vicente mártir, en una zona extramuros de la ciudad, limitada por el río Guadalquivir, el arroyo Tagarete y la propia cerca murada de Sevilla. Se trataba de una pequeña fortaleza construida por el siriano Abdallah ben Sinaan, de la que han perdurado su fachada pétrea que da a la actual Plaza del Triunfo, su Plaza de Armas, que es el actual Patio de Banderas, y su primitivo postigo de entrada, hoy cegado, cuya fachada se alza a la actual calle Joaquín Romero Murube. Por lo tanto, este recinto fortificado se desarrollaba en el área comprendida entre el Barrio de Santa Cruz y

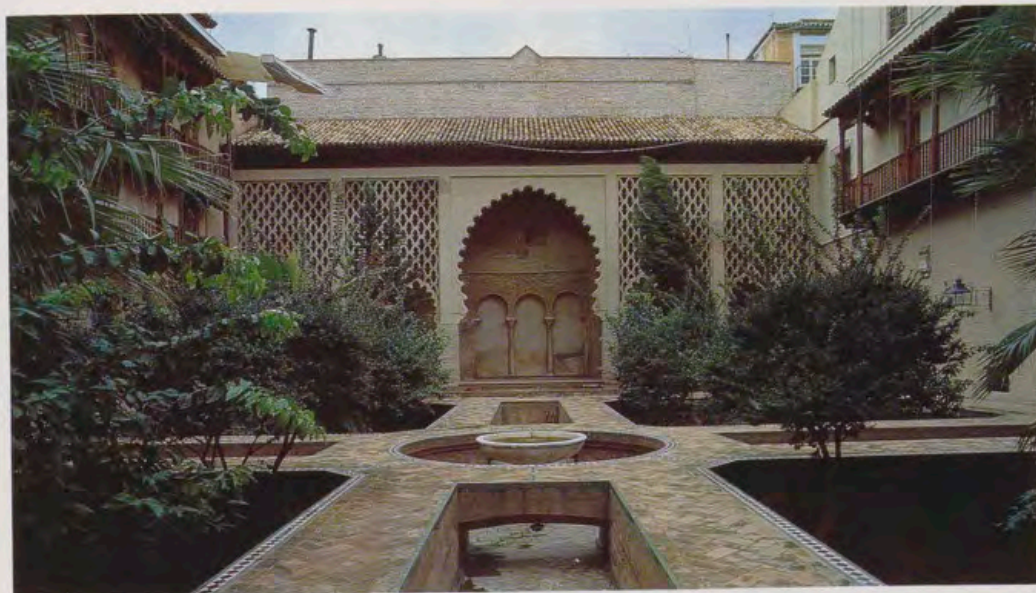
el actual Patio de la Montería del propio Alcázar². En esta fortaleza de dimensiones reducidas vivieron primeramente los Banu Hachach, grandes señores de Sevilla y después, a la caída del Califato, habitaron este recinto los reyes taifas pertenecientes a la dinastía de los Banu Abbad, que convirtieron a Sevilla en la capital de un reino de gran prosperidad. Los nombres de Al-Mutadid, espléndido poeta, y de su hijo y heredero Al-Mutamid, gran enamorado de la ciudad andaluza, quedaron para siempre unidos a estos primitivos recintos y a los que a continuación se realizaron en el curso de sus reinados. Consistieron en la ampliación y ensanchamiento del pequeño núcleo, que se extendió hacia Poniente en un conjunto de murallas, y originó un nuevo palacio que venía a cubrir las necesidades de aquella compleja Corte. Su nombre, bellísimo, era el de Al-Muwarak, que quiere decir «El de la Bendición o El Bendito». Tenía su entrada principal junto al río, y desde allí el camino se extendía a través de las actuales calles de Santander y Miguel de Mañara, escoltado por sendos tramos de murallas que venían a intestar a cada lado de una puerta que abría directamente al patio que actualmente llamamos del León y que también entonces, igual que ahora, constituía un pequeño recinto militar previo a los palacios. Estos precisamente corresponden a los restos del siglo XI que se conservan en el área de la antigua Casa de la Contratación. Aquí estaba el sector doméstico; es decir, la Casa Real, organizada en torno a un jardín con andenes altos y albercas en sus extremos, que en la etapa almohade sería transformado en patio de cruceo.

El sector representativo u oficial quedaba exento del resto del conjunto y estaba constituido por una pieza que, por los textos escritos, sabemos que era nombrada «Al-Turayya», que quiere decir «Sala de las

Pléyades». Se trataba de un gran pabellón cuadrado cubierto con cúpula, una auténtica «cubba», que constituía el Salón del Trono del rey abbadita. Dicha sala se identifica con el actual Salón de Embajadores, pieza fundamental del Palacio de don Pedro, y que ha llegado hasta nosotros; fue profundamente transformada en época mudéjar³. En esta solemne estancia Mutamid, rodeado de los poetas de su Corte, pasaba largas veladas y ella será también tristemente recordada, con lágrimas en los ojos, cuando se encuentre en su destierro de Agmat (Marruecos)⁴.

Dicha sala originalmente estaba orientada hacia poniente, en dirección por tanto inversa a la actual; iría precedida de un pórtico, probablemente tripartito, cuyos restos quedaron contenidos en el muro de separación del Jardín del Príncipe, y su acceso principal sería el bello Arco de los Pavones. En el testero opuesto donde hoy se halla la puerta que abre al Patio de las Doncellas, construida en el siglo XIV, se situaba el trono del rey abbadita, probablemente enmarcado por una puerta o mihrab de respeto que imitaría las del Palacio cordobés de Medinat al-Zahara. La sala se completaba con dos alcobas laterales con triples arquerías de herradura sobre fustes marmóreos que hacían de separación respecto al espacio central y que son las mismas que flanquean el actual Salón de Embajadores. La cúpula leñosa que tuvo primitivamente imitaba la bóveda celeste e iría tachonada de estrellas; sería, sin embargo, menos lujosa que la que hoy ostenta, realizada en tiempos de Juan II. Sus muros, bellísimamente estucados y pintados, se cubrirían con los versos del siciliano Ibn Handís, establecido en la Corte andaluza, conformándose de este modo una magnífica simbiosis entre arquitectura y literatura.

Otro de los momentos im-



1.



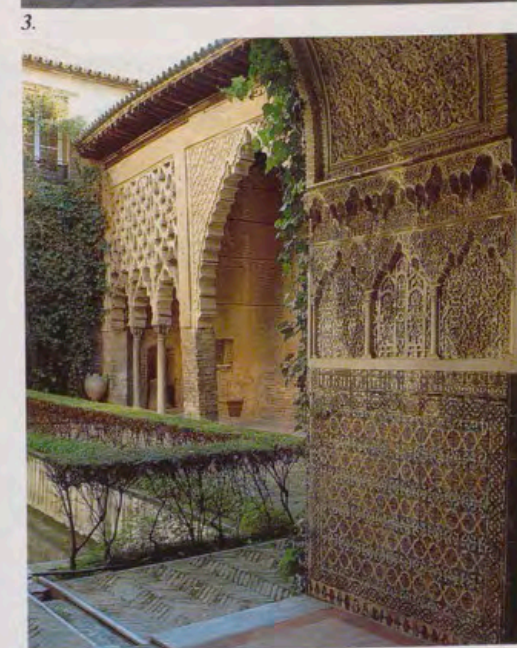
2.

1. Patio del Crucero. Antiguo Palacio de Al-Muwarak.

2. Arco de los Pavones.

3. Patio del Yeso desde la Sala de Justicia.

4. Palacio gótico. Sala de los Jardines.



3.



4.

portantes que hay que destacar en la conformación de esta residencia regia fue, sin lugar a dudas, el siglo XII, el de la dominación almohade. Durante este periodo, y sin precisión de fechas, se elevaría un nuevo recinto militar hacia mediodía, cercado por una muralla que englobaría un amplio espacio llamado desde antiguo «Mary al-Fidda» (Pradera de la Plata) y que, con el paso del tiempo, se transformaría en las huertas y jardines interiores del Alcázar. Todo este sector se hallaba presidido por una «musalla» u oratorio en forma de «cubba», que serviría de «rawda» o cementerio real, remodelado en tiempos del Emperador y convertido en el Cenador de Carlos V o de la «Al-Cubba»; por ello perduró el topónimo de Huerta de la Alcoba para este amplio sector⁵.

En esta misma época, y dentro del recinto de Dar al-Imara, se reconstruiría su palacio principal, con la elevación de su cota y la organización de unos jardines de cruceros en dos planos, el superior sostenido por galerías abovedadas, y con el desarrollo de una alberca bajo su eje central. Los cuatro cuarteles que quedaban en sus ángulos fueron plantados de naranjos; el patio en sí era abierto y muy soleado y a través de él se conectaba con las dependencias del Cuarto Real almohade⁶. En él vivieron los monarcas Abu Yaqub Yusuf y Abu Ysuf-Yaquf al-Mansur. Por la banda occidental del ya citado Dar al-Imara se construyó otro segundo patio llamado del Yeso, por las bellas labores que lo ornamentan ejecutadas en este material, cuyo interesante y novedoso pórtico servirá de fuente de inspiración a la arquitectura posterior, muy especialmente a la nazari⁷.

Dentro del palacio de Al-Muwarak los almohades transformaron el antiguo jardín en otro patio de crucero, conformado por cuatro acequias con puentecillos que sostenían los

andenes y confluían en una alberca central con saltador. Esta zona se renovó para alojar a los hijos de Ben Mardanix, rey de Murcia, y quedó siempre reservada para alojar huéspedes regios⁸.

Cuando en 1248 se lleva a cabo la conquista de Sevilla por el rey castellano Fernando III, llamado el Santo, los Alcázares pasan a ser la morada de este monarca cristiano, y a partir de este momento se convierten en la residencia real ligada para siempre a la Corona española. El rey Fernando habitaría aquellos palacios almohades que ejercerían una extraordinaria atracción en el Monarca, habituado a la extrema austeridad de los recintos monacales. Disfrutó con la contemplación de aquellos bellos salones y se recreó en la sencilla arquitectura de sus patios ajardinados. La muerte le sobrevino, precisamente cuando habitaba en ellos, un 30 de mayo de 1252.

Durante su reinado no conocemos intervenciones en el conjunto, pero al advenimiento de su hijo Alfonso, nombrado el Sabio, y a mediados del siglo XIII, se construye un nuevo palacio al estilo gótico sobre los restos del «alcaçar vieio» o palacio almohade; se aprovechó también el antiguo Jardín de Crucero. En la actualidad dicho palacio se compone de los Salones llamados de Carlos V y del Jardín de doña María de Padilla, en recuerdo de aquella reina, mujer de Sancho IV el Bravo y amante de don Pedro el Cruel, que habitó entre sus muros. Este recinto durante la Edad Media se conoció con el nombre de Cuarto del Caracol, por las cuatro escaleras de este tipo que se ubicaban en sus ángulos y que aún hoy se conservan. En estos salones se reunía la Corte intelectual del Rey Sabio y entre sus muros se concebiría la composición de las Cantigas de Santa María. Todo este conjunto se remodeló intensamente en el último cuarto del siglo XVI, y recibió la denomi-

nación de Salas de las Bóvedas o de Las Fiestas⁹.

A mediados del siglo XIV, Alfonso XI, vencedor en la batalla del Salado (1340), mandó erigir la Sala de la Justicia en el Alcázar sevillano, ubicada entre el Patio del Yeso y el de la Montería. Dicho Monarca habitó también entre los muros del palacio sevillano. La citada sala es de planta cuadrada; sus paramentos se organizan con tres arcos por cada frente; los laterales son ciegos y se rematan con una corona superior de ventanas; todo el conjunto está cubierto con una espléndida artesa ochavada. En su friso aparecen escudos de la Orden de la Banda, instituida precisamente a raíz de la batalla antes citada, que alternan con otros de Castilla y de León. Ello nos sirve para fechar la construcción en los años medios de la centuria. Bellísimas yeserías de tipo granadino revisten sus paredes, y sobre el pavimento de mármol blanco hay una pila con surtidor y un canalillo por donde discurre el agua hasta la vecina alberca del Patio del Yeso. Podemos considerar esta obra como la pionera del mudéjarismo civil sevillano.

Ahora bien, la obra mudéjar de este tipo más importante en España es el Palacio que don Pedro I el Cruel construye en Sevilla, en estos Alcázares de los que venimos hablando; se aprovechan en parte edificaciones anteriores con las que se halla perfectamente fusionado.

Don Pedro, como muy bien afirma Torres Balbás, tuvo una idea más propia de monarca oriental que de señor de un reino cristiano¹⁰. Enamorado de la forma de vida musulmana, igual que sus predecesores, que habían habitado estos Alcázares, decide construirse una morada auténticamente suntuosa, como la que poseía su buen amigo Muhammad V en la colina de La Alhambra. Para ello no duda en pedir al Rey granadino operarios de su Corte que puedan reproducir

en su morada los primores de la bellísima decoración musulmana. Y junto a ellos también participan en la Real empresa alarifes mudéjares sevillanos y carpinteros toledanos, que en sus obras de yeso, madera o ladrillo supieron imprimir la riqueza y el esplendor en esta arquitectura repleta de orientalismo.

Así, entre 1364 y 1366 se realiza el bellissimo Alcázar de don Pedro, que, en opinión del viajero alemán Jerónimo Münzer, era del mismo estilo que La Alhambra, aunque carecía del maravilloso emplazamiento de aquella por encontrarse alzado en un terreno eminentemente llano¹¹. Desconocemos con exactitud quiénes fueron los arquitectos del Rey que dirigieron todas las obras, pero sabemos que años después (1373) Diego Fernández, Juan Rodríguez y el moro Maestre Halí eran los arquitectos en Sevilla al servicio del Monarca¹², con lo cual es muy posible que hubieran intervenido en la realización de los trabajos.

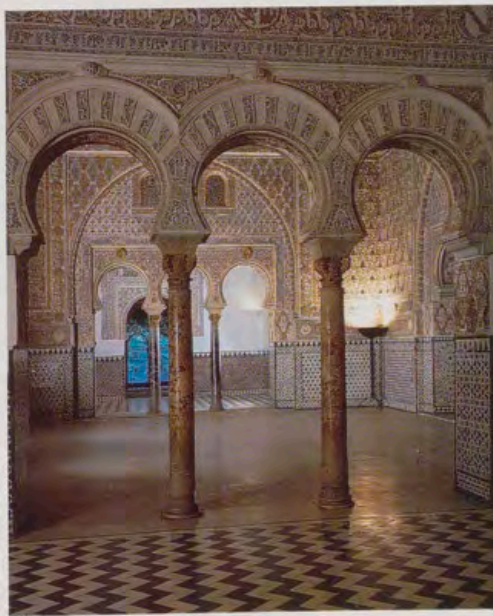
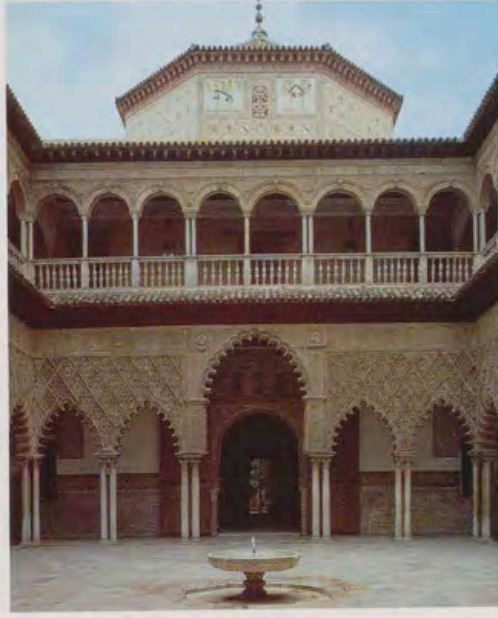
En planta la organización de este Palacio es muy clara. Consta de dos sectores principales: el oficial, organizado en torno al patio mayor del conjunto, llamado de las Doncellas; y el doméstico, más íntimo, en torno al patio menor, denominado de las Muñecas. El acceso a ambos patios se alcanza a través de sendos pasajes, dispuestos en eje acodado, que parten del vestíbulo de entrada. En esto siguen la norma común en la arquitectura islámica, que consiste en evitar la visión directa del interior del Palacio.

La fachada principal se alza al fondo del patio de la Montería, y por tanto es interior, como era costumbre también en las obras del Islam; se desarrollaba a modo de fantástico tapiz, y se ponía el mejor broche de cerramiento en la arquitectura de este patio. En ella se observan las diversas manos que la ejecutaron, y así vemos las tradiciones locales almoha-

des patentes en los arcos ciegos polilobulados, prolongados en paños de «tsebka»; las cordobesas, reflejadas en el almohadillado; las orientales, en los encintados cerámicos; las toledanas, en el dovelaje de la puerta decorado con bellos pámpanos de uvas; las granadinas, en el dintel de descarga, adornado aquí de cerámica azul y blanca, con la que se compone en caracteres cúficos el lema de los nazaries: «Y no es vencedor sino Alá»; y por último, la castellana, en la inscripción de caracteres góticos que enmarcan el dintel donde se ensalza al constructor del Palacio, con la indicación de la fecha de inicio de las obras. Un elemento importantísimo que hay que destacar en esta singular portada es su espléndido alero de madera de pino, ejecutado por carpinteros toledanos, eslabón intermedio entre los de la Mezquita sevillana y los granadinos de La Alhambra.

El patio principal de este Palacio, llamado de las Doncellas, se halla en la actualidad sustancialmente alterado por las diversas intervenciones que en él se llevaron a cabo, sobre todo en el siglo XVI. Originalmente se componía de arquerías polilobuladas de tradición local, prolongadas en paños calados de «tsebka», que denotan su cuño granadino, y todo ello sustentado por apoyos marmóreos, que no son los actuales, puesto que éstos se colocaron en la Edad Moderna. Aquéllos eran duales en las galerías; y únicos y más gruesos, en los ángulos. Desconocemos si ya desde su origen el patio tuvo una segunda planta, adintelada y sobre pilares de ladrillo, pero lo que sí es seguro es que en el siglo XVI, cuando el patio se restaura, ésta existía ya.

Tampoco conocemos con seguridad cuál sería el aspecto que presentaba el centro del patio, pero no es extraño que, de acuerdo con la tipología islámica, éste se ordenara en cuatro calles surcadas por rías, en una



imitación del Paraíso Terrenal, y con la presencia en los cuatro cuarteles de los ángulos de tazas bajas con saltadores.

Las galerías circundantes poseen sus muros forrados con zócalos de alicatados de una gran belleza, inspirados en los granadinos, con diseños todos ellos diferentes, y que por fortuna aún hoy día se conservan, a pesar de las restauraciones de las que han sido objeto. Hemos de subrayar las bellísimas labores de yeso que ornamentan las galerías y paramentos internos, en donde destaca la persistencia de las tradiciones cordobesas y granadinas, así como la huella de los yeseros del siglo XVI que renovaron sustancialmente este patio. Tampoco podemos olvidar las magníficas puertas de madera ataujerada, pintadas y doradas, que permiten el acceso a los salones y piezas que se disponen en torno a este patio. Son obras maestras de la carpintería toledana; destacan especialmente las del Salón de Embajadores, que además ostentan la inscripción del año 1366, fecha en que se concluyeron. Fueron magníficamente estudiadas por José Amador de los Ríos¹³.

Entre las piezas que se disponen en torno al patio destaca el Salón de Embajadores, antiguo Salón del Trono del palacio abbadita, y transformado a partir de estas obras en la pieza del mismo uso, pero para el Monarca castellano. Conserva idéntica tipología y ha cambiado sólo de orientación. Sus paredes se recubren con los excelentes zócalos de alicatados, que componen lazos de diez, siempre con cintas blancas, que aún hoy se conservan. También hemos de mencionar las riquísimas yeserías con las que se revisten sus muros, doradas y policromadas, con diseños geométricos de atauriques, veneras, símbolos heráldicos e inscripciones, y su espléndida cúpula que, sin embargo, fue obra ejecutada en 1427, y que sustituyó a la primitiva.

1. Fachada del Palacio del Rey don Pedro.
2. Patio de las Doncellas.
3. Salón de Embajadores desde una de las salas colaterales.
4. Cúpula del Salón de Embajadores.
5. Patio de las Muñecas.



De las otras piezas abiertas al patio destaca el Salón llamado de Carlos V, por el techo que hoy ostenta, ejecutado en su tiempo, y que tal vez fuera la primitiva capilla del Palacio. El salón fronterero era posiblemente el Cuarto Real, aunque vulgarmente se conoce como el Dormitorio de los Reyes Moros, y se compone de dos salas paralelas con sendas alcobas, de las que la exterior sería la Cámara Regia; y la más profunda, el dormitorio de verano, separadas por arquerías triples de ascendencia cordobesa. Desde esta pieza se accede al patio menor, el de las Muñecas, muy granadino, bellissimo y más frágil que el mayor. De la obra original sólo conserva su primer cuerpo, pues el entresuelo y la galería alta historicista fueron agregadas en el siglo XIX. En él destaca la colección de columnas de mármol con fustes negros y coronados con capiteles califales, y las yeserías, que también fueron muy retocadas en aquella campaña de obras, aunque quedan restos de la primitiva en diversas zonas del conjunto.

Alrededor de este patio se dispone el Cuarto de la Reina, que ahora se llama del Príncipe, en recuerdo del hijo de los Reyes Católicos que nació en este Palacio. Es una sala central alargada con alcobas en sus extremos, como las de La Alhambra, en las que destaca el conjunto de techumbres que las cubren.

Simétricamente, y sobre el costado de mediodía del Salón de Embajadores, se disponen otra serie de estancias que conformaban los llamados Aposentos de Infantes. En este sector hemos de destacar la pieza conocida como la del «Techo de Felipe II», precisamente porque su espléndida techumbre fue ejecutada en tiempos de aquel Monarca, o la denominada del «Techo de los Reyes Católicos» por idéntica razón.

Según la norma común en los palacios musulmanes, el de

don Pedro, que pretende emularlos, tenía también sus piezas fundamentales en la planta baja. Sin embargo, originalmente poseyó una construcción en planta alta. A ella se accedía a través de una escalera que arrancaba del vestíbulo de entrada al Palacio, conocida en los documentos como «escalera de las Damas» y que tenía varias ramificaciones, lo que permitía múltiples conexiones. Conducía directamente a la Cámara Real Alta que, junto con la pieza conocida como la del «Dormitorio de don Pedro», serían las únicas estancias existentes en planta alta en la primitiva disposición del Palacio.

Esta Cámara Real es bellissima y consta de una pieza central rectangular con una estrecha galería en la fachada, separada de la anterior por una arquería de tres vanos. Esta a su vez se corresponde con otras tres murales que ornamentan los testeros de la sala, y todas ellas apean en bellísimos fustes marmóreos alternativamente rosados, negros y blancos, rematados por capiteles califales reaprovechados. Sus muros ostentan altos zócalos de alicatados de la época, que por fortuna han llegado en buen estado hasta nuestros días, y labores menudas de yeso, pintado y policromado. Se cubre con techumbre de lazo. Esta pieza central originalmente se completaría con dos alcobas laterales, con las que se comunicaría por medio de intercolumnios, de los que sólo resta uno de ellos, con arcos de herradura sobre columnas rematadas por capiteles genoveses del siglo XVI. Las citadas alcobas son identificables con el actual Despacho Real y la Antecámara.

El vulgarmente denominado «Dormitorio del Rey don Pedro», que ocupa el ángulo sudoccidental del palacio alto, es una sala cuadrada que constaba de dos alcobas, abiertas por arcos a la central, una de las cuales, la de la derecha, sería destruida al erigirse el inme-

diato mirador. Su carácter mudéjar se expresa en las labores moriscas de atauriques y decoraciones epigráficas que ornamentan sus muros, y en la bella techumbre de lacería.

El Palacio que someramente acabamos de describir será el núcleo fundamental del Alcázar actual, en el que casi todos los Reyes castellanos irán dejando su huella con el desarrollo de un programa de construcciones que lo ampliarán extraordinariamente y originarán este conjunto abigarrado y espléndido de la sevillana Casa Real.

Las luchas entre don Pedro y don Enrique finalizarían con la entronización de este último, y por tanto de los Trastámara, en el trono castellano. Este monarca, que era sevillano y se sentía satisfecho en su ciudad, venía a ella con frecuencia. Parece que realizó algunas mejoras en el Alcázar, a las que Zúñiga se refiere en sus *Anales...*, pero de las que desconocemos cualquier tipo de detalles¹⁴. Posteriormente, en el reinado de Juan II hemos de resaltar la ejecución de la solemne cúpula del Salón de Embajadores, que sustituyó a la primitiva y es una de las mayores y más importantes techumbres de este tipo que se conservan en la Península; destacan en ella las labores de lazo de a doce, la corona de mocárabes dorados que se extienden conformando las pechinas, el friso de castillos y leones, y las hornacinas góticas, así como la decoración posterior de retratos de damas e iconografía de los reyes españoles, desde Recesvinto hasta Felipe III.

Con la llegada de los Reyes Católicos el Alcázar seguiría transformándose en pabellón real en múltiples ocasiones, y precisamente por esa razón se llevarían a cabo diversas obras para adaptarlo a las nuevas necesidades. Las obras iniciadas por los Reyes Católicos estuvieron encaminadas fundamentalmente a organizar un conjunto de salas y espacios desti-

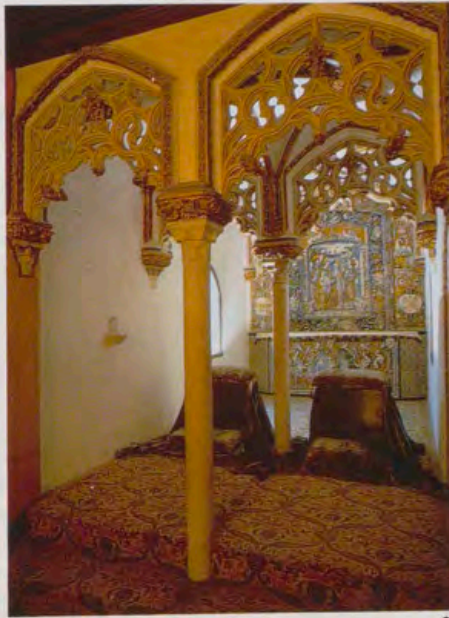
nados a uso invernal; las dependencias bajas, más frescas, se utilizaron para pasar los veranos; de este modo se comenzó un programa constructivo, continuado por los monarcas de la Casa de Austria, a partir del cual se estableció ya la dualidad entre casa de verano baja y casa de invierno alta. A esta campaña de obras se deben las galerías colaterales a la fachada principal del Palacio, que, con sus granadas heráldicas, fechan esta construcción *post quem* de la conquista de Granada; diversas techumbres en la planta baja; el llamado Cuarto alto de la Reina, conformado por la Antecámara, la alcoba, el bellissimo oratorio y el Dormitorio del Príncipe don Juan, primogénito de los Reyes y que nació en este Palacio; y, por último, el Mirador abierto entonces a las huertas que rodeaban el edificio. En terrenos pertenecientes al Alcázar, aunque fuera del área del Palacio, fundaron la Casa de la Contratación de las Indias, cuyos restos se han conservado bajo el nombre de Cuarto del Almirante¹⁵.

El período de mandato del emperador Carlos (1517-1556) supondrá para el edificio una de las etapas más brillantes de su historia. Aquí, en el año 1526, el César contraerá matrimonio con la bellissima Isabel de Portugal y aquí, por tanto, se darán cita personajes de la intelectualidad europea del momento que vinieron invitados a las bodas imperiales. Entre ellos podemos citar a Baldassare Castiglione, Garcilaso, Boscán y el embajador veneciano Navagero, quien en su epistolario nos dejó una bella descripción del edificio en aquellas jornadas¹⁶.

A raíz de la estancia del Emperador comenzaron a realizarse una serie de obras importantísimas en el conjunto, que lo dejarían ya signado para siempre con la huella del renacimiento a la italiana, pero en perfecto maridaje con la obra mudéjar. Las intervenciones más destacadas fueron encami-



1.



2.



3.



4.



5.

1. Cenador de Carlos V.
2. Oratorio de los Reyes Católicos.
3. Jardín de las Damas.
4. Jardín de las Damas.
Fuente de Neptuno.
5. Jardín del Estanque
y Galería del Grutesco.

nadas a adaptar la planta superior del Palacio a las nuevas necesidades de la Corte y a completarla con los Aposentos del Rey, sobre el flanco sur del edificio. Pero la obra cumbre sería, sin lugar a dudas, el inicio de la restauración del Patio de las Doncellas, donde, a partir de 1540, se construyen dos corredores de los altos según trazas del arquitecto real Luis de Vega; ejecutó las obras en Sevilla el maestro Mayor Juan Fernández.

Estas galerías altas, que no se concluirán sino hasta 1572, se conforman por arquerías de medio punto sobre columnas de mármol de orden jónico, con pedestales y antepechos abalaustrados del mismo material, labrados en los talleres genoveses de Antonio María Aprile de Carona y Bernardino de Bissone. Sustituyeron a otros corredores adintelados, mucho más bajos, que apoyaban en pilares de ladrillo y que se adornaban con yeserías de cuño mudéjar. Ahora la decoración, también de yeso, se extenderá por las caras externas e internas de las galerías, aunque el repertorio, que responde al lenguaje plateresco, es puramente renacentista.

También las antiguas huertas musulmanas se comienzan a transformar en jardines al gusto italiano, aunque sin perder su primitiva ordenación islámica, y así la intervención más destacada se llevó a cabo en la Huerta de la Alcoba, donde el maestro Juan Fernández transformó la antigua «cubba» en el bello Cenador de Carlos V (1543-1546), preciosa arquitectura de jardín, cuyos claros volúmenes, abrazados por la columnata italiana, se alzan airoso y equilibrados en medio de este lugar ciertamente apacible¹⁷.

El período que se inicia con el reinado de Felipe II (1556-1598) sería también de esplendor y grandeza para el Palacio sevillano, que vivirá días gloriosos, parejos a los que vive la propia urbe sevillana compa-

rada en estas jornadas con la Roma Imperial y con la Atenas clásica. También este Monarca sería huésped del edificio: llegó a él en la primavera de 1570, pues venía a Sevilla con motivo de la rebelión de los moriscos de Granada, y permaneció en ella por espacio de quince días. En ellos el Rey inauguraría las obras llevadas a cabo en el núcleo del Palacio, especialmente en su Patio de las Doncellas, donde se concluirían los corredores altos, y, entre 1560 y 1569 se remodelaron los bajos; se colocaron los mármoles genoveses; se renovó su pavimento y se repararon sus yeserías. También se han de destacar las intervenciones en el sector de poniente, con la construcción del Corredor del Príncipe, que enlazaría definitivamente los Cuartos del Rey y de la Reina; el inicio de la ordenación del Patio de la Montería; el nuevo acceso al palacio alto y la transformación del Palacio gótico en las renacentistas Salas de las Fiestas.

Con el inicio del siglo XVII comienza para el Alcázar una etapa interesante y atractiva, en la que se realizan importantísimas obras con objeto de las visitas reales: la de Felipe III, que nunca llegó a efectuarse, y la de su hijo y sucesor, preparada minuciosamente por don Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares y Alcaide del edificio. Este se italianiza de nuevo con el bello ropaje manierista de las obras del milanés Vermondo Resta, a la sazón Maestro Mayor del conjunto. Así, hemos de resaltar las del Apeadero (1607-1609) y las ejecutadas en los jardines, singularmente en el de Las Damas, convertido en el de mayor modernidad de los que entonces poseía la Corona de España¹⁸.

La visita de Felipe IV a Sevilla tuvo lugar en la primavera de 1624, y con ocasión de tan singular acontecimiento el edificio se remozaría y acicalaría con sedas, tafetanes y todo tipo de ornatos, para acoger al per-

sonaje real y a su Corte, que por espacio de trece días gozarían de los agasajos del pueblo sevillano¹⁹.

Con la llegada de los Borbones al trono español se abría otra importante etapa para el edificio. Durante el reinado de Felipe V sus muros albergarían a los monarcas y a su Corte por espacio de cinco años (1729-1733); estas jornadas fueron admirablemente descritas por el Padre Solís en su conocida *Olimpiada*²⁰. También en este mismo siglo el Palacio acogería a Carlos IV, que se aposentaría junto a su esposa María Luisa de Parma y sus hijos por espacio de once días. Posteriormente se alojaron en el edificio Fernando VII, quien llegaría a Sevilla en 1823, y José I Bonaparte. En los días de Isabel II, además de acoger en varias ocasiones a la propia Reina, el Palacio sevillano fue morada de los Duques de Montpensier; en él se llevaron a cabo durante este período restauraciones hartamente desacertadas y con escaso valor artístico²¹.

Ya en nuestro siglo XX el Alcázar ha seguido fiel a su primitiva función de Pabellón Real y ha acogido siempre a Sus Majestades cuando han visitado la ciudad de Sevilla. Las dependencias del Cuarto Real alto, a lo largo de los siglos, como se ha podido comprobar a través de estas páginas, fueron la zona del Palacio donde secularmente se hallaban las habitaciones privadas de los monarcas y también los salones de representación, como la Antecámara, la Sala de Audiencias o el Despacho Real, ubicados en el flanco norte del conjunto y cuya fachada vierte hacia el Patio de la Montería; desde ella se divisaban los volúmenes de la Catedral y la bella silueta de su torre, La Giralda.

En los días de S.M. Don Juan Carlos I, la Corona ha tenido la gran deferencia de ceder al pueblo de Sevilla todo el Conjunto Monumental que constituye los Reales Alcázares; es

decir, los edificios que lo componen y sus huertas y jardines. El Excelentísimo Ayuntamiento se encarga de la gestión y conservación de los mismos, y corresponde al Patrimonio Nacional la propiedad de todos los bienes muebles que ornán las distintas dependencias.

Sin embargo, en el año 1988 se suscribió un Convenio entre el Excelentísimo Ayuntamiento hispalense y el Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, para que S.S.MM. los Reyes y los miembros de su Real Familia pudieran hacer uso del Cuarto Real cuando vieran a Sevilla, como tradicionalmente había ocurrido. Dicho Convenio se firmó entre ambos organismos en Sevilla el 12 de abril de 1988; por él el Ayuntamiento autorizaba con carácter indefinido al Patrimonio la utilización del Cuarto Real alto de los Alcázares para el uso y servicio exclusivo de los Reyes y miembros de su familia, y el Patrimonio se comprometía a mantenerlo permanentemente en condiciones de uso para tal efecto²². Este documento viene a ratificar el uso tradicional del Palacio y su Cuarto Real por la realeza española durante su permanencia en Sevilla, corroborando la dignidad de este conjunto como morada regia.

NOTAS

¹ BOSCH VILA, J.: *La Sevilla Islámica*. 712-1248, Sevilla, 1984, pág. 274.

² MANZANO MARTOS, R.: «Reales Alcázares», en *Museos de Sevilla*, Madrid, 1977, pág. 87.

³ MANZANO MARTOS, R.: *Ibidem*, pág. 89. Y *Poetas y vida literaria en los Reales Alcázares de Sevilla*, Sevilla, 1983, pág. 15. Véase también GUERRERO LOVILLO, J.: «Al-Qars al-Mubarak, el Alcázar de la Bendición», en *Boletín de Bellas Artes*,

2.ª época, n.º II, Sevilla, 1974, pág. 108.

⁴ RUBIERA, M.ª J.: *La arquitectura en la literatura árabe*, Madrid, 1981, pág. 136.

⁵ MARÍN FIDALGO, A.: *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*, Sevilla, 1990, vol. I, pág. 49.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Véase CHUECA GOITIA, F.: *Historia de la Arquitectura Española. Edad Antigua y Media*, Madrid, 1965, pág. 278.

⁸ MARÍN FIDALGO, A.: *Op. cit.*, pág. 54.

⁹ *Ibidem*, págs. 58-69. La identificación de esta obra alfonsí se debió al Señor Tubino y luego al Profesor Elie Lambert, quien estableció el contenido y organización de este palacio. Véase TUBINO, F. M.: *Estudios sobre el Arte en España*, Sevilla, 1886. Y LAMBERT, E.: «L'Art Gothique a Seville après la Reconquête», en *Revue Archeologique*, 1932, págs. 155-165.

¹⁰ TORRES BALBAS, L.: «Arte Almohade, Arte Nazarí, Arte Mudéjar», *Ars Hispaniae*, Vol. IV, Madrid, 1949, pág. 314.

¹¹ Véase GARCÍA MERCADAL, J.: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Madrid, 1952, vol. I.

¹² TORRES BALBAS, L.: *Op. cit.*, pág. 314.

¹³ AMADOR DE LOS RÍOS, J.: *Puertas del Salón de Embajadores*, Museo Español de Antigüedades, Vol. III.

¹⁴ ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales seculares y eclesiásticos de la ciudad de Sevilla*, corregidos e ilustrados por Espinosa y Cárcel, A. M., Madrid, 1796, Vol. II, pág. 202.

¹⁵ PÉREZ EMBID, F.: «El Cuarto del Almirante en el Alcázar de Sevilla», *Archivo Hispalense*, n.º 137, Sevilla, 1966.

¹⁶ GARCÍA MERCADAL, J.: *Op. cit.*, Vol. I, Madrid, 1952, pág. 849.

¹⁷ Véase MARÍN FIDALGO, A.: *Op. cit.*, vol. cit., págs. 127-177. Y «Los Jardines del Alcázar de Sevilla en los siglos XVI y XVII», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 24, Granada, 1989.

¹⁸ MARÍN FIDALGO, A.: «El Alcázar...», *op. cit.*, Vol. II, págs. 335-416 y 417-476. Y VERMONDO RESTA, colección *Arte Hispalense*, n.º 48, Sevilla, 1988. «Los jardines del Alcázar de Sevilla en el siglo XVII», *Rev. Cuadernos de la Alhambra*, n.º 26, Granada, 1990.

¹⁹ MARÍN FIDALGO, A.: «El Alcázar...», *op. cit.*, vol. cit., págs. 417-438.

²⁰ SOLÍS, A. de: *Anales Eclesiásticos y Seglares... Olimpiada o Lustró de la Corte en Sevilla*. Sevilla, 1747. ZÚÑIGA, L. B. de: *Anales Eclesiásticos y Seglares de la M.N. i M.L. Ciudad de Sevilla...* Sevilla, 1747. BONET CORREA, A.: *Fiesta, poder y arquitectura*, Madrid, 1990, págs. 36-37.

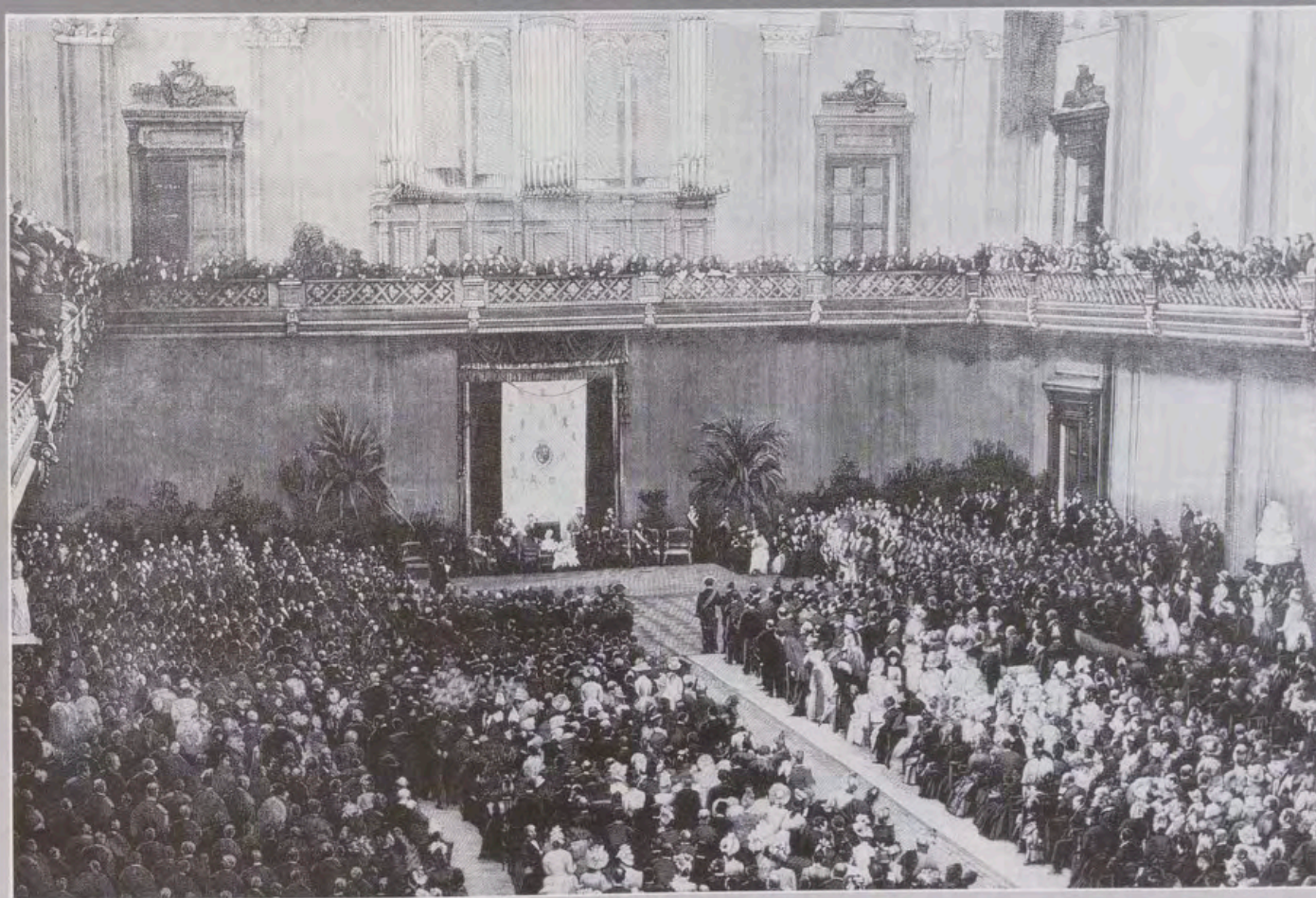
²¹ MADRAZO, P. de: «Sevilla y Cádiz». En *España, sus Monumentos y Artes, su naturaleza e historia*, Barcelona, 1884, págs. 655-656. GESTOSO y PÉREZ, J.: *Sevilla Monumental y Artística*, Sevilla, 1889, págs. 293 y ss.

²² Convenio suscrito entre el Excmo. Ayuntamiento de Sevilla y el Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, Sevilla, 12 de abril de 1988.

EL PABELLON REAL EN LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES

Por Leticia SANCHEZ HERNANDEZ

Ceremonia inaugural de la Exposición Universal de Barcelona (1888). (Ilustración española y americana).



La participación de la Corona en las exposiciones universales o internacionales celebradas en España ha tenido una doble vertiente: por un lado, la disposición de un espacio concreto, el llamado Pabellón Real, decorado de una forma determinada, y destinado, según las exposiciones específicas de las que se trate, a distintos usos; y por otro, la colaboración, mediante el préstamo de obras de arte, que ornamentaban el ámbito en el que se desarrollaba algún acto, o simplemente figuraban, junto con otros objetos, en una exposición histórico-artística inscrita en la

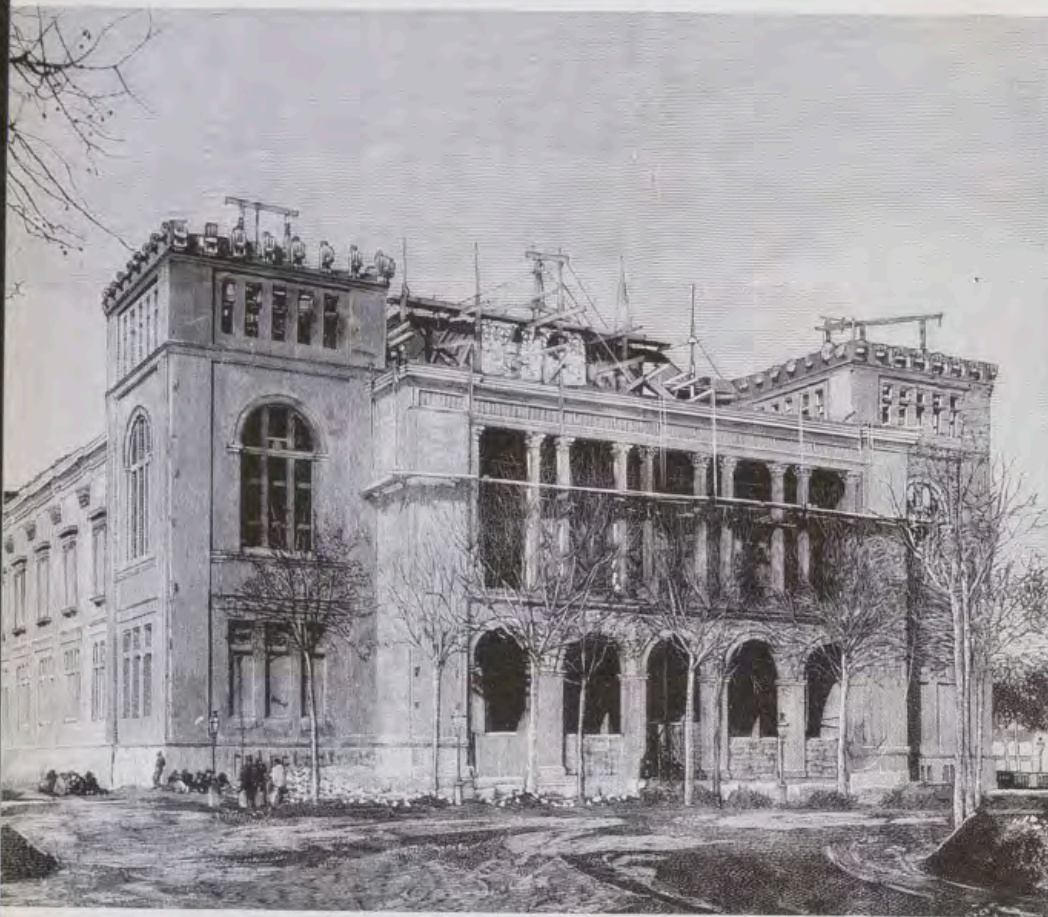
muestra general. A continuación analizaremos las citadas vertientes, con el fin de conocer cuál ha sido la evolución y la presencia del Pabellón Real, y valorar qué obras de arte, conservadas actualmente, estuvieron presentes en aquellos certámenes.

ORIGEN Y PAUTA DE LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES

Las exposiciones universales que comenzaron a celebrarse en diversas ciudades europeas y americanas, a partir de la segunda

mitad del siglo XIX, tuvieron dos objetivos: el primero, que consistía en reunir a participantes de las más diversas procedencias, que plasmaban su ingenio y su arte en las distintas ramas del saber, de la técnica y del progreso científico; y el segundo, que trataba de realzar el papel del país anfitrión encargado de organizar el recinto, los pabellones y todos los actos desarrollados en torno al magno acontecimiento.

La celebración de este tipo de exposiciones comenzó en Londres con la gran exhibición de 1851. La preparación, desarrollo y estructuración de la misma constituyeron la pauta y modelo para el montaje



Vista del Palacio de Bellas Artes en construcción. Exposición Universal de Barcelona (1888). (Ilustración española y americana).

de las muestras sucesivas. Con anterioridad a esta fecha se habían celebrado certámenes de carácter nacional en los que se exponían los logros industriales y el desarrollo de las diferentes manufacturas del país. Francia fue la primera nación que organizó una muestra de este tipo en 1798, a la que siguieron otras en 1801, 1802 y 1806; pero a partir de 1814 también se empezaron a mostrar aspectos relativos a la vida cotidiana. Las exposiciones instaladas entre 1814 y 1849 ofrecieron un panorama de los productos de las diversas ramas de la industria, y constituyeron un lugar excelente para la exhibición de piezas admirables¹. Con respecto a Gran Bretaña, las muestras locales se celebraron desde los primeros años del siglo XIX, pero, a partir de 1847, la Sociedad del Arte inició una serie de exhibiciones de fábricas modernas, idea que propiciaría en breves años la concepción de la gran exposición universal de 1851. España tampoco quedó atrás en la organización de los certámenes nacionales, y desde 1856 se desarrollaron las exposiciones de Bellas Artes que patrocinaron a los artistas educados en las Escuelas Oficiales de Bellas Artes y Arquitectura². Lógicamente, y a través de las muestras nacionales, se instó a los participantes a acudir también a las exposiciones universales e internacionales.

Un importante hito en la historia de las exposiciones fue 1851, año de un acontecimiento muy relevante, gestado en 1847.

Desde entonces, Henry Cole, junto con el Príncipe Alberto, prepararon una serie de exhibiciones industriales de carácter nacional que tuvieron un enorme éxito: 1847, 1848, 1849 y, finalmente, 1851. Cole resumió admirablemente los objetivos que presidieron la exposición internacional, y que pueden hacerse extensivos a todos los certámenes que se han celebrado hasta nuestros días³:

«No existe un acontecimiento en la historia del mundo comparable a la promoción de la industria humana, que la gran exposición de todas las naciones pretende poner de manifiesto. Un gran pueblo ha invitado a todas las naciones al festival para mostrar los trabajos de la habilidad humana. Ha sido un prodigio de intuición, de filosofía, de sagacidad y de habilidad que conducirá a un éxito triunfante sin precedentes. La organización de esta gigantesca empresa, la inclusión de todos los tipos de manufacturas con sus procesos correspondientes, la apelación a todas las clases sociales, la estimulación del comercio y la creación de nuevos sistemas de transporte, entre otras cosas, otorgó a la exposición el carácter de un acontecimiento histórico». A todo ello hay que añadir la intervención de la Casa Real inglesa: tanto en las gestiones realizadas por el Príncipe Alberto, como en la presencia de la Reina Victoria, que inauguró la muestra y explicó personalmente las impresiones de aquel día.

LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES E INTERNACIONALES EN ESPAÑA

España se sumó a la celebración de este tipo de acontecimientos a partir de la década de los ochenta. La exposición universal de Barcelona de 1888 fue la primera manifestación de este calibre que dio lugar a posteriores iniciativas similares. En todos los certámenes celebrados la Casa Real tuvo una intervención destacada: con el objeto de percibir cuál ha sido su participación, hemos elegido cuatro de las exposiciones más importantes que se han celebrado en España: la de Barcelona, ya mencionada, en 1888; la exposición histórica-europea de Madrid, del año 1892; la exposición iberoamericana, que tuvo lugar en Sevilla en 1929; y la exposición universal de Barcelona, celebrada en 1929. En todas ellas hubo un espacio en el que figuraron obras de arte procedentes del patrimonio de la Corona (véanse los cuadros en los que aparecen las piezas clasificadas por colecciones; las veces que figuraron en las muestras; el lugar actual de localización y la imposibilidad de identificar algunas debido a la escasez de datos que ofrecen los catálogos).

Barcelona 1888

La exposición de 1888 tuvo lugar en el actual Parque de la Ciudadela y se inauguró el 27 de mayo del citado año por la Reina Regente María Cristina en nombre de su hijo, el futuro Alfonso XIII. La idea de celebrar una muestra de este tipo surgió en 1886, cuando el Ayuntamiento de Barcelona cedió los terrenos para llevarlo a cabo. El 1 de septiembre de 1887, la junta organizadora decidió la instalación de los siguientes pabellones: el Palacio de la Industria, que albergaría los centros oficiales y los pabellones de los países concurrentes; el Palacio de las Ciencias; y el Palacio de Bellas Artes, que acogió una zona destinada a Pabellón Real⁴.

El Palacio de Bellas Artes, situado en una manzana aislada en la calle Comercio, tenía una planta rectangular (5.000 m²) y estaba construido con materiales de hierro y ladrillo. Se componía de grandes vestíbulos de ingreso con doce escaleras que conducían hasta el piso principal; y un magnífico Salón de conciertos y fiestas, en cuyo testero se situaba un colosal órgano de 630 cm. de largo por 310 cm. de alto⁵.

La inauguración tuvo lugar en el Salón de Fiestas —que tenía una capacidad para 5.000 personas— con la asistencia de la Familia Real, los Embajadores de Europa y América, los miembros del Ayuntamiento de Barcelona, los Ministros, la Diputación Provincial, los Obispos, los senadores y diputados de las provincias catalanas, y la

presencia especial del duque de Edimburgo, el duque de Génova, Jorge de Gales y Roberto de Baviera. La comitiva regia salió de las Casas Consistoriales, que hicieron las veces de residencia oficial de S.M. y sus hijos. El discurso de inauguración, que dirigió Rius y Taulet a la Regente, resume el espíritu de 1888 como un estrechamiento de vínculos entre los pueblos, una manifestación del avance y progreso de la humanidad en los campos científicos, artísticos, agrícolas, industriales y comerciales; y un homenaje al esplendor de España y a la minoridad de Alfonso XIII⁶.

El Pabellón Real estuvo dirigido por el Conde Valencia de Don Juan, que había elaborado los catálogos de las dos Colecciones más importantes de la Corona: armas y tapices⁷. El coste del Palacio de Bellas Artes se elevó a 107.322,36 pesetas⁸ y la instalación de la Real Casa formó parte del conjunto decorativo del citado Palacio, abierto a la visita pública y destinado a los actos oficiales más importantes que tuvieron lugar durante la exhibición⁹.

Exposición de 1892

La muestra de 1892, que conmemoraba el IV Centenario del Descubrimiento de América, se instaló en las dependencias del edificio actual de la Biblioteca Nacional y Museo Arqueológico Nacional. La exposición se concibió en dos secciones: una fue la histórico-americana, que encerraba los hechos más relevantes de la historia de América, que resultó ser un compendio de la arqueología y etnología de América, sometidas a la influencia española e indígena; pretendió reunir a todos los países del Continente Americano, aunque faltaron Honduras, Chile, El Salvador, Venezuela y Paraguay¹⁰. La otra sección fue la histórica-europea, cuyo fin consistía en enseñar la trayectoria histórica del viejo mundo: solamente faltaron Inglaterra y Francia. España participó con la aportación de 5.000 objetos —repartidos en tres amplias salas— entre los que se encontraban los pertenecientes a la Real Casa¹¹.

En este caso, no existió propiamente un Pabellón Real, porque las piezas de la Corona figuraron mezcladas en la sección española. La Reina Regente, deseosa de realzar los objetos de la Real Casa, y con la intención de garantizar el éxito de estos certámenes, dispuso que el decorado e instalación de las Salas XV y XVI —lugar en el que se exponían los citados objetos— «se hiciese de su cuenta» y para ello facilitó un alto número de tapices¹². En un principio se pensó en exponer los objetos clasificados por materias, pero ante el deseo expresado por cada país de mostrar terminadas sus propiedades, se optó por montar, independientemente, las instalaciones de las naciones concurrentes. El efecto que pro-

dujo la exposición fue el de un bello desorden.

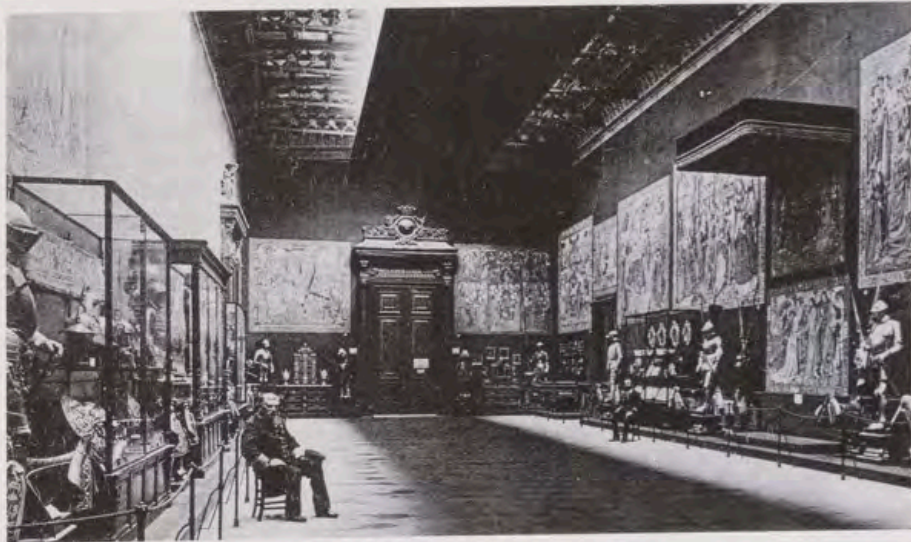
El certamen se inauguró el día 11 de noviembre por la Reina Regente, la Infanta Isabel y los Reyes de Portugal, junto al Gobierno español, las autoridades militares y civiles, y la servidumbre palatina: en un asiento preferente estaba el Duque de Veragua, como descendiente de los Colón, con el Toisón. Tanto los discursos de Navarro Reverter, delegado de la sección histórico-americana, como el de Fita, delegado de la sección histórica-europea, resumieron el espíritu de la empresa de 1892, que no pretendió otra cosa sino ponderar los avances de los estados americanos y las empresas marítimas españolas de los siglos XV y XVI¹³.

La Exposición de Sevilla de 1929

La idea de celebrar en Sevilla una exposición iberoamericana tenía como fin la afirmación de que la historia de Sevilla era una síntesis de las vivencias de todo el país: una historia enmarcada en el juego general de la historia de España, pero vivida con mayor intensidad y mayor ansia. La ciudad del Guadalquivir, junto con la de Barcelona de 1929, brilló como símbolo mundial de

Pabellón: una cruz inscrita en un cuadrado y con alzados neogóticos simboliza el triunfo de la Cristiandad sobre el Islam y sobre la propia Roma bajo los Reyes Católicos. Enfrente se proyectó el monumento a Cervantes, que no era sino el homenaje a la lengua española, vehículo de transmisión cultural y unión permanente con América¹⁵. La muestra se inauguró en el mes de marzo por los Reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia, en un acto para el que la Casa Real cedió tres tapices: la muerte de Absalón y dos de la serie de Faetón.

La exposición sevillana es la primera que destina un edificio independiente para Pabellón Real, que sirvió como lugar de descanso y recepción de autoridades, las veces en que los monarcas visitaron la muestra; además podía ser visitada por el público. El Pabellón Real se concibió como la exhibición de los ejemplares artísticos de mayor interés conservados en las Colecciones Reales: Real Armería y Real Tapicería, seguidas, en segundo plano, por piezas de artes decorativas. El espacio se dispuso de la siguiente forma: en la sala primera, los arneses ecuestres y de a pie de Carlos V; espadas y rodela como la del «Plus Ultra» con la apoteosis del César; en vitrina central, manoplas góticas, borgoñotas, estribos y pistolas; adargas, entre ellas



Instalación de la Real Casa en el Palacio de Bellas Artes. Barcelona (1888). (Biblioteca del Palacio Real de Madrid).

las glorias históricas de España y del progreso económico de la dictadura de Primo de Rivera. Mientras que Barcelona se proyectó hacia el Mediterráneo, Sevilla se miró en América Latina¹⁴.

La muestra se instaló en el actual Parque de María Luisa y en la Avenida de la Palmera, y todavía conserva vestigios en la Plaza de España y la Plaza de América. El Pabellón Real se ubicó en la Plaza de América, concretamente en la Plaza de Honor, edificada sobre el Huerto de Mariana. El arquitecto Aníbal González diseñó un bello edificio de ladrillo y cerámica vidriada, que encarna mejor que ningún otro la idea de

la de Felipe II, decorada y hecha de plumas de diversas aves por los indios Amantecas de México; los triunfos españoles de las Navas de Tolosa, Granada, Túnez y Lepanto; y el arnés de Mülhberg. La segunda sala es la de las Reales Caballerizas, presidida por la carroza negra de «Doña Juana la Loca»; la silla de manos de Felipe V; piezas bordadas en reposteros, y las series de tapices de Escipión y de Teseo. La tercera sala está dedicada a la tapicería; en el frente cuelga el dosel de Carlos V y los paños que integran la serie de «La Fundación de Roma».

El resto del Pabellón Real está com-



Vista de la escalinata de la Biblioteca Nacional. Madrid, 1892.

puesto por tres pequeñas salas decoradas con piezas de la época de Carlos IV, como muebles, relojes, candelabros, tapices de Goya y valiosas alfombras de nudo: la mayor parte procede de los Reales Sitios de El Escorial y Aranjuez. El Pabellón Real de Sevilla es el único edificio de estas características cuya distribución espacial, finalidad y ubicación de las piezas, son conocidas, aunque no podemos olvidar las imágenes fotográficas de la instalación de la Real Casa en 1888 que, al menos, ofrecen una panorámica muy genérica del aspecto que presentaban las salas expositoras¹⁶.

La Exposición de Barcelona de 1929

En 1913 surgió el proyecto de celebrar una exposición en Barcelona, a raíz de la propuesta de un grupo de industriales electricistas de organizar un certamen de industrias relacionadas con esta actividad. El grato recuerdo de 1888 hizo que el Ayuntamiento de Barcelona tomara la empresa bajo su protección, otorgando al primitivo borrador el estatuto de Exposición General Española e Internacional de Industrias Eléctricas. Después de los avatares de 1917 y 1923, la fecha de celebración quedó definitivamente fijada en 1929, en coincidencia con la Iberoamericana de Sevilla. El plan del certamen se centró en tres sectores: un núcleo industrial de carácter internacional; otro de deportes; y un tercero denominado «Arte en España», que integraba las principales riquezas artísticas y arqueológicas

de España. El lugar elegido para el montaje fue la montaña de Montjuic¹⁷.

La inauguración tuvo lugar el 19 de mayo por los Reyes Alfonso XIII y Victoria Eugenia, acompañados por el Infante Don Jaime, el Príncipe Canuto de Dinamarca y el Príncipe Udine, y las personalidades más relevantes de la nación. El discurso de apertura, dictado por el Marqués de Foronda, director de la exposición, recogió el espíritu de 1888; en él destacó el papel de España como país anfitrión que, a través de Barcelona y Sevilla, había logrado engrandecer la riqueza de los pueblos.

La Casa Real tuvo, en esta ocasión, una doble participación: por un lado, cedió importantes piezas de las colecciones de tapices y armería para la mencionada exposición del Arte en España, que se montó en el Palacio Nacional, situado en el Mirador del Palacio¹⁸; y por otro, dispuso el actual palacete Albéniz como Pabellón Real, destinado exclusivamente para el descanso de la Familia Real durante sus jornadas en la Exposición. Fue precisamente en el balcón del Palacio Nacional donde S.M. Alfonso XIII declaró inaugurada ésta.

Los objetos de la Casa Real figuraron en el Palacio Nacional distribuidos de la siguiente forma: Sala I, tapiz del Apocalipsis; Sala II, tapiz de Hechos de los Apóstoles; Sala VIII, tapiz del Apocalipsis; Sala XI, dos tapices de los Hechos y del Apocalipsis; Sala XII, dos tapices del Apocalipsis; Sala XXIV, cinco tapices de La Con-

quista de Túnez y piezas de Armería; Sala XXX, trofeos de Lepanto; siete tapices de los Hechos y uno de La Conquista de Túnez; Sala XXV, piezas de armería y dos tapices de La Conquista de Túnez; Sala X, los libros de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Paralelamente, se reprodujeron algunos monumentos y ambientes históricos de España como síntesis del arte y la arquitectura de toda España¹⁹.

El Pabellón Real se ubicó en el sector noroeste, según el diseño del arquitecto madrileño Juan Moya y decorado por el Ayuntamiento de Barcelona. La entrada principal se realizaba a través de un camino que partía de la Avenida Internacional. Su misión consistía en ser un espacio reservado cuya función era representar a la Monarquía, y por ello su interior tenía un Salón estilo imperio, una sala decorada con tapices de Goya —fue lo único que prestó la Casa Real—, un salón de Espejos, que pretendía imitar la famosa Galería de Versalles, un mirador de grandes dimensiones, dos habitaciones particulares, y un pequeño claustro. El acceso tenía lugar a través de una escalinata de dos tramos. En la fachada destacan las molduras y el falso almohadillado; la cubierta es de pizarra a dos aguas, y sobre ella se abren ventanas propias de los edificios del siglo XVIII. El pabellón sigue un modelo arquitectónico, puesto de moda a partir del reinado de Felipe V, que intenta combinar el estilo de los Palacios de La Granja y La Zarzuela²⁰.

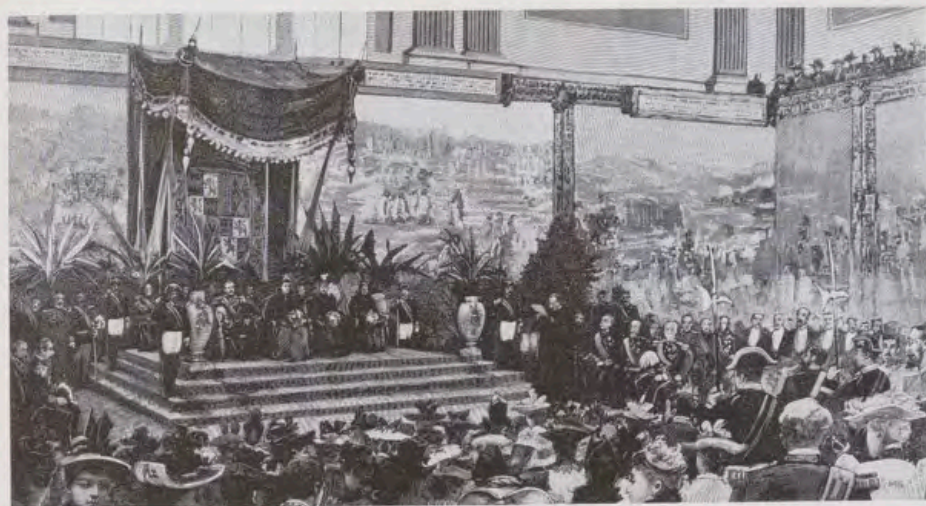
Evolución del Pabellón Real

A través de las descripciones anteriores es posible esbozar la trayectoria y el sentido que han tenido los Pabellones Reales y los objetos que los decoraban. Las cuatro exposiciones elegidas pueden clasificarse en dos grupos de acuerdo con los criterios por los que se rigen. El primero estaría integrado por los certámenes decimonónicos; y el segundo, por las dos muestras del año 29.

Los años 1888 y 1892 responden a los gustos coleccionistas que imperaban a finales del siglo XIX, los cuales no se regían por unos criterios coherentes, que fuesen encaminados hacia una estética determinada o unos objetos concretos, sino hacia el simple deseo de poseer piezas antiguas, sin preferencia por algún tipo o época especial. El resultado, que se plasmaba tanto en las exposiciones públicas como en los espacios privados de los grandes coleccionistas, era el de un abigarramiento y un cierto desorden que manifestaban las ansias de poseer. Las dos exposiciones decimonónicas ofrecen un contenido variopinto —son las dos únicas que exponen piezas de todas las colecciones—, curiosamente la mayoría de las piezas se repiten en las dos, cuya elección y disposición espacial



Llegada de Doña María Cristina de Habsburgo a la inauguración de la muestra histórico-europea (Madrid, 1892). (Ilustración española y americana).

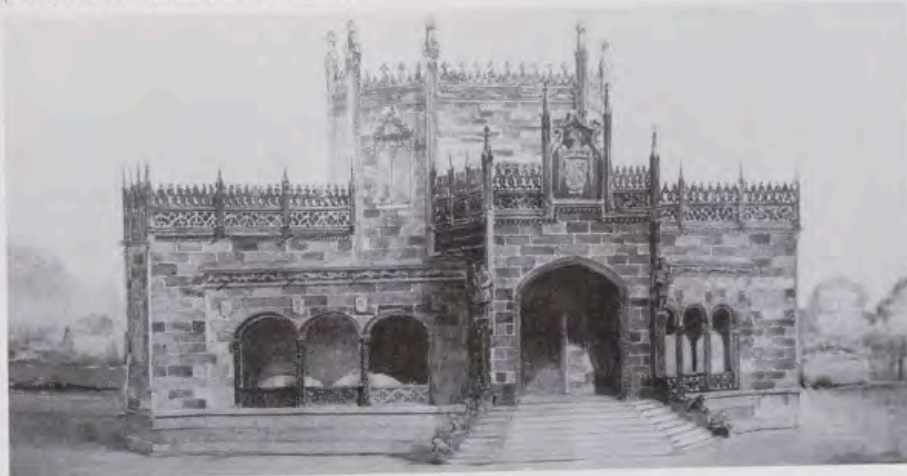


Acto inaugural de la exposición histórico-europea (Madrid, 1892).
(Ilustración española y americana).

no responden a criterios muy claros, sino al interés de resaltar las obras de arte más importantes de cada Colección, relacionadas con hechos históricos fundamentales de la Historia de España. Por ello, los espacios arquitectónicos destinados a Pabellón Real se constituyen como un elemento más dentro de los gustos que imperan a finales del siglo XIX: podríamos decir que son la manifestación palpable del mecenazgo y coleccionismo ejercido por los Reyes españoles, Austrias y Borbones, desde hace casi cinco siglos.

Entre las pinturas destacan dos tipos de obras: retratos de los siglos XVI y XVII relacionados con Felipe II, Felipe III y Felipe IV, de Morales, de Arias, copias de Rubens y los que se suponían atribuidos a Velázquez; y pintura religiosa, tablas, la mayor parte, entre las que destacan obras de arte de suma importancia, como «El Calvario» de Roger Van der Weyden, comprado por Felipe II y donado a El Escorial; la obra del Bosco; y, especialmente, la presencia del tríptico de Gerard David, que apareció en esta muestra como de Van Eyck. Quizá la pieza más impresionante fue el gran retablo de Campaña procedente de la Capilla de Saldaña del Monasterio de Tordesillas, propiedad, posiblemente,

El Pabellón Real (Sevilla, 1929).
(Biblioteca del Palacio Real de Madrid).



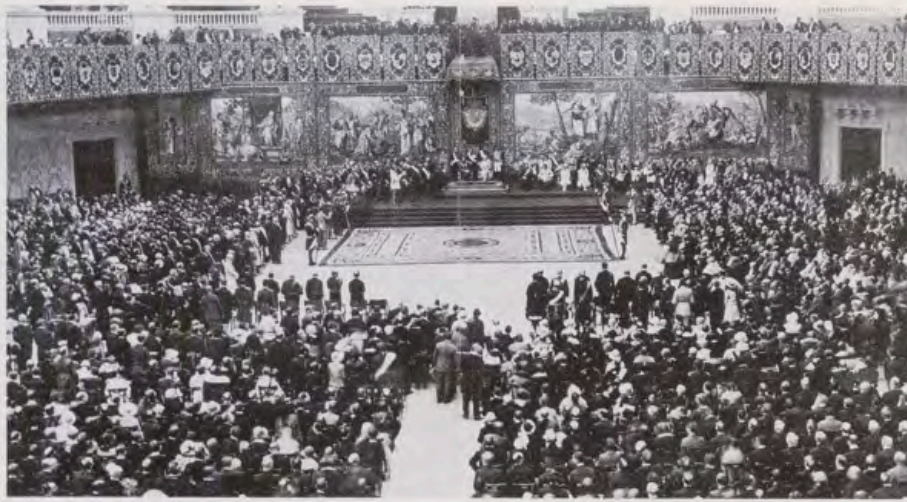
de Pedro el Cruel, y obra del taller de Nicolás Francés, aunque en el catálogo no aparezca atribución²¹. Como veremos en el comentario del resto de las Colecciones, la selección pone de manifiesto el deseo de mostrar el esplendor de los Siglos de Oro como momento clave en la Historia de España.

La Colección de objetos de plata y oro estuvo representada en las exposiciones de los años 1888 de Barcelona y 1892 de Madrid por un número muy limitado de piezas, en función de unos criterios historicistas que dominaron la selección de ambas muestras. De un total de treinta piezas que se exhibieron en Madrid, trece ya se habían expuesto en Barcelona. Es muy probable que el hecho de que la mayoría de las piezas de la Colección se mantuvieran en uso durante esos años, al servicio de la Real Familia, no permitiera, en alguna medida, que se seleccionasen objetos posteriores al siglo XVII; pero, dada la tendencia decimonónica a ahondar en las raíces de la cultura, es posible que la selección se hiciera por la antigüedad y para demostrar el esplendor de la monarquía de la Casa de Austria. De acuerdo con un orden cronológico, las piezas más antiguas fueron la arqueta relicario de esmaltes de Limoges,

típico ejemplar de las comúnmente conocidas como arquetas de Santo Tomás Moro, de las que existen varios ejemplares en otras colecciones europeas; la cruz del Infante de la Cerda, y el cáliz de finales del siglo XV y principios del XVI, ambos del Monasterio de Las Huelgas de Burgos; así como otro cáliz del mismo periodo del Monasterio de Tordesillas, buenos ejemplos, todos ellos, de la platería castellana de este momento. Aparecen una serie de piezas del siglo XVI, entre las que destacan el cáliz plateresco de la Real Capilla de Madrid, y la arqueta de ágatas de su relicario. Hay una serie de obras que hoy sólo son conocidas por fotografía y que debieron perderse durante la última guerra civil; se trata de tres medallones de oro esmaltado, un cáliz de oro y amatistas, un crucifijo y una arqueta de plata cincelada, todo ello del siglo XVI.

Existe otro grupo de objetos, que guardan estrecha relación con la fundación del Monasterio de El Escorial, conocidos tanto por las publicaciones del Patrimonio como por las de distintos organismos públicos y privados del extranjero. Estos están representados en mayor número que los anteriores, once en total, y denotan el gran interés de los organizadores de dichas exposiciones por destacar la fundación Real de El Escorial y su época. Por último, hay cinco piezas pertenecientes al siglo XVII: el jarro de aguamanil con marca de García Sahagún, realizado para el servicio de Felipe III; una cruz de altar de cristal de roca y bronce dorado, posiblemente de la misma época, del Monasterio de Las Descalzas; la arqueta relicario de San Francisco de Borja del mismo Monasterio; y dos piezas italianas de finales de la segunda mitad del siglo, como la conocida lámpara de bronce y coral del relicario de este convento, y la cruz de cristal de roca, trabajo napolitano de la Real Capilla. Este conjunto de piezas no representa la floreciente platería barroca y por supuesto nada de la platería de los siglos XVIII y XIX. Todo ello, unido al hecho de la repetición de piezas en una y otra muestra, pone de relieve lo tardío que fue en España el estudio y la investigación de esta manifestación artística²².

Las piezas de escultura, también repetidas en las dos exposiciones del XIX, poseen un contenido semejante al de las Colecciones anteriormente citadas. Las obras de Bernini, ambas de extraordinaria calidad e inscritas en una estética barroca, comparable a los pequeños bronce de Giambologna; la caja de hueso del siglo X, similar a una arqueta del Museo Cluny y con una púxide del Germanische National Museum de Nuremberg; el díptico de marfil de taller francés del siglo XIV; y el retablo de los Saldaña del Monasterio de Tordesillas, relacionado con los talleres del norte y en particular por retablos de procedencia fla-



Acto inaugural de la Exposición de Barcelona (1929). (La Esfera).

menca de la primera mitad del siglo XV, manifiestan el gusto por lo antiguo, y lo relacionado con la monarquía austríaca y el Monasterio de El Escorial, puesto que son obras compradas en esa época y conservadas en el citado Real Sitio²³.

Las exposiciones de 1888 y 1892-1893 presentaron importantes piezas textiles de carácter litúrgico. Fueron en total diez objetos procedentes de las Colecciones Reales de tres Reales Sitios: Monasterio de Santa Clara de Tordesillas, Monasterio de San Lorenzo de El Escorial y Monasterio de Las Huelgas de Burgos. Se seleccionó un conjunto de obras que mostraban el desarrollo y el auge del arte textil en el siglo XVI; el grupo principal lo constituían las vestiduras del Monasterio de San Lorenzo, que pertenecían a cinco de los más lujosos ternos que se ejecutaron en el Obrador de Bordados, creado expresamente para la realización de los ornamentos del culto en dicho Monasterio. Estas obras manifestaban la religiosidad de la época y el esplendor que rodeaba la liturgia. Destacaban por su riqueza y calidad las piezas del terno de «La vida de Cristo» y del terno de «Difuntos». El Monasterio de Santa Clara de Tordesillas prestó una capa pluvial, ejemplo único de una Colección de Textiles muy amplia, fruto del patronazgo real de este Monasterio. Además se seleccionó un frontal realizado con un guadamecí brocado que demuestra la unión de la cultura cristiana con las influencias orientales tan patentes en el Monasterio de Tordesillas²⁴. Una muestra de tales dimensiones no se repitió en las exposiciones similares realizadas a comienzos del siglo XX. Las piezas procedentes de otras colecciones provenían en su mayoría de museos catedralicios y reflejaban el arte textil de los siglos XIII, XIV y XV.

Los fondos de las Bibliotecas del Palacio Real de Madrid y de El Escorial, que figuraron en 1888 y 1892, son las obras más representativas de ambos centros. El criterio seguido no responde a una idea especial,

sino, simplemente, a una postura historicista que prima las obras americanas para la muestra de 1892, entre las que cabe citar, como más relevantes, la lengua mosca y la lengua guarauna, ambas de don Celestino Matis; y las obras de Fernández de Echevarría. Convendría destacar las obras de Caravantes, con portada y mapas iluminados en pergamino y letra del siglo XVII; Vargas Machuca; los escritos de Santa Teresa; el *Libro de Horas* de Isabel la Católica, con excelentes miniaturas; y, por supuesto, las *Cantigas* y el *Libro de la Montería*, que es de pergamino, escrito con letra gótica y rúbricas iniciales con adornos de oro, así como preciosas miniaturas del arte español²⁵.

Las dos Colecciones principales que constituyen la columna vertebral de las cuatro exposiciones, y muy especialmente de las muestras de Sevilla y Barcelona de 1929, son Armas y Tapices. Fue Felipe II el monarca que mandó reunir en 1565 la Armería, que fue del Emperador Carlos V, en el edificio construido por Gaspar de Vega frente al antiguo Alcázar madrileño de los Austrias, que subsistió hasta 1884. También allí depositó su propia Armería y vinculó ambas a la Corona de España, porque en el testamento que dejó a su hijo —Felipe

Vista del Palacio Nacional (Barcelona, 1929). (Ilustración iberoamericana).



III— dictaminó la prohibición de que pasaran a figurar en la almoneda de sus bienes. En la decisión que aparece en el testamento del 7 de marzo de 1594 constaba, claramente, la primacía dada a la Armería en detrimento del resto de las Colecciones. En un primer momento, la importancia dada a la Armería fue superior a la de la Colección de Tapices y no gozó de tal privilegio hasta el codicilo del 23 de agosto de 1597, en el que la tapicería queda equiparada a las armas. La voluntad de Felipe II perdura en Felipe III que, a su vez, dejó en su testamento de 1621 la Armería y los tapices a Felipe IV.

Hacia 1885 la Armería gozó de un interés muy semejante al que surgió en Europa por el coleccionismo de las armas: las grandes colecciones se reordenan y se forman gracias al mercado de antigüedades existente. El gusto por lo antiguo, junto al interés por los estudios arqueológicos, el surgimiento del sentimiento nacionalista y el criterio historicista, configuraron la cultura de finales del XIX, de la que participaron las exposiciones de 1888 y 1892 a través de las armas exhibidas²⁶.

Sin embargo, la Sevilla del 29 presenta un predominio de Carlos V relacionado con los hechos históricos más relevantes: se puede afirmar que el Pabellón Real de Sevilla sigue las disposiciones testamentarias de Felipe II, primero las armas, segundo los tapices, y después el resto de las artes decorativas, según se puede apreciar en la ordenación de las salas y en la relevancia de las piezas. En la Barcelona de 1929 prima el ofrecer una idea de conjunto de la Colección, con la exposición de piezas de Carlos V, Felipe II, Felipe III y Felipe IV; se incluyen por vez primera armas de niños, armas del XV, armas blancas y de fuego, y especialmente, los trofeos de Lepanto. Este último punto es decisivo, porque ante todo se pretendió mostrar la importancia de la historia de Cataluña como pieza clave de España, a través de la proyección mediterránea en Lepanto, así como sus propios acontecimientos plasmados en

la selección de libros catalanes, o los tapices relativos a Barcelona en la Conquista de Túnez²⁷.

Algo semejante sucede con los tapices: a partir del reinado de Felipe II se prohibió enajenarlos o dividirlos. La Colección se empezó con Isabel la Católica, en la que destaca «La Misa de San Gregorio»; se incrementó con su hija Juana, de la que se conservan los Paños de Oro; y se continuó con el mecenazgo de Margarita de Austria, gobernadora de los Países Bajos, gracias a la cual Carlos V se convirtió en heredero de tapices de gran calidad: series como la

Historia de España, como se muestra en las series de la Historia de Roma y de Escipión; y por otro, quisieron realzar la figura de Carlos V, sus hazañas históricas (Túnez) y la labor de mecenazgo que posteriormente heredaron sus sucesores. Curiosamente, los tapices goyescos aparecen al lado del resto de las artes decorativas, dando a entender que la tapicería importante se cerró en el siglo XVIII, y que la producción ulterior se identifica con el resto de las Colecciones²⁸.

Finalmente, vamos a cerrar este estudio con la descripción de una interesante caseta

NOTAS

¹ Un âge d'or des arts décoratifs 1814-1848. Galeries Nationales du Grand Palais. París, 10 oct.-30 dic. París, Reunión des Musées Nationaux, 1991.

² PUENTE, Joaquín de la: «Arte Oficial y Arte burgués decimonónico», en *Exposiciones nacionales del siglo XIX*, Madrid, 1988.

³ *The great exhibition of 1851*. London, 1981.

⁴ *La Ilustración Española y Americana*. 30 mayo 1888.

⁵ *La Ilustración Española y Americana*. 8 marzo 1888.

⁶ Cfr. *supra*, n.º 4.

⁷ CONDE VIUDO DE VALENCIA DE DON JUAN: «Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería». Madrid, 1898. Id.: «Los tapices de la Corona de España». Madrid, 1903.

⁸ *La Ilustración Española y Americana*, 7 junio 1888.

⁹ Catálogo de la Sección Oficial del Gobierno publicado por la Comisaría regia. Exposición Universal de Barcelona año 1888. Barcelona, López Robert, impresor, 1888.

¹⁰ *La Ilustración Española y Americana*, 8 noviembre 1888.

¹¹ Cfr. *supra*, n.º 10.

¹² Catálogo General de la exposición histórico-europea 1892-1893. Madrid, establecimiento tipográfico de Fontanet, 1893. La joyas de la exposición histórico-europea de Madrid en 1892. Madrid, Sucesor de Laurent, 1893.

¹³ *La Ilustración Española y Americana*, 22 noviembre 1892.

¹⁴ La exposición iberoamericana de 1929: fondos de la hemeroteca municipal de Sevilla. Sevilla, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1987.

¹⁵ Cfr. *supra*, n.º 14.

¹⁶ Catálogo del Pabellón Real, Casa de S.M. Exposición Ibero-Americana. Sevilla, imprenta de la exposición, 1930.

¹⁷ Exposición Internacional de Barcelona. Guía Oficial. Barcelona, 1929.

¹⁸ El Arte en España. Guía del museo del Palacio Nacional. Exposición Internacional de Barcelona en 1929. Barcelona, imprenta de Eugenio Subirana, 1929.

¹⁹ *La Esfera*, 1 junio 1929.

²⁰ GRANDAS, Carmen: *L'Exposició Internacional de Barcelona de 1929*. Barcelona, Els Llibres de la Frontera, 1988.

²¹ Datos facilitados por Juan Martínez Cuesta, conservador de pintura del Patrimonio Nacional.

²² Datos facilitados por Fernando A. Martín, conservador de plata del Patrimonio Nacional.

²³ Datos facilitados por M.º Jesús Herrero, conservadora de escultura del Patrimonio Nacional.

²⁴ Datos facilitados por Ana García, conservadora de textiles litúrgicos del Patrimonio Nacional.

²⁵ Quiero expresar mi agradecimiento a Pilar García Morencos por las orientaciones ofrecidas, y a Carmen Morales por las numerosas horas pasadas conmigo en la Biblioteca de Palacio buscando documentos sobre las exposiciones universales.

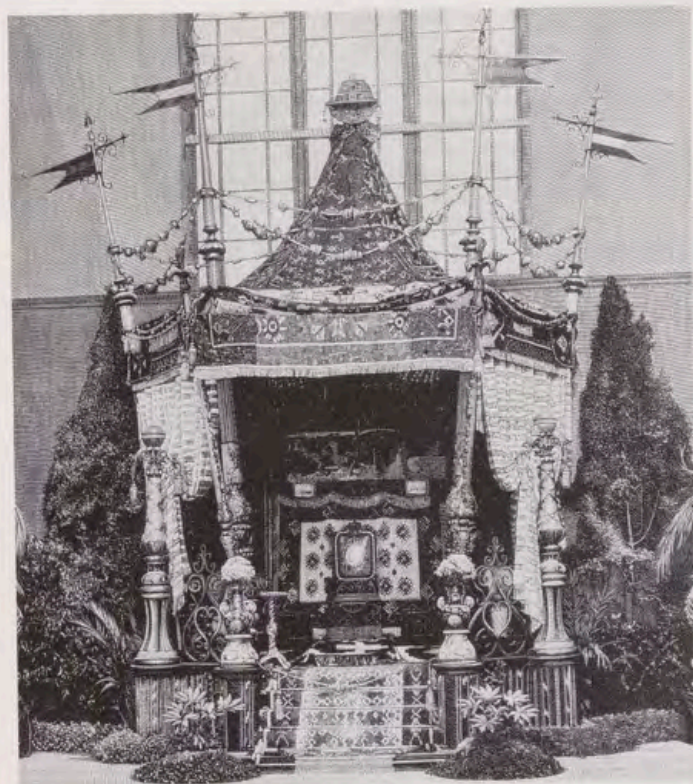
²⁶ GODOY, José A.: «La Real Armería de Madrid», en REALES SITIOS, n.º extraordinario del XXV aniversario, 1989.

²⁷ Agradezco a mi compañero Alvaro Soler del Campo las indicaciones dadas sobre la presencia de las piezas de Armería en las exposiciones universales, y de una forma muy especial a mi amiga y compañera Fernanda Quintana-Lacaci, cuya ayuda ha sido imprescindible para identificar las piezas con las referencias actuales, así como su ánimo y apoyo para culminar este trabajo.

²⁸ HERRERO, Concha: «Los tapices del Patrimonio Nacional», en REALES SITIOS, n.º extraordinario del XXV aniversario, 1989.

Id. «Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional». Madrid, 1987.

²⁹ *La Ilustración Española y Americana*, n.º XXII, año 1888.



«Trono de Hungría» en honor de M.ª Cristina de Habsburgo. Pabellón de Austria-Hungría. (Sevilla, 1888). (Ilustración española y americana).

Pasión de Cristo, Los Honores, las Moralidades o La Conquista de Túnez, fueron propiedad del Emperador. La Colección se incrementó con la aportación de María de Hungría, hija de Juana la Loca, con series como Escipión y Los Pecados Capitales. Felipe II heredó las series de sus predecesores y engrosó la tapicería con series como el Apocalipsis y Los Hechos de los Apóstoles. Tras la pérdida de los Países Bajos, el suministro de tapices que procedía de Amberes y Bruselas se cortó. Sería en el reinado de Felipe V cuando se fundaría la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, que se dedicó a producir paños según los cartones de Bayeu, Castillo y Goya, entre otros. En 1888 y 1892 se expusieron los paños relativos a las series más relevantes reunidas durante el período de los Austrias, pero, una vez más, sin atender a un criterio claro de selección; en general, se trató de dar una visión global de una de las Colecciones más ricas. Por el contrario, Sevilla y Barcelona marcaron una pauta muy definida: por un lado, pretendieron fijarse en los antecedentes remotos de la

que figuró en la exposición de 1888, en el pabellón de Austria-Hungría. Con ello, la participación de la Real Casa no se limitó exclusivamente a los pabellones español y real, sino que tuvo siempre una difusión más amplia. El citado «stand» pronto se conoció con el nombre de «Trono de Hungría», y se montaba por las naciones expositoras como lugar de descanso y sitial de honor, donde los monarcas saludaban a las delegaciones correspondientes. El «Trono de Hungría» sigue la estructura de las tiendas de campaña: de planta central, estuvo decorado con ricas telas de diseños tradicionales y populares de Hungría; los mástiles son de madera tallada y pintada y llevan los escudos reales de las casas reinantes de España y Austria-Hungría, así como las banderas respectivas en su punta. Los representantes del Imperio Austro-húngaro regalaron este Pabellón a S.M. la Reina M.ª Cristina de Habsburgo-Lorena, Regente de España, tras la visita a este «stand». Muchas de las piezas de este trono se conservan en el Palacio Real de Madrid²⁹.

PIEZAS DE LAS COLECCIONES DEL PATRIMONIO NACIONAL QUE FIGURARON EN LAS EXPOSICIONES DE LOS AÑOS 1888, 1892 Y 1929

- Junto a cada pieza aparece la identificación correspondiente a la clasificación general de la Real Armería que realizó el Conde Valencia de Don Juan.
— S.I. corresponde a las piezas sin identificar.

ARMAS

Arnés del rey don Sebastián (A. 290). BARCELONA, 1888 y 1929.
Arnés ecuestre de Felipe III (A. 291). BARCELONA, 1929.
Coselete (A. 322a 325). BARCELONA, 1929.
Arnés del quinto duque de Escalona (A. 340). BARCELONA, 1929.
Media armadura del primer tercio del siglo XVII (A. 378). BARCELONA, 1929.
Arnés de Felipe IV (A. 381). BARCELONA, 1929.
Rodela de Felipe IV (A. 382). BARCELONA, 1929.
Arnés de Infante de Felipe IV (A. 402). BARCELONA, 1929.
Rodela de Felipe IV (A. 403). BARCELONA, 1929.
Arnés de Felipe IV (A. 422). BARCELONA, 1929.
Coselete de Felipe III siendo niño (B. 4). BARCELONA, 1888 y 1929.
Morrión del arnés de niño de Felipe III (B. 5). BARCELONA, 1929.
Arnés de Felipe III siendo niño (B. 13). BARCELONA, 1888 y 1929.
Coselete de niño del siglo XVII (B. 12). BARCELONA, 1929.
Arnés de niño de Baltasar Carlos (B. 21). BARCELONA, 1929.
Celada de Baltasar Carlos (B. 22). BARCELONA, 1929.
Rodela de Baltasar Carlos (B. 23). BARCELONA, 1929.
Arnés español del siglo XV (C. 1). BARCELONA, 1929.
Arnés español del siglo XV (C. 2). BARCELONA, 1929.
Celada descubierta (D. 12). BARCELONA, 1929.
Celada descubierta del siglo XV (D. 16). BARCELONA, 1929.
Barbote de la celada anterior (D. 17). BARCELONA, 1929.
Silla bridona (F. 1 a F. 4). BARCELONA, 1929.
Silla bridona del siglo XVI (F. 41). BARCELONA, 1929.
Silla estradiota del siglo XVI (F. 42). BARCELONA, 1929.
Arnés de ballestero español (C. 3). MADRID, 1892.
Silla bridona del siglo XVI (F. 47). BARCELONA, 1929.
Arnés español del siglo XV (C. 7). MADRID, 1892.
Silla bridona de Felipe II (F. 49). BARCELONA, 1929.
Arnés de piquero español (C. 5 o C. 8). MADRID, 1892.
Silla bridona (F. 57). BARCELONA, 1929.
Arnés del siglo XVI (A. 306-A. 337). MADRID, 1892.
Silla jineta del siglo XVI (F. 64). BARCELONA, 1929.
Arnés del siglo XVI (A. 9). MADRID, 1892.
Silla de montar a la brida (A. 243 a A. 262). MADRID, 1892. BARCELONA, 1929.
Arnés español del siglo XVI (A. 284). MADRID, 1892.
Rodela italiana del siglo XVI llamada del Plus Ultra (D. 63). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892. SEVILLA, 1929. BARCELONA, 1929.
Rodela italiana de Carlos V (D. 67). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
Adarga de parada del siglo XVI (D. 88). MADRID, 1892. SEVILLA, 1929.
Rodela del siglo XVI (D. 72). MADRID, 1892.
Arnés de piqueta real procedente de Felipe el Hermoso (A. 16). MADRID, 1892.
Rodela para infante del siglo XVII (D. 10). MADRID, 1892.
Inventario iluminado (N. 18). MADRID, 1892. SEVILLA, 1929. BARCELONA, 1929.
Celada de Ali Bajá (M. 9). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
Espada (G. 27). MADRID, 1892.
Espada de Hernán Cortés (G. 45). MADRID, 1892.
Espada de Pizarro (G. 35). MADRID, 1892. SEVILLA, 1929. BARCELONA, 1929.
Arnés del siglo XV (A. 4 y A. 5). SEVILLA, 1929.
Arnés de Valladolid (A. 37). SEVILLA, 1929.
Almete del siglo XV (A. 75). SEVILLA, 1929.
Arnés de justa real (A. 101). SEVILLA, 1929.

Borgoñota de visera (A. 120). SEVILLA, 1929.
Arnés ecuestre de Carlos V de Argel (A. 149). SEVILLA, 1929.
Silla bridona del arnés de Argel (A. 150). BARCELONA, 1888. SEVILLA, 1929.
Celada de Argel (A. 154). SEVILLA, 1929.
Arnés de Carlos V (A. 157). SEVILLA, 1929.
Sombrero fuerte (A. 158). SEVILLA, 1929.
Arnés de Mühlberg (de A. 164 a A. 187). BARCELONA, 1888. SEVILLA, 1929.
Celada morrión (D. 1). SEVILLA, 1929.
Rodela (D. 2). BARCELONA, 1888. SEVILLA, 1929.
Celada descubierta del siglo XV (D. 14). SEVILLA, 1929.
Barbote compañero del anterior (D. 15). SEVILLA, 1929.
Capacete del siglo XV (D. 24). SEVILLA, 1929.
Morrión español del siglo XVI (D. 26). SEVILLA, 1929.
Silla del siglo XVI (F. 44). SEVILLA, 1929.
Silla croata del siglo XVI (F. 45). SEVILLA, 1929.
Silla del siglo XVI (F. 79). SEVILLA, 1929.
Estribos del siglo XVI (F. 125). SEVILLA, 1929.
Estribo del siglo XVI (F. 126). SEVILLA, 1929.
Estoque de los RR.CC. o de Ceremonias (G. 1). SEVILLA, 1929.
Vaina del estoque anterior (G. 2). SEVILLA, 1929.
Estoque imperial de Carlos V (G. 3). SEVILLA, 1929.
Estoque de arzón de Carlos V (G. 14). SEVILLA, 1929.
Espada de Fernando el Católico (G. 31). SEVILLA, 1929.
Espada de armas de Carlos V llevada a Yuste (G. 41). SEVILLA, 1929.
Espada del siglo XVI (G. 46). SEVILLA, 1929.
Daga del siglo XVI que Carlos V llevó a Yuste (G. 147). SEVILLA, 1929.
Codales de armadura del siglo XVI (E. 85 y E. 86). SEVILLA, 1929.
Manoplas alemanas del siglo XV (E. 88 y E. 89). BARCELONA, 1888. SEVILLA, 1929.
Armadura del lebrél (E. 114 y E. 115). SEVILLA, 1929.
Litera de campaña de Carlos V (N. 10). SEVILLA, 1929.
Lanza de caballería (I. 226). SEVILLA, 1929.
Pistolas de arzón de Carlos V (K. 49 y K. 50). SEVILLA, 1929.
Pistola de arzón (K. 67 y K. 68). SEVILLA, 1929.
Guión real de Juan de Austria (L. 16 y L. 17). BARCELONA, 1929.
Trofeos ganados a los turcos en Lepanto (M. 18 a 24). BARCELONA, 1929.
Colas de caballo ganadas en Lepanto (M. 33 a 36). BARCELONA, 1929.
Rodela turca (M. 40). BARCELONA, 1929.
Fanal de galera turca de Mahomet Bey (M. 77). BARCELONA, 1929.
Arcabuz catalán (K. 7). BARCELONA, 1929.
Pedreñal de rueda italiano del siglo XVII (K. 42). BARCELONA, 1888 y 1929.
Escopeta de caza Luis de Borbón (K. 152). BARCELONA, 1929.
Escopetas de caza del siglo XVIII (K. 162). BARCELONA, 1929.
Pistolas de Felipe V (K. 225 y 226). BARCELONA, 1929.
Pistolas de Fernando VI (K. 227 y 228). BARCELONA, 1929.
Arnés del siglo XV ecuestre (A. 1). BARCELONA, 1929.
Arnés del siglo XV (A. 6). BARCELONA, 1929.
Armadura ecuestre de Carlos V (A. 26). BARCELONA, 1888 y 1929.
Arnés de tonelete de hojas de roble (A. 49). BARCELONA, 1929.
Silla de arnés (A. 104). BARCELONA, 1929.
Testera de la silla anterior (A. 105). BARCELONA, 1929.
Silla bridona del siglo XVI (F. 74). BARCELONA, 1929.
Montante del siglo XV (G. 15). BARCELONA, 1929.
Estoque del Gran Capitán atribuida (G. 30). BARCELONA, 1929.
Brigantina milanés (C. 11). BARCELONA, 1888.
Armadura a la romana (A. 188). BARCELONA, 1888.
Armadura de parada de Felipe II (A. 239). BARCELONA, 1888.
Armadura de Felipe II (A. 231?). BARCELONA, 1888.
Armadura de Carlos V (A. 147). BARCELONA, 1888.
Borgoñota de Carlos V (D. 30). BARCELONA, 1888.
Borgoñota de Felipe II (A. 239). BARCELONA, 1888.
Celada de Carlos V de Argel (A. 151). BARCELONA, 1888.
Cimera de Martín (D. 11). BARCELONA, 1888.
Rodela de Carlos V (D. 4). BARCELONA, 1888.
Rodela alemana (A. 241). BARCELONA, 1888.
Adarga morisca (D. 86). BARCELONA, 1888.
Escudo de mascarón (A. 152). BARCELONA, 1888.
Testera de caballo de Felipe II (A. 263-273). BARCELONA, 1888.
Testera de caballo (A. 291). BARCELONA, 1888.
Testera del siglo XV (f. 113). BARCELONA, 1888.
Gola de la Batalla de San Quintín (A. 434). BARCELONA, 1888.
Freno de caballo (F. 123). BARCELONA, 1888.
Fragmento del manto de San Fernando (N. 9). BARCELONA, 1888.
Dos acicates de Fernando III de Castilla (F. 160 y 161). BARCELONA, 1888.
Dos cuchillos (G. 160 y 161). BARCELONA, 1888.
Estoque de Fernando III (G. 22). BARCELONA, 1888.
Espada de Gonzalo Fernández de Córdoba (G. 29). BARCELONA, 1888.
Espada de Carlos V (G. 34). BARCELONA, 1888.
Espada de Felipe II (G. 48). BARCELONA, 1888.
Espada de lazo de Felipe II (G. 47). BARCELONA, 1888.

Espada de taza calada (G. 80?). BARCELONA, 1888.
 Alabarda del siglo XVI (J. 76 a 79). BARCELONA, 1888.
 Espontón de bronce del siglo XVI (J. 234 a 247). BARCELONA, 1888.
 Bisarmas del siglo XV (M. 5). BARCELONA, 1888.
 Montante español (G. 167). BARCELONA, 1888.
 Portamecha de artillería del siglo XVI (I. 87). BARCELONA, 1888.
 Silla de Felipe II de cruces de Borgoña (A. 263-273). BARCELONA, 1888.
 Silla de parada de Felipe II (A. 242). BARCELONA, 1888.
 Silla de justa del Tonelete (A. 189 y 216). BARCELONA, 1888.
 Silla de Felipe III (A. 352). BARCELONA, 1888.
 Arcabucillo de Carlos V (K. 30). BARCELONA, 1888.
 Arcabuz de 1596 (K. 40). BARCELONA, 1888.
 Arcabucillo de dos patillas de Carlos V (K. 31). BARCELONA, 1888.
 Martillo-pistola de Felipe II (K. 60). BARCELONA, 1888.
 Pistolón marcado P.P. (K. 537). BARCELONA, 1888.
 Pistola de Carlos V de 1550 (K. 59). BARCELONA, 1888.
 Pistola del siglo XVI (K. 58). BARCELONA, 1888.
 Tablero de cinco herraduras de El Escorial (N. 43 y 47). BARCELONA, 1888.
 Arnés de justa real de Flandes de fines del siglo XV (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Media armadura de Don Felipe después de Felipe III (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Rodela de acero grabada y dorada perteneciente a una armadura de Felipe II (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Rodela de hierro relevada del siglo XVII (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Tarja de justa barreada de la primera mitad del siglo XVI (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Cinco partesanas del siglo XVI (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Cinco lanzas de Carlos V (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Dos azonas del siglo XVI (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Dos picas del siglo XVI (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Una lanza del siglo XVI (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Una pica del siglo XV (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Tres sillas de justa del siglo XVI (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Dos sillas de justa de Carlos V (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Una silla de justa del arnés blasonado de Felipe II (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Pistolón de rueda de dos cañones, de mediados del siglo XVI (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Pistola de rueda de Carlos V (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Pistola de rueda del siglo XVII (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Cinco tableros con cerraduras, fallebas y pasadores (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Arnés español de fines del siglo XV (S.I.). MADRID, 1892.
 Piquero español del siglo XV (S.I.), dos piezas. MADRID, 1892.
 Hachero español del siglo XV (S.I.), dos piezas. MADRID, 1892.
 Doce medias armaduras lisas (S.I.). SEVILLA, 1929.
 Cuatro gallardetes de la batalla de Lepanto (S.I.). BARCELONA, 1929.

TAPICES

San Juan Bautista marchando al desierto a hacer penitencia o San Juan se despide de sus padres. Serie 4: Historia de San Juan Bautista. Paño II. BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Nacimiento de San Juan, y Zacarías recobra la palabra. Serie I. Paño I. BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 San Juan predica de los israelitas. Serie 4. Paño III. MADRID, 1892.
 Cumplimiento de las profecías en el nacimiento del Hijo de Dios. Serie 2: episodios de la vida de la Virgen. Paño I. BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 La presentación en el templo. Serie 2. Paño II. MADRID, 1892.
 Cristo caminando al monte Calvario o caída en el camino del Calvario. Serie 10: la Pasión de Cristo. Paño II. BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 El Descendimiento. Serie 10. Paño IV. BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Alegoría del Tíber y de Roma. Serie 14: Historia de la fundación de Roma. Paño I. BARCELONA, 1888. MADRID, 1892. SEVILLA, 1929.
 Rómulo dictando leyes. Serie 14. Paño VI. BARCELONA, 1888. MADRID, 1892. SEVILLA, 1929.
 Dosel en oro y seda del siglo XV. Emblemas de los RR.CC. Huelgas. MADRID, 1892.
 Numitor restablecido en el trono de Alba. Serie 14. Paño II. MADRID, 1892. SEVILLA, 1929.
 Rómulo elevado al trono de Roma. Serie 14. Paño III. MADRID, 1892. SEVILLA, 1929.
 Rómulo acuerda el rapto de las Sabinas. Serie 14. Paño IV. MADRID, 1892. SEVILLA, 1929.
 El rapto de las Sabinas y la presentación de Hersilia a Rómulo. Serie 14. Paño V. MADRID, 1892. SEVILLA, 1929.
 El Milagro de la Misa de San Gregorio. Serie 7. Paño II. BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.

Dosel de Carlos V. Serie 9. Paños I, II y III. BARCELONA, 1888. MADRID, 1892. SEVILLA, 1929.
 Dosel de terciopelo carmesí del siglo XVI. Las Huelgas. MADRID, 1892.
 Coriolano ante Roma con Veturia y Volumnia. Serie 15: Las Esferas. Paño IV. MADRID, 1892.
 Betsabé en el baño sorprendida por David. Serie 3: Historia de David y Betsabé. Paño I. BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Natam recrimina a David. Serie 3. Paño III. BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Casamiento de David y Betsabé. Serie 3. Paño II. MADRID, 1892.
 La Anunciación. Serie 1: Triunfo de la Madre de Dios o Paños de Oro. Paño II. BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Nacimiento de Jesús. Serie I. Paño III. BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 San Jerónimo en el desierto. Serie 7. Paño III. MADRID, 1892.
 Las Bodas del cordero. Serie 11: El Apocalipsis. Paño VII. MADRID, 1892.
 Cinco paños de la serie del Apocalipsis (S.I.). BARCELONA, 1929.
 La última cena. Serie 45. Paño II. BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 La virtud suprema concediendo honores. Serie 5: Moralidades. Paño III. MADRID, 1892. SEVILLA, 1929.
 La justicia entronizada. Serie 8: Los Honores. Paño IX. MADRID, 1892.
 Los 7 paños de la Historia de Scipión. Serie 26. SEVILLA, 1929.
 Los 9 paños de la Historia de Teseo. Serie 56. SEVILLA, 1929.
 Historia de Jacob. 4 paños (S.I.). SEVILLA, 1929.
 8 tapices estilo Luis XV (S. I.). SEVILLA, 1929.
 8 tapices de la serie 9 de Goya. SEVILLA, 1929.
 La revista de las tropas en Barcelona. Serie 13: La Conquista de Túnez. Paño II. BARCELONA, 1888.
 8 paños de la serie 13 de La Conquista de Túnez (S.I.). BARCELONA, 1929.
 Majo y maja de paseo. Cartón de Goya. BARCELONA, 1888.
 Gaítero gallego. Cartón de Américo. BARCELONA, 1888.
 La Virgen leyendo un libro de oraciones. Cartón copia de Van Dick. BARCELONA, 1888.
 Alfombra turca de Américo para el Salón Gasparini del Palacio Real de Madrid. BARCELONA, 1888.
 Alfombra turca de Américo (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Alfombra turca de Américo (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Tres tapetes de alfombra de dibujos turcos de Américo. BARCELONA, 1888.
 Tres alfombras tapiz (S.I.). SEVILLA, 1929.
 Tres alfombras de nudo (S.I.). SEVILLA, 1929.

LIBROS

Album que reproduce los ternos bordados de El Escorial. 1588 (El Escorial). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Códice titulado Jovencel (El Escorial). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Salterio de los agustinos del siglo XIII (El Escorial). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Virgilio. Códice florentino del siglo XV (El Escorial). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Libro de Horas de Isabel la Católica (El Escorial). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Breviario de Carlos V (El Escorial). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Breviario de Felipe II (El Escorial). BARCELONA, 1888.
 Libro de Coro, iluminado por Fray Andrés de León (El Escorial). MADRID, 1892.
 Martínez Compañón, obispo de Trujillo (Perú). Mapas, planos, etc. MADRID, 1892.
 Lengua mosca. 1612. Vocabulario. MADRID, 1892.
 Lengua mosca. Gramática. MADRID, 1892.
 Carta de Colón a los RR.CC. Copia de 1825. MADRID, 1892.
 Lengua guarauna. MADRID, 1892.
 Quiroga: «Coloquios de la verdad». MADRID, 1892.
 Rizco. 7 cartas de marear. 1580. MADRID, 1892.
 Lengua paríagota. MADRID, 1892.
 Instrucciones del virrey Mendoza D. Antonio de Mendoza al virrey Ruy López de Villalobos para la conquista de las Islas del Poniente. MADRID, 1892.
 Fernández de Echevarría, «Modos que tenían los indios para celebrar las fiestas». MADRID, 1892.
 Actos de Diego Hernández de Zerpa, por Pedro de la Cadena. MADRID, 1892.
 Memorial del pleito de Luis Colón y hermanos. MADRID, 1892.
 Cieza de León. Libro tercero de Las guerras del Perú. MADRID, 1892.
 Sahagún. Historia de las cosas de Nueva España. MADRID, 1892.
 León Pinelo. El paraíso en el nuevo mundo. 1656. MADRID, 1892.
 Méndez Nieto. Discursos medicinales. 1607. MADRID, 1892.
 López de Cervantes. Relación de las provincias del Perú. 1614. MADRID, 1892.
 Rodríguez de Ocampo. Relación del obispado de Quito. 1650. MADRID, 1892.

Aguilar. Relación de la conquista de Nueva España. MADRID, 1892.
 Vargas Machuca. Apologías y discursos de las conquistas occidentales. 1552. MADRID, 1892.
 Libro de Horas de Juana la Loca. MADRID, 1892.
 Santa Teresa. Libro de las Fundaciones (El Escorial). MADRID, 1892.
 Recepción de colegiales en Alcalá. 1508-1704. MADRID, 1892.
 Estatutos del colegio de San Salvador de Oviedo. 1571. MADRID, 1892.
 Salterio iluminado del siglo XV (El Escorial). MADRID, 1892.
 Firdusi. Texto persa. 1485. MADRID, 1892.
 Tasso. Poesías y cartas. MADRID, 1892.
 Santa Teresa. Camino de perfección (El Escorial). MADRID, 1892.
 Saady. Texto persa. MADRID, 1892.
 Las Cantigas de Alfonso X. MADRID, 1892.
 Libro de la Montería. MADRID, 1892. BARCELONA, 1929.
 Ptolomeo. 1456. MADRID, 1892.
 Kempis. MADRID, 1892.
 Biblia de Abraham ben Mosché. MADRID, 1892.
 Sínodos provinciales del Perú. MADRID, 1892.
 López de Caravantes. Noticia general de las Provincias del Perú, Tierra Firme y Chile. MADRID, 1892.
 Vida de la Madre Teresa de Jesús escrita por ella misma (El Escorial). MADRID, 1892.
 Missale Solemne. 1641. N. Jarry. MADRID, 1892.
 Album de artistas catalanes. 1906. BARCELONA, 1929.
 Linajes de Cataluña. Manuscrito. BARCELONA, 1929.
 Encuadernación de César Paumard. BARCELONA, 1929.
 Obras de Ausias March. Valencia, 1609. BARCELONA, 1929.
 Doce comedias famosas. Barcelona, 1609. BARCELONA, 1929.
 Obras de Boscán y Garcilaso. Barcelona, 1534. BARCELONA, 1929.
 Kempis: «Menyspreu del mon». Valencia, 1591. BARCELONA, 1929.
 El Quijote, por Alonso Fernández de Avellaneda. Tarragona, 1614. BARCELONA, 1929.
 Conceptos espirituales por Alonso de Ledesma. Lisboa, 1605. BARCELONA, 1929.
 Lote de 21 encuadernaciones de los siglos XVIII y XIX. BARCELONA, 1929.
 Catálogo: 5 vols. Dos de impresos, uno de medallas, uno de crónicas y otro de lenguas de América. BARCELONA, 1929.
 Empresas políticas por Saavedra Fajardo y caligrafiadas por don Manuel J. Laredo. 1863. BARCELONA, 1929.
 Crónica de los Reyes de Aragón y Condes de Barcelona. Manuscrito del siglo XIV. BARCELONA, 1929.
 Libro de geometría por Juan de Alcega. Madrid, 1580. BARCELONA, 1929.
 Cancionero musical. Manuscrito del siglo XV. BARCELONA, 1929.
 Crónica de Jaime I. Manuscrito del siglo XIV. BARCELONA, 1929.

PINTURA

La Crucifixión. Escuela Flamenca. Siglo XVI (Sala Capitular. Monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas). MADRID, 1892.
 Retrato de don Sebastián de Portugal. Cristóbal de Morales (Sala del Candilón. Monasterio de las Descalzas Reales). MADRID, 1892.
 Retrato de caballero con gola de hierro (S.I.). Anónimo (Palacio Real. Madrid). MADRID, 1892.
 Retrato de caballero desconocido. Atribuido a Carreño (Palacio Real. Madrid). MADRID, 1892.
 Retrato de doña Ana de Austria. George van Straten (Salón de Reyes. Monasterio de las Descalzas Reales). MADRID, 1892.
 Calvario. Roger van der Weyden (Museo de Pintura. Sala IV. Monasterio de San Lorenzo el Real). MADRID, 1892.
 Retrato de la Infanta Isabel Clara Eugenia. Anton van Dick. Taller (Salón de Tapices. Monasterio de las Descalzas Reales). MADRID, 1892.
 Ecce-Homo. Hieronymus Bosch (Celda Prioral Baja. Monasterio de San Lorenzo el Real). MADRID, 1892.
 Retablo de la Capilla Saldaña. Parte pictórica: Nicolás Francés (Capilla Saldaña. Monasterio de Santa Clara de Tordesillas). MADRID, 1892.
 Retrato de Felipe IV. Rubens. Taller (Sala de Audiencias. Palacio de La Zarzuela). MADRID, 1892.
 Retrato de Isabel de Borbón. Rubens. Taller (Sala de Audiencias. Palacio de La Zarzuela). MADRID, 1892.
 Retrato de doña Margarita de Austria. Bartolomé González (Galería de los Austrias. Palacio Real de El Pardo). MADRID, 1892.
 La Presentación de la Virgen. Van der Stoekt, círculo (Cuarto de la Infanta Isabel Clara Eugenia. Monasterio de San Lorenzo el Real). MADRID, 1892.
 Retrato de doña Juana de Austria. Sánchez Coello. Taller (Salón de Retratos. Monasterio de San Lorenzo el Real). MADRID, 1892.
 Retrato de la reina Isabel la Católica. Bartolomé Bermejo (Museo de Pintura. Palacio Real de Madrid). MADRID, 1892.
 Cabeza de anciano (S.I.). MADRID, 1892.
 Retrato del rey Felipe IV. Antonio Arias (Sala de Secretarios Grande. Monasterio de San Lorenzo el Real). MADRID, 1892.

Retrato de la reina Mariana de Austria. Antonio Arias (Sala de Secretarios Grande. Monasterio de San Lorenzo el Real). MADRID, 1892.
 Retrato del duque de Borgoña Felipe el Bueno. Roger van der Weyden (Museo de Pintura. Palacio Real de Madrid). MADRID, 1892.
 Retrato de dama desconocida. Velázquez. Atribuido. Robado. MADRID, 1892.
 Retrato de dama desconocida. Carreño. Atribuido. Robado. MADRID, 1892.
 Sagrada Familia. Escuela flamenca (S.I.) (Monasterio de las Descalzas Reales). MADRID, 1892.
 Retrato de la Infanta doña Margarita de la Cruz (S.I.). Escuela flamenca (Monasterio de las Descalzas Reales). MADRID, 1892.
 Tríptico. La Virgen María con el Niño Jesús (S.I.). Escuela flamenca (Monasterio de las Descalzas Reales). MADRID, 1892.
 Tríptico. El Carro de Heno. Hieronymus Bosch (Celda Prioral Baja. Monasterio de San Lorenzo el Real). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Tríptico. El Jardín de las Delicias. Hieronymus Bosch (Museo del Prado). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Retrato del Emperador Carlos V. Pantoja de la Cruz (Salón de Retratos. Monasterio de San Lorenzo el Real). MADRID, 1892.
 Déesis. Van Dick. Copia (Sala de Pintura Flamenca. Monasterio de las Descalzas Reales). MADRID, 1892.
 Tríptico. La Adoración de los Reyes Magos (S.I.). Escuela flamenca (Sala de Pintura Flamenca. Monasterio de las Descalzas Reales). MADRID, 1892.
 Retrato de los duques de Santangel. Scipione Pulzone. Atribuido (Museo de Pintura. Palacio Real de Madrid). MADRID, 1892.
 La Sibila Eritrea. Moretto da Brescia (Sala Capitular Prioral. Monasterio de San Lorenzo el Real). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Retrato del rey Felipe III. Bartolomé González (Galería de los Austrias. Palacio Real de El Pardo). MADRID, 1892.
 El Profeta Isaías. Moretto da Brescia (Sala Capitular Prioral. Monasterio de San Lorenzo el Real). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Político de Isabel la Católica. Juan de Flandes y taller (Tranvía de Carlos III. Palacio Real de Madrid). MADRID, 1892.
 Retrato del Conde-Duque de Olivares. Velázquez (Museo de Pintura. Palacio Real de Madrid). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 El hombre de la perla. Miguel Zitow (Museo de Pintura. Palacio Real de Madrid). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Fragmento. Mano con firma. Velázquez. Robado. MADRID, 1892.
 Retrato de caballero desconocido. Escuela francesa (Palacio Real de Madrid). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Retrato de la Infanta Isabel Clara Eugenia. Sofronisba Anguisola. Robado. BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Retrato de Felipe II. Escuela española. Siglo XVI (Cuarto de la Infanta Isabel Clara Eugenia. Monasterio de San Lorenzo el Real). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Tríptico. Piedad. Gerard David (Cuarto de Felipe II. Monasterio de San Lorenzo el Real). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Tríptico. San Jerónimo en oración. Escuela flamenca (Cuarto de Felipe II. Monasterio de San Lorenzo el Real). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Retrato de un Caballero de la Orden de Malta. Velázquez. Atribuido (Museo de Pintura. Palacio Real de Madrid). BARCELONA, 1929. MADRID, 1892.
 Retrato de un Caballero de la Orden de Calatrava (S.I.). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Retrato de un personaje de la época de Carlos II (S.I.). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Un bebedor. David Teniers (Museo de Pintura. Palacio Real de Madrid). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Escena de taberna. David Teniers (Museo de Pintura. Palacio Real de Madrid). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Bebedor. Van Ostade (Museo de Pintura. Palacio Real de Madrid). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Escena costumbrista. Van Ostade (Museo de Pintura. Palacio Real de Madrid). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Escena popular. Mateo Hellmon (Museo de Pintura. Palacio Real de Madrid). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Escena costumbrista. Philip Wouermans (Museo de Pintura. Palacio Real de Madrid). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.

ESCULTURA

Hércules. Bronce, 1643. Bernini (Palacio Real de Madrid). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Teseo. Bronce. 1643. Bernini (Palacio Real de Madrid). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Caja de hueso de los siglos X-XI (El Escorial). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Díptico de marfil del siglo XIV que representa la pasión de Cristo (El Escorial). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.

El Desengaño. Marfil. Buen Retiro (Casita del Príncipe de El Escorial). BARCELONA, 1888.
 El pudor. Marfil. Buen Retiro (Casita del Príncipe de El Escorial). BARCELONA, 1888.
 Dos bustos de mármol de Augusto Lucio y Cayo César (Palacio Real de Madrid). BARCELONA, 1888.
 Retablo de los Saldaña (Tordesillas). MADRID, 1892.

TEXTILES LITURGICOS

Frontalera del terno de la vida de Cristo (El Escorial). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Frontalera igual a la anterior (El Escorial). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Paño de facistol del terno de la vida de Cristo (El Escorial). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Paño de facistol del mismo terno (El Escorial). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Frontal del altar de guadamacil brocado (Tordesillas). MADRID, 1892.
 Capa pluvial bordada en oro y sedas (El Escorial). MADRID, 1892.
 Frontalera del terno verde (El Escorial). MADRID, 1892.
 Capa pluvial del terno de difuntos (El Escorial). MADRID, 1892.
 Paño de facistol del terno de difuntos (El Escorial). MADRID, 1892.

ARTES DECORATIVAS

Dos sillones de Matías Gasparini (Palacio Real de Madrid). BARCELONA, 1888.
 Mesa-escritorio de maderas finas de Fernando VII (El Escorial). BARCELONA, 1888. SEVILLA, 1929.
 Consola de madera de Luis XVI, diseñada por Thomire (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Consola de maderas finas y bronce embutidos de Canops (S. I.). BARCELONA, 1888.
 Consola de maderas finas de la reina M.^a Luisa (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Cómodas de maderas embutidas con tiradores y mascarones, estilo Luis XIV (S.I.), Son dos piezas. BARCELONA, 1888.
 Cómoda de caoba y bronce dorado del primer imperio francés (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Organo portátil de Carlos V (El Escorial). MADRID, 1892.
 Bufete o escritorio de Felipe II. Germánico grabado al aguafuerte (El Escorial). MADRID, 1892.
 Mesa de madera de Brasil, portuguesa del siglo XVII (S.I.). MADRID, 1892.
 Banqueta de nogal tallada, del siglo XVI, que perteneció a Carlos V (S.I.). MADRID, 1892.
 Dos mesas tipo Carlos IV (S.I.). SEVILLA, 1929.
 Sillería compuesta por un sofá, y seis banquetas tipo Carlos IV (S.I.). SEVILLA, 1929.
 Cinco banquetas, un sillón y dos sillas a juego con las mesas anteriores (S.I.). SEVILLA, 1929.
 Dos mesas blancas, talladas y doradas (S.I.). SEVILLA, 1929.
 Seis banquetas igual a las mesas anteriores (S.I.). SEVILLA, 1929.
 Tres lámparas de cristal tallado (S.I.). SEVILLA, 1929.
 Tres espejos (S.I.). SEVILLA, 1929.
 Una copa y dos candelabros de cristal tallado (S.I.). SEVILLA, 1929.
 Dos jarrones de bronce y cristal (S.I.). SEVILLA, 1929.
 Dos relojes (S.I.). SEVILLA, 1929.
 Una escribanía y un candelabro de plata (S.I.). SEVILLA, 1929.
 Dos candelabros de cristal y bronce (S.I.). SEVILLA, 1929.
 Dos jarrones de Buen Retiro (S.I.). SEVILLA, 1929.
 Un par de candelabros dorados de Gouthiere (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Reloj de bronce dorado del siglo XVIII, francés (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Un par de candelabros de bronce de Martincourt (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Reloj en forma de ánfora de Thomire (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Péndola de pared de bronce dorado, de la primera época de Luis XVI (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Un par de jarrones de Buen Retiro de Carlos III (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Un par de jarrones con asas de bronce de Buen Retiro de Carlos III (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Un par de jarrones de Buen Retiro de Carlos IV (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Cuadro de porcelana de Buen Retiro que representa a Juno maltratando a Calipso. Buen Retiro, Casita del Príncipe de El Escorial. BARCELONA, 1888.
 Cuadro de porcelana de Buen Retiro que representa a Apolo lamentándose ante Júpiter. Casita del Príncipe de El Escorial. BARCELONA, 1888.
 Un par de candelabros de bronce sostenidos por ninfa y sátiro (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Cinco piezas de vajillas reales, y dos jardineras de la vajilla de Carlos IV y M.^a

Luisa, de Sèvres. (Las dos segundas están en el depósito de porcelana del Palacio Real de Madrid.) BARCELONA, 1888.
 Jardinera de Marcolini (Meissen) (S.I.). BARCELONA, 1888.
 Bandeja de boda de Carlos III y M.^a Amalia de Sajonia, de Meissen (Depósito de porcelana del Palacio Real de Madrid). BARCELONA, 1888.
 Seis abanicos que regaló Alfonso XII a la reina M.^a Cristina y que formaron parte de la colección de Isabel de Farnesio (S.I.). BARCELONA, 1888.

PLATA

Altar de Carlos V (El Escorial). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Relicario del Duomo de Milán (El Escorial). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Relicario-templete de cristal de roca, regalo del duque de Mantua a Felipe II (El Escorial). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Relicario-templete de lapislázuli (El Escorial). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Otro semejante al anterior (El Escorial). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Cruz de cristal de roca. Real Capilla (Palacio Real de Madrid). MADRID, 1892.
 Arca de Isabel Clara Eugenia (Palacio Real de Madrid). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Arqueta relicario de San Francisco de Borja (Descalzas Reales). MADRID, 1892.
 Arqueta de plata cincelada del siglo XVI (S.I.). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Retablo oratorio de Felipe II (El Escorial). MADRID, 1892.
 Arqueta relicario con esmaltes de Limoges (El Escorial). MADRID, 1892.
 Caja de ágata. Real Capilla (Palacio Real de Madrid). MADRID, 1892.
 Acetre e hisopo de bronce (El Escorial). MADRID, 1892.
 Concha de ágata. Real Capilla (Palacio Real de Madrid). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Medallón relicario de oro esmaltado (S.I.). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Cruz procesional. Infante de la Cerda (Las Huelgas). MADRID, 1892.
 Anfora relicario (El Escorial). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Medallón relicario de oro y esmaltes (S.I.). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Portapaz (El Escorial). BARCELONA, 1888. MADRID, 1892.
 Crucifijo de cristal de roca (Descalzas Reales). MADRID, 1892.
 Relicario piramidal de oro (S.I.). MADRID, 1892.
 Crucifijo de oro y esmalte (S.I.). MADRID, 1892.
 Cáliz de oro y amatista (S.I.). MADRID, 1892.
 Cáliz de plata. Real Capilla (Palacio Real de Madrid). MADRID, 1892.
 Cáliz de plata ojival (Las Huelgas). MADRID, 1892.
 Portapaz relicario de piedras duras (El Escorial). MADRID, 1892.
 Cáliz de plata ojival (Tordesillas). MADRID, 1892.
 Jarro de plata dorada, siglo XVII. Real Capilla (Palacio Real de Madrid). MADRID, 1892.
 Lámpara de bronce y coral (Descalzas Reales). MADRID, 1892.
 Medallón de oro y esmaltes (S.I.). BARCELONA, 1888.

CARRUAJES

— Todas estas piezas se encuentran en el actual Museo de Carruajes (Palacio Real de Madrid).
 Coche negro tallado de doña Juana la Loca. SEVILLA, 1929.
 Cuatro guarniciones negras y una silla del coche anterior. SEVILLA, 1929.
 Cuatro maniqués con trajes del siglo XVII (S.I.). SEVILLA, 1929.
 Cinco guarniciones a la calesera, regalo del Ayuntamiento de Sevilla a Isabel II. SEVILLA, 1929.
 Cinco guarniciones a la calesera, regalo del Ayuntamiento de Sevilla a Isabel II. SEVILLA, 1929.
 Dos paños de timbales (S.I.). SEVILLA, 1929.
 Arbol, monturas y rejoncillos del duque de Osuna. SEVILLA, 1929.
 Silla de manos de Felipe V. SEVILLA, 1929.
 Silla de montar de Francisco de Asís. 1847. SEVILLA, 1929.
 Mantilla de caballo y pistolerías. SEVILLA, 1929.
 Silla de montar regalada por Muley Abderramán a Isabel II en 1847. SEVILLA, 1929.
 Silla de montar regalada por Abdul Hamed en 1774. SEVILLA, 1929.
 Dos mantas morunas (S.I.). SEVILLA, 1929.
 Seis panoplias (S.I.). SEVILLA, 1929.
 Silla moruna regalada por las Kábilas de Melilla a Alfonso XIII, en 1927. SEVILLA, 1929.
 Cuatro dalmáticas con escudos de la Real Casa (S.I.). SEVILLA, 1929.

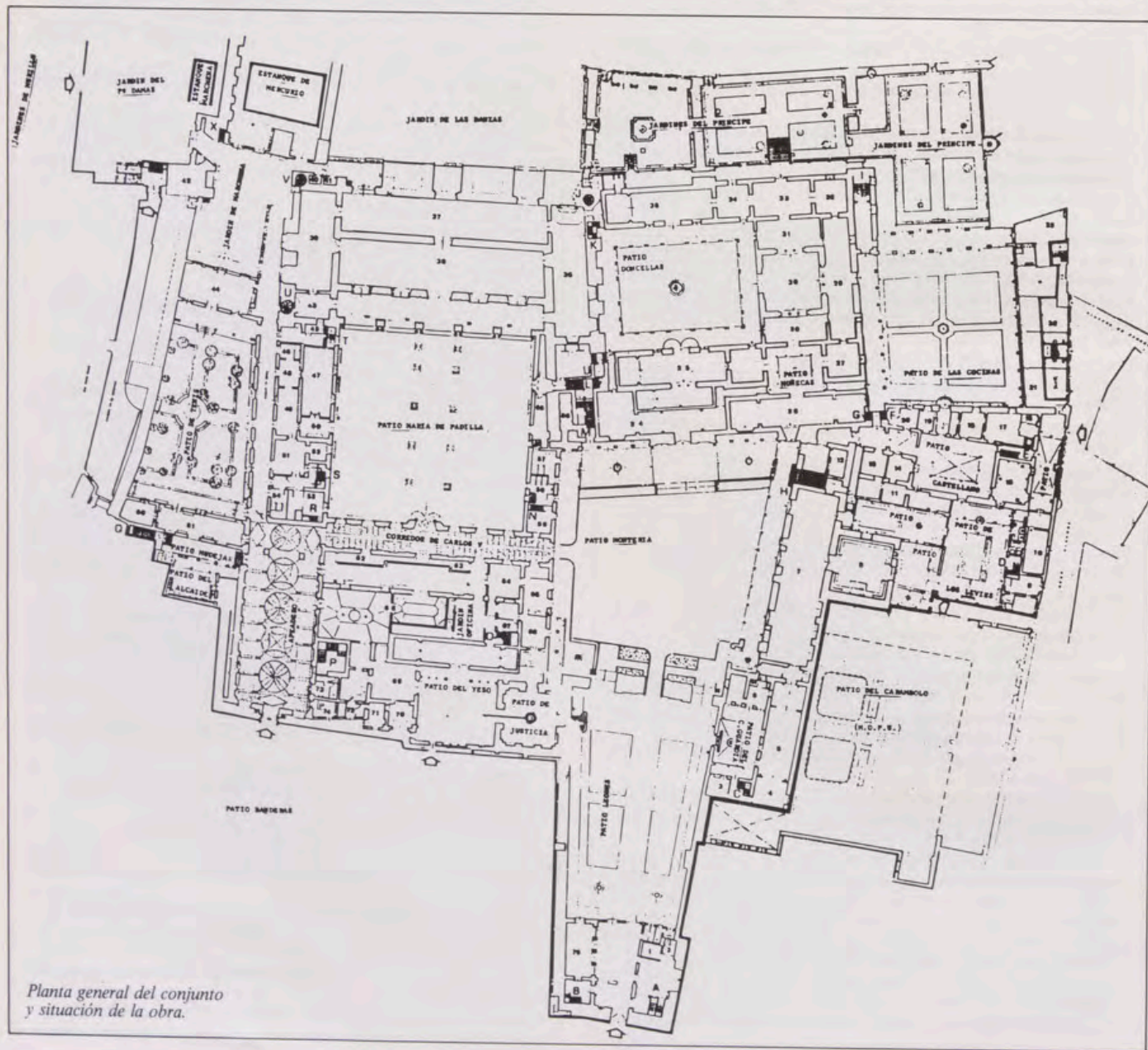
EL CUARTO REAL NUEVO EN LOS REALES ALCAZARES DE SEVILLA

Por Manuel DEL RIO

Con motivo de la Exposición Universal, los Reales Alcázares de Sevilla anotan en sus fábricas una actuación arquitectónica, en válida respuesta a las anteriores carencias como morada, incorporada a las demandas de confort y seguridad de este final de siglo. Esta actuación es también un testimonio de que el Alcázar, resumen físico de la historia de la ciudad, es un conjunto vivo que al paso de los acontecimientos del presente año ofrecerá sus mejores posibilidades como Residencia de los Reyes de España. Esto ha sido posible gracias a la firma del Convenio entre el Patrimonio Nacional, el Excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla y la Sociedad Estatal EXPO 92.

Los Reales Alcázares están bajo la titularidad del Ayuntamiento y tienen ese carácter de Residencia de SS.MM. los Reyes durante su estancia en la ciudad por acuerdo expreso de la Corporación Municipal Sevillana; el Patrimonio Nacional tiene entre sus funciones y competencias específicas velar por la adecuación de la Residencia de nuestros Monarcas en el territorio nacional; y, por último, la responsabilidad genérica de la organización, funcionamiento y gestión de la Exposición es de la Sociedad Estatal EXPO 92.

Todo ello ha propiciado la firma del mencionado Convenio de cooperación «para la ejecución del Programa Especial de Rehabilitación Sectorial en los Reales Alcázares de Sevilla», que fue



Planta general del conjunto
y situación de la obra.

suscrito por don Manuel Gómez de Pablos, como Presidente del Patrimonio Nacional; don Manuel del Valle Arévalo, como Alcalde Presidente del Excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla; y don Jacinto Pellón Díaz, como Consejero Delegado de la Sociedad Estatal.

Pretendemos en este artículo, y desde REALES SITIOS, exponer el alcance de la obra realizada y los criterios que han informado el Proyecto de arquitectura correspondiente.

El conjunto histórico de los Alcázares ocupa el área que ha sido Ciudadela y domicilio del Poder supremo en Sevilla desde tiempos inmemoriales y ya, al menos, en época romana. La configuración definitiva de su recinto en época almohade y los períodos de máximo esplendor hispalense hacen que el visitante reciba la imagen de un edificio fundamentalmente mudéjar y renacentista, pero que no llegue a advertir la gran complejidad de los cambios por los que ha llegado a su aspecto definitivo de expresión sevillana, que es aquí al mismo tiempo causa y efecto de sí misma.

Cada nuevo reinado puede decirse que ocasionaba una reforma, un «cuarto»; algunos fueron desfigurándose hasta desaparecer, sin dejar otro rastro que su nombre en los documentos. Ana Marín, en su insuperable y reciente estudio sobre la historia constructiva del Monumento, ha puesto de manifiesto cómo los Austrias enriquecieron el Alcázar de Pedro I con una serie de obras encaminadas a continuar su uso más o menos como en los siglos anteriores¹. Sin embargo, la tendencia, ininterrumpida e intensificada a partir de Isabel II, fue usar los salones de planta baja sólo como Salas de Recepción, mientras que los Reyes preferían ocupar estancias cada vez menos monumentales en el piso alto.

En nuestros días este proceso ha llevado a la necesidad de habilitar un «cuarto real» moderno, carente tanto de venerables elementos histórico-artísticos, como libre de los inconvenientes prácticos a que están sometidas las habitaciones que ocupan las estrechas crujías sobre el «Patio del León».

Se encontró un lugar idóneo para realizarlo en uno de los parajes más cargados de historia dentro del Alcázar, pero donde las construcciones existentes no ofrecían problemas a la hora de ser manejadas, puesto que una parte de esta zona había sido reedificada casi totalmente en el siglo XVII; y el resto en el XVIII, en que también se rehizo y se modificó su planta alta; recientemente aparecía como un espacio vacío, delimitado por fachada y cubierta, con su estructura leñosa en ruinas; no ofrecía inconvenientes, pues, a la hora de ser tratado como un contenedor para un «apartamento» nuevo. Se trata de la crujía Este del famoso patio almohade llamado «Jardín del Crucero» o «Patio de Doña María de Padilla», reedificada por el ingeniero Sebastián Van der Borcht tras la ruina causada por el terremoto de 1755.

De acuerdo con el estudio del historiador José Luis Sancho, que forma parte del Proyecto, en el espacio que nos ocupa, entre el Crucero y el «Jardín de la Alcobilla», estuvieron hasta el siglo XVII el cuarto del Cidral, que era la Residencia del Teniente de Alcaide de los Alcázares en el siglo XVI, y unas cocinas en el extremo más cercano al Palacio gótico. La disposición de esta zona de servicios, con pequeños patios utilitarios, puede aún verse en el plano levantado por Van der Borcht en 1759². En todo caso la crujía en cuestión ya había sido alterada a principios del siglo XVII, cuando el arquitecto Veremondo Resta levantó el grandioso apeadero nuevo, situado entre el viejo «cuarto del Cidral» y el «Patio de Banderas».

En 1728, el «cuarto alto» del Apeadero fue destinado a Sala de Armas, almacén de pertrechos de la Real Maestranza; y la inmediata crujía del «Patio del Crucero», destinada a dependencias de ese servicio, fue rehecha con poca fortuna por los ingenieros Ignacio Sala, en 1729, y S. Van der Borcht. Al primero debe corresponder el corto tramo que continúa el sistema estructural del Apeadero; y al segundo, el resto de ese lado del Patio, homogéneo con lo ya existente, ocupando los espacios que, como ya hemos dicho, eran pequeños patios y dependencias³. Nuestro

Vista interior antes de las obras y vistas interiores durante la ejecución de las mismas.



punto de partida será la obra de estos ingenieros, degradada por el paso del tiempo, el desuso, y posteriores derribos y los planteamientos de Veremondo Resta.

El programa de necesidades de esta intervención tiene el carácter de complemento, ya que atiende únicamente a crear un área de dormitorios con sus correspondientes baños, dependencias de estar, distribuidores, cuartos de ropero y vestidor y dotación de servidumbre, como nuevo «cuarto real» integrado en el conjunto del Alcázar.

De estos dormitorios, los cuatro principales pueden ponerse en servicio y formar una sola suite, una cada uno de ellos, y todas las soluciones intermedias. Cuentan con dos salones de respeto o de pasos perdidos, y acceso al resto de la planta de los Alcázares a través de la planta alta, sobre la galería dieciochesca que conduce desde el Apeadero hasta el «Patio de la Montería». Los egregios moradores podrán acceder desde la escalera de Embajadores, y desde la que, de nueva factura, se proyecta en esta zona, y que cuenta con un ascensor. Esta dualidad de accesos y salidas independiza las circulaciones y aumenta la seguridad; permite también una salida directa a los Jardines.

El estado del edificio antes de iniciar el proyecto puede apreciarse, en parte, en algunas de las fotografías de este artículo correspondientes a la planta alta —tiene tres—, que se obtuvieron al tiempo que se realizaba un minucioso levantamiento de planos, y se estudiaba un organigrama de circulaciones del conjunto desde la óptica de su uso como Residencia Real, y otro pormenorizado de usos, accesos y circulaciones sobre el área de actuación.

De los tres niveles que tiene la edificación, el de planta baja se ha conservado como estaba; se han reparado sus acabados y se han actualizado sus instalaciones. El intermedio, que es una entreplanta de ocupación parcial, se ha destinado a habitaciones del servicio, con la conservación de su anterior geometría en planta, pero con una mayor altura. La planta alta presentaba tres espacios diferentes, con sus antecedentes en las obras de Sala y Van der Borcht, y con distinta organización estructural de pilastras y muros, y una expresión exterior uniforme en fachadas, pero fuertemente diferenciada en cubiertas.

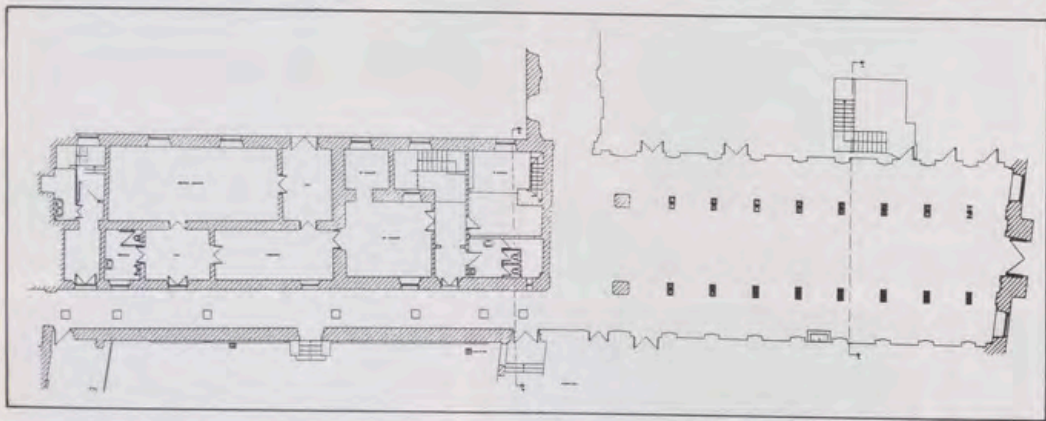
El respeto a todo ello ha condicionado el diseño interior, cuyas trazas lo han hecho suyo, completándolo con tabiquerías para llegar a una distribución en planta que persigue tres objetivos: el primero, resolver el ya apuntado programa de necesidades; el segundo, conseguir que esta solución tenga una lectura fácil, articulada a partir de un acceso en eje longitudinal entre ambas fachadas, con solución simétrica, donde la estructura del edificio y su cubierta lo son, y diferente donde ambos lados estaban configurados por muros asimétricos sustentantes de terraza o tejado; y, por último, que la tabiquería, acabado de techos, moldurado de paramentos y diseño de suelos, permitan identificar la disposición original de pilastras y muros.

Para ello en la parte contigua a la antigua Armería (actual sala de exposiciones municipal), que está construida a partir de seis pilastrones de ladrillo en concordancia con la disposición del Apeadero, y aquí sólo en solución de planta alta, se disponen, como cerramientos de las distintas estancias, frentes moldurados, constituidos por las mismas pilastras, que sustentan arcos de medio punto y carpaneles. Estos frentes o fachadas interiores definen, según necesidades funcionales, unas veces pasos; otras, frentes de cama o armarios; y en el salón, el marco de espejos, símbolo de la continuidad espacial que le daría su unión con la sala frontera al «Patio de Banderas».

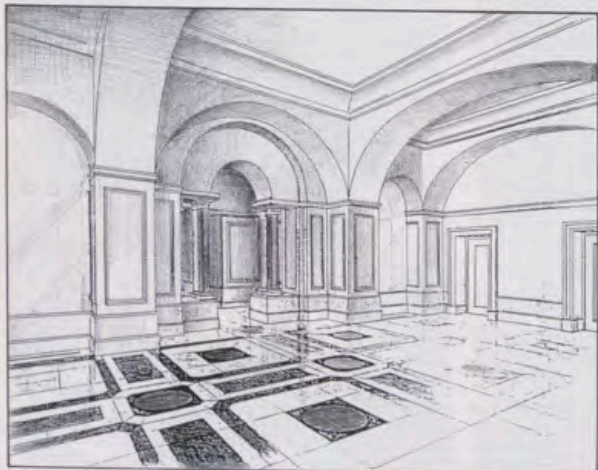
Para describir las soluciones distributivas adoptadas vamos a seguir la topografía marcada por las tres áreas de diferente solución estructural original.

En la crujía paralela, inmediata al «Patio del Crucero» que define un cajón cerrado intramuros, de mayor altura y cubierto a dos aguas, se trazan la escalera y ascensor en el frente Sur y una de las suites en el resto. Esta solución estaba ya apuntada anteriormente por Rafael Manzano, compañero y profesor, de quien recibí mis primeras lecciones de los Reales Alcázares.

A la escalera, que estaba iniciada, fue necesario darle un desarrollo inverso y de tramos más cortos para desembocar siempre (baja, entreplanta, alta y cubierta), en el nuevo eje de distribución y en sus niveles correspondientes, así como para dar cabida a la alcoba del ascensor y al compartimento estanco de seguridad.



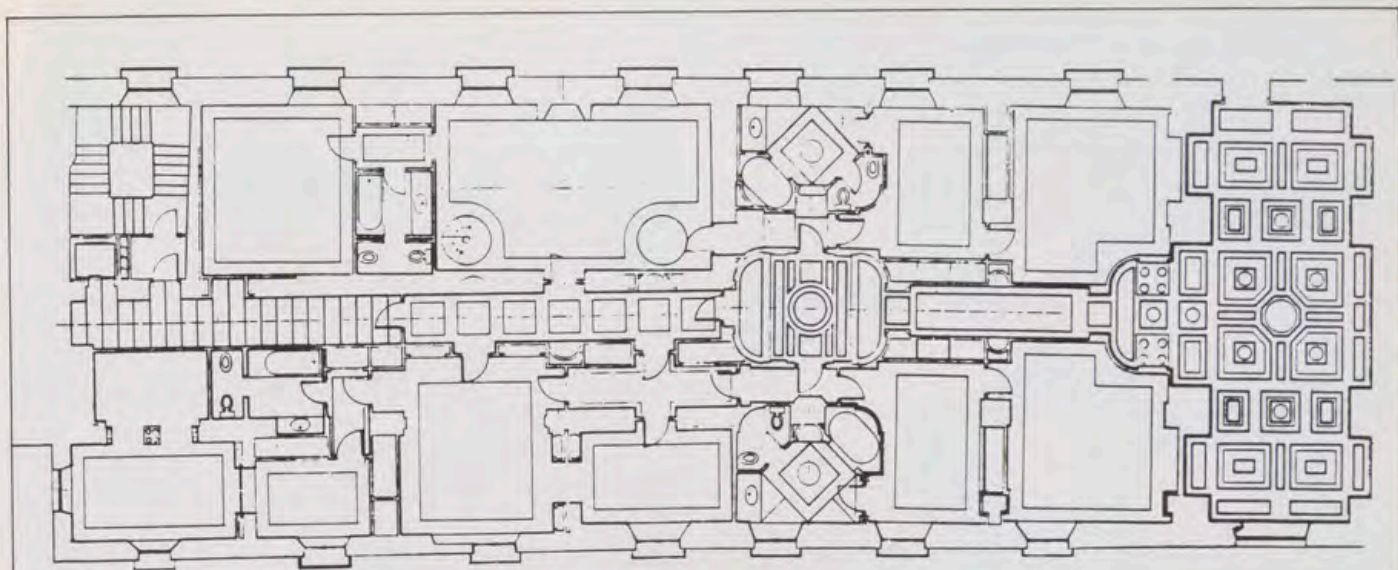
Planta baja. Reales Alcázares de Sevilla.



Perspectiva correspondiente al proyecto del Salón de Pasos Perdidos.

Embocadura del Salón de Pasos Perdidos.





Planta principal de la obra.

En su solución decorativa se han seguido las pautas anteriormente iniciadas, y que no son otras que la utilización de los materiales habituales y el buen hacer de los artesanos sevillanos de alicatado, cerrajería y madera. Aquí, en la escalera, al tratar los paramentos, se respeta un pequeño lienzo, único que apareció, de sillares originales del Palacio gótico, como testimonio de identificación. El conjunto, formado por el dormitorio, baño, vestidor y salón que completan esta zona, llena el espacio disponible con una solución en dúplex, que hace más acogedor el dormitorio y sus dependencias de servicio; sitúa sobre él una pequeña estancia que domina el salón y proporciona a éste una amplia perspectiva de techo. Ambos quedan unidos con una escalera de caracol.

Con frente al «Jardín de la Alcobilla» y al Sur, con fondo sobre el callejón que desemboca en el «Jardín del Estanque», se sitúa otro dormitorio y sus dependencias. Aquí la solución estructural de Van der Borch presenta dos estrechas crujías paralelas a la fachada de Saliente que sustentan una cubierta en terraza. El encuentro entre el deseo de crear espacios de escala concordante con el conjunto y la corta distancia disponible entre estos muros se ha resuelto haciendo participar a la alcoba y a la sala de estar de ambas crujías. Para ello se han acoplado las aberturas que había, pero evidenciando la existencia de la costilla intermedia con pilastras de resalto y con arcos geminados sobre doble juego de columnas. El pasillo, que marca el eje sobre el que se articula toda la distribución, se cierra a este flanco con una sucesión de armarios cuya construcción se integra en el conjunto a modo de muro hueco, de forma que en las puertas se mantenga la impresión de sólidos pasamuros. En esta zona y durante las obras se comprobó la existencia de un balcón en la fachada Sur, balcón que se rehizo.

En esta línea expositiva de la distribución de la planta alta por zonas, llegamos a la contigua de la primitiva Armería. Esta parte del edificio, que en planta baja y entreplanta está formada por muros de cajón sin orden simétrico, presenta en el nivel principal una solución de doble alineación de pilastras que, como ya se ha comentado, puede obedecer a un intento del ingeniero Sala para dar continuidad al ámbito superior del Apeadero. Estas pilastras, que eran seis, sustentaban un entramado de madera y sobre éste, que contenía las tirantas, una cubierta a dos aguas, cuya luz y gran pendiente permiten un amplio espacio en el camaranchón.

Al hablar de los criterios seguidos con carácter general ya se ha comentado, por su relación con la simetría de esta zona, el tratamiento proyectado aquí para pilastras y cerramientos. Como nexo de unión de todos los dormitorios con el resto del Palacio, se establece en el fondo Norte una sala de pasos perdidos, no utilizable para otro uso, ya que carece de huecos de fachada válidos y que por un costado comunica directamente con otro

salón, también rehabilitado y que ya existía cerrando el «Patio de D.^a María de Padilla» sobre la galería dieciochesca. El eje transversal del primer salón coincide con el que planteamos como bisagra del conjunto materializada en el pasillo, cuya embocadura queda planteada con una cierta licencia compositiva y cuyo origen fue la intención de acortar dicho pasillo. Este presentaba dos problemas: su longitud en proporción con su anchura y la falta de alineación de esta construcción que, entre la zona que se atribuye a Sala y la presumible de Van der Borch, impediría una perspectiva lineal limpia. Para resolverlos se aprovechan las diferentes disponibilidades espaciales, y se crean distintas geometrías dentro de un mismo tratamiento conceptual. En el primer tramo, a partir del salón, donde se disponía de una altura de seis metros, se coronan los lienzos laterales con una cornisa, que será constante en todo el trazado; y por encima se cierra con una bóveda de cañón cuyos hombros descansan sobre un plano de anchura muy superior a la del pasillo, creando así una ilusión espacial potenciada por la iluminación indirecta. Por otra parte, el cruce con la correspondiente alineación de pilastras se marca con hornacinas enfrentadas. A continuación, en dirección Sur, y coincidiendo con el siguiente módulo estructural, se sitúan los accesos a las dos parejas de dormitorios. Estos accesos nacen de un distribuidor oval en el que se quiebra la alineación y su traza permite un paso discreto a las zonas más privadas. El último tramo es de transición entre la zona principal y de servicios y permite subdividir las suites de dos a cuatro. Al tener menos altura disponible y estar flanqueado por un muro estructural, se cierra con bóveda de radio coincidente con el semiancho del pasillo. En esta área los dos dormitorios con sus salas-vestidor son idénticos y presentan sus fachadas cada uno a un patio. Ya decía que su construcción respeta y resalta las pilastras, agotando la altura disponible. Los cuartos de baño, que en este tipo de rehabilitaciones suponen siempre una macla innovadora en los edificios históricos, reciben un tratamiento lúdico en su diseño, que resuelve, en el pequeño espacio disponible, un problema meramente funcional mediante la composición dada a sus tres recintos y un adecuado juego de espejos.

Definidos los diferentes ámbitos que compartimentan el contenedor previo, y ante la total ausencia de vestigios decorativos, surge el difícil compromiso de proyectar el tratamiento en detalle de unos ambientes completos *ex novo* dentro del Alcázar.

Se diseñan con unas proporciones en la misma escala del entorno, y dentro de ellas, unas figuras que, siendo actuales, crean a primera vista una ilusión de relación con el pasado. Mediante cambios de plano rectos, selección de materiales fijos, sus texturas y colores, se apuntan a juegos volumétricos de luces y sombras que recuerdan formas ya vistas en Palacio, fruto de una expresión

Salón de Pasos Perdidos, amueblado.



mucho más rica. Se huye con esto de imitaciones o recreaciones falsas tanto como de una composición por contraste en la que se alinean tipos decorativos que nada tienen que ver con el histórico Monumento.

Los suelos quedan vestidos con mármol blanco sobre el que, en taracea y en verde y negro, se dibujan finos despieces, reflejo de la arquitectura de los paramentos verticales y techos; se ordena así el espacio en sus tres dimensiones. En los dormitorios y vestidores, el centro de cada estancia se alfombra con textil de color natural, que queda enmarcado por una faja de mármol blanco con pieza de cerámica sevillana de borde. Los altos paramentos verticales, discretamente moldurados con yesos rectos, se tratan con marmolizados, estucos y lacados mates, marcando los distintos planos y conjugando ambos acabados con dos tonalidades en pastel, cuyos colores origen podrían ser evolución del blanco y el albero. La carpintería de zócalos, guardavivos y puertas, etc., en piezas de fuerte geometría vertical, va lacada en blanco, al igual que las anteriores molduras; es éste también el color de los techos. Dada la cota disponible, ya hemos dicho que éstos se sitúan a considerable altura, tanto por criterios ambientales como térmicos.

Todas estas salas han acogido después una decoración mueble que se expone en este mismo número de REALES SITIOS. En el conjunto de la documentación gráfica, además de los planos correspondientes al Proyecto de arquitectura, pueden observarse algunas vistas del resultado final de ambos trabajos.

Terminaré esta reseña de obra realizada en el interior con unos apuntes técnicos relativos a la estructura y a las instalaciones de confort cuyo planteamiento y ejecución son inseparables de todo lo anterior.

De la estructura, simplemente hay que dejar constancia de que en los niveles de piso de planta alta y camaranchón bajo cubierta ha sido necesario sustituirla en su totalidad, por su estado previo de ruina latente. Asimismo ha habido que reforzar todas las pilastras.

Las instalaciones de iluminación, sanitaria y de climatización, atienden a las actuales demandas dentro de la más exigente normativa, y se han trazado a partir de la disponibilidad de espacio bajo cubierta sin daño alguno para las fábricas originales ni impacto visual exterior. La iluminación interior se ha resuelto mediante focos de tipo halógeno, suplementada después con lám-

paras y apliques por Bienes Muebles. La climatización está sectorizada para atender diferentes demandas y tiene dos sistemas independientes. Uno de aire tratado, cuyos puntos de impulsión y retorno quedan integrados en la decoración fija de paramentos; y otro mediante suelo radiante frío-calor, especialmente válido en esta construcción cuyos muros le proporcionan una gran inercia térmica. También se han realizado nuevas acometidas de energía eléctrica y agua.

Como complemento en el exterior, se han restaurado, en leve intervención, las fachadas correspondientes a la galería baja y las que dan frente al camino que se sigue para acceder a los Jardines.

Se trata, en suma, de una obra fiel a un Proyecto redactado en ambicioso compromiso, pero desde la humildad de una intervención que, ante la grandiosidad del conjunto, es de tono menor en el orden cultural, y que ha atendido a necesidades funcionales, pero desde el más absoluto respeto al Alcázar y a su historia, que son de Sevilla, que son inseparables.

FICHA TÉCNICA

- PROYECTO: Abril de 1990.
- T. OBRA: Febrero de 1991.
- ARQUITECTO: Manuel del Río (Patrimonio Nacional).
- APAREJADOR: Lorenzo Cabanas (Patrimonio Nacional).
- HISTORIADOR: José Luis Sancho (Patrimonio Nacional).
- DIBUJOS: Francisco Hernández (Patrimonio Nacional).
- DELINEACIÓN: Juan F. Jerónimo (Patrimonio Nacional).
- LEVANTAMIENTO DE PLANOS: Toprint, S. A.
- INGENIERÍA: Estudio de Consultores en Ingeniería de Instalaciones, S. A.
- CONTRATISTA: Ute Spengler - Agromán.

NOTAS

¹ MARÍN FIDALGO, ANA: *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias* (Premio «Focus 1987» al mejor trabajo de investigación sobre un tema sevillano). Ed. Focus, Sevilla, 1990, dos volúmenes. Sería pretencioso extendernos más en aspectos históricos, dado que existe esta completa obra que recoge la bibliografía anterior.

² Sobre estos antiguos «cuartos» de los Alcázares, cfr. MARÍN FIDALGO, ANA: *O. cit.*, págs. 145-147. En el plano de José Morales Gutiérrez, publicado por la misma autora (pág. 30) se sitúa el cuarto de los Leones entre el actual Apeadero y el cuarto del Cídal.

³ Así puede verse en el plano de Sebastián Van der Borch, conservado en el Archivo General de Palacio antes de la reconstrucción de esta parte del edificio por el mismo ingeniero.

MAGNA VIRTVS, SED
ALIENÆ OBNOXIA.





*Globo sobre Atlas. Reloj Planetario.
Breguet. Primer tercio del siglo XIX.*



Hércules sostiene la esfera celeste.
Tapiz tejido por Georg Wezeler hacia 1530.



*Hércules sostiene la esfera celeste.
Tapiz tejido por Georg Wezeler hacia 1530.*



EL PATRIMONIO NACIONAL EN LA CONMEMORACION DEL QUINTO CENTENARIO DEL DESCUBRIMIENTO

Por Román LEDESMA RODRIGUEZ

El Candil,
reloj de custodia
del siglo XVI.
Hans de Evalo.
Pabellón Real EXPO '92.

La participación del Patrimonio Nacional en la Exposición Universal de Sevilla 1992 responde a criterios distintos de los utilizados en anteriores exposiciones universales.

Varios hechos, de distinta naturaleza, han determinado estas diferencias; entre ellos, la mayor accesibilidad de los ciudadanos al Patrimonio Histórico; la ubicación de los Reales Alcázares en la ciudad sede de la Exposición; la mayor facilidad en los desplazamientos y, especialmente, la inserción de la Expo'92 en un contexto más amplio, como es la conmemoración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América.



Globo sobre Atlas.
Reloj Planetario.
Breguet.
Primer tercio
del siglo XIX.
Pabellón Real
EXPO '92.

La actual apertura de los museos al gran público y el generoso intercambio de obras de arte, que se transportan hasta los más lejanos países para participar en grandes exposiciones, actitud a la que no es ajeno el Patrimonio Nacional, resta ahora justificación al objetivo de aprovechar las exposiciones universales como oportunidades únicas para exhibir un gran número de obras, con la finalidad de dar a conocer las Colecciones Reales.

En segundo lugar, por razones parecidas a las que ha tenido en cuenta el Ayuntamiento de Sevilla para extender su participación en la Expo'92 a toda la ciudad, como anfitriona, organizando fuera de la Isla de La Cartuja varias exposiciones y otras actividades, el Patrimonio Nacional participa también en la conmemoración del Quinto Centenario desde los Reales Alcázares, residencia de los Reyes de España durante sus estancias en la capital andaluza y sede oficial de los actos de Estado presididos por Sus Majestades, y, además, centro neurálgico de la actividad relacionada con el gobierno de las Indias¹.

Por lo que queda dicho, el Pabellón Real no se ha concebido como el escenario de una magna exposición para dar a conocer los bienes culturales que custodia el Patrimonio Nacional, objetivo cubierto por otros medios², sino que, preferentemente, se

ha orientado a disponer de una sede bien estructurada y alhajada, para celebrar, con la prestancia, seguridad y eficacia requeridas, los numerosos e importantes actos oficiales previstos con ocasión de los viajes de Jefes de Estado extranjeros, que llegarán a Sevilla desde todo el mundo para visitar la Exposición o para mantener diferentes encuentros.

Debe tenerse en cuenta, finalmente, que la *Sociedad Estatal y la Comisaría General para la Exposición Universal Sevilla 1992*, dirigidas y coordinadas por una *Comisión Nacional para la conmemoración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América* y un *Alto Patronato*, comparten la responsabilidad ejecutiva de la conmemoración y están desarrollando un vasto conjunto de programas³.

Por todas estas razones, el Patrimonio Nacional, además de participar desde el Pabellón Real y los Reales Alcázares, colabora en otras actividades programadas por los organismos citados, fundamentalmente en exposiciones, tanto en Sevilla como en otras ciudades.

El Pabellón Real en la Expo'92

Ocupa la parte de La Cartuja denominada *Conjunto de Afuera*, formado por la Iglesia barroca de Santa María de las Cuevas, a la derecha de la puerta principal o puerta de Tierra, y la cocina y refectorios de pobres, a la izquierda. La rehabilitación, que incluye algunas edificaciones de nueva planta, constituye el objeto de otro artículo en este mismo número.

El Pabellón no contiene, como queda dicho, una exposición, en el sentido propio del término. Sin embargo, aún siendo necesario dejar libre la superficie de las salas de mayores dimensiones para facilitar el desarrollo de los actos previstos, no se ha renunciado a exponer, en los paramentos verticales y en los



Stippo.
Fábrica italiana.
Siglo XVII.
Pabellón Real
EXPO '92.

espacios disponibles, un limitado pero selecto número de piezas pertenecientes a las Colecciones Reales.

El ala sur se destinará, con carácter exclusivo, a los actos presididos por Sus Majestades los Reyes. La iglesia, habilitada para sala de audiencias, está decorada con cuatro tapices bruseleses del siglo XVII y cuatro armaduras de los siglos XV y XVI. Ocupan sitio preferente, junto al retablo, dos piezas singulares:

El *Candil*, reloj de custodia del siglo XVI y estilo renacentista, en bronce dorado y lacado. La esfera es de plata, sobre fondo dorado, y la única aguja es de forja, construida en acero y perfectamente cincelada. Se trata de uno de los objetos de los que habitualmente se servía en su cámara el Rey Felipe II y es el único reloj de la época que se conserva en la Colección Real. Salió del Monasterio de El Escorial en época no conocida y fue adquirido en pública subasta el año 1893 por el barón Stun, embajador alemán en España, quien lo ofreció a Su Majestad Don Alfonso XIII. Desde entonces se conserva, de nuevo, en El Escorial⁴.

La *Cosmografía de Tolomeo*, códice latino del siglo XV, en pergamino (565 × 415 mm.), perteneciente a la Biblioteca de El Escorial. Tiene mapas geográficos, iniciales miniadas, capitales en oro y colores y, al comienzo, un escudo de armas del Papa Alejandro V, para quien se copió⁵. En este manuscrito se describe y dibuja el mundo tal como se conocía pocos años antes del Descubrimiento.

En el vestíbulo, despachos y dependencias anejas se exhiben otros tapices y relojes, cuadros y muebles de diferentes épocas.

En el ala norte, abierta a un moderno patio sevillano, la arquitectura original de los refectorios, muy potenciada, se incorpora sin dificultad a las nuevas edificaciones, cuya actualidad no se intenta disimular. Se destinará a recepciones y encuentros con presencia de jefes de Estado. Tapices y mapas antiguos se



Escritorio. Jacob Desmaler.
Primer tercio del siglo XIX.
Pabellón Real EXPO '92.

Sala de estar en la Residencia
de los Reales Alcázares de Sevilla.





Comedor de Gala.
Reales Alcázares de Sevilla.

combinan en esta área con una muestra de la Colección de Pintura contemporánea del Patrimonio Nacional.

Al final se relacionan las piezas expuestas en el Pabellón, entre las que, además de las dos ya citadas, destacamos las siguientes: un cuadro, la *Alegoría de la Paz*, de Lucas Jordán (último tercio del siglo XVI); un mueble, el «stippo» del siglo XVII en ébano, palosanto, piedras duras, marfil y bronce; un tapiz de Bruselas, *Galerías de arcos sobre pilastras de estípite*, también del siglo XVII, y dos relojes planetarios (primer tercio del siglo XIX) de Raingro y Breguet.

Los Reales Alcázares

Se ha evitado disponer de obras de arte del Palacio para exposiciones o para cualquier otro destino, con la finalidad de mantenerlo en las mejores condiciones de utilización.

Por otra parte, se está procediendo a la restauración del comedor de gala y dependencias contiguas —con la misma decoración—, y también a la de un retablo del siglo XVIII, en madera tallada y policromada, que se encuentra situado en el Apeadero, es decir en el vestíbulo de acceso desde el Patio de Banderas.

El Archivo de los Reales Alcázares, que contiene documentación de interés para determinados aspectos de la historia de Sevilla, y que se encontraba en deficientes condiciones de conservación, ha permanecido algún tiempo en el Palacio Real de Madrid, donde, después de limpiarse y sanearse los documentos, con la inclusión de los antiguos legajos en cajas cerradas, se han catalogado y reproducido en microfilm. Fue necesario rehabilitar el local y restaurar el mobiliario —librerías de caoba del siglo XIX— para instalar de nuevo el Archivo en su habitual emplazamiento, donde ha quedado, con un equipo lector y reproductor de microfilm, a disposición de los investigadores. Mientras tanto, se está procediendo a informatizarlo.

La decoración de la nueva residencia Real, que responde al propósito de hacer compatible el respeto histórico con la funcionalidad en la que se inspira el proyecto arquitectónico, objeto de otro artículo en este mismo número, combina mobiliario, pintura y objetos de arte antiguos con tapicerías y algunos otros elementos actuales y con cuadros contemporáneos.

Entre los objetos que decoran la residencia, destacamos un conjunto de muebles *bouille*, algunos otros de estilo imperio y dos cuadros de Manuel Rodríguez Guzmán en los que se representa la Feria de Sevilla y la Romería del Rocío.



Tapiz
«La revista
de las tropas
en Barcelona»,
de Guillermo
Pannemaker.
Serie 13
(La Conquista
de Túnez).
Paño II.
Exposición
«Tapices y
Armaduras del
Renacimiento».



Hércules sostiene la esfera celeste.
Tapiz tejido por Georg Wezeler (hacia 1530).
Exposición «Tapices y Armaduras del Renacimiento».

Exposiciones propias

Tapices y Armaduras del Renacimiento

Como pórtico de la conmemoración del Quinto Centenario, el Patrimonio Nacional presentó en el Metropolitan Museum of Arts de Nueva York una selección de las mejores piezas pertenecientes a dos de sus colecciones más importantes, con el título *Esplendor de la Monarquía Española: Tapices y Armaduras del Renacimiento*. La muestra, inaugurada por Sus Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía el día 7 de octubre de 1991, permaneció abierta hasta el 5 de enero de 1992⁶.

Con la denominación *Tapices y Armaduras del Renacimiento: Joyas de las Colecciones Reales*, y con un aumento considerable del número de piezas respecto a las expuestas en Nueva York, la muestra se exhibe ahora en las Reales Atarazanas de Barcelona, desde el 20 de marzo, y se repetirá durante los meses de septiembre y octubre en Madrid, con sede en el Palacio de Velázquez, del Retiro.

Los tapices expuestos se tejieron en las manufacturas flamencas por los afamados maestros Pieter Van Aelst, Jan Gueeteels y Pieter y Wilhelm Pannemaker sobre composiciones de grandes creadores como Alberto Durero, Bernaert Van Orley o Jan Cornelisz Vermeyen. De igual modo, los centros armeros más importantes del momento, situados en el sur de Alemania y en el Milanesado, contribuyeron al prestigio de la Monarquía española, especialmente desde 1519, cuando Carlos I adquiere la dignidad imperial. Entre los autores de las obras expuestas sobresalen las familias de Kolman Helmschmid y de Filippo Negroli.

La Exposición se organiza en tres módulos, que abarcan el período comprendido entre finales del siglo XV y mediados del siglo XVI. En el primer módulo se exponen piezas de los reinados de los Reyes Católicos, de Felipe I, Juana I de Castilla, y algunas heredadas del emperador Maximiliano I, en las que todavía se puede apreciar la presencia de lo gótico, aunque la decoración renacentista irrumpe con gran fuerza. El segundo recoge las piezas fundamentales de las colecciones de tapices y armaduras

de Carlos I. El tercer módulo se centra en los primeros años del reinado de Felipe II, en los que el Monarca adquirió las piezas más representativas de sus colecciones⁷.

Participación en exposiciones ajenas

El Patrimonio Nacional colabora, mediante la cesión de diversas obras, en algunas de las muestras que presentan los pabellones instalados en la Expo'92, en las promovidas por la Sociedad Estatal fuera de Sevilla y en otras exposiciones organizadas con motivo de la citada conmemoración.

En la Expo'92

El Pabellón de España exhibirá el cuadro de Luis Paret y Alcázar, *Vista del Puerto de Pasajes*, en la muestra *Tesoros del arte español* instalada en un bello marco: el interior de un cubo de 24 metros de lado, que domina el edificio. Para la decoración de otros espacios del Pabellón, el Patrimonio Nacional aporta, además de varios complementos, las obras que se reseñan al final de este artículo, entre las que destacan esculturas (Bernini), tapices (tejidos en la Real Fábrica de Santa Bárbara sobre cartones de Goya), relojes y diversos muebles, algunos de ellos del siglo XVI.

Con destino a la exposición *Arte y cultura en el mundo de 1492*, organizada por la propia Sociedad Estatal en el Monasterio de la Cartuja, el Patrimonio Nacional ha prestado tres piezas de la Real Armería, dos tablas de Juan de Flandes pertenecientes al denominado políptico de Isabel la Católica, una acuarela de Alberto Durero y un relicario del Monasterio de las Descalzas Reales.

También dentro del Monasterio de Santa María de las Cuevas, y con el título *Paisaje mediterráneo*, la Comunidad Autónoma de Andalucía, en colaboración con los gobiernos regionales de Venecia y del Languedoc-Rousillón, presenta una muestra para la que se ha prestado un cuadro y un álbum de fotografías.

Casco de parada de Carlos V.
Filippo Negroli.
Milán. 1533.
Acero y oro.
Exposición «Tapices y Armaduras del Renacimiento».



Para la exposición *El español, de dialecto a lengua internacional*, montada por el pabellón de Castilla y León, se han prestado dos manuscritos: el *Fuero Real* (siglos XIII-XIV), en pergamino, y la *Crónica de veinte Reyes de Castilla* (siglo XIV), en papel.

Otros dos manuscritos se cedieron para la exposición *La Iglesia en América durante cinco siglos*, organizada por la Nunciatura Apostólica en el pabellón de la Santa Sede.

Finalmente, se prestan al Ayuntamiento de Sevilla para la exposición *Platería sevillana*, en el Real Monasterio de San Clemente, tres piezas de la colección de plata.

Exposiciones promovidas por la Sociedad Estatal para el Quinto Centenario fuera de Sevilla

Organizada por el Ministerio de Cultura ha tenido lugar, entre el 19 de noviembre de 1991 y el 2 de febrero de 1992, la exposición *La vida judía en Sefarad*, a la que el Patrimonio Nacional contribuyó con el préstamo de un total de doce manuscritos árabes, latinos y castellanos⁸.

El mismo número de manuscritos se ha prestado para la muestra *El legado científico de Al-Andalus* que, organizada por la Dirección General de Bellas Artes y Archivos y el Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe, se exhibirá en el Museo Arqueológico Nacional de abril a junio.

La Dirección de los Archivos del Estado organiza la exposición *Las relaciones científicas entre Europa y América, siglos XV-XIX*, que permanecerá abierta desde el mes de mayo hasta el mes de agosto, y para la que el Patrimonio Nacional ha prestado dos libros.



Armadura y barda de la labor de Aspas.
Wolfgang Grosschedel. Landshut. 1551. Acero y oro.
Exposición «Tapices y Armaduras del Renacimiento».

Otras exposiciones relacionadas con el Quinto Centenario

El 12 de octubre de 1991 Sus Majestades los Reyes inauguraron en la National Gallery of Art de Washington una exposición en la que, bajo la rúbrica *Circa 1492*, se presentó un completo panorama del arte en cada uno de los continentes durante la época de los descubrimientos. El Patrimonio Nacional contribuyó con dos tablas del políptico de Juan de Flandes y con un tapiz del siglo XVI⁹.

En La Alhambra de Granada (marzo a junio) y en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (junio a noviembre) se exhibirá la muestra *Al-Andalus: Arte islámico en España*, organizada por el Ministerio de Cultura, el Metropolitan Museum of Art, la Junta de Andalucía y el Patronato de La Alhambra. La aportación del Patrimonio Nacional consiste en una pieza de la Real Armería y cuatro de la colección de textiles, entre ellas, el Pendón de las Navas de Tolosa.

El Museo judío de Nueva York expondrá dos manuscritos árabes del Patrimonio Nacional en la muestra *Convivencia: arte y sociedad en la España medieval*, prevista para los meses de septiembre y octubre.

Para *Encuentro de dos mundos en la iconografía de la Virgen*, muestra organizada por el Museo de Bellas Artes de Caracas (septiembre- noviembre), se ha prestado un cuadro del taller de Francisco Pacheco que representa la *Inmaculada Concepción*.

En la exposición internacional de Génova titulada *Colón, la nave y el mar*, habrá un pabellón de España en el que figurará una pieza de la Real Armería.

En resumen, y prescindiendo de las actuaciones en los Reales



Perseo.
Gian Lorenzo Bernini. 1645.
Bronce dorado.
Pabellón de España
en EXPO'92.



La Resurrección de Lázaro. Juan de Flándes. Siglo XV. Oleo sobre tabla. «Arte y cultura en el mundo de 1492», en EXPO '92.

Alcázares de Sevilla, el Patrimonio Nacional utilizará en proyectos de la Comisión Nacional para el Quinto Centenario, y en otras exposiciones relacionadas con la conmemoración, más de un centenar de piezas, la mayor parte de los siglos XV y XVI. Predominan entre ellas los tapices, libros, armaduras y cuadros. Muchos de estos objetos, verdaderas obras maestras, se cuentan entre las joyas de las Colecciones Reales. Asimismo, ha instalado en el *Conjunto de Afuera de La Cartuja* el Pabellón Real con objetos pertenecientes también a las Colecciones Reales.

NOTAS

¹ ANTONIO PONZ, en su *Viaje a España...*, tomo IX, págs. 165-66, Madrid, 1780, al referirse a los Reales Alcázares, escribe: «También era de su recinto la casa Real de la Contratación de Indias, que tuvo su principio desde luego que se descubrió aquel nuevo Mundo, con establecimiento de todos los oficios necesarios para su gobierno, y se llamó casa de los Almirantes».

² Independientemente del Pabellón Real, el Patrimonio Nacional está participando o tiene previsto participar durante el presente año 1992 en más de 50 exposiciones con cerca de 350 obras, sin contar las peticiones que todavía pudieran producirse.

³ El régimen y funciones de estos órganos se establece en los Reales Decretos 486 y 488/1985, de 10 de abril (BOE, n.º 90, de 15 de abril) y 1119 y 1120/1991, de 21 de julio (BOE, n.º 174, de 22 de julio).

⁴ Descripción artística y datos históricos extractados del *Catálogo de Relojes del Patrimonio Nacional*. J. Ramón Colón de Carvajal. Edit. Patrimonio Nacional. Madrid, 1987.

⁵ Datos de la ficha catalográfica de la Biblioteca de El Escorial.

⁶ *Resplendence of the Spanish Monarchy. Renaissance Tapestries and Armor from the Patrimonio Nacional*. Antonio Domínguez Ortiz, Concha Herrero Carretero y José A. Godoy. The Metropolitan Museum of Art. New York, 1991.

⁷ Se acaba de editar el catálogo para las exposiciones de Madrid y Barcelona en dos versiones, una en español y otra en catalán. Son autores Juan Hernández Ferrero, Concha Herrero Carretero y José A. Godoy.

⁸ *La vida judía en Sejarad*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1991.

⁹ *Circa 1492. Art in the age of exploration*. Edit. by Jay A. Levenson. National Gallery of Art, Washington, Yale University Press, New Haven and London, 1991.

OBJETOS UTILIZADOS EN LA DECORACION DE PABELLONES DE LA EXPO '92

Sin contar algunos complementos y pequeño mobiliario, para decorar el Pabellón Real y el Pabellón de España se han utilizado las siguientes piezas pertenecientes a las Colecciones Reales:

A) PABELLON REAL

Tapices

- 47/7. Dido recibe a un guerrero. Bruselas. Brabante. Hacia 1660 (419 × 230).
- 47/9. Guerrero a caballo y otro a pie. Gerardo Peemans. Bruselas. Hacia 1660 (411 × 196).
- 47/14. Hombre perseguido por una mujer. Markus de Vos. Bruselas. Hacia 1660 (415 × 232).
- 47/15. Reina sentada en una barca. Bruselas. Brabante. Hacia 1660 (395 × 200).
- 47/17. Dos mujeres. Bruselas. Brabante. Hacia 1660 (202 × 147).
- 65/2. Galería de Arcos sobre pilastras de estípites. Bruselas. Brabante. Hacia 1660 (405 × 250).
- 80/8. Repostero. Escudo de Armas. Real Fábrica de Tapices. Madrid. Siglo XVIII (257 × 218).
- 91/12. La Novillada. Vandergoten, sobre cartón de Goya. Real Fábrica de Tapices. Madrid. Siglo XVIII (265 × 146).
- 112/7. La rica ganancia del yelmo de Mambrino. Vandergoten, sobre cartones de Andrea Procaccini y Domingo María Sani. Siglo XVIII (380 × 230).
- 141/8. El Columpio. Vandergoten, sobre cartón de Goya. Real Fábrica de Tapices. Madrid. Siglo XVIII (268 × 176).

Armaduras

- A-9. Arnés de guerra (siglo XV principios XVI). Acero pavonado y cincelado.
- A-284. Arnés de guerra (siglo XVI). Acero pavonado.
- A-356. Arnés de guerra (siglo XVI). Acero grabado al aguafuerte.
- A-357. Arnés de guerra (siglo XVI). Acero grabado al aguafuerte.

Pintura antigua

- 23070. Paisaje. Leon Desjaussdus. 1868. Oleo sobre lienzo (60 × 91).
- 24112. Muelle de Santander. Mariano Sánchez. 1794. Oleo sobre lienzo (51 × 98).
- 22539. Paisaje. Luis Ferrant. Siglo XIX. Oleo sobre lienzo (40 × 50).
- 23370. Paisaje. Carlos de Haes. 1858. Oleo sobre lienzo (112 × 161).
- 24113. Infante Carlos Antonio. Giuseppe Bonito. 1748. Oleo sobre lienzo (128 × 102).
- 22552. Paisaje. Martí Alsina. 1858. Oleo sobre lienzo (86 × 112).
- 24111. Arsenal del Ferrol. Mariano Sánchez. Siglo XVIII. Oleo sobre tabla (50 × 99).
- 23227. La Paz. Lucas Jordán. Ultimo tercio siglo XVII. Oleo sobre lienzo (178 × 196).
- 22660. Baile de aldeanos. Bredael. Siglo XVII. Oleo sobre lienzo (68 × 169).
- 22661. Una aldea. Bredael. Siglo XVII. Oleo sobre lienzo (68 × 169).
- 78444. Marina. Escuela flamenca. Siglo XVII. Oleo sobre lienzo (100 × 113).
- 14290. Vista de la ciudad de Amberes. Siglo XVI. Oleo sobre lienzo (181 × 249).
- 14640. Florero. Daniel Seghers. Siglo XVII. Oleo sobre lienzo (102 × 64).
- 14644. Florero. Daniel Seghers. Siglo XVII. Oleo sobre lienzo (120 × 64).
- 22579. Ciudad de Venecia. P. Gonzalo. 1876. Oleo sobre lienzo (61 × 75).
- 7054. Bodegón de flores con busto masculino. Margarita Vicencina. Siglo XVII (190 × 226).
- 25644. Jarrón de flores y figura de Cupido. Margarita Vicencina. Siglo XVII (189 × 227).
- 7053. Bodegón de flores con busto femenino. Margarita Vicencina. Siglo XVII (190 × 226).

25645. Jarrón de flores y estatua de Flora. Margarita Vicencina. Siglo XVII (193 × 227).
23358. El Monasterio de El Escorial. Gallego y Alvarez. 1851 (110 × 167).
32929. Alegoría del poder. Corrado Giaquinto. Siglo XVIII. Oleo sobre lienzo (73 × 53).
32931. Alegoría de la abundancia. Corrado Giaquinto. Siglo XVIII. Oleo sobre lienzo (73 × 53).
32932. Diosa Ceres. Corrado Giaquinto. Siglo XVIII. Oleo sobre lienzo (74 × 53).
32934. Alegoría del comercio. Corrado Giaquinto. Siglo XVIII. Oleo sobre lienzo (73 × 53).

Pintura contemporánea

7305. Sin título. Luis Feito. 1962. Oleo sobre lienzo (130 × 162).
6378. L'Aventura. Albert Rafols Casamada. 1987-1988. Acrílico y tierras sobre lienzo (131 × 195).
7755. Marges. Josep Guinovart. 1989. Técnica mixta sobre tabla (244 × 244).
9635. Memoria de la Segarra II. S. Hernández Pizjuan. 1989. Oleo y esmalte sobre lienzo (162 × 145).
7460. La Alhambra. Viene con ella a conversar la luna. Soledad Sevilla. 1986. Acrílico sobre lienzo (217 × 185).
7459. La Alhambra. Sin tener hora de Ocaso. Soledad Sevilla. 1985. Acrílico sobre lienzo (220 × 186).
9643. Nocturno urbano. Rafael Canogar. 1990. Oleo sobre tela (200 × 200).
9644. Estación de lluvias. Miguel Barceló. 1989-1990. Oleo sobre tabla (230 × 285).

Dibujos

24382. Paisaje con árboles. Dibujado por Felipe V, Rey de España. Segundo cuarto siglo XVIII. Lápiz y carboncillo sobre papel (32 × 24).
24464. Paisaje con árbol y arroyo. Dibujado por Felipe V, Rey de España. Segundo cuarto siglo XVIII. Lápiz y carboncillo sobre papel (diámetro 40).
24465. Paisaje con puente e iglesia. Dibujado por Felipe V, Rey de España. Segundo cuarto siglo XVIII. Lápiz y carboncillo sobre papel (diámetro 40).
24383. Paisaje con fortaleza. Juan José Navarro. Primer tercio siglo XVIII. Lápiz y carboncillo sobre papel (24 × 30).
24378. Paisaje con palacio y figuras. Dibujado por Felipe V, Rey de España. Segundo cuarto siglo XVIII. Lápiz y carboncillo sobre papel (33 × 40).

Relojes

1. El Candil. Hans de Evalo (reloj de custodia). Siglo XVI (52 × 17 × 15).
4. Sobremesa. Jean Baptiste Boillon. Principios siglo XVIII (39 × 24 × 13).
5. Bracket inglés. Daniel Quare. Principios siglo XVIII (69 × 40 × 32).
121. Globo sobre Atlas. Planetario. Breguet. Primer tercio siglo XIX (160 × 50).
122. Sobremesa en forma de templete. Planetario. Raingro. Primer tercio siglo XIX (83 × 42 × 42).

Muebles

25710. Mesa de despacho, estilo Luis XVI. Claude Charles Janvier. Ultimo cuarto siglo XVIII. Caoba, bronce y cuero (77 × 147 × 82).
10200. Stippo. Fábrica italiana. Siglo XVII. Ebano, palosanto, piedras duras, marfil y bronce (283 × 143 × 55).
28779. Mesa escritorio. Talleres Reales. Primer tercio siglo XIX. Palma de caoba y bronce (99 × 204 × 94).
28777. Escritorio. Jacob Desmaler. Primer tercio siglo XIX. Raíz de olivo, caoba, bronce y mármol (144 × 100 × 47).
9076. Cómoda. Antoin Rascalon, Charles Percier. Hacia 1810. Caoba, bronce dorado, mármol, vidrio pintado y dorado (89 × 133 × 63).

Libros

Cosmografía de Ptolomeo. Códice latino. Mapas y miniaturas. Siglo XV (565 × 415).



Pendón de las Navas de Tolosa.
Manufactura hispano-árabe. Siglo XIII. Seda e hilo de plata.
Exposición «Al-Andalus». Alhambra de Granada.

B) PABELLON DE ESPAÑA

Tapices

Tejidos todos en la Real Fábrica de Santa Bárbara en el último cuarto del siglo XVIII, sobre cartones de Francisco de Goya o de Ramón Bayeu.

- B/3. El ciego y el lazarrillo. Bayeu (125 × 168).
- G/8. El majo de la guitarra. Goya (148 × 119).
- G/5. El resguardo del tabaco. Goya (287 × 150).
- 91/9. Los leñadores. Goya (165 × 131).
- 91/13. Feria de Madrid o la Prendería. Goya (272 × 232).
- 97/3. Niños jugando a soldados. Goya (164 × 102).
- 97/5. Niños jugando a las tabas. Bayeu (122 × 168).
- 97/8. La cita. Goya (145 × 141).
- 100/6. El médico con el brasero. Goya (107 × 154).
- 108/1. La gallina ciega. Goya (282 × 350).
- 109/5. Comida a la puerta de una posada (124 × 148).
- 141/10. La cometa. Goya (284 × 278).

Escultura

10150. Hércules matando a un león. Gian Lorenzo Bernini. 1643. Bronce dorado. Cincelado (49 × 37).
10151. Perseo matando al dragón. Gian Lorenzo Bernini. 1645. Bronce dorado. Cincelado (58 × 37).

Relojes

3086. Reloj sobremesa. Anónimo francés. Siglo XVIII (55 × 60 × 17).
3087. Reloj sobremesa Bracket. John Taylor. Siglo XVIII (62 × 32 × 19).

Muebles

- 14087-88. Bargaño español de madera estofada y policromada, del siglo XVI (144 × 104 × 40), sobre taquillón de la misma técnica y época (81 × 104 × 40).
- 14247-8. Bargaño español del siglo XVII con herrajes de forja sobredorados (63 × 111 × 40), con pie de puente del siglo XIX (82 × 94).
- 14067-70. Cuatro sillones fraileros del siglo XVI.
34611. Mesa de nogal siglo XVI, con seis patas en forma de columna toscana (83 × 198 × 75).
- 13134-35. Dos consolas de estilo rococó de la segunda mitad del siglo XVIII (92 × 163 × 84).

LA CARTUJA DE SANTA MARIA DE LAS CUEVAS DE SEVILLA: PABELLON REAL DE LA EXPOSICION UNIVERSAL

Por José M.^a BENJUMEA

*Pabellón Real.
Conjunto de Afuera
del Monasterio
de La Cartuja
de las Cuevas.*



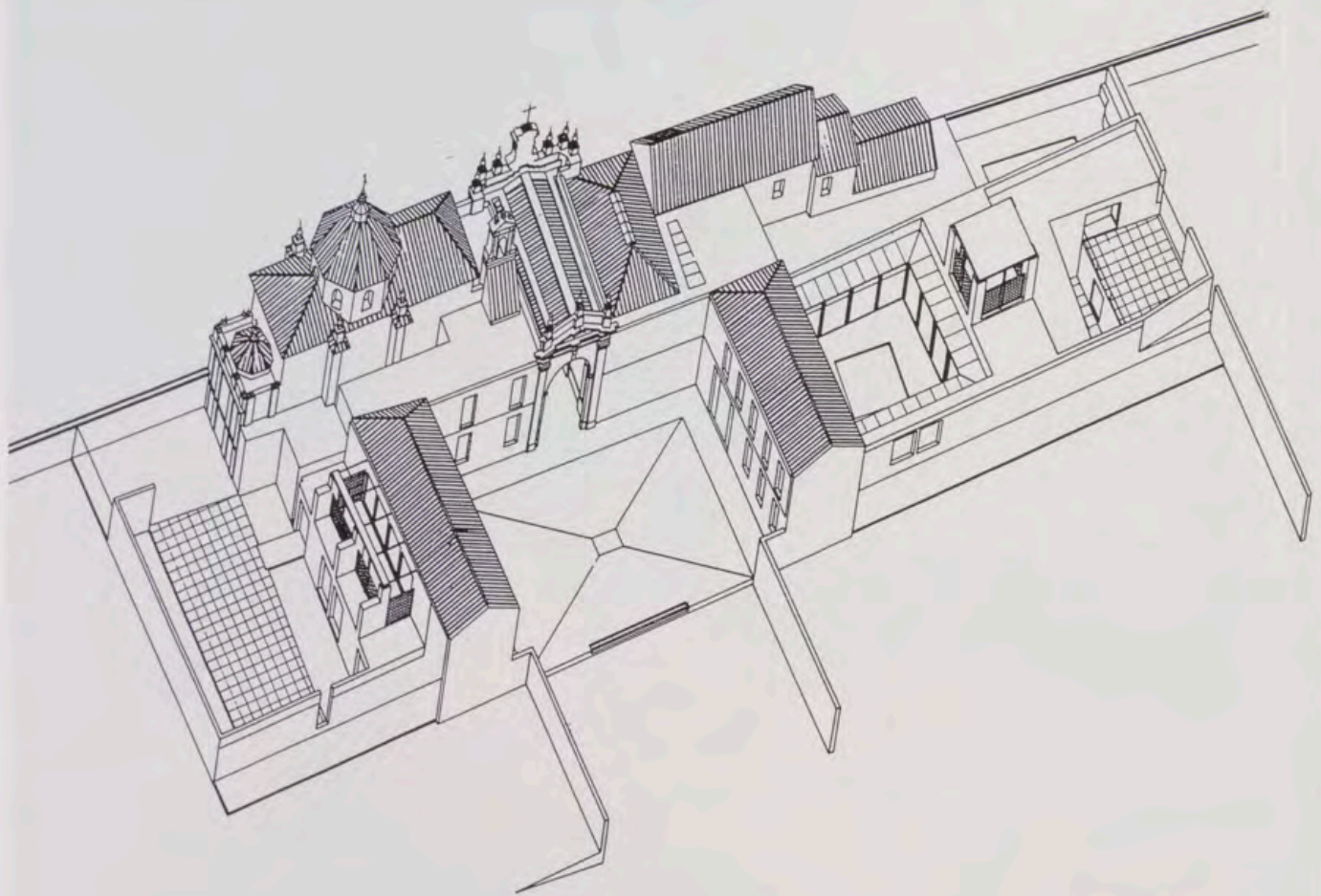
Orígenes

El carácter «mágico» del Monasterio cartujo de Santa María de las Cuevas se corresponde con su singularidad geográfica. El entorno de La Cartuja constituyó, desde épocas tartésicas, el vado del río, es decir, el camino de comunicación entre los asentamientos turdetanos de la margen izquierda del Guadalquivir y los núcleos poblacionales tartésicos de la cornisa del Aljarafe: «El Carambolo». En época romana, la calzada que unía Hispalis: el núcleo autóctono, con la nueva ciudad de Itálica, cuna de Trajano y Adriano, pasaba por estos terrenos, justo por delante de lo que hoy es el Conjunto de Afuera del Monasterio cartujo, o lo que es lo mismo, el Pabellón Real de la Exposición Universal Sevilla 1992.

La Cartuja de las Cuevas tiene su origen en la aparición de una imagen de la Virgen María, después de la conquista de Sevilla en 1248, en una de las muchas oquedades que existían en el emplazamiento denominado «Las Cuevas», hoy ocupado por el que fuera Monasterio cartujo. Dichas cuevas eran producidas por las tomas de arcillas para la fabricación de cerámica en los cercanos alfares del barrio de Triana. En las excavaciones arqueológicas realizadas han aparecido múltiples hornos cerámicos de origen almohade, testigos de esta constante historia. Resulta curioso y paradójico comprobar cómo esta primitiva relación entre la Virgen y la cerámica va a tener su correspondencia en el futuro con el Monasterio covitano, fundado en 1400, y su reutilización como fábrica de loza a partir de 1841.

Esta imagen, que desde el primer mo-

mento fue denominada «Virgen de Santa María de las Cuevas», era de madera de cedro y de gran antigüedad. En efecto, el Padre cartujo Martín Rincón, decidido a probar su opinión de que la imagen de la Virgen era de las primitivas realizadas en Jerusalén por los primeros cristianos, y que, traída a España, sirvió de modelo a los artífices españoles, quiso, en diciembre de 1743, ver y tocar la efigie original sin los sobrepuestos vestidos. Para ello obtuvo la oportuna autorización, y, acompañado por el escultor Pedro Duque Cornejo, desnudó la imagen; era de hechura antiquísima, sentada en un escabelito con el Niño Dios sobre la rodilla izquierda. Duque Cornejo sacó una pequeña astilla de la imagen, de la parte no dorada, y comprobó que era de cedro y, en consecuencia, de gran antigüedad, tal y como había supuesto el V. P. Martín Rincón.



Planta general de La Cartuja de Santa María de las Cuevas.

Al poco tiempo del descubrimiento fue erigida una ermita sobre la misma cueva, en donde se le rindió culto y adoración a la ya denominada Virgen de las Cuevas. En el año 1394 la ermita fue instituida como monasterio de la Orden Tercera de San Francisco.

El 16 de enero de 1400, Gonzalo de Mena y Roelas, arzobispo de Sevilla, funda el Monasterio cartujo en el lugar del descubrimiento de la talla de la Virgen. La fe y confianza en Dios de los monjes cartujos les hizo luchar denodadamente contra el carácter inundable de estas tierras, que se mantuvieron libres de los desarrollos urbanos.

En efecto, los terrenos que hoy conocemos como la Isla de La Cartuja, sobre los que se construye el Recinto de la Exposición Universal, se encuentran comprendidos entre el cauce histórico y urbano del Guadalquivir, desde el meandro de San Jerónimo hasta el de Chapina, y el cauce nuevo de la Corta de La Cartuja. Esta obra hidráulica, terminada en 1982, supuso la pérdida del carácter inundable de estos terrenos, gracias al nuevo muro de defensa. Estas tierras son, en la actualidad, el marco perfecto para acoger el magno acontecimiento de la Exposición Universal.

Además, por primera vez, el Recinto de

una Exposición Universal está vinculado con el contenido temático de la misma. El Guadalquivir como Puerto y Puerta de América, como vínculo de interconexión, social, cultural, política, religiosa y económica, entre Europa, a través de España, y el Nuevo Mundo. Y en el corazón del Recinto el Monasterio covitano, tan ligado a la vida y muerte del descubridor.

Cristóbal Colón y La Cartuja

La relación de Cristóbal Colón con el Monasterio de La Cartuja de las Cuevas surge como consecuencia de su gran amistad con el monje covitano Gaspar Gorricio, natural de Novara, docto en navegación y astrología, a quien Colón planteaba sus dudas y teorías marítimas. Por este motivo, Cristóbal Colón frecuentaba el Monasterio, en donde consultaba su magnífica biblioteca y archivos. Entre el tercer y cuarto viaje al Nuevo Mundo, de octubre de 1501 a mayo de 1502, Colón reside en la hospedería del Monasterio de las Cuevas, dedicado a preparar su cuarta y última expedición.

Cuando, en la primavera de 1506, Colón parte para Segovia deja depositados en el Monasterio cartujo todos sus títulos, pri-

vilegios y escritos, donde habrían de permanecer hasta 1609, fecha en que fueron retirados por Nuño Colón de Portugal, tercer duque de Veragua. Colón a sus 55 años, prematuramente envejecido, muere en Valladolid el día 20 de mayo de 1506, y es enterrado en el convento de San Francisco. En el año 1507, según queda recogido en el Protocolo del Monasterio de Santa María de las Cuevas, que se conserva en la Academia de la Historia, fue mandada construir, por el prior Diego de Luján, la capilla de Santa Ana, para que en ella fuese enterrado Cristóbal Colón. En abril de 1509 son trasladados sus restos a La Cartuja de las Cuevas, y depositados en la capilla de Santa Ana, en donde permanecieron hasta 1536.

En esta misma capilla es enterrado el 21 de febrero de 1515 su hermano Diego, y en 1526 Diego Colón, hijo de Cristóbal. Finalmente, en 1536, y a petición de la virreina doña María de Toledo, viuda de Diego, hijo de Cristóbal Colón, son exhumados los restos de Cristóbal y su hijo Diego para ser trasladados a Santo Domingo, en donde serían enterrados, después de múltiples dificultades, en el año 1541, en la catedral y en presencia de Luis, nieto del descubridor del Nuevo Mundo.

Aún hoy día puede admirarse en las in-

mediaciones del Patio de Las Cadenas un magnífico ejemplar de ceiba o zapote (ombu o «bellasombra»), plantado por Hernando Colón hacia 1520 como recuerdo del «Descubrimiento», ya que, según la tradición de los monjes covitanos, fue en este tipo de árbol en el que por primera vez se amarraron las naves «La Niña», «La Pinta» y «La Santa María», al llegar al Nuevo Mundo.

Descripción de La Cartuja de Santa María de las Cuevas

En la distribución de las edificaciones de todo el conjunto cartujo, es fácil identificar la planta primitiva del Monasterio que, como en todas las cartujas, responde a un mismo modelo de organización espacial y funcional, preceptivo en todas las fundaciones de la Orden de San Bruno.

La Cartuja de las Cuevas comprende un primer conjunto de edificaciones de carácter más público: el Conjunto de Afuera, constituido por una portada y porche principal de acceso, la capilla de la Virgen de las Cuevas, o Capilla de Afuera, los refectorios de pobres y criados, y la cocina de la carne, llamada «infierno». A continuación, se extiende un amplio espacio o patio de ingreso, denominado del Avemaría. Al fondo de este patio se desarrolla el conjunto principal de edificios del convento, constituido por el atrio de la iglesia, que a su izquierda da acceso a la celda prioral; a la derecha se pueden observar los restos de una loggia perteneciente a la hospedería; y al frente, la iglesia principal.

Adosados al lado del Evangelio, se encuentran la sacristía, la capilla «De profundis», el claustro de San Miguel y otras capillas. En el lado de la Epístola se desarrollan, alrededor del claustro, la capilla del Capítulo, la capilla de la Magdalena y el amplísimo refectorio.

Detrás del ábside de la iglesia se conservan los restos del claustro grande o de los monjes, reconstruido sobre su planta original. Hacia el Sur, el claustro de legos, y, por delante de él, continúa la zona de la Procuración, con su acceso principal. Más hacia el Sur, se extienden los restos de la amplia zona destinada al servicio del Monasterio: almacén, molinos de harina, cerrería, carpintería, cuadras, graneros, etc. Esta zona se extendía hasta las inmediaciones de la Portada del Río.

Alrededor de este conjunto de edificaciones existían y existen, aunque mermados en superficie por las ampliaciones fabriles, amplias huertas en donde cabe destacar la que fuera capilla de Santa Ana, así como las tres norias. Todo el área covitana se encuentra rodeada por una cerca que abarca una superficie total de 11 Ha.

Dentro del actual conjunto edificatorio podemos resaltar los siguientes elementos:

Portada Principal y Capilla de la Virgen de las Cuevas

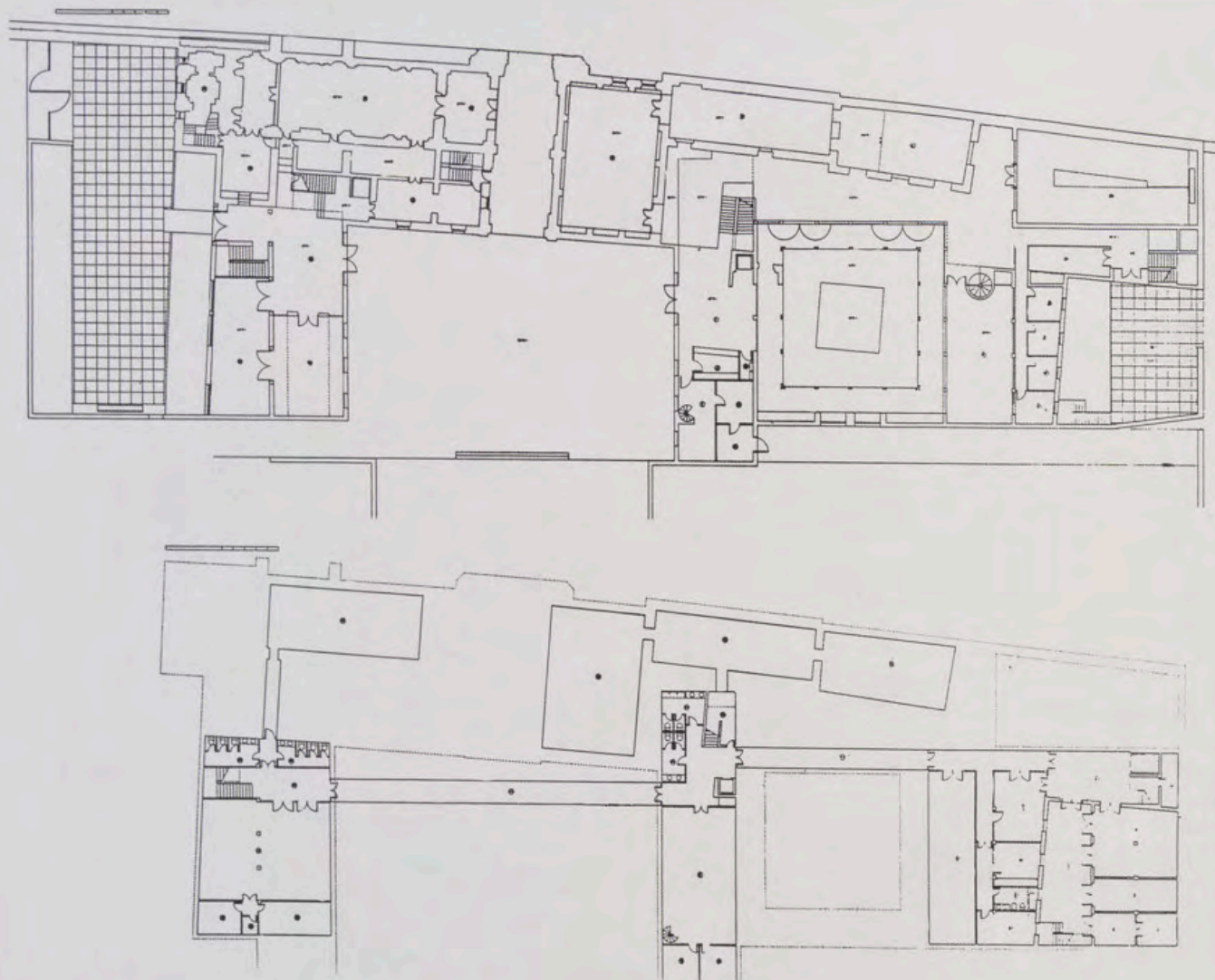
La actual Capilla de las Cuevas está situada en el primitivo emplazamiento de la ermita que se erigió alrededor del año 1393 por el arzobispo don Gonzalo de Mena. Emplazamiento que, a su vez, fue donde se encontró, en una cueva, la imagen de la Virgen que dio origen a la citada ermita. Estos elementos arquitectónicos los analizaremos con más detalle al referirnos, posteriormente, al Conjunto de Afuera, Pabellón Real durante la Exposición Universal.

Portada de Las Cadenas y atrio de la iglesia

Al fondo del Patio de Las Cadenas, que separa el Conjunto de Afuera de la Zona Monacal propiamente dicha, se halla la portada del mismo nombre que, a través de un pequeño zaguán, da acceso al atrio de la iglesia. Esta portada se corona con una sencilla cornisa y antepecho que corre como elemento unificador con la celda prioral.

Salón de Recepción.
Interior de la Capilla de la Virgen de las Cuevas.





Plano de plantas del Pabellón Real.
Conjunto de Afuera.

Celda prioral

En la actualidad, se conserva la galería de entrada desde el atrio a la iglesia. Desde este zaguán se accede a un amplio patio cuadrado renacentista, con galería de arcos de medio punto sobre columnas de mármol. Esta galería se halla cubierta con un artesonado barroco, formado por vigas y tablazón de madera con azulejos de cuenca.

Iglesia y claustro de monjes

El templo se abre al atrio, citado en los apartados anteriores, mediante una gran portada en la que destaca una inmensa claraboya circular, rodeada de ancha cenefa de azulejos policromos romboidales.

La iglesia fue construida entre 1410 y 1419, financiada por Per Afán de Rivera a cambio del Jus Patronatus, y ampliada en su último cuerpo y portada en 1523 por el prior Diego de Luján; quedó así reducido el atrio a las proporciones actuales.

La iglesia, como todas las de los monasterios cartujos, es de una sola nave, con unas dimensiones aproximadas de 40 m. de longitud, 10 de ancho y 25 de altura. Está compuesta por cinco cuerpos cubiertos con bóvedas de crucerías sexpartitas. El ábside de la cabecera va cubierto con bó-

veda de abanico en la que se abren ventanuales.

En el lado del Evangelio, y desde el presbiterio de la iglesia, se accede a la sacristía, construida en 1537; es de planta cuadrada y se cubre con una cúpula octogonal, terminada al exterior con azulejos blancos y azules. La decoración de yeserías fue realizada en 1655, en la misma época en que se colocaron los tres famosos lienzos que había pintado Zurbarán.

Detrás del ábside de la iglesia se conservan los restos de lo que fueron las celdas del claustro de monjes, hoy reconstruido en su totalidad. Las celdas individuales se desarrollaban en dúplex, con un pequeño huerto a espaldas del claustro.

Capilla de Santa Ana

Esta capilla, a los pies de la iglesia, fue mandada construir por el prior don Diego Luján en 1507 para que en ella fuesen enterrados los restos de Cristóbal Colón. En el año 1616, fue instalada la famosa efigie de Cristo Crucificado, de Martínez Montañés, que ahora puede admirarse en la sacristía de los Cálices de la Catedral. Las paredes aparecen decoradas con azulejería pintada y de cuenca. Destacan las dos be-

Patio del Ave María. ►



lísimas hornacinas con representaciones hagiográficas que se atribuyen a Juan Bautista Niculoso, hijo de Francisco Niculoso Pisano.

Claustrillo

Construido en 1454, es de pequeñas dimensiones, y de gran sencillez y elegancia, muy característico del período nazari.

Capilla de La Magdalena.

Es la construcción más antigua del Monasterio covitano. En ella estuvo depositado el sepulcro del fundador desde que se trasladó de la Catedral hispalense el 26 de enero de 1594. Hoy se encuentra en la capilla de Santiago de la citada Catedral. En 1605 se decoró la iglesia con azulejería pisana de dibujos geométricos de una gran belleza.

Capilla del Capítulo

En el lado Este del claustrillo, por una bellísima portada ojival, se accede a la capilla del Capítulo. Fue labrada en 1454. En ella estuvieron los dos magníficos mausoleos de don Pedro Enríquez de Ribera,

obra de Antonio María Aprile de Carona, y de doña Catalina de Ribera, obra de Pacce Gazzini, encargadas por don Fadrique Enríquez en 1519 y que se conservaron en la iglesia de La Anunciación hasta ahora, en que se trasladan de nuevo a esta capilla del Capítulo.

Refectorio

En el lado Oeste del claustrillo tiene su entrada el refectorio, de unas proporciones impresionantes por su amplitud y armonía. Fue construido en 1422, y ampliado en 1588, para lo cual hubo de ser demolida parte de la capilla de La Magdalena. El techo está cubierto por un espléndido artesonado o alfarje de incorruptible madera de alerce. En 1588 fue decorado también el refectorio con azulejos sevillanos en un alto zócalo, del que se conservan amplios paños.

La bodega ocupa el subsuelo del refectorio y está constituida por una magnífica bóveda de medio punto con gruesos y robustos arcos intermedios. Por unos respiraderos adosados a las paredes, la bodega aireaba sus vinos y suponemos que, al mismo tiempo, deleitaba con sus aromas a los monjes.

Portada del Río

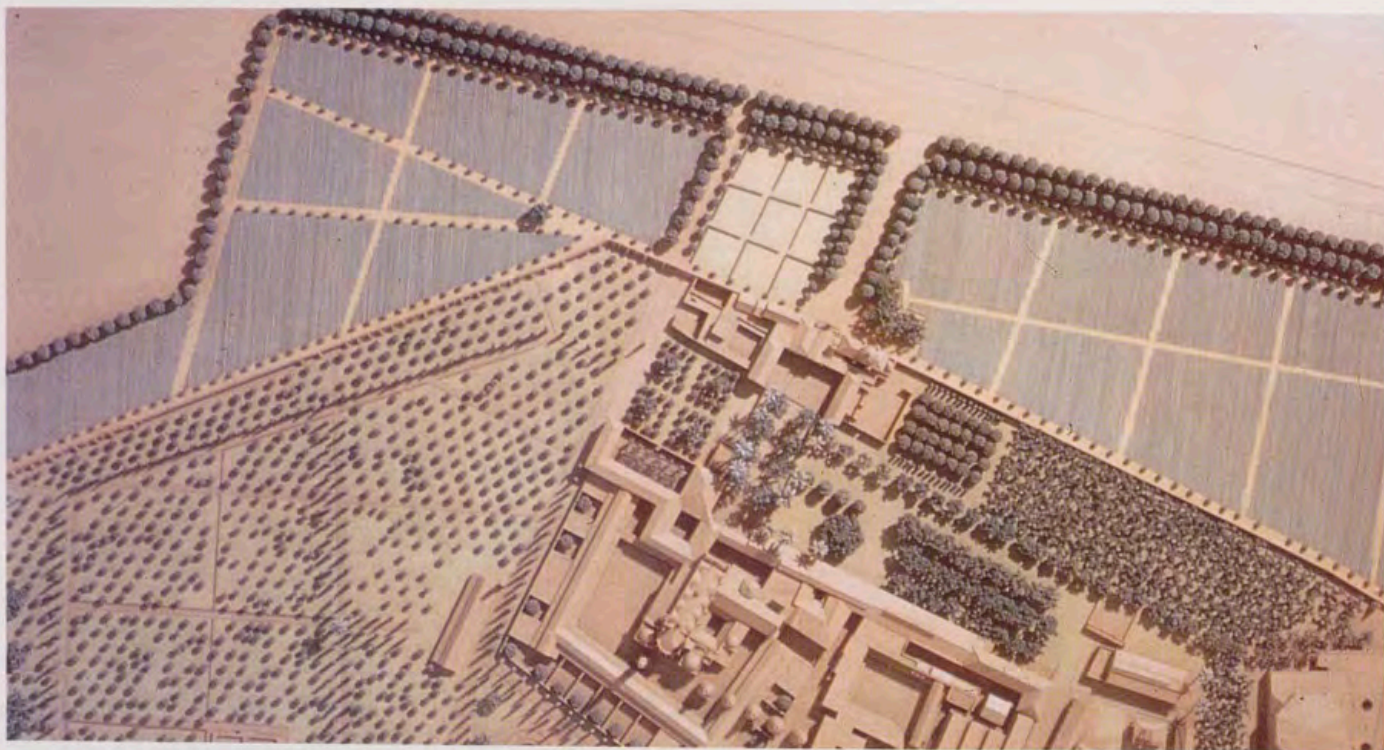
En su emplazamiento actual existió una primitiva portada que en las grandes reformas del Monasterio de 1759 fue sustituida por la monumental portada que hoy día contemplamos. Fue obra de Diego Antonio Díaz.

Huertas del Monasterio

El conjunto edificatorio de La Cartuja de las Cuevas estuvo rodeado de amplias y fértiles huertas, que hoy día se conservan. Estas huertas son de origen musulmán y pertenecieron a los monarcas almohades y abbaditas. Aún hoy día persisten restos de construcciones musulmanas, tales como norias, albercas, acueductos y acequias que regaban las huertas y naranjales sobre los que se fundó el Monasterio de las Cuevas en el año 1400.

Cercas del Monasterio

Todo el conjunto descrito se halla rodeado de una cerca fuerte y resistente, cuyo objetivo fue no sólo establecer los límites y la intimidad conventual, sino protegerse de las periódicas inundaciones motivadas por el desbordamiento del Guadalquivir.



La Fábrica de cerámica

El conjunto de La Cartuja de las Cuevas fue adquirido por Carlos Pickman como consecuencia de la desamortización de 1836. Ya desde el mismo año de la compra, 1839, comenzó la transformación del convento en fábrica de loza. Se puso en funcionamiento el 1 de enero de 1841. Pickman introdujo en La Cartuja las técnicas inglesas por estampación. Pronto alcanzaron gran fama los productos cerámicos «La Cartuja». De esta forma, la palabra «Cartuja» pasó a ser sinónimo de vajilla de cerámica antes que tipología arquitectónica de los monasterios de la Orden de los monjes cartujos.

Las transformaciones que sufrió el conjunto edificatorio fueron numerosas, si bien las demoliciones o sustituciones no llegaron a alterar sustancialmente el conjunto monacal. De entre todas las construcciones realizadas en la segunda mitad del siglo XIX, cabe destacar los cinco magníficos hornos «botella», ejemplares de una gran belleza, cuya arquitectura se integra hoy día perfectamente con las características constructivas del antiguo Monasterio. En 1971 la Fábrica de La Cartuja fue expropiada por el Ministerio de la Vivienda y en la actualidad pertenece a la Junta de Andalucía.

Visitantes ilustres

Reyes y otras personalidades visitaron La Cartuja de las Cuevas tanto en su etapa monacal como en la fabril. Así, en 1526, Carlos V llega a Sevilla para celebrar sus bodas con la Infanta Isabel, hija de los reyes de Portugal; visitó el Monasterio de las Cuevas y se quedó tan impresionado

que donó para ornato de la sacristía su oratorio portátil, obra de Alberto Durer. En mayo de 1570 llegó a Sevilla Felipe II, y se retiró a La Cartuja covitana durante tres días de soledad y ejercicios espirituales.

El 26 de mayo de 1575 llega a Sevilla Teresa de Jesús, a la edad de 60 años, y con el ánimo de fundar un nuevo convento. Aquí mantiene una gran amistad con el ya anciano prior Fernando Pantoja, con quien da largos paseos por la huerta grande, que no era clausura. A petición de Santa Teresa, el prior mandó erigir en la citada huerta una capilla a Santa Ana, en el centro de un estanque. Teresa de Jesús, en agradecimiento, bordó con sus propias manos dos relicarios que se conservaron en la sacristía.

El 4 de marzo de 1624 el rey Felipe IV visitó La Cartuja de las Cuevas; desembarcó en un muelle que tenía el convento y entró por la portada del río; recorrió todo el Monasterio con gran detenimiento y quedó agradablemente impresionado de todo cuanto vio.

Ya en el siglo XVIII, en febrero de 1796, se presentaron sin previo aviso el rey Carlos IV y su hermano Antonio Pascual. También visitó La Cartuja el príncipe Luis de Parma, acompañado de Godoy.

Varios reyes visitaron la nueva Fábrica de La Cartuja, como antes lo hicieron otros reyes el Monasterio covitano: Isabel II en 1862; Alfonso XII, en 1877; la regente María Cristina, en 1892; y Alfonso XIII, en 1904.

Ya durante la ejecución del Recinto de la Exposición Universal y la rehabilitación de La Cartuja de Santa María de las Cuevas, los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía han visitado en varias ocasiones el Conjunto covitano.

Maqueta general del conjunto monumental de La Cartuja de las Cuevas de Sevilla.

Patio del ala Norte del Pabellón Real. ▶

La rehabilitación integral de La Cartuja

La Cartuja de las Cuevas, declarada Conjunto Monumental de Andalucía, título que sólo comparte con La Alhambra de Granada, abarca en el interior de sus cercas 11 Ha., y una superficie construida de 35.000 m². Cuatro equipos interdisciplinares, constituidos por arquitectos, historiadores, arqueólogos y restauradores, desarrollan la labor de rehabilitación integrada del conjunto, en las cuatro áreas en que metodológicamente y coordinadamente se ha segregado, es decir: el Conjunto de Afuera, la Zona Conventual Central, la zona fabril y la zona de huertas con edificaciones singulares. La Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, el Ministerio de Cultura y la Sociedad Estatal Expo'92 financian y gestionan la totalidad de las obras. La inversión total supera los 8.000 millones de pesetas.

La rehabilitación responde al programa

de usos definidos para el Conjunto Monumental. Una vez finalizada la Exposición Universal, La Cartuja de las Cuevas será la sede del propio Conjunto Monumental, con sus áreas museísticas, expositivas, archivo-históricas y de investigación y formación, en la Zona Conventual Central y en el Conjunto de Afuera. El área fabril será sede del Instituto de Restauración del Patrimonio de Andalucía.

La Cartuja en 1992

El Monasterio cartujo constituirá un elemento simbólico del Recinto de la Exposición, tanto por sus valores arquitectónicos como por su singularidad compositiva, paisajística y su protagonismo histórico.

En el interior de sus cercas se localizan diferentes usos y se desarrollan diversas actividades: El Pabellón Real en el Conjunto de Afuera, la exposición «Arte y Cultura en el Mundo en 1492» en la Zona Conventual Central y el Pabellón del Si-

glo XV en una edificación de nueva planta en la zona Sur del Recinto covitano.

El denominado Conjunto de Afuera, que comprende el entorno de la Capilla de la Virgen de las Cuevas, correspondiente a la renovación barroca de 1759, constituirá el Pabellón Real en donde Sus Majestades los Reyes recibirán a las altas magistraturas de los países participantes. La Capilla de las Cuevas será el Salón de Recepción y en los refectorios de pobres se expondrán obras de arte pertenecientes al Patrimonio Nacional. El acceso de personalidades al Pabellón Real se realizará a través del camino flanqueado de olivos centenarios, que constituye la Puerta Real del Recinto de la Exposición. Esta área del Conjunto de Afuera, por razones de seguridad, quedará segregada funcionalmente del resto del Monasterio cartujo abierto a los visitantes en su totalidad.

En la Zona Conventual Central los visitantes podrán contemplar en todo su esplendor arquitectónico la Iglesia Principal, la capilla de Santa Ana, el Claustro, con las Capillas del Capítulo y de La Magdalena, y el Refectorio con su maravilloso artesonado. En estos ámbitos y en el reconstruido claustro de monjes se desarrollará la exposición sobre el estado del Arte y la Cultura en el Mundo en el momento del «descubrimiento», que recogerá una cuidada selección de obras representativas de todo el mundo, de finales del siglo XV.

En la zona Sur del conjunto monacal se ha construido el Pabellón del Siglo XV en donde, mediante sofisticadas técnicas audiovisuales, se expondrán los conocimientos técnicos y geográficos y el espíritu racionalista que hicieron posible el descubrimiento de América.

La zona Norte del Conjunto Monumental, en donde se encuentran las huertas frutales de origen almohade con norias, estanques y canalillos de riegos, supondrá un remanso dentro de la vorágine que constituirá el Recinto de la Exposición.

Los accesos han sido pensados para que los visitantes de La Cartuja entren básicamente por la Portada del Río, desde el Camino de los Descubrimientos, puedan seleccionar las áreas que desean visitar y salgan por el Norte al área de participantes, o se reincorporen al Camino de los Descubrimientos a través de la Portada de los Franceses.

EL CONJUNTO DE AFUERA: PABELLON REAL DE LA EXPOSICION UNIVERSAL

Portada Principal y Capilla de la Virgen de las Cuevas

La actual portada principal del Monasterio y la Capilla de la Virgen de las Cuevas





*Detalle del Pabellón Real.
Conjunto de Afuera del
Monasterio de
La Cartuja de las Cuevas.*

datan de 1759-1766, y vinieron a sustituir a la portada y capilla preexistentes que, ante los daños producidos por el terremoto del 1 de noviembre de 1755 y la gran inundación de 1757, hubieron de ser demolidas. Ambas construcciones son obra de Ambrosio de Figueroa, que en aquellos momentos era Maestro Mayor de obras en el Monasterio cartujo.

La Portada Principal está labrada con ladrillo y azulejos, en estilo barroco, y es de gran monumentalidad y elegancia compositiva. Cada uno de los cuerpos de edificación que flanquean la amplia puerta de acceso desarrollan, sobre una basa continua, sendas pilastras, con capitel jónico, que enmarcan dos hornacinas, hoy vacías, en donde estuvieron las imágenes de San Bruno y San Hugo, esculpidas por Pedro Ramos.

Sobre el arco rebajado de entrada y en el tímpano de un frontón que se apoya sobre las pilastras centrales, se halla una tercera hornacina enmarcada por pilastras de azulejos, en la que se ha situado la talla original: una efigie de la Virgen con el Niño, de finales del siglo XV o principios del XVI. Un segundo cuerpo, en el que continúan las cuatro pilastras descritas, se co-

rona con un frontis barroco que enmarca el escudo de armas del arzobispo fundador del Monasterio de las Cuevas, don Gonzalo de Mena y Roelas. Este frontis se remata con una cruz de hierro forjado.

El hueco de la portada queda cerrado por una gran puerta de madera, calada en su parte superior. Por esta puerta se accede a un amplio zaguán con bóveda de medio punto en el que, a su derecha y protegido por un pequeño porche, se encuentra la puerta de entrada a la Capilla de la Virgen de las Cuevas, puerta decorada con pilastras laterales y hornacina superior.

La actual Capilla de las Cuevas está situada en el primitivo emplazamiento de la ermita que se erigió alrededor de 1393 por don Gonzalo de Mena, emplazamiento que, a su vez, fue donde se encontró, en una cueva, la imagen de la Virgen que dio origen a la citada ermita.

La Capilla de las Cuevas, situada en el ala Sur del Conjunto de Afuera, tiene una sola nave de unas dimensiones de 17 metros de longitud por 6 metros de ancho. Va cubierta con bóveda de cañón con lunetos y cúpula con esbelta linterna dotada de amplios huecos, que dan gran luminosidad al interior de la Capilla.

El retablo mayor, obra de finales del siglo XVIII o principios del XIX, es obra de Alonso de Vega en estilo churrigueresco, dorado y pintado imitando jaspe. En su camarín central se veneró la primitiva imagen de la Virgen de las Cuevas, hoy desaparecida; en su lugar se encuentra una Inmaculada Concepción de estilo barroco. Sobre el Camarín, y como remate, aparece un relieve que representa a la Virgen con el manto desplegado, acogiendo a la comunidad, iconografía muy repetida en la Orden cartuja.

En el lado del Evangelio se abre la puerta de acceso a la sacristía, estancia de pequeño tamaño, donde existe un aguamanil revestido de cerámica, de principios del siglo XVII, reutilizada de otra edificación más antigua. El dibujo floral de la azulejería es idéntico al existente en la capilla de La Magdalena.

Desde la sacristía parte una pequeña escalera de acceso al Camarín, en cuyas huellas y fábricas aparecen diversos y múltiples motivos en azulejería. Cabe destacar los policromos de figuras aisladas, y las figuras blancas y azules de tipo Delf. Los temas son muy variados: cacerías, taurinos, paisajes, edificios..., etc. En uno de los escalones aparece la fecha 1769, que se corresponde con la terminación de las obras de edificación de la Capilla.

Esta Capilla de la Virgen de las Cuevas será durante la Exposición Universal el Salón de Recepción del Pabellón Real, en donde Sus Majestades los Reyes de España recibirán a las más altas magistraturas de los países participantes.

En el resto de las estancias rehabilitadas o reconstruidas de este ala Sur del Conjunto de Afuera se desarrollan las habitaciones exclusivas de los Reyes: despacho, estar, cuarto de descanso, etc.

Refectorio de pobres y cocina de la carne

En el ala Norte del Conjunto de Afuera se desarrollan sobre la fachada Oeste los dos refectorios de pobres, en donde los monjes daban de comer a pobres mendicantes. Ambos refectorios corresponden a la reforma barroca de 1759, si bien el situado más al Norte corresponde a una construcción previa, a la que se le superpone en 1759 una planta superior. Ambos espacios servirán como áreas de recepción o comedores.

El espacio más al Norte lo constituye la cocina de la carne, también llamada el «infierno», pues es conocida la prohibición de comer carne en las reglas de la Orden cartuja. Para completar el ala Norte, y alrededor de un patio de nueva construcción, se desarrollan áreas de recepción y de servicio.



DESDE 1735 NO HA HABIDO RELOJES
BLANCPAIN DE CUARZO. Y NUNCA LOS HABRÁ.

JB
1735
BLANCPAIN

La repetición de minutos.

Más de 10.000 horas para esta obra maestra. Un objeto de arte que da las horas, los cuartos de hora y los minutos, si así se desea. La repetición de minutos representa el último logro del arte relojero tradicional.

UTC ESPAÑA, S. A.
Riera San Miguel, 3, 3.º 4.ª E
08006 Barcelona
Tels. (93) 415 96 62/415 68 64
Fax (93) 415 88 07

Hasta hoy cada reloj es ensamblado, pulido y terminado a mano por un solo relojero.

Un total que no excede treinta relojes de repetición de minutos, todos firmados y numerados, salen cada año del taller de la más antigua marca de relojes de Suiza y del mundo.

En Abengoa la Tecnología se Orienta en la Dirección de Seis Mundos Operativos:



La Industria
El Transporte

La Electrónica
El Medio Ambiente

La Telecomunicación
La Energía

A cada uno de estos Mundos Operativos se suma el esfuerzo de sus empresas especializadas.

Abecomsa
Abengoa France
Abengoa Maroc
Abengoa México
Abengoa Thames Water
Abengoa Venezuela
Aiesa
Aprisa
Arce Ibérica
Autesa
AWP
Bargoa Conectores
Comercial Abengoa
Convesa
Crisa

Tecsa
Engo
Eucomsa
IBS
Indra
Intey
Marpe Abengoa
Minterco
Nicsa
Protisa
Sainco
Sainco Tráfico
Saincomex
Sainsel
Samu

Sdem Abengoa
Sicel
Sideco
Teyma
Teyma Chile
Teyma Uruguay
Trafinsa
Tysa

ABENGOA

Su interlocutor en Recursos
y Soluciones Técnicas



Monasterio de San Millán de La Cogolla

La Rioja

Siempre ha sido La Rioja "tierra de paso" favorecida por el Camino de Santiago.

El lento peregrinar por la calzada de Compostela ofrece al visitante, a su paso por La Rioja, importantes referencias de orden artístico para disfrutar con la evocación, en un respiro de quietud y tranquilidad que bien merece un alto en el camino.

En su estancia usted podrá disfrutar durante todo el año de las peculiaridades de un turismo selectivo, de calidad.

Deguste de La Rioja. Una oferta de calidad que... está cerca.



está cerca

Gobierno de  La Rioja

Secretaría General para el Turismo. Vicepresidencia



LA NUEVA GENERACION DE BANCA SE IDENTIFICA.

ARGENTARIA *nace universal,*

por diversidad y dimensión, en igualdad

y en libre competencia.

Con vocación de liderazgo y transparencia.

ARGENTARIA *es la agrupación*

del Banco Exterior, Caja Postal,

Banco Hipotecario, Banco de Crédito Local,

Banco de Crédito Agrícola,

Banco de Negocios Argentaria, Banco Directo,

Banco Simeón, Banco Alicante, BGF,

Hércules Seguros, SVB Argentaria y

otras



ARGENTARIA

Corporación Bancaria de España

Thai Land

217 2409 648 562 6



Passenger Ticket
Baggage Check



Thai Class

Abora 3 vuelos semanales.

Thailandia empieza con Thai. Desde el primer instante a bordo percibirá todo el exotismo de una cultura milenaria. El tradicional espíritu hospitalario thailandés. El lujo asiático reflejado en el más mínimo detalle. El refinamiento oriental y la distinción en el trato. Y una orquídea como compañera inseparable de viaje. Thai Class. La mejor manera de llegar a Thailandia.

Para más información consulte a su Agencia de Viajes o a Thai Airways International, Telf.: (91) 411 64 11.



SEAT TOLEDO PARA UN MUNDO EXIGENTE.



TOLEDO

La ambición de SEAT por superarse, por responder a las exigencias del conductor actual, hoy ha hecho posible el SEAT TOLEDO.

PARA QUIEN BUSCA LA POTENCIA SIN RENUNCIAR AL ESTILO.

Con un excepcional coeficiente aerodinámico y una amplia gama de motorizaciones. Diez diferentes donde elegir: ocho de gasolina, diesel y turbodiesel. Con potencias que llegan hasta los 136 CV. Que en el GT 16 válvulas le permiten superar los 200 Km/h.

PARA QUIEN EXIGE LOS MAS ALTOS NIVELES DE SEGURIDAD.

Con la última generación en sistemas antibloqueo de frenos: el ABS electrónico Mark IV, de serie en sus motorizaciones 2.0 i y 1.8 i / 16 v. Y dirección asistida, también de serie a partir de sus motores 1.8 i. Con suspensión de ruedas independientes y habitáculo con cinco anillos de seguridad.

PARA QUIEN QUIERE DISFRUTAR DEL MAXIMO CONFORT.

Del más refinado y exclusivo equipamiento. Con cuatro niveles de acabado: CL, GL, GLX y GT. Con elevelunas eléctrico, cierre centralizado, aire acondicionado y ordenador de a bordo,... según versiones. Además de un maletero con la mayor capacidad (550 l.) en su categoría.

PARA QUIEN EL RESPETO AL MEDIO AMBIENTE ES TAN IMPORTANTE COMO LAS PRESTACIONES.

Nacido con vocación ecológica, el SEAT TOLEDO cumple estrictamente con todas las normas anticon-taminantes de la CEE.

Un nuevo concepto de automóvil que ha hecho realidad la idea del deportivo-familiar.



SEAT, Patrocinador
y Coche Oficial
Barcelona '92

EQUIPAMIENTO DE SERIE DEL TOLEDO GT 16 V.: MOTOR DE INYECCION ELECTRONICA. ABS ELECTRONICO MARK IV. DIRECCION ASISTIDA. AIRE ACONDICIONADO. ELEVELUNAS ELECTRICAS EN CUATRO PUERTAS. CIERRE CENTRALIZADO EN CUATRO PUERTAS Y MALETERO. ORDENADOR DE A BORDO (MFA). SPOILER SOBRE PORTON TRASERO COLOR CARROCERIA. ASIENTOS ANTERIORES Y POSTERIORES DEPORTIVOS (EL DEL CONDUCTOR REGULABLE EN ALTURA). ASIENTO POSTERIOR PARTIDO. REPOSACABEZAS ANTERIORES REGULABLES EN ALTURA E INCLINACION. RETROVISORES EXTERIORES TERMICOS Y ELECTRICOS COLOR CARROCERIA. FAROS ANTINEBLA. LLANTAS DE ALEACION 6J x 15". NEUMATICOS 195 / 50 R 15".

SEAT
LA AMBICION DE SUPERARSE

Energía para el progreso y desarrollo de España



Empresas Eléctricas UNESA

Las *Empresas Eléctricas* agrupadas en UNESA, se esfuerzan, día a día, por proporcionar un Servicio Eléctrico que contribuya eficazmente al progreso, la modernización, el desarrollo y la calidad de vida de los pueblos de España y de sus habitantes.

La cultura, el arte, el deporte y los grandes acontecimientos del 92 también forman parte de las preocupaciones y esfuerzos de las *Empresas Eléctricas*.

Estaremos con *Expoenergía* en Sevilla en la Expo'92. Y con el *Equipo Olímpico de Remo* en Barcelona'92.



Miembro de EXPOENERGÍA
Participante Corporativo de





Actividades culturales

«TAPICES Y ARMADURAS DEL RENACIMIENTO: JOYAS DE LAS COLECCIONES REALES»

Su Alteza Real el Conde de Barcelona inauguró, en las Reales Atarazanas de la Ciudad Condal, la Exposición «Tapices y Armaduras del Renacimiento: Joyas de las Colecciones Reales» del Patrimonio Nacional, organizada en colaboración con el Excelentísimo Ayuntamiento de Barcelona, bajo el patrocinio de BP España y Cajamadrid.

Al acto asistieron el Presidente de la Generalitat, Jordi Pujol; el Alcalde de Barcelona, Pasqual Maragall; y el Presidente del Patrimonio Nacional, Manuel Gómez de Pablos, entre otras personalidades. En la Muestra —que ha estado presente durante el último trimestre del pasado año en el Metropolitan Museum de Nueva York— se incluyen piezas excepcionales de las series de tapices más representativas conservadas por el Patrimonio Nacional, así como magníficos ejemplares de la Armería del Palacio Real de Madrid.

En la Exposición, que permanecerá abierta hasta el 10 de mayo, se exhiben tapices de distintas series, como los «Paños de Oro», la «Vida de la Virgen», «Paños de Devoción», «Moralidades», «Los Honores» y «La Conquista de Túnez», entre otras, en cuya elaboración participaron grandes maestros bruseleses del siglo XVI como Pierre Van Aelst y Guillermo Pannemaker.

Las armas y armaduras comprenden varias piezas de los siglos XV y XVI, entre las que se encuentran el estoque de ceremonia de los Reyes Católicos, Media Armadura de Felipe el Hermoso y el Arnés KD (Karolus Divus). Así, junto a la espada del Gran Capitán, se pueden contemplar las obras de nombres míticos, dentro del Gremio de la Armería, como el alemán Kolman y los hermanos Filippo y Francesco Negroli.

De esta forma, las Reales Atarazanas de Barcelona acogen cuarenta y una piezas, entre

tapices, armas y armaduras del Patrimonio Nacional, que reflejan la relevancia histórica y artística de las figuras de los Reyes Católicos, Carlos I y Felipe II.

La importancia de estas colecciones se debe a la decisión de Felipe II de considerarlas como joyas de la Corona y declarar el carácter inalienable de la Armería, dado el profundo afecto y admiración que sentía por la figura de su padre, Carlos I.

De este modo, Felipe II evitaba la enajenación de estos bienes tan ligados a la perso-



En las Reales Atarazanas se pueden contemplar excepcionales tapices con una importante función iconográfica.

nalidad del Emperador, que extendía sus dominios por toda Europa. A su vez, el carácter inalienable fue atribuido también a la Colección de Tapices en el codicilo de 1597.

Los hechos y circunstancias que configuran la historia de

España, en el último decenio del siglo XV y la primera mitad del XVI, facilitan la introducción del Renacimiento en la Península Ibérica, propician el mecenazgo y hacen posible el concurso de los artistas y centros de producción europeos más famosos, en la formación de las Colecciones Reales.

Los Reyes Católicos, tras la conquista de Granada, iniciaron un período caracterizado por la unidad territorial de sus dominios. La Corte, que tuvo carácter itinerante hasta la segunda mitad del siglo XVI, transportaba joyas, armaduras, plata, reliquias, manuscritos antiguos, alfombras y tapices, reflejo todo ello de la magnificencia y el poder real. A su vez, el Reino de España tenía bajo su ámbito de influencia los dos centros más importantes en la manufactura de tapices: Italia y Flandes. Estos focos artísticos del Renacimiento dieron grandes figuras en todos los campos de las artes.

Personajes de la categoría artística de Alberto Durero, Bernard van Orley o Jan Cornelisz Vermeyen fueron los creadores de las composiciones tejidas en las manufacturas de tapices flamencos de los maestros Pieter van Aelst, Jan Gheteels, Pieter y Wilhelm Pannemaker.

De la misma forma, sobre todo desde que en 1519 Carlos I adquiere la dignidad imperial, los centros armeros más importantes, situados en el sur de Alemania y en el Milanesado, contribuyen con sus obras a la mayor dignidad y prestigio del Monarca. Entre otros armeros notables, sobresalen las familias de Kolman, Helmschmid y de Filippo Negroli, que contaron con la colaboración de artistas de primera línea como Ulrich Holzmann o Jorg Sigman.



Actividades culturales

La elaboración de estas obras de arte se debe, en parte, a la intervención de nobles y financieros poderosos y a la de algunas personalidades eclesiásticas. Los artesanos más importantes, que trabajan también para las restantes cortes europeas, mantienen la continuidad de su pro-

Las Reales Atarazanas de Barcelona acogen cuarenta y una piezas, entre tapices, armas y armaduras del Patrimonio Nacional.

den descubrir nuevos puntos de vista desde una serie de pasarelas suspendidas en el aire, que discurren arriba y abajo entre los arcos.

La Exposición se organiza en torno al período comprendido entre finales del siglo XV y mediados del siglo XVI. En primer

Una nueva aplicación de los vidrios antirreflejantes ha permitido el desarrollo de prismas cristalinos de grandes dimensiones para la exposición de piezas sin la introducción de estructuras de refuerzo; se ha constituido una vitrina sin marcos y sin interferencias visuales, a la que se ha incorporado un sistema de iluminación fría que permite, a la vez, diferentes y numerosos enfoques mediante puntos de luz. El equipo de diseñadores ha desarrollado expresamente para esta Muestra un nuevo sistema de aplicación de la fibra óptica, que ocasiona la iluminación de grandes superficies mediante la creación de paneles inteligentes de luz, donde cada punto puede ser orientado con la dirección y la concentración deseadas.

El Patrimonio Nacional y el Ayuntamiento de Barcelona han colaborado estrechamente para acondicionar el espacio de las Atarazanas, que han quedado convertidas en una gran plaza cubierta, donde se sitúa un paisaje arbolado. En él se pueden contemplar los tapices de forma conjunta, y por primera vez desde distintas alturas, flotando a modo de grandes velas. Mientras, el sistema de montaje permite a los espectadores girar en torno a los prismas de cristal y descubrir, desde diversas posiciones, los más íntimos aspectos de las armaduras, que coronan el recorrido a la manera tradicional de los Palacios del Renacimiento.

Los tapices

El Siglo de Oro español, marcado por el signo de la expansión, tuvo en las composiciones artísticas temas predominantemente religiosos y mitológicos,



ducción con los encargos que, en ocasiones, estaban destinados como presentes a la monarquía española.

Sin embargo, tanto los bienes recibidos como legado, los encargos realizados, o los regalos y donaciones reflejan el gusto y los deseos de los monarcas que, de acuerdo con el espíritu de la época, son grandes expertos en arte, como sucede con Carlos I y Felipe II.

La labor de mecenazgo ejercida por estos monarcas, profundos conocedores y amantes del Arte, reunió alrededor de la Corte española a pintores,

tejedores, bordadores, armeros, etc. Los temas artísticos contemplaban la creciente preocupación por la defensa de la fe católica y la exaltación de las virtudes cristianas y de nobleza en reyes y gobernantes.

Montaje

El montaje de la Exposición es obra de los arquitectos Jesús Anaya Díaz, Manuel Blanco, Fernando Rey y Pilar Volpini. Se configura como un recorrido dentro del espacio expositivo de las Atarazanas. Así se pue-

den exponer piezas de los reinados de los Reyes Católicos, de Felipe I, y algunas heredadas del emperador Maximiliano I, en las que todavía se puede apreciar la presencia de elementos góticos, aunque la decoración renacentista irrumpe con gran fuerza.

En segundo lugar se recogen las piezas fundamentales de las colecciones de tapices y armaduras de Carlos I. Finalmente la Exposición se centra en los primeros años del reinado de Felipe II, en los que el Monarca adquirió las piezas más representativas de sus colecciones.

junto a figuras heroicas. En la Exposición de las Reales Atarazanas se pueden ver paños de series en las que se exaltan valores mitológicos y virtudes cristianas; héroes que son compendio de todas las fuerzas del universo, como Hércules; y las grandes batallas y gestas del Emperador Carlos I.

Las series de tapices se encargaban en Flandes, y los cartones se pintaban según las pautas artísticas que recogían la interpretación de leyendas paganas en términos cristianos. La gran industria flamenca y el comercio fluido entre Castilla y Flandes propiciaban las manufacturas de grandes paños.

Durante el medievo los tapices tienen un fin fundamentalmente religioso, materializado en los «Paños de Devoción», que se caracterizan por sus reducidas dimensiones, por la estructura de retablo y por su factura en telares de bajo lizo. En la Exposición «Tapices y Armaduras del Renacimiento: Joyas de las Colecciones Reales» se muestra el tránsito de la Edad Media al Renacimiento y su posterior consolidación. Así, predomina una función más laicista que condiciona amplias composiciones, tanto formal como físicamente, lo cual incide en la elección y utilización de la técnica de alto lizo.

Junto a la función decorativa convergen en los tapices los programas iconográficos basados en distintas perspectivas. Se abandona en parte la temática religiosa presente en la época medieval y se recurre a la mitología clásica.

En la elaboración de los tapices intervenían pintores, humanistas, escritores, ingenieros y cronistas que desarrollaban los encargos de reyes y nobles. En la Exposición «Tapices y Armaduras del Renacimiento: Jo-

yas de las Colecciones Reales» se recogen paños excepcionales que servían no sólo para decorar espacios y exteriores, sino que cumplían una importante función iconográfica llena de símbolos.

Así se pueden admirar tapices de once series, «Triunfo de la Madre de Dios o Paños de Oro» (S-I), «Vida de la Virgen» (S-II), «Moralidades» (S-V), «Paños de Devoción» (S-VII), «Los Honores» (S-VIII), «Apocalipsis» (S-XI), «La Conquista de Túnez» (S-XIII), «Las Esferas» (S-XV), «Vertumno y Pomona» (S-XVII), «Historia de Escipión» (S-XXVI) y «Juegos de Niños» (S-XXXIII).

La Colección de Tapices que conserva el Patrimonio Nacio-

Las armas

Felipe II fue el impulsor de la Real Armería de Madrid y dotó sus fondos con las armas de su padre, Carlos I, de su hermanastro y héroe de la Batalla de Lepanto, Juan de Austria, y de su hijo, el infante don Carlos, muerto prematuramente. También fue el último rey español presente en una batalla y quiso conservar para sí las lanzas, espadas y armaduras de su admirado padre.

En el Renacimiento tenían gran vigencia las justas, torneos y paradas. La creciente admiración por los arneses ornamentales se refleja en la decoración, grabada con motivos clásicos y religiosos. Estos elementos co-

rresponden al mundo intelectual y espiritual de la época.

Las piezas de la Real Armería que se presentan en la Exposición «Tapices y Armaduras del Renacimiento: Joyas de las Colecciones Reales» son una muestra de las forjas más importantes de este período. Las armaduras también combinan representaciones religiosas con repertorios referentes a actitudes o virtudes varoniles, bien sea mediante escenas bélicas de la antigüedad o mediante temas mitológicos.

En las armaduras, la función defensiva coexiste con otros fines. Junto a los arneses de guerra surgen otras piezas para uso deportivo o de aparato, en consonancia con el ambiente de las cortes continentales, donde el fasto se compagina con la evocación del pasado.

Comienzan así a decorarse las superficies lisas bajo-medievales, que progresivamente van alcanzando perfección y riqueza. No se dominan, en un principio, las técnicas decorativas, como se puede apreciar en la media armadura de Felipe I de Castilla, pero pronto se impondrá la riqueza ornamental y cromática de las piezas repujadas, cinceladas, grabadas al aguafuerte, doradas y pavonadas.

Los dos centros europeos más importantes de producción de armaduras —Augsburgo y Milán— se encuentran bajo la tutela imperial. Carlos I y Felipe II hacen sus encargos para cada ocasión: dietas, reuniones, bodas, alianzas... La armadura no es sólo un objeto funcional, sino que tiene mucha carga simbólica y cultural expresada en la riqueza de la decoración.

En la Muestra que se presenta en las Reales Atarazanas se pueden ver piezas de los armeros Helmschmid, de Alema-



nal, desde Isabel la Católica, ha llegado a nuestros días gracias a su vinculación a la Corona española y a la labor desarrollada por el Real Oficio de Tapicería, que se ocupaba del mantenimiento y conservación de todos los ejemplares.

A la espectacularidad del montaje contribuye el contraste de las armaduras que se pueden observar en el recorrido a la manera compositiva tradicional de los Palacios del Renacimiento.



Actividades culturales

nia, y de los hermanos Filippo y Francesco Negroli, de Italia. En la elaboración de sus obras intervenían artistas y dibujantes para el diseño, grabadores, plateros y doradores. Todas ellas componen la importante Armería que se conserva en el Palacio Real de Madrid, por voluntad de Felipe II.

Las Reales Atarazanas

En 1243 el rey Jaime I de Aragón y Cataluña señaló una zona en la parte interior del puerto, junto a la Lonja, para construir en la playa lo que serían las futuras Atarazanas de Barcelona. Pero fue Pedro el Grande —dada la importancia que tenía en Cataluña la construcción naval— quien convirtió las atarazanas-playa en un edificio rectangular, abierto al mar. Se proyectan cuatro torres en sus vértices: la primera se construyó en el siglo XIII y la segunda a finales del siglo XIV, donde va a abrirse la puerta de las Atarazanas.

Las otras dos torres, la de la Paz y la del Este, se construirían posteriormente, ya que en 1348 se interrumpieron las obras en el edificio. El Consejo de Ciento decidió entonces que las Atarazanas de Pedro el Grande no tenían las dimensiones apropiadas para las construcciones de la época y le propuso a Pedro el Ceremonioso ampliar y cubrir el edificio. La iniciativa fue aceptada mediante un acuerdo entre la ciudad y la Diputación.

La reforma-ampliación aportó ocho naves paralelas que daban al mar, y otras ocho a la parte de tierra. En 1390, la ciudad obtuvo de Jaime I la aprobación de un proyecto que permitiría cobijar treinta galeras y la cesión del edificio, a cambio

de continuar las obras y construir una residencia real.

Las Atarazanas han sufrido durante toda su historia diversas restauraciones y reformas. La última, efectuada entre 1966 y 1968, proporcionó además, al edificio y a los muelles, una iluminación decorativa que permite apreciar sus líneas arquitectónicas desde mar y tierra. La puerta de entrada se sitúa al final de la rampa construida frente a la Puerta de la Paz, donde figura, apenas visible, el escudo de Pedro el Ceremonioso. En 1976 el conjunto de las Reales Atarazanas se declara monumento histórico-artístico de carácter nacional.

Con motivo de la Exposición

se ha publicado el Catálogo «*Tapices y Armaduras del Renacimiento: Joyas de las Colecciones Reales*», en coedición con Lunweg Editores y la Empresa Nacional Aldeasa. En él se incluyen los tapices de las mejores manufacturas europeas conservados por el Patrimonio Nacional y magníficos ejemplares de las armas y armaduras de la Armería del Palacio Real de Madrid, contenidos en la Exposición.

Tras la inauguración de la Muestra, en la sala Thyssen del Palacio de Pedralbes, se celebró un concierto de música de cámara con los Stradivarius de la Colección Real, conservados por el Patrimonio Nacional,



Los solistas de la Orquesta «Ciudad de Barcelona» ofrecieron un concierto con los Stradivarius de la Colección Real.

ofrecido por solistas de la Orquesta «Ciudad de Barcelona».

Esta es la primera vez que se ofrece un concierto fuera de Madrid con el cuarteto Stradivarius de la Colección Real. El conjunto, ornamentado, construido por el luthier de Cremona entre 1687 y 1696, está considerado único en el mundo.

«REYES Y MECENAS. LOS REYES CATOLICOS, MAXIMILIANO I Y LOS INICIOS DE LA CASA DE AUSTRIA EN ESPAÑA»

Su Alteza Real la Infanta Cristina inauguró, en el Museo de Santa Cruz de Toledo, la Exposición «Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España», que permanecerá abierta al público hasta el próximo 31 de mayo.

Patrimonio Nacional ha colaborado, para la organización de esta Muestra, con el Centro Nacional de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura, con la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, y con el Ministerio de Investigación y Ciencia de Austria, con el «land» del Tirol y el municipio de Innsbruck.

En «Reyes y Mecenas» se ofrece un amplio panorama de las distintas manifestaciones artísticas en la España de los Reyes Católicos en un momento de profundo cambio histórico y cultural. En estos años de transición de la Edad Media al Renacimiento, multitud de factores inciden en un espléndido desarrollo de las artes, cuya rica variedad se refleja en la Exposición, que no sólo abarca pintura y escultura, sino también orfebrería, libros miniados, esmaltes, telas, tapices y armaduras..., ya que nos encontramos en uno de los momentos

más brillantes de las artes decorativas en España.

La Muestra cubre, por otra parte, todos los territorios que entonces configuraban la monarquía hispánica.

Las trescientas piezas que se exhiben en el Museo de Santa Cruz se presentan en cuatro partes bien diferenciadas. En la primera las piezas se agrupan de acuerdo con las tendencias estilísticas del momento: la flamenca e hispano-flamenca, la italianizante y la mudéjar. La segunda estudia el mecenazgo de las principales casas nobiliarias hispánicas. En la tercera se atiende al factor capital del mecenazgo eclesiástico. Las obras de arte aparecen agrupadas según sus funciones litúrgicas, piadosas e iconográficas.

Por último, en una cuarta parte, se destaca el papel que los Reyes Católicos jugaron en este contexto (sus colecciones, su mecenazgo, su imagen artística, etc.), con especial mención a sus relaciones internacionales, que tuvieron, entre otras consecuencias, la de ser el origen de la Casa de Austria en España, a través del matrimonio de Felipe el Hermoso, hijo de Maximiliano I, con Juana I de Castilla, hija de los Reyes Católicos.

En la Exposición pueden contemplarse importantes obras del Patrimonio Nacional. Junto al retrato de Fernando de Aragón, del Kunsthistorisches Museum de Viena, se expone el retrato de Isabel de Castilla, del Palacio Real de Madrid, ambos pintados hacia el 1500.

Asimismo, se han reunido seis de las cuarenta y siete tablas que originariamente constituyeron el políptico de Isabel la Católica. Tres de ellas —el Prendimiento, la Aparición a María Magdalena y los Improperios— se conservan en el Palacio Real

de Madrid; dos —la Ascensión y la Tentación de Cristo— en la National Gallery of Art de Washington; y otra —la Crucifixión— en el Kunsthistorisches de Viena. Como es sabido, son obra de Juan de Flándes, excepto la Ascensión, pintada por Miguel Sittow.

Junto a los arneses traídos de Viena pueden observarse algunas piezas señeras de la Real Armería: una celada, parte de la coracina milanesa de Maxi-

doradas, que representan algunos de los trabajos de Hércules, en la parte derecha, y las hazañas y padecimientos de Sansón, en la izquierda.

En «Reyes y Mecenas» se exhiben también tapices de Bruselas del primer cuarto del siglo XVI, pertenecientes a las Colecciones Reales españolas, tejidos en los talleres de Pierre Van Aelst, como el Nacimiento de Cristo, de la serie «Paños de Oro»; el Descendimiento, de la

serie de «La Pasión de Cristo»; y la Fe, de la serie de «Los Honores». Asimismo, aparecen otros del taller de Jan Van Roome, como el Cumplimiento de las Profecías o San Jerónimo Penitente.

En la Exposición figuran asimismo algunos códices de las Bibliotecas de El Escorial y del Palacio Real de Madrid, del siglo XV o comienzos del XVI: la Biblia de Isabel la Católica, una de las de texto romanizado, traducidas directamente del hebreo con destino a los sefarditas; los Oficios de Cicerón, pequeño códice de la importante colección de manuscritos latinos de El Escorial; la Instrucción de Príncipes de Santo Tomás de Aquino, versión castellana dedicada por el traductor a Fernando el Católico; el Breviario Romano, hecho para el Cardenal don Pedro González de Mendoza, y el Códex Escorialensis, conocido también como «Dibujos de las Antigüedades de Roma», procedente de la Biblioteca de don Diego Hurtado de Mendoza.

Por otro lado, el Patrimonio Nacional ha aportado a la Muestra el Theuerdank, poema épico sobre Maximiliano I, único libro impreso en vida del Emperador (1513), que se exhibe acompañado de otro ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional de Austria.

Algunas de las piezas del Patrimonio Nacional que se exponen en esta ocasión se trasladarán a Innsbruck en el mes de julio, donde formarán parte de la Muestra titulada «Hispania-Austria», que permanecerá abierta al público hasta el 30 de septiembre de este año. La Muestra ha sido muy bien seleccionada después de varios años de recopilación de material en iglesias, museos y colecciones.



miliano I, de la segunda mitad del siglo XV; una testera de finales del siglo XV, con el águila bicéfala grabada al aguafuerte, y la barda de parada de Carlos I, heredada del emperador Maximiliano, para quien se hizo en talleres alemanes a comienzos del siglo XVI, con figuras grabadas al aguafuerte y

Cartel de la exposición «Reyes y Mecenas». Reproducción de acuarela y pintura a la aguada, con relieves dorados sobre pergamino.



Actividades culturales

«AL-ANDALUS: LAS ARTES ISLAMICAS EN ESPAÑA»

Patrimonio Nacional colabora, con la aportación de varias piezas de sus Colecciones Reales, en la exposición «Al-Andalus: Las Artes Islámicas en España», que estará abierta al público en los Palacios de La Alhambra de Granada hasta el próximo 7 de junio.

En la Muestra, organizada por el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, y el Patronato de La Alhambra y el Generalife, bajo los auspicios de la Junta de Andalucía, el Ministerio de Cultura y el Ayuntamiento de Granada, se recogen, por primera vez, 130 objetos artísticos, que ilustran la riqueza del arte desarrollado durante ocho siglos de dominio árabe en España.

Patrimonio Nacional contribuye a esta Muestra con varias piezas de indumentaria medieval conservadas en el Real Monasterio de Las Huelgas: el fero del ataúd y la almohada de doña María de Almenar, señora de Miranda de Ebro y Palazuelos de Lara, en los que la riqueza del brocado refleja la magnificencia de ciertas familias señoriales hacia 1200, y las esperanzas de eternidad paradisíaca, resaltadas especialmente en la iconografía e inscripciones musulmanas; y el cojín de don Alfonso de la Cerda, en el que se puede observar la afición a los temas heráldicos y animalísticos de signo cristiano a comienzos del siglo XIV.

En la Exposición figura también el denominado Pendón de las Navas de Tolosa que, aunque es algo posterior a 1212, expresa el sentido que el inte-

grismo almohade supo imprimir a las artes en general y a la tapicería en particular.

Asimismo, Patrimonio Nacional ha aportado un conjunto formado por daga, vaina y cuchillo auxiliar, de Muhammad XII, Boabdil, último rey de Granada, donado a la Armería del Palacio Real de Madrid por el Marqués de Viana y que anteriormente perteneció a la familia Fernández de Córdoba.

En «Al-Andalus: Las Artes Islámicas en España» se pone de manifiesto la incomparable riqueza de los museos, monasterios y tesoros de las catedrales de España.

Esta es la primera vez, desde hace siglos, que vienen a España obras maestras de la tradición islámica española, actualmente en colecciones europeas.

EL PALACIO REAL DE MADRID EN LA APERTURA OFICIAL DE «MADRID 92»

En el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid se celebró la ceremonia de apertura oficial de Madrid 92, presidida por S. M. la Reina Doña Sofía, que ocupa la presidencia del Comité de Honor del Consorcio, y que ha impulsado el desarrollo de los actos de la capitalidad cultural europea.

Asistieron a dicha recepción el Alcalde de Madrid, José María Álvarez del Manzano; el Presidente del Gobierno Autónomo, Joaquín Leguina; y el Ministro de Cultura, Jordi Solé Tura, además de otros ministros y alcaldes europeos.

NOVEDADES EDITORIALES

«A LA MAYOR GLORIA DE DIOS Y EL REY: LA DECORACION DE LA REAL BASILICA DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL»

La autora de esta primera monografía sobre la decoración de la Basílica, Rosemarie Mulcahy, realiza un minucioso estudio de ésta como obra de arte total: el programa iconográfico, las razones de su creación y la ejecución artística. El libro está dedicado al Padre Julián Zarco, bibliotecario de El Escorial, que publicó dos volúmenes sobre los pintores que trabajaron en San Lorenzo, y cuyo trágico fin

en la Guerra Civil truncó su obra, continuada ahora por la mencionada autora.

La decoración de la Basílica de El Escorial, para la que se siguió un programa cuidadosamente estudiado en sus requisitos funcionales e ideológicos, constituye un conjunto pictórico único en la Historia del Arte. En la Basílica es donde se consigue un mayor acercamiento de la figura de Felipe II como patrono, ya que él supervisó cada detalle de la obra, no sólo las pinturas y esculturas, sino también el mobiliario y los accesorios de la iglesia, los libros de coro, las vestiduras, los objetos litúrgicos y los relicarios.

Aunque las verdaderas preferencias del Rey se inclinaban hacia los pintores venecianos, la autora analiza cómo las circunstancias determinaron que no fueran éstos, sino los geno-

*«A la mayor gloria de Dios y el Rey»:
La decoración
de la Real Basílica
del Monasterio de El Escorial*

ROSEMARIE MULCAHY



veses, romanos, florentinos o milaneses los que finalmente trabajaron en El Escorial. Llegaron allí recomendados por personas menos entendidas que Felipe II, que no conocía directamente sus obras. Los pintores tuvieron que enfrentarse con los inmensos espacios de aquella arquitectura monumental y luchar con unos plazos de entrega imposibles. Se produjeron, como consecuencia, muchos fracasos. El fallo más grave de los pintores extranjeros —señala Rosemarie Mulcahy— fue la falta de piedad y de decoro. Felipe II encontró estas cualidades entre los pocos pintores españoles con los que se pudo contar: Navarrete, Sánchez Coello, Carvajal y Urbina. Con la excepción de este último, demasiado maduro ya para cambiar de estilo, estos pintores adoptaron ciertos aspectos de la técnica veneciana, combinada con tendencias naturalistas, y el interés por la iluminación claroscuro. También impregnaron su obra de sentido devocional, y, por encima de todo, de decoro.

Rosemarie Mulcahy presenta un extraordinario trabajo en el que se analizan todas las circunstancias que determinaron que la Basílica de El Escorial gozara de la magnífica integración de artes visuales —arquitectura, pintura y escultura— que hoy podemos contemplar. Espléndidas ilustraciones y una extensa bibliografía completan el texto.

«FIESTAS REALES»

Patrimonio Nacional acaba de publicar, en colaboración con el Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura 1992, una edición facsímil de la obra *Fiestas Reales*, manuscrito que



Carlos Broschi, llamado Farinelli o Farinello, redactó sobre las funciones representadas en el Real Sitio del Buen Retiro de Madrid, y las fiestas y diversiones de los monarcas en el Real Sitio de Aranjuez. Farinelli vino a España desde su Nápoles de origen con el propósito de aliviar la melancolía que minaba la salud de Felipe V. Un repertorio predilecto de arias y recitativos sirvió para conseguirlo.

Fiestas Reales se compone de dos partes. En la primera se describe qué tipo de atención se prestaba a los artistas, formas de pago, vestuario, etc., así como obras representadas tanto en el Real Sitio de Aranjuez como en el Coliseo del Buen Retiro, y se informa sobre los músicos, retribuciones, reglamento de la orquesta, cantores, comparsas, sastres, etc.

En la segunda parte se recogen datos sobre la «Escuadra del Tajo», flotilla que utilizaban los monarcas durante las jornadas primaverales y comienzos del verano en Aranjuez. Se describen las naves y los puntos de embarque para las travesías en las que Farinelli cantaba para los Reyes.

Ambas partes van precedidas de dos estudios firmados por Antonio Bonet Correa y Antonio Gallego, respectivamente.

RESTAURACIONES

EN EL PALACIO REAL DE MADRID

En el Taller de Restauración de Piedras Duras y Orfebrería del Palacio Real de Madrid, se ha llevado a cabo la restauración de importantes y significativas piezas artísticas. Para la realización de estos trabajos Patrimonio Nacional ha contado con la colaboración de la empresa CHAMORRO C.B. Entre las piezas restauradas destacan las siguientes:

- La arqueta de plata del siglo XVI, de Wenceslao Jamnitzer.
- La cruz relicario del Monasterio de la Encarnación.
- El altar de Carlos I en El Escorial.
- La corona del Tesoro de Guarrazar.
- El relieve de plata de Algardi.
- Objetos litúrgicos con corales y trabajos de Trapaní.
- La escribanía damasquinada de Plácido Zuloaga.
- Alhajas donadas por Isabel II a la Virgen de Atocha.
- La mesa de esfinges, diseñada por Percier y fundida por Thomire, en la que se firmó el Tratado de Adhesión de España a la C.E.E.
- Los *desserts* de Carlos III y Fernando VII.

Por otra parte, se ha restaurado el cuadro inventariado como *Paisaje del Solán de Cabras*, de Fernando Ferrant, paisajista del siglo XIX, obra que fue trasladada a Madrid desde la Delegación de Aranjuez en agosto de 1991.

Recientemente se ha procedido al refuerzo del lienzo con pequeños parches de tela de seda en zonas de rotura; se ha limpiado el barniz, y se ha eliminado el repinte, que cubría una importante zona de pintura original, conservada en perfectas condiciones. En el proceso de restauración se ha descubierto la firma del autor, situada en el ángulo inferior



Arqueta de la reina Ana de Austria. Wenceslao Jamnitzer. Siglo XVI. Plata sobredorada y esmalte.



*Colón ofreciendo América a los Reyes Católicos.
González Velázquez.
Bóveda central del Comedor de Gala.*

derecho: Antonio de Brugada 1852 (PAU). Asimismo, ha aparecido una inscripción realizada por el propio autor sobre el bastidor, en la que se indica el lugar representado: *Vista del Valle de Aspe. Extrema frontera de España y Francia. Pirineos. Tomada al natural.*

Con anterioridad se había cubierto una rotura con la colocación, por la parte de la capa pictórica, de un parche de cartón, que se repintó al óleo, con excesiva materia, en tonos diferentes a los originales.

El autor del cuadro, Antonio de Brugada, estudió en la Real Academia de San Fernando, en Madrid, donde murió en 1863. Se le conoce fundamentalmente como pintor de marinas, conservadas en su mayoría en el Museo Naval de Madrid.

Comedor de Gala

En una de las piezas más representativas del Palacio Real de Madrid, el Comedor de Gala, se han llevado a cabo diversos trabajos de restauración, que han afectado a los siguientes elementos decorativos:

- Frescos de las bóvedas de Mengs, González Velázquez y Bayeu.
- Frisos de González Velázquez y Guillermo Anglois.
- Lámparas y apliques franceses del siglo XIX.
- Tibores de porcelana china del siglo XVIII.
- Jarrones de bronce y porcelana de Sèvres de Lachangue y Renaud.
- Tapices bruselenses del siglo XVI pertenecientes a la serie Historia de Vertumno y Pomona, del tejedor Guillermo Pannemaker.

*Vista del Valle de Aspe.
Antonio de Brugada. 1852.*



También se han realizado nuevas telas y pasamanerías para todo el Comedor, entre las que destaca el lampás de fabricación manual y diseño de época alfonsina, utilizado para confeccionar las nuevas cortinas y «bandeaux».

Sala Amarilla

Merece destacarse la restauración de los suelos de mármol de la Sala Amarilla, pieza de pequeñas proporciones, que recibe esta denominación por el tono general de sus tapices. Situada en la planta principal, entre la Sala de Porcelana y el Comedor de Gala, fue alcanzada por la metralla durante la Guerra Civil, como sucedió con otras salas de la fachada de poniente. El suelo, realizado con ocho tipos de mármol de diferentes colores que forman dibujos geométricos, sufrió daños importantes. Tras la guerra, los desniveles producidos por la falta de mármol se taparon con yeso para enrasar el pavimento.



*Solado de mármol en la Sala Amarilla,
antes y después de su restauración.*

La restauración actual ha consistido en reintegrar las faltas de mármol con resina epoxídica de dos componentes, coloreada, de acuerdo con el siguiente proceso:

- Eliminación parcial del yeso en una profundidad de 2 a 3 cm, perfilando el dibujo del mármol, de tal forma que el resto del relleno pudiera servir de molde.
- Colocación de barreras de plastilina, con la compensación de los desniveles del yeso, para evitar el desbordamiento de la resina.
- Pigmentación de la resina, con el color base del mármol a reintegrar.
- Vertido de la resina epoxídica para colmatar las faltas.
- Imitación de las vetas de mármol.

La resina epoxídica posee una dureza y resistencia a la luz y a los productos de limpieza muy similares a las del mármol, y presenta tonalidades y texturas adecuadas, por lo que permite la utilización normal de las salas restauradas.

Este es el símbolo de su seguridad



CONQUEST EUROPE NEAT

EN TODO EL MUNDO SE RECONOCE ESTA
FIGURA COMO SÍMBOLO DE LA PROTECCIÓN

CERBERUS. EL MITOLÓGICO CAN CERBERO DA
SEGURIDAD A 250.000 INSTALACIONES EN LAS
QUE SE DESARROLLAN LAS MÁS DIVERSAS ACTIVIDADES.

EN 1.941 LA COMPAÑÍA SUIZA **CERBERUS** COMENZÓ
A INVESTIGAR, DISEÑAR Y DESARROLLAR SISTEMAS DE
SEGURIDAD QUE PROTEGIERAN A LAS PERSONAS Y
SUS BIENES.

CERBERUS PROTECCIÓN S.A. EXISTE EN ESPAÑA DESDE
HACE MÁS DE 25 AÑOS. ES LA RESPUESTA DE **CERBERUS** A
LOS REQUERIMIENTOS DE NUESTRO MERCADO EN
SISTEMAS ELECTRÓNICOS DE SEGURIDAD CONTRA ROBO,
DETECCIÓN DE INTRUSOS, CONTROLES DE ACCESOS,
C.C.T.V. Y SISTEMAS DE DETECCIÓN Y EXTINCIÓN
AUTOMÁTICA DE INCENDIOS. UNA COMPAÑÍA QUE

ESTUDIA CASOS CONCRETOS PARA DAR
SOLUCIONES A LA MEDIDA. CON UN MÉTODO DE

TRABAJO QUE ANALIZA RACIONALMENTE CADA
RIESGO, SELECCIONA LOS MEDIOS TÉCNICOS ADECUADOS,
E INSTALA EQUIPOS Y ATIENDE SU PERFECTO
FUNCIONAMIENTO CON SERVICIOS DE MANTENIMIENTO
ALTAMENTE CUALIFICADOS, PARA GARANTIZAR AÚN
MÁS LA SEGURIDAD EN LA POST-VENTA.

ES LA CONSECUENCIA DE UNA CONTÍNUA
INVESTIGACIÓN EN BANCOS DE PRUEBAS POR LOS
DEPARTAMENTOS DE I/D, DE LA PERMANENTE
FORMACIÓN DE NUESTRO PERSONAL Y UNA DILATADA
EXPERIENCIA EN EL SERVICIO AL CLIENTE.

ES LÓGICO QUE **CERBERUS** SE DISTINGA COMO SÍMBOLO
DE PROTECCIÓN.

¿ESTÁ SEGURO DE NO NECESITARNOS?

 **CERBERUS**

Infórmese en los teléfonos (91) 357 26 53 - (93) 308 21 00

Estaba escrito.



J&B

Reserva 15 años