

Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XXXIII Nº 127 (1º TRIMESTRE 1996) 800 PTAS (IVA INCLUIDO)

EL GABINETE DE LA
REINA EN EL PALACIO DE
ARANJUEZ (SIGLO XVIII)

ARQUITECTURA PARA
LA FIESTA: LA PLAZA DE
TOROS DE ARANJUEZ

EL MONUMENTO
A ALFONSO XII
EN EL PARQUE DEL
RETIRO DE MADRID



PEUGEOT 406 TURBODIESEL

CUANDO LA TECNOLOGÍA SE HACE MÁS POTENTE



Para Peugeot, la seguridad en un automóvil es muy importante, la forma de disfrutarla también: nuevo motor turbodiesel 2.1, 110 cv, 12 válvulas.

Toda la tecnología y experiencia de los motores Diesel Peugeot, líder en ventas Diesel por tercer año consecutivo, se concentra en nuestro **nuevo motor turbodiesel**. Innovador, robusto, y con mayor potencia, es capaz de ofrecer tan altas prestaciones como nuestros motores de gasolina. Sólo para hacerle disfrutar.

El nuevo motor del Peugeot 406 con 12 válvulas y 110 cv, alcanza los 100 Km/h. en sólo 12,5 segundos. Su respuesta rápida y bri-

llante, responde a una tecnología multiválvulas que se traduce en auténtico placer de conducir: su suavidad y elasticidad le descubrirán cuánto se puede disfrutar con un motor Turbo Diesel Peugeot. Su excelente rendimiento, (sólo 5,7 litros/ 100 Kms. en carretera) terminará de convencerle.

Todo en el Peugeot 406 está pensado al servicio del hombre: desde las **innovaciones exclusivas en tecnología**, pasando por sus nuevos Motores multiválvulas, y hasta los últimos avances en seguridad activa, pasiva, antirrobo y anti-incendio.

Disfrute de un **confort** atento al mínimo detalle: Dirección de asistencia variable, climatizador con regula-

ción digital, equipo de audio con mando en el volante, limpiaparabrisas delantero con sensor automático de lluvia, y volante regulable en altura y profundidad.

En el Peugeot 406 **la seguridad** se traduce en innovaciones como el **tren trasero multibrazo**, que le proporciona una extraordinaria estabilidad en carretera; paddings de difusión de impactos en puertas, tercera luz de freno, doble airbag...

Un vehículo donde incluso **la FINANCIACIÓN** está pensada para hacerle disfrutar. **Adquiera ahora su Peugeot 406, y no lo pague hasta el mes de Julio.**

Para mayor información, llame a Peugeot Directo 900 406 406.

MOTORES DE GASOLINA DE 16 VÁLVULAS: 1.8/112 cv (SL/ST), 2.0/135 cv (ST/SV), MOTORES TURBODIESEL: 1.9/92 cv (SLDT/STDT/SVDT), 2.1/112 VÁLVULAS/110 cv (SVDT). Financiación a través de PSA Credit.

PARA DISFRUTAR DEL AUTOMÓVIL

406
PEUGEOT 

42167

Sumario

Reales Sitios

REVISTA DEL
PATRIMONIO NACIONAL

Presidente:
Manuel Gómez de Pablos

Consejero - Gerente:
Julio de la Guardia García

Vocales:
José María Álvarez del
Manzano y López del Hierro,
Jesús Ezquerro Calvo,
Juan Fageda Aubert,
Fco. Javier Fernández Vallina,
Javier García Fernández,
M^a del Carmen Iglesias Cano,
Luis Reverter Gelabert,
Juan Antonio Vázquez
de Parga y Pardo,
José Villegas Ortega
Jesús Viñuales González

Secretario:
Fernando Díez Moreno

Director:
Víctor Nieto Alcaide

Comité de Redacción:
Alicia Cámara Muñoz,
Javier García Fernández,
Elena González Poblet,
Juan Hernández Ferrero,
Juan Carlos de la Mata

Secretaria de Redacción:
Julia López de la Torre

Redacción:
Begoña Mardones

Fotografías:
Laboratorio Fotográfico del
Patrimonio Nacional:
Francisco Rodríguez y
Antonio Ubeda Sánchez;
y Félix Lorrio

Reales Sitios,
Patrimonio Nacional.
Palacio Real. Bailén, s/n.
Tel.: 559 74 04
28071 Madrid

Año XXXIII. N^o 127
1^{er} trimestre 1996

Precio:
España, 800 ptas.;
extranjero, 1.600 ptas.

Suscripción:
España, 2.500 ptas.;
extranjero, 5.000 ptas.
(IVA incluido)

Diseño y fotomecánica:
VK diseño gráfico, s.l.

Imprime
Raycar, S.A. Impresores

NIPO: 006-96-006-2
Depósito Legal: M. 11.160-64
Prohibida la reproducción
total o parcial de todos los
artículos que se publican en
esta Revista

Portada:
Isabel de Farnesio.
Van Loo.

2 Arquitectura para la fiesta: La Plaza de Toros de Aranjuez

Por Ángela Madruga Real.

Las plazas de toros de Aranjuez se construyeron en el siglo XVIII, pero la presencia de los toros y de la fiesta en el Real Sitio es mucho más antigua, como se explica en este estudio.

12 El Régimen Jurídico de los Inmuebles Históricos del Patrimonio Nacional, según la Ley del Patrimonio Histórico Español

Por José María Abad Licerias.

Junto a la normativa aplicable con carácter general para regular los bienes y derechos que integran el Patrimonio Nacional, hay que incluir la aplicación de las disposiciones reguladoras del Patrimonio Cultural, cuando se trate de bienes muebles e inmuebles que reúnan un valor o interés histórico y artístico.

18 Dos escudos procedentes del Monasterio de San Salvador de Oña en la Real Armería

Por Álvaro Soler del Campo.

Con este artículo se reabre la polémica sobre dos escudos del Monasterio de San Salvador de Oña, raros en las Colecciones españolas, y que plantean numerosos problemas a la hora de hacer una nueva catalogación.

26 La genealogía humana de Cristo en el "Breviari d'Amor" de Matfre Ermengaud de Béziers. Una aproximación a la iconografía del manuscrito S.I. n^o 3 escurialense

Por Carlos Miranda García.

En el código del "Breviari d'Amor" S.I. n^o 5 de la Biblioteca de El Escorial aparece un esquema a página completa de la genealogía humana de Cristo, descrito y ampliamente comentado en este artículo.

35 El Gabinete de la Reina en el Palacio de Aranjuez (siglo XVIII)

Por Virginia Tovar Martín.

El Gabinete de Isabel de Farnesio fue un capricho arquitectónico, una excepción en el conjunto de los salones del Palacio de Aranjuez, una obra de gran novedad y sutileza.

45 El Real Sitio de La Florida durante el siglo XVIII

Por Flora López Marsá.

A finales del siglo XVIII Carlos IV compró las heredades de La Moncloa y La Florida y las añadió a otras pequeñas fincas para formar el Real Sitio de La Florida, analizado aquí de forma exhaustiva.

56 El monumento a Alfonso XII en el Parque del Retiro de Madrid

Por José Luis Melendreras Gimeno.

Descripción de este monumento, cuya primera piedra fue colocada por Alfonso XIII, y en el que colaboraron unos setenta y cuatro escultores, además de lapidarios, marmolistas y canteros.

62 Entrevista

70 Crónica Cultural

72 Notas y Documentos

Plaza de Toros
del Real Sitio
de Aranjuez.
Palco Real.



Arquitectura para la fiesta: *La Plaza de Toros de Aranjuez*

Por Ángela Madruga Real

La plaza un jardín fresco, los tablados
un encañado de diversas flores,
los toros doce tigres matadores
a lanza y a rejón despedazados;
la jineta dos puestos coronados
de príncipes, de grandes, de señores;
las libreas bellísimos colores,
arcos del cielo, o propios o imitados.

Así comienza don Luis de Góngora y Argote su soneto "De unas fiestas en Valladolid", dándonos la imagen lírica de la Fiesta tal como se celebraba en su tiempo. Nos transmite el aspecto brillante de la plaza, en el que oro, luces y colores son resaltados por la poesía, y alude también al ambiente cortesano y caballeresco, ya que, en efecto, eran entonces los príncipes y los nobles los que participaban en estas celebraciones, y lo hacían siempre a caballo.

Cuando Góngora escribe este soneto no existían las plazas de toros como tales. Las fiestas de toros, mientras fueron regocijo público o deporte de caballeros, se celebraron en calles y plazas públicas convenientemente cerradas,

*Plaza de Toros
del Real Sitio de
Aranjuez.
Desjarrete del
siglo XVIII.
Guadarnés.*



para evitar que el animal se escapase. Si se trataba de un recinto más cuidado se levantaban andamios y tablados para acomodo del público¹. Durante el siglo XVII lo habitual era celebrar estas fiestas en las plazas mayores -como la de Madrid- adecuadamente preparadas. En ellas, desde los balcones y los graderíos levantados para la ocasión, los espectadores veían correr los toros a los caballeros, y rematarlos a los peones de a pie. Era una diversión pública y gratuita.

En el siglo XVIII la fiesta se regulariza, y se organiza conforme a las tres suertes o tiempos. Los toreros, que hacen su oficio a pie, se convierten en profesionales retribuidos, y la organización del festejo y el disfrute de sus benefi-

cios estarán primero en manos de instituciones benéficas o cuerpos patrióticos -Reales Maestranzas- y después en las de asentistas y empresarios. Como consecuencia de estos cambios, surgirá la necesidad de crear un ámbito espacial apropiado y específico para las corridas. Así nacen las plazas de toros, que suponen una nueva tipología dentro de la arquitectura de espectáculos.

Aparecen primero las plazas provisionales, portátiles, construidas en madera, de forma poligonal, que irá evolucionando hacia la circular cuando se trate de obra de fábrica, es decir, de plazas firmes y permanentes.

Formalmente la mayoría de las plazas que se conservan muestran una estética neomudéjar (las que son del siglo XIX) o modernista (las del siglo XX), pero recordemos que las primeras se construyen en el siglo XVIII (Sevilla, Ronda, Madrid, Aranjuez), en un momento en el que domina el gusto neoclásico, y serán por tanto edificios de sabor clasicista. La moda de emplear el neomudéjar es tardía y convencional, tanto como la idea de relacionar el origen de la fiesta con el mundo árabe ². Hay que volver los



Brambilla.
Vista General del Real Sitio de Aranjuez (Palacio de "La Quinta". El Pardo).

ojos, como en tantas ocasiones, a Roma, que es donde encontramos un antecedente formal clarísimo del coso taurino: el circo y el anfiteatro romanos. Los constructores de nuestras plazas de toros tendrán el modelo bastante a mano, en Itálica y en Mérida.

Las plazas de toros de Aranjuez se construyen en el siglo XVIII: en 1760 la primera y en 1796 la segunda y definitiva. Pero la presencia de los toros y de la fiesta en el Real Sitio es mucho más antigua.

Aranjuez fue un importantísimo lugar de cría de reses bravas. Hay constancia de la existencia de toros bravos en tierras del Jarama ya en tiempos de Felipe II: "... en esta ribera se crían los más bravos toros que se crían en el reino" ³. Desde este momento la bravura y fiereza del toro jaramaño será objeto de constantes citas literarias: López de Hoyos, Cervantes (*El Quijote*, segunda parte, Cap. LVIII), Lope de Vega (*La noche toledana*), Tirso (*Los cigarrales de*

Toledo), etc. Estos toros, que eran conocidos como "rayos del Jarama" y que gozaron de gran popularidad, debido a su casta y poder, pertenecían a la Real Vacada, propiedad de los Reyes desde el siglo XVI. Álvarez Quindós nos dice: "... desde el primer establecimiento del Sitio hallo noticia de la cría de toros bravos...", es decir, hacia 1535, en el reinado de Carlos V, quien parece que tenía mucha afición a alancear toros. Sigue señalando Quindós cómo en 1565 Felipe II vio correr toros de su vacada y en 1565 estuvo presente en el herradero ⁴.

La extinción de la Real Vacada coincide, hecho curioso, con la construcción de la primera Plaza de Toros del Sitio: 1760. Carlos III acababa de acceder al trono, y dentro de su plan de reformas estaba la supresión de las corridas de toros, por considerarlas espectáculo bárbaro y peligroso. En 1761 da orden de reducir las vacas a 250 y en 1766 se venden los últimos toros que habían quedado ⁵.

LA PLAZA DE CARLOS III

"...hai quatro sugetos que solicitan el permiso del Rey para tener quatro corridas de toros en Aranjuez durante la Jornada de cada año: y si lo consiguen ofrecen fabricar una conveniente Plaza...", "...el Rey accede en ello" ⁶.

¿Por qué concede el permiso Carlos III? ¿Qué razones le mueven para permitir que se construya una Plaza y se celebren corridas en uno de sus Sitios Reales, unos espectáculos que aborrecía aún más que los de teatro? Y sin embargo durante su reinado permite construir en Aranjuez los edificios destinados específicamente a estos espectáculos.

Durante el mandato de este Monarca, Aranjuez vive uno de sus mejores momentos. Las iniciativas de Felipe V y Fernando VI van a culminar entonces. Se ha creado una población nueva, moderna, en la que, según los cronistas, "nada falta al vecindario" ⁷: palacios, iglesias, mercados, hospitales, etc. y también Plaza de Toros (1760) y Teatro (1767) ⁸. Una deliciosa y bella ciudad cortesana en la que todo está controlado por las Ordenanzas Reales y sometido a unos planes determinados (primero el de Bonavía, después el de Marquet), que regulan perfecta y racionalmente el urbanismo, aspecto en el que esta ciudad llega a ser modélica. En el plano que realiza Domingo de Aguirre en 1775 vemos lo rápidamente que había crecido esta ciudad, que alcanzará su perímetro definitivo a finales del siglo XVIII, con las obras realizadas por Marquet, Manuel Serrano, Francisco Sabatini y Juan de Villanueva. En este Plano de Aguirre vemos la Plaza de Toros en el límite sur de la población, aislada, completando el panorama, pero sin modificar ni interferir el trazado urbano.

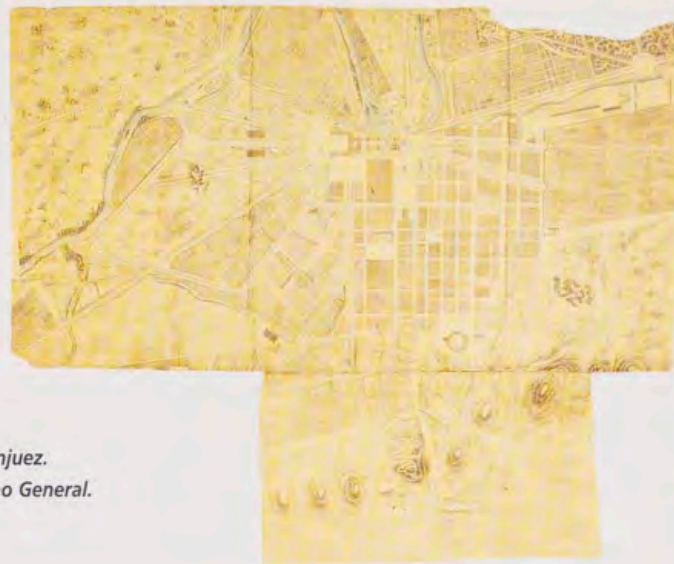
En el mes de junio de 1760, Carlos III concede permiso a Juan Luis Danche, Bernardo Iznar, Angel Apostólico y Antonio Penaso "para fabri-

car de su cuenta en este Sitio una Plaza de Toros, permitiéndoles hacer quatro corridas durante las Jornadas por el tiempo de 12 años". Los cuatro interesados se comprometen a "... construir Plaza proporcionada a este fin, en el paraje que se les destine en las cercanías de dho Sitio, como también a dar a favor de la Real Hacienda 16.000 reales en cada un año de los doce y para cada quatro fiestas y comprar los toros que hubiere en la torada del citado Sitio a los precios regulares..."⁹.

En este documento se hace hincapié en el factor económico, y se deja claro que si por cualquier causa -prohibiciones, lutos, etc.- no se permitiera celebrar las 48 corridas correspondientes a los doce años, no pagarán lo convenido al Real Sitio. Además de este beneficio, la Real Hacienda tenía también los que devengaban la venta de los toros, ya que no podían lidiar otros que no fueran los jarameños de la Real Vacada, y la venta de toda la madera necesaria para la construcción, que debía ser "de las maderadas de este Real Sitio, a los precios corrientes". Al ser un momento de gran actividad constructiva, el consumo de madera era muy elevado, por lo que se añade una cláusula aclarando que "la subministración de madera para la Plaza se entiende que cuando no haga falta para las obras reales que han de ser preferidas".

En la concesión de la licencia se determina el lugar para la construcción: "... al remate de la calle de Toledo, al lado del camino, fuera de los árboles aunque inmediata a ellos..."¹⁰, pero unos días más tarde se modifica: "... en lugar del sitio que señalé a V.M. en mi carta de 25 de junio, conviene que sea en lo más llano del terreno que hai sobre las Panaderías de este Real Sitio..."¹¹.

Esta primera Plaza de Aranjuez, que fue además una de las primeras plazas estables de España, se construyó en menos de un año, ya que estaba terminada y presta a su inauguración en la Jornada en 1761. Formalmente es un ejemplo de la nueva tipología: edificio aislado, de planta circular, en la que el cuerpo cilíndrico,

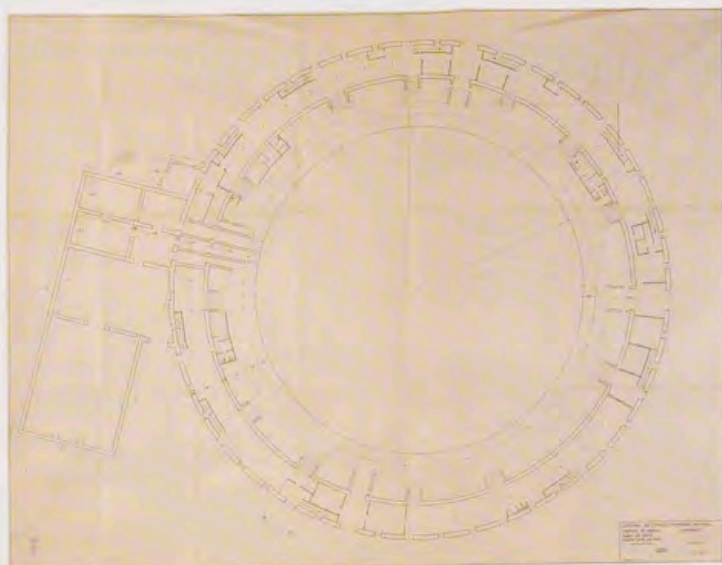


Aranjuez.
Plano General.

en el que tendrán asiento los espectadores, enmarca un amplio vacío: el ruedo, completándose con lo que Cossío considera la tercera parte fundamental de estos edificios: las dependencias, que en este caso son mínimas¹². Parece que era muy semejante a las primeras plazas que tuvo Madrid, la montada por Pedro de Ribera junto al río Manzanares en 1737, para la Archicofradía Sacramental de San Isidro -el fin pío de los beneficios era muy importante- y para cuya ejecución "estudió la traza, distribución y comodidades de los Coliseos romanos", y las posteriormente levantadas junto a la Puerta de Alcalá, de madera las de 1739 y 1743, y de fábrica la de 1749, obra al parecer de J.B. Sacchetti¹³.

El material empleado en la Plaza de Aranjuez fue sobre todo la madera. Esto parece un poco extraño, dada la importancia del Sitio, y teniendo en cuenta que hacía ya once años que se había construido de fábrica la de Madrid. La razón fue sin duda la económica, el menor coste que tendría realizándola en madera, y la falta de ayuda de la Corona. Y es que en este asunto chocan frontalmente dos ideas de Carlos III: su afición a la arquitectura, que plasma promocionando edificios bellos y duraderos, y su total aversión a las corridas de toros, ya mencionada. Por esta razón permite realizar, en un lugar donde la construcción se cuidaba al máximo, un edificio que, por lógico condicionamiento del material, no había de durar mucho. En cierto momento, tras prohibir las corridas, llega a decir: "... que no quiere corridas, y si no les acomoda que derriben la Plaza o hagan lo que quieran de ella..."¹⁴.

De lo que no tenemos noticias hasta ahora es de quién fue el artífice de esta Plaza, ya que ni en los documentos de solicitud de permiso, ni en el de la concesión real, se hace mención alguna sobre ello. Únicamente en los que tratan de la compra de la madera encontramos un informe y orden firmado por Jaime Mar-



Plaza de Toros
del Real Sitio
de Aranjuez.
Planta (1796).

quet, quien en ese momento era ya Director de las Obras de Aranjuez. No creo que fuera él el autor de los planos de la Plaza -perdidos por otra parte-, porque hubiera dejado constancia de ello, pero sí que, por su cargo, debía supervisarlos. Por otra parte, Marquet se dedicó bastante a la arquitectura de espectáculos. Recordemos que es quien hace el Teatro de Aranjuez (1767) y después los de El Escorial y El Pardo, por lo que estaba habituado a crear edificios de amplios espacios con capacidad para gran número de espectadores. Volviendo a la Plaza, puede que interviniera en ella Manuel Serrano que trabajaba en esos años a las órdenes de Marquet, aunque su presencia en esta obra es aún una mera hipótesis.

El 18 de julio de 1760 Jaime Marquet escribe desde Madrid a don Ricardo Wall, comunicándole "... que se ha informado de la madera de sesmas que se halla existente en Aranjuez, y que se le ha entregado la memoria de las que se necesitan para la Plaza de Toros que se ha de construir en dho Real Sitio, ...para el intento podrá servir mucha parte de las sesmas (no obstante de no ser de las medidas pedidas) azerrandolas, como tambien algunos quartenes, piés y quartos y medias varas de diferentes medidas que existen en el Sitio..., podrá V.E. dar la órden correspondiente para su entrega...". Según la Memoria, se entregan 1.136 piezas de maderas de diferentes tamaños¹⁵. La entrega del material era, de todas formas, complicada, porque según lo pactado tenían pri-

macía las obras reales, y por otra parte, los constructores se habían obligado a comprar la madera en el Sitio y sólo en él. Por esto se ven forzados a solicitar un permiso especial en un momento en que "... se les ha negado (la madera) diciendo se necesita para las Obras Reales, ..., piden poder comprarla (les venden 5.000 piezas en sacedón) y conducirla al Sitio sin que se les ponga embarazo alguno..."¹⁶. Cuando se trata de otros materiales, como por ejemplo arena y teja para la cubierta, los compran asimismo en el Sitio y solicitan, y parece lógico, que no se les cobre "portazgo" por trasladarlos desde el otro lado del río, donde se encuentran¹⁷.

Como antes decía, la Plaza estaba terminada para la Jornada de 1761. Los festejos duraban prácticamente todo el día, según se desprende del Cartel de la Tercera Corrida, en el que vemos cómo el lunes 8 de junio de 1761 se lidiaron 15 toros de la Real Vacada, unos por la mañana, desde las nueve y media, y otros por la tarde, desde las cuatro y media. Presidía el festejo el gobernador del Sitio, don Francisco Pínel¹⁸.

A falta de documentación gráfica tenemos que acudir a las referencias literarias contemporáneas, para hacernos idea del aspecto del Coso de Aranjuez. En este sentido me parece ilustrativo el texto del viajero Twiss, quien, en la relación de su visita a Aranjuez en 1772-1775, nos dice:

"... Hay un nuevo anfiteatro para las corridas de toros, como el de Madrid. Es de ladrillo, con

asientos de madera; su círculo interior, o area, tiene ciento sesenta y ocho piés de diámetro. Tiene también dos filas de palcos, una sobre otra, cada fila con ciento dos. Bajo ellas, al aire libre, hay diez filas circulares de bancos. Su aforo es de seis mil espectadores. Todas las Plazas de Toros de España son circulares y casi todas del mismo tamaño y arquitectura. Yo sólo conozco cuatro que sean edificios permanentes; están en Madrid, Aranjuez, Granada y Sevilla ... Los mejores sitios cuestan alrededor de una corona y los peores seis peniques; la gente que se sienta en éstos, se expone permanentemente a que el toro salte sobre ellos por encima de la barrera, que sólo tiene cuatro piés de alto. Los sitios de sombra son un poco más caros que los otros... Ni el rey ni ningún miembro de la familia real asisten a las corridas de toros".

Este texto, interesante por los detalles que da, puede, sin embargo, llevar a confusión. Comienza hablando de un "nuevo" anfiteatro, lo que presupone la existencia de otro anterior, y continúa diciendo que "es de ladrillo", cuando sabemos con certeza, por la documentación, que era de madera y que no existió en Aranjuez ninguna Plaza anterior a la de 1760 y que ésta seguía vigente y en plena actividad en 1772, fecha del texto. Es posible que en las partes bajas del edificio, las de sustentación, se utilizase ladrillo, y a ello se refiera Twiss, y también que tuviera conocimiento de la antigua tradición taurina del Sitio y de los festejos que se celebraban en los solares al Mediodía del Palacio,



Plaza de Toros del Real Sitio de Aranjuez. Interior de gradas y tendidos.

por los que se construyó en esta fachada sur el Mirador, desde donde los Reyes presenciaban estos espectáculos¹⁹, lo que justificaría sus palabras.

A partir de la Jornada de 1761, y hasta 1791, la actividad de la Plaza de Toros fue bastante intensa, aunque no muy regular. Hay constantes trámites burocráticos para comunicar las fechas de las corridas, los permisos, los cambios, etc. Penaso, Iznar y compañía tienen que dar parte de todo a don Francisco Pínel o a don Ricardo Wall. A veces solicitan poder celebrar alguna corrida más, aparte de las cuatro convenidas, pagando, cuando se les concede el permiso, 2.000 reales por cada una al Sitio²⁰. En la Jornada de 1765 se fijan las corridas, con permiso explícito del Rey, para los días 16 de abril, 2, 16 y 31 de mayo y 1 de junio²¹.

La falta de interés del Rey y la corriente de detractores de la fiesta fueron haciendo mella en la afición y comenzó a resentirse la actividad en la Plaza, lo que conllevaba la disminución de las ganancias. Debido a esto, entre 1768 y 1791, son continuos los escritos de los propietarios quejándose al gobernador del Sitio, Francisco Bonanza, y al Marqués de Grimaldi. En diciembre de 1768 piden "... que por efecto de la piedad de S.M. se les alivie en la pensión que pagan a este Sitio...", aducen en su solicitud los perjuicios económicos que han tenido debido a los "crecidos gastos" y a "la poca concurrencia de gentes, que hacen mui corto su producto...". El Rey accede a que desde la Jornada de 1769 paguen al Sitio una pensión anual de 8.000 reales en lugar de los 16.000 acordados²².

Antes me he referido a la importancia que tuvo en el siglo XVIII la intervención de las obras pías, para posibilitar la celebración de espectáculos como las corridas, las funciones de teatro, etc. En este sentido, una de las organizaciones más activas fue la Junta de Hospitales. Un claro ejemplo de su actuación en Aranjuez nos lo muestra la carta que el Conde de Mora,

Plaza de Toros del Real Sitio de Aranjuez. Ruedo, tendidos y gradas.



en nombre de esta Junta, escribe al Marqués de Grimaldi. En ella le comunica sus desavenencias con Antonio Penaso a propósito del cambio de fecha de celebración de una corrida, autorizada por el Rey para el 19 de abril de 1775. La Junta de los Reales Hospitales se había encargado de la contratación de los toreros, que habían pagado "con sumas de los caudales de los pobres", por lo que reclama que "las primeras utilidades sean en favor de esta causa pía, con preferencia de qualquiera particular"²³.

En 1785 se publica la Pragmática de Carlos III, por la que se prohíben "las fiestas de toros de muerte en todos los pueblos del reino". Quedan fuera de esta Ley aquellos que tuviesen concesión perpetua o que "destinasen sus productos a fin útil o piadoso". La concesión de la Plaza de Aranjuez era por 12 años, que renovaban por otros 12 al finalizar cada periodo. Ante la Pragmática los empresarios reaccionan pidiendo que se les permita seguir celebrando corridas "por ser Sitio Real".... "por tener la concesión practicamente a perpetuidad" y porque se comprometen a dar 6.000 reales anuales al Hospital del Real Sitio. El Rey no cede y se les comunica que: "... S.M. quiere que se obedezca la Pragmática y que no haya toros". Siguen insistiendo, y ante la reiterada negativa real, pasan a solicitar permiso para dar novilladas: "... recurren a la piedad de S.M. diciendo que respecto de quedar inutilizada la Plaza por defecto de las fiestas, ..., y no servir para otro fin, ..., suplican quiera dignarse concederles el permiso para celebrar las fiestas de novillos, en el tiempo conveniente durante las Jornadas, ..., sin tener que pagar nada al Real Sitio..."²⁴.

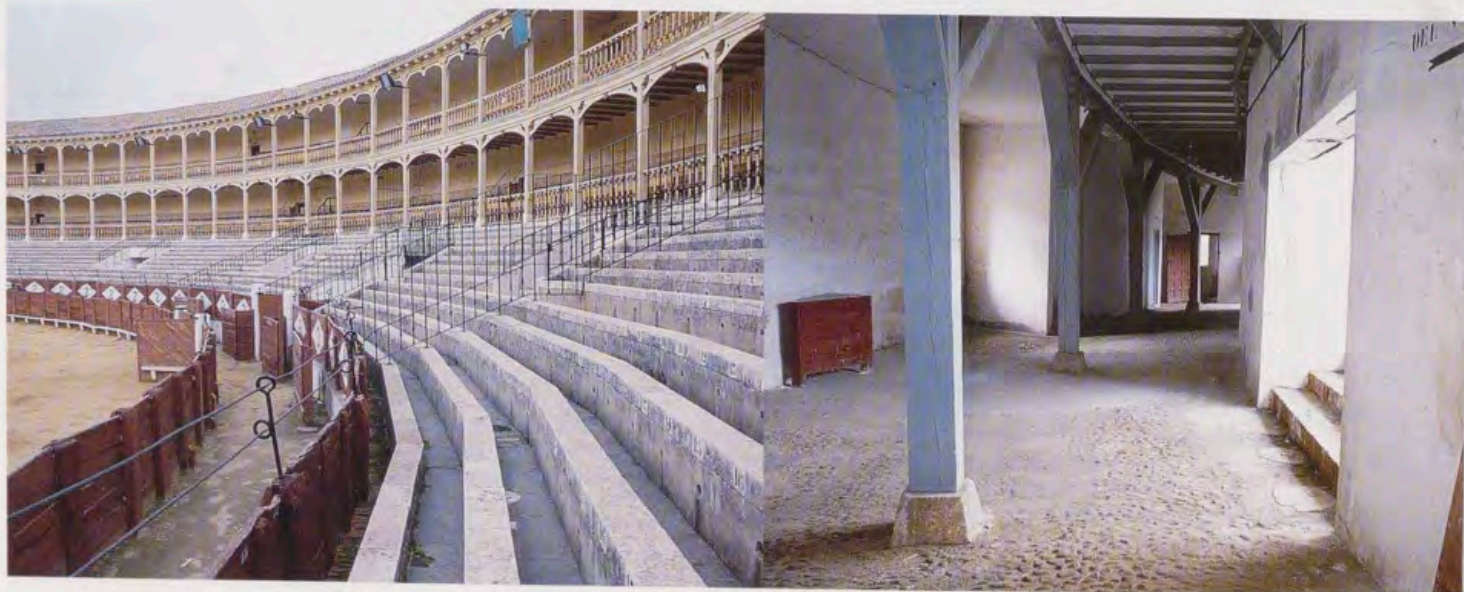
Las respuestas a todo lo anterior revelan claramente el clima antitaurino del momento: "... repare V.E. que si uno de los fines de la Pragmática es que el ganado tenga el destino de labranza y carretería, sin matarle por pura diversión, no se logrará si estos novillos fuesen como los de Madrid, pues mataron 53 tan

bravamente como si fueran toros. Las novilladas pararán en engañifa, si no se tiene la mano". Este texto rezuma aires ilustrados, se resalta en él claramente la preocupación por la economía y la utilidad. Es el mismo espíritu del Conde de Aranda cuando desde 1768 promueve la suspensión de las corridas y la misma argumentación que lleva ante el Consejo de Castilla en 1770. Son también las ideas del P. Feijoo, que fundamenta su actitud de oposición a la fiesta en motivos utilitarios; en su discurso "Honra y provecho de la Agricultura" su intención es clara, incisiva y evidente al hablar de lo perjudicial que es el uso de las mulas para las labores del campo, y proponer la utilización de los toros en su lugar.

A pesar de estas ideas, los empresarios de Aranjuez consiguen el permiso real para las novilladas. El 22 de mayo de 1786 se les comunica que "... podrán dar las fiestas que quieran..., pero no quiere S.M. que de ningún modo haya bara larga, vanderilla, ni otro instrumento con que ni mucho ni poco se pueda herir a los novillos, ni estropearlos, ni quiere tampoco que se permita bajar al público a la Plaza, aunque los novillos estén embolados, porque no es razón exponer a las gentes, ni acostumbrarlas a barbaridades,...., que no se mate ninguno en la Plaza ni fuera de ella, que no haya picadores, ni banderilleros, reduciéndose todo a capeos, voretas y otros juegos que no hieran ni estropeen al novillo, inhabilitandolo para la agricultura o carretería..."²⁵.

Carlos III había conseguido por fin así, al final de su vida, ya que moriría dos años más tarde, terminar casi con la fiesta, porque lo que proponía estaba mucho más cerca de una función circense que de la lidia de toros. Y con el fin de las corridas vendrá el fin de la primera Plaza de Aranjuez. La falta de uso la irá arruinando y tendrá que ser demolida. Pero de sus cenizas surgirá al cabo de unos años, y ya con nuevo Rey, una mucho mejor, que aún hoy podemos admirar.

Izquierda:
Plaza de Toros del Real Sitio de Aranjuez. Interior. Alzado. Tendidos y gradas.
Derecha:
Plaza de Toros del Real Sitio de Aranjuez. Interior. Acceso a tendidos.



LA PLAZA DE CARLOS IV

Antes de construirse la nueva Plaza de Toros, cuando todavía estaba en pie la antigua, tenemos un testimonio de la opinión que al nuevo monarca, Carlos IV, le merecía la fiesta taurina. En marzo de 1791, Miguel Pérez del Busto, Eulogio Cruzado, Manuel de Mena y demás compañeros, que tienen entonces la Plaza, exponen al Rey: "... que habiendo sus antepasados gastado la maior parte de sus caudales en construir dha Plaza, con Real permiso, y no tener años hace corridas de toros por lo que carece de utensilio, ..., y por tener que gastar todos los años en retejo y maderas para mantener en pié la fábrica, ... suplican permiso para tener corridas de toros por el tiempo de Jornada, ..., ofrecen para beneficio del Hospital de dho Sitio, 15.000 reales en cada corrida...". Se les responde en abril: "... el Rey dice que le gustan los toros, pero que no los quiere por ser perjudiciales a la Industria y costumbres de los pueblos comarcanos"²⁶. Carlos IV hacía sólo tres años que ocupaba el trono y vemos cómo aún conserva la preocupación por la utilidad, pero tardará poco en admitir abiertamente las corridas, y concretamente en Aranjuez, con la construcción de la nueva Plaza, se vivirá durante su reinado y el de Fernando VII uno de los momentos más brillantes de la fiesta.

Don José de Rojas, gobernador de Aranjuez en 1796, encabeza la solicitud del permiso real para edificar un nuevo Coso taurino. El 24 de agosto de 1796, escribe al Príncipe de la Paz comunicándole que don Francisco de Ahumada y Castillo, vecino de Madrid, se ofrece a construir una Plaza de Toros en Aranjuez "cediendo a beneficio del Hospital de San Carlos el producto líquido de una corrida en cada año" ..., considerando "la necesidad de extender el edificio del Hospital para poder admitir los muchos enfermos que acuden a él, principalmente en tiempo de Jornada...", por lo que Rojas lo considera muy beneficioso para el Real Sitio²⁷. Tras unos días de consultas, el 28 de agosto se

da el permiso real para construir, admitiendo el arquitecto, Francisco de Ribas, y el proyecto y presupuesto, 14.000 reales, que éste había presentado a Francisco de Ahumada el 22 de agosto. La novedad más importante es que "... el Rey quiere que se haga la Plaza por cuenta del Sitio y de ladrillo; permitirá por supuesto las corridas de toros persuadiéndose de la observancia de la ley..."²⁸.

El informe y presupuesto presentado por Francisco de Ribas es sumamente interesante por la cantidad de datos constructivos que aporta, por lo que creemos conveniente reproducirlo íntegramente:

"Abance y coste que tendrá el nuevo proyecto de Plaza de Toros que el Sr. Gobernador del Real Sitio de Aranjuez es su dictámen se egecute en dho Sitio y para cuyo efecto elegido que sea el parage a donde se haya de construir el citado edificio, se harán zanjas y excavaciones y encontrado que sea el terreno firme se macizarán de buena mampostería y mezcla de cal y la fachada exterior se hará del mismo modo con machos de ladrillos de mayor y menor, las paredes interiores del mismo método hasta la altura del rampante del tendido, en cuyo gueco se hará su bóveda de rosca en forma de tranquil, sus barras de piedra berroqueña para los piés derechos y barreras descubiertas tabique maestro que divide la galería; suelos forjados a cielo raso del piso principal y segundo; armadura del cubierto poblada de tabla y teja con su atrantado por debajo hecho a cielo raso, en sus aleros sus escocias en ambos lados; barrera, contrabarrera, gradas del tendido y grada cubierta, piés derechos, zapatas y carreras, barandillas de dha y aposentos con sus divisiones correspondientes, puertas, ventanas, con sus erraxes competentes; toriles, patio de descanso y demás oficinas necesarias; dado de color todo el maderamen como se demuestra en las dos plantas y perfil que acompañan; construido que sea como es arte regular ascenderá su gasto al poco más o menos, según el cálculo que tengo hecho a 1.400.000 reales y si la expresada Plaza se formare toda entramada de maderas será su gasto 900.000 reales poco más o menos, que es quanto en este asunto debo relacionar según mi inteligencia". Firmado en Madrid a 22 de agosto de 1796 por Francisco de Ribas²⁹.

Como vemos, el informe comienza hablando del emplazamiento. La Plaza aparece reflejada en el Plano topográfico conservado en el Archivo de Palacio. Se trata de la misma zona en la que estuvo la Plaza primitiva, pero no es exactamente el mismo solar. Si comparamos este Plano con el de Domingo de Andrade, vemos que se han edificado tres hileras más de manzanas, contando desde la calle de la Naranja, y que el nuevo Coso taurino está bastante más al Sur que el anterior. Sigue siendo, como era preceptivo, una construcción aislada, rodeada de amplio espacio. Enfrente, en el lado oriental, siguiendo la línea de casas de la calle del

Plaza de Toros
del Real Sitio
de Aranjuez.
Exterior. Alzado.



Capitán, encontramos un edificio complementario: la Casa de Toreros.

Formalmente la Plaza es un bello ejemplo de este tipo de edificios. En planta presenta la ya invariable forma geométrica: el círculo, al que se agregan, por el lado de Poniente, unas pequeñas dependencias de planta rectangular. En alzado, la parte exterior es un polígono de 48 lados, de apariencia casi circular, realizado en mampostería y ladrillo, con tres alturas evidenciadas por los múltiples vanos: doce puertas de acceso y las ventanas que iluminan las dos galerías altas. Recuerda mucho, como ha sido repetidamente puesto de manifiesto (Cossío, López Izquierdo, etc.) a la de la Puerta de Alcalá de Madrid (la de 1749), con este aspecto de solidez, de equilibrio, derivado de la utilización de formas geométricas regulares, de sencillez y de recuerdos clásicos.

Hacia el interior, el alzado presenta el perfil quebrado, típico de las Plazas, y que de abajo arriba se compone de: barrera circular, de madera, enmarcando el ruedo (de 57 m. de diámetro), callejón con burladeros, contrabarreras y cuerpo bajo de tendidos, que van soportados por "bóveda de rosca en forma de tranquil" (como hemos visto en el documento), "gradas cubiertas" (primer piso) y "aposentos" (palcos del segundo piso). La cubierta, "poblada de tabla y teja, con su atirantado", es a dos aguas.

En contrapunto con el aspecto macizo del exterior, el interior ofrece una marcada sensación de ligereza, debido, en buena parte, a la amplitud espacial y a la esbeltez de los soportes (zapatas) y balaustradas de madera de los dos pisos. El cuerpo del Palco Real, rehecho en 1829, pone la nota de variedad, rompiendo el ritmo de la sucesión continua y uniforme de los vanos. La presencia de los tres arcos de medio punto en el primer piso, las ménsulas (duplicadas en los extremos) sobre las que se encuentra el balcón real enmarcado por columnas sobre pedestal, el entablamento y cornisa que dan paso a un frontón triangular que remata y cubre todo el organismo, ponen en evidencia el clasicismo de esta bella Plaza.

De las dependencias antiguas de la misma, las más interesantes son los chiqueros y el guararnés. Los primeros, situados en el lado occidental del recinto, perfectamente conservados y en uso, son de planta rectangular y están realizados con una bella estructura, a base de pies derechos y zapatas, toda en madera, que permite ver y manejar muy bien a las reses. El guararnés como conjunto es uno de los más antiguos que se conservan. Algunos de los objetos que guarda son de los mismos años de la construcción de la Plaza y otros, la mayoría, de la época de Fernando VII (aperos y enjaezamientos para las mulillas de arrastre, picas, desjarrete o media luna, etc.).

La vida del Coso de Aranjuez ha sido sumamente movida y azarosa desde su construcción hasta el presente. De 1796 a 1799, su actividad fue plena y constante, pero en ese último año

"Esta primera Plaza de Aranjuez, que fue además una de las primeras plazas estables de España, se construyó en menos de un año".

del siglo XVIII, hay un hecho que anuncia el comienzo de una nueva decadencia: la transformación de la Casa de Toreros en vivienda para el Comandante, oficiales y soldados del Destacamento de voluntarios de Caballería, que servía durante las jornadas. Las razones que da José de Rojas para esta utilización son que "... el paraje es mui saludable, las quadras o cavalierizas desahogadas, ..., y que es edificio aislado". Lo que es evidente es que si estaban los soldados, no estaban los toreros ³⁰.

Las corridas dejaron de celebrarse y partes de la Plaza comenzaban de nuevo a arruinarse. En 1805, Manuel de Andrade, en una carta a Pedro Cevallos, da cuenta de la situación: "... habiendo mandado S.M. que no continuen las funciones de toros, ..., si subsiste la Plaza en los términos que aora se halla, ..., se han de podrir todas las maderas que están al descubierto por la continuación de las lluvias un año y otro con perjuicio de lo útiles que podrían ser si se resguardasen, ..., por lo que soy del parecer de que se desarmen los tendidos y barreras, que se marquen las maderas y custodien baxo cubierto, tapando con tablas el Palco de S.M. y resguardando las bóvedas que forman los tendidos..." ³¹.

Un tremendo incendio en 1809, del que López y Malta da como causa el descuido de las tropas francesas allí asentadas ³², consumió toda la madera del edificio y también los efectos del Teatro, que se habían guardado en las galerías. Veinte años después, Fernando VII decide restaurar la Plaza, encargando las obras a José Díaz Alonso, aparejador y contratista, con el que acuerda un precio de 750.000 reales ³³. Se pone entonces nueva la arquería de los balcones de los dos pisos, el palco real como ya dije, las gradas, tendidos y barreras, y se dota el guararnés.

Con la muerte de Fernando VII (1833) se suspenden las Jornadas y las corridas y una vez más la Plaza va a la ruina. Pero también una vez más resurge: en febrero de 1851, Justo Hernández pide que el arquitecto mayor de los Reales Sitios le haga un informe "del presupuesto del coste que podría tener la reparación de la Plaza de Toros, ejecutando los tendidos de madera, ladrillo o piedra y cual de estos medios le parece más oportuno y conveniente ...". Pero no será a Justo Hernández, sino a don José de Salamanca, a quien la reina Isabel II concederá el arriendo de la Plaza, en marzo de 1851, por doce años, "siendo por cuenta suya (del Marqués de Salamanca) su habilitación, de la manera más digna y conveniente..." ³⁴.

Aún tendrá la Plaza posteriores restauraciones y reparaciones de distinto tipo en 1908 (se reponen los entramados, armaduras y maderos, y se cambian los asientos de madera de los tendidos por otros de ladrillo y piedra), 1926 (se cambian los forjados del piso de las gradas), 1945 (adaptación de salida de tendidos), retejos, pinturas, etc., ³⁵ y dos obras importantes en las dependencias: la actualización y ampliación

de los corrales y la ejecución de la enfermería, de la que carecía aún en 1945, cuando Cossío describe la Plaza, y que viene a completar las dotaciones de este Coso que, si bien hoy ocupa un primerísimo puesto como a finales del siglo XVIII, sigue vivo y activo, y se muestra como un bello testimonio arquitectónico de la perdurabilidad de la fiesta de los toros.

NOTAS

¹ COSSÍO, J.M. de: *Los Toros*, Madrid, 1945, ed. de 1988, vol.I, p. 459.

² ÍDEM., p. 461.

³ LÓPEZ IZQUIERDO, F.: "Real Vacada de Aranjuez", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, n.º. 78, 1975, p. 561.

⁴ ÁLVAREZ QUINDÓS, J.A.: *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*, Madrid, 1804.

⁵ LÓPEZ IZQUIERDO, F.: ob. cit., pp. 586-587.

⁶ A.G.P., Ca. 14.220.

⁷ LÓPEZ Y MALTA, C.: *Historia descriptiva de Aranjuez* (1868), ed. Doce Calles, 1988, p. 249.

⁸ Dedico otro trabajo al estudio de los Teatros de Aranjuez.



⁹ A.G.P., Ca. 14.220, junio de 1760.

¹⁰ A.G.P., Ca. 14.220, 25 de junio de 1760.

¹¹ A.G.P., Ca. 14.220.

¹² COSSÍO, J.M. de: ob. cit., p. 461.

¹³ LÓPEZ IZQUIERDO, F.: *Plazas de Toros de Madrid y otros lugares donde se corrieron*, Madrid, 1985, pp. 98 y 120. La noticia de la autoría de Sacchetti de los planos de 1749 la da ese mismo año 1985 A. Bonet Correa en el *Catálogo de la Exposición "Domenico Scarlatti en España"*, p. 68. Para Cossío, sin embargo, la Plaza es obra de Ventura Rodríguez y Fernando Moradillo, ob. cit., p. 514. Noticias también recogidas por M. José García Sierra en el *Catálogo de la Ex-*



Plaza de Toros del Real Sitio de Aranjuez. Interior. Chiqueros con estructura de madera.

posición "Las Propuestas para un Madrid soñado: de Texeira a Castro", Madrid, 1992, p. 411.

¹⁴ A.G.P., Ca. 14.240, 17 de marzo de 1786.

¹⁵ A.G.P., Ca. 14.220, 18 de julio de 1760.

¹⁶ A.G.P., Ca. 14.220.

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ Cartel publicado por RAMÓN ANDRADA: "La Plaza de Toros de Aranjuez" en *Reales Sitios*, n.º. 12 (IV), 1967, p. 58. No da la procedencia del documento.

¹⁹ En julio de 1741, Santiago Bonavía dirige la obra del nuevo Mirador, de piedra blanca de Colmenar, que sustituye al anterior de madera (A.G.P., Ca. 14.154). Este Mirador se derriba en junio de 1762, por no tener ya ninguna utilidad. Se encarga de ello el maestro de cantería Vicente Chornet (A.G.P., Ca. 14.219).

²⁰ A.G.P., Ca. 14.220, expediente del 20 de mayo al 14 de junio de 1762.

²¹ A.G.P., Ca. 14.219, expediente de 10 de abril de 1765.

²² A.G.P., Ca. 14.228, cartas de 17 de diciembre de 1768 y de 30 de enero de 1769.

²³ A.G.P., Ca. 14.232.

²⁴ A.G.P., Ca. 14.240.

²⁵ A.G.P., Ca. 14.227.

²⁶ A.G.P., Ca. 14.265.

²⁷ A.G.P., Ca. 14.265. La noticia la da también RAMÓN ANDRADA, ob. cit., p. 55, sin citar procedencia, y ORTIZ CÓRDOBA, A.: *Aldea, Sitio, Pueblo, Aranjuez 1750-1841*, Aranjuez, 1992, p. 71, citando el documento.

²⁸ A.G.P., Ca. 14.265.

²⁹ A.G.P., Ca. 14.265.

³⁰ A.G.P., Ca. 14.268.

³¹ A.G.P., Ca. 14.274.

³² LÓPEZ Y MALTA: ob. cit., pp. 254-255.

³³ *Ibidem.*

³⁴ A.G.P., Ca. 14.579.

³⁵ ANDRADA, R.: ob. cit., p. 60.

Plaza de Toros del Real Sitio de Aranjuez. Vista general del guadarnés con útiles del siglo XVIII.

El Régimen Jurídico de los Inmuebles Históricos del Patrimonio Nacional, según la *Ley del Patrimonio Histórico Español*

Por José María Abad Licerias

La necesidad de conectar y coordinar la normativa reguladora del Patrimonio Nacional con las disposiciones reguladoras del Patrimonio Histórico encuentra su principal fundamento en el artículo 6º.3 de la Ley 25/1982, de 16 de junio, del Patrimonio Nacional, al declarar que “a los bienes que tengan valor o carácter histórico-artístico les será también de aplicación la legislación sobre patrimonio histórico-artístico nacional”. Por lo tanto, junto a la normativa aplicable con carácter general para regular los bienes y derechos que integran el Patrimonio Nacional, constituida por la Ley 25/1982 y su Reglamento, así como por la Ley del Patrimonio del Estado de 15 de abril de 1964 con carácter supletorio, hay que incluir, con un sentido especial, la aplicación simultánea de las disposiciones reguladoras del Patrimonio Cultural cuando se trate de bienes muebles e inmuebles que reúnan un valor o interés histórico y artístico.

La remisión formulada por el artículo 6º.3 de la Ley del Patrimonio Nacional y 11.2 de su reglamento, a favor de la legislación sobre Patrimonio Histórico-Artístico Nacional, había de entenderse, dada la época de su promulgación, referida a la normativa entonces vigente, constituida por la Ley de 15 de mayo de 1955 sobre defensa, conservación y acrecentamiento del Patrimonio Histórico-Artístico Nacional y su Reglamento de 16 de abril de 1956, así como el resto de sus disposiciones complementarias.

Sin embargo, la necesidad de desarrollar el artículo 46 de la Constitución Española de 1978 motivó, entre otras razones, la promulgación de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, norma que en su Disposición Derogatoria Primera deja sin vigor la Ley de 1955, al igual que sucede con el Reglamento de 1956, derogado expresamente por el Real Decreto 111/1986, de 10 de enero.

Palacio Real de Madrid.



Monasterio de la Encarnación.





Real Monasterio de El Escorial.

Pese a este nuevo esquema normativo, todos aquellos bienes inmuebles que con anterioridad a la promulgación de la Ley de 25 de junio de 1985 hubieran sido declarados histórico-artísticos o incluidos en el Inventario del Patrimonio Artístico y Arqueológico de España conservan su naturaleza jurídica, aunque cambiando su denominación a favor de la de Bien de Interés Cultural. Este mandato, recogido en la Disposición Adicional Primera de la Ley 16/1985 (aplicable también a los bienes muebles que reúnan las características señaladas en el propio precepto), tiene como uno de sus destinatarios a los distintos Monumentos y Conjuntos Históricos que integran el Patrimonio Nacional, según la enumeración recogida en el artículo 4º de su Ley y Reglamento, junto a aquellos que forman parte del mismo a tenor del artículo 5º, en conexión con aquellos instrumentos jurídicos que los incluyeron en alguna de dichas categorías, como fueron, por ejemplo, los Decretos de 3 de junio de 1951 o de 8 de julio de 1971.

Sentado el principio general de aplicación de la legislación del Patrimonio Histórico sobre aquellos bienes integrantes del Patrimonio Nacional

que reúnan un valor o carácter histórico-artístico, hay que determinar el alcance de esta remisión, a tenor de lo dispuesto en la normativa en vigor en la materia constituida por la Ley 16/1985, de 25 de junio.

Pues bien, en esta norma se recogen dos preceptos fundamentales con relación al Patrimonio Nacional: por un lado, la Disposición Adicional Quinta; y por otro, el artículo 6º b). A) La Disposición Adicional Quinta señala textualmente: "Quedan sujetos a cuanto se dispone en esta Ley cuantos bienes muebles e inmuebles formen parte del Patrimonio Nacional y puedan incluirse en el ámbito del artículo 1º, sin perjuicio de su afectación y régimen jurídico propio". El precepto enunciado asume así

Comedor de Gala. Palacio Real de El Pardo.



la remisión contenida en los artículos 6º.3 y 11.2 de la Ley y el Reglamento reguladores del Patrimonio Nacional, si bien es preciso realizar las siguientes matizaciones interpretativas:

1. En primer lugar, la aplicación de la Ley del Patrimonio Histórico Español está condicionada y limitada por el respeto a las disposiciones contenidas en la Ley y el Reglamento del Patrimonio Nacional con relación a la afectación de sus bienes y a su régimen jurídico. Quiere ello decir que la normativa cultural no puede regular ni incidir en el tema de la afectación de los bienes y derechos integrantes del Patrimonio Nacional, afectación que, con carácter general, se recoge en el artículo 2º de la Ley 25/1982 y 3º de su Reglamento, con destino "al uso y servicio del Rey y de los miembros de la Real Familia para el ejercicio de la alta representación que la Constitución y las leyes les atribuyen", y que presenta, con relación a los bienes muebles e inmuebles de valor histórico-artístico, la particularidad de la prohibición general de su desafectación, según los artículos 8º.2 k) de la Ley, así como 17 y 67 j) de su Reglamento.

Así mismo, la Ley del Patrimonio Histórico Español debe mantener intacta la soberanía de la Ley 25/1982 en la regulación del régimen jurídico de los bienes y derechos integrantes del Patrimonio Nacional, régimen jurídico que, con base en el artículo 6º de la Ley y Reglamento del Patrimonio Nacional, ha sido calificado por la doctrina administrativista española como propia de unos bienes de carácter demanial (en opinión de López Rodó y de Álvarez Gendín); o "cuasi demaniales" (según Fuentes Bodolón) que no impedirían su desafectación, aunque sean bienes de valor histórico-artístico (como mantiene recientemente Alegre Ávila).

2. En segundo lugar, prescindiendo de aquellas disquisiciones doctrinales y, sentado el respeto y no injerencia de la

normativa cultural sobre el régimen jurídico y afectación de los bienes integrantes del Patrimonio Nacional, hay que destacar que la legislación del Patrimonio Histórico podrá aplicarse sobre los bienes muebles e inmuebles del Patrimonio Nacional siempre que puedan incluirse en el ámbito del artículo primero de la Ley 16/1985, es decir, siempre que reúnan alguno de los intereses mencionados en este precepto. Dichos intereses, que pueden interpretarse como sinónimo de carácter, cualidad o valor "artístico, histórico, paleontológico, arqueológico, etnográfico, científico o técnico", conforman la aportación de España a la cultura universal.

La fórmula y los términos utilizados suponen un conjunto de conceptos jurídicos indeterminados cuyo contenido y límites no aparecen claramente definidos, otorgando una flexibilidad a la hora de aplicarlos e interpretarlos que se ha incrementado tras la supresión del requisito de una antigüedad mínima de cien años previsto en el artículo primero de la Ley de 1935.

3. En tercer lugar, la Disposición Adicional Quinta señala que la Ley 16/1985 se aplicará sobre aquellos bienes muebles e inmuebles que formen parte del Patrimonio Nacional y reúnan alguno de los caracteres previstos en su artículo primero. Dichos bienes inmuebles, objeto de nuestro análisis, pueden ser cualquiera de los enumerados en el artículo 354 del Código Civil, entre cuyos diez números se contemplan "las tierras, edificaciones, caminos y construcciones de todo género adheridas al suelo" (número 1º); o "las estatuas, relieves, pinturas u otros objetos de uso u ornamentación, colocados en edificios o heredades por el dueño del inmueble en tal forma que revele el propósito de unirlos de un modo permanente al fundo" (número 4º). Esta fórmula, recogida en el artículo 14.1 de la Ley del Patrimonio Histórico Español, puede incorporar los distintos



*Gabinete de Platino.
Casa del Labrador.
Aranjuez.*

bienes inmuebles previstos en la normativa del Patrimonio Nacional. Con esta premisa, hay que destacar que la Ley de 25 de junio de 1985 previene dos grandes categorías de bienes inmuebles: una de carácter general, constituida por aquellos que reúnen alguno de los valores o intereses mencionados en el artículo primero; y otra, de carácter especial, integrada por aquellos inmuebles del Patrimonio Histórico que, junto a las características generales, po-

Palacio Real de Aranjuez.



sean además un singular valor, lo que les otorga la calificación de Bienes de Interés Cultural a través de alguno de los conceptos previstos en el artículo 14.2 y 15 de la propia Ley. Dentro de esta categoría de Bienes de Interés Cultural han de ingresar aquellos inmuebles a los que aludíamos al mencionar la Disposición Adicional Primera de la Ley 16/1985, es decir, los denominados histórico-artísticos en la derogada Ley de 1935.

Con estos antecedentes estamos en disposición de presentar el esquema de aquellos deberes y derechos que la Ley del Patrimonio Histórico Español prevé para los distintos inmuebles integrantes del Patrimonio Nacional en cuanto queden sometidos a su regulación, de conformidad al razonamiento expuesto.

La Ley 16/1985 establece en su mayor parte una serie de deberes y cargas (como indica su artículo 69.1), que pueden estructurarse, en nuestra opinión, en cuatro niveles perfectamente definidos:

-Un primer nivel estaría constituido por aquellas normas que con carácter general se aplicarían a cualquier clase de inmuebles, formen parte o no del Patrimonio Histórico Español. En este grupo se integra-

rían preceptos como el previsto en el artículo 43, a cuyo tenor "la Administración competente podrá ordenar la ejecución de excavaciones o prospecciones arqueológicas en cualquier terreno público o privado del territorio español, en el que se presuma la existencia de yacimientos o restos arqueológicos, paleontológicos o de componentes geológicos con ellos relacionados".

-Un segundo nivel estaría formado por un conjunto de normas aplicables con carácter general a cualquier inmueble perteneciente al Patrimonio Histórico Español. Dentro de este enunciado destacarían artículos como el 25, 25, 36 y 37 que exigen para la realización de obras sobre estos bienes la concurrencia de una autorización por la Administración competente en materia de Patrimonio Histórico, junto a la correspondiente licencia municipal, ya que aunque son independientes, son también necesariamente concurrentes, como señalan distintas sentencias del Tribunal Supremo, (por ejemplo, las de 30 de mayo de 1977, 8 de noviembre de 1988, y 6 de mayo de 1995). También se faculta a los órganos competentes en la ejecución de la ley la suspensión de obras de demolición total o parcial, de cambio de



Salón del Trono.
Palacio Real de
La Granja de
San Ildefonso.
Segovia.

uso, o de cualquier clase de obras en inmuebles integrantes del Patrimonio Histórico Español. Se resalta la genérica obligación de los titulares de estos bienes de conservarlos, mantenerlos y custodiarlos, fórmula que se conectaría con las funciones atribuidas al Consejo de Administración del Patrimonio Nacional por el artículo 8º.2 a) de su norma reguladora y artículo 67 a) de su Reglamento.

-Un tercer nivel estaría configurado por todas aquellas disposiciones dirigidas con carácter general a los inmuebles declarados como Bienes de Interés Cultural. Entre ellas sobresalen los artículos 11, 13, 16, 18, 24, 36, 37, 39, 60, y la Disposición Adicional Segunda.

Este conjunto de preceptos previenen que la incoación de un expediente administrativo

Monasterio de
Las Huelgas.
Burgos.



para la declaración de un bien como de Interés Cultural determinará la aplicación provisional de su régimen de protección hasta la resolución final, donde se describirá junto a su entorno afectado con el fin de inscribirlo en los correspondientes Registros públicos. Además durante el procedimiento administrativo se suspenderán las licencias municipales de parcelación, edificación o demolición en las zonas afectadas.

Tras la declaración del inmueble como de Interés Cultural surgen otra serie de obligaciones, como la de facilitarse su inspección a los organismos competentes, su estudio por los investigadores y su visita pública, medidas relacionadas con la Disposición Final Primera de la Ley del Patrimonio Nacional y los artículos 43 al 47 de su Reglamento. Así mismo, se predica la prohibición de desplazamiento o remoción del inmueble, salvo causas justificadas; unido a la posible intervención de la Administración competente en diversas situaciones, tales como la posible ruina del edificio, o el incumplimiento de los deberes atribuidos a los titulares de derechos sobre el inmueble.

Por último, cabe citar en este nivel los criterios adoptados por la Ley en materia de conservación, consolidación, rehabilitación y restauración de los inmuebles, que cobran singular relevancia para los elevados a la categoría de Bienes de Interés Cultural por la Disposición Adicional Segunda (referida a todos los castillos españoles, así como a los escudos, emblemas, piedras heráldicas, rollos de justicia, cruces de término y piezas similares).

Junto a ello, la Ley 16/1985 establece el régimen de los Archivos, Bibliotecas y Museos de titularidad estatal que, posteriormente, ha sido completado por el Real Decreto de 10 de abril de 1987, en cuyos artículos 5º.4 y 14.1 a) se alu-

de a bienes del Patrimonio Nacional.

-El último nivel se engloba por aquellos preceptos dictados con carácter especial para cada una de las categorías de inmuebles declarados Bienes de Interés Cultural en el artículo 14.2, es decir, Monumentos, Jardines, Conjuntos y Sitios Históricos, así como Zonas Arqueológicas.

Dentro de esta categoría, y atendiendo a los inmuebles integrantes del Patrimonio Nacional, cobrarían un destacado papel las disposiciones relativas a los Monumentos y a los Conjuntos Históricos.

Para los Monumentos resultan fundamentales los artículos 12.3, 19.1, 19.3, 21.1 y Disposición Transitoria Séptima, que contemplan la necesidad de una autorización expresa, por parte de la Administración competente en materia de Patrimonio Histórico, para realizar obras interiores o exteriores que afecten directamente al inmueble o a sus partes integrantes y pertenencias; así como para realizar obras en su entorno y colocar cualquier clase de rótulo, señal o símbolo en sus fachadas o cubiertas, prohibiéndose la colocación de publicidad comercial, cables, antenas y conducciones aparentes que habrían de ser retiradas antes de agosto de 1990. Además, estos bienes han de figurar inscritos en el Registro de Bienes de Interés Cultural, así como en el Registro de la Propiedad y en los Catálogos de un Conjunto Histórico si están integrados en su ámbito geográfico.

Con relación a los Conjuntos Históricos, cabe mencionar los artículos 17, 20, 21, 69.2 y Disposición Transitoria Sexta, que postulan la necesidad de que el municipio en que radiquen redacte un Plan Especial de Protección del área afectada por la declaración, materia íntimamente relacionada con la Ley del Suelo de 26 de junio de 1992 a efectos urbanísticos.

Dentro del capítulo de derechos o beneficios reconocidos

a favor de los titulares de inmuebles integrantes del Patrimonio Histórico Español, previstos en el Título VIII de la Ley (artículos 67 al 74), es necesaria su coordinación y su pedición al régimen jurídico propio de los bienes integrantes del Patrimonio Nacional, régimen jurídico especial que está presente para el legislador en otras normas de estímulo, como es la Ley 30/1994, de 24 de noviembre, de Fundaciones e incentivos fiscales a la participación privada en actividades de carácter general, cuya Disposición Adicional Segunda expone que esta norma no será de aplicación a las fundaciones pregonadas en la Ley del Patrimonio Nacional, salvo las aportaciones efectuadas a entidades sin fines lucrativos en los términos prevenidos en los artículos 59 al 68 de esta Disposición.

B) Analizada la aplicación e interpretación de la Ley 16/1985 sobre los inmuebles integrantes del Patrimonio Nacional con valor o carácter histórico-artístico, sólo resta culminar esta estructura con el artículo 6º b) de la Ley del Patrimonio Histórico Español. El artículo sexto de la norma distribuye la competencia en materia del Patrimonio Cultural entre las Comunidades Au-



Capilla de la Dormición de María. Monasterio de las Descalzas Reales.

tónomas y el Estado, atendiendo a la nueva organización territorial española, patrocinada por la Constitución en sus artículos 44, 46, 148.1.16ª y 149.1.28ª por lo que se refiere a ese tema. Con esta base, el apartado b) del artículo 6º atribuye a la Administración del Estado la competencia "respecto de los bienes integrantes del Patrimonio Histórico Español adscritos a servicios públicos gestionados por la Administración del Estado o que formen parte del Patrimonio Nacional".

La redacción de este precepto, introducido por el Senado, motivó, entre otras razones, la interposición de un recurso de inconstitucionalidad contra la Ley 16/1985 por parte del gobierno vasco el día 30 de septiembre de 1985, que fue resuelto por el Tribunal Constitucional en su fundamental sentencia número 17/1991, de 31 de enero, en cuyo razonamiento jurídico octavo reconoce la competencia de la Administración estatal para la ejecución de la norma cultural sobre los bienes de titularidad estatal y los correspondientes al Patrimonio Nacional, competencia estatal que otras normas señalan expresamente a favor del Ministerio de Cultura (como por ejemplo el artículo 5º.4 del Reglamento regulador de los Museos de titularidad estatal), a quien habrá de entenderse hechas todas aquellas referencias apuntadas sobre el órgano competente para la ejecución de la Ley de 25 de junio de 1985 en relación a los bienes del Patrimonio Nacional.



Retablo de la Capilla Mayor. Monasterio de Santa Clara de Tordesillas. Valladolid.



Dos escudos procedentes del *Monasterio de San Salvador de Oña* en la Real Armería

Por Álvaro Soler del Campo

El Monasterio de San Salvador de Oña, en la provincia de Burgos, fundado en 1011 por Sancho García -tercer conde soberano de Castilla, hijo del conde Garci Fernández y nieto de Fernán González- jugó un importante papel en la historia de Castilla durante la Edad Media.

En sus orígenes se benefició de diversas donaciones encaminadas a consolidar el dominio de los reyes castellanos sobre la Bureba, comarca en la que se asienta, y pieza clave en la proyección castellana hacia Navarra, gracias al apoyo de sus primeros tenentes y de la Casa de Lara. Con todo esto la abadía benedictina de San Salvador se convirtió durante el medievo en uno de los cenobios más importantes del norte peninsular¹.

El interior de su iglesia y el claustro destacan por haber sido panteón real y condal, documentado al menos así en 1082 y 1267². Después de diversas traslaciones, a finales del siglo XV se construyeron unos bellos sepulcros de madera, donde se cree que descansaban los restos del fundador Sancho García y de doña Urraca, del infante don García y de los infantes don Felipe y don Enrique, hijos de Sancho IV el Bravo, Sancho el Mayor de Na-

varra y doña Mayor, Sancho II el Fuerte, y el infante don García, hijo de Alfonso VII el Emperador. Los restantes miembros de la familia condal y otros magnates de la Bureba fueron enterrados en el primitivo claustro románico, cuya demolición comenzó en 1503 por orden del abad Andrés Cerezo, quien manda edificar el claustro actual, cuya traza se debe probablemente a Simón de Colonia. El ala conocida como "de los caballeros" alberga seis sepulcros enmarcados por arquerías. En cada uno de ellos el abad Cerezo mandó poner cartelas con versos latinos de inspiración clásica, en alabanza de cada uno de los personajes supuestamente enterrados allí. La abadía continuó su actividad hasta la desamortización. En 1835 el arzobispado de Burgos se hace cargo de la iglesia, y en 1837 se subasta el resto del Monasterio, que pasa a ser propiedad particular hasta 1880, cuando lo adquiere la Compañía de Jesús. Estos sucesos pudieron ser el origen del ingreso en la Real Armería, en 1887, de dos escudos procedentes del claustro, donación del Marqués de Coquilla, a quien se los había regalado don Fernando Fernández de Velasco.

Dado su interés, y a pesar del mal estado de conservación

que ya presentaban desde su ingreso, Juan Bautista Crooke y Navarrot, Conde Viudo de Valencia de Don Juan, incluyó ambos escudos en el catálogo de la colección de 1898, bajo los números D-59 y D-60, considerando que se trataba de escudos de guerra de los siglos XII y XIII³. Este trabajo pretende reabrir la discusión sobre ambas piezas, raras en las colecciones españolas⁴, y plantear los problemas que supone una nueva catalogación.

El primero es un escudo de traza rectangular alargado, recto en el extremo superior, pego con esquinas curvas, que dan paso a lados convergentes que disminuyen la anchura del escudo hacia un extremo inferior romo perdido⁵. Está construido mediante seis tablas de madera verticales de diferente anchura, recubiertas por dos piezas de pergamino y yeso estucado como base de la decoración pictórica⁶. Conserva ocho clavos de cabeza cuadrangular, visibles tanto en el anverso como en el reverso, pertenecientes a la guarnición de manijas y abrazaderas. En el reverso todos ellos están enmarcados por los restos de una guarnición de base, hoy perdida, cuya traza se aprecia por las huellas de pequeños clavos de sujeción. Se distribu-

Monasterio de San Salvador de Oña. Sepulcro atribuido al conde Rodrigo Gómez.



"Real Armeria.
D-59. Escudo
procedente del
Monasterio de
San Salvador de
Oña". Anverso
y reverso.

yen en tres grupos. En la mitad superior dos clavos parecen haber sustentado la correa de una gran abrazadera, revestida de tejido rojo y parcialmente conservada, cuyas dimensiones y posición son, sin embargo, inusuales a juzgar por otros escudos europeos conservados, por lo que no parece haber sido factible de cara a una funcionalidad efectiva ⁷. En el centro, dos pares de clavos dispuestos horizontalmente sustentaban dos pequeñas correas que servían para fijar un tiracol, o correa utilizada para colgar el escudo del cuello. La posición del clavo inferior de la abrazadera superior sugiere también la presencia de una manija, al guardar cierta relación con la fijación del tiracol, por estar encuadrados mediante pequeños clavos que pudieron pertenecer a una pieza cuadrangular para la protección de la mano. En la mitad inferior dos clavos en diagonal soportaban una abrazadera parcialmente conservada. La distancia y disposición de esta abrazadera respecto a la ya descrita y a la supuesta manija impediría, sin

embargo, embrazar el escudo con efectividad. La disposición de estas correas remite a un esquema funcional sólo en teoría, pero no en la práctica. Entre todos estos clavos de guarnición sólo los destinados a fijar el tiracol podrían ser efectivos, lo cual pone en duda que este escudo pudiera haber sido usado alguna vez con la disposición señalada por los restos de su guarnición.

La decoración pictórica, actualmente muy perdida, toma como base sucesivas capas de yeso estucado aplicadas sobre el pergamino. El anverso muestra además una pequeña moldura de yeso parcialmente conservada, que enmarca el campo, constituido por un fondo actualmente negruzco de plata sulfurada, preparado en dos capas con gran cantidad de cola animal para facilitar su fijación sin mostrar presencia de "bol". Sobre éste se aprecian doce líneas radiales a partir de un círculo central, todo ello trazado mediante losanjes alternos, bien sobre lámina de oro albergando cuatro círculos grabados a punzón, situados en

cada uno de sus ángulos, o bien en colores no identificados actualmente. Sobre un esquema cruciforme, dos radiales ascienden en diagonal hacia las esquinas superiores, mientras otros seis descienden en la mitad inferior hacia los laterales, y trazan tres uves invertidas cuyos vértices se sitúan en la línea axial. González Simancas publicó en 1925 una reconstrucción teórica del escudo, reprodujo este esquema y añadió dos aves de las que no se conserva ni se aprecia rastro alguno ⁸. El reverso está cruzado por una ancha banda diagonal pintada de derecha a izquierda, de color no iden-

tificado, sobre capa preparatoria con un importante contenido de estaño.

El segundo es un escudo de traza igualmente rectangular, pero de menor desarrollo, de extremo superior recto, laterales verticales que ascienden en paralelo y extremo inferior perdido, aunque era semicircular ⁹. Está construido con tres tablas de madera, de anchura pronunciadamente desigual decreciente de izquierda a derecha. Al igual que el anterior, está recubierto por dos piezas de pergamino, sobre las que se aplicaron diversas capas de yeso estucado para preparación de la decoración pictórica. En el anverso muestra tres cabezas de clavo semiesféricas, dispuestas triangularmente a manera de uve invertida, fijadas en el reverso mediante arandelas cuadrangulares que soportan restos de abrazaderas. Junto con ellos tiene diversos clavos, producto de intervenciones posteriores, donde se han fijado restos de abrazaderas de cuero, algunas recubiertas de tejido rojo, dispuestas en



ocasiones con afán de reconstrucción del sistema de sujeción. Originalmente éste debió responder a la disposición triangular marcada por los clavos de cabeza semiesférica, según un modelo ya utilizado al menos desde el siglo XIII, como se aprecia claramente en el *Códice Rico de las Cantigas de Santa María*¹⁰.

El anverso muestra como armas un campo de oro cargado de cuatro capillos de azur enfrentados, cada uno de ellos rematado por una flor de lis y decorado en la base sobre campo de oro con greca de losanjes entrelazados. El campo dorado se elaboró con dos capas preparatorias y lámina de oro aplicada directamente sobre la preparación, fuertemente fijada por la gran cantidad de cola animal con la que están aglutinadas todas las capas preparatorias. El azur de los capillos, casi negro o sable, tiene como base seis capas de estuco preparatorias, seguidas de una capa oscura traslúcida, capa pictórica azul en azurita y blanco de plomo, capa azul clara en blanco de plomo y azurita, y una capa traslúcida de barniz.

Por su parte, el reverso muestra campo de color rojo uniforme sobre tres capas preparatorias de estuco con aglutinante a base de óleo, capa pictórica anaranjada clara, con blanco de plomo y trazas de minio, capa roja-anaranjada con minio, bermellón y trazas de blanco de plomo, seguida de una cuarta capa oscura traslúcida de barniz.

Desde un punto de vista meramente tipológico Valencia de Don Juan asignó como cronología los siglos XII y XIII respectivamente, creyendo que fueron destinados para la guerra en virtud de su aparente fortaleza. Efectivamente, los dos modelos ilustran dos momentos sucesivos en la evolución de este tipo de arma que tienen lugar entonces. Por su trascendencia conviene apuntar su aparición en la Península Ibérica, pero es necesario

señalar que ello no supone una datación clara, porque en ambos casos muestran una importante pervivencia formal.

Durante el siglo XI se adopta por influencia franca un tipo de escudo llamado "normando" por la historiografía clásica, caracterizado por un extremo superior redondeado y lados que convergían rematando en punta el extremo inferior. Este modelo respondía a las necesidades creadas por una caballería que se había convertido en un arma de choque por la difusión de las defensas corporales de malla anular y una nueva utilización de la lanza bajo la axila. En la evolución de este tipo se llega, a mediados del siglo XII, a un



Monasterio de San Salvador de Oña. Sepulcro atribuido al conde Rodrigo Gómez. Detalle.

modelo de forma más regular, rectangular y plano en su extremo superior, representado por el primer escudo (nº cat. D-59), que a partir de esta fecha evoluciona en dos sentidos distintos según fuera destinado su uso para caballería o infantería. En el primer caso, el perfeccionamiento de las defensas corporales, sobre todo en las extremidades inferiores, propició la aparición, a finales del siglo XII y principios del siglo XIII, de un modelo consecuencia del anterior, al que responde el segundo escudo (nº cat. D-60). De gran difusión por toda Europa, sus primeras representaciones se encuentran en la iconografía peninsular, por lo que ha sido considerado como un tipo español¹¹. Su pervivencia fue sin embargo importante, ya que se mantuvo, en ocasiones con ciertas

variantes, hasta el siglo XV. En el segundo caso, el modelo representado por el primer escudo no experimentó cambios formales tan acusados desde sus primeras representaciones en la escultura románica, como en la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo, quedando relegada a un arma conocida como pavés, especialmente efectiva para la defensa y ataque de plazas. Con esta función se documentan escudos similares en obras tan distantes como las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio y *La Biblia de Alba* de 1430¹².

Aunque el marco cronológico es amplio, sí es claro que ninguno de los dos pudo pertenecer a los personajes con los que se han relacionado, ya que estos vivieron con anterioridad a la aparición de ambos modelos. Apoyado por el testimonio del reverendo padre Eugenio de Uriarte y de don Leocadio Cantón Salazar, Valencia de Don Juan atribuyó la propiedad del primer escudo al conde Gonzalo Salvadores o a don Nuño Alvarez, mientras que el segundo habría pertenecido al conde Rodrigo Gómez. Aunque no asegurada por él, la propuesta de

identificación con estos personajes se basó en las cartelas, todavía hoy visibles, mandadas colocar por el abad Cerezo hacia 1503-1508, cuando reedifica el claustro, y en un manuscrito antiguo, posiblemente inspirado en ellas, que al parecer se encontraba en el archivo del Monasterio¹³. Respecto a las primeras, la relación entre los textos del abad y las sepulturas es muy dudosa. En este sentido son muy elocuentes las reflexiones realizadas en el siglo XVII por fray Antonio de Yepes y Prudencio de Sandoval. Según Yepes, en los sepulcros hay *seis versos latinos que encarecen las hazañas de los caballeros que están allí enterrados, que no me parecieron convenientes para esta historia porque él (Cerezo) los compuso: más quiso mostrar que era (más) poeta que histo-*

riador, y pues no nos dicen de nuevo cosa de sustancia, mejor es dejarlos. Sobre los versos de las sepulturas Sandoval señala a su juicio algunos errores y *quan poco ay que fiar de las tradiciones y memorias, que de cien años a esta parte, y aún doscientos, se han escrito y asentado en los Monasterios*¹⁴. Estos Salvadores son unos descendientes de la familia condal castellana que dominan la Bureba hasta finales del siglo XII¹⁵. En la documentación de San Salvador, Gonzalo Salvadores aparece en el año 1082, cuando realiza donaciones a favor del Monasterio donde descansaban sus antepasados. Falleció, según Sandoval, en 1085, cuando se encontraba al servicio de Alfonso VI de Castilla en compañía de su primo hermano Nuño Alvarez¹⁶. Tras su muerte es enterrado en Oña, según su propio deseo. Respecto a Rodrigo Gómez sabemos que juega un importante papel durante el reinado de Alfonso VII el Emperador. Aparece en la documentación entre 1151 y 1161, cuando su viuda confirma una serie de donaciones¹⁷. Según Berganza murió en 1153 y también fue enterrado en el claustro de Oña¹⁸.

Descartados estos propietarios, sólo la decoración del escudo D-60 responde a una divisa heráldica, según una costumbre que en la Península es posible documentar en la literatura, al menos desde finales del siglo XI, en el *Carmen Campidoctis*, o en la iconografía desde el XII en el *Cartulario* de San Martín de Valdeiglesias¹⁹. Desconozco la filiación precisa de los cuatro capillos en azur enfrentados sobre campo de oro y si tuvieron o no relación con la familia Salvadores, pero sí es posible confirmar su relación con la Bureba y la comarca de Oña, donde aparecen vinculados tanto a instituciones como a familias. En el sello de una carta de avenencia de 1277, entre el abad y el convento de Oña y el concejo de Pancorvo, el capillo es conjugado con un pan como divisa del concejo,

mientras que en el siglo XIV otro sello del concejo de Pancorvo muestra su divisa sin el capillo, por lo que se supone que en el primer caso el capillo aludía al propio Monasterio de San Salvador²⁰. En este siglo el capillo también forma parte de las armas de algunas familias burgalesas, como los Pérez de Santo Domingo y Fernández de Frías, según el *Libro de la Cofradía de Caballeros de Santiago de la Fuente*, institución fundada en 1538, donde se recogen las armas de algunos de sus miembros desde la fecha de fundación hasta 1656²¹.

La cronología y función asignadas por Valencia de Don Juan se han venido manteniendo hasta nuestros días²², pero tan-



Monasterio de San Salvador de Oña. Sepulcro atribuido al conde Rodrigo Gómez. Detalle.

to las técnicas empleadas en su decoración como algunos rasgos constructivos sugieren igualmente una revisión. Las primeras remiten a una cronología bajomedieval, no fijada con precisión por la pervivencia de su empleo y por la ausencia de otros elementos de juicio, fundamentalmente estilísticos. A este respecto hay que señalar que ambos escudos carecen de un recubrimiento de lienzo que soporte la decoración, según un recurso antiguo que siguió siendo muy utilizado hasta el siglo XIV y que está presente tanto en las tablas de este momento como en algunos escudos europeos conservados²³. Durante el siglo XV comienza a omitirse el uso del lienzo, por lo que a finales de siglo era utili-

zado como refuerzo puntual²⁴. En el caso del primer escudo (nº cat. D-59), el empleo de plata y estaño también está en consonancia con este periodo, al igual que el recurso de grabar a punzón la lámina de oro que forma el campo de los losanjes del anverso²⁵. Respecto al segundo escudo (nº cat. D-60), el anverso destaca por su campo dorado mediante lámina de oro, recurso muy difundido en la pintura europea de los siglos XIV y XV, que desempeña un papel importante en España hasta bien entrado el siglo XVI. Sobre él la azurita de los capillos se explica por ser un pigmento muy difundido en la época. El caso del minio empleado en el rojo del reverso también apunta en este sentido, al tratarse de un pigmento popular en la pintura italiana del siglo XIV, que en el XV se usa principalmente como preparación del bermellón, al igual que en este escudo. Por su parte, la utilización de óleo como aglutinante, y la presencia de una capa de barniz, sugiere el empleo de técnicas mixtas propias de los siglos XV y XVI.

Desde un punto de vista funcional, algunos de sus rasgos constructivos y decorativos permiten dudar de su uso para la guerra e indicar un carácter votivo. En el caso del primer escudo es significativa la disposición de las abrazaderas y de las manijas, sobre todo cuando no hay trazas de otros puntos de fijación alternativos. Si bien estructuralmente podrían responder a un esquema en principio correcto, con dos abrazaderas, una manija y correas como soportes para el tiracol, la relación espacial y distancias existentes entre ellas impiden un uso efectivo. De hecho cualquier opción de relación entre las abrazaderas superior e inferior obligaría a mantener el brazo izquierdo rígido, sin posibilidad de flexión. En un objeto votivo creado a *posteriori* es factible que se buscara responder a un concepto estructural, por lo que un error de este tipo es posible que no fuera subsanado, por tratarse de algo secundario.

Por otra parte, la construcción con diversas tablas en número elevado o de desigual entidad no abona la idea de unas armas defensivas que deberían caracterizarse por su fortaleza. Los escudos de guerra debían tener además un recubrimiento de cuero endurecido que contribuiría a reforzar el arma. Las leyes medievales cuidaban su calidad y perseguían el fraude, como muestra la confirmación por Fernando IV en 1328 de una cédula de Alfonso X sobre el uso del cuero, donde se especifica que el de los escudos debe ser de caballo, mula o asno, y prohíbe que sea desviado para la manufactura de calzado²⁶. El uso de capas de yeso estucado con tonos y materiales preciosos sobre la piel hace suponer que estaban destinados a un fin decorativo. En este sentido llama la atención el importante número y regular distribución de los escudos que decoraban el claustro de San Salvador, colgados de los arcos de los sepulcros. El aspecto del claustro entre finales del siglo

XVI y principios del XVIII es conocido gracias a las descripciones contemporáneas. Sandoval constata la presencia sobre las sepulturas de *los paveses que vsauan en la guerra*, mientras que Yepes y Argaiç especifican que existía un total de veintisiete escudos. Estaban distribuidos "curiosamente" a razón de cinco escudos por sepultura, menos en dos casos que contaban con seis, aunque ambos cronistas no coinciden en especificar las mismas sepulturas. Argaiç destaca la diferencia existente entre escudos y paveses. Señala que estos últimos sólo se encontraban en el sepulcro atribuido a Alvaro Salvadores, lo cual podría suponer en el caso de D-59 una localización alternativa a la señalada por Valencia



de Don Juan. En el siglo XVIII fray Iñigo de Barrera corroboró la información de Argaiç pero no llegó a especificar el número total²⁷. En cuanto al segundo escudo, estos testimonios permiten saber que existieron otros cuatro ejemplares más presumiblemente iguales.

La inusual conservación de un número tan elevado de escudos y su regular disposición parecen apuntar hacia un conjunto muy homogéneo que podría deberse a una misma actuación sobre el claustro, posterior a la cronología plenomedieval de los siglos XII y XIII señalada por Valencia de Don Juan. Por las técnicas decorativas empleadas pueden ser encuadrados en primera instancia entre el siglo XIV y alrededor de los años finales del XV, aunque estas fechas podrían ser a su vez matizadas a pesar de la imposibilidad de datarlos con precisión, dada la ausencia de otros rasgos cronológicos y la pervivencia de las técnicas. El contexto de su procedencia es importante a la hora de plantear

"Real Armería.
D-60. Escudo
procedente del
Monasterio de
San Salvador de
Oña, atribuido al
conde Rodrigo
Gómez".
Anverso
y reverso.

un nuevo origen, una vez vistos los problemas que origina su catalogación. A falta de datos concluyentes, pueden considerarse las siguientes hipótesis. El abad Cerezo comenzó a derribar el antiguo claustro de San Salvador en 1505, cuando muy posiblemente todavía se trataba de la construcción románica que albergaba el panteón de los condes de la Bureba y de otros magnates. No conozco datos de la relación entre las antiguas sepulturas y las modernas, pero es posible que en ese momento todavía se conservaran algunas armas, especialmente escudos, ahí depositadas como objetos votivos, según una costumbre inmemorial generalizada en toda Europa²⁸. El abad no reparó en gastos a la hora de edificar el nuevo claustro y quiso darle especial relevancia por su papel como panteón condal de la comarca.

Es poco probable que los escudos conservados en la Real Armería hubieran formado parte del antiguo claustro y que sobrevivieran a la reforma general del abad Cerezo. En este sentido no se puede destacar la reutilización de antiguas estructuras de madera que pudieron haber sido forradas y/o pintadas de nuevo, como sucede en algunos escudos europeos reutilizados para fines funerarios²⁹. Vista la estructura irregular de ambos escudos, parece más verosímil pensar, hipotéticamente, que con ocasión del derribo del antiguo claustro, y con objeto de realzar el pabellón real y condal, se construyeran nuevos escudos, acaso inspirados en algún antiguo ejemplar, pero acordes con la nueva obra ejecutada entre 1503 y 1508. En este sentido apuntan la uniformidad e importancia del número de escudos documentados desde finales del siglo XVI hasta el siglo XVIII y la voluntad de exaltación del panteón por parte del abad. Así lo indican las armas pintadas sobre los sepulcros³⁰ y el tratamiento heroico de las inscripciones colocadas sobre ellos, que responden no sólo al ambiente intelectual de la época, sino también a una referen-



Cantigas de
Santa María.
Folio 169 v.
Detalle.

cia explícita al importante pasado de San Salvador, monasterio que en este momento vive cierto resurgimiento. En último término los escudos de Oña invitan a replantear la existencia de una serie de objetos que, aunque por su cronología pertenecen a un gótico tardío o a inicios del Renacimiento, mantienen los modelos medievales no sólo por pervivencia de estos, sino también por querer hacer referencia a un momento pasado, no necesariamente clásico, aunque sea mediante su recreación parcial. Este podría ser también el caso, no lejano de Oña geográfica y temporalmente, del claustro de los caballeros de Santa María la Real de Nájera, edificado hacia 1517-1528. En él se encuentra el sepulcro de doña Toda Pérez de Azagra, segunda esposa de don Diego López de Haro, fallecida en 1216. El sepulcro de don Diego está encuadrado por un arco renacentista, y contiene igualmente algún elemento decorativo añadido. Sin embargo, el sepulcro de doña Toda, situado a sus pies, se caracteriza por una singular mezcla de tipología y estilos, con anacronismos evidentes en una obra teóricamente del siglo XIII, como ciertos detalles en la indumentaria propios de la segunda mitad del siglo XV.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer su colaboración en este trabajo a don Miguel López Ruiz, Manuel Retuerce, Donald J. La Rocca, José A. Godoy, José Gabriel Moya, M^{ra} Fernanda Quintana, Javier Martos, Leticia Ruiz Gómez, Juan Martínez, y a los miembros del laboratorio y taller de metales del Departamento de Restauración del Patrimonio Nacional.

NOTAS

¹ Para la historia del Monasterio y de la Bureba ver: ALAMO, Juan del, *Colección diplomática de San Salvador de Oña (822-1284)*, Madrid, 1950. ARZÁLLUZ, Nemesio, *El Monasterio de Oña. Su arte y su historia*, Burgos, 1950. OCEJA GONZALO, Isabel, *Documentación del monasterio de San Salvador de Oña (1032-1284)*, Burgos, 1985. OLME-DO BERNAL, Santiago, "Una abadía castellana en el siglo XI, San Salvador de Oña (1011-1109)", en colección *Antigua et Medievalia*, Madrid, 1987, n.º 8. SAGREDO FERNÁNDEZ, Félix, *Brievica antigua y medieval: De Virovesca a Brievica: datos para una historia de la Bureba*. S.I., 1979.

² OCEJA GONZALO, *op. cit.*, docs. 77 & 188.

³ VALENCIA DE DON JUAN, Conde Viudo de (Crooke y Navarrot, Juan Bautista), *Catálogo Histórico-Descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, 1898, pp. 150-151. Las notas preparatorias se encuentran en el Archivo General del Palacio Real de Madrid, Sección Histórica, caja 516, documento n.º 2.

⁴ Según Valencia de Don Juan, la Real Armería también conservaba en esta época un pavés del siglo XV bajo el número D-61. Nuestras noticias sobre escudos medievales españoles conservados son escasas, y se reducen a un pequeño grupo de objetos fundamentalmente de carácter ornamental. Ver: *Museo-Armería de D. José Estruch y Cumella. Reproducción fototípica de los ejemplares más notables que en él se conservan*. Ed facsímil (1ª ed. Barcelona, 1896), Barcelona, 1976, lám. 52, n.º 1269. RIQUER, Martí de, *L'Arms del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals*, Barcelona, 1968, láms. 66 & 72. El Museo de Castellón de la Plana conserva un interesante grupo de pavés y tarjas bajomedievales no estudiado aún en profundidad. A este respecto ver: SARTHOU CARRERES, Carlos, "La ex Cartuja de Vall de Cristo". En: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1920, XXVII, II, pp. 86-95. RIQUER, *op. cit.*, lám. 66. ARCHIVO MAS, números de registro C/26809, C/268010, 6/57955, 6/57956.

⁵ N.º de cat. D-59: Alto: 114 cm. Ancho: 61 cm. Grosor de las tablas laterales: 1.5 cm.

⁶ En la actualidad ambos escudos se encuentran en proceso de restauración en el Departamento de Restauración del Patrimonio Nacional, donde se han analizado diversas muestras por microscopía óptica, espectrografía de I.R., fluorescencia de Rayos X y análisis microquímicos (n° Lab 1-2Me/95).

⁷ Como comparación de los sistemas de guarnición descritos y su funcionalidad, así como el contexto europeo, consultar: NICKEL, Helmut, *Der mittelalterliche Reiterschild des Abendlandes*, Berlín, 1958.

⁸ GONZÁLEZ SIMANCAS, Manuel, *España militar a principios de la Baja Edad Media*, Madrid, 1925, p. 178.

⁹ N° de cat. D-60: Alto: 85 cm. Ancho: 59 cm.

¹⁰ *Códice Rico de las Cantigas de Santa María*. Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Ms. T. I. 1, fols. 169v, 246v.

¹¹ NICKEL, op. cit., p. 32.

¹² Sobre *La Biblia de Alba* consultar: *La Biblia de Alba*. Ed. Jeremy Schonfield, Madrid, 1992. SCHONFIELD, Jeremy, *La Biblia de Alba*, en *FMR*, 1992, n°16, pp. 84-108. El resurgimiento de los tipos "normandos" en la Baja Edad Media se encuentra apuntado en: LANKING, Guy Francis, *A Record of European Armour and Arms through seven centuries*, 5 vols., Londres, 1920-1922, vol.II, pp. 258-259.

¹³ Consultado el archivo parroquial de San Salvador no se ha hallado dicho documento. La Biblioteca Nacional de Madrid conserva dos manuscritos que reponen a su contenido, bajo los títulos *Memorias antiquísimas que estan en el Archivo desta Real Casa de S. Salvador de Oña de la Orden de S. Benito donde hace mención a los señores Condes llamados Salvadores y Sarmientos* (Mss. 268, fols. 126°-129°) y *Apuntamientos sobre diplomas e inscripciones, que interesan en gran parte al linaje Velasco, y referentes en especial a los lugares de Oña, Carrión, Sahagún, Astorga, Nájera, Asturias, S.*

Millán y la Cogolla. (Mss. 7879, fol. 7v). El primero contiene una descripción del claustro e incluye un dibujo de uno de los capillos presentes tanto en el escudo D-60 como en la tumba atribuida a Rodrigo Gómez (fol.128°).

¹⁴ FRAY ANTONIO DE YEPES, "Crónica General de la Orden de San Benito". En *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1960, vol. 124, pp. 435-436. PRUDENCIO DE SANDOVAL, *Historia de los Reyes de Castilla y León Don Fernando el Magno, primero deste nombre, Infante de Navarra. Don Sancho que murio sobre Çamora. Don Alonso Sexto deste nombre. Doña Urraka hija de don Alfonso Sexto. Don Alfonso Septimo Emperador de las Españas*, Pamplona, 1615, p. 69.

¹⁵ SAGREDO FERNÁNDEZ, op. cit., pág. 100.

¹⁶ OCEJA GONZALO, op. cit., vol.I, doc. 77. SANDOVAL, op. cit., p. 68v.

¹⁷ Ver: GONZÁLEZ, Julio, *El Reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, Madrid, 1960, vol.I, p. 356. OCEJA, op. cit., vol. I, docs. 49, 178-9, 226.

¹⁸ FRANCISCO DE BERGANZA, *Antigüedades de España, propugnadas en las noticias de sus Reyes, y condes de Castilla la Vieja: en la historia apologetica de Rodrigo Diaz de Bivar, dicho el Cid Campeador: y en la coronica del Real Monasterio de San Pedro de Cardeña*. Madrid, 1719, p. 567.

¹⁹ El *Carmen Campidocis* está publicado en: MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *La España del Cid*, Madrid, 1956, vol.2, pp. 876-884, véase v.113-116. *El Cartulario de San Martín de Valdeiglesias* se custodia en la Hispanic Society de Nueva York. La miniatura aludida está reproducida en: DOMÍNGUEZ BORDONA, Jesús, "Miniatura", en *Ars Hispaniae*, Madrid, 1958, vol. XVIII, pp. 15-242, p. 58, fig. 52.

²⁰ MENÉNDEZ PIDAL, Juan, *Archivo Histórico Nacional. Catálogo I. Sellos españoles de la Edad Media*. Madrid, 1921, lám. XLII, n° 280. GONZÁLEZ, Julio, *Los sellos concejiles de España en la Edad Media*, Madrid, 1945, p. 41.

²¹ Folios 28v y 32v. Cofradía de los Caballeros de Santiago. Burgos. MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUES, F. *El libro de la Cofradía de Santiago de Burgos*, Bilbao, 1977. *Las Edades del Hombre. Libros y documentos en la Iglesia de Castilla y León* (Catálogo de la exposición), Burgos, 1990, pp. 112-114.

²² CALVERT, Albert F., *Spanish Arms and Armour*. Londres-Nueva York, 1907, p. 53. LANKING, op. cit., vol.I, pp. 81-85. BRUHN DE HOFFMEYER, Ada, *Arms and Armour in Spain. A Short Survey. vol.I. The Bronze Age to the End of the High Middle Ages*, Madrid, 1972, pp. 181-184. *Alfonso X* (Catálogo de la exposición), Toledo, 1984, p. 124, n° 28. GAIER, Claude, "Le bouclier de Baudouin de Constantinople", en *Le Musée d'Armes*, 1990, n° 63, pp. 2-17, p. 3.

²³ Sobre las técnicas decorativas utilizadas en Europa durante el bajomedievo e inicios del Renacimiento ver: CENNINO CENNINI, *El libro del arte*. Ed. de Franco Brunello, Madrid, 1988. DUNKERTON, J., FOISTER, S., GORDON, D., PENNY, N., *Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery*, Londres, 1991. Sobre escudos bajomedievales europeos recubiertos de lienzo ver: SCHNEIDER, Hugo, "Ein Kampfschild aus dem 14. Jahrhundert", en *Zeitschrift der Gesellschaft für historische Waffen und Kostümkunde*, 1981, 2, pp. 77-86.

²⁴ DUNKERTON et al., op. cit., p. 163.

²⁵ Sobre las diversas técnicas contemporáneas de dorado ver: DUNKERTON et al., op. cit., pp. 174-178.

²⁶ BENAVIDES, A., *Memorias de Fernando IV de Castilla*, Madrid, 1860, p. 230.

²⁷ SANDOVAL, op. cit., 69°. YEPES, op. cit., p. 456. FRAY GREGORIO DE ARGAIZ, *La Soledad Laureada por San Benito, y sus hijos, en las Iglesias de España, y Teatro Monástico de la Provincia de Asturias, y Cantabria*, Madrid, 1675, tomo VI, pp. 487-488. HERRERA Y ORIA, Enrique, *Oña y su Real Monasterio, hoy colegio de PP Jesuitas según la descripción inédita del Monje de Oña Fray Inigo de Barreda*. Madrid, 1917, pp. 127-128.

²⁸ Los escudos tuvieron una especial significación como objetos funerarios no necesariamente acompañados por otras armas. En la iconografía española se recogen numerosos ejemplos con esta función. Dos casos muy conocidos, como son una miniatura del *Códice Rico de las Cantigas de Santa María* (fol. 11v) y el sepulcro de don Nuño en el Monasterio de las Huelgas Reales de Burgos, muestran que se colgaban en el interior de las iglesias o en las caras de los sepulcros.

²⁹ Véase por ejemplo *Riddarlek och Tornerspel (Tournamnets and the Dream of Chivalry)*. Exhibition Catalogue. Stockholm, 1992, n° 17, pp. 55 & 325.

³⁰ SANDOVAL, op. cit., 69°, 205°.



Cantigas de Santa María. Folio 12°. Detalle. Escudos votivos en el interior de una iglesia.

La genealogía humana de Cristo en el *"Breviari d'Amor"* de Matfre Ermengaud de Béziers. Una aproximación a la iconografía del manuscrito S.I. n^o 3 escurialense.

Por Carlos Miranda García

El códice del "Breviari d'Amor" S. I. n^o 3 de la Biblioteca de El Escorial fue copiado en Toulouse hacia mediados del siglo XIV¹, teniendo en cuenta el original de 1288 desaparecido², dentro de lo que J. Yarza denomina "gótico lineal avanzado"³. En el f. 100 v. aparece un esquema, a página completa, de la genealogía humana de Cristo, encabezado por el "titulus" "Dieus dona sa benedictio a la semensa d'Abraam segon que promes l'avia", como culminación de las profecías precedentes relativas a su advenimiento⁴. En la parte superior derecha de la ilustración, aparece Abraham de rodillas con las manos juntas en alto, en actitud de humilde adoración, por la que espera, reconociendo su debilidad y fragilidad ante Dios, la gracia del Señor⁵; el patriarca viste aljuba sobre saya⁶ y está calzado;

presenta cabellos y barba largos y abundantes; sobre él, una pequeña inscripción, donde se lee "Abraam". Dios, como es habitual en este manuscrito, aparece bajo los rasgos de Cristo, con la cabeza vuelta hacia Abraham y señalándole con el dedo, para llamar su atención⁷, lo que será su descendencia. En la ilustración de este manuscrito se han unido dos temas iconográficos: el de la promesa que Dios hace a Abraham, ya sea antes de su salida del encinar de Mambré (Gn. 15, 2-6), ya sea después del sacrificio de Isaac (Gn. 22, 16-18), de la que hay antecedentes desde el siglo VI en una miniatura del "Génesis de Viena", donde la "Dextera Dei" está en el firmamento mostrándole a Abraham las estrellas⁸; también, y dentro de la misma época, en una ilustración de la "Biblia Cotton" del Museo Británico, y en su copia a la acuarela del si-

sanoteca de Brescia. Este tipo de medallones se convertirá en algo frecuente, que aparecerá en amuletos y crismas de Tierra Santa. Es probable que esta clase de retratos en forma de "imago clipeata" haya ocupado el primer lugar en la iconografía del retrato cristiano. Hay antecedentes en el arte griego clásico y romano; originalmente, la "imago clipeata" era un retrato funerario cuya utilización estaba extendida en el arte contemporáneo de principios de la imaginaria cristiana, como puede verse en numerosos sarcófagos y estelas funerarias. Las "imágenes clipeatae" se utilizaron también para representar a autores de textos¹⁴ y a poseedores de títulos particulares, como puede verse en la serie de funcionarios del siglo III encontrada en Doura. Los cristianos también emplearían, posteriormente, este tipo en retratos de emperadores, emperatrices, cónsules y altos funcionarios del gobierno, como pueden ser ciertos obispos. De estos se reproducían copias en los muros de las basílicas, de ahí que puedan verse en Roma galerías de Papas en "imágenes clipeatae" (San Crisógono y Museo de San Pablo Extramuros). No obstante, estos retratos de Cristo con el Colegio Apostólico, más que derivar del de los obispos, proceden del de los laicos, con las características

Abraham,
arrodillado ante
el Señor,
bendice a toda
su descendencia.
Ms. S.I. n.º 3,
folio 100 v.
Biblioteca del
Real Monasterio
de El Escorial.

de identificación expresiva que estos poseen frente a aquéllos¹⁵. Modelos similares de retratos genealógicos con bustos de personajes encerrados, independientemente, en un medallón, son frecuentes en Occidente, como se puede ver en dos manuscritos bohemios de fines del siglo XI: El "Codex Vyšehradensis" (Praga, Bibl. Universitaria) y el "Codex aureus Pultoviensis" (Cracovia, Museo Nacional, ms. Czart. 1207)¹⁶. Los medallones de las ilustraciones de ambos manuscritos del "Breviari", a diferencia de los modelos que se acaban de citar (el único punto en común con ellos y con una miniatura de un códice procedente de Winchcombe de la primera mitad del siglo XII, y que contiene un Nuevo Testamento y un Salterio (Dublín, Trinity College, ms. 53, f. 7 v.)¹⁷ es la base en Abraham, según el Evangelio de San Mateo, como principio de la genealogía de Cristo, en virtud de la promesa que le fue hecha no muestran a los ancestros del Señor, sino más bien a sus parientes. Este esquema de parentesco se realiza a través de una serie de líneas con inscripciones que indican el grado de familiaridad entre los componentes de este árbol genealógico. Así, el medallón que rodea la efigie de Santa Ana, situado en el centro del margen superior de la ilustración, aparece envuelto por un semicírculo, donde se lee: "La semensa d'Abraam"; el círculo que rodea el retrato de la madre de Santa María lleva la inscripción "Anna", representada, al igual que el resto de las mujeres, con un velo. De este círculo principal parten cuatro ramas: la de la izquierda, con la inscripción "serors", llega al medallón de una mujer cuya inscripción indica su nombre: "Hismeria"; de ella parte una rama con la inscripción "filha", que va al medallón de "Elizabet"; de Isabel salen dos ramas: la superior, con la inscripción "molhers", que va al círculo que indica el nombre de su esposo, "Zacarias", cuyo aspecto, como será norma a partir de ahora para todos los personajes masculinos (salvo una excepción), es el de un hombre de cabellos largos y barba corta, vestido con túnica y manto; la banda inferior que sale de Santa Isabel lleva la inscripción "maires", acabando en el medallón de "Iohans Bapista".

Las otras tres ramas que salen del medallón central de Santa Ana, con la inscripción "maritz", llevan a los tres maridos de la madre de la Virgen: "Salome", "Ioachim" y "Cleofas". Del primero, Salomé, sale una rama, con la inscripción en occitano "filha", que va al medallón de "Maria"; de los otros dos maridos de Santa Ana sale una rama de cada uno con idénticas inscripciones que van a medallones en los que se indica el nombre de las otras dos hijas, que es el mismo que el de la primera.

De María Salomé parten tres ramas, una que va al medallón de su esposo, situado junto a ella, y donde pone "molhers"; su marido se llama "Zebedieus", según reza la inscripción. Ambos tuvieron dos hijos, según se ve en las ramas que salen de María Salomé, y donde se lee "filhs"; el primero se llamó "Iacmes"; y el segundo, "Iohans".



De la Virgen María parte una rama hacia la derecha del espectador, donde se lee "Iozeps"; otra rama, que va hacia abajo, y donde se lee "filhs", va hasta "Iezus Cristz". El medallón es un disco que rodea el nimbo crucífero del Mesías.

De María Cleofás salen cuatro ramas; la primera, horizontal y con la inscripción "maritz", va hasta el disco de "Alfius". Ambos tuvieron tres hijos, según rezan las inscripciones de las tres ramas que salen de María Cleofás, "filhs"; el primero fue "Iacmes"; el segundo, "Simons"; y el tercero, "Thadieus".

Quedan siete medallones en los que no aparece ninguna rama que los ligue bajo parentesco de sangre: estos son los de los siete apóstoles restantes que, en dos filas, flanquean a Cristo a cada lado. La primera es la de la parte izquierda superior: en el círculo más alejado del Señor se lee "Peires" que, a diferencia de los demás personajes masculinos de la miniatura, va tonsurado (aspecto que aparecerá en otras ilustraciones de este manuscrito) ¹⁸. En la parte inferior de este lado izquierdo, comenzando por lo más cercano al margen de la miniatura, aparecen "Andrieus", "Felips" y "Matieus". Los apóstoles del lado inferior derecho son, comenzando por el más cercano a Cristo, "Bertomieus", "Thomas" y "Matias". Para resumir, señalaremos que los parientes más próximos de Cristo son Santa Ana, su abuela, e Ismeria, su tía abuela, que tuvo a Santa Isabel; ésta se casó con Zacarías, del que nació San Juan Bautista, primo del Salvador. Santa Ana se desposó tres veces: primero, con San Joaquín, del que nació la Virgen, que se esposó con San José, y, permaneciendo virgen, por obra del Espíritu Santo, nació el Mesías. Santa Ana, tras enviudar de Joaquín, volvió a contraer matrimonio, esta vez con Cleofás, del que tuvo otra hija, María Cleofás, tía de Cristo, que casó con Alfeo y fue madre de los apóstoles Santiago el Menor, San Simón y San Judas Tadeo, primos de Jesús. Santa Ana enviudó de nuevo y contrajo nupcias con Salomé, del que nació otra hija, María Salomé, tía de Cristo, que desposó con Zebedeo y fue madre de los apóstoles San Juan Evangelista y Santiago el Mayor, primos también de Jesús. No obstante, hay siete apóstoles que no guardan un grado de parentesco carnal con Cristo, como San Pedro, San Andrés, San Felipe, San Mateo, San Bartolomé, Santo Tomás y San Matías, que sucedió a Judas Iscariote (Act. 1, 25-26).

El tema genealógico de la Línea de Santa Ana o Descendencia Apostólica de Santa Ana tiene un origen mucho más reciente que el del Árbol de Jesé. No hay fuentes literarias ni en las profecías del Antiguo Testamento ni en los Evangelios. No obstante, en estos pueden rastrearse algunas pistas, ya que se nombra a los hermanos y hermanas de Cristo, términos que dieron lugar a multitud de discusiones, una de las cuales atañe a Helvidio, heresiarca del siglo IV que, siguiendo el texto al pie de la letra, sostuvo que la Virgen, unida en matrimonio a San José, pudo, tras el nacimiento del Salvador, dar a luz a hijos e hijas sin perder su misión divina; esta doctrina



encontró un seguidor en el milanés Joviniano. Todos los teólogos y Padres de la Iglesia, a la cabeza de los cuales se sitúa San Jerónimo ("Adversus Helvidium") rechazaron esta doctrina. En los siglos siguientes fue aceptándose la idea de que estos parientes de Cristo fueron resultado de dos matrimonios más, contraídos por Santa Ana tras la muerte de su primer esposo, San Joaquín, y el nacimiento de la Virgen, lo que contradice la pretendida maternidad tardía de la madre de Santa María, según narran los apócrifos (Evangelio del Pseudo-Mateo 1, 2; Evangelio de la Natividad de María 1, 3) ¹⁹. Pese a esta evidente contradicción, parece que durante la Edad Media se admitió esta leyenda sin reservas (como se comprueba en las visiones de Santa Colette, monja de Corbie del siglo XV). El resultado de este parentesco es el que aparece en la ilustración del manuscrito S. I. n.º 5 escurialense ²⁰. Parece querer imponerse la fórmula de Santa Ana "trinuba" o "tripara". Ya a fines del siglo XII o principios del XIII, esta idea estaba totalmente desarrollada, como muestran algunos manuscritos que recogen pequeños poemas en los que se resume la triple maternidad de Santa Ana (París, Bibl. de l'Arsenal, mss. 266, f. 244 v., y 515, f. A v.) ²¹, así como el prólogo a los "Milagros de la Virgen" de Gautier de Coincy, que se inicia por: "Aquí comienza la genealogía de Nuestra Señora en romance". El autor se propone demostrar que Jesús ha sido el Hijo único de Santa María, y que aquellos a los que los evangelistas dan el nombre de hermanos

Representación de la genealogía humana de Cristo, según el manuscrito Res. 203 de la Biblioteca Nacional de Madrid, folio 77 v.

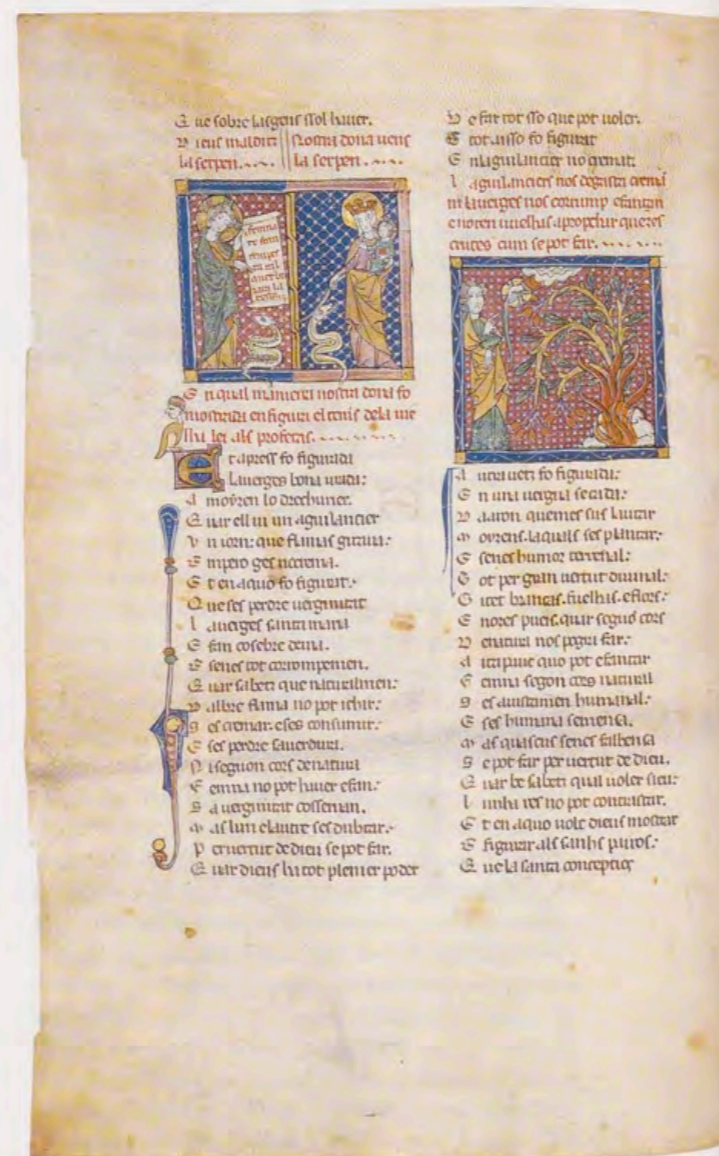
son en realidad sus primos carnales. De manera análoga a Ermengaud, y dándose cuenta del poder didáctico de la imagen, acaba diciendo: "Des III Maries en partie/Dite ai la genealogie:/La vérité en ai aitante./Si com ele est chi après paine" 22. A continuación de esta estrofa, puede verse en numerosos manuscritos una gran pintura a página entera que presenta la tabla genealógica tal y como la expuso Gautier de Coincy; de entre los que representan plásticamente este tema, sobresalen dos (París, Bibl. Nat., ms. fr. 22928, f. A v. y Bibl. de l' Arsenal, ms. 3517, f. 7) 23. Vicent de Beauvais, en su "Speculum historiale" (l. 6, c. 7), condensa en cuatro versos esta concepción de la estirpe de Santa Ana 24. Aunque el arte francés cuenta con numerosos ejemplos de este tema desde el siglo XIII al XVI, se prefirió, no obstante, la genealogía que aportaba el Árbol de Jesé. En el manuscrito S.I. n.º 3 escurialense se ha representado un parentesco natural-legal de consanguineidad, ya que todas las personas proceden de un mismo tronco, de un mismo origen o sangre. Juan Andrés lo define como "vinculum personarum ab eadem stirpe descenditium carnali propagatione contracta" (glosa 2). En este caso, sencillo o unilateral, ya que todos proceden de la misma madre; así, las hijas de Santa Ana, que nacieron de maridos diferentes, se llaman uterinas; no obstante, los hijos de María Salomé, de María Cleofás son hermanos o de doble vínculo. Teniendo en cuenta que el parentesco representado procede de mujeres, éste se llama de cognación. A continuación, hay que ver cuál es el tipo de línea que se representa. En primer lugar, como línea ha de entenderse, según Juan Andrés, la "collectio personarum ab eodem stirpe descenditium", o, como aparece en las "Partidas", el "ayuntamiento ordenado de personas, que se tienen unas de otras como cadena, descendiendo de una raíz" (Ley 2ª, tít. VI, Part. IV) 25; es decir, la serie de personas que proceden de un mismo tronco; en la representación de la genealogía de Cristo, se ha figurado una línea recta o directa y otra oblicua, llamada también transversal o colateral. En cuanto a la primera, la recta o directa, la forma la serie de personas que proceden directamente unas de otras, es decir, engendrantes y engendrados: Santa Ana, con sus tres maridos, de los que tiene tres hijas que, a su vez, tienen varios hijos; en este caso, es descendente, ya que se baja desde la madre de la Virgen hasta Cristo (o los Apóstoles primos suyos). En cuanto a la segunda, está constituida por las personas que, sin estar engendradas entre sí las unas por las otras, proceden todas del mismo tronco; es el caso de Ismeria, hermana de Santa Ana, que tuvo a Santa Isabel, y ésta, al Bautista: Ismeria tiene los mismos padres que la hermana de la Virgen y, a la postre, como se verá posteriormente, ambas proceden de la estirpe de Abraham; no obstante, al no ser Santa Ana Madre de Ismeria, sino hermana, la línea que se establece es oblicua; a su vez, ésta es igual, ya que los parientes comprendidos en ella

están a la misma distancia del tronco común (los padres de Santa Ana); por último, se trata de una línea femenina, ya que empieza por una mujer. Finalmente, se ha representado un parentesco simple o sencillo, puesto que los parientes lo son entre sí por un sólo concepto 26. Se ha dicho que esta ilustración presenta la unión de dos iconografías distintas, aunque paralelas en cuanto a su significación. La primera de ellas, referida a la promesa hecha por Dios a Abraham, da como resultado la culminación en Cristo, verdadero descendiente del patriarca (San Agustín: Sermón 129, 5) 27; en principio, en cuanto a la carne (más tarde se verá el segundo significado de esta promesa): "Abraham confió inmediatamente en Dios, y la tierra no se la dio a él personalmente, sino que se reservó a su posteridad". "En tu posteridad serán benditos todos los pueblos". Su posteridad es Cristo, porque de Abraham nació Isaac, de Isaac Jacob, de Jacob los doce hijos, de estos doce el pueblo judío, del pueblo judío la Vir-

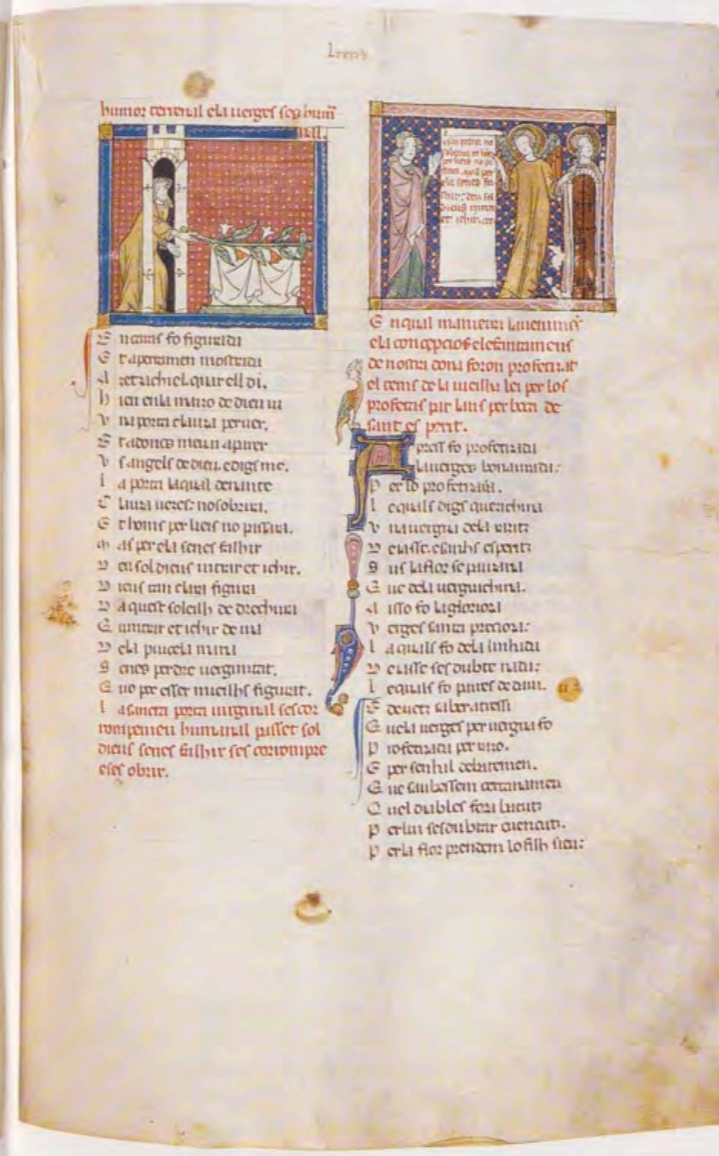
gen María y de la Virgen María Nuestro Señor Jesucristo" (San Agustín: Sermón 115, 10) 28, con lo cual, puede decirse verdaderamente que, en cuanto a su naturaleza humana, Cristo es hijo de Abraham (San Agustín: Sermón 51, 7) 29. Se ha de observar que en esta ilustración del manuscrito S. I. n.º 3 escurialense se sigue el orden dado por San Mateo, que comienza el linaje de Cristo con Abraham, en virtud de esta promesa divina, y se sigue así en un orden descendente (diferenciándose del linaje aportado por San Lucas); esto es "para significar a Nuestro Señor Jesucristo que descendió para significar que todos los pueblos fueron bendecidos en la descendencia de Abraham. Por esto no empieza por Adán, de quien tiene su origen el género humano, ni tampoco por Noé, de cuya familia procede toda la humanidad posterior al Diluvio. Ni siquiera para que cumpliera la profecía podía proclamarse que el hombre Cristo Jesús procedía de Adán, de quien trae su origen todos

los hombres, ni de Noé, padre segundo de toda la humanidad; debía hacerse desde Abraham, quien entonces fue elegido para que en su linaje fueran bendecidos todos los pueblos cuando ya la tierra estaba poblada de hombres... (esto fue hecho así) para llevar sobre sí los pecados" (San Agustín: Sermón 62 A, 1) 30. Por tanto, se hace referencia a la misión salvadora de Cristo, y que traía implícita la promesa, bajo su naturaleza humana, aspecto que negaban los cátaros 31, como toda herejía dualista, al juzgarla como mera apariencia; tampoco hay que olvidar su naturaleza divina, en la que no creían los herejes en función de su fuerte docetismo 32, lo que se rechaza en la miniatura al representar la promesa divina hecha a Abraham por Dios mismo, que aparece bajo los rasgos del Verbo Encarnado, preexistente a todo lo creado, como consustancial al Padre (San Agustín: Sermón 198 B) 33. Si Cristo no se hubiera hecho hombre, la redención habría sido imposible, y su función en el

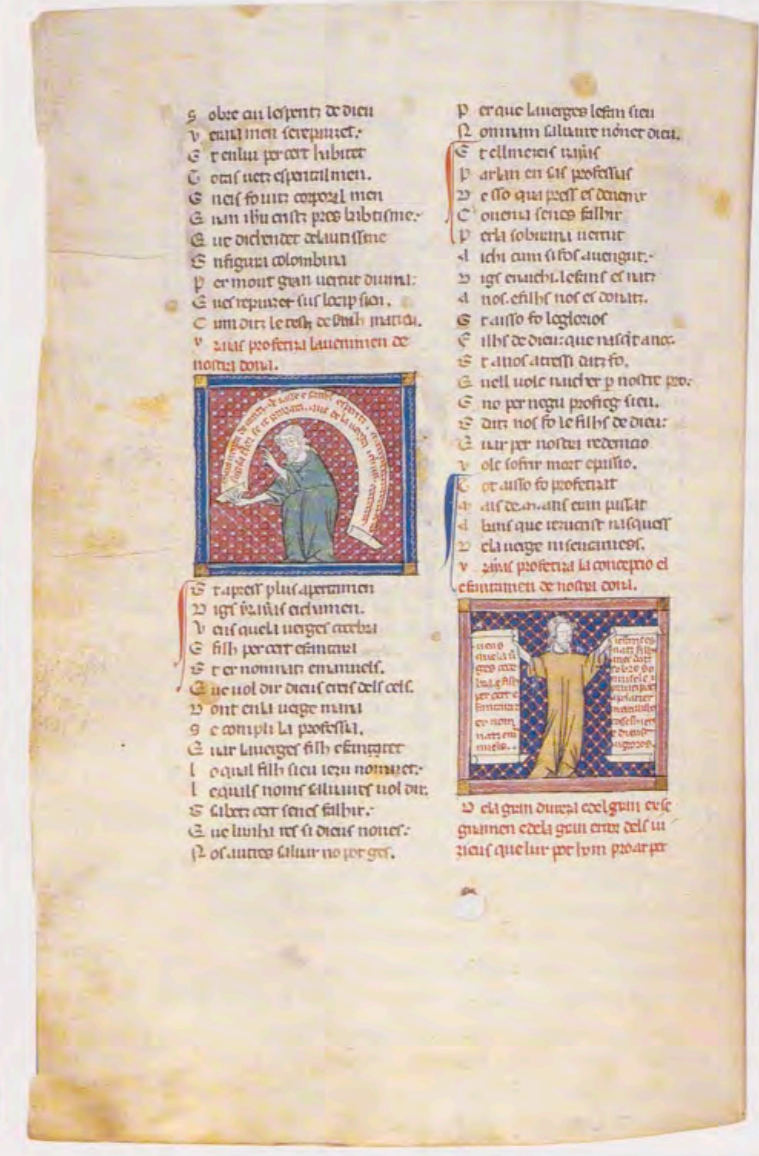
Prefiguraciones y profecías de la Virgen y Cristo en el Ms. S.I. n.º 3 escurialense.



La zarza ardiendo ante Moisés y la maldición de la serpiente. Ms. S.I. n.º 3, folio 93 v.



Aarón recoge la vara florida y la puerta cerrada. Ms. S.I. n.º 3, folio 95 r.



Profecías de Isaías. Ms. S.I. n.º 3, folio 95 v.

mundo habría carecido de sentido; esto lleva a la necesidad de creer en su doble naturaleza, humana y divina, que se constituye en dogma de fe que ha de profesar todo católico; en caso contrario, si se niega una de las dos naturalezas, y más concretamente la humana, se cae en la herejía (San Agustín: Sermón 92, 5) ³⁴.

Los polemistas se valieron de la promesa hecha a Abraham para probar la naturaleza humana de Cristo, como es el caso de Bonacursus, que aduce la autoridad de San Mateo ("Libellus contra catharos": c. 6; PL.: 204, col. 781); por inspiración divina, Abraham pudo contemplar la venida de su descendiente, el Mesías: "Y Cristo dice sobre lo mismo: "Abraham vio mi día y se regocijó" (Joan. VIII). Si Abraham percibió la venida de Cristo por inspiración divina, fue más bien un justo que un malvado" (Alanus de Insulis: "De Fide Catholica": 1. I, c. 58; PL.: 210, col. 343); esto prueba, además, la preexistencia del Mesías, anterior a todas las cosas y, por tanto, de naturaleza divina (contra el docetismo cátaros): "Luego Cristo estuvo en el inicio del mundo: Pero entonces no era hombre u otra criatura, sino el Creador. Igualmente, el mismo dice: "Antes que Abraham fuera creado, yo existo" (Joan. VIII). Asimismo, Juan afirma que por Él fueron hechas todas las criaturas; luego no es pura criatura, por quien fue hecha toda criatura" (Alanus de Insulis: "De Fide Catholica": 1. I, c. 52; PL.: 210, col. 335). Este polemista recoge las ideas de los cátaros respecto a la humanidad de la Virgen, que niegan (rehusando, por tanto, la de Cristo): Para los herejes, Santa María fue creada en el cielo y era de naturaleza celeste ³⁵. Así, Cristo asumió de ella carne celeste ³⁶, probando esto por la autoridad de San Pablo: "Quién es de la tierra, es terreno; quien del cielo, celeste" (I Cor. XV); además, afirman que en ninguna de las Escrituras canónicas ³⁷ se dice que la Virgen tuviera padre o madre. Debido a que Cristo asumió una naturaleza tan sutil ³⁸, pudo salir del vientre cerrado (Alanus de Insulis: "De Fide Catholica": 1. I, c. 35; PL.: 210, col. 335). A estas objeciones, el polemista afirma la naturaleza humana de Santa María (y, por tanto, de Cristo), sacando a escena gran parte de los personajes que aparecen en el árbol de parentesco de la ilustración del manuscrito S. I. n° 5 escurialense: "Que la Bienaventurada Virgen tuvo padre y madre, y fue así de nuestra naturaleza, es evidente en las Sagradas Escrituras. Ciertamente, dijo el ángel a María: "He aquí que Isabel tu pariente ha concebido un hijo en su vejez" (Luc. 1). Luego si la Bienaventurada María tuvo una pariente, ya sea por parte de padre, ya sea por parte de madre, fue su pariente. Asimismo, en Juan se lee: "Estaba junto a la cruz la madre de Jesús, María hermana de su madre y María Cleofás" (Joan. XIX). Por esta misma razón, al tener hermana, es cierto que tuvo padre y madre. En otra parte, también en el Evangelio, se hace mención de las hermanas de María, madre de Jesús (Matth. XV). Además, Santiago, hijo de Alfeo, es llamado hermano del Señor, es decir, pariente, porque su madre y la Madre de Jesús eran

"El autor se propone demostrar que Jesús ha sido el Hijo único de Santa María, y que aquellos a los que los evangelistas dan el nombre de hermanos son en realidad sus primos carnales".

hermanas. También en la Epístola de Pablo a los Romanos: "Que le nació según la carne del linaje de David" (Rom. I). Si Cristo descendió del linaje según la carne, y no descendió sino mediante la Bienaventurada Virgen, luego la gloriosa Virgen fue del linaje de David, y fue de nuestra naturaleza, no de la celeste" (Alanus de Insulis: "De Fide Catholica": 1. I, c. 34; PL.: 210, col. 336).

En relación con esta apología sobre la naturaleza humana (y divina en virtud de la preexistencia) de Cristo, se verá cómo, a través de la figura de Santa María, y del linaje del que procede, Jesús se constituye en sacerdote y rey, lo que es un preámbulo para la segunda idea que se trata de desarrollar a través de esta cadena de parentesco: "El Señor era una y otra cosa, sacerdote y rey; no en figura, sino ya en realidad ³⁹... En el Evangelio está escrito que Zacarías, sacerdote, tenía por mujer a Isabel, de las hijas de Aarón. En consecuencia, pertenecía a la estirpe sacerdotal, pues lo era toda la tribu de Leví. Por otra parte, según el Evangelio, el ángel dice a la Virgen María: "Tu pariente Isabel" (Lc. 1, 36). Si, pues, Isabel una de las hijas del sacerdote Aarón, era pariente de María, no hay duda de que María tenía no sólo sangre real, sino también sacerdotal. Por esta razón, se encuentra en el Señor, debido al hombre que asumió, tanto la persona real como la sacerdotal. De aquí el que entonces, en figura, fueron ungidos ambos, el rey y el sacerdote, todo lo cual se ha hecho realidad en aquella cabeza nuestra, cuyo cuerpo entero es, evidentemente, la Iglesia, es decir, nosotros. De ahí que con toda razón se diga que somos estirpe regia y sacerdotal" (San Agustín: Sermón 198, 5) ⁴⁰. Cristo es fundador de la Iglesia, con lo que se llega al segundo apartado que queda por tratar, el de la glorificación y autoridad de la Iglesia, aspecto este último que negaban los cátaros ⁴¹. Se probará esta autoridad a partir, tal y como hicieron la mayoría de los teólogos, de la promesa divina hecha a Abraham y a partir de la persona de Cristo y de María, a la que se está glorificando, como tipo que antecede a la Iglesia.

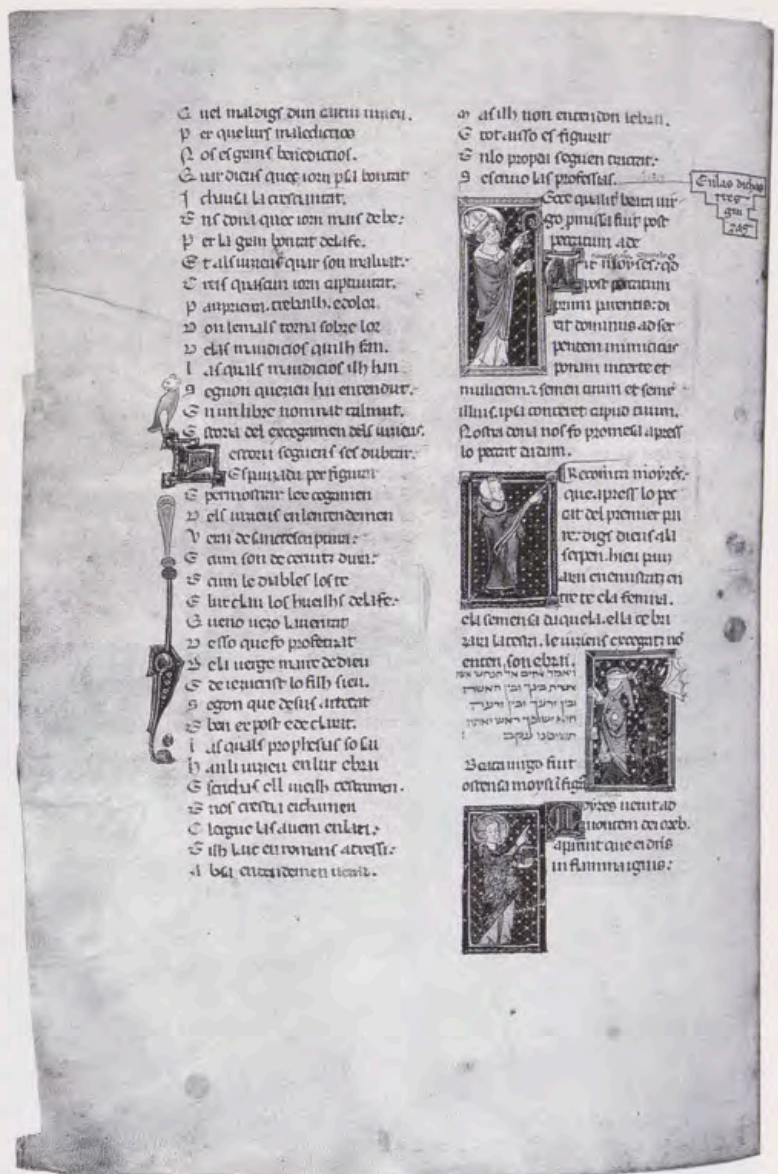
Respecto al primer punto, si Cristo procede del linaje de Abraham, como acaba de verse, y si los cristianos creen en Él como fundador de la iglesia, ésta es del linaje de Abraham: "¿Y quién es el linaje de Abraham sino Cristo?: "Y a tu semilla", dijo, "que es Cristo". ¿A nosotros, qué nos dice? "Vosotros sois de Cristo, luego sois linaje de Abraham, herederos en virtud de la promesa".

"Y en tu semilla", dice, "serán benditos todos los pueblos" (Gal. 3, 16.29 y Gn. 22, 18)" (San Agustín: Sermón 105, 9) ⁴²; así, en Cristo se ha cumplido "la promesa hecha a los judíos que es fundar la Iglesia, que, por su misericordia, llega a los gentiles" (San Agustín: Sermón 105, 9) ⁴³; y por esto mismo, nos "hizo hijos de la fe de Abraham" (San Agustín: Sermón 305 A, 5) ⁴⁴. Las palabras de la promesa, "multiplicaré tu linaje como las estrellas del cielo y como las arenas del mar", se cumplen en los cristianos, que llenan toda la tie-

rra y los hay de toda condición (ricos, pobres, plebeyos, reyes, nobles...) (San Agustín: Sermón 307, 3) ⁴⁵, lo que los diferencia de los herejes, que se unen en pequeños grupos muy localizados (San Agustín: Sermón 51, 4) ⁴⁶. En resumen: La promesa hecha a Abraham tiene su punto culminante en Cristo, por el que son bendecidos todos los pueblos que creen en Él, siendo inmensa la Iglesia, como lo prueba la multitud de cristianos que la forman. Esta promesa, como se ve claramente, hace referencia a la Iglesia, fundada por Cristo. Con esto, queda comentado el sentido de la parte de la miniatura que representa la promesa que Dios hizo a Abraham.

Cada personaje de este esquema de parentesco tiene una función muy definida: cinco de los primos de Cristo son apóstoles; en los otros siete, puede verse un parentesco espiritual (ya que, como se lee en la Escrituras, al cumplir la palabra de Dios, se convierten en hermanos del Señor); otro primo suyo, San Juan Bautista, es su precursor, el último de los profetas. Las tres mujeres más importantes de este esquema, es decir, Santa María, Santa Isabel y Santa Ana tienen una función precisa y ejemplar como representantes de tres edades distintas y de tres estados diferentes de la vida: "En la persona de María, la virginidad piadosa dio a luz a Cristo; en la persona de Ana, la viudedad entrada en años conoció a Cristo en su pequeñez; en la persona de Isabel, la castidad conyugal y la fecundidad de una anciana se puso a su servicio" (San Agustín: Sermón 102, 2) ⁴⁷.

El último aspecto al que nos referiremos es complementario de los anteriores. Se trata de los descendientes de Abraham, los parientes de Cristo y el mismo Señor, cuya línea, como se ve reflejado en la ilustración del manuscrito S. I. n.º 3 escurialense, es directa desde Abraham. A través de este aspecto, se verá cómo se relaciona con la Iglesia por mediación de Santa María, quien se convierte en tipo de aquélla: "Ved cómo sois lo que Él dijo: "He aquí mi madre y mis hermanos". ¿Cómo seréis madre de Cristo? "Y todo el que escucha y todo el que hace la voluntad de mi Padre, que está en los cielos, es para mí un hermano y hermana y madre..." única es la herencia, y por eso también la misericordia de Cristo, el cual, siendo el único, no quiso ser el solo, quiso que fuésemos herederos del Padre, coherederos con Él... mirad cómo la Iglesia es esposa de Cristo, lo que es manifiesto. Y aunque sea más difícil de entender, sin embargo, es verdad que es madre de Cristo. La Virgen María se adelantó como tipo de la Iglesia. ¿Por qué -os pregunto- es María madre de Cristo, sino porque dio a luz a los miembros de Cristo? Y a vosotros, a quienes estoy hablando, que sois miembros de Cristo, ¿quién os ha dado a luz? Oigo la voz de vuestro corazón: la Madre Iglesia. Esta Madre santa, honorable, semejante a María, da a luz y es virgen. Que da a luz lo pruebo por vosotros mismos: habéis nacido de ella; y da a luz a Cristo, pues sois miembros de Cristo... voy a demos-



Profecías relativas al advenimiento de Cristo. Historia de la ceguera de los judíos. Ms. S. I. n.º 3, folio 97 v.

trar que es virgen... la virginidad de mente es la integridad de la fe católica... los miembros de Cristo dan a luz en la mente, como María dio a luz en el vientre, sin dejar de ser virgen, y de ese modo seréis madre de Cristo" (San Agustín: Sermón 72 A, 8) ⁴⁸. Esta virginidad de la fe de la Iglesia no habría podido ser de no haber nacido Cristo, su esposo, de una Virgen (San Agustín: Sermón 188, 4) ⁴⁹. La Iglesia es madre virginal de los pueblos, "pero todos son miembros de uno solo, de la que ella es cuerpo y esposa, siendo en esto semejante a aquella virgen que también es madre de la unidad entre muchos" (San Agustín: Sermón 192, 2) ⁵⁰.

NOTAS

¹ LASKE-FIX, K.: *Der Bildzyklus des Breviari d'Amor*, München, 1975, p. 129.

² El original de Matfre Ermengaud se sitúa geográficamente en Occitania y desde el punto de vista cronológico a fines del siglo XIII, donde se puede comprobar la pervivencia en el Languedoc de formas más o menos encubiertas de

catarismo, pese al golpe mortal sufrido en su estructura cuarenta años antes, como atestiguan las numerosas actas inquisitoriales de hasta bien entrado el XIV.

³ YARZA LUACES, J.: *La Edad Media*, Madrid, 1982, en vol. II de la "Historia del Arte Hispánico", pp. 526-527.

⁴ El castigo de la serpiente y la Inmaculada Concepción (f. 95 v.), la zarza ardiente (f. 95 v.), la vara de Aarón (f. 95 r.), la puerta cerrada (f. 95 r.), la vara de Jesé (miniatura en que aparece Isaías con una filacteria donde se indica su profecía; f. 95 v.), el nombre de Enmanuel y "un niño nos ha nacido" (Isaías portando filacterias en sus manos con los textos de las profecías; f. 95 v.), la historia de la ceguera de los judíos (once profecías donde aparece representado un apóstol, santo o comentarista, un laico y un judío cuyos ojos venda o golpea un diablo; las profecías son Gn. 3, 15; la zarza ardiente, la vara de Aarón, la puerta cerrada, la vara de Jesé, la Virgen que dará a luz, según, también, Isaías; Is. 9, 5; Ez. 36, 25 ss.; Gn. 49, 10-12; Dan. 9, 24-27; Mal. 2, 2-3 o Sal. 108, 28; ff. 97 v.-100 r.); la serie finaliza con el Tránsito de la Virgen (f. 106 v.) y su Coronación (f. 106 v.), como glorificación de Santa María como corredentora.

⁵ GARNIER, F.: *Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique*, París, 1982, p. 215.

⁶ MENÉNDEZ PIDAL, G.: *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, 1986, pp. 62, 65.

⁷ GARNIER, F.: *Le langage de l'image... Signification...*, p. 151.

⁸ RÉAU, L.: *Iconographie de l'art chrétien*, París, 1955, vol. 2, t. 1, p. 150.

⁹ RÉAU, L.: *Iconographie...*, vol. 2, t. 1, p. 150.

¹⁰ RÉAU, L.: *Iconographie...*, vol. 2, t. 1, p. 150.

¹¹ CAMES, G.: *Allégories et symboles dans l'Hortus Deliciarum*, Leiden, 1971, lám. XVIII, fig. 29; pp. 57-40. Es el mismo tema, pero se ha utilizado el Árbol de Jesé.

¹² RÉAU, L.: *Iconographie...*, vol. 2, t. 2, p. 141.

¹³ GARNIER, F.: *Le langage de l'image... Signification...*, p. 124.

¹⁴ WEITZMANN, K.: *Ancient book illumination*, Cambridge (Mass.), 1959, pp. 116-119.

¹⁵ GRABAR, A.: *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid, 1988, pp. 75-77.

¹⁶ Véase HEIMANN, A.: "A Twelfth-Century Manuscript from Winchcombe and its illustrations", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28 (1965) 88.

¹⁷ HEIMANN, A.: "A Twelfth-Century..", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28 (1965) il. 15.

¹⁸ La donación de las llaves a San Pedro (f. 177 r.), Cristo lavando los pies a los apóstoles (f. 180 v.), La Última Cena (f. 181 r.), Aparición de Cristo en el lago de Tiberiades (f. 198 v.) y Pentecostés (f. 200 r.).

¹⁹ *Evangelios Apócrifos*, versión de E. González-Blanco, Barcelona, 1987, vol. 1, pp. 55, 70.

²⁰ Hay que advertir que María Cleofás no tuvo tres, sino cuatro hijos; a los ya citados, hay que añadir a José el Justo, que no formó parte del Colegio Apostólico; y reseñar que sólo se nombra como parientes de Cristo, por consiguiente, a los apóstoles que aparecen en los Evangelios canónicos (salvo la excepción de San Juan Bautista): Ellos fueron los únicos que interesaron a Ermengaud, no aquellos que no formaron parte del "Collegium Apostolicum"; más adelante podrá verse el motivo de tal elección y el hecho de dejar incompleto el número total de parientes del Señor.

²¹ MARTÍN, H.: "La parenté de Notre-Dame", *Bulletin Monumental* 82 (1925) 163.

²² MARTÍN, H.: "La parenté...", *Bulletin Monumental* 82 (1925) 168; Ermengaud, del que se sabe que ideó y colabo-

ró personalmente en el programa iconográfico del "Breviari", utiliza una expresión similar en numerosas ocasiones.

²³ MARTÍN, H.: "La parenté...", *Bulletin Monumental* 82 (1925) fig. 1.

²⁴ MARTÍN, H.: "La parenté...", *Bulletin Monumental* 82 (1925) 164.

²⁵ VV. AA.: *Enciclopedia Universal Ilustrada*, Barcelona, 1959, vol. 42, p. 52.

²⁶ VV. AA.: *Enciclopedia Universal Ilustrada*, vol. 42, pp. 52-55.

²⁷ SAN AGUSTÍN: *Sermones*, versión de L. Cirelluelo, M. M^a. Campelo, C. Morán y P. Luis, Madrid, 1985, vol. 3, pp. 140-141.

²⁸ SAN AGUSTÍN: *Sermones*, vol. 2, p. 841.

²⁹ SAN AGUSTÍN: *Sermones*, vol. 2, pp. 12-15.

³⁰ SAN AGUSTÍN: *Sermones*, vol. 2, p. 217.

³¹ Véase MANSELLI, R.: "Églises et théologies cathares", *Cahiers de Fanjeaux* 5 (1968) 145-144.

³² Véase DUVERNOY, J.: "La religion cathare en Occitanie", en LAFONT, R.; LABAL, P.; DUVERNOY, J.; ROQUEBERT, M.; MARTEL, PH.: *Les cathares en Occitanie*, París, 1982, pp. 210-212.

³³ SAN AGUSTÍN: *Sermones*, vol. 4, p. 75.

³⁴ SAN AGUSTÍN: *Sermones*, vol. 2, pp. 602-607.

³⁵ Un ángel; véase MANSELLI, R.: "Eglises...", *Cahiers de Fanjeaux* 5 (1968) 145.

³⁶ Véase nota 31.

³⁷ Lo que demuestra el conocimiento de ellas por parte de los cátaros; véase THOUZELLIER, C.: "La Bible des cathares languedociens et son usage dans la controverse au début du XIII^e siècle", *Cahiers de Fanjeaux* 5 (1968) 42-55.

³⁸ Semejanza de carne.

³⁹ Rey, por la estirpe de David, en virtud de Santa María. Se ha escogido este pasaje, aunque no recalque demasiado el carácter real de Cristo, sino el sacerdotal, más válido para las intenciones de este trabajo; David es, obviamente, descendiente de Abraham.

⁴⁰ SAN AGUSTÍN: *Sermones*, vol. 4, p. 68.

⁴¹ MITRE FERNÁNDEZ, E.; GRANDA GALLEGO, C.: *Las grandes herejías de la Europa cristiana (380-1520)*, Madrid, 1985, p. 134.

⁴² SAN AGUSTÍN: *Sermones*, vol. 2, p. 725.

⁴³ SAN AGUSTÍN: *Sermones*, vol. 2, p. 547.

⁴⁴ SAN AGUSTÍN: *Sermones*, vol. 5, p. 456.

⁴⁵ SAN AGUSTÍN: *Sermones*, vol. 5, pp. 492-495.

⁴⁶ SAN AGUSTÍN: *Sermones*, vol. 2, pp. 9-10.

⁴⁷ SAN AGUSTÍN: *Sermones*, vol. 4, p. 59.

⁴⁸ SAN AGUSTÍN: *Sermones*, vol. 2, p. 365. Idéntica idea se expresa en el Sermón 215, 8 de este autor: "la Iglesia da a luz y es virgen; y, si lo piensas atentamente, da a luz a Cristo, puesto que los bautizados son miembros suyos... Si, pues, alumbró los miembros de Cristo, la semejanza es grandísima".

⁴⁹ SAN AGUSTÍN: *Sermones*, vol. 4, p. 25.

⁵⁰ SAN AGUSTÍN: *Sermones*, vol. 4, p. 39.

El Gabinete de la Reina en el Palacio de Aranjuez (siglo XVIII)

Por Virginia Tovar Martín

Al investigar en el proceso constructivo del Palacio de Aranjuez, en su largo, difícil y complejo desarrollo, destacan algunos de sus componentes, por no ser absorbidos o subordinados a la ordenación existente, sino reorganizados bajo una nueva configuración, en el siglo XVIII, cuyo resultado es muy posible que actuara como choque o contradicción con el esquema "antiguo" propuesto por Juan Bautista de Toledo, y que los sucesivos arquitectos que intervienen en la conclusión del edificio habían respetado.

El asentamiento y cierre definitivo del Palacio de Aranjuez está claro que fue una empresa del siglo XVIII. Entre 1714 y 1745, en la dirección del cierre de la fábrica intervienen Pedro Caro Idrogo, Esteban Marchand y Santiago Bonavia, además de la esporádica presencia de Felipe Juarra en el diseño de la fachada principal y Jardín Oriental, hecho al que no se ha dado especial relevancia por no haberse efectuado esta intervención¹.

Es evidente que al llegar 1714 el Palacio reanudaba su fábrica por impulso de Felipe V. Se documenta ampliamente también que el edificio en esta fecha se reducía al módulo de la Capilla situada en el ángulo meridional, trazada por Juan Bautista de Toledo, y a la crujía sur, en límite con el Jardín de las Estatuas que había logrado levantar con mucho éxi-



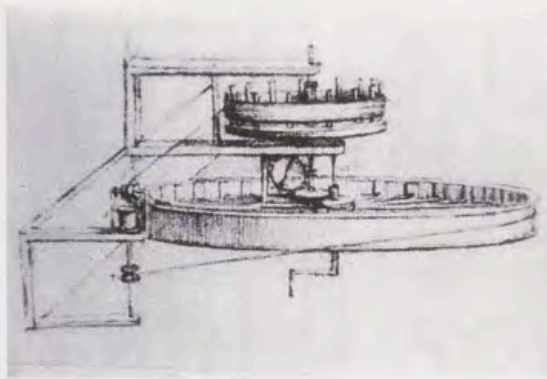
to y acierto el arquitecto Juan Gómez de Mora, según se reconoce en una "dura crítica" a lo que será construido entre 1714 y 1732 por el arquitecto Pedro Caro Idrogo. La crítica sería formulada por el gober-

Isabel de Farnesio. Van Loo.

nador Juan Antonio Sarmiento, personaje insólito, cuyo autoritarismo llegaría a perturbar profundamente el ritmo de las obras de Aranjuez, entre 1727 y 1734, año este en el que cesa en el cargo².

Pedro Caro Idrogo, en el avance que se imprime a la obra a partir de 1714, tiene un mérito indiscutible. Tal y como se demuestra a través de los memoriales de fábrica y de los diseños conservados de aquel proceso, este arquitecto retomó en el punto de la crujía meridional, que Gómez de Mora había realizado, la continuación del ala oriental, norte y occidental, cerrando el cuadrado del patio principal y añadiendo incluso el módulo de la fachada principal, que habría de tener correspondencia con la Capilla y galería construida en el siglo XVI por Juan Bautista de Toledo, extendida hacia la dirección norte, aproximándose al Jardín de la Isla, y congregando en la zona interna y posterior el que había de denominarse Jardín de la Reina ³. Pedro Caro Idrogo incluso se arriesgó a modificar sustantivamente el diseño de la escalera principal, creando para ella un espacio de gran extensión, precedido de un vestíbulo, y un desarrollo de tiros ascendentes, en forma de semicírculos convergentes, cuyo resultado sería el de una planta de escalera de espacio elíptico, de una gran originalidad y belleza. Tan satisfecho estuvo Caro Idrogo de su obra que llegó a confesar a don Joseph Patiño el 4 de octubre de 1752: "Habiendo sido nuestra Escalera Ynvención aprobada por los Amos y por todos los demas que la vieron, y siendo el Plan, el Modelo y la direccion mia sin que por la de otro ninguno se aia puesto ni ponga una piedra (y quiera Dios que sea lo mismo asta que se concluia), estando el gozo que rezibo en ver que todos los que la ven, aun en el estado que esta, dicen que es y sera una maravilla y yo no puedo por menos de confesar que es buena..." ⁴.

El austero y escueto diseño clásico del Palacio de Aranjuez, de Juan Bautista de Toledo, vería en cierto modo alteradas las bases de sus líneas compositivas durante los siglos XVII y XVIII con el monumental agregado de la es-



Dibujo de Leonardo da Vinci sobre el artificio de una fuente.

calera principal, situada en el eje medio de la planta, la transformación de la fachada y la modificación también, en la referida etapa, del tratamiento singular que se dio a alguno de sus aposentos antiguos, como el que nos ocupa, y que fue denominado en el siglo XVIII Gabinete de la reina Isabel de Farnesio, que vino a situarse en el ángulo nororiental del Palacio, con vistas al Jardín de Oriente o del Parterre.

En un informe de Pedro Caro Idrogo de 25 de marzo de 1725 se comunica: "...he visto y reconocido muy por menor el Quarto nuevamente executado en el real Palacio que mira a Levante y alguna pieza al Norte, el qual esta con bastante seguridad y firmeza para que Su Majestad le pueda ocupar en su real agrado y en quanto al enjuto de la obra y si podra estar habitable, debo dezir que el todo de la obra que esta fenecida desde el marzo del año pasado como Su Majestad lo encontrara quando nos onraron con su presencia, añadiendo de esto el estar todas las paredes interiores y exteriores criadas asta el alto de los dinteles de las ventanas del segundo cuerpo desde el año de 16 y fenecidas estas del todo desde el año de 20 y solo se hicieron el año pasado las bovedas y guarnecido de yeso, estando toda la obra seca y creada sin el menor recelo muchos dias haze..." ⁵.

Este informe indica con claridad que los aposentos de las alas norte y oriental del piso principal estaban ya terminados en su estructura, lo que viene también a ratificar el

apostador Pedro Perey, que expresa: "he reconocido la obra nueva del Palacio del que tengo particular noticia por haberla visto empezar el año de 1715 y acabar con toda perfeccion en la quaresma del año proximo pasado, y segun mi sabiduria toda ella esta capaz de vivirse sin recelo procurando para mayor resguardo el que la pieza que cae a la banda norte questa inmediata al Gabinete, se excusa de poner en ella dormitorios y sirva para qualquier otros usos" ⁶. Se trata de un memorial de 25 de marzo de 1725, fecha que se puede considerar como límite de la empresa planteada aquel año de 1714 de cerrar el Palacio por sus cuatro costados y hacerlo habitable en sus principales espacios. En el mes de septiembre del mismo año 1725, el gobernador Samaniego, que comenzaba ya entonces a intervenir activamente en el programa general de las obras de Aranjuez, prometía "proseguir la obra del Palacio hasta su conclusión" y "demoler el palacio viejo para proseguir el nuevo" ⁷.

En el año 1729 la obra del Palacio proseguía, al igual que el Jardín Oriental, la Casa de Oficios y la Casa de Gobierno, según se demuestra en un largo memorial redactado por el propio Caro Idrogo ⁸. El 25 de enero del mismo año, desde Aranjuez se comunica al Marqués de Scotti que "se sirva Su Majestad señalar el sueldo que ha de gozar el Pintor que ha venido de Italia, su Ayudante y su Carpintero, y haze presente que se le podria dar al primero un doblon al dia y a los otros dos otro por mitad con el que goze el dia de Todos los Santos del proximo pasado de 1728" ⁹. Se trata del pintor piacentino Juan Bautista Galuzzi, que ha llegado a España en unión de sus dos ayudantes en el mes de octubre de 1728 *para decorar el Gabinete de la Reina* del Palacio de Aranjuez. La petición no se hizo esperar. El Rey concedió a Galuzzi y a sus dos

ayudantes "al primero un doblon y al segundo y tercero otro por mitad" adelantándoles, por vía del Maestro de la Real Cámara, la cantidad de 12.000 reales de vellón.

Aunque gran parte de la preocupación del Gobernador y de los responsables de las obras en el año 1729 se canalizaba en los desastres ocasionados por el crecimiento del Tajo sobre algunas de las obras en proceso de ejecución, según un informe del Marqués de Villena, el Rey determinaba que Juan Bautista Galuzzi "y sus compañeros pintores que han venido de Italia pasen fijos a Aranjuez para executar el Gabinete que les esta mandado... y que se les den dos calesas, un carromato cubierto y tres azemilas para llevar los cristales, espejos y otras cosas para las obras" ¹⁰.

Galuzzi y sus ayudantes se debieron poner en marcha de inmediato para la realización de la obra encomendada por el Monarca. No obstante, en diciembre de 1731 expresan su insatisfacción por el sueldo, y en carta a don Joseph Patiño piden que se les socorra "pues estan pereciendo y perecen igualmente sus familias en Italia y la obra del gabinete esta terminada un año ha" ¹¹.

Es evidente que Galuzzi y su equipo trabajaron intensamente en la obra entre diciembre de 1729 y 1731. Caro Idrogo, como responsable principal de las obras reales de Aranjuez, informaba sobre el Gabinete el 11 de agosto de 1730: "En el Gabinete que esta executando Don Juan Baptista Galuche en el Tocado que hera de la Reina Nuestra Señora en la pieza de angulo de lo nuevamente executado en el Real Palacio estan trabajando actualmente diferentes oficiales de Escultor, Ensamblador y Carpintero, habiendo dado a dicho Don Juan para esta obra desde principio desta año todos los oficiales que ha pedido de escultor, ensamblador albañil sin que desta obra se pueda dezir cosa esencial respecto de que dicho Don Juan no ha manifestado su Idea, ni de pa-

labra, ni de demostracion, solo se puede dezir tiene labrada alguna porcion de madera, assi de escultura como de ensamblaje y carpinteria haviendo mudado la chimenea de dicho Gabinete contrayendo las lineas de su recinto, dexando el Pavimento desta pieza al parecer con bastante estrechez, y en esta forma tiene levantadas algunas almas de madera, sentadas algunas cadenas, pies derechos y bastidores, lo que al parecer ha de vestir con la obra que tiene executada de escultura y talla. Hallándose dicho Don Juan dias ha enfermo por lo que paso a curarse a Madrid y oy se halla tomando las aguas de la Fuente que llaman de Toro" ¹².

El 4 de abril de 1731, don Pedro Caro Idrogo, pese a que las dificultades para el entendimiento con el Gobernador iban creciendo, y, como consecuencia, enrareciéndose el ambiente de las obras de Aranjuez, su responsabilidad como arquitecto principal le obliga a una serie de reconocimientos periódicos que nos dan algunas pautas sobre la obra del Gabinete de Isabel de Farnesio. El citado 4 de abril expresaba, refiriéndose a una memoria enviada por el gobernador Samaniego: "me ha pacido de mi obligacion hazer presente a v. ex. que en

Giovanni Guerra:
*La Fontana
de Tetis
(en La Fonte
delle Fonte,
Firenze, 1985).*

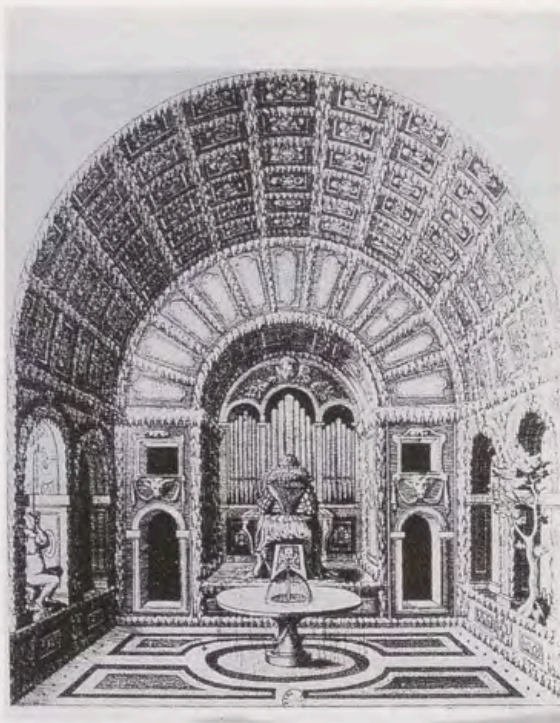


las obras referidas van muchos encarecimientos propios deste caballero espezialmente en las partes que dize que se queda dando las mas prontas providencias que es evidente que asta aora no ha dado ninguna". "Asi mismo todo lo que dize en mi certification del Gabinete de la Reyna Nuestra Señora, no es mio, porque en esta obra como no esta a mi cuydado, no me e metido en especular, aunque a mi parezer corro bien con los italianos" ¹³. Está claro que Galuzzi asumía toda la responsabilidad de esta obra asistido por sus dos ayudantes. Sin embargo, en la misma fecha, Caro Idrogo, en su "parte" semanal informaba sobre esta fábrica: "Para el Gabinete de la Reyna se han dado desde el principio del año pasado de mil setezientos y treinta muchos oficiales de albañileria, escultura, talla, ensamblaje, carpinteria y cerajeria y los materiales que ha pedido su Director teniendo quando menos en los ultimos meses del año pasado seis oficiales y al presente ocho ademas de los tres que vinieron de Italia y cuydan desta obra de que por no aver manifestado su autor planta, no se puede saber si falta mucho o poco, como ni tampoco de lo que se ha de hazer en la Isla del Puente antiguo por no estar en este sitio su Director Don Esteban Marchand y haver la creciente del rio echo mucho daño en lo executado..."

A finales de 1731 Marchand está en Aranjuez y comparte la responsabilidad de las obras nuevas con Caro Idrogo. Entre ambos arquitectos existe un buen entendimiento. Marchand lleva a cabo incluso alternativamente con Caro Idrogo las certifications del proceso de las diferentes fábricas. Se advierte, sin embargo, que la fábrica del Gabinete se entendía desvinculada del resto de las obras, pues en dos memoriales del mes de diciembre de 1731 de Marchand, ni siquiera la menciona, ocupándose con gran de-

talle de la fábrica del Palacio, de la escalera principal, de la cascada, del jardín nuevo y del puente grande. También incluye su parecer sobre el patio de oficios, el cuarto de caballeros y los materiales apropiados a cada caso ¹⁴. También por indicación de Pedro Caro Idrogo, en los "partes" del mes de marzo de 1732 se establece una deliberada omisión de la obra del Gabinete, independizándola de la obra general del Palacio, del cual en este tiempo se van siguiendo los pasos con gran detalle en tareas de cantería, albañilería, carpintería, etc.

En los breves informes de la obra del Gabinete que, como bien se constata, se desarrollan con cierto aire de misterio por parte de Galuzzi y sus compañeros italianos, hasta finales de 1731, ni siquiera se nos han revelado los nombres de los dos acompañantes de Galuzzi, este prestigioso decorador procedente del círculo italiano de Parma y de Piacenza ¹⁵. En junio de 1732 Caro Idrogo critica abiertamente esta situación especial de la obra del Gabinete, máxime cuando sospecha que los italianos se "avienen" con el temible gobernador Samaniego, que ya en este tiempo, queriendo favorecer al maestro Iztueta, muy sometido a sus extraños manejos y criterios, ha hecho un frente abierto de hostilidad contra don Esteban Marchad y don Pedro Caro Idrogo. Por ello, en el citado mes de junio, este arquitecto escribe: "...paso a manos de v. ex. la certificación de lo que se va executando... aunque no faltan obras en el Sitio de que es el maestro este caballero en que se gastan los caudales y materiales de nuestras obras de las que he llegado a entender se a pedido razon, no se porque via, pero con gran secreto a el Italiano que corre con la direccion del Gabinete y este ha manifestado el secreto a el Gobernador quien me aseguran le ha extendido el informe de el estado de nuestras obras, pero me consuela que



Tommaso Francini. Gruta della Signorina (en La Fonte delle Fonte, Firenze, 1985).

nuestra certificación es la misma verdad..." ¹⁶.

En julio de 1732, en una relación de oficiales activos en las obras nuevas de Aranjuez, avalada por Caro Idrogo, se constata también que la obra del Gabinete sigue su curso con independencia y con cierta consideración excepcional. Se dice: "...porque a lo menos los dos oficiales extranjeros todo lo que trabajan es para el Gabinete de la reyna Nuestra Señora". La relación, muy rica en información de costes y personas, nos vuelve otra vez a dejar un tanto sorprendidos por el misterio en el que se mueven en Aranjuez Galuzzi y sus colaboradores italianos ¹⁷. Caro y Marchand sin duda, a lo largo de 1732 han dedicado todo su esfuerzo a que prospere la obra del Palacio, a rematar el segundo cuerpo y a dejar bien definidas la nueva escalera principal y el patio. Se fue dando un gran impulso también a la obra del nuevo Jardín Oriental, al Patio de Oficios y la fortificación de la Isla y Puente de piedra. Así lo indican los numerosos memoriales enviados a Patiño entre los meses de mayo y octubre, época también en que la propia temperatura favorecía el avance de las obras. Sin embargo, el 20 de octubre del mismo año volvemos a reco-

brar noticias de Juan Bautista Galuzzi y sus dos compañeros italianos, de quienes se dice: "padecen extrema necesidad y habiendo uno de ellos que es el carpintero Francisco Ballestier escapandose al Convento de la Esperanza a comer como Hermano de Orden...". Pero no corría la misma suerte su maestro, ya que se dice: "...llega el principal Galuzzi a 4.000 reales por ser el primero que se empezo a valer de mi y aunque considero los gastos de la Monarquía, tambien los milagros que esta haziendo. Aunque tengo el consuelo de que empieza a luzir la obra a costa de mi apliaion en asistencia y en estrechar a Galuzzi a que siente las cosas y no varie las Ideas, lo que es cierto se ha executado mas de tres veces, mas por mejorarlas y añadir como el dice perfeccion a perfeccion haziendo cosa magnifica sin detenerse en jornadas y otras por la temeridad de tal carpintero de hazerlas otros oficiales. El Galuzzi, no tiene duda, es Docto en Perspectiva y Optica, y en los Juegos de Agua, y es el primero en entrar y el ultimo en salir en la obra, como el mas atado peon y que desea el mejor desempeño, y que ya se ha empezado a ver, porque estos dias ha puesto corriente un Instrumento o Fuente chica, en que a fuerza de exercicio comprensivo y colocacion ynterior de aire, salta el Agua tres pies de alto, lo que ha plasmado a Idrogo y a los demas que no saben los principios del Bazio, de donde esto demana en buena Filosofia y Matematica, y solo se atienen a lo regular de que el agua tanto sube como baja oprimiendola, t asi V. Ex. gusta, le are cargar en una caja en una azemila el regadero y que el mismo Fontanero de Aranjuez que la ha hecho con la Direccion y las Reglas de Galuzzi, vaya a llevarla, pues es portatil y en una Sala se puede ver". El informe es del Gobernador, el cual, refiriéndose al conjunto del Gabinete

de la Reina, añade: "esta ya mui bestido y haze admirables perspectivas"¹⁸.

Sin duda hubo mayor entendimiento de Samaniego con los italianos que con los citados Caro Idrogo y Marchand, con quienes emprende una dura ofensiva en el terreno personal y profesional. El día 3 de noviembre de 1732, Samaniego, en carta a Patiño, reconocía su condescendencia con Galuzzi y sus compañeros, y habla de las limosnas con destino a los "pintores italianos", "con quienes tuve ayer larga sesion para que me manifieste Don Juan Galuzzi lo que falta de hazer para dejar adornado de madera en blanco y cristales el Gabinete, incluidos los Juegos de Agua del Balcon que es lo mas especial que tendra esta obra, supuesto que el dorado y solado de marmoles lo puede hazer despues qualquiera, estrechándole a que no mude de Ideas y excuse mil enredos de Jaulas, Sillas y otros muebles y que concluya lo firme y pregunte despues si se ha de entretener en eso como se ha entretenido en dos Escaleras la una firme y oculta para subir a gozar del ultimo cuerpo ochavado y la otra portatil grande que entra con dos ramales y desemboca en una mesa con cinco asientos donde se han de sentar Sus Majestades del centro de dicho cuerpo ochavado y sin lunas contrapuestas"¹⁹.

El Gabinete de Isabel de Farnesio acaparaba la atención de todos. El Gobernador se sentía orgulloso de la obra y tuvo la prudencia de respetar el trabajo de los artífices. No ocurría lo mismo con los arquitectos Pedro Caro Idrogo y Esteban Marchand que, al frente de las obras de gran envergadura de Aranjuez, vivieron una etapa de auténtico sufrimiento por los obstáculos que Samaniego fue interponiendo a toda su labor, a la par que fomentó hacia ellos una política de desprestigio profesional, ante las autoridades de Madrid y ante los propios oficiales de Aranjuez. Don Pedro Caro

Idrogo no resistió la tremenda presión del Gobernador. Murió en Aranjuez el 21 de diciembre de 1732. El peso de las obras recaía de manera absoluta en Marchand. Pero antes del cese de Samaniego, también este competente ingeniero y arquitecto francés dejaba este mundo no sin haber hecho públicas las quejas del mal gobierno y el mal trato personal del Gobernador²⁰. El 25 de enero de 1733, los maestros de cantería, albañilería y carpintería, José de la Riba, Pedro Díaz y Mateo Díaz, realizan una laboriosa inspección de todo el programa constructivo desarrollado en Aranjuez en este tiempo. En este largo documento, estos aparejadores, que como tales lo habían sido de don Pedro Caro Idrogo, dieron detallada información del estado general de las obras. Se omite sin embargo la obra del Gabinete como si no recayera sobre ella más responsabilidad que la de los italianos. El 25 de febrero, Samaniego se dirige a Patiño y le comunica que ha contratado al maestro Santiago Bittori, tallista de madera, para realizar "la talla que falta en el Gabinete de la Reina". Habla también de la presencia de la obra de Bernardo Ruesta y de Ignacio Garrido, platero de Madrid, "que es necesario para terminar el Gabinete por su habilidad de cincelar las piezas de bronce de los Juegos de Agua". "Dice ser un maestro prestigioso por haber ejecutado las estatuas de bronce del retablo de Valsain"²¹. También acude, para la terminación de la obra del Gabinete, Próspero Marttolla, quien declara que ha hecho la obra de dorado del Real Gabinete "como los dos cuerpos altos que son el del Arteson de la pieza y el del Oratorio"²². El 9 de mayo del mismo año de 1733, Samaniego, en carta a Patiño, le comunica que ya se han terminado "las figuras, peñascos, aves, peces, yerbas, conchas y animales de la Maquina del Balcon del Gabinete de la Reyna"²³. Juan Bautista Galuzzi, el 8 de julio del mismo año ha hecho un viaje a La

Granja de San Ildefonso, y el ingeniero don Leandro Bachelieu llega a Aranjuez interfiriendo su trabajo con el de Marchand, que a la par hace algún viaje también a San Ildefonso. Este trasiego de artistas de un lugar real a otro se convirtió en un hecho muy frecuente. Aranjuez quebranta la salud de Bachelieu, que enferma de tercianas²⁴. El año 1733 será bastante nefasto, no sólo porque las obras se someten a la dirección de varios artífices, sino también por falta de dinero, que llega con grandes dificultades a Aranjuez. Sin embargo, a fines de 1733 se hace pública la siguiente noticia: "Se debe a don Juan Bautista Galuzzi, a Don Jacome Bonavia su Ayudante y a Francisco Ballestrieri, treinta y nueve meses de sueldo contando desde el 1º de mayo de 1730 hasta el ultimo junio de 1733, que son 1.187 dias, en razon de 150 reales cada dia, repartidos los tres, los 75 a Don Juan Galuzzi y los 45 a Dº Jacome Bonavia y los 30 a Don Francisco Ballestrieri. Han recibido de socorro en Aranjuez 16.400 reales de vellon y se les queda a deber 161.650 reales". Se pide recomendación para el pago al Marqués de Scotti, y se pide también que en adelante se les paguen cada semana 75 reales diarios, repartidos entre ellos, y que se les ayude asimismo con Médico y Botica²⁵. Parece ser que los tres artífices principales del Gabinete de la Reina habían abandonado Aranjuez por la falta de pago, así se deduce de la confesión de Galuzzi, en la que expresa "mi gran anhelo de poder ir a Aranjuez para trabajar en el gabinete". El abandono debió ser corto, ya que el 26 de septiembre de 1733 estaban nuevamente en Aranjuez, después de que el propio Rey ordenara "que se paguen 80.825 reales a Juan Bautista Galuzzi, Jacome Bonavia y Balestrieri que hazen el Gabinete de la Reyna"²⁶. La situación, sin embargo, no dejaba de ser inestable. Bachelieu sigue quejándose de su mala salud y no oculta su aborrecimiento a Esteban Marchand. Sin embargo, el enemigo

"El Gabinete de Isabel de Farnesio acaparaba la atención de todos. El Gobernador se sentía orgulloso de su obra y tuvo la prudencia de respetar el trabajo de los artífices".

no le duró demasiado, ya que el 6 de octubre se le participa a Patiño la muerte del arquitecto-ingeniero Esteban Marchand. Su fiel aparejador, Antonio Rodríguez Pantoja, será el encargado de custodiar sus pertenencias y de continuar en su puesto "ya que tiene comprendidas las ideas del difunto"²⁷.

En el mes de octubre, el trío de italianos al frente del Gabinete de Isabel de Farnesio se ha estabilizado nuevamente en Aranjuez. Juan Bautista Galuzzi, el 27 de octubre de 1733, escribe a Patiño comunicándole lo siguiente: "Pongo en noticia de V. S. como el sábado llegue con mis compañeros en Aranjuez a causa de no haber sido despachado antes de la Tesorería. Estuve con el Veedor y notificome no ser mas que los concernientes a la paga por semanas de nuestros sueldos y su orden de deshacer o volver a formar de nuevo en la forma consabida el Gabinete de la Reyna Nuestra Señora que se me ha encargado. Recorro a vuestra benignidad". El 4 de noviembre, Galuzzi declara que "en ejecución de la apreciada carta estuve con el Veedor a fin de empezar a deshacer lo mas preciso para la nueva obra del Gabinete, pero no teniendo caudales de obras nuevas no podia dar asistencia ni para empezar a deshacer. Suplico se sirva dar nueva orden".

Las intenciones de Galuzzi son un tanto mas explícitas en el informe que acompaña la declaración anterior, pues dice así: "Las ordenes que necesita Don Juan Bautista Galuzzi y sus compañeros para la renovacion del Gabinete de la Reina de Aranjuez son la orden para poder quitar la talla de madera que esta puesta juntamente con los Espejos a los que ha mandado su Majestad se echen unos marcos para adornar las demas piezas, orden para poder reducir la pieza en estado de pintar lo que debe ser de pintura y poder dibujar lo que ha de ser de marmoles y bronce, para lo qual se necesitan oficiales de la madera y albañiles para re-

ducir la pieza al estado de poder dibujar y pintar, canteros y bronceistas y herreros para el cumplimiento de la Fuente de dicho Gabinete y los materiales convenientes"²⁸.

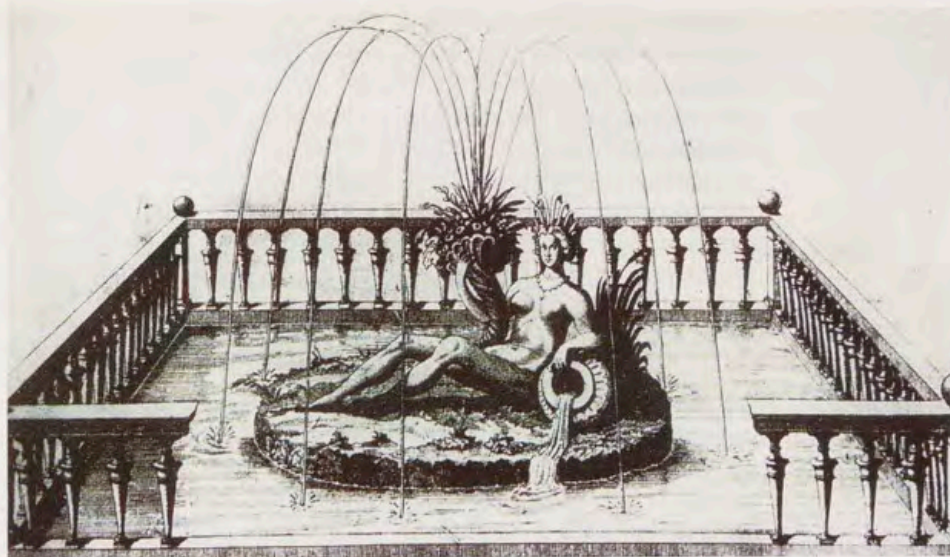
Pero los problemas parecen acompañar esta bella obra. El 30 de noviembre del mismo año de 1733, se da a conocer la noticia de que don Juan Bautista Galuzzi ha sido "deshaucciado de los medicos". Ante su gravedad y previendo que fallezca, se solicita a Patiño que asuma su autoridad su compañero Jacome Bonavia como director de la obra²⁹.

Como se ha constatado, Santiago Bonavia permaneció durante mucho tiempo a la sombra de su maestro Galuzzi. Vino como su ayudante y se mantuvo en un plano discreto desde 1728, en que parece ser que el equipo llegó a la Corte española. Vino como pintor o decorador sometido absolutamente a las ordenes de Galuzzi. Hasta 1734, año en el que Galuzzi muere en Aranjuez y le sustituye en la dirección de la obra del Gabinete, Bonavia no es artista de apenas significación en la Corte española. A partir de 1734 comenzará su ascenso, en gran parte debido a las circunstancias que se viven con motivo del incendio del Alcázar de Madrid, en la Navidad de 1734, con repercusiones imprevisibles en las restantes obras reales, de las cuales realizamos una nueva reflexión, que daremos a conocer en breve.

El Gabinete de Isabel de Farnesio no cabe duda de que fue un capricho arquitectónico, una excepción en el conjunto de los salones del Palacio de Aranjuez. Mármoles, bronce, labores de talla, decoración pictórica de perspectivas ilusionísticas, hicieron de la pequeña estancia una obra de gran novedad y sutileza. Los artificios de la "Fuente de Agua", con sus movimientos y la diversidad de sus figuras móviles, le otorgaron un singular encanto, como si de un juguete teatral se tratara. La fiel colaboración de Bonavia con su maestro Galuzzi ha

permitido que, por ser un artista especialmente ordenado y detallista, como lo demostraría a lo largo de su trayectoria posterior en Aranjuez, nos hayan quedado algunos informes más que nos acercan con mayor precisión a la obra. De su puño y letra es la *Memoria de los Mármoles para el Gabinete*, de la cual extractamos algunos datos: "Para la cornisa principal todo alrededor son menester dieciseis piezas de seis pies y medio de largo, uno de grueso y uno y cuarto de ancho en Marmol blanco de Granada: Tambien en este material se especifican ocho piezas para zocalos de 3 pies de largo, uno de ancho y doze dedos de grueso. Otras ocho para zocalos de dos dedos y medio de largo, una pieza para repisas de las puertas... una pieza para debaxo de dichas repisas... quatro piezas para los capiteles de los estípites de quatro pies y medio de ancho... Sangre y leche de caoba catorce piezas de diez pies y medio de largo... seis piezas para los ovalos de quatro y medio de largo, quatro piezas para los ovalos principales... tres piezas para frisos de los estípites... En Negro de San Pablo 14 piezas de tres y medio de largo... para los netos de los pedestales... seis piezas para entrepaños de puertas y ventanas de cinco pies y tres quartos de grueso... una pieza para entrepaños de los dinteles y una pieza para dinteles de las puertas principales... En Pajizo de Espejon quatro piezas de tres y cuarto de largo... seis de tres y medio... dieciseis de quatro y quatro de quatro pies de largo... para el basamento de los machos principales. En Movado de Espejon dos piezas de quatro pies de largo... una pieza de tres pies de largo... para entrepaños del ornato de las ventanas y quatro para la concavidad de los ovalos. En Amelada 16 piezas para las jambas de las puertas y ventanas de seis pies de largo... quatro piezas para dinteles de las puertas principales de 8 pies y tres quartos de largo... seis piezas

"Mármoles,
bronce,
labores
de talla,
decoración
pictórica de
perspectivas
ilusionísticas,
hicieron de
la pequeña
estancia
una obra
de gran
novedad y
sutileza".



para recuadros... dos piezas para los dinteles, seis para las puertas chicas de 8 pies y medio, quatro piezas para jambas de las puertas principales. Verde de Granada, para diferentes cosas 115 pies cubicos de piedra verde y esto en piezas regulares. En Blanco de Genova quatro piezas de tres pies y medio de largo para los quatro jarones de las ventanas, quatro para repisas de los jarones, seis para doze jarones chicos... De Colmenar dos piezas de ocho pies de largo, dos de seis, dos de nueve, una de seis, dos de siete, una de siete. Memoria de los Espejos que son menester. Ocho lunas azogadas de dos baras de largo y una bara y medio pie de ancho. Seis lunas azogadas de una bara y terzia de ancho y ocho pies y medio de largo. Sera menester alguna cantidad de bronce y cobre para los sobrepuestos y en parte zibceados como parece en los Dibujos aprobados por Su Majestad el dia 25 de julio deste presente año de 1733”⁵⁰.

Este extenso documento recoge información sobre los materiales utilizados en el Gabinete para su configuración y revestimiento. Es indudable que tuvo un tratamiento singular y que se caracterizó no sólo por la originalidad del diseño, con la incorporación de una “Fuente de Agua”, sino también por la propia riqueza de su envoltura, toda ella elaborada con materiales nobles de una gran selección.

Galuzzi, en el mes de enero de 1734, todavía se debía encontrar muy enfermo, ya que el 27 de enero es Santiago Bonavia quien se dirige a don José Patiño, informándole de la obra. Y lo hizo en estos términos: “Para cumplir con mi obligacion pongo de la noticia de V. Ex. el estado de la obra de mi cargo que se esta executando en el Palacio de este Real Sitio que ya estan pintadas y concluidas tres bovedas, la primera del Quarto del Dormitorio de Sus Majestades, la segunda la pieza contigua que mira al Jardin viejo y la tercera de la Sala principal que mira al Jardin nuevo. Al presente estoy dibuxando una de las dos piezas entre la expresada Sala y el Gabinete de la Reina que quedan concluidas en la proxima jornada. Estan doradas sus cornisas de dichas piezas y pintadas puertas y antepuertas. He executado los Dibujos que Su Majestad ha tenido a bien aprobar. Para acabar se necesitan 18.000 reales cada mes desde el 25 de diciembre”. El 14 de febrero Bonavia vuelve a dirigirse a Patiño y declara: “Ya esta concluida la boveda que avise estaba dibujando y he empezado a dibuxar la otra que queda. Estan acabadas las puertas en carpinteria y trabaja en ellas el dorador Martolla para el dorado y blanco que Su Majestad ha ordenado. Se estan aparexando unos golpecitos de talla que son preciso poner en los rincones o angulos de las cornisas que sirven de imposta a las bovedas pintadas”⁵¹.

*S. de Caus.
Fontana di
Fiume (en L.
Zangheri: S. de
Caus e la fortuna
di Pratolino nell'
Europa del
primo seicento.
Firenze, 1985).*

Bonavia, con estas declaraciones, se afirma sin duda en la línea de la decoración del Palacio Real, que trasciende también al resto de las Salas principales, tal vez porque el Gabinete estaba casi terminado. Mientras Bachelieu ha quedado al frente de las obras y trata en ellas de reivindicar su autoridad, el 28 de febrero del mismo año de 1734 volvemos a tener noticias de Juan Bautista Galuzzi, quien en carta a Patiño le informaba: “El estado del Gabinete de la Reina es el hallarse ya en buen termino la Ventura del techo, y por el tiempo que suele Su Majestad pasar a este Sitio estara concluido. Las quatro paredes laterales estan puestas en estado de poderse dibujar y mantener total la obra y estan acabadas de dibujar para ese tiempo. La obra se ha empezado el 28 de noviembre por orden de Leandro Bachelieu. En los marmoles todavia no se ha podido hazer cosa alguna”⁵².

El día 4 de marzo Galuzzi, en una nueva comunicación a Patiño, declaraba: “Adjunto la Memoria del numero y tamaño de los espejos para el Gabinete arreglados a la medida que ay en el Real Palacio de Madrid de los quales mando Su Majestad sacar las medidas. Estoy con deseos de que lleguen los marmoles de Granada”⁵³. El 14 de marzo siguiente, Juan Pablo Garzan comunicaba a Patiño la llegada desde París de catorce lunas para el Gabinete de la Reina, indicando que era en París donde “solamente se fabrican de esta grandeza”. Debieron llegar con normalidad a Aranjuez, ya que el 17 de septiembre del mismo año se declaran “dieciocho lunas de espejos que entrega Don Juan Pablo Gozani para el Gabinete y se dara certificacion a Don Juan Bautista Galuzzi”⁵⁴.

El envío se había hecho desde París vía Marsella, Alicante y Aranjuez, y su importe fue de 97.956 reales de vellón⁵⁵. J.P. Gozoni debió ser el representante de la Compañía que suministró los espejos.

Galuzzi, al igual que Bonavia, mientras remataban la obra del Gabinete debió emprender las decoraciones de los restantes aposentos reales, ya que el gobernador Montufar declara en agosto de 1734: "La obra que esta ejecutando Galuzzi de Pintura, albañilería y carpintería en los quartos de Sus Majestades y para adorno de ellos continua en la pintura y en preparar las demas piezas para lo mismo haviendo desbaratado quatro puertas correspondientes a las del Gabinete"³⁶. Eran sin duda tareas simultáneas, ya que todavía el 19 de octubre de 1734 Galuzzi informaba a Patiño "sobre los marmoles que faltan en el Gabinete de la Reina ademas de los que ay sacados en Granada". Pero Juan Bautista Galuzzi no pudo llegar a ver su obra terminada. El 13 de noviembre de 1734, el Gobernador comunicaba a Patiño: "doy parte a v. ex. como esta mañana, a las nueve y media se llevo Dios a Juan Bautista Galuzzi de un accidente aplopetico que le dio ayer tarde a las quatro el que le permitio disponer todas su cosas. Por lo cual se ha hecho inventario de todas las alhajas que paraban en su poder pertenecientes a Su Majestad las que he puesto en poder de Don Santiago Bonavia ynterin manda a quien se deban entregar"³⁷.

*Palacio Real de
Aranjuez. Lienzo
septentrional,
en cuyo ángulo
se ubicó el
Gabinete de
la Reina.*



La muerte de Galuzzi sin duda dejaba abierto el camino en el terreno artístico al que había sido su ayudante principal en Aranjuez. Desde 1735 Bonavia ya comienza a aparecer activo en las obras, especialmente en la conclusión de las pinturas de las bóvedas de los aposentos reales. El 10 de marzo de 1735, dirigiéndose ya personalmente a Patiño, le comunicaba: "Esta semana quedan concluidas de pintura las cinco bovedas del Quarto de Su Majestad. Se trabaja en dorar las puertas y en unas tarjetas de talla para las cornisas de las piezas pintadas en los ángulos". El 23 de mayo redactaba una Memoria en la que trata de las nuevas ventanas de la fachada que mira al Jardín nuevo, de las chimeneas de mármol para el Dormitorio Real, de la Sala grande que "han mandado que en la boveda se ensanche mas el ovalo del medio reduciendolo en el preciso medio de toda la sala para que quede mas capacidad para la Historia de figuras que se debiera pintar en ella"... "Al rededor de la referida Sala an mandado hazer unos lambris de madera dorado y blanco que haga juego con las puertas y ventanas conforme al dibujo que se an servido escoger. La chimenea se debe hazer de nuevo de marmol de Granada con su

espejo y adorno de talla dorado y blanco encima conforme al dibujo aprobado por Sus Majestades. En los espacios entre ventana y ventana se deben colocar dos espejos con su adorno de talla y dorado y blanco como en la chimenea. En el testero de hacia el Gabinete se debe colocar una puerta fingida para acompañamiento de los demas. En la pieza consecutiva hacia el Gabinete se deben hazer otras dos portadas y una puerta en todo correspondiente a las dos que en dicho quarto ay hechas añadiendo un pequeño remate de talla encima y dorado". La *Memoria* es muy extensa y detalla ampliamente este proceso de los aposentos reales. Del Gabinete de la Reina declara: "habiendo considerado Sus Majestades que la idea propuesta de guarnecer las paredes de marmoles y bronce es obra que requiere mucho tiempo, han resuelto que se reboquen dichas paredes con los Espejos venidos de Francia y otros que se deben proveer aqui, con maderitas y golpes de talla ligerisimos dorados y blancos conforme al dibujo que se ha servido Su Majestad de escoger permaneciendo para siempre la Idea del solado que absolutamente debe ser de marmoles conforme a la primera resolución. Mas an mandado Sus Majestades que se agan seis pies de mesas para las piedras que ay en Palacio reduciendolas a formas mas elegantes y modernas conforme al dibujo aprobado y si dichas piedras no fueren bastantes han mandado que se busquen otras para cumplir el numero de seis"³⁸.

Los vaivenes de la obra, como se ha podido ir comprobando, fueron abundantes, lo cual no dejó de crear preocupación entre los artistas. En esta faceta de la decoración del Gabinete, que se hace también extensiva a otros aposentos reales, tanto Galuzzi como Bonavia debieron contar con ayudas inestimables. A través de una liquidación de sueldos realizada por el propio Bona-

via el 16 de agosto de 1735 sabemos que colaboraban con él en este tiempo el pintor Félix Fedelli, el carpintero Francisco Ballestrieri, el tallista Andrés Pérez, el escultor y tallista Manuel Tejada y los cerrajeros Carlos Molen y Vicente Lebru⁵⁰.

En la Navidad de 1734 el Alcázar Real, tras un incendio, desaparecía de la capital. La sustitución por un nuevo Palacio Real provocaba una gran problemática en el ambiente artístico de la Corte. La llegada de Juarra a Madrid, como artista de gran prestigio en Europa, también había ocasionado a lo largo de 1735 cierta preocupación, a la vez que satisfacción en los medios oficiales. Juarra llegó hasta Aranjuez para comenzar a poner en marcha nuevas ideas que por su temprana muerte quedaron truncadas⁴⁰. Bonavía se refugia en Aranjuez e intenta hacerse imprescindible, mientras que en Madrid se debate la continuación de la idea de un nuevo Palacio Real que congrega a los principales artistas.

Santiago Bonavía, a lo largo de 1736, sigue ocupándose de la decoración de los salones principales de Aranjuez. El 1 de diciembre llega al Real Sitio el pintor Bartolomé Rusca, considerado también en el círculo de Piacenza como maestro de Bonavía. Va acompañado de otros pintores, a los que Bonavía acoge con extrema hospitalidad⁴¹. Rusca y los restantes pintores contribuirían decisivamente a la terminación pictórica de los aposentos principales del Palacio de Aranjuez. Bonavía, por su parte vio en la dirección urbano-arquitectónica un nuevo camino en el que poder desarrollar su talento. El Gabinete de la reina Isabel de Farnesio había quedado atrás, como un bello y delicado proyecto de su juventud. El trazado de la ciudad de Aranjuez, la terminación del Palacio, caballerizas nuevas, templos, puentes, etc., acaparan la atención de aquel artista que vino a la Corte de España como ayu-

dante del pintor Juan Bautista Galuzzi para llevar a cabo expresamente el Gabinete de la Reina en Aranjuez, una obra singular cuya realización brillante le serviría de piedra angular para el desarrollo de su posterior carrera artística.

Pero el Gabinete de la Reina, tal y como fue concebido por los artistas italianos, encabezados por Galuzzi, tuvo sin duda una existencia breve, tal vez porque a la Sala le asignaron otros usos. Como principal recuerdo de su original estructura había quedado sin duda la Fuente y "Juegos de Agua" en un peñasco "sobre el que se asentaban varias figuras de bronce y de mármol entre las que se contaban Neptuno, cuatro Delfines, un Leon, con la particularidad de que tenía una flor de lis en la mano, otro Leon en ademán de beber, una Sirena, un Fauno y unos arboles con pajaros"⁴².

El 28 de julio de 1738 Santiago Bonavía intervenía dando los últimos toques a la obra del Gabinete de la Reina. Había encargado a Juan Pablo Gozani y Compañía "23 lunas azogadas, once de ellas de nueve pies de alto y cuatro pies de ancho. Seis de ocho pies y medio de alto y cuatro y medio de ancho y las seis restantes de ocho pies de alto y media vara de ancho. También solicitó doce cristales en blanco hechos en la fábrica de San Ildefonso". En la petición se añade un informe en el que Bonavía declara: "para el Gabinete se necesitan treinta y cinco cristales empezando por once lunas de nueve pies de alto y cuatro de ancho que tendra de coste en Paris 12.000 pesos a lo que hay que agregar gastos de conducir y derechos de Aduanas en Francia. Y que siendo medidas extraordinarias es necesario se manden fabricar a proposito"⁴³.

Todavía en el mes de octubre de 1738 se ultiman detalles en el Gabinete dirigidos por Bonavía, como lo declara el propio artista en carta al Marqués de Torrenueva, expresando

"los atrasos del caudal con destino a la obra"⁴⁴.

A partir de esta fecha, los esfuerzos de Bonavía se concentran en la decoración de la nueva habitación "del Señor Infante Don Felipe y su futura esposa en la planta baja que mira al Jardín nuevo" en el propio Palacio de Aranjuez. Construirá el Teatro del Palacio y emprenderá también la decoración de algunos de los salones del Buen Retiro⁴⁵. Su actividad a partir de ahora será muy intensa como pintor, decorador, arquitecto y urbanista.

En la construcción de un nuevo Gabinete para la Reina en el Palacio de Aranjuez, el hecho más significativo fue sin duda el retorno a los "artificios" tan profundamente adscritos al manierismo. La Corte española se había manifestado solidaria de aquellos caprichos de la fantasía ya en el siglo XVI, como se demuestra con la existencia de "maravillas" en la Fresneda o en Valsaín⁴⁶. La Sala de las Burlas de la Casa de Campo o las fuentes de las que informa el jardinero Berrocal "para ser colocadas entre las dos ventanas... enfrente del corredor o Galeria y de la pieza del agua donde se puede gozar libremente..." en Valsaín son expresiones muy concretas de las inclinaciones de los Monarcas de la Casa de Austria por aquel tipo de obras en las que se entremezclaban las habilidades técnicas y la imaginación. En 1562, en Valsaín se ordenaba realizar "una fuente de burlas en la habitación que iba del patio a la zona ajardinada y se determina la construcción de cuatro asientos de piedra y la adaptación de las ventanas del Palacio al nuevo uso jardinístico del Patio". Los artificios del manierismo, con sus connotaciones de misterio y de capricho, son sin duda los antecedentes del "Juego de Agua" al que la reina Isabel de Farnesio dedicó un aposento del Palacio de Aranjuez, situándolo junto al bal-

cón orientado al Jardín Oriental y previendo también unos bancos para su contemplación. Un recinto de extrema sutileza en su elaboración, en su adorno, en todos y cada uno de los materiales seleccionados para su recubrimiento de superficies y pavimento. El "Juego de Agua" no debió ser de gran escala, ya que se deja constancia documental de que era portátil. Tales "Juegos de Agua" fueron ostentosamente frecuentes en los grandes Jardines de Italia durante los siglos XVI y XVII⁴⁷. El de Aranjuez, diseñado por italianos, y a petición de Isabel de Farnesio, posiblemente estuvo influido por las técnicas y el diseño de las obras del mismo género, realizadas en Italia durante el Renacimiento y el Barroco. Y tal vez en los nuevos Jardines de Aranjuez pudieron existir otros juegos de agua con los mismos propósitos recreativos. Fueron obras muy personales, en las que se operó ya en el Renacimiento, bajo un vocabulario genérico y una estructura planteada siempre con una gran tolerancia y autonomía, como un objeto visual de gran atracción en el que se ofrece al artista una libertad casi ilimitada. Tafuri, al comentar los artificios del clasicismo, escribe: "son auténtico y verdadero teatro creado para fines didácticos o como reflejo del orden (o desorden) cósmico, las alegorías, los mitos mecanicistas, los retos de homenaje a la magia de los elementos a través de los juegos de agua...".

NOTAS

¹ TOVAR MARTÍN, V.: "Filippo Juvarra y el Real Palacio de Aranjuez", *Reales Sitios*, nº 119 (primer trimestre 1994), 17. GONZÁLEZ, Adoración: "El Palacio Real de Aranjuez: una nueva estructura entre 1625 y 1750", *Reales Sitios*, nº 89 (tercer trimestre, 1986), 57.

² El gobernador Samaniego dirige un escrito al Secretario de Estado en

el que pone de relieve algunos defectos observados en la construcción del Palacio, en las alas oriental, norte y occidental, por no guardar proporción exacta con el ala meridional, construida en el siglo XVII por Juan Gómez de Mora (A.G.P. C^a 14147).

³ Samaniego, junto a su estudio crítico, presenta dos diseños, posiblemente realizados por su leal maestro Iztueta, en los que refleja la situación del Palacio en 1714 y la construcción que a partir de entonces ha llevado a cabo don Pedro Caro Idrogo. En su propuesta se refleja el modo de corregir la desproporción que se observa respecto al plano antiguo de la crujía meridional, realizada por "el insignisimo arquitecto Don Juan Gómez de Mora" (Archivo General de Palacio, Sección Planos y Dibujos nº 1187 y 1188).

⁴ A.G.P., C^a 14148. TOVAR, V.: "La Escalera del palacio de Aranjuez", *Academia*, Madrid, 1996.

⁵ A.G.P., C^a 14142, 25 de marzo de 1725.

⁶ A.G.P., C^a 14142, 25 de mayo de 1725.

⁷ A.G.P., C^a 14142, 19 de septiembre de 1725.

⁸ A.G.P., C^a 14146, 11 de febrero de 1729.

⁹ A.G.P., Expediente Personal 586/5.

¹⁰ A.G.P., Expediente Personal 586/5, diciembre 1729.

¹¹ A.G.P., C^a 14147, 5 de diciembre de 1751.

¹² A.G.P., C^a 14147, 11 de agosto de 1750.

¹³ A.G.P., C^a 14147, 4 de abril de 1751.

¹⁴ A.G.P., C^a 14148, 28 de diciembre de 1751.

¹⁵ MATEUZZI, A.M.: *Palazzi di Piacenza dal barocco al neoclassico*, Torino, 1979.

¹⁶ A.G.P., C^a 14148, 21 de junio de 1752.

¹⁷ A.G.P., C^a 14148, 5 de julio de 1752.

¹⁸ A.G.P., C^a 14147, 20 de octubre de 1752.

¹⁹ A.G.P., C^a 14147, 5 de noviembre de 1752. Esta escalera debió ser exterior, montada, con carácter portátil en el ángulo NE del Jardín Oriental.

²⁰ A.G.P., C^a 14147, 25 de diciembre de 1752.

²¹ A.G.P., C^a 14149, 6 de marzo de 1755.

²² A.G.P., C^a 14149, 27 de febrero de 1755.

²³ A.G.P., C^a 14149, 9 de marzo de 1755.

²⁴ A.G.P., Expediente Personal 2676/5.

²⁵ A.G.P., C^a 14149, año 1755.

²⁶ A.G.P., C^a 14149, 26 de septiembre de 1755.

²⁷ A.G.P., C^a 14149, 6 de octubre de 1755.

²⁸ A.G.P., C^a 14149, 4 de noviembre de 1755.

²⁹ A.G.P., C^a 14149, 30 de noviembre de 1755.

³⁰ A.G.P., C^a 14149, año 1755.

³¹ A.G.P., C^a 14151, 27 de enero y 14 de febrero de 1754.

³² A.G.P., C^a 14150, 28 de febrero de 1754.

³³ A.G.P., C^a 14150, 4 de marzo de 1754.

³⁴ A.G.P., C^a 14150, 17 de septiembre de 1754.

³⁵ A.G.P., C^a 14151.

³⁶ A.G.P., C^a 14151, 20 de agosto de 1754.

³⁷ A.G.P., C^a 14150, 15 de noviembre de 1754.

³⁸ A.G.P., C^a 14151, 23 de mayo de 1755.

³⁹ A.G.P., C^a 14151, 16 de agosto de 1755.

⁴⁰ V. Tovar, ob. cit.

⁴¹ A.G.P., C^a 14152, 1 de diciembre de 1756. Carta de Montufar a Patiño. URREA, J.: *La pintura italiana en España en el siglo XVIII*, Valladolid, 1977.

⁴² LÓPEZ Y MALTA, C.: *Historia descriptiva de Aranjuez*, Ed. Doce Calles, Aranjuez, 1988.

⁴³ A.G.P., C^a 14153, 28 de julio de 1758.

⁴⁴ A.G.P., C^a 14153, 5 de octubre de 1758.

⁴⁵ A.G.P., C^a 14153, 4 de agosto de 1759.

⁴⁶ MORÁN, M. y CHECA, F.: *Las casas del Rey*, Madrid, 1986, p. 107.

⁴⁷ NIETO ALCAIDE, V. y CHECA CREMADES, F.: *El Renacimiento (Formación y crisis del modelo clásico)*, Madrid, 1983, pp. 285-291.

- TAFURI, M.: *Retórica y experimentalismo*, Sevilla, 1978, p. 27.

- Nueva información en "La Fonti delle Fonti, Yconologia degli artifizii d'acqua". Firenze, 1985 (textos de C. Acidisi, M. Fagiolo, L. Zangheri, E. Battisti).

El Real Sitio de La Florida durante el siglo XVIII

Por Flora López Marsá



A finales del siglo XVIII Carlos IV compró las heredades de La Moncloa y La Florida y las añadió a otras pequeñas fincas para formar el Real Sitio de La Florida. Estas posesiones ocupaban una extensión de tres cuartos de legua de longitud, perteneciente a los terrenos de La Moncloa y la montaña del Príncipe Pío, antigua finca de La Florida. La

propiedad real llegaba por el Norte a las tapias del monte de El Pardo, y por el Sur hasta la puerta de San Vicente, lindando con terrenos del Palacio Real. Sin embargo, la historia de las dos fincas que formaron este Real Sitio es diferente.

A principios del siglo XVIII, esta zona de Madrid pertenecía casi totalmente al Concejo y a la comunidad del convento

Plano de Texeira.

Detalle. Museo

Municipal.

Madrid.

de San Jerónimo. En el plano de Texeira, fechado en 1656, aparecen las posesiones conocidas por el nombre de Montaña del Príncipe Pío y las huertas de las Minillas, La Florida, la Buytrera y la del Marqués de Palacios. La finca de la "Fuente el Sol", conocida más tarde como La Moncloa, no aparece, seguramente por no estar incluida dentro del radio de la Corte madrileña.

LA ANTIGUA FINCA DE LA FLORIDA

La finca de La Florida, que posteriormente dio nombre a todas las demás mencionadas, tuvo su origen a principios del siglo XVII. En el plano de Wit, grabado en Amberes en la primera mitad del siglo, aparece la finca como propiedad de Bernardo de Sandoval y Rojas, quien la había adquirido en 1615 al Marqués de Auñón. Este en 1617 se la regaló a su sobrino, el Duque de Lerma, quien a su vez la cedió a los jesuitas en 1624. En 1629, Jerónimo de la Quintana la describe como una de las fincas mejores de la villa y sus alrededores: "La Quinta de La Florida, camino de El Pardo, que fue del Cardenal Sandoval, arfobispo de Toledo, y al presente es de Don Gabriel Ortiz, Inquisidor de la Suprema"¹.

En 1647, la compró don Francisco de Moura, primogénito del Marqués de Castel Rodrigo².

La propiedad contaba con casa, huerto, jardines y un palomar. Pero al Marqués debió parecerle insuficiente y los años siguientes fue comprando las tierras que rodeaban la finca: la huerta de la Buytrera, que lindaba con la suya; otra huerta y casa cercana a las fuentes de Leganitos, conocida por el nombre de huerta de la Duquesa de Villahermosa; una casa, huerta y lavadero cercanas al puente de Leganitos; las huertas y tierras de las Minillas y varias tierras de sembradura cercanas.

La finca resultaba, pues, espléndida y tomó mucho más realce cuando el Marqués decidió reformar el Palacio con la intención de recrear el ambiente que él mismo había vivido en Roma (1652-1641). Construyó una villa italiana con jardines, donde poder pasar sus temporadas de descanso en un entorno sumamente agradable. El palacio, con su jardín, se dispuso en terrazas aprovechando la pendiente del terreno, lo que le daba un elegante aspecto de palacio italiano y producía un gran efecto visual desde la otra orilla del río Manzanares.

Arquitectónicamente, el edificio era de gran sencillez. Destacaba su horizontalidad, que se realizaba aún más al carecer por completo



Anónimo madrileño. Fines del siglo XVII. Palacio de La Florida (copia).

de torres y chapiteles. Sus fachadas, de ladrillo, como era costumbre en la época, y sus puertas y ventanas se enmarcaban en piedra. En 1675, la finca fue visitada por el conde Buenaventura de Harrach, quien ha dejado una valiosa descripción de la misma: "Esta tarde he visitado al Marqués de Castel Rodrigo en la Florida. Aún trabaja en la casa y el jardín, que son muy hermosos y aquélla bien amueblada; tiene cinco o seis cuartos en fila con tapices flamencos y cuadros. Al final, una alcoba con dos gabinetes dispuestos de manera que se ven cuatro grandes puertas dobles con cristales venecianos y grandes marcos de talla. En estos cuartos tiene cuadros flamencos con mar-

cos dorados, mesas de mármol con patas talladas y doradas y unos moros de madera dorada y plateada, sosteniendo tazas de plata; sillones y cortinas de terciopelo rojo con franjas de seda y oro. Desde esta habitación se descubre aún una gran fila de cuartos, pero en los cuales no entré".

"Ha obsequiado a mis gentileshombres y pajes dándoles dulces, toda clase de vino y agua. Este jardín y esta casa se hallan a orilla del río Manzanares, de manera que en verano puede ver desde sus habitaciones todo el paseo". Y continúa: "Los cuartos de arriba son muy alegres, especialmente aquel donde ha colocado su cama, pues puede ver, sin salir de ella, el jardín, el río y las capillas". "El jardín se halla hasta la fecha dividido en dos partes: delante de la casa hay un parterre cuadrangular con gran cantidad de diferentes flores, alrededor del cual existe un pequeño espaldar con perales chiquititos y árboles enanos con buenas frutas, entre ellos varios naranjos"³.

Por los mismos años, la condesa D'Aulnoy la describía así: "La Florida es una residencia muy agradable, cuyos jardines me han gustado mucho; vi en ellos estatuas esculpidas por los más famosos maestros; aguas corrientes que producen un

agradable murmullo; flores hermosas... pues allí se cultivan las más raras y bonitas"⁴.

A finales del siglo XVII, la finca estaba en todo su esplendor. El arquitecto Manuel del Olmo se ocupaba de "tirar las líneas de las tapias de la Puerta de la Florida y cerrar el barranco que va al Puente del Prado Nuevo"⁵. Para la obra se precisó que el arquitecto presentara al Ayuntamiento un plano con los límites, casas, palacio y la entrada que daba al Paseo del Prado Nuevo, la cual tenía dos torres y jardines que le proporcionaban un aspecto magnífico. El mismo arquitecto se ocupó también de las obras de saneamiento y empedrado. El arquitecto Teodoro de Ardemans colaboró en mejoras de la propiedad⁶.

A principios del siglo XVIII murió doña Leonor, hija del Marqués de Castel Rodrigo, y dejó como heredera de la misma, según testamento de 28 de noviembre de 1706, a su hermana doña Juana, casada con el príncipe Pío de Saboya⁷. Pasó después al hijo de ambos, don Francisco, y de él a su hijo Gisberto, quien la legó a su hermana mayor, Isabel María Pía de Saboya Spínola de la Cerda.

En 1787 se desgajaron de la finca doce fanegas que fueron vendidas a S.M. Carlos IV⁸. Estaban situadas en la huerta de Leganitos, entre la

plazuela del mismo nombre y la calle del Prado Nuevo que bajaba a la Puerta de San Vicente, comprendiendo también el pilón de la fuente pública, el de la casilla del herrador, el vertedero de las aguas movedizas y el de la casa que se encontraba a la entrada de la calle de las Minillas. El Rey deseaba estos terrenos para poder construir el convento de San Pedro de Alcántara y derribar el antiguo convento de San Gil, situado en las inmediaciones del Palacio Real, y dar así la hermosura y magnificencia deseada a la zona.

Para construir el nuevo edificio se eligió a don Pedro Arnal, arquitecto de la Academia de San Fernando. Colaboraron también en la obra los arquitectos Sabatini, como director primero de la Real Obra, y Juan de Villanueva, como Maestro Mayor de la Villa⁹. El edificio era muy sencillo, tenía planta rectangular con un cuerpo saliente en la fachada opuesta a la principal; las fachadas eran de ladrillo y las puertas y ventanas se enmarcaban con piedra de granito. Tenía dos plantas en altura y en su interior había dos grandes patios. Una vez terminado,



Plan general de las obras exteriores de los jardines del Camino Nuevo para la entrada del Real Palacio de Madrid, (año 1767). AGP. Sección Planos. Sig. 5.

nunca llegó a ser ocupado por los monjes, quienes pasaron a la iglesia de San Cayetano, y el convento se destinó a Cuartel de Caballería, función que desempeñó durante todo el siglo XIX.

El 7 de julio de 1792, Carlos IV compró la posesión de La Florida a

"Delineación de la cerca de las últimas guertas del Camino de El Pardo... entre el Soto de Migas Calientes y la Fuente de las Damas con proyecto de ensanche de dicho Camino a costa de las huertas de la Mondoia y del Marqués de Navas..." (año 1714). AGP. Sección Planos. Sig. 883.



la Marquesa de Castel Rodrigo en un precio de 1.900.000 reales¹⁰. La heredad tenía en ese momento una extensión de 5.046.420 pies y se componía de: "Casas, palacio de campo, jardines, huertas, terrenos de regadío, montaña, palomar, plantas, árboles frutales y silvestres, estanques, norias, aguas, obras de fontanería, encañados, fuentes, estatuas y cerca"¹¹.

En este mismo mes se comenzó la demolición de la ermita de San Antonio, que había sido construida por Sabatini, y se adquirieron los terrenos necesarios para los alrededores de la ermita y para urbanizar la zona con un paseo público. Todo ello indica, claramente, la intención del Rey de hacer de aquella zona un lugar privilegiado. Para ello, Sabatini llamará a Felipe Fontana, arquitecto italiano que había sido reclutado por aquél y había pasado a formar parte del equipo de arquitectos reales desde 1789¹². En 1792, Fontana estaba al cargo de las labores escenográficas del Buen Retiro. En agosto de 1793 se le encargaron las obras de la Real Florida: "... Todos los planos y diseños... tanto de la Real Capilla de San Antonio y galería grande, como de las fuentes, cascada y Palacio..."¹³. En el Archivo de Palacio se conserva un documento por el que conocemos que el propio Rey entregó a Fontana los diseños del Palacio de Caserta¹⁴. Muerto Fon-

tana en 1800, se le reclamaron a su viuda, por lo cual conocemos su existencia. El proyecto del palacio era, según se deduce del documento, de gran empaque. Virginia Tovar, al analizar la relación de dichos planos, dice que tenía "... Todos los componentes de las obras maestras barrocas..."¹⁵. El conjunto arquitectónico estaba integrado en un jardín, donde se disponían fuentes, esculturas y cenadores. En el palacio y jardín, la utilización de galerías y espacios circulares evocaba las construcciones piamontesas del arquitecto Guarino Guarini, quien recurrió a la alternancia de galerías en semicírculo y la fachada rectilínea, fórmula barroca empleada en Europa durante el siglo XVIII y que fue utilizada en el Palacio de Caserta por Vanvitelli.

La suerte del palacio en los años siguientes es incierta, ya que o no se llegó a construir por entero o en algún momento se dejó abandonado. Los trabajos se centraron en el Palacio de La Moncloa, finca colindante, y que es motivo de que distintos autores confundan con el que nos ocupa, ya que aparece en los documentos mencionado como Real Palacio de la Florida. Son sin embargo dos fincas y dos palacios diferentes, con historias distintas, que durante el reinado del rey Carlos IV formaron una propiedad común.

"LA FUENTE EL SOL" (ANTIGUA FINCA DE LA MONCLOA)

Los primeros datos que se refieren a la propiedad de La Moncloa se remontan a 1614, cuando la Condesa de Valencia compró aquellos terrenos. En 1618 y 1624 adquirió las tierras próximas al prado y arroyo de Cantarranas y al Monasterio de San Jerónimo¹⁶. La hija de la Condesa de Valencia se casó con don Antonio Portocarrero Enríquez de Cabrera, tercer señor de la Monclova¹⁷. Esta posesión, llamada hasta este momento "Fuente el Sol", se denominó a partir de entonces "de La Moncloa" por el título de sus dueños. En 1660, muerta la Condesa, se dispuso de sus bienes para poder pagar a sus numerosos acreedores. El 7 de julio del mismo año, la propiedad¹⁸ fue vendida a don Gaspar de Haro y Guzmán, conde de Morente y marqués de Liche, gentilhombre de Cámara de S.M. y montero mayor del Alcázar¹⁹.

El marqués de Liche fue un hombre de personalidad compleja, gozó del favor del rey Felipe IV, quien le dio los cargos de Embajador en Roma, primero, y Virrey en Nápoles, posteriormente. De vuelta a la Corte madrileña, se le nombró Montero Mayor, Alcaide del Buen Retiro de El Pardo, la Zarzuela, Valsaín y de los alcázares de Cór-



Comedor. Palacete de La Moncloa (año 1929).

Comedor. Palacete de La Moncloa (año 1929).

Escalera. Palacete de La Moncloa (año 1929).



Galería de Estatuas. Casita del Labrador. Aranjuez.

doña y Sevilla. Su trabajo, pues, consistía en distraer al Rey, organizando cacerías, meriendas campestres y festejos y comedias en el Buen Retiro. Y al parecer, como comenta Gregorio de Andrés, "... al par que buscaba distraer, divertir y entretener al rey, se lanzó el mismo a una vida licenciosa de tal agrado que fue el escándalo de todo Madrid"²⁰. Sin embargo, no todo era negativo en el Marqués, ya que, gracias a él, se enriqueció la Biblioteca de El Escorial con más de 1.000 códices, al donarlos al Rey, después de heredarlos de su tío, el Conde-Duque de Olivares. El Marqués fue un hombre culto, con una afición desmedida por coleccionar obras de arte, sobre todo pintura. Esta quizá fue la razón por la cual, al mejorar la propiedad de La Moncloa, quiso hacer una hermosa reforma en el palacio, realizando espléndidas pinturas que le dieron el merecido nombre de "Casa Pintada". El Marqués contrató para la decoración de la casa a los pintores italianos Miguel Ángel Colonna y Agustín Mitelli, quienes habían venido a España para pintar en el Palacio Real²¹. El trabajo de ambos debió ser de calidad, ya que años más tarde el propio Palomino los alaba: "Pintaron los te-

chos de la casa de la huerta que labró el señor de Liche en el camino de El Pardo y donde también pintaron muchos pintores, así españoles como extranjeros. Estuvo esta obra a cargo de don Juan Carreño y don Francisco de Ricci. Copiáronse en las paredes los mejores cuadros que se pudieron haber con mucha puntualidad. Hay de Rafael, de Tiziano, de Veronés, de Van Dick, de Rubens, de Velázquez y de otros muchos y con marcos de oro también pintados y coladuras de tela fingidas famosísimamente y en las paredes de la casa, por la parte exterior, se pintó al fresco y se delinearon algunos relojes con notables curiosidades que había de mostrar en tales días al sol, lo cual la injuria del tiempo ya tiene arruinado"²². Habían transcurrido tan sólo setenta años desde su ejecución y, sin embargo, las palabras de Palomino nos indican que la casa se había deteriorado mucho con el paso del tiempo.

En 1705 adquirió la finca el Marqués de Narros. Esta contaba con una casa huerta, una casa para el hortelano, una para el guarda, un hermoso jardín, huerta y tierras de labor. Años más tarde, la adquirió el Marqués de Guerra, quien la vendió a María Ana de Silva y Sar-

miento, Duquesa de Arcos, en 160.000 reales²⁵. En el último tercio del siglo XVIII, cuando la Duquesa adquirió la finca, la fisiocracia estaba de moda. El propio rey Carlos III tenía una granja experimental en Aranjuez y la nobleza gustaba de los palacios en los alrededores de Madrid, donde, además de una cómoda vivienda, podía tenerse un hermoso jardín y una huerta que produjera para el consumo de la propiedad.

Al propio tiempo era muy común el hecho de tener animales de granja igualmente para el consumo de la casa. Si la finca era grande, se completaba la explotación de la misma con cultivos en sus tierras de labor.

Muchas fueron las fincas que se explotaron en los alrededores de Madrid. De ellas, quizá las más espléndidas fueran la de la Duquesa de Osuna, "El Capricho", y la que tenían en Chamartín de la Rosa los Duques del Infantado. La Duquesa de Arcos, dispuesta a que su propiedad fuera igualmente productiva, comenzó su mejora haciendo reconocer la posesión por don Antonio de Abajo, maestro de obras, y dos peritos alarifes agrimensores, "quiénes declararon componerse aquélla de 55 fanegas y un celemin

de tierras dentro de sus cercas, las 15 y media de regadío y las restantes de labrantío; que a su inmediación y fuera de las tapias le correspondían otras 22 fanegas y un celemín de tierra de labor, a todo lo que con las dos casas, principal y de labor, cañerías, álamos y árboles frutales dieron de valor de 211.250 a 213.250 reales en venta, y de 3.975 a 4.000 reales en renta, pues las tapias y casas, como que se hallaban desplomadas y arruinadas, las estimaron en 60.000 reales”²⁴.

La compra se efectuó en 1781, y tras ella la Duquesa reformó considerablemente el palacete. Esta era una mujer culta, que estaba al tanto de la moda imperante. Contó para todo ello con la colaboración de su hermano Pedro de Silva, capellán de la iglesia de La Encarnación y hombre entendido en la materia, ya que era consiliario de la Real Academia de San Fernando. La dirección de las obras de la reforma es el primero de los distintos interrogantes que plantea el estudio de esta posesión. Documentalmente, no tenemos constancia de qué arquitecto fue quien las ejecutó. Podríamos, sin embargo, barajar distintos nombres de arquitectos posibles. La Duquesa de Alba encargó las obras de reforma del

Palacete de Buenavista²⁵ a Juan Pedro Arnal, que al propio tiempo era director de la Real Academia. En La Florida por estos años lleva las obras Felipe Fontana, quien, sabemos, estaba especializado en escenografías, ya que era director de las obras del Teatro del Buen Retiro, ¿pudo aconsejar a la Duquesa en la decoración? Además, los entonces arquitectos de Carlos IV, Juan de Villanueva e Isidro González Velázquez realizarán obras en las que podemos encontrar similitudes entre las fachadas de la Casita del Labrador de Aranjuez y la del Palacete de La Moncloa, pero dicha intervención de ser cierta sería posiblemente a partir de 1802.

¿Trabajó el arquitecto en equipo con Dugourc o las piezas fueron concebidas independientemente de su decoración? No podemos asegurarlo, pero la deducción más lógica es pensar que hubo una conjunción total o que los diseños de las habitaciones fueron concebidos en su totalidad por el propio Dugourc, ya que además esta forma de trabajo no era extraña para él, pues en Francia había cosechado grandes éxitos a través de su estrecha colaboración con el arquitecto Belanger, su cuñado, sobre todo en el Palacete de La Bagatelle, y los

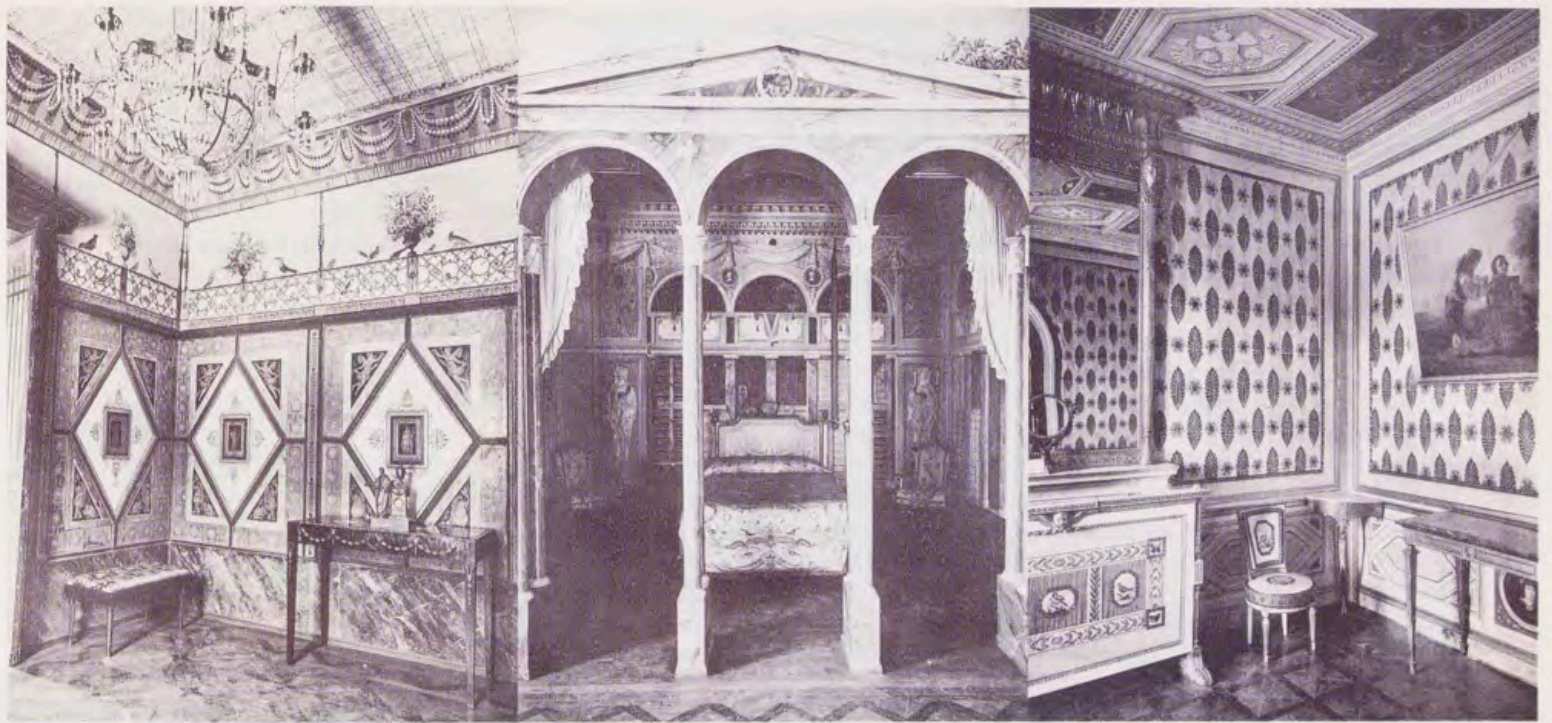
dibujos conservados de los diseños del maestro nos muestran piezas concebidas en su integridad.

Distinguir de forma categórica las reformas que efectuó la Duquesa de las posteriores de su hija, la Duquesa de Alba, es tarea muy difícil, ya que los únicos datos que tenemos son las aseveraciones de Ezquerro del Bayo y las fotografías de su libro. Pero éste se publicó en 1929 y por lo tanto, para dichas fechas, las reformas se habían superpuesto unas a otras.

Parece un hecho cierto que el proyecto decorativo fue dirigido por Dugourc. El mismo lo asegura así en sus *Memorias*, pero ¿comenzó la dirección a partir de 1781 o por encargo de la Duquesa de Alba en 1784? Ezquerro asegura que el comedor fue transformado en época de la Duquesa de Arcos, pero indudablemente Dugourc debió retocar posteriormente, así podríamos deducir de lo que nos dice Chantal Gastinel-Coural en su artículo “A propos du palais D’Albe du mauveau sur des ornemanistes français de la fin du 18eu”: ... “Les charmants dicors réalisés d’après Dugourc ou l’ou retrace les motifs neo-classiques qui lui sont cher..., fise orneé d’une ronde de satyres en stuc blanc du modele d’Herculani...”²⁶.



Comedor. Casita del Labrador. Aranjuez.



Gabinete de Estucos. Palacete de La Moncloa (año 1925).

Alcoba. Palacete de La Moncloa (año 1929).

Gabinete. Palacete de La Moncloa (año 1929).

Juan José Junquera lo ratifica cuando, al hablar del motivo de los sátiros danzantes utilizados en el Salón de Baile de la Casita del Labrador de Aranjuez, dice que ya fueron empleados por él en el comedor de La Moncloa²⁷.

Admitamos la teoría de que el comedor y la escalera se reformaron en tiempo de la Duquesa de Arcos. Lo primero que podríamos apuntar al margen de su decoración es que la estructura de las piezas sigue la tradición de los "casinos" o villas campestres italianas. La escalera muestra la alternancia de la decoración arquitectónica romana en los frescos, imitando jardines para dar mayor amplitud y perspectiva; y el comedor abarca dos plantas, forma semirrotonda y tribuna, todo ello como una clara influencia palladiana.

Por estos años, la decoración se hace arquitectónica, utilizando al propio tiempo motivos clásicos de arquitectura y escultura. Columnas, pilastras, hornacinas, frisos y esculturas se suceden, y constituyen una espléndida forma de mostrar los profundos conocimientos del dueño de la casa, a la manera que ya se hiciera en las galerías renacentistas con los objetos hallados en las excavaciones arquitectónicas. En esta línea se diseña la "saleta del café" de la Casita del Príncipe de El Escorial, y posterior-

mente la escalera y galería de estatuas de la Casita del Labrador de Aranjuez. Sin embargo, mientras que en aquellas son básicamente esculturas y estucos, aquí se conjugan los detalles arquitectónicos con estucos y esculturas con los pictóricos.

Elemento principal en la decoración del comedor es la banda horizontal de sátiros danzantes, motivo tomado de las antigüedades de Herculano, que marca la división entre el piso primero y el segundo. De ella Chantal Gastinel-Coural dice que hay dibujos en el Museo de Artes Decorativas de París²⁸. Junquera afirma que es motivo típico de Dugourc, y José Luis Sancho, al hablar de la decoración del palacio de Anglona, atribuye ambas decoraciones²⁹ a la única mano de Dugourc y dice, refiriéndose a los frisos de bailarinas, que son de "... evidente similitud conceptual con los danzantes que recorren las paredes de la pieza de comer de la Moncloa"³⁰.

Los paramentos del comedor se adornan con frisos de motivos clásicos, grisallas imitando arquitecturas, medallones y pinturas de las bailarinas de Herculano, que nos recuerdan enormemente a las pintadas por Girordet en el "Gabinete de Platino" de la Casita del Labrador, que, según el propio pintor, serían anteriores a las que ejecutó

para la emperatriz Josefina, en Compiègne, en Francia.

De gran impacto debió ser la tribuna de los músicos, en la que, detrás de las arquerías palladianas, se alzaba una pintura mural de una escena campestre.

Indudablemente, aún cuando consideremos que fueron varios los decoradores del palacete, hay una clara influencia de estética italiana, e incluso de tradición de aquella que fue la "casa pintada" del siglo XVII; distintos paramentos aparecen adornados con frescos que causan una continuidad entre jardín y arquitectura, remontándonos a Roma, hasta la Sala del Jardín de la Casa de Livia (s.I. d.C.), esposa del emperador Augusto, donde por primera vez se recrearon vistas de un jardín con árboles frutales y pájaros.

La Duquesa murió al cabo de pocos años, y en 1784 la casa fue heredada por su hija. La reforma que se hizo en tiempos de Cayetana fue continuación de la comenzada por su madre. Sin embargo, los datos que tenemos parecen más claros que los de época anterior.

Chantal Gastinel-Coural, en su artículo sobre Dugourc y Grognard³¹, afirma que el primero trabajó para la Duquesa en el Palacete de La Moncloa, y el propio maestro en su autobiografía denomina a dicho Palacio como "palais d'Albe", para

el que dice haber hecho "... il fit tous les dessins pour la décoration intérieure..."³². Por los mismos años, Dugourc está haciendo el proyecto decorativo del Palacio de Buenavista, casa de la Duquesa en Madrid, por lo que es muy probable que llevara al mismo tiempo la decoración de La Moncloa. De los diseños del palacete de atribución clara al francés, algunos son inequívocos, como el gabinete de estucos, tanto por el diseño de paneles con distribución geométrica, como por el hecho de que, años más tarde, en 1809, el propio Dugourc firma la sustitución de las figuras de las mujeres fuertes de la Biblia por las Musas.

En el último tercio del siglo XVIII es habitual el empleo de estucos. Tradición asimilada de la Domus Aurea de Roma, se utiliza, por lo menos, en una sala de los palacios. Recordemos el magnífico trabajo de los hermanos Brilli en el tocador de María Luisa de Parma, en el Palacio Real o, ya a principios del siglo XIX, el retrete de la Casita del Labrador, diseñado por González Velázquez.

Este gabinete de La Moncloa nos muestra una clara influencia francesa, y un evidente parentesco con las piezas de la Casita del Labrador, en cuyo diseño intervino Dugourc, en la época en que trabajaba para Camill Pernon.

La utilización de elementos geométricos como base decorativa evoca enormemente el comedor y el salón de baile de la Casita del Labrador; en ambos casos, las figuras se adaptan a cartelas triangulares o romboidales, "losanges", muy del gusto del maestro. Ezquerria asegura que la parte superior de los paramentos y techo es de época de Fernando VII. Sin embargo, no sería de extrañar que fuera de la misma época que el resto de la habitación, porque estas decoraciones, imitando cenadores y enrejados con plantas y pájaros, son típicas de los diseños de Dugourc.

De una fantasía desbordante fue la decoración de la alcoba y antecoba de la Duquesa. Si fue Dugourc quien la diseñó, demostró aunar conocimientos profundos artísticos y estéticos, ya que en estas piezas

se conjugan un buen número de elementos diferentes. Por una parte, la estructura arquitectónica que divide las dos piezas utilizando arquerías coronadas por frontón, elemento que repetirá en los diseños de la sala del baño del palacete de verano de la Duquesa de Alba. La decoración mural nos sugiere las piezas renacentistas con decoración de trampantojos, como la sala de la perspectiva de la villa Farnesina de Roma, obra de Peruzzi, donde aparecen arquitecturas y jardines combinados creando una ilusión óptica. Dicha decoración, muy utilizada en las villas campesinas italianas, seguirá vigente durante los siglos XVII y XVIII, conti-

de Aranjuez, atribuido a Japelli, pintor del rey Carlos IV; en ella se representa un jardín con balcones a los que se asoman unos personajes que miran con curiosidad.

La decoración de la alcoba y la antecoba de La Moncloa se nos presenta en esa misma línea. En la primera, unos balcones simulados tienen las persianas abiertas por las que se ve el jardín. La puerta de la habitación es una cancela de hierro; en el dormitorio las ventanas están cerradas. ¿Sería el mismo Japelli quien lo pintara?

No hay constancia de ello y además, al propio tiempo, tenemos conocimiento de dibujos de diseños para el proyecto decorativo de la

rica, lógicamente, dada la función originaria del apartamento decorado como su homóloga de La Moncloa, con la que guarda tantas semejanzas, esta pieza de dormir está dividida en alcoba y antecoba por una pantalla de tres arcos sostenidos por grupos de columnillas sobre zócalos, orden que articula coherentemente también las paredes de la alcoba"... "está concebida a modo de un templete ovalado cubierto con toda su anchura hacia la antecoba, por cuyos balcones entra la luz del jardín, con un resultado de ligereza incomparable"³⁴

Lo cierto en definitiva es que las piezas debieron resultar de gran

téticas, pero nos parece extraño, ya que no se mencionan como tales muebles, ni por sus telas en la testamentaría de la Duquesa, ni en la posterior del rey Fernando VII.

El resto de la decoración sí aparece en la testamentaría de la Duquesa, tasado por Andrés Peral, maestro dorador, como dorado y pintado con imitación a mármoles y maderas finas en "... los adornos de Romanatos, cornisas, arquitrabes, columnas y zocalos...";³⁵ elementos clásicos imitando distintos materiales nobles que nos recuerdan la tradición barroca italiana de emplear la pintura y el estuco como solución barata para recrear un ambiente de materia-

de la calle Barquillo; de la finca les llevaban, además, aves, leche, frutas y verduras de la huerta. Su producción llegó a ser tan abundante que hubo que pedir permiso al Ayuntamiento para vender sus productos en cuatro plazuelas de la villa.

Muy importante fue también el embellecimiento de los jardines. En ellos se unía la utilidad a la belleza. "Los arroyos corrían entre los bosquecillos de álamos y avellanos, los cerros desde donde divisamos los fondos velazqueños de El Pardo y la Casa de Campo estaban plantados en albitanas de ciruelos, guindos y abridores, formaban calles los negrillos y árboles

del amor y, entre otros lugares, perales con golpes de rosal entre ellos y cuerdas de alhucema. Había cultivos de olivos y vides, las parras hacían caminos cubiertos"³⁷, describe Javier de Whintuysen y continúa hablando de un jardín a la inglesa, cuya traza ignora, que tenía "clavelita, minutisa, rosales, estatices, violetas y demás y el jardín del cenador con casias, albaricoques, higueras y varios arbolillos. Cordones de alhucemas y tomillo que formaban las eras de dicho jardín, tiestos de alcorcón, de luisa, rosal, geranio, oreja de oro, etc."³⁸ Los jardines hubieron de adaptarse al terreno, accidentado en la parte superior y llano en la inferior, con un gran número de arroyos y fuentes naturales. Los encargados de diseñarlos se acomodaron a la topografía existente y construyeron una serie de

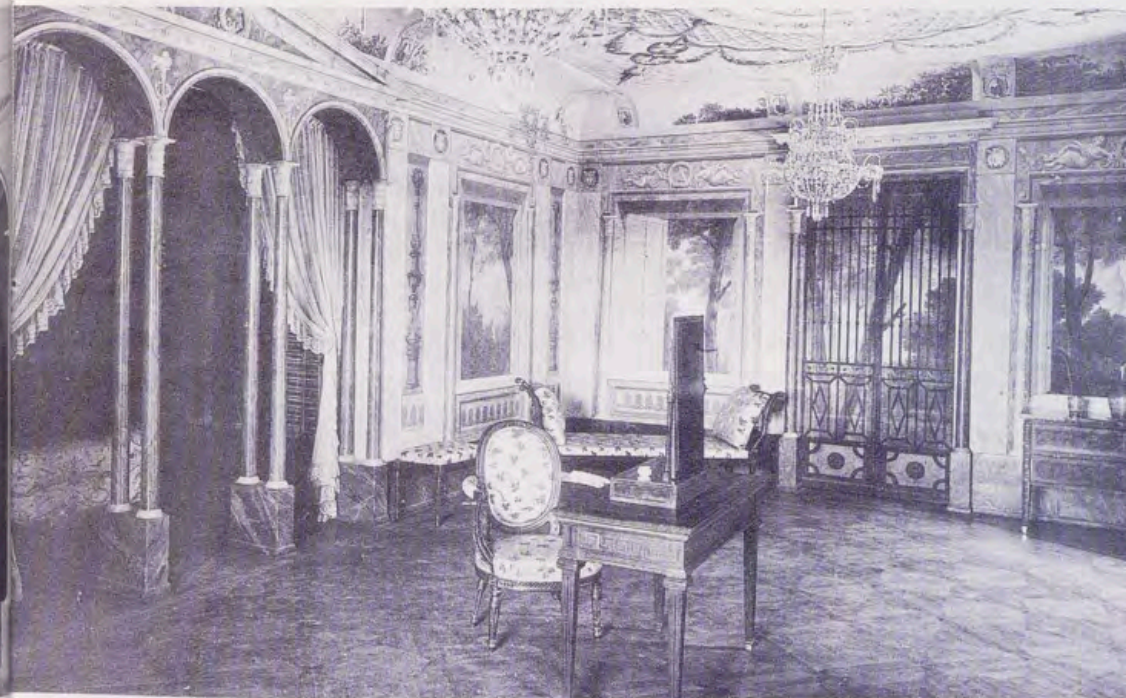
pequeños jardines que embellecieron con fuentes; a esta época pertenecen los del Barranco, Cañogordo, Paso y Estufa. Completaban la vegetación las huertas donde crecían abundantes hortalizas.

En la propiedad había varias construcciones para la labor, guarda y servicio de los señores, un palomar, una tortolera, una capilla y un camosanto.

A finales de siglo, el rey Carlos IV mostraba especial gusto por la zona de La Moncloa. Había comprado en 1792 -como hemos visto- la zona de la antigua Florida y en los años siguientes continuó su preocupación por aumentar los te-



Antecoba. Palacete de La Moncloa (año 1929).



Antecoba y alcoba. Palacete de La Moncloa (año 1929).

nuando la tradición heredada de las pinturas romanas que reproducían jardines y arquitecturas para dar mayor amplitud a las salas. Durante el siglo XVIII este tipo de decoración se puso de moda, y será especialmente en el último tercio del XVIII y el primero del XIX cuando se pongan en boga estos diseños con tinte escenográfico. Ejemplo magnífico de ello son los ya mencionados del palacete de verano de Alba, concebidos por Dugourc en 1790.

Entre los diseños de los Reales Sitios, el más próximo es quizá la pintura de la escalera de los paramentos de la Casita del Labrador

cámara pompeyana del Palacio de Montenegro en Mallorca, que simulan unos balcones con columnas y toldo a través de los cuales se ve un paisaje, están firmados por Isidro González Velázquez³⁵ y guardan similitud con los de La Moncloa. ¿Intervino en estos dicho arquitecto?

Unos años más tarde, en 1802, Dugourc aplicó la misma solución utilizada en este dormitorio en la alcoba de la Duquesa de Osuna en el palacio de Anglona. El diseño, conservado hasta hoy, es magnífico; como nos indica José Luis Sancho: "La sala III es sin duda la más sorprendente de todas y la más

impacto y belleza. En la alcoba, la cama aparece adosada al paramento situado frente al pórtico de entrada. En él se representan arquerías, donde se alojan balcones de los que cuelga un "lambrequin", motivo heráldico muy utilizado en decoración durante el período del rey Luis XIV. Entre los arcos, medallones, y coronado todo ello por cortinajes de encaje simulado, elemento repetido en distintas ocasiones por el diseñador francés y que concede a la estancia un toque de preciosismo pictórico. No tenemos la certeza de que la cama y las dos butacas que aparecen en el libro de Ezquerria del Bayo sean las au-

les nobles y producir un efecto arquitectónico.

La nueva Duquesa mostró especial predilección por el lugar, al que acudía frecuentemente y donde pasaba largas temporadas. Por ello, aumentó la posesión comprando la Viña del Bordador³⁶, propiedad que tenía además de la viña, una huerta, árboles frutales, casas de labor y recreo y un horno de tejas y ladrillo, que posteriormente suministraría el material para su nuevo palacio de Buenavista.

En una cueva situada debajo del palacete se instaló una mantequería que surtía diariamente la mantequilla a los Duques en su palacio

renos del Real Sitio para hacerlo más hermoso y rico. En 1795 se aconsejó al Rey la compra de una serie de fincas aledañas a la antigua de La Florida. Se adquirieron la huerta llamada del Bótanico o Migas Calientes, que pertenecía a la Marquesa de Castejón³⁹, la huerta del Conde de Noblejas, la de don Manuel de Alarcón, las que pertenecían a la comunidad de los Jerónimos, entre los caminos de El Pardo, San Bernardino y Tejares, y varios terrenos de particulares⁴⁰.

En este año de 1795 Godoy era dueño de la Huerta de La Moncloa⁴¹. La había comprado poco antes a la Superintendencia General de los bienes de la extinguida Compañía de Jesús y, ante el entusiasmo que el Rey mostraba por la finca, la cedió al Monarca. El propio Rey corroboraba su deseo por la finca con estas palabras: "Habiendo advertido el Duque de Alcudia⁴² mi deseo de adquirir la huerta que le pertenece llamada de la Moncloa, sita en las inmediaciones de Madrid, orilla del camino de mi Real Sitio de El Pardo, frente al Soto de Migas Calientes y las tierras agregadas a ellas, me ha suplicado con repetidas instancias admita la cesión que ha determinado hacerme de todas estas posesiones y aceptando yo este servicio, que me es muy agradable por el uso que pienso hacer de todas las posesiones que he adquirido y pienso adquirir en aquella riviéra", y el Rey continuaba "... he considerado justo y debido dar al Duque la recompensa correspondiente aunque la ha rehusado con

razones propias de su moderación, cediéndole como le cedo, en posesión y propiedad, para sí, herederos y sucesores perpetuamente la Hacienda de Campo que me pertenece como Patrimonio particular a la extremidad oriental de este Real Sitio confinante con la Vega de Colmenar conocida actualmente con los nombres de Cortijo del rey y Cortijo de Cano-sa"⁴³.

En 1802 murió repentinamente la Duquesa de Alba y el Rey quiso que su propiedad de La Moncloa pasara a formar parte del Real Sitio de La Florida. Para ello se procedió a la tasación de la finca, nombrándose peritos, por parte de los herederos de la Duquesa, que valoraran la jardinería, arbolado y hortalizas, las tierras de labor y la fábrica y edificios; por parte de S.M., varios peritos valorarían el interior del Palacio. Fueron elegidos para ello artistas de renombre, entre los que destacaban: José Ginés, para la escultura y escayolas; Jacinto Gómez, para las pinturas al fresco; Miguel Rodríguez, para los adornos de talla; Andrés Peral, para los dorados; Teodoro Oncells, para la escalera de caoba; y Jerónimo Heredia para los balaustres, maderas, etc., del exterior de la casa. Esteban González y Antonio Roura fueron encargados de tasar la huerta con sus aperos de labor y los ganados. El valor que ajustaron los tasadores fue de 285.315 reales, los cuales se pagarían mitad en metálico y mitad en vales⁴⁴.

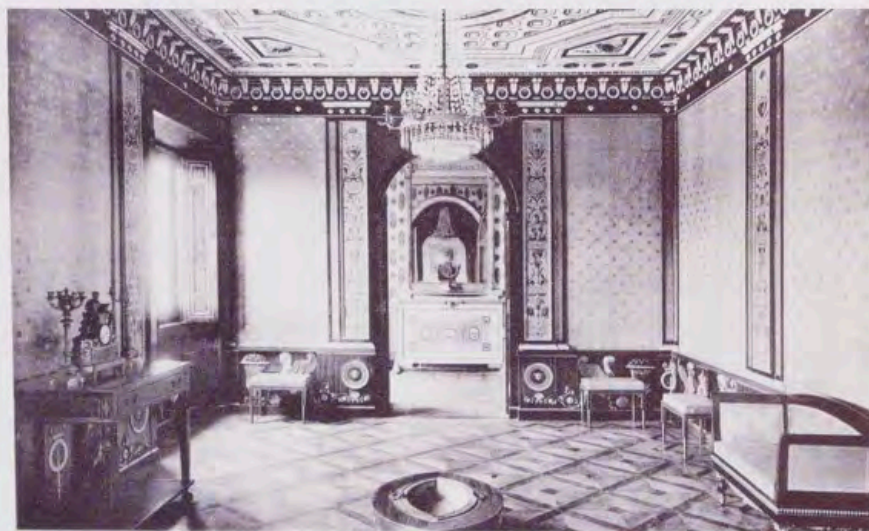
Una vez dueño, el Rey, de la casa, se procedió a modificar algunas estancias. Se cambió la decoración

del vestíbulo principal, se colocó otra escalera de caracol en el acceso principal y se dispuso un despacho para el Rey en las antiguas habitaciones de don Pedro Silva, hermano de la Duquesa de Arcos. Esta pieza, denominada también de maderas finas, se consideró una de las mejores del palacete. En ella se fusionaron la sabiduría de Dugourc y la inmejorable calidad y belleza de las sedas de Pernon. Fue concebida a la manera francesa, revistiendo los paramentos con "boiserie" y colgadura de seda. El zócalo de caoba en su color y talla dorada mostraba figuras de esfinges, jarrones y medallones en dorado que podemos claramente relacionar con el del comedor de la reina María Luisa de Parma de la Casita del Labrador de Aranjuez; este tipo de zócalo posee un diseño más avanzado por sus motivos Imperio, estilo propio de estos años⁴⁵, que aquellos de madera pintada y dorada con motivos neoclásicos, tan del gusto del siglo XVIII, que pudimos contemplar en las Casitas de El Escorial y El Pardo. En las paredes, las colgaduras de seda mostraban un diseño de las sederías Pernon de Lyon, eran de color amarillo con motivos de hojas en verde y oro⁴⁶ y, según nos indica Ezquerra, procedían de El Escorial⁴⁷. Dividiendo verticalmente los paramentos había paneles de madera pintada con motivos pompeyanos.

El techo plano aparecía pintado con un lienzo aplicado y presentaba una decoración principal basada en la división geométrica del espacio, con motivos de casetones, grutescos y en el centro, dispuestos de forma circular, una serie de medallones de personajes ilustres.

De la misma época fue el denominado gabinete que, al igual que la pieza anterior, se concibió a la manera francesa; el zócalo, muy sencillo, se decoraba con motivos geométricos y medallones. La seda de la pared era idéntica a la del despacho del Rey.

Los muebles que contemplamos en la foto del libro de Ezquerra, sobre todo la pantalla de chimenea y la silla, son inequívocamente Pernon-Dugourc con medallones con pájaros que nos recuerdan los muebles de la sala de la torre de la Casita del Príncipe de El Escorial.



Sala de Caoba. Palacete de La Moncloa (año 1929).

NOTAS

¹ QUINTANA, Jerónimo de la, *A la muy antigua, noble y coronada Villa de Madrid. Historia de...* Imprenta del Reino, Madrid, 1629, folio 378.

² GÓMEZ IGLESIAS, Joaquín, "La montaña del Príncipe Pío y sus alrededores (1565-1907)", *Villa de Madrid*, año VI, nº 25.

³ EZQUERRA DEL BAYO, Joaquín, "La Real Casa de Campo, heredamiento de La Florida y Montaña del Príncipe Pío", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, año II, enero 1926, nº 10, pp. 124-125.

⁴ CONDESA D'AULNOY, "Viaje por España", Editorial Iberia, Barcelona, 1962.

⁵ ASA 1-4-32, Plano de La Florida; tinta marrón, aguada amarilla, verde, roja y sepia, 0'42 x 0'84 cm.

⁶ ASA 1-12-31.

⁷ De quien se tomó el nombre de Montaña del Príncipe Pío.

⁸ Según escritura de 29 de marzo de 1787, en un precio de 247.495 reales y 4 maravedises, A.G.P., "Venta del marqués de Castel Rodrigo de la huerta de Leganitos", Administrativa, leg. 1257/2.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Documentos referentes a la Real Florida, A.G.P., Administrativa, leg. 1257/15.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Fontana trabajó en España desde 1767 como arquitecto y decorador en las provincias de Valencia y Castellón.

¹³ AGP, Caja 7507/48 y 11761/68.

¹⁴ AGP, Exp. Personal c/11761/68 c/ 10405.

¹⁵ TOVAR, Virginia, "Diseños de Felipe Fontana para una villa madrileña del barroco tardío", *VILLA DE MADRID*, tomo 15, nº 78, 1985, pp. 27 a 40.

¹⁶ Títulos de propiedad de la Moncloa, A.G.P., leg. 1258/5.

¹⁷ Título que le había sido concedido en 1617 por Felipe III por una posesión cercana a Eciija.

¹⁸ Que contaba con casa, huerta y jardín.

¹⁹ 1660, Títulos de propiedad de la Moncloa, A.G.P., leg. 1258/9.

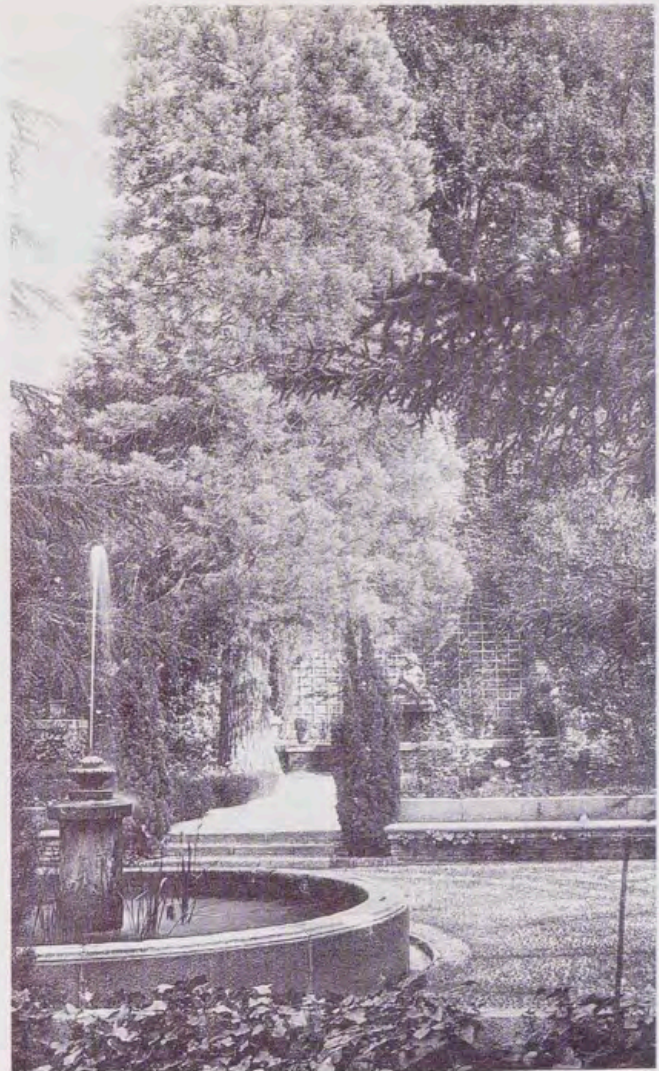
²⁰ ANDRÉS, Gregorio de, "El Marqués de Liche", *Aula de Cultura, Instituto de Estudios Madrileños*, Madrid, 1975, p. 10.

²¹ Velázquez, al conocerlos en Bolonia, durante su viaje a Italia, se interesó por su trabajo y sugirió su venida a España.

²² EZQUERRA DEL BAYO, "El Palacete de la Moncloa, su pasado y su presente", *Sociedad Española de Amigos del Arte*, Madrid, 1929, p. 12.

Detalle del Jardín.

Palacete de La Moncloa (año 1929).



²³ *Ibidem*, p. 17.

²⁴ *Ibidem*, pp. 17-18.

²⁵ El Palacio de Buenavista fue la vivienda habitual de Madrid de la Duquesa de Alba. Hoy es el Cuartel General del Ejército de Tierra.

²⁶ GASTINEL-COURAL, Chantal, "A propos du palais D'Albe du... 18eu". *L'objet d'art*. Dijon, dic. 1990, nº 242, p. 76.

²⁷ JUNQUERA, Juan José: *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV, Organización editorial*, Madrid, 1979, p. 156.

²⁸ GASTINEL-COURAL, op. cit., p. 76.

²⁹ Moncloa y Anglona.

³⁰ SANCHO, José Luis, "La decoración del Palacio de Anglona", *ANTIQUARIA*, año V, nº 411987, Madrid, 1988.

³¹ Agente comercial de la fábrica de sedas de Lyon, Camill Pernon.

³² GASTINEL-COURAL, op. cit., p. 76.

³³ Catálogo SOTHERBY'S, Peel & asociados, *Pintura antigua y dibujos*, Madrid, mayo, 1995, nº 50.

³⁴ SANCHO, José Luis, op. cit.

³⁵ EZQUERRA DEL BAYO, op. cit., p. 15.

³⁶ Propiedad que lindaba con la de la Duquesa.

³⁷ WHINTUYSEN, Javier de, "Los jardines de La Moncloa", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1924, p. 585.

³⁸ Whintuysen tomó estos datos del Archivo de la Real Casa.

³⁹ En 291.115 reales.

⁴⁰ 1795, Relación de fincas que han de comprarse para formar la Nueva Florida, A.G.P., Caja 10404/14, /15, /16.

⁴¹ La parte de los terrenos de la Duquesa había pasado a llamarse Huerta de Alba.

⁴² Godoy.

⁴³ 1795, Cesión, renuncia y traspaso que a favor de S.M. otorgó el Excmo. Sr. Duque de Alcudia de la Huerta llamada de La Moncloa, A.G.P., leg. 1258/2 al 10 y 1259/1 al 56.

⁴⁴ 1804, Compra de la Huerta y posesión perteneciente a la testamentaria de la Duquesa de Alba en el Sitio de Amaniel, A.G.P., Caja 10405/20.

⁴⁵ Entre 1802 y 1808.

⁴⁶ Así aparece en una fotografía anterior al libro de Ezquerra, Feduchi.

⁴⁷ EZQUERRA BAYO, op. cit., p. 32.

El monumento a Alfonso XII en el Parque del Retiro de Madrid

Por José Luis Melendreras Gimeno

*"La Industria".
José Alcoverro.*



El monumento a Alfonso XII se debe a la iniciativa de la reina madre, doña María Cristina, mediante un Real Decreto de 25 de febrero de 1901, por el que se creó una junta organizadora, que anunció el concurso entre todos los arquitectos y escultores de España.

Se presentaron diecisiete proyectos y, tras reñidísima lucha, triunfó el del arquitecto don José Grases Riera, con el lema: "María Cristina", de composición grandiosa y armónica. Grases Riera, aparte de poseer un excelente currículum, fue muy conocido por sus obras madrileñas.

En cuanto a la ubicación del monumento, Grases acertó de pleno al buscar un lugar idóneo, entre los jardines y parques, inspirándose en las zonas ajardinadas de grandes capitales europeas y americanas, como Hide Park, en Londres, donde se alza el grandioso monumento "Albert Memorial", sufragado por iniciativa de la reina Victoria, a la memoria de su marido, el príncipe consorte Alberto.

Era notorio y claro que los jardines del Retiro cumplían con creces como extraordinario emplazamiento pintoresco y sublime, en medio de una naturaleza sana, fuera del hacinamiento urbano, con ambiente puro, aire oxigenado, un horizonte libre de luz y enormes espacios.

La primera piedra del monumento fue colocada por Alfonso XIII, el 18 de mayo de 1902¹.

DESCRIPCIÓN DEL MONUMENTO

Está formado por un gran hemicírculo partido con dobles columnas, de inspiración berninésca. La plataforma del monumento avanza sobre el estanque y allí se despliegan balcones, antepechos, balaustradas y graderías, cortadas a trechos por pedestales con leones y otras figura alegóricas².



"La Libertad".
Aniceto Marinas.

En la parte central, sobre un grandioso basamento, se yergue la escultura ecuestre monumental en bronce del rey Alfonso XII. El citado basamento se divide en varios cuerpos. Cada uno de sus frentes tiene cuatro grupos: "Patria, Paz, Libertad y Progreso", alegorías de la historia épica y gloriosa de España. En el frente del cuerpo más elevado se muestra en forma de medallón la representación de las cuatro virtudes cardinales: "Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza". En el zócalo central aparecen once bajorrelieves de bronce en forma de panel; y en los ángulos superiores, escudos de las cuatro grandes órdenes militares: "Santiago, Montesa, Calatrava y Alcántara", con el Toisón de Oro en el frente anterior, y el collar de la Orden de Carlos III, en el lado opuesto. En el remate, que sirve de peana al monumento ecuestre, los escudos de: "Castilla, León, Barras de Aragón y Cadenas de Navarra" ⁵.

Rodeando a este cuerpo central, se erige grandiosa la arquitectónica columnata con figuras alegóricas al pie, y en lo alto de las pilas-tras de los extremos con los 49 escudos blasonados de todas las provincias de España, rematando el friso de la cornisa del hemicycle. Las escalinatas avanzadas sobre el estanque llevan cuatro leones de piedra, y en las plataformas bajas, alegorías de la "Ciencia, Paz,

Electricidad e Industria"; y en las altas de los cuatro pilares, genios que representan a la Fama. También se muestran al pie del estanque cuatro colosales sirenas de bronce. En cuanto a la obra escultórica del monumento, se dio cita lo mejor de nuestra escultura novecentista y actual: colaboraron aproximadamente 74 escultores, al margen de lapidarios, marmolistas y canteros.

Entre ellos destacaron: José Alcoverro, Rafael Atché, Anselmo Nogués, Pedro Carbonell, Julio González Pola, Mariano Benlliure, Miguel Blay, Juan Vancells, Manuel Fuxa, José Llimona, Joaquín Bilbao, Agapito Vallmitjana, Pedro Estany, Antonio Bofill, Antonio Alsina, Francisco Escudero, Antonio Arnau, Eduardo Barrón, Mateo Inurria, Ignacio Pinazo, Manuel Castañón y otros ⁶.

La mayoría de ellos eran artistas consagrados que ya habían realizado obras escultóricas monumentales, con la decoración de grandiosos edificios, como el Ministerio de Fomento, Biblioteca Nacional, caso de Alcoverro, Fuxa, Vancell, Carbonell y Antonio Alsina, escultores del último tercio del siglo XIX. También se encontraban escultores tan importantes como Benlliure, Llimona, Clara y Mateo Inurria.

El monumento se costeó por suscripción nacional. La decoración escultórica fue sufragada

por el Ayuntamiento, Diputación, Ejército, Banca, y otros organismos.

La arquitectura del mismo es ecléctica. Reúne en sí numerosos estilos: clásico, renacimiento, barroco, realista y neobarroco. En la escultura se dan toda clase de tendencias, inspiradas más en la escultura francesa de Carpeaux, Bartholome, Rodin, Bourdell y otros.

BASAMENTO DE LA PARTE CENTRAL DEL MONUMENTO. GRUPO MONUMENTAL DE "LA PAZ", OBRA DEL ESCULTOR MIGUEL BLAY

Grupo escultórico colosal, fundido en bronce de casi cuatro metros de altura, obra del escultor madrileño Miguel Blay, de estilo realista, algo neobarroquizante. Irá destinado al frente del cuerpo central. Muestra a un soldado liberal y a un carlista abrazándose, olvidando los rencores de la guerra, así como a una matrona de pie, en actitud gallarda y solemne, al estilo clásico, con túnica ajustada a su cuerpo, y en su parte superior agitada por el viento. Su rostro posee un semblante sereno y sonriente, confiada en el porvenir. Tiende su brazo protector sobre sus hermanos reconciliados, y lleva en su mano derecha una rama de olivo, símbolo de "La Paz". En su túnica transparente se puede apreciar cómo adelanta ceremoniosamente su pierna izquierda, lo que nos recuerda la Victoria de Samotracia del Museo del

Louvre. En el ángulo inferior izquierdo una anciana con un niño en brazos se dirige hacia el grupo de soldados que se abrazan. ¿Es acaso la Patria que perdió los hijos y que aprieta con su corazón al nieto huérfano por la guerra? Grupo escultórico de bella composición, inspiración, de gran perfección técnica y suave modelado ⁷.

GRUPO MONUMENTAL DE "LA LIBERTAD"

Grupo escultórico colosal, labrado en mármol blanco, de idénticas dimensiones que el anterior. Compuesto de seis figuras, una matrona clásica, vestida con túnica griega transparente, sostiene con sus manos el cuerpo desnudo y viril de un joven, que se apoya en dos figuras alegóricas arrodilladas, una semidesnuda, con rostro de gran realismo, y la otra vestida, con una corona de laurel en su testa, mientras que otra, yacente en el ángulo inferior izquierdo, representa la envidia, el mal y la esclavitud. En la parte inferior, sobre una roca, aparecen unas cadenas rotas, símbolo de "La Libertad".

GRUPO MONUMENTAL DE "LA PATRIA"

Grupo escultórico, de idénticas dimensiones, material y estilo que el anterior. Compuesto de cuatro figuras humanas y un caballo alado. Tres figuras de mujer, dos semidesnudas arrodilladas, y una de pie vestida, sosteniendo entre

Izquierda: "La Paz". Miguel Blay. Derecha: Sirena. Detalle. Antonio Alsina.





León en piedra.
Eusebio Arnau.

sus manos un libro. Sirven de eje a la figura central, un joven de pie, viril y desnudo, de espléndida anatomía, que representa el Triunfo, la Gloria. El grupo está ejecutado en un estilo realista ⁶.

En la parte posterior, y a la altura de los grupos escultóricos, un águila colosal en mármol se posa sobre un túmulo o cipo funerario, y éste a su vez sirve de base a una portada que en su arquivado lleva un escudo central grande y dos pequeños laterales, todo sostenido por dos cariátides.

En el frente del cuerpo más elevado aparece un medallón en bajorrelieve, esculpido en piedra, en el que se representan las cuatro virtudes cardinales: "Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza". Están inspiradas en las alegorías cuatrocentistas del Renacimiento italiano, con probabilidad en los relieves que Luca della Robbia hizo para el Campanile de la Catedral de Florencia.

En la parte superior del grandioso basamento que sirve de pilar, sobre un pedestal de estilo ecléctico, se levanta la estatua ecuestre monumental del rey Alfonso XII, terminada por el escultor valenciano Mariano Benlliure en el año 1902. El modelo fue hecho en yeso, de dos veces el tamaño natural. El caballo se realizó en las Reales Caballerizas de la Corte, antes de ser fundido. Fue objeto de varias fotografías, realizadas por don Antonio Cánovas del Castillo, que son las que describe la revista de la *Ilustración Española y Americana* ⁷.

Es sin duda uno de los monumentos ecuestres más bellos de España, en la línea del Marqués del Duero de Aleu, Espartero de Gibert y general Martínez Campos del Retiro, obra también de Mariano Benlliure. En esta obra caballo y jinete forman una adecuación perfecta. El caballo es de una bella y correcta anatomía. Sereno, vuelve su cabeza a un lado, andando al paso. El Monarca va vestido de campaña de Capitán General, con la cruz de San Fernando en su pecho. Lo representa en el momento de pa-

Izquierda:
Sirena.
Rafael Atché.
Derecha:
León en piedra.
Eusebio Arnau.

sar revista a las tropas. Lleva el brazo derecho extendido, empuña en la mano el sable, e inclina su cabeza a un lado ⁸.

Tanto jinete como caballo están modelados de un modo equilibrado, con un perfecto naturalismo. Sin duda se trata de un trabajo primoroso e irreprochable, de notable inspiración.

En el zócalo del monumento central, y en cada uno de sus frentes, aparece un relieve rectangular en bronce, en total cuatro -en el proyecto original eran once-, que representan escenas relativas a campañas militares, en un estilo realista, ecléctico e impresionista.

Una escalinata de acceso al monumento, donde, al ras del agua, se muestran cuatro colosales sirenas de bronce montadas sobre delfines. En lo alto de cada sirena, y sobre un gran basamento o zócalo, se muestran esculpidos en piedra leones, que suman en total también cuatro, en el mismo emplazamiento de las sirenas. Las sirenas fueron modeladas por el escultor catalán Rafael Atché, que trata el desnudo femenino con gran morbidez, gracia, armonía y sensualidad, que nos recuerdan el clasicismo francés del Primer Imperio.

Los leones encadenados de rosas y montados por un amorcillo son obra del escultor catalán Eusebio Arnau, esculpidos en piedra y de tamaño colosal, alegóricos, plenos de gracia, ternura y originalidad ⁹.

En los dos hemisferios formados por dobles columnas, en forma de columnata, inspirada en Bernini, en la base de cada hemisferio, en sus dos extremos hay cuatro estatuas sedentes en bronce de 2'10 mts. de altura, que representan la Ciencia, la Industria, la Agricultura y la Electricidad.

Una de las figuras más bella y llamativa es la "Ciencia" del escultor catalán Manuel Fuxa. Aparece sedente, con su pie derecho apoyado sobre dos libros. Cabeza idealista, helénica, de perfil griego, envuelta toda ella en un agitado manto, pleno de pliegues con enormes curvas. Porta en su mano derecha un libro abierto, al cual mira, y en su izquierda un cartabón. Junto

a su pie derecho, y casi escondido, aparece un globo astronómico, alegoría de la Ciencia ¹⁰. La obra, de bello modelado, es de estilo claramente naturalista.

La alegoría de la "Industria" o "Progreso", muy inspirada en la escultura francesa del momento, muestra a una matrona sentada, de rostro naturalista, inspirado en el arte griego. Lleva en la parte superior de la cabeza, sobre sus sienes, una corona de laurel, símbolo de la Gloria. Va sentada sobre un carro industrial muy decorado, y en la mano izquierda lleva una antorcha para colocarla en marcha. La matrona muestra sus senos semidesnudos. Con una de sus piernas se dispone a avanzar y con la otra retrocede ¹¹.

La alegoría de la "Agricultura" o "Paz", obra presumiblemente de José Clara, es, en cuanto a su estilo, la más moderna de los símbolos sedentes. Se muestra semiarrodillada, en actitud de escorzo. Apoya su brazo izquierdo en una roca, y con su mano derecha doblada levanta su manto. Figura de piernas robustas, hermosas, de grandes y voluminosos senos, rostro impresionista, en actitud atrevida, de gran movimiento, inspirada en modelos de Bourdell y Rodin.

En cuanto a la alegoría de la "Electricidad" de Alcoverro, se muestra en la línea estilística de la "Ciencia" y de la "Industria", muy naturalista y decimonónica, siguiendo el estilo imperio francés ¹².

En torno al cuerpo central del monumento, se levanta, majestuosa, una columnata arquitectónica con doble hemisferio. Las columnas son de orden jónico, con fustes lisos. En la parte superior, y en el arquivado, aparecen geniecillos sentados, sosteniendo escudos blasonados que representan las provincias de España. Situados en el friso del cornisamento, hay una bella balaustrada, rematada por hermosos jarrones ¹³. Los escudos y geniecillos sentados están esculpidos en piedra por canteros y tallistas como Manuel Castaños, al cual nos lo encontramos trabajando en los años 1901-1902

en la fachada principal del Casino de Murcia, donde talló en piedra de Novelda cabezas de leones y unas bellas cariátides que decoran la portada ¹⁴.

Finalmente, en el proyecto original se pensó que en la parte superior de las cúpulas que rematan las pilastras de la columnata de cada hemisferio fueran unas figuras en bronce, de pie y esbeltas, de la "FAMA" en total cuatro. Escultura femenina alada, en actitud de volar, su túnica se ajusta al cuerpo -al igual que la escultura clásica griega-, sosteniendo en su mano izquierda una trompeta, y con la otra lleva un centro de laurel. Sus ramas caen sobre la espalda. Estas figuras, que solamente quedaron proyectadas, pero no fueron llevadas a feliz término, están inspiradas en otras, como el monumento a Víctor Manuel II en Roma, proyectado por Sacconi ¹⁵.

NOTAS

¹ LAGO, Silvio: "Las Esculturas del Monumento a Alfonso XII", *La Esfera*, núm 17, año 1, 25 de abril de 1914.

² NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *Arquitectura y Arquitectos Madrileños del Siglo XIX*, Madrid, I.E.M. (Instituto de Estudios Madrileños), 1975, p. 321.

³ RINCÓN LAZCANO, José: *Historia de los Monumentos de la Villa de Madrid*, Madrid, Imprenta Municipal, 1909, p. 584.

⁴ LAGO, Silvio: "Las Esculturas del Monumento a Alfonso XII", *La Esfera*, o.c.

⁵ LAGO, Silvio: "Las Esculturas del Monumento a Alfonso XII", *La Esfera*, o.c.

⁶ *Ilustración Española y Americana*, 15 de febrero de 1906, p. 100.

⁷ *Ilustración Española y Americana*, 15 de diciembre de 1902, pp. 561, 562 y 564. - Quevedo Pessanha, Carmen de: *Vida Artística de Mariano Benlliure*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947, pp. 195 y 194.

⁸ RINCÓN LAZCANO, José: *Historia de los Monumentos de la Villa de Madrid*, o.c., pp. 589-590.

⁹ LAGO, Silvio: "Las Esculturas del Monumento a Alfonso XII", *La Esfera*... o.c.

¹⁰ *Ilustración Artística*, Barcelona, 7 de septiembre de 1903, año XXII, n° 1152, p. 588. - Ainaud de Lasarte, Juan: *Cataluña (Arte)*, tomo II, Madrid, Fundación Juan March, 1978, p. 172.

¹¹ LAGO, Silvio: "Las Esculturas del Monumento a Alfonso XII", *La Esfera*, o.c.

¹² AINAUD DE LASARTE, Juan: *Cataluña (Arte)*... o.c., p. 170.

¹³ LAGO, Silvio: "Las Esculturas del Monumento a Alfonso XII", *La Esfera*, o.c.

¹⁴ A. CASINO, M. (Archivo del Casino de Murcia). Obras de Ensanche, 31 de julio de 1901, n° 259, fol. 158.

¹⁵ NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: *Arquitectura y Arquitectos Madrileños*, o.c., p. 321.

Julio López Hernández

Entrevista: Juan Hernández

Fotografías: Félix Lorrio

Entrar en el estudio del escultor Julio López Hernández es entrar en un retablo vigoroso y representativo de la cultura española: aquí un busto de Andrés Segovia, allí un breve apunte de Gerardo Diego. Sobre el caballete modela un pequeño relieve de Borges, sin más guía que una fotografía. – Y este hombre sentado, o mejor acurrucado en una silla de anea, es Julián Besteiro.

– En efecto, esta pieza está sacada de una fotografía muy pequeña que le hizo un compañero cuando estaba preso en la cárcel de Osuna.

– Debe ser laboriosísimo sacar de una fotografía plana, no muy nítida, pequeñita, un volumen como éste, todo espacio, todo tres dimensiones, con su postura, con su tristeza, con su enfermedad a cuestas.

– Claro, hay que conocer al personaje, hay que estudiarlo, hay que documentarse mucho.

– Pero no hay que pensar que se trata de personajes del siglo XX tan sólo. Porque detrás de la puerta está Jorge Manrique.

– Sí, es un encargo que no se llegó a completar, para el Ayuntamiento de Paredes de Nava, en Palencia, cuna del poeta.

– Esto será más difícil, porque yo creo que no hay nada de iconografía de Jorge Manrique.

– No. Está completamente inventado. Hombre, hay que saber cómo era, o cómo podría ser la indumentaria de un poeta de finales de la Edad Media, pero no hay imágenes como podría haber si se tratara de un personaje de nuestro siglo.

Y más allá la célebre escultura de "El Alcalde" (1975), ese regidor rural lleno de fuerza y de expresividad. Y acá una tabla con Juan Benet, y otra con Antonio Machado, sentado en un rincón de café, imagen conocidísima. Y este fotógrafo joven y actual es Luis Pérez Minguéz, que es un prodigio de finura en el que el bronce delata hasta el detalle de la película que se introduce dentro de la cámara fotográfica.

– ¿Y esta figura grande, bajo la cual hablamos?

– Pues se trata de una réplica de otra figura mía titulada "Parte de su familia", proyectada para el nuevo edificio de las Comunidades Europeas en Bruselas. Habían pedido tres muestras de cada país miembro, de tres artistas diferentes. Uno de los seleccionados

fue Lucio Muñoz, otro Sergi Aguilar, y el otro yo mismo, que concurría con esta figura. Pero parece que por motivos económicos, por falta de dinero, sólo han podido pagar a un artista por país, y en el caso de España se va a instalar la obra de Lucio.

– Algo sabíamos de esto, porque nos lo contó el propio Lucio Muñoz en su estudio, cuando estaba haciendo la maqueta del mural para Bruselas hace año y medio, aproximadamente.

– La verdad es que yo me precipité, me lancé a modelar y desarrollar la figura antes de que estuviera aprobado el encargo. Pero aunque no se vaya a poner en Bruselas, no me importa, se puede poner en cualquier otro lugar. Lo cierto es que yo me lancé a desarrollar el trabajo porque todos estos encargos oficiales tienen fechas y plazos fijos y yo soy un artista lento que para cumplir estos compromisos penitenciales tengo que ponerme a trabajar enseguida. De todas formas esta figura la quiero hacer, porque tengo mucha ilusión en ella. Es una mujer apesadumbrada pero esperanzada, tiene una idea de futuro y de esperanza, de viajar hacia sueños irrealizables. Quizá por eso esta obra me subyuga, me tiene atrapado. Por ello creo que la figura debe desbordar el tamaño natural, que es más doméstico, y se debe enfocar como problema hacia un símbolo más universal, como es el de la esperanza, y esto requiere un tamaño mayor, y más etéreo para que entre la luz y el sol por esos ojos horadados y esa oreja fragmentada. Esta es la idea y en ella sigo.

– Al analizar su formación académica, se aprecia su vinculación no sólo artística, sino de amistad, larga amistad, no sólo con su hermano Paco, Paco López, sino con el propio Lucio Muñoz; parece que es una bella amistad de muchos años, de toda la vida.

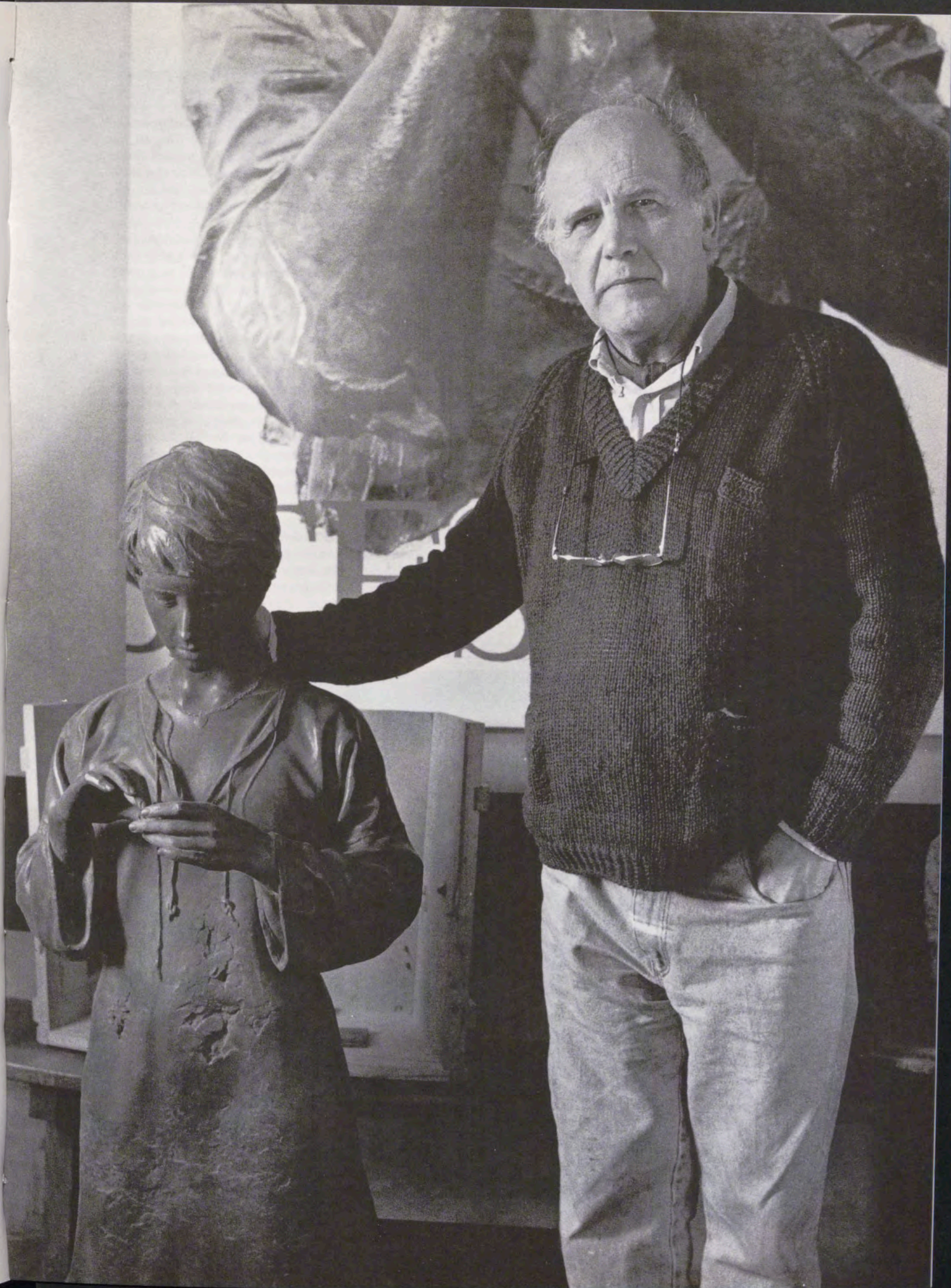
– Sí, con Lucio y con Antonio López.

– Una amistad tan larga no debe ser fácil.

– No sé si es fácil, pero la juzgo muy necesaria. Ese encuentro es necesario, sobre todo si se basa en la fortuna, como en nuestro caso, de que ese encuentro sea tan enriquecedor.

– Son ustedes de la misma edad, o muy parecida.

– Sí, más o menos. Antonio es más joven, seis años más joven, porque nació en el 36, el día de Reyes. Pero Lucio y yo apenas nos llevamos unos meses,



por eso coincidimos en Bellas Artes en la promoción 1949-1954. Antonio venía dos años por detrás, pero muy pronto se incorporó a unas reuniones teóricas que organizábamos para ilustrarnos un poco sobre el panorama artístico fuera de España.

– Estamos hablando de 1950-1952.

– Sí, más o menos, cuando la información artística era muy escasa. El que conseguía una beca en Italia era un privilegiado que volvía lleno de libros y de postales y fotos, y en estas reuniones intercambiábamos todo tipo de información. Era una especie de “peña dominical” para hablar de Arte. También venía Raba, y finalmente se incorporó Antonio López. Fuimos un grupo muy ilusionado, y tuvimos la osadía de pedir la sala de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, que entonces sólo hacía pequeñas exposiciones, no tan ricas ni tan esplendorosas como ahora.

– Era la sala que había en los bajos de la Biblioteca Nacional.

– En efecto, pedimos la sala para exponer y nos la concedieron, y allí expusimos Antonio, Lucio, mi hermano Paco y yo. Creo que fue en 1953.

– ¿Qué tipo de obra era la expuesta?

– Pues obra “recientita”, hecha casi como prolongación de los estudios que estábamos terminando. Repito que fue una osadía, pero contamos con el apoyo de Miguel Rodríguez Acosta.

– ¿El pintor y académico?

– Sí, el mismo, que era compañero nuestro, y conocía a Gallego Burín, Director General de Bellas Artes. Miguel nos prestó mucha ayuda y nos consiguió al fin la exposición. Por supuesto que era una obra muy temprana, el propio Antonio López todavía no había acabado los estudios, estaba en la Escuela y haciendo la mili. Era un tipo de obra “recientita”,

como he dicho, con mucha influencia extranjera, pero buscando ya una cierta personalidad.

– ¿De quién era la influencia extranjera?

– Pues había mucho de Paul Klee en la obra de Lucio Muñoz, y en la de Antoñito se veía a Chagall por todos los lados. Y a mi hermano y a mí, influencia italiana: Arturo Martini, Marino Marini, incluso Henry Moore.

– ¿Pero Henry Moore era tan conocido entonces en España?

– Hombre, sí, por fotografías se conocía a Moore, no por exposiciones. No se conocía su obra en profundidad, pero nos sugestionaba mucho. Es un hombre de lenguaje moderno, pero que hace la síntesis de la escultura de todos los tiempos. Se puede decir que estructural, o formalmente, es muy tectónico, pero es muy eficaz para la búsqueda de la comprensión de su obra. Dicho de otro modo, Henry Moore es fácil de entender. Luego hay otros artistas más enrevesados, más entroncados con la problemática social de su época, pero esto es algo igualmente interesante. Sería el caso de Giacometti. Pues bien, este interés por figuras contrapuestas, por ideas artísticas, por inquietudes intelectuales, por tantas cosas comunes, era en definitiva lo que nos unía a aquel grupo hace más de cuarenta años.

– ¿En aquel momento era conocido, por ejemplo, Julio González?

– No, no mucho. De Julio González se tenían noticias muy vagas. Sabíamos algo de un tipo mítico, muy aplaudido, gran artista, que había emigrado a Rusia; la información era escasa, pero a su vez muy creativa, muy sugerente. A mí me causaba extrañeza que un Julio González que había estado con Picasso, con el abstracto, con aquellas mujeres peinándose, volviese



ra años después al realismo, al homenaje a las víctimas, en fin, a la "Montserrat". Nosotros veíamos a través de una nebulosa engrandecedora a artistas como González. Los teníamos un poco mitificados, sin perjuicio de que su obra tuviera mucho valor.

— ¿Y sobre los extranjeros que influyeron en ustedes como escultores? Me refiero a Marini y a Martini. ¿Había textos sobre ellos?

— Muy poco. Yo recuerdo que Miguel Rodríguez Acosta me regaló un librito pequeño que recogía la obra de Martini, de manera muy sintética. Luego conseguí en París una monografía, también sobre Martini, y finalmente, con una beca March, con la que pude viajar a Italia, conseguí una entrevista con Marino Marini.

— En Milán, claro.

— Sí, en Milán, en la Academia donde daba clase, pero con la mala suerte de que sólo le vi un par de días, pues tenía que viajar él al Norte de Europa, donde estaba instalando unos monumentos. Aquella visita a Marini me sirvió de mucho y de poco, las dos cosas. Yo pensaba que las clases de Marini abrirían mucho más el espacio a la imaginación, sobre todo si se comparaba con las clases que nosotros habíamos tenido en la Escuela de Madrid. Pero no, no fue así. Al final me di cuenta de que todos los alumnos de Marino Marini eran "marinís" pequeños y malos. Por eso digo que este viaje a Italia me impulsó más, si cabe, por el camino del lenguaje propio del realismo.

— Sería una decisión arriesgada, o por lo menos valiente, porque en esos momentos había mucha abstracción.

— Sí, se impuso el abstracto como revulsivo ante una gran apatía, y el abstracto fue muy galardonado y reconocido en exposiciones y bienales. Cada uno tiró por donde se sentía más atraído. Lucio tiró más hacia la abstracción y Antoñito, mi hermano, y yo nos decantamos más hacia un compromiso con la realidad, pero de manera muy poco académica.

— ¿Por qué poco académica?

— Porque el arte académico es el que se realiza o se formula con resultados, nunca con problemas. Todo arte nuevo, sea abstracto o realista, que se plantea desde la perspectiva de intentar solucionar problemas, siempre será un arte vivo que no deberá nada a la Academia, porque el arte académico es el que trabaja con soluciones, y yo creo que el Arte tiene que trabajarse con problemas. Con problemas de representación, con problemas de expresión de lo uno siente ante la vida. No se trata de una mera imitación formal de los modelos que uno tiene delante. No. El modelo debe ser la misma vida. Por eso hablo del compromiso con la realidad.

— Sus modelos son pues los de la vida, pero parece que hay una reflexión muy fuerte sobre la vida como peso, como carga, quizá la carga del tiempo que pasa, la huella que deja.

— Para mí los primeros modelos fueron los de mi barrio, los del ambiente en que yo me movía, que era la zona madrileña de Cuatro Caminos. Modelos que no eran ajenos a una preocupación social, a una preocupación por la justicia social, desde luego. Hablo de modelos que eran obreros de Tetuán de las Victorias, gentes que habían padecido una guerra y una posguerra muy duras, y que seguían padeciendo una gran penuria. Seres esforzados que habían hecho de la vida una lucha tremenda. Aquello para mí era emocionante y necesario. Yo necesitaba aquella labor de homenaje a estas gentes, era como si los convirtiera en héroes. Yo necesitaba entregarme a esa labor de compañía, en cierto modo inédita.

— Esto hubiera sido muy difícil de hacer desde el abstracto ¿no?

— Es que el abstracto tomó cartas por una especie de expresión más personal, más subjetiva.

— ¿Menos social?

— No, no digo menos social. Puede ser igual de social en la medida en que puede participar de algo angustioso. Pero el modelo exterior, lo que está explícito en una forma realista, es algo que comunica mucho más.

— Ya sabe que a su hermano Paco, a Antonio y a usted mismo los llaman los "lópeces".

— Sí, claro que lo sé. Y hay además otros señores más ingeniosos que cuando ven a algún artista joven que hace realismo, le dicen que está "lopezado". Pero, en fin, bromas aparte, creo que el realismo ha tenido cierta proyección, ha tenido ramificaciones y se ha planteado con una continuidad a partir de nosotros. También se ha dicho que puede tener ciertos peligros, que es un arte burgués, que es un arte fácil, que lo comprende cualquiera...

— Yo creo que todo esto es, en el mejor de los casos, un juicio muy barato.

— Sí, es una manera de despreciar el realismo sin ahondar en el asunto, porque el Arte se nutre de muchas cosas, y todas las aportaciones de nuevos lenguajes son buenas, pero si el Arte nace de la vida y se compromete con la vida y con los seres que nos acompañan, tiene que comunicar, tiene que establecer un diálogo, con un lenguaje comprensible. Yo entiendo la abstracción, yo palpito ante la abstracción, yo me siento en comunicación ante pintores como Rothko; me parece que son artistas muy útiles ante una sociedad carente de cierto misticismo, de cierta religiosidad. Pero siempre tiene que haber un compromiso fuerte, sin perjuicio de que la forma de expresarlo sea una u otra. Nosotros, como realistas, optamos por un lenguaje claro, realista y despojado de incógnitas, para cuya interpretación no hiciera falta una preparación estética superior.

— Al oír estas palabras, uno tiene que recordar forzosamente la lamentable polémica realismo-abstracción de hace dos o tres años que tan escasamente benefició a unos y otros. La verdad es que fue un rífi-rafe estéril.

— Fue una polémica que no aclaró nada, que no profundizó, no consiguió que desde un movimiento se comprendieran las propuestas válidas del otro. Eran posturas de defensa, en las que el primer "ataque" lo sufrimos los de la parte del realismo, de eso no cabe la menor duda. Pero no sé por qué fue así; quizá es porque hay personas que desde la abstracción se sienten un poco incomprendidas. Yo creo que en esto del entendimiento y de la comprensión de una obra artística, todos tenemos que ser humildes: hay gente que va a ver a Velázquez y sólo puede captar un cincuenta por ciento de lo que hay en el cuadro, y no ve más allá. Otros serán capaces de ver un setenta o un ochenta por ciento. Pues bien, si en la obra hay un punto de conexión, yo me doy por satisfecho. En la abstracción se necesita estar muy a su lado, se precisa una participación muy voluntariosa por parte del espectador, pero una vez que entras dentro del abstracto, obtienes una información y una estética verdaderamente interesantes. Ahora bien, al espectador le cuesta trabajo entrar. Eso hace que en el abstracto haya que entender hasta el setenta o el ochenta por ciento, dicho en términos numéricos, mientras que si un espectador entra en el cincuenta por ciento de mi obra, yo ya me doy por satisfecho.

"Si el Arte nace de la vida y se compromete con la vida y con los seres que nos acompañan, tiene que comunicar, tiene que establecer un diálogo, con un lenguaje comprensible".

– Aunque la decoración mural del santuario de Aránzazu es de Lucio Muñoz, ganada en un concurso, parece que usted colaboró con tesón en la realización de la obra.

– Sí, la idea era de Lucio y fue el resultado de un concurso, allá por 1962. Había un problema enorme de talla en madera, eran más de seiscientos metros cuadrados, de manera que se precisaban unas auxiliares, y por ello Lucio echó mano de Joaquín Ramo y de mí mismo. Lucio estaba también muy unido a Joaquín, desde siempre, y es curioso porque Joaquín Ramo se fue a trabajar en el campo de la abstracción, y sin embargo luego ha vuelto a hacer unas iconografías muy reducidas y muy misteriosas. Yo creo que ha vuelto al realismo.

– ¿Y cómo fue la colaboración en Aránzazu?

– Pues hicimos una maqueta en Madrid, que luego se subdividió, para posteriormente hacer un esquema, una traza, una armadura de todo aquello. La madera había que tallarla con azuela, que la manejaban dos chicos gallegos que habían sido carpinteros. Así se hizo, repartiendo el trabajo, desde la maqueta hasta el tamaño natural.

– Esto nos llevaría a hablar un poco de las escalas en el Arte, porque no es lo mismo hacer una medalla, un torso, o una pieza grande de varios metros de altura. Quiero decir que el problema de las escalas no es simplemente un cambio de escalas.

– El lenguaje de lo reducido, de una medalla, comporta una reducción formal, pero también simbólica. Y al mismo tiempo hay una ampliación. En una medalla tiene que haber un cierto juego que desproporciona las cosas, y la relación de tamaños puede alterarse por lo reducido del espacio. El relieve en la medalla es limitado, no puede ser violento ni puede tener formas que “enganchen”, porque el molde tiene que poder desprenderse sin daño para la materia. Hay que manejar el lenguaje expresivo con superficies relativamente suaves. En una escultura exenta, por ejemplo, una figura humana, hay una armonía, un espacio muy proporcionado, unos volúmenes conocidos. En una medalla hay cuando menos dos escalas, y esa ficción es muy creativa y nos lleva a unos mundos irreales y muy poéticos.

– La referencia a la medalla era inevitable, porque hace nueve años el Patrimonio Nacional le encargó a usted la medalla del Premio del Año de 1987 del Consejo de Europa.

– Fue un Premio que se concedió al Monasterio-Museo de las Descalzas Reales. Ahí tengo un ejemplar en el que se aprecia por ejemplo la escalera archifamosa del Monasterio, y ese volumen y esa profundidad hay que conseguirlo en muy pocos milímetros. Con las tablas pasa lo mismo, porque el relieve tiene que ser espacial, y con muy poco margen hay que lograr la profundidad de campo. En un bajorrelieve, el fondo, el soporte de la imagen es el infinito. En un altorrelieve el fondo yo lo veo más como un mero soporte.

– ¿Y por qué eso de no completar la escultura? ¿Por qué a esta figura le falta el cabello, o el cráneo, y aquella tiene manos pero no brazos? Mucha gente no iniciada le habrá formulado esta pregunta.

– Esto tiene una trayectoria muy larga pero voy a tratar de sintetizarla. Yo, desde siempre, establecí un compromiso con la realidad y con la persona humana que me llevaba invariablemente a trabajar con la escala natural, con el tamaño real, para conseguir un efecto y una emoción muy directa en el espectador. La epidermis muy trabajada de una es-

“Yo, desde siempre, establecí un compromiso con la realidad y con la persona humana que me llevaba invariablemente a trabajar con la escala natural, con el tamaño real, para conseguir un efecto y una emoción muy directa en el espectador”.

cultura de éstas a tamaño real es doblemente eficaz. Este compromiso permanente con la figura a tamaño real, pero entera, provocaba una cierta desmesura, y por eso el tema de la realidad fue acortándose, se fue ciñendo a determinados aspectos, aun conservando la escala real. Hubo una cierta circunscripción a aspectos concretos, y de ahí nacen los trozos, los fragmentos que intentan sintetizar la figura completa. De ahí ese gesto o esa postura de las manos en la que yo concentro la atención. Eso es el porqué de la fragmentación. El trozo aislado no es un recuerdo arqueológico; el fragmento es la expresión de un todo, pero de un “todo” que se hace más “todo” si le faltan cosas. De ahí paso a lo siguiente, que es penetrar en la materia, hacer que el sol penetre en el bronce, que entre en la cabeza o en las cuencas de los ojos de ésta o de aquella figura. El que el interior sea perceptible es algo que forma parte de la misma teoría.

– Ha escrito usted poco sobre teoría estética, que es algo tan interesante.

– Es cierto, debería haber escrito más. Siempre se ha hablado mucho sobre el hecho de que el artista debe expresarse solamente o fundamentalmente con su propia obra, pero hoy día la creación artística es tan compleja, está tan llena de matices, recibe tantas influencias e informaciones, que el artista que no se sabe expresar también con palabras, carece de algo, la falta de algo. Yo creo que la escultura también se hace hablando. Y en esto hay que anotar otro aspecto muy de hoy: la formación actual del artista es mucho más completa, desde el punto de vista intelectual. No hay más que observar cómo las universidades americanas forman a sus artistas. Por eso ha surgido el arte conceptual, que no en balde tiene que poseer un soporte teórico, un soporte con la palabra. La palabra es el primer portador de comunicación y de conocimiento.

– In principium erat verbum.

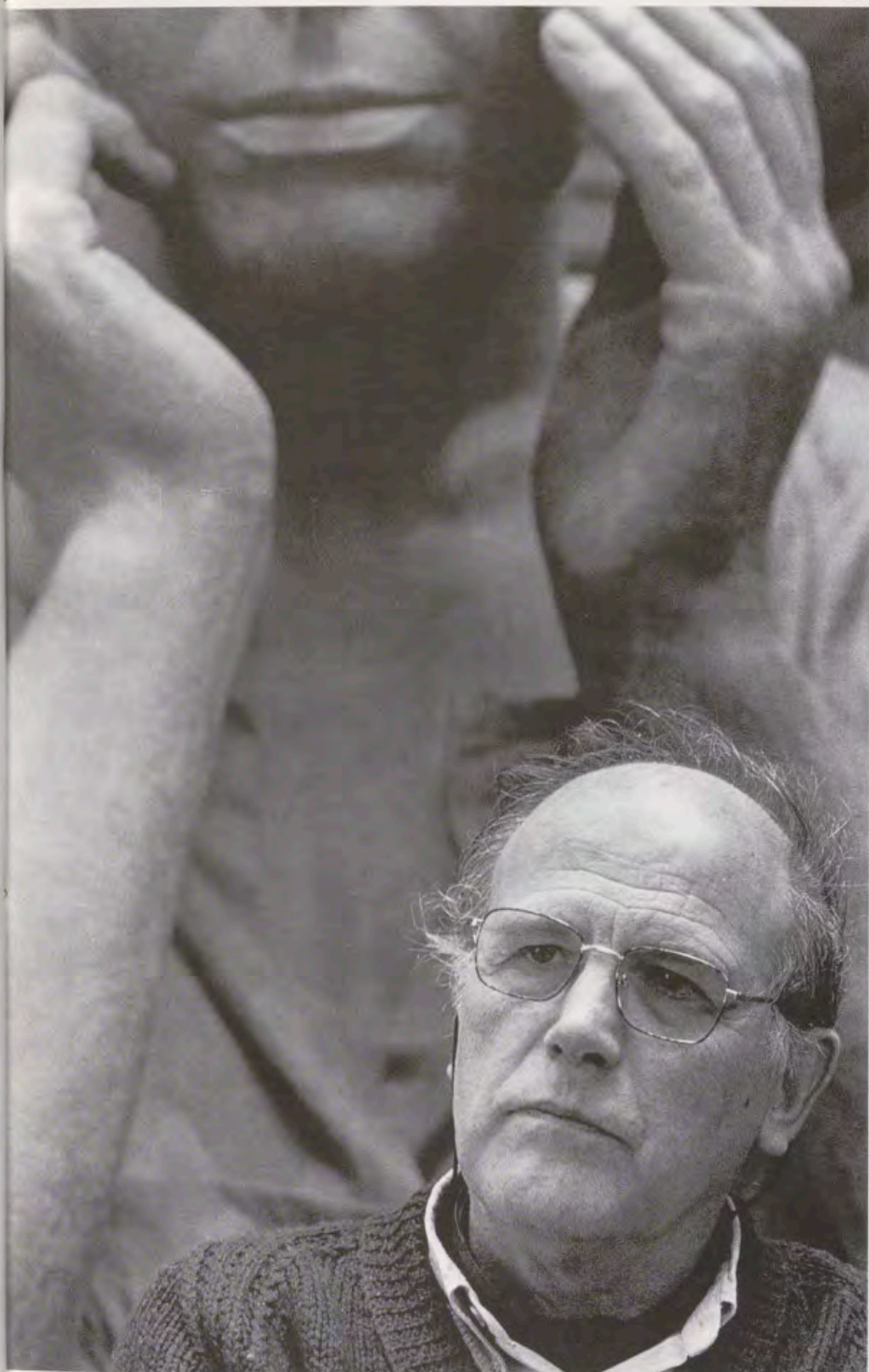
– Claro, la palabra es un elemento primero y fundamental. Los artistas de hoy, sobre todo en el terreno de la escultura, ya no son los que procedían del aprendizaje en taller, con un maestro que les iba enseñando. Su origen era casi siempre humilde y se hacían en el taller artesanal. El mismo Rodin podría ser un ejemplo de origen humilde y artesano, de formación anárquica, que luego llega a ser un grandísimo artista. Pero hoy es diferente. Al artista se le forma en una escuela de rango universitario, con unos programas muy extensos, en los que la formación cultural e intelectual tiene mucho peso. Eso facilita el que el artista pueda hablar y pueda teorizar.

– ¿Nunca pensó usted dedicarse a la pintura, o simultanearla con la escultura?

– No. Dibujar sí, claro, eso lo hago siempre, pero pintar, no. Desde muy niño me atrajo la representación artística, y eso empezaba por la imagen impresa, por el dibujo y la pintura. Llegar a comprender el volumen fue un proceso posterior, pero desde muy joven ya me atrajo más la escultura.

– ¿Por qué?

– Pues quizá por la falta de color. La representación real de un ser humano que no mantuviera conexiones con los colores naturales me llevaba a un mundo de fantasía muy creativo y muy sugerente. Me ilusionaba muchísimo contemplar a una mujer con el pelo y el pecho y el rostro del mismo color, de la misma materia. Todo unido con gran armonía, con gran serenidad. Me encantaba la forma, y si se quiere la forma real, pero sin una conexión tan grande



con la realidad como para entrar en el color. La escultura era otro mundo para mí.

– Su vocación por la escultura existe pues desde la juventud, desde la Escuela de Bellas Artes.

– No, mucho antes del período escolar. Desde adolescente, casi desde niño yo quería ser escultor. Nací en una familia artesana. Mi abuelo tenía un taller de orfebrería religiosa y mi padre y mis tíos trabajaban en ese taller, haciendo cálices, custodias y objetos similares. En aquellos elementos siempre había temas escultóricos, narrativos, pasajes evangélicos, que eran modelos cincelados, repujados en chapa. El adorno me atraía, yo admiraba el ornamento, pero no tanto como la propia representación de la figura humana, del tema escultórico propiamente dicho.

– Este taller es el que estaba en el barrio de Tetuán.

– Estaba situado exactamente en la calle de la Legua, porque distaba justo una legua de la Puerta del Sol, en Tetuán. Durante la postguerra mi padre si-

guió trabajando como grabador y como orfebre, pero yo vi que aquel oficio no se abría con grandes perspectivas y por eso intenté ser otra cosa. Me aconsejaron ser ingeniero, que entonces era una cosa muy mítica, muy de moda. Hice formación profesional, y de allí salté al peritaje industrial, pero todo este período lo pasé sufriendo una tensión muy fuerte que al final me llevó a abandonar los estudios técnicos. Debía tener yo 17 ó 18 años por entonces, pero que conste que llegué a trabajar en la empresa C.A.S.A.

– ¿Construcciones Aeronáuticas?

– Sí, trabajé con una beca de formación profesional que me permitía asistir a su taller de C.A.S.A. para hacer prácticas en métodos de producción y diseño de aviones, piezas, maquetería. Pues bien, allí estuve un par de cursos en media jornada; el taller estaba junto a la plaza de las Pirámides. La otra media jornada iba a las clases de ingeniería. Pero ya digo que aquello no funcionó por esa tensión tan dura que yo llevaba dentro. Me ponía a trabajar y en vez de dibujar las cuadernales del fuselaje del avión, pintaba a las señoras que cosían enfrente o que pasaban por la calle. Y cuando ya no pude aguantar más, decidí abandonar e ingresé en Bellas Artes.

– En la calle de Alcalá.

– Allí estaba. La Escuela de Bellas Artes compartía el caserón con la Real Academia. Allí estaba la Escuela, la Escuela Superior. Anteriormente yo había hecho un paso de un año o año y medio por Artes y Oficios, trabajando intensamente. Yo fui muy consciente de aquella decisión de dejar los estudios de ingeniería. Le dije a mi padre que quería ser artista, aunque me muriera de hambre. De manera que para allá nos fuimos mi hermano Paco y yo, a estudiar en Artes y Oficios, en la célebre calle de la Palma, con un profesor que se llamaba Capuz.

– Don José Capuz era conocido.

– A mí me entusiasmaba. Allí daba clases, con su asma y su mal genio. Había sido un hombre muy aplaudido, de brillante trayectoria en su juventud, pero que después de un período próspero en Roma y en otros lugares en los años treinta había tenido que recurrir a las clases y a trabajar en “la casa del cura”.

– ¿Qué era eso?

– Pues era la casa Granda, de motivos religiosos. Allí trabajaba Capuz haciendo vírgenes, santos y otras figuras. En aquellos años, hablo de 1945 y 1946, yo iba por las mañanas a dibujar al Casón del Buen Retiro y por las tardes a trabajar con Capuz. Y así más de un año hasta que se convocaron las oposiciones para ingresar en Bellas Artes, donde tuve la fortuna de ingresar a la primera.

– ¿Quién le iba a decir a usted que 40 años después, en aquel mismo lugar, le iban a nombrar académico de Bellas Artes?

– Pues sí, fueron 40 años justos. En realidad me eligieron en el 85 pero tardé algún tiempo en preparar el discurso, porque estaba con pocos ánimos. Coincidió con la muerte de mi padre, pero es que además yo fui presentado dos veces, porque la primera vez no tuve éxito. La iniciativa fue de Xavier de Salas pero aquello terminó en un empate y todo se retrasó. La segunda vez llevó la iniciativa Pablo Serrano, y mientras mi votación y la lectura del discurso murió mi mentor. Yo a Pablo Serrano le debo un gran agradecimiento. Recuerdo mi primera exposición en la Galería Juana Mordó en 1965. Allí expuse el grupo formado por mis padres, la pareja de artesanos. Cuando Pablo Serrano la vio, escribió al

Director de Bellas Artes para aconsejarle la compra de la escultura y su posterior colocación en el museo. De él partió la iniciativa y yo me quedé asombrado de aquello por el enorme prestigio de su figura y de su obra, de forma que desde entonces le profesé fidelidad y gratitud. Años más tarde se empeñó en que yo tenía que acompañarle en la Academia para poder defender ideas comunes, pero desgraciadamente no llegamos a coincidir.

– Pablo Serrano había trabajado fuera, en América. Trabajó en Uruguay y en Venezuela, creo recordar. Fue de aquellos artistas españoles que se marcharon a hacer las Américas, se fue de joven, en la postguerra.

– Serrano tuvo un gesto admirable al final de su vida, en sus últimos años, cuando defendió con tesón aquella escultura suya situada en un hotel, creo que en Torremolinos.

– Pablo fue un gran defensor de los derechos de autor, de propiedad intelectual. Entonces era muy difícil defender aquello, y más en los tribunales, pero él sostenía que su escultura estaba ligada al ámbito y al ritmo de una escalera que la rodeaba. Defendía la unión de la pieza escultórica y la pieza arquitectónica en función de la cual aquello se había concebido. Por el contrario, el dueño del hotel se creía el amo absoluto de aquella pieza, la había desmontado para poder sacarla de allí, pero además es que la había desgajado de su entorno. Esa defensa a ul-



tranza de los derechos de autor fue toda una síntesis de esa problemática tan compleja de la propiedad intelectual.

– Es la importancia del Arte ligado al medio.

– Claro. Aquello fue un punto de partida muy importante, y luego se han conseguido conquistas muy notables en este campo de los derechos de autor.

– ¿No son pocos los escultores que hay en la Academia?

– No, hay unos números prefijados en cada sección, que se respetan con todo rigor. Las medallas son las de siempre. Sólo hay tres medallas nuevas que son un reconocimiento a las nuevas técnicas de la imagen.

– La Fotografía.

– Y el Cine. En Fotografía la primera figura no podía ser más que Alfonso, que ya era muy mayor y no tuvo tiempo material de ingresar. Pero se reconoció su obra y su valor testimonial. Después ingresó Gyenes, y al morir él, ha ingresado Alberto Schommer.

– En Cine está representado Luis García Berlanga, pero también figura Julián Marías en la misma sección.

– Sí, es porque en las secciones están por un lado los practicantes, que es el caso de Berlanga, y por otro lado los teóricos o competentes, que es el caso de Marías como hombre del mundo de la crítica de cine, y de teoría cinematográfica en general. Pero son números fijos, son las mismas medallas siempre. La medalla la heredas y la posees mientras vives, pero hay que devolverla al morir. Yo por ejemplo tengo la misma medalla que lucieron Pablo Serrano y Benlliure, de manera que es algo de lo que estoy muy orgulloso. Ya digo que hay muchas secciones, Pintura, Arquitectura, Música, Escultura, pero los puestos son fijos, no son variables.

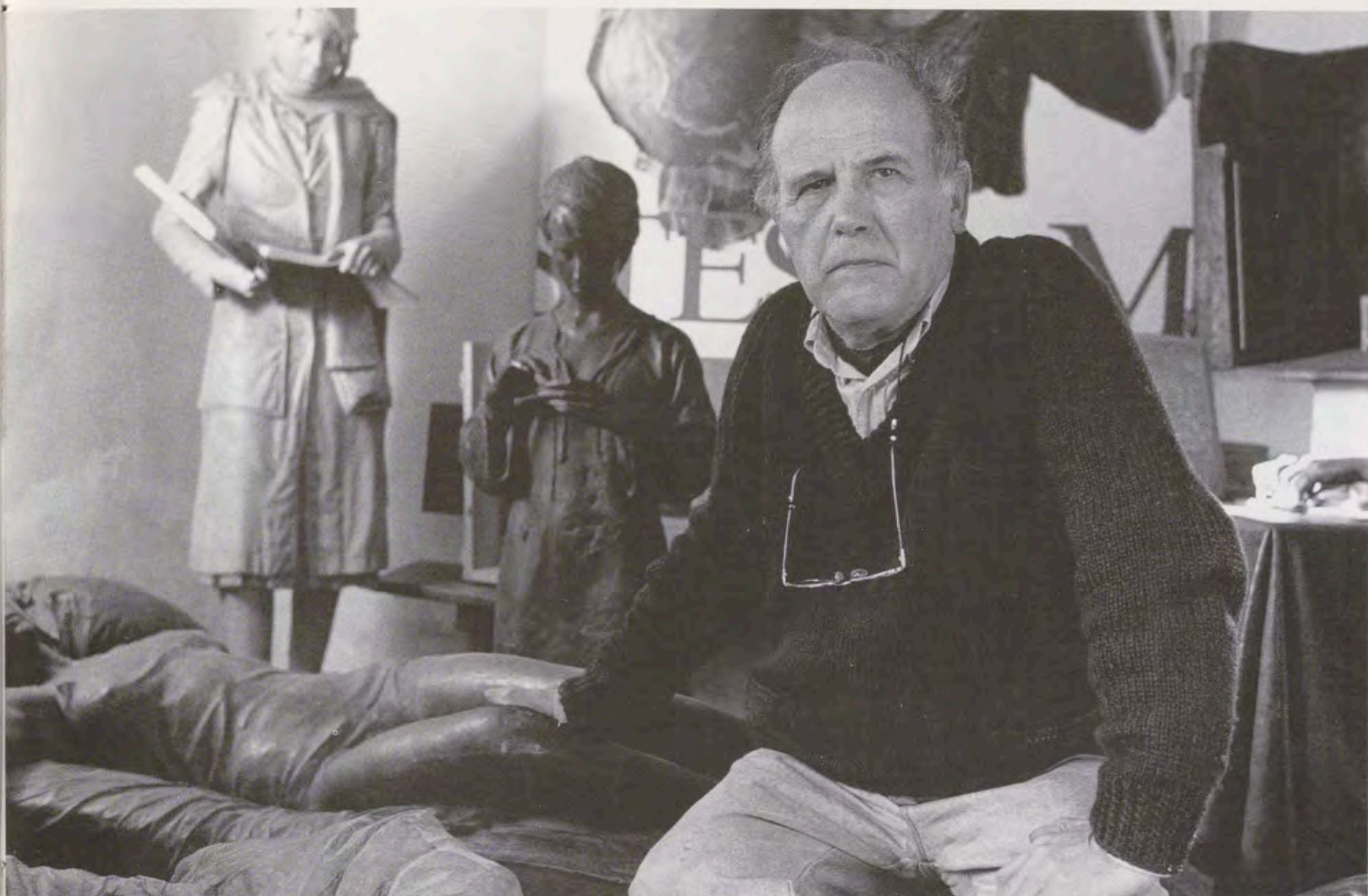
– ¿Cómo es por dentro la Academia? ¿Qué se hace allí?

– Hay que sufrir un proceso mental para poder llegar a comprender la misión de la Academia, sobre todo por el cambio experimentado en sus dos siglos largos de vida. La Academia nace con el propósito de formar artistas, con el deseo de estimular su formación, de pensionar viajes o estancias en el extranjero. Pero cuando al pasar los años estos estudios artísticos se amplían y se hacen más complejos, los programas necesitan una estructuración diferente, un gran plantel de profesorado, y se trasladan al medio universitario, con lo cual la Academia pierde esa misión. Pero quizá lo que más ha perdido la Academia es la incidencia directa sobre los problemas sociales. No obstante mantienen una actividad muy bella, que es la crítica independiente, y sin implicarse en situaciones económicas, sin compromisos, sin modas más o menos pasajeras. La emisión de una opinión generosa, pura y limpia es una actividad muy noble y muy importante. Con sólo eso bastaría para justificar su existencia.

– ¿Cuál es la sección que más trabaja?

– Sin duda la de Arquitectura, que está muy implicada en problemas monumentales, en desafueros urbanísticos, en reformas, en planes urbanos en los que los monumentos suelen ser víctimas propiciatorias. Y ahora con la estructura autonómica del Estado, estos problemas han crecido en número y en importancia. El informe académico no es vinculante, pero hay que clamar en el desierto, aunque sea sin carácter vinculante, aunque no nos hagan caso.

– Los madrileños hemos echado de menos un monumento que se nos prometió hace años, ocho o



diez años, que era una gran figura humana en la Avenida de la Ilustración. Creo recordar que se trataba de un hombre, desnudo, caminando, de 15 ó 20 metros de altura. La realidad es que nos hemos quedado sin monumento, y lo que también es grave, sin explicación del porqué.

– Bien, debo decir ante todo que la escultura, titulada “El caminante”, no era mía, sino de Antonio López. Yo iba a colaborar con él, pero al final no se realizó. Se cruzaron muchas opiniones, se polemizó mucho, y no sin astucia, y no sin inteligencia. Muchos puntos de vista, incluso contrarios a la idea, eran interesantísimos y todo aquello hubiera podido desembocar en un amplio debate, pero desgraciadamente no fue así. La problemática que planteaba aquella escultura era algo de gran trascendencia, de gran simbolismo para analizar situaciones complejas como es la de la misión del Arte. Yo creo que hoy en día el Arte tiene una misión sospechosa.

– ¿Sospechosa?

– Sí, no es una misión clara. Es por lo menos sospechosa ¿verdad? El Arte no se puede hacer si no está dentro de unas estructuras comerciales y de galerías que venden. Y gracias a eso puede vivir el artista, pero el Arte es un valor comercial, un valor en alza, ¿cómo diría yo?, un valor de bolsa.

– De mercado.

– Eso, de mercado. Pues bien este valor de bolsa, o de mercado tiene tanto peso y tanta importancia que a su vez está anulando la importancia del Arte como compañero del hombre. Pero no hablo del hombre rico, ni del hombre selecto. Hablo del hombre en su conjunto. Hablo de toda la sociedad, hablo del Arte como compañero de la sociedad. Una sociedad que

necesita plasmar sus anhelos, su espíritu de conquista, que necesita ejemplos ideales. Pues ese anhelo puede ser el Arte, y esa misión muy global de la obra de Arte al servicio de ese anhelo social es algo de radical importancia. Esa figura, la de “El caminante”, quería ser eso, un símbolo, un gran símbolo donde carecemos de dioses. La escultura de Antonio era eso, un hombre desnudo, dando un paso, con esa realidad triste y doliente. En fin, lo que somos todos. Pues esa era la escultura, con sus veintitantos metros de altura, un hombre arrastrando su vida, sus grandezas y sus miserias.

– Hubiera sido como un gran dios o un gran héroe.

– Pues sí y no. Porque representar un dios es formalmente más fácil si la sociedad cree en los dioses. Los egipcios fueron capaces de hacer esa monumentalidad maravillosa porque creían en ella; representar hoy a nuestro hombre incrédulo, con su miseria, pero a su vez merecedor de muchas cosas, ese era el propósito de “El caminante”, el gran desafío.

– Incluso desafío formal, desafío material.

– Sí, hubiera sido muy complicado, de mucho riesgo. Pero al menos se debería haber intentado.

– ¿“El caminante” iba a ser de bronce?

– De bronce, laboriosísimo, mediante ampliaciones sucesivas hasta llegar a dominar aquel tamaño colosal, pero sin caer en el riesgo de hacer un gigante anodino; no se trataba de hacer una “escultura agrandada”, sino de hacer un hombre, con sus flaquezas más que con sus potencias.

– ¿Quién canceló la idea?

– Pues no sé. Quizá el Ayuntamiento, los problemas de siempre, la crítica negativa, quizá factores económicos. Pero hubiera sido una aventura muy bella, el poder levantar aquella escultura.

RECITAL DE ARPA

ARPA: MARÍA ROSA CALVO-MANZANO



Martes, 26 de marzo de 1996. 19.30 horas.
Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Iglesia Vieja.

ENTRADA LIBRE

RECITAL DE MARÍA ROSA CALVO-MANZANO EN EL REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL

María Rosa Calvo-Manzano ofreció un concierto de arpa en la Iglesia Vieja del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, dentro de la octava edición del Ciclo "Coros del Mundo", organizado por el Patrimonio Nacional con la colaboración de la Comunidad Agustiniana del Monasterio. El programa estuvo dedicado a Haendel, con obras como "Chacona", "Tema con variaciones", "Pasacalle", y "Concierto en Si bemol mayor".

"VI CONCURSO PATRIMONIO NACIONAL DE PINTURA INFANTIL"

Patrimonio Nacional ha convocado el VI Concurso de Pintura Infantil, dirigido a los alumnos de sexto, séptimo y octavo de Enseñanza General Básica, de todos los colegios de Madrid capital y Reales Sitios de El Pardo, Aranjuez, San Lorenzo, El Escorial, y San Ildefonso.

El tema del Concurso será cualquiera de los exteriores de los Monumentos, Jardines o Fuentes del Patrimonio Nacional, abiertos al público, en los citados Reales Sitios.

El Jurado estará compuesto por cuatro miembros designados por el Patrimonio Nacional y se hará público al dar a conocer el fallo.

"EL ARTE DE LA PLATERÍA EN LAS COLECCIONES REALES"

El Presidente del Patrimonio Nacional, don Manuel Gómez de Pablos, inauguró la exposición titulada "El Arte de la Platería en las Colecciones Reales", en la Sala San Eloy de Salamanca.

La organización de esta Muestra se enmarca dentro del convenio de colaboración suscrito entre el Patrimonio Nacional y la Universidad de Salamanca, que cuenta con el patrocinio de Caja Salamanca y Soria. El Comisariado de la Exposición lo ejerce la Dirección de Actuaciones Histórico-Artísticas sobre Bienes Muebles y Museos del Patrimonio Nacional.

Las piezas que componen "El Arte de la Platería en las Colecciones Reales" han sido seleccionadas de entre las más de doce mil de que consta la Colección de Plata del Patrimonio Nacional, y están colocadas por orden cronológico, desde el siglo XV al XX. Destaca un cáliz con elementos platerescos, un lignum crucis y un portapaz, pertenecientes a Felipe II; un ánfora donada por la infanta doña Isabel Clara Eugenia, y una arqueta llegada a España en el ajuar de Ana de Austria, obra de Wenzel Jamnitzer, uno de los más afamados orfebres de su tiempo.

Del barroco castellano hay que mencionar un jarro de aguamanil del siglo XVII, un cáliz confeccionado en talleres centroeuropeos y una custodia y un juego de candeleros de altar de taller cortesano. También un cetro o bastón, que pasa a utilizarse como objeto simbólico y emblemático en los retratos oficiales, en las ceremonias de proclamación, juras y demás actos que lo requerían.



El siglo XIX está representado con un juego de tocador de María Isabel de Braganza, un juego de bautizar de Príncipes e Infantes, varias piezas de la vajilla de Fernando VII y una escribanía de estilo romántico para la mesa presidencial de Isabel II.

Los objetos más significativos del siglo XX en esta Exposición son una tetera-bouilloire de 1900, obra de Pedro Durán, y un teléfono de 1906, regalado a la reina Victoria con motivo de su boda con Alfonso XIII por la Compañía de Telégrafos.

Salamanca es la quinta ciudad que acoge esta Muestra, después de Murcia, Alicante, Palma de Mallorca y Sevilla.

Junto a esta Exposición se pudo contemplar también la muestra de carácter itinerante "Conocer el Patrimonio Nacional", instalada posteriormente en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. En

ella se hace un recorrido a través de las imágenes exteriores e interiores de los Palacios Reales de Madrid, El Pardo, La Quinta, Aranjuez, La Granja y Riofrio, así como de los Reales Monasterios de El Escorial, Santa Clara de Tordesillas (Valladolid), Las Huelgas de Burgos, Las Descalzas Reales y La Encarnación de Madrid. También se exhiben fotografías de algunas de las piezas más importantes de las Colecciones artísticas conservadas por este Organismo.

JORNADAS DIVULGATIVAS SOBRE EL PATRIMONIO NACIONAL

En el Aula Salinas del edificio histórico de la Universidad de Salamanca se han desarrollado unas Jornadas Divulgativas sobre el Patrimonio Nacional, en simultaneidad con la exposición "El Arte de la Platería en las Colecciones Reales", que ha permanecido abierta al público en la Sala San Eloy de la Obra Social y Cultural de Caja Salamanca y Soria.

Don Manuel Gómez de Pablos inauguró el Ciclo con una conferencia titulada "El Patrimonio Nacional. Reales Sitios". Por parte de este Organismo intervinieron: don Gabriel Moya, jefe del Departamento de Conservación, que habló de "La conservación en las Colecciones del Patrimonio Nacional"; don Fernando Martín, conservador de la Colección de Plata, que disertó sobre "El Arte de la Platería en las Colecciones Reales"; y doña María Luisa López Vidriero, directora de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, que habló de "Los libros del Rey en el Palacio Nuevo". Por la Universidad de Salamanca participaron: don José Carlos Brasas, catedrático de

Historia del Arte, que trató "Las Colecciones de Pintura del Patrimonio Nacional"; don Manuel Pérez Hernández, profesor de Historia del Arte, que habló de "La platería salmantina en el contexto de la platería hispana"; y doña Carmen Codoñer Merino, directora del Servicio de Archivos y Bibliotecas de la Universidad de Salamanca, con una conferencia titulada "La Biblioteca General de la Universidad de Salamanca".

Asimismo, en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, se inició un ciclo de conferencias sobre el Patrimonio Nacional, en el que intervinieron: don Manuel Gómez de Pablos, que inauguró las sesiones; don Angel Balao González; y don José Gabriel Moya Valgañón. Abordaron las siguientes materias: "El Patrimonio Nacional. Los Reales Sitios", "Estado actual de la restauración en el Patrimonio Nacional" y "La conservación de las Colecciones del Patrimonio Nacional".

Por parte de la Universidad Complutense: doña Virginia Tovar Martín, catedrática y directora del Departamento de Historia del Arte II (Moderno), que analizó los "Valores arquitectónicos de los Reales Sitios"; don Alfonso Pérez Sánchez, catedrático de Historia del Arte y director honorario del Museo del Prado, que se centró en las "Obras maestras de la Pintura en el Patrimonio Nacional"; don Juan José Junquera Mato, catedrático de Historia del Arte, que habló de "Las Artes Decorativas en los Reales Sitios"; y don Francisco José Portela Sandoval, catedrático de Historia del Arte y Decano de la Facultad de Geografía e Historia, que se refirió a "La Colección de Escultura del Patrimonio Nacional".



Notas y Documentos



“MARÍA INTERCEDIENDO POR LAS ALMAS DEL PURGATORIO”, DIBUJO DE MARIANO SALVADOR MAELLA, EN LOS ALBUMES DE DIBUJOS DEL REY FERNANDO VII.

El reciente hallazgo, en la Casa de Correos de la Puerta del Sol de Madrid, de un lienzo en el que se representa a la Trinidad y a la Virgen María con figuras de santos intercediendo por las almas del Purgatorio, da pie a la publicación de esta noticia. En la misma dejamos constancia de la existencia, en los Álbumes de Dibujos que pertenecieron al rey Fernando VII (1831), de uno de los dibujos preparatorios para el mencionado lienzo, de realización previa -según evidencia un análisis estilístico del mismo- al que conserva el Museo del Prado, y publicado por A. E. Pérez Sánchez en 1977, en el Catálogo de los dibujos españoles del citado Museo, N.º Cat. F.D. 1643 (Pluma gruesa. Aguada parda y sepia sobre papel amarillento verjurado. 376 x 215 mm.).

El ejemplar que se custodia en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (n.º 128 del tomo I. Lápiz negro, pluma gruesa y aguada parda sobre papel verjurado. 346 x 214 mm.), aún no transferido a cuadrícula, aparece como dibujo preparatorio para un cuadro de altar, rematado en medio punto. La Santísima Trinidad se sitúa en un plano superior. Más abajo está la Virgen María rodeada de santos y, en la parte inferior, las almas del Purgatorio, que son libertadas por

los ángeles que descienden hacia ellas. Las características de este dibujo, con trazos de pluma sobre base de lápiz negro, que sugiere formas un tanto imprecisas, con manchas de aguada para crear una aproximación a las luces y sombras de la composición, son propias de este tipo de estudios en la obra de su autor.

Queda zanjada la polémica, que se suscitó en su momento, tras el hallazgo de los documentos que demuestran que el autor del cuadro es Mariano Salvador Maella, a quien Sabatini ordenó su ejecución en 1781, para decorar el nuevo cementerio del Hospital General de Madrid (*). Desde estas líneas queremos sumarnos a considerar el aspecto positivo de la recuperación de una importante obra de arte y contribuir en alguna medida a su más completa documentación.

Carmen Díaz Gallegos

* ABC, 13.3.96, pp. 51-52.

RESTAURACIÓN DE DOS GLOBOS

PIEZAS: Globo terrestre y globo celeste.

ÉPOCA: Siglo XVII.

LOCALIZACIÓN: Biblioteca del Monasterio de El Escorial.

AUTOR: Blavav, Guillelmus (cartógrafo).

N.º INVENTARIO: 34544 y 34541.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Después del descubrimiento de América, se construyeron muchos globos terráqueos. Colón y Magallanes los utilizaron a menudo. Se grababan sobre cobre y eran esféricos, hasta que Waldeseemüller los construyó a segmentos, que resultaban mucho más baratos. Estos podían cubrirse con mapas dibujados con papel. La imprenta se aplicó a los mapas en la segunda mitad de siglo XV.

GUILLERMO BLAEU

Nació en Alkmaar en 1571 y murió en Amsterdam en 1638. Fue discípulo de Tycho Brahe y adquirió celebridad como matemático, geógrafo y astrónomo, sobre todo por su taller de Amsterdam, donde fabricaba esferas terrestres y celestes superiores a cuantas se habían hecho hasta entonces por su exactitud y belleza.

Fue cartógrafo oficial de Amsterdam y de los Países Bajos (1633).

EN EL ESCORIAL

Los globos se encontraban localizados en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial, aunque

no se ha podido confirmar desde cuándo estaban allí.

Probablemente fueron un regalo a Felipe IV y éste dispuso su colocación en la Biblioteca por ser la ubicación más habitual en esa época.

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

La esfera del globo terrestre está formada por dieciocho *semihusos despuntados con casquete polar*.

Su perímetro mide 212 cm.

La esfera del celeste está formada por doce *semihusos con hendidura*. El eje central está desplazado de la confluencia de los *semihusos*.

Medidas: Diámetro: 68 cm. Perímetro: 210 cm.

La peana de ambos es circular, de madera, con cuatro patas torneadas en forma de columna salomónica, terminadas en una bola.

Encima de los tirantes de las patas tiene una base de madera chapeada, sobre la que está la *guía meridiana* en una columna también torneada.

El *círculo meridiano* es de bronce, así como el *anillo horario*.

El *círculo de horizonte* es de madera estucada en la parte superior, sobre la que está pegada una lámina de papel con los signos del zodiaco y los meses del año.

El material de las esferas es de cartón con papeles pegados, seguido de una capa de estuco, y pegada sobre él la carta terrestre y celeste en papel. La carta terrestre es una litografía iluminada con acuarelas, con el contorno de los continentes delimitado con una línea de color rojo, y barnizada con resina de colofonia.

El material de la carta celeste es una fina película de papel hecho a mano, sobre la que se estampó una litografía, iluminada con acuarelas,



Globo celeste. Después de la restauración.

Notas y Documentos

en la que figuran personajes y animales mitológicos como representación de las constelaciones y signos zodiacales, y con una gruesa capa de resina de colofonia como barniz protector.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

1) ESFERAS

A) Esfera terrestre

El daño principal que se advierte es el ocasionado por uno o varios golpes, en su parte superior, lo que ha hecho saltar el estuco y parte de la carta, produciendo una gran pérdida y abolladuras. A su vez ha provocado grietas importantes con desplazamientos y craqueladuras.

Alguna de estas grietas ha sido rellenada posteriormente con pegamento de una forma burda. Sobre la zona en la que está perdido el estuco, se pueden observar los papeles pegados a la estructura de papel maché y que pertenecen a un libro impreso en holandés, lo cual nos confirma el origen de la fabricación de estos globos.

La zona del *pivote* del hemisferio norte presenta asimismo pérdida de estuco.

Tiene una suciedad generalizada, manchas de humedad, el barniz de resina de colofonia oxidado y repintes en la iluminación original.

B) Esfera celeste

El daño principal es el producido por craqueladuras del estuco, originando desgarros en el papel, oxidación del barniz y roces de diversa consideración. En la zona del *eje meridional* superior se encuentra desprendido el estuco, lo que provoca pérdidas en la carta.

Los elementos sustentados, en su mayor parte, han sufrido un repinte de una anterior restauración, aplicado burdamente, que desborda los límites del original.

2) ESTRUCTURA DE MADERA

a) El *círculo de horizonte* con los signos del zodiaco presenta pérdidas muy importantes, en el caso del globo terrestre, que afectan a un 50% de la superficie, el papel está craquelado y levantado por diversas zonas.

En el caso del globo celeste contiene lagunas relativamente importantes que afectan hasta la capa de estuco. El papel está asimismo craquelado y levantado.

A través de una de las faltas se observa que hay una segunda litografía subyacente, sin iluminar, que coincide exactamente en sus caracteres y líneas con la superior.

Ambos presentan repintes, suciedad generalizada, manchas de humedad, acidez (producida por causas intrínsecas del papel y la provocada por la madera que actúa como soporte). El barniz está oxidado.



Globo terrestre. Detalle de grietas y del anillo horario antes de la restauración.

Las esferas no giran por estar descentradas de su eje.

b) Columnas y bases:

Se encuentran muy sucias, con pérdidas de la capa protectora y manchas de humedad. El chapeado de las bases está suelto y ha perdido una moldura (globo terrestre), y otra despegada (globo celeste).

3) PARTES METÁLICAS

(*Círculo meridiano y anillo horario*)

Su estado de conservación es bueno, aunque aparecen deslustrados por la suciedad y el óxido.

TRATAMIENTO REALIZADO PRUEBAS DE SOLUBILIDAD

Puesto que el barniz que había que eliminar era la colofonia, se hicieron pruebas de solubilidad con los disolventes más adecuados para diluir dicha resina, y se eliminaron de antemano los que se sabía que no iban a responder.

Tras estas pruebas se vio que los más efectivos eran el *alcohol* y la *acetona*, y que ninguno de ellos alteraba ni la litografía ni los colores originales de las acuarelas.

Cabe destacar que al hacer estas pruebas sobre las zonas repintadas, estos disolventes los eliminaban sin ninguna dificultad y sin afectar a la policromía original, ya que estos se aplicaron sobre una anterior capa de barniz de colofonia que ha actuado a modo de capa de intervención.

TRATAMIENTO GENERAL PARA AMBOS GLOBOS

1) ESFERAS

a) Limpieza mecánica

Se hizo una limpieza superficial mecánica con resina en polvo, para eliminar la suciedad superficial acumulada por la manipulación y el polvo depositado.

b) Eliminación de barnices y repintes

Debido a que el barniz era de resina de colofonia, se procedió a su eliminación con hisopos impregnados en alcohol, porque su grado de toxicidad era menor que el de la acetona. Como ya se dijo antes, al suprimir la gruesa capa de barniz se eliminaron al mismo tiempo los repintes. Una vez hecho esto se observó que el papel de ambos globos estaba lleno de manchas de humedad, restos de cola y suciedad, así como numerosas faltas en el papel provocadas por roces y golpes que no se veían a simple vista por efecto del barniz oxidado.

c) Limpieza acuosa

Se procedió a la limpieza acuosa del papel, con el fin de eliminar las manchas de humedad. Esto se realizó con cataplasmas de algodón impregnado en una dilución de alcohol y agua, aplicándolas unos segundos sobre el papel y retirándolas sin frotar, y secando inmediatamente con secador, con el fin de que no se ablandara la preparación de estuco.

2) COLUMNAS Y BASES

La limpieza de la madera se hizo con white spirit. De esta forma se eliminaron las manchas y

Notas y Documentos

la cera que actuaba como protección.

Se sentó el chapeado de las bases aplicando humedad y calor en las zonas afectadas.

Se hizo una reproducción de la moldura que faltaba, en madera de cedro, patinándola con nogalina posteriormente para entonarla con el resto del conjunto.

Se injertaron chapas de madera en las zonas que lo requerían, y se patinaron con nogalina. Como protección de la madera se aplicó cera microcristalina, satinando con una gasa.

3) PARTES METÁLICAS

El círculo meridiano y el anillo horario se limpiaron con un limpiametales (3M) muy diluido, y se aplicó posteriormente paraloid B-72 como protección.

TRATAMIENTO PARTICULAR

A) GLOBO TERRESTRE

a) Reparación de pérdidas y grietas de la esfera

Debido a los golpes sufridos, este globo presentaba una gran pérdida en su parte superior y abolladuras que afectaban al casquete de papel maché de la estructura interna, así como faltas de adhesión de la capa de estuco a dicha estructura.

Para desabollar los casquetes fue necesario cortar la zona abollada con una sierra eléctrica de precisión para acceder al interior. El corte se hizo en bisel para facilitar su posterior montaje. Esta operación permitió ver la estructura interna de madera y el contrapeso interior de plomo, así como grietas y fisuras internas que no se apreciaban desde el exterior.

El tratamiento consistió en aplicar humedad por el interior para forzar al papel maché a que recuperase su forma original.

Se retiró el pegamento que unía y rellenaba una gran fisura por el exterior y se unió por dentro con acetato de polivinilo, reforzando con crepelina de nylon. Esta misma operación se realizó con el resto de grietas y fisuras internas.

Las zonas en las que el estuco había perdido adherencia se despegaron del papel maché, debido a su mal estado, y se unieron posteriormente con primal espesado en tolueno.

Se hizo una consolidación interna del estuco en aquellas zonas que lo requerían, y se inyectó primal diluido en tolueno.

Seguidamente, se volvieron a colocar las piezas retiradas, en su sitio, adhiriéndolas con acetato de polivinilo.

Las lagunas, grietas y fisuras se rellenaron con estuco elástico hecho al modo tradicional y se adhirió papel japonés con metil celulosa a éste.

Por último, se aprestó todo el papel con varias manos de metil celulosa, dejándolo así preparado para su posterior reintegración cromática.

b) Reintegración del círculo de horizonte

Ante el mal estado de conservación que presentaba, lo primero que se hizo fue sentar el papel con primal y metil celulosa.

La limpieza se hizo exactamente igual que en la esfera, es decir, con hisopos de algodón impregnados en alcohol. Mientras se realizaba esta operación se observó que en este círculo también existía una segunda litografía subyacente. Posteriormente se estucaron las zonas que lo requerían y se adhirió papel japonés con primal. A continuación se hicieron calcos en papel japonés Arakaji, de las zonas perdidas, tomando



Globo terrestre. Después de la restauración.

como modelo el círculo de horizonte del globo celeste, que estaba en mejores condiciones, y se adhirieron con metil celulosa.

Tras estas operaciones, se aprestó el papel de todo el círculo, con varias manos de metil celulosa.

c) Reintegraciones cromáticas

Se hicieron con lápices de colores acuarelables, acuarelas y pigmentos naturales.

Por último, destacar que la gran laguna de la esfera se reintegró con un tono neutro, debido a la falta de documentación para hacer otro tipo de reintegración.

B) GLOBO CELESTE

a) Reparación de grietas, craqueladuras y lagunas de la esfera

Se rellenaron con diversas capas de estuco.

A continuación, y sólo en las lagunas grandes, se adhirió papel japonés con metil celulosa.

Se aprestó la esfera con varias manos de metil celulosa.

b) Reintegración del círculo de horizonte

Como en el caso anterior, se sentó el papel con primal y metil celulosa y se estucaron las zonas con pérdidas. Se les adhirió papel japonés y se aprestó todo el círculo para su posterior reintegración cromática. Se utilizaron para ello acuarelas, lápices acuarelables y pigmentos naturales.

C) PROTECCIÓN DEL PAPEL

Se aplicaron diversas capas de paraloid B-72 al 5% en xileno, controlando los brillos.

RESTAURADORES:

Alejandro Chamorro

Beatriz Chamorro

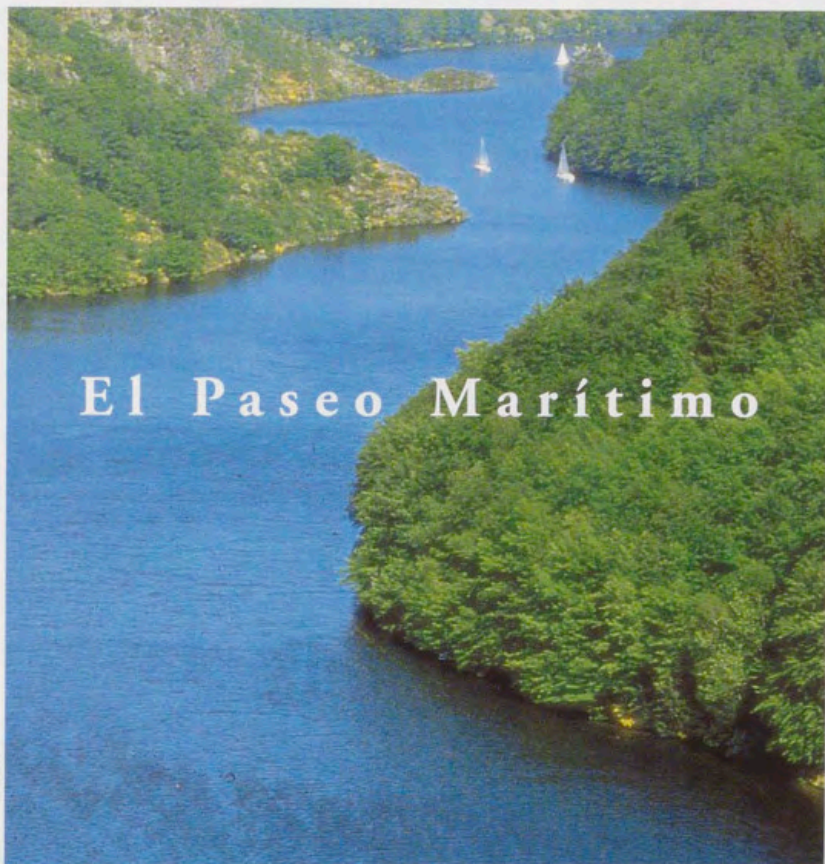
Inmaculada Gil Agrados

Auxiliar: Paloma Chamorro

BIBLIOGRAFÍA

- THE PAPER CONSERVATOR. Volume 12, 1988.
- SCIENTIFIC INSTRUMENT SOCIETY. *Bulletin of the Instrument Society*. N° 40, March 1994.
- THE STUDY AND CONSERVATION OF GLOBES. A.D. Baynes-Cope; Wien 1985.
- LÓPEZ GAJATE, J. *Real Monasterio de El Escorial, Estudios en el IV Centenario de la terminación del Monasterio de San Lorenzo El Real de El Escorial*, Ediciones Escorialenses, 1984.
- Las Colecciones del Rey. *Pintura y Escultura*. IV Centenario, Editorial Patrimonio Nacional, 1986.
- *El Escorial, la octava maravilla del mundo*. Patrimonio Nacional. Madrid, 1967.
- VIII Congreso de Conservación de Bienes Culturales. ICOM. Valencia, 1990.
- IX Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. ICOM. Sevilla, 1992.
- *Hª Universal del Arte*. Ed. Planeta, Barcelona.
- ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA. Ed. Espasa-Calpe, 1910, 1986. Tomos 8, 9, 32 y 65.
- A. XIMÉNEZ. *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*. Madrid, Imprenta Real, 1764.
- ZARCO CUEVAS, J. *Guía del Monasterio de El Escorial*. 6ª Edición, 1943. Tip. de los Padres Agustinos.
- P. QUEVEDO, José. *Hª del Real Monasterio de San Lorenzo*, Madrid. Imp. Eusebio Aguado. 2ª ed.
- ROTONDO, Antonio. *Hª del Monasterio de El Escorial*. Madrid, Imp. Eusebio Aguado. 2ª ed., 1863.

Alejandro Chamorro Salillas



El Paseo Marítimo

Subir montañas, cruzar ríos o saltar dunas es tan sencillo como pasear por la calle. En el nuevo Maverick. Porque conjuga como ningún otro las máximas prestaciones todoterreno con el confort, el diseño y la seguridad. Ahora más que nunca. Nuevas tapicerías, 6 nuevos colores y la gama más completa en 3 y 5 puertas (GL, GLS, GLX). El nuevo Maverick es un gran paso. Es la otra manera de andar por la vida.

Otra manera de andar por la vida.



NUEVO FORD MAVERICK



ABENGOA

La actividad principal de Abengoa es la promoción, realización y gestión de proyectos de infraestructura en:

- Energía
- Comunicaciones
- Transporte
- Agua
- Medio Ambiente
- Industria



GRUPOS DE NEGOCIO

DESARROLLO CORPORATIVO
(Energía)

SISTEMAS DE CONTROL

SERVICIOS URBANOS
(Gestión del agua)

INSTALACIONES

GESTIÓN DE RESIDUOS

TELECOMUNICACIÓN Y LÍNEAS

IBEROAMÉRICA

COMERCIALIZACIÓN Y
FABRICACIÓN AUXILIAR

Su Interlocutor en Recursos y Soluciones Técnicas

La Rioja

ESPAÑA

motivos

La Rioja,
tu decisión
personal



GOBIERNO DE
La Rioja

Consejería de Hacienda y Promoción Económica
Dirección General de Comercio y Turismo

M E D A L L A S

S ó l o

B U R I L E S

vendemos

A G U A F U E R T E S

a r t e

M O N E D A S



FABRICA NACIONAL DE MONEDA Y TIMBRE

LA TIENDA DEL MUSEO

Doctor Esquerdo nº 36 28009 Madrid

Tel. 566 67 92

y

Aeropuerto de Barajas Terminal Internacional

Tel. 393 68 58



UBILAR 96

CARAVACA DE LA CRUZ • MURCIA



Región de Murcia
Consejería de Industria, Trabajo
y Turismo

Dirección General de Turismo



Real e Ilustre Cofradía de la
Santa y Vera Cruz de Caravaca

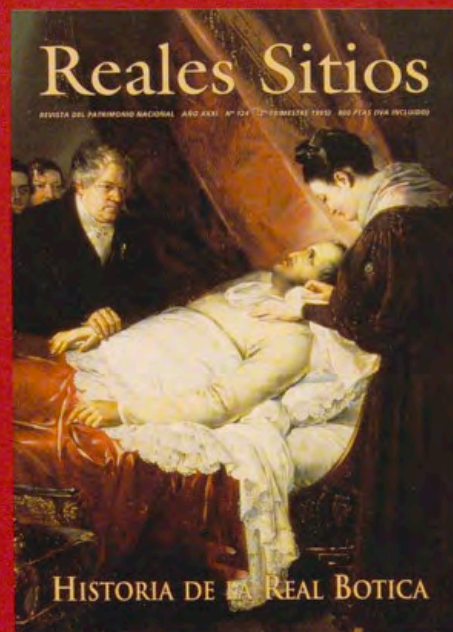


Diócesis de
Cartagena



Excmo. Ayuntamiento
de Caravaca de la Cruz

Reales Sitios



Cada trimestre,

80 páginas con temas sobre los bienes histórico artístico que conserva el Patrimonio Nacional, noticias, actividades y entrevistas con destacadas personalidades del mundo de la Cultura.

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Suscripción a partir del número (inclusive):

DATOS DEL CLIENTE

Nombre: _____

Domicilio: _____ Telf.: _____

Población: _____ C. Postal: _____ Provincia: _____

DIRECCIÓN PARA EL ENVÍO

Nombre: _____

Domicilio: _____ Telf.: _____

Población: _____ C. Postal: _____ Provincia: _____

FORMA DE PAGO: Contra reembolso Domiciliación Bancaria

Banco: _____ Sucursal: _____ Nº cuenta: _____

Enviar el cupón a:

REALES SITIOS

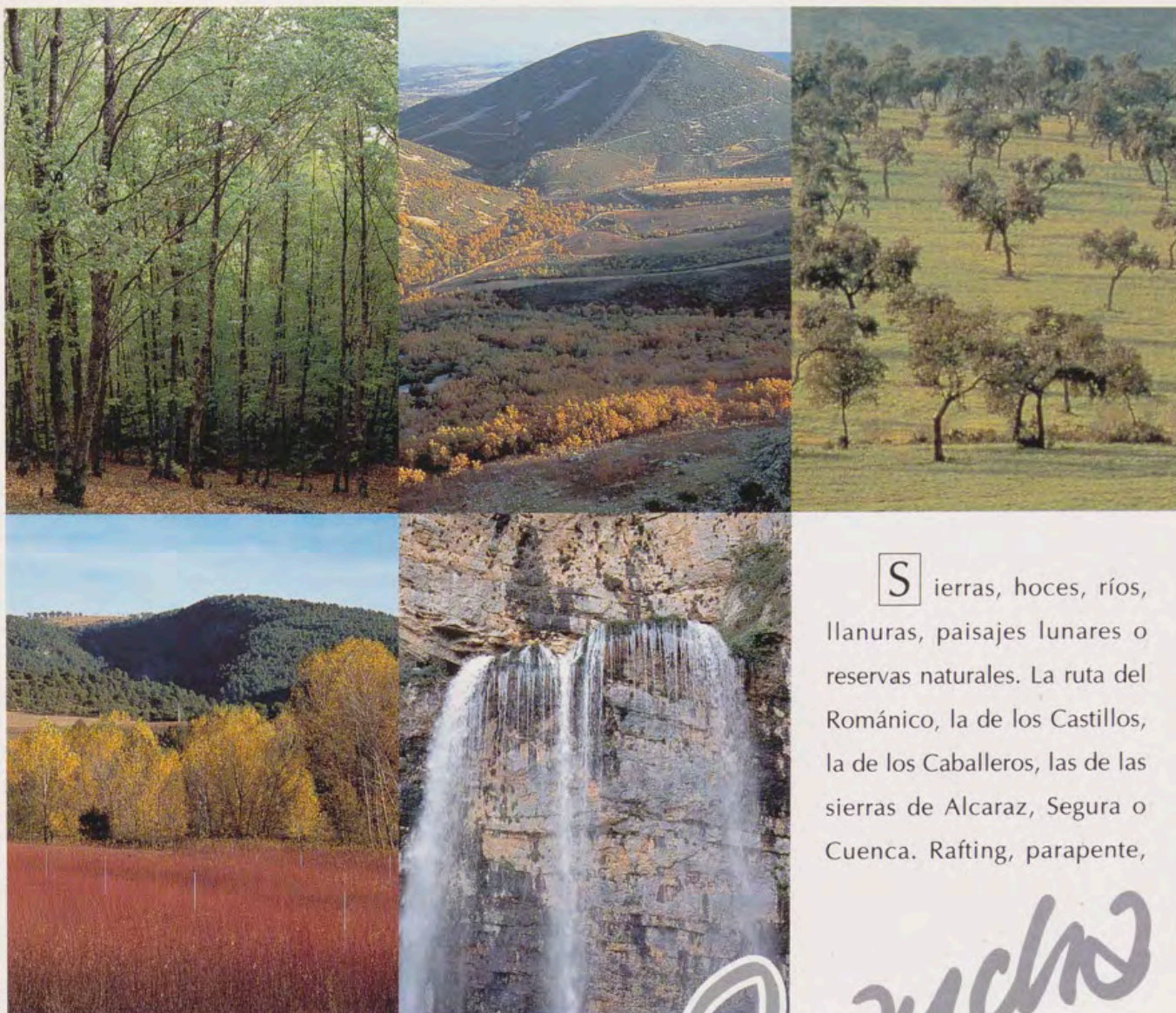
Actividades Comerciales

PATRIMONIO NACIONAL

PALACIO REAL

28071 Madrid

Suscripción anual (4 números): España, 2.500 ptas.; extranjero, 5.000 ptas.
P.V.P. ejemplar atrasado: España, 800 ptas.; extranjero, 1.600 ptas.



Bozell

Castilla-La Mancha

Sierras, hoces, ríos, llanuras, paisajes lunares o reservas naturales. La ruta del Románico, la de los Castillos, la de los Caballeros, las de las sierras de Alcaraz, Segura o Cuenca. Rafting, parapente,

caza, pesca, escalada o senderismo. Morte-ruelo, migas, pisto y gazpacho manchego, o todos los dulces que puedas desear...

Si aún no conoces los contrastes naturales, la riqueza histórica, la variedad gastronómica y la hospitalidad que te esperan en Castilla-La Mancha, no sabes lo que te estás perdiendo.

LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES

LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES



HUBLOT

CLASSIC

A SENSATIONAL FEELING



LA MORBIDEZ DEL CAUCHO,
LA PRECIOSIDAD DE LA CAJA, LA FIABILIDAD DEL MECANISMO.
HUBLOT: CLÁSICO Y REVOLUCIONARIO. ELEGANTE Y CON ESPÍRITU DEPORTIVO.
EL PLACER DE LLEVARLO JUSTIFICA EL ORGULLO DE POSEERLO.

LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES

MDM
GENEVE

LA MONTRE DES MONTRES • LA MONTRE DES MONTRES

El número y nivel de los concesionarios HUBLOT satisfacen la exclusividad de su clientela.
Para más información dirigirse a **DI/ARSA** Avda. América, 37. Edificio «Torres Blancas», 28002 MADRID. TELFS.: (91) 519 56 83/72/24