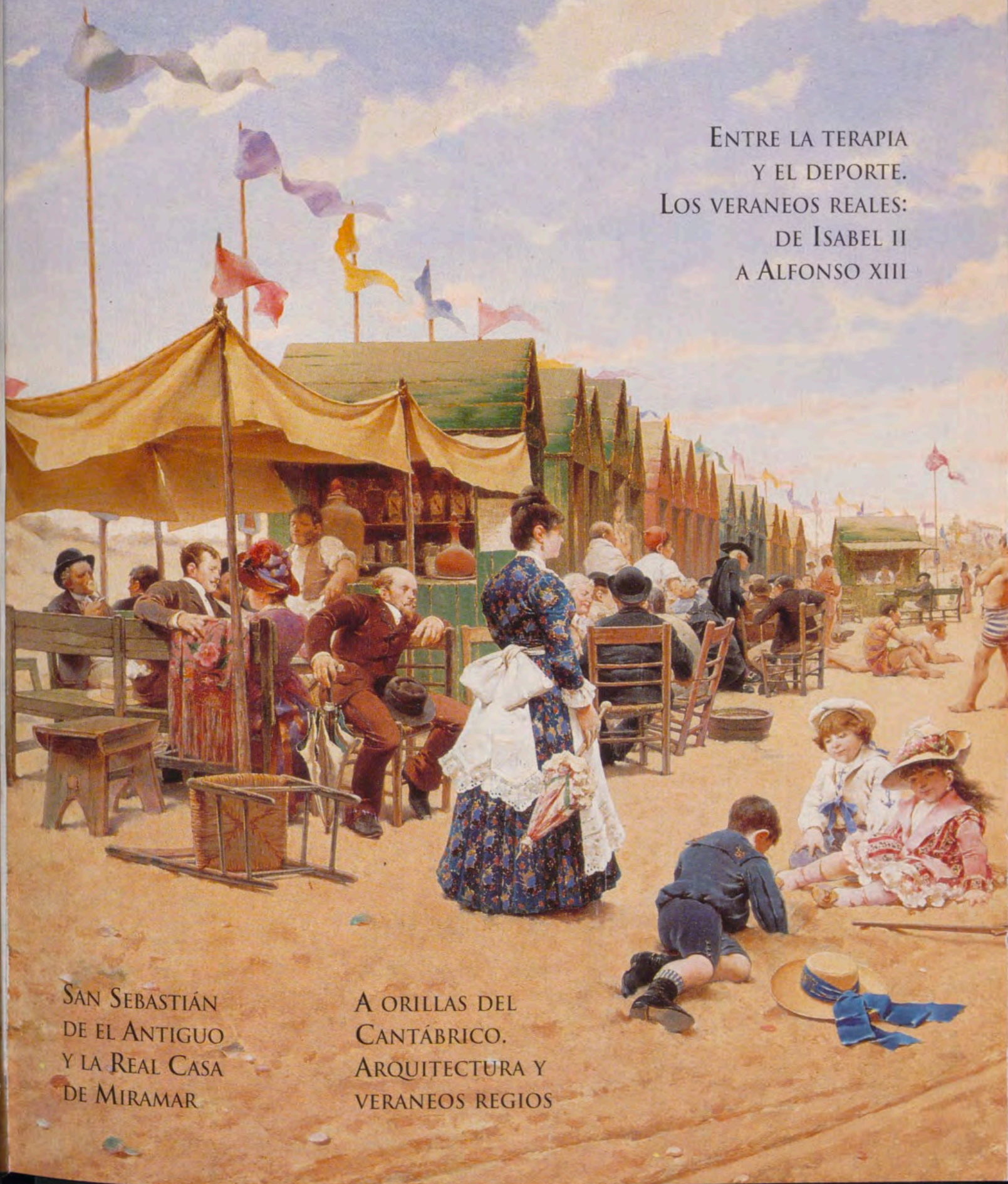


Reales Sitios

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL AÑO XXXV Nº 136 (2º TRIMESTRE 1998) 900 PTAS (IVA INCLUIDO)

ENTRE LA TERAPIA
Y EL DEPORTE.
LOS VERANEOS REALES:
DE ISABEL II
A ALFONSO XIII



SAN SEBASTIÁN
DE EL ANTIGUO
Y LA REAL CASA
DE MIRAMAR

A ORILLAS DEL
CANTÁBRICO.
ARQUITECTURA Y
VERANEOS REGIOS



300 M. Obtenga información privilegiada llamando al 902 352 352.

NUEVO CHRYSLER 300 M. El primero de la nueva generación de berlinas Chrysler. Y un perfecto ejemplo de la creativa ingeniería, la avanzada seguridad y el audaz diseño que han convertido a Chrysler en la compañía americana más innovadora del sector del automóvil en opinión de los expertos. Llámenos y será uno de los privilegiados que lo sabrán todo sobre el nuevo 300M antes de poder admirarlo en su Concesionario Oficial. EL ESPÍRITU DE AMÉRICA.



Chrysler

Sumario

Reales Sitios

REVISTA DEL
PATRIMONIO NACIONAL

Presidente:
Duque de San Carlos

Gerente:
Miguel Ángel Recio Crespo

Vocales:
José María Álvarez del Manzano
y López del Hierro,
José de Carvajal Salido,
Miguel Ángel Cortés Martín,
Juan Fageda Aubert,
M^a del Carmen Iglesias Cano,
Pablo Isla Álvarez de Tejera,
Juan Junquera González,
Benigno Pendás García,
José Villegas Ortega,
Fco. Javier Zarzalejos Nieto

Secretario:
Manuel María Zorrilla Suárez

Directora:
Rosario Díez del Corral Garnica

Comité de Redacción:
Fernando Bouza Álvarez,
Margarita González Cristóbal,
María Luisa López-Vidriero Abello,
Juan Carlos de la Mata González,
Javier Peña González de Heredia,
Manuel del Río Martínez,
Delfín Rodríguez Ruiz,
José Luis Sancho Gaspar

Secretaria de Redacción:
Julia López de la Torre

Redacción:
Begoña Mardones

Fotografías:
Laboratorio Fotográfico
del Patrimonio Nacional:
Francisco Rodríguez
y Antonio Úbeda Sánchez;
y Félix Lorrío

Reales Sitios,
Patrimonio Nacional,
Palacio Real, Bailén, s/n.
Tel.: 91 547 55 50
28071 Madrid

Año XXXV. N^o 136
2^o trimestre 1998

Precio:
España, 900 ptas.;
extranjero, 1.800 ptas.

Suscripción:
España, 2.800 ptas.;
extranjero, 5.600 ptas.
(IVA incluido)

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

Imprime:
Gráficas Jomagar, s.l.

NIPO: 006-98-010-0
Depósito Legal: M. 11.160-64
Prohibida la reproducción total o
parcial de todos los artículos que se
publican en esta Revista

Portada:
Detalle de Playa de Sanlúcar,
Germán Álvarez Algeciras.

- 2 Entre la terapia y el deporte.
Los veraneos reales: de Isabel II a Alfonso XIII.

Por M^a de los Santos García Felguera.

Durante la segunda mitad del siglo XIX el veraneo regio en España pasa de tener fines terapéuticos a convertirse en una costumbre por la fuerza de la moda, que da origen a nuevas tipologías arquitectónicas.

- 12 A orillas del Cantábrico.
Arquitectura y veraneos regios.

Por Luis Sazatornil Ruiz.

El autor describe cómo, en la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del XX, las visitas y veraneos regios adquieren un papel trascendental en el protocolo cortesano y en la propaganda castiza de la Corona española.

- 24 San Sebastián de el Antiguo
y la Real Casa de Miramar.

Por Iñaki Galarrraga Aldanondo.

En este artículo se analizan los aspectos más significativos del Palacio de Miramar, que fue Real Casa de Campo construida por encargo de Su Majestad la reina regente doña María Cristina hace más de cien años.

- 38 Jardines de Aranjuez, jardines del Generalife,
jardines de España: Los jardines del alma de
Santiago Rusiñol.

Por Margarida Casacuberta.

Rusiñol crea y recrea ininterrumpidamente unos jardines, sobre todo interiores, y sabe que lo que se plasma en sus telas no es el paisaje físico, tangible, sino su propia concepción de la vida y de la muerte.

- 52 Una visión fotográfica en torno al río Pulangui:
la Filipinas musulmana en los albores del
noventa y ocho.

Por M^a Leticia Ruiz Gómez.

En el Archivo General de Palacio se han encontrado testimonios gráficos de profundo interés sobre las Islas Filipinas. La autora se centra en el estudio de un álbum fechado en 1892 y considerado excepcional por diversos motivos.

- 66 Crónica Cultural.

- 69 Entrevista.

- 74 Notas y Documentos.



Entre la terapia y el deporte.

Los veraneos reales: de Isabel II a Alfonso XIII

Por M^a de los Santos García Felguera

*A Lola, Teresa, Nieves y
Javier, "granjeros" y deportistas*

El ferrocarril, la fotografía y el veraneo son tres palabras que asociamos al siglo XIX y que lo definen bien. El progreso llega en tren, el veraneo es una consecuencia del ocio que la sociedad industrial favorece, y la fotografía -una técnica nueva, que evoluciona a velocidades tan de vértigo como las que alcanzan las locomotoras¹- documenta todas esas actividades a la vez que sirve de diversión a los que tienen tiempo para perder iniciándose en ella, o a los que se conforman con sentarse en la butaca del gabinete a pasar páginas del álbum, contemplando a los grandes de este mundo -la "abigarrada galería" de reyes, políticos, actores, cantantes de ópera o asesinos famosos que recoge Valle Inclán²-, junto a los paisajes y monumentos que describen los libros o pintan los cuadros, nunca vistos antes con la precisión que les da la cámara. La reina Isabel II fue una de estas personas: las primeras locomotoras de vapor que circularon por las vías españolas llevaban su nombre, los álbumes de su colección nos dejan atónitos por la cantidad y por la calidad de las fotografías y las encuadernaciones; su real figura se pudo entrever por las playas del norte de España cuando iba a tomar los primeros "baños de ola".

La afición de la Reina a la fotografía continuó con sus descendientes. Y, si ella todavía no la practicaba, limitándose a disfrutar de sus resultados, ellos no sólo van a seguir recibiendo álbumes³ de toda España (unos de carácter oficial y otros no), o encargando fotografías de sus veraneos a fotógrafos de prestigio⁴, sino que van a tomar sus propias fotografías, enriqueciendo una colección que acaba siendo fabulosa.

LA CORTE DE LOS MONTPENSIER EN SEVILLA

Isabel II y la infanta Luisa Fernanda, su hermana, son las primeras "reinas" (si admitimos que la segunda casi lo era en Sevilla) españolas que veranean, en un sentido parecido al que nosotros damos hoy al término.

En Sevilla son los duques de Montpensier, Antonio de Orleans (1824-1890) y Luisa Fernanda (1852-1897), quienes ponen de moda la costumbre del veraneo a mediados del siglo XIX. Su modelo cunde entre la buena sociedad sevillana, que cambia sus hábitos; ya no huye del calor de la ciudad refugiándose en el campo, en los cortijos; ahora se va a "los Puertos", como la Lola. La zona elegida está en la provincia

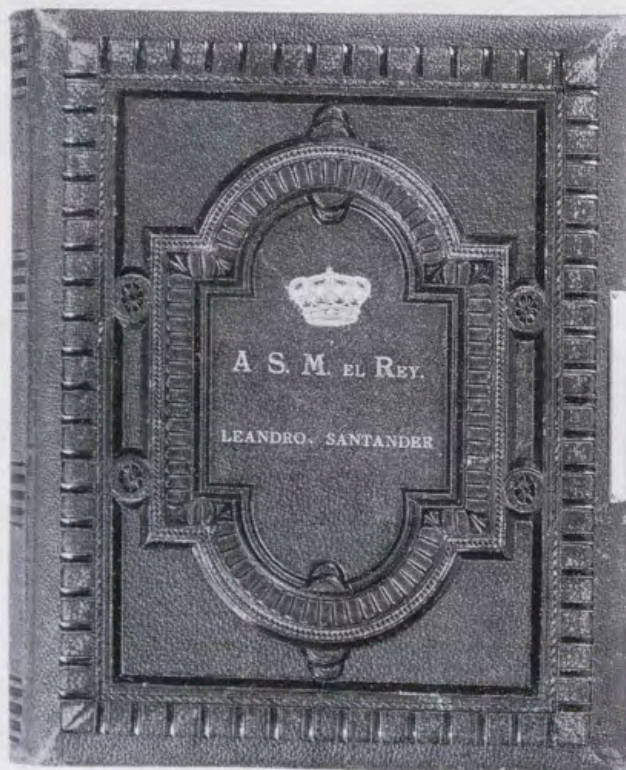


Locomotora "Isabel II", la primera que circuló por Cantabria en la estación de Reinos, 1857.
Fotografía de William Atkinson, Madrid, Patrimonio Nacional.

de Cádiz, entre Sanlúcar de Barrameda y El Puerto de Santa María, es la salida natural del Guadalquivir al mar y está bien comunicada con Sevilla por modernos barcos de vapor.

Parece que los Montpensier fueron por primera vez a Sanlúcar durante una excursión al Puerto de Santa María, en la que no sólo se prendaron del paisaje; además conocieron a Cecilia Böhl de Faber, su panegirista incondicional, *Fernán Caballero*.

Los Infantes inician en España esta costumbre de veranear justamente a mitad de siglo, muy poco después de instalarse en Sevilla en 1848 y algo más tarde que otros monarcas europeos, como la reina Victoria de Inglaterra, que ya veraneaba a comienzos de la década ⁵. La primera referencia al veraneo de los Montpensier data de 1851, pero ya antes habían ido a Sanlúcar de



Album de fotografías de la segunda mitad del siglo XIX, encuadernación, tapa superior. Madrid, Patrimonio Nacional.



Retrato informal de Isabel II a la edad de veintisiete años, 1857.
Fotografía anónima, Madrid, Biblioteca Nacional.

Barrameda, alojándose en "El Picacho", la casa de María Josefa Díaz de Saravia. Muy pocos años después, en junio de 1854, estrenaron su propio palacio ⁶, construido a toda velocidad por Balbino Marrón (arquitecto municipal de Sevilla) y Juan Talavera, y modelo, con su estilo neomudéjar, para toda una corriente arquitectónica que se extiende por Andalucía.

El traslado de la Corte sevillana a los Puertos favorece nuevas actividades de ocio y diversión: fiestas en el casino, representaciones de zarzuelas, carreras de caballos por la playa y corridas de toros, para las que se construye una plaza también en estilo neomudéjar, el estilo "nacional" andaluz.

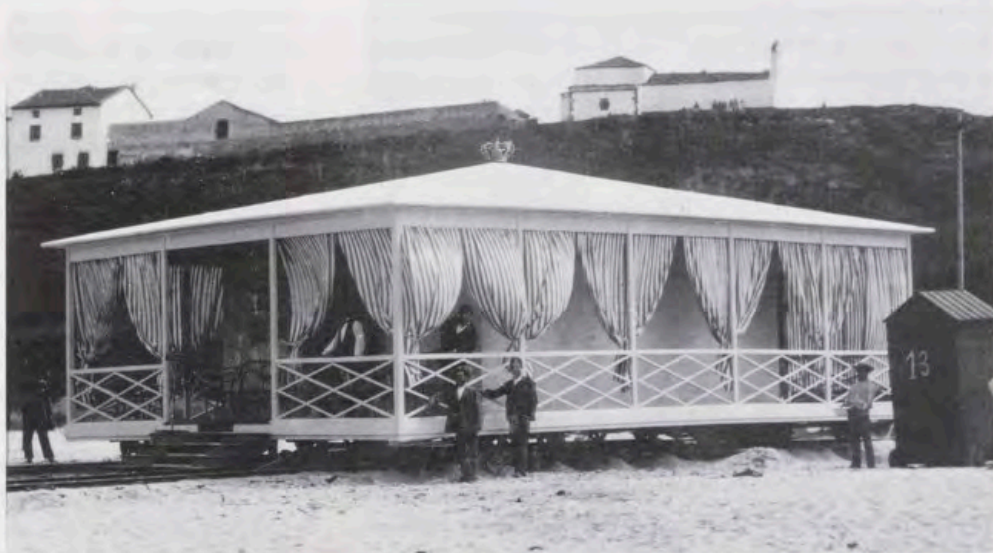
Esta nueva moda del veraneo se extiende rápido y atrae a un número cada vez mayor de personas pudientes, que deciden imitar a los más poderosos. En 1866 los periódicos andaluces informan de la gran cantidad de personas que se trasladan a los puertos gaditanos desde las capitales próximas -Sevilla o Jerez-, pero también desde toda Andalucía e incluso de Madrid ⁷. Gracias a este nuevo fenómeno del veraneo se llevan a cabo en esta zona importantes cambios urbanísticos: van apareciendo nuevas casas, chalets más adelante, paseos y lugares de diversión como los casinos.

Los que no podían permitirse el lujo de ir al mar se quedaban en Sevilla y se bañaban en el Guadalquivir, cerca del nuevo puente de hierro, donde "el acreditado bañero Currito Gutiérrez" construyó unos "cajones de baño" de madera; y, a partir de 1865, en una casa de baños que se abrió junto a la puerta de Carmona, en la huerta de la Alcantarilla de las Madejas, con jardines y un piano para amenizar las veladas ⁸.

Una de las fotos de la estancia veraniega de la Real Familia en el Palacio de la Magdalena. Ca. 1922. Aula de Fotografía de la Universidad de Cantabria.



Pabellón de Baños del Sardinero junto al Gran Hotel. Álbum de Leandro: Viaje de Alfonso XII a Santander y Comillas en 1891. N° inv. 10191591.



Igual que en el Londres de la reina Victoria, la partida de los Montpensier hacia Sanlúcar y su regreso constituían acontecimientos clave en la vida urbana y como tales se recogían en la prensa. El 27 de septiembre de 1859, *El Porvenir* relata con detalle la llegada de las personas reales, describe los adornos del vapor San Telmo, en el que hacían el viaje, y da cuenta de los militares que salen a recibirlos, la visita a la catedral e incluso describe el traje que llevaba Luisa Fernanda, con mantilla española⁹.

LA TALASOTERAPIA

La vieja idea de la utilidad de los baños de mar para alargar la vida y curar enfermedades, bien arraigada en la civilización mediterránea, cobra nuevos bríos en el siglo XIX con las doctrinas higienistas; la "talasoterapia ó tratamiento de las aguas de mar" se difunde por toda Europa en libros¹⁰ y revistas; es una novedad más en un siglo de novedades. El veraneo regio en España pasa, a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, de tener fines terapéuticos a convertirse en una costumbre por la fuerza de la moda¹¹. Precisamente las primeras vacaciones de la reina Isabel II tuvieron fines terapéuticos. En 1840, antes de

que los Montpensier veranearan, la princesa Isabel tuvo una erupción cutánea¹² y los médicos le recomendaron tomar baños de mar. Su madre, la reina regente María Cristina (1806-1878), la llevó a Barcelona en un viaje que empezó el 12 de junio, pasando por Esparraguera (donde tuvo lugar el famoso encuentro con Espartero); el 22 de agosto salieron hacia Valencia, en busca de la calma que les faltaba en Barcelona, y que la Reina Regente ya no iba a encontrar.

Los problemas de piel se repitieron en 1845, con Isabel II todavía soltera pero ya mayor de edad; de nuevo la reina María Cristina decidió que tomara baños de mar en Barcelona, pasando por Valencia, junto a su hermana Luisa Fernanda. El viaje duró del 24 de mayo al 13 de septiembre, y las tres hicieron un periplo por toda la costa (Valencia, Castellón, Tarragona, Barcelona), en el que no todo fueron facilidades. Estando en Barcelona quiso la Reina madre que Isabel fuera a Esparraguera para tomar las aguas de Puda, pero no había alojamiento apropiado y se decidió llevar las aguas a la ciudad, donde las tomó en julio¹³. De allí salieron hacia San Sebastián, pasando por Zaragoza y Pamplona. Y, dos días después de llegar a la ciudad, Isabel ini-

ció sus baños de mar, con una caseta de ruedas, "linda y cómoda", que le fabricaron *ex profeso*, para que pudiera disfrutar del agua sin exponerse a las miradas de los veraneantes. La caseta, dice Carlos Cambrone-ro, era "la admiración y el encanto de los curiosos". No debían "encantarse" los curiosos contemplando a la máxima autoridad del reino en actividades que entonces se consideraban privadas, aunque poco a poco fueron dejando de serlo. Las casetas de baños, que entraban en el mar deslizándose por unos raíles como los trenes, eran imprescindibles en estos primeros veraneos, tanto como los "bañeros", hombres fornidos y casi omnipotentes, porque sabían nadar y eran los únicos que podían garantizar la seguridad de los que se atrevían a adentrarse en las aguas saladas, como el *Germán* de los Episodios Nacionales¹⁴, en cuyos brazos deja Tito a su amada Obdulia. Esas casetas, muy sencillas al principio -simples tiendas rectangulares como la del Sardinero, de 1861, o la de Comillas, de 1881-, fueron haciéndose más complicadas y adaptándose a las modas de la arquitectura "de verdad", adoptando formas neoárabes con arcos de herradura, cúpulas y cubiertas policromas como los arcos de la Mezquita de Córdoba -incluyendo ventanas, balcones, toldos, barandillas o cresterías-, como pequeños "caprichos" salidos de un jardín pintoresco y trasladados a la bahía; para acabar convirtiéndose en barcas, más o menos fantásticas, como la que había en San Sebastián a principios de siglo.

La caseta no sólo impediría que "se encantaran" los curiosos, además haría difícil cumplir algunas instrucciones de los higienistas respecto a la forma de bañarse, como las que recoge Ciro Bayo: "Aunque algunos aconsejan entrar en el agua de golpe y porrazo, es más conveniente el vagar en traje de baño, ora haciendo juegos malabares con chinas y arena, ora cavando pozos de agua, ora jugando con la onda, como la Galatea de Gil Polo"¹⁵. Durante estos días de 1845 en San Sebastián, la joven reina se bañaba en el mar a la una, antes de comer¹⁶, y tomaba también otras aguas, como las de Santa Águeda en Mondragón, a pesar del tiempo lluvioso y los catorce grados de temperatura que marcaba el termómetro.

El aislamiento que imponía la caseta de baños se rompía en otras ocasiones en el curso de estos veraneos. A la Reina le gustaba hablar con la gente y le divertía, como sucedió ese verano en Abrá, cerca de Hernani, que no la reconocieran y la tomaran por "general", dándose el gustazo de decir a un campesino atónito: "Somos las reinas"¹⁷. La misma vida tranquila que



Caseta real de baños en San Sebastián, tarjeta postal.



Grabado con la caseta de baños utilizada por S.M. la Reina Isabel II en el Sardinero durante su visita en 1861. El Museo Universal, 18-VIII-1861. Aula de Fotografía de la Universidad de Cantabria.

hizo durante los dieciocho días de veraneo que pasó en Gijón, en agosto de 1858, durante el viaje oficial por Castilla, León, Asturias y Galicia. Allí estuvo en agosto, y se quedó dieciocho días. Baños de mar, tertulia por la noche y, a veces, algún concierto, en el que se dice que ella misma cantaba con gusto y buena voz.

MONARCAS AL AGUA

Desde 1849, cuando el cólera aparta a muchos veraneantes de las costas francesas, Santander y San Sebastián se van convirtiendo en lugares de veraneo cada vez más importantes. Son muchos los que, animados ya por una publicidad incipiente¹⁸, eligen las playas cantábricas, "buenas para los temperamentos fuertes, que pueden soportar los ímpetus del oleaje, la intemperie y los cambios climatológicos frecuentes en aquellas zonas"¹⁹, y a la elección del Norte contribuyen razones médicas, pero también la distancia, las comodidades del hospedaje y "la buena sociedad que allí se da cita", como se señala a fin de siglo.

El rey consorte, Francisco de Asís, fue en 1852 a inaugurar las obras del ferrocarril de Santander a Aralar, pero 1861 fue el primer año en que la Reina se quedó un mes "a tomar baños de ola", el primer veraneo de la Familia Real. Poco a poco estos baños se convirtieron en costumbre y ni siquiera en 1868, a pesar del ambiente político y sus turbulencias, la Reina dejó de tomarlos en Lequeitio en el mes de agosto. Allí le sorprendió "La Gloriosa" y, como María Cristina en 1840, tampoco Isabel II pudo volver a Madrid; de allí salió hacia Francia²⁰. Durante este primer exilio de Isabel II en París, tras la Revolución, la Reina y sus hijos siguieron las costumbres veraniegas de la buena sociedad francesa, que se desplazaba en masa desde la capital a Trouville y a Deauville. Las dos villas, situadas junto a la desembocadura del Sena y unidas por un puente, que salvaba el río Touques, estaban bien comunicadas gracias al nuevo ferrocarril. Playas de moda de los impresionistas eran también lugar de vacaciones de la Familia Real española, que se alojaba en la residencia que tenían el Duque de Sesto y Sofía de Troubetzkoy²¹. Trouville, la "joya" de la costa norte francesa, contaba entre sus visitantes con Monet, que estuvo veraneando y pintando en 1870, con Camille su mujer y Jean, su hijo (y se fue sin pagar el hotel), con Boudin, que había descubierto el lugar diez años antes, y con Courbet. No estamos acostumbrados a pensar en Isabel II y en los impresionistas, pero en Trouville compartieron es-

pacio. Elegante y cosmopolita -algo así como París con mar²²-, bien provista de casinos y hoteles de lujo como Roches Noires, acogió a la Reina en el exilio; y Deauville, su "fabourg Saint-Germain", ofrecía entre sus diversiones, baños, carreras de caballos y juegos de billar, cartas..., cafés concierto, e incluso clínicas para perros. Allí había pintado Courbet en 1866 marinas y retratos de aristócratas, que llevaban una vida como la que describe el *Album-Guide* de 1881:

"Entre el casino y el mar, a ciertas horas del día, es posible ver [a los visitantes], yendo y viniendo, rivalizando en lujo, bañándose para poder despojarse de sus vestidos, vistiéndose de nuevo una hora más tarde para poder cambiarse de vestido: son las elegantes parisinas, inglesas, españolas, rusas y norteamericanas para quienes la vida es como un carnaval perpetuo y las ropas un disfraz que suele cambiarse cinco o seis veces al día"²³.

DE HUÉSPEDES A ANFITRIONES

La costumbre iniciada por Luisa Fernanda en el Sur y por su hermana Isabel II en el Norte ya no se iba a interrumpir. El rey Amadeo de Saboya eligió también Santander en 1872, y allí llegó el 25 de julio, en el transcurso de un viaje por el Norte²⁴, mientras la reina Victoria se quedaba en El Escorial. Con María Cristina, San Sebastián consiguió el primer puesto, y con Alfonso XIII y Victoria Eugenia de nuevo Santander. En los primeros años, sin residencia propia que responda a esta nueva necesidad del veraneo, los Reyes y su familia se hospedan en palacios o casas de aristócratas próximos a la Corona. María Josefa Díaz de Saravia alojó a los Montpensier en Sanlúcar, y Juan Pombo a Amadeo de Saboya en Santander. Al rey italiano le instalaron la primera noche en la Aduana, un viejo edificio adecentado a toda prisa como residencia y que apestaba a pintura, lo que hizo que don Amadeo pasara "una noche de perros"²⁵, como cuenta Pérez Galdós; al día siguiente se trasladó a la casa del Marqués de Pombo, "un lindo palacete del Sardinero", propiedad de Juan Pombo, "el ricacho del pueblo", y conocido como "La casa de Pepe Pombo". En esta misma casa se alojaron la reina Isabel II y sus hijas en 1876, a la vuelta del exilio²⁶. También en Comillas y San Sebastián los Reyes ocuparon residencias privadas: Alfonso XII en 1881, la finca del Ocejo, propiedad de Antonio López del Piélagos, primer marqués de Comillas; Isabel II y Amadeo de Saboya, en el palacete que acabaría convirtiéndose en el Hotel Londres-Inglterra. Isabel II estuvo en 1866 en Zarauz en el palacio del Marqués de Narros; en 1887 María Cristina ocupó el palacio de Ayete, propiedad de la Duquesa Viuda de Bailén, en San Sebastián, y Alfonso XIII veraneó en Las Fraguas, que era de Santo Mauro.

Hacia finales de siglo los Reyes acaban teniendo sus propias residencias: la Real Casa de Campo de Miramar²⁷, entre las playas de Ondarreta y la Concha en San Sebastián, que mandó construir en 1888 la reina María Cristina de Habsburgo Lorena (1859-1929), viuda de Alfonso XII (1859-1885); y el Palacio de la Magdalena²⁸ en Santander, regalo de la ciudad a Alfonso XIII (1886-1941) y Victoria Eugenia, y estrenado en 1913.

La nueva moda del veraneo modifica el urbanismo de las ciudades donde se fija, favoreciendo ensanches y el desarrollo de una arquitectura de ocio; además da origen a nuevas tipologías arquitectónicas en las residencias reales. Hasta este momento los Re-



Bañero del Rey. San Sebastián, tarjeta postal.

yes solían habitar palacios, pensados no sólo para el ocio sino también para el gobierno; a partir de ahora empiezan a adoptar costumbres burguesas y veranean -como una parte de sus súbditos-, instalándose en residencias menos palaciegas, más parecidas a las que ocupan algunos de esos súbditos, los más poderosos, y de aires nórdicos muchas veces²⁹. En este sentido la Real Casa de Campo de Miramar, a la que María Cristina nunca quiso llamar palacio, es un buen ejemplo; y, si La Magdalena tiene otros aires palaciegos, se debe más a los deseos de la ciudad que a los Reyes.

REALES OCIOS

Las actividades de los veraneos reales van cambiando a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, deslizándose ellas también de la terapia al deporte, y los Monarcas van dejando de ser sólo espectadores para convertirse en protagonistas de juegos y competiciones. Isabel II se limitaba a tomar baños de ola -discretamente oculta de las miradas inoportunas por la caseta de baños-, dar algún que otro paseo, cantar en pequeñas veladas íntimas, disfrutar como espectadora de las actividades deportivas (regatas, competiciones de natación y cucañas) o de las fiestas que se organizaban en su honor, como el teatro, los toros, los fuegos artificiales o los bailes campestres con luz de gas de 1861³⁰; pero, de la mano de las doctrinas higienistas, el deporte -como los baños de mar- se va incorporando poco a poco a la vida de los veraneantes regios. Una vez más es el Duque de Montpensier el iniciador.

Don Antonio, que era el más moderno de la familia, y lo mismo se preocupaba de enseñar a sus hijos a cultivar una huerta que a montar a caballo, mandó instalar un gimnasio en los jardines del palacio de San Telmo, y durante la estancia de Isabel II en Sevilla, en 1876, "los primos de Orleans", sus hijos, iban a visitar con frecuencia a los de la Reina, "para que los menores practicasen deportes" ³¹.

Amadeo de Saboya paseaba entre la gente por la ciudad, "desplegando libremente sus aficiones democráticas", charlaba y nadaba como un deportista consumado, según Galdós ³², capaz de dejar atrás a las inglesas más intrépidas. Alfonso XII jugaba al tenis (y las señoras al croquet) en La Granja, iba de excursión a Peñalara y hacía tiro de pichón en la Casa de la Mata. María Cristina no alteraba mucho sus costumbres en verano: oía misa, rezaba, visitaba hospitales, a veces tocaba el piano y paseaba, con lo que la vida en la Corte durante su regencia no fue precisamente divertida, como cuenta la infanta Eulalia ³³. Alfonso XIII y Victoria Eugenia ampliaron sus actividades: carreras de caballos, regatas, tenis y baños ya sin la antes imprescindible caseta ³⁴. El Rey jugaba al polo en la Casa de Campo, en La Granja -en un campo que se encuentra hoy en serio peligro- y en Santander.

Pero no sólo se veraneaba en Santander o en San Sebastián. La atracción del Norte no acabó con la vieja costumbre de la Corte española, que siguió haciendo "jornadas" en los antiguos Sitios Reales, el último recuerdo de aquella Corte peregrina que Felipe II estableció de manera definitiva en la ciudad de Madrid. Miramar y La Magdalena convivieron con Aranjuez, El Escorial y, sobre todo, La Granja.

Todavía durante el reinado de Isabel II se mantenía la costumbre de pasar unos días de primavera en Aranjuez, en el mes de mayo, para disfrutar de los jardines en su mejor época. La jornada no duraba mucho por el calor, y, al llegar el verano, se pasaba a La Granja o El Escorial ³⁵. En Aranjuez a la Reina le gustaba pasear en un coche, que conducía ella misma, asustando a su prima y cuñada, la infanta Josefa, con su manera de llevar los ca-

ballos y la velocidad que alcanzaban. Otra diversión eran las cacerías de gamos; vieja actividad de reyes, que estos bosques siempre cobijaron. Por la noche, con el fresco, había teatro o música.

Durante una de esas estancias en Aranjuez, al terminar la primavera de 1889, María Cristina, la reina regente, que era aficionada a la música, invitó al músico Arbós y al director de orquesta Mariano Vázquez a pasar unos días. Por las mañanas estudiaban o paseaban por los jardines, comían con la Familia Real y, después, había un poco de música. Por la tarde salían en el coche de la infanta Isabel, que conducía sus cuatro jacas. Cuenta Arbós que era muy rápida, se salía de los caminos, se metía entre los árboles, girando y volviendo a girar bruscamente y sin compasión para los pasajeros. Tan enloquecido era el paseo que el músico no pudo responder a su anfitriona cuando le preguntó si le había gustado, porque no había sido capaz de mirar desde el fondo del coche y con las ramas en la cara.

La infanta Isabel disfrutaba conduciendo y no perdía oportunidad de coger las riendas, incluso en ceremonias oficiales. El 5 de enero de 1858, cuando la Familia Real fue al templo de Atocha a dar las gracias por el nacimiento del príncipe Alfonso, la Infanta conducía su coche, y todavía en 1900, cargada de años y con el pelo blanco, montaba a caballo por la Casa de Campo ³⁶.

De noche, con más calma, había lecturas, juegos de cartas con los infantes o el príncipe y algo de música. Actuaba, tanto en Aranjuez como en La Granja, el teatrillo de doña Paca, una famosa empresaria teatral, que llevaba un cuarteto de artistas, un pianista y dos violines, y que a Arbós le parecieron muy aburridos. Para animar las veladas se pusieron de acuerdo los tres (doña Paca y los dos músicos) y gastaron una broma a la Reina, fingiendo ser unos aficionados, con disfraces, pelucas y cohetes, antes de tocar en serio y hacer un coro con la escolta ³⁷.

También seguía yendo la Familia Real a *El Escorial*, y julio era el mes elegido para huir del calor en Madrid. Allí estuvieron las hermanas de Alfonso XII en 1878, tras la muerte de la reina Mercedes de Orleans, dedicadas a estudiar, pasear y coser, actividades que casaban bien con



La Infanta Isabel conduciendo un coche de caballos. Madrid, Patrimonio Nacional.



Residencia real en El Sardinero, La Ilustración Española y Americana, 1872, Madrid, Patrimonio Nacional.



Palacio chalet del Marqués de Casa Pombo, La Ilustración Española y Americana, 1876, 8 de agosto, Madrid, Patrimonio Nacional.

el aspecto frío y un poco fúnebre que tenía el Monasterio a los ojos de cuantos lo contemplaban en esta época³⁸. Más amena que el resto de los "Sitios Reales", *La Granja*, favorita de los cortesanos y también de los viajeros, no llegó nunca a perder su puesto como lugar de descanso veraniego. Casi todos los años, antes de ir a Santander o a San Sebastián, la Familia Real pasaba un mes, que solía ser julio, en La Granja. Allí, además de pescar, cazar, nadar en "el mar", pasear por los jardines o en carruaje para "tomar polvo" en el camino de Segovia, trepar a Peñalara, oír música, bailar en el Laberinto (en tiempos de Isabel II) o asistir a bailes generalmente organizados por algún noble, había una diversión especial, las "borricadas" -excursiones con "blases", los famosos asnos- a lugares próximos. El alma de estas "giras", quien capitaneaba y costeaba las expediciones alquilando hasta noventa blases, era la infanta Isabel, la más animada de todos y la más fiel a La Granja hasta el exilio. Pese a la amenidad de este Sitio Real se echaban de menos algunas cosas: un medio de transporte más rápido que los coches de caballos -el ferrocarril, que sólo llegaba a Villalba- y un plan de construcciones que ampliara el número de residencias y las hiciera menos costosas. De ambas cosas se trató en varias ocasiones y hubo algunos proyectos de empresarios: uno de 1865 para hacer una línea férrea que saliera de Madrid, pasara por La Granja y Segovia, y empalmara con la del Norte en Valladolid, junto con la construcción de cien casas y un gran hotel como en la costa³⁹; otro en 1884, que aparece recogido en la prensa⁴⁰ como proyecto de "población toda de chalets y casas de campo, con su mercado, su iglesia, sus tiendas y su tranvía hasta los jardines". Pero todo se quedó en el papel, quizá porque la distancia de Madrid, la dificultad y la lentitud del viaje, como la escasez y la carestía de alojamiento no eran sólo inconvenientes, o no lo eran para todos, como deja bien claro este artículo aparecido el 21 de julio de 1885 en *La Época*:

"El viaje desde Madrid [a La Granja] es incómodo por la falta de ferrocarril, pero esto hace que no se organicen trenes de recreo, y libre a San Ildefonso de la plaga de gentes de botijo, que va los domingos a Escorial, dando al Monasterio y sus alrededores el aspecto de un campamento de bohemios. No es pues de extrañar que alguna dama de antigua estirpe y no más modernas ideas se haya declarado enemiga del ferrocarril y partidaria decidida de las sillas de postas y las diligencias con tiro de ocho mulas, que unen el Real sitio con la estación de Villalba".

Aunque todos disfrutaran hojeando los álbumes de fotos cómodamente sentados en el gabinete, e incluso haciéndolas, quedaban en la España del siglo XIX muchas "damas de antigua estirpe" (y no sólo damas) "y no más modernas ideas", que no estaban a favor del Progreso.

NOTAS

¹ "Éste [el retrato] se hace en un abrir y cerrar de ojos, lo mismo a pie que a caballo y con toda la velocidad del ferrocarril", Antonio Flores, "Retratos en tarjeta", en *Ayer, hoy y mañana. La fe, el vapor y la electricidad. Cuadros sociales de 1800, 1850 y 1899*, Barcelona, 1892.

² "La Reina abrió un álbum de fotografías sobre el ancho regazo, y con donaires populares comenzó a pasar hojas. Era una abigarrada galería: Reyes, príncipes, servidumbre palaciega, espadones, obispos, cantantes de ópera, personajes extranjeros; un mundo luminoso de ramplonas vanidades". Valle Inclán, *La corte de los milagros*, Jornada regia, Madrid, Espasa, 1968 (1927), p. 258.

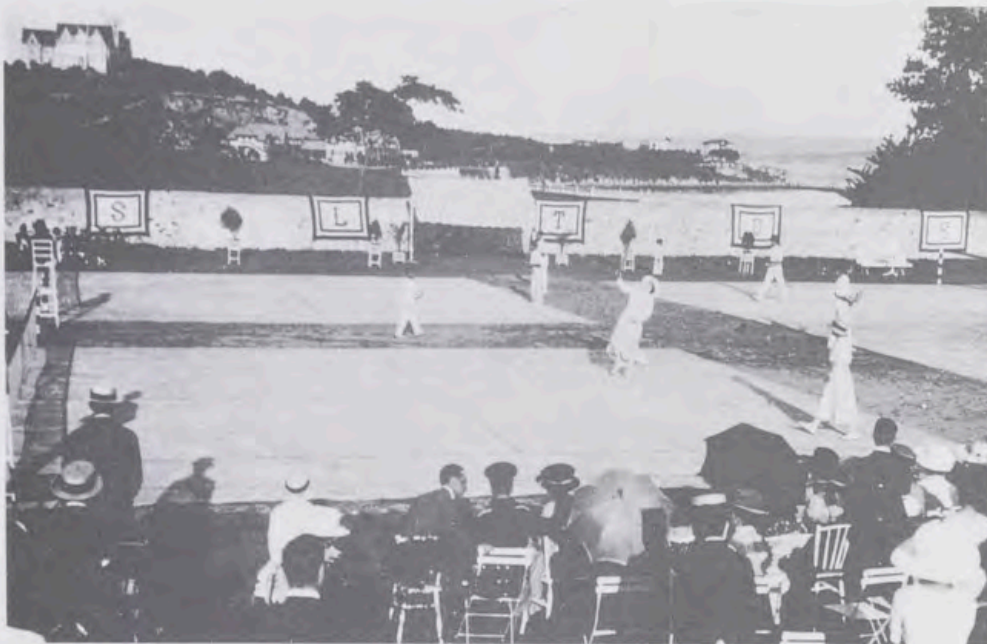
³ Del reinado de Isabel II se conservan no sólo los álbumes "oficiales" de Clifford, sino también otros tan importantes como los de Atkinson o Spreafico. Leandro Desages, el fotógrafo francés afincado en Santander, quiso regalar un álbum a Isabel II en 1876, con vistas de la ciudad (*El aviso* 24 de agosto, 1876); en 1881 regaló uno a Alfonso XII con fotografías de las arquitecturas efímeras levantadas durante la visita a Comillas. M. Alonso Laza, "La imagen de Santander a través de la tarjeta postal ilustrada (1897-1941)", *Santander en la tarjeta postal ilustrada*, Santander, 1997, pp. 85-84.

⁴ Como Alfonso XIII en Santander, que cada año encargaba retratos de la familia a Alejandro Gilardi, el fotógrafo llegado de Sevilla y propietario del estudio de la calle Becedo, conocido como "Los italianos" y el más moderno de la ciudad. M. Alonso Laza y B. Riego, "Imágenes informativas y recuerdos fotográficos privados de los veraneos reales", en *El Diario Montañés*, 2 de septiembre de 1995.

⁵ "Los baños de mar, considerados como una medicación especial, y tal como se toman actualmente, tienen un origen modernísimo. Inglaterra y Alemania fueron las naciones que primeramente se ocuparon de ello en la segunda mitad del siglo pasado. Francia siguió tardíamente el ejemplo dado por los pueblos germánicos...". Brochard, *Baños de mar en los niños*; traducción de Tolosa Latour, en C. Bayo, *El veraneo en la playa. En los baños Minero-Medicinales y en la Montaña. Itinerarios. Consejos prácticos. Higiene del veraneante*. Madrid, s.a. [1916], pp. 120-121. Un periódico inglés, *The Illustrated London News*, publica el 4 de junio de 1842 un grabado con "La marcha [veraniega] de Su Majestad".

⁶ "...el día 25 del actual [junio] se ausentan SS.AA.RR. de esta ciudad, pasando al nuevo palacio que estrenarán este año en Sanlúcar de Barrameda, donde permanecerán toda la estación calurosa en que vamos a entrar", *El Porvenir*, 8 de junio de 1854, en V. Lleó, "El impacto de la corte de los Montpensier en Sevilla", *La Sevilla de los Montpensier*, Sevilla, 1997, p. 142.

Antonio de Orleans compró un antiguo Colegio Eclesiástico y un solar vecino, que pertenecía a los Páez de la Cadena, parte del convento de la Merced, y otros terrenos para construir el palacio y los jardines. Según V. Lleó, el palacio, construido por Balbino Marrón y



La Reina Victoria Eugenia
jugando al tenis en Santander,
1916, tarjeta postal.

Juan Talavera, es una de las primeras, si no la primera, construcción neomudéjar en España. Ver también: AA.VV., *El palacio Orleans Borbón de Sanlúcar de Barrameda*, Sanlúcar, 1989.

⁷ *El Porvenir*, 18 de agosto, 1866, cit. en Lleó, *op. cit.*, p. 149.

⁸ V. Lleó, *op. cit.*, p. 150.

⁹ *Ibid.*, pp. 86-87.

Precisamente no llevar mantilla y vestirse "a la inglesa" es uno de los reproches que hace un viajero a la reina Isabel II, cuando la ve por Madrid en 1846: "Quand on est jeune, femme et reine d'Espagne, comment renonce-t-on à la royale mantille?", E. Quinet, *Mes vacances en Espagne*, París, 1846, p. 26. Una lección que tenían bien aprendida las damas alfonsinas a la hora de mortificar a la reina Victoria, la mujer de Amadeo de Saboya.

¹⁰ C. Bayo (*op. cit.*, p. 121) hace una relación de obras dedicadas a este tema en el siglo XIX, de autores extranjeros (Bauner, Borellai, Bergeron, Bertlon, Brochard, Cazín, Leroux, Pietra-Santa, Sarramea) y españoles (Álvaro, Builla, Montejo Robledo, Quesada, Torres, Cabello, Torres Campos y Tolosa Latour).

¹¹ Aunque no dejaba de tener detractores, como la infanta Paz: "Cuando a la entrada del otoño me preguntan los que vuelven de veranear dónde he pasado estos meses, se asombran de que tenga tan buena cara como si hubiese hecho un viaje de recreo, cosa que ahora se considera erróneamente necesaria para la existencia", Nymphenburg, septiembre de 1908, Paz de Borbón, *Impresiones de mi vida*, Madrid, 1909, p. 105.

¹² "Encendida de erisipela" la presenta Valle Inclán en *La Corte de los Milagros*. La erupción le afectaba a los pies, rodillas, codos y manos. Cuando no podía tomar baños de mar, los tomaba artificiales. C. Llorca, *Isabel II y su tiempo*, Madrid, 1984, p. 61.

¹³ La costumbre de llevar aguas de mar a otros lugares para tomar baños es muy antigua, y Plinio cuenta que algunos romanos exquisitos, como Lúculo o Resgio Orata, ya lo hacían. C. Bayo, *op. cit.* pp. 119-120. En 1864 se llevó a La Granja, según recoge *La Época* (27 de julio): "Los príncipes van a tomar baños de mar en San Ildefonso, haciendo venir el agua de Santander...".

¹⁴ "De once a doce me cuidaba singularmente del baño de Obdulia. Ayudábala yo a desnudarse y vestir el traje marino; con ella descendía por la playa hasta dejarla en poder de Germán, el fornido bañero; y en el límite del agua, mojándome los pies, la miraba entre las blandas olas, remojándose con toda la fe de una bañista que busca la salud. A la salida le ponía la capa, y a la caseta volvía con ella, donde quedaba sola con su felpuda sábana y su ropa". B. Pérez Galdós, *Episodios Nacionales*, "Amadeo I", Madrid, 1996, p. 180.

¹⁵ C. Bayo, *op. cit.*, p. 131. Al final del libro (p. 201), entre otros anuncios relacionados con el veraneo (hoteles, residencias, etc.), hay dos de fotografía: "Manual práctico y recetario de Fotografía por el profesor Rodolfo Namias, traducido del italiano, Madrid, 1914, y Enciclopedia del fotógrafo aficionado, publicada bajo la dirección de M. Georges Brunel".

¹⁶ C. Cambroner, *Isabel II*, Madrid, 1976, pp. 102-105.

¹⁷ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 104.

¹⁸ El primer anuncio de "Baños de oleaje" en El Sardinero que aparece en la prensa nacional es de 1847 y se publica en *La Gaceta de Madrid*: "Habilitados los baños de Ola en la espaciosa playa del Sardinero de Santander, han empezado a ser concurridos de sus naturales y de muchos forasteros. Nada se ha omitido á efecto de que los bañistas hallen todo lo necesario que requiere esta clase de establecimientos, casetas cómodas e independientes, trajes adecuados, seguridad y comodidad en los baños, camino hecho especialmente para ellos, y un carruaje á propósito destinado á su servicio". En VV.AA., *Baños de ola en el Sardinero*. Santander, 1994. Sobre las vacaciones en Cantabria hay una amplia bibliografía: VV.AA., *La familia real en Cantabria*, Santander, 1991; VV.AA.: *El palacio de la Magdalena. Arquitecturas y Veranos regios Santander*, 1995; VV.AA., *Santander en la tarjeta postal ilustrada (1897-1941)*, Santander, 1997.

¹⁹ C. Bayo (*op. cit.*, p. 55) las opone al Mediterráneo, que "con su blanda brisa y el arrullo de sus mansas olas, se adapta mejor á las organizaciones débiles, pobres ó linfáticas; á niños y á viejos, á todos aquellos, en fin, que no están sobrados de fuerzas y calor vital".

²⁰ Isabel II salió de Madrid el 5 de julio, pasó un mes en La Granja, llegó a San Sebastián el 11 de agosto a las tres de la mañana y se trasladó a Lequeitio en un vapor, "El Remolcador". Ese mismo día empezó los baños de mar, y pasó el tiempo haciendo excursiones por los pueblos, visitando fragatas y dejando que las campesinas vascas se le acercaran. Desatada ya la revolución, quiso volver a Madrid, subió al tren, y sólo la información (falsa) de que la línea férrea estaba cortada en Burgos, la hizo desistir de su empeño. C. Cambroner, *op. cit.*, pp. 245, 244, 250.

²¹ José Isidro Osorio y Silva Enríquez de Almansa, duque de Sesto y de Alburquerque, había sido alcalde y gobernador de Madrid, fue ayo y amigo de Alfonso XII y, desde 1876, Jefe superior de Palacio. En 1868 se había casado con Sofía de Troubetzkoy, descendiente de los zares y viuda del Duque de Morny.

²² "Es París -con sus cualidades, sus extravagancias y sus vicios- transportado durante dos o tres meses a la orilla del mar", Adolphe Joanne, 1867.

²⁵ *Album-guide*, 1881, p. 58, cit. en R. L. Herbert, *El Impresionismo. Arte, ocio y sociedad*, Madrid, 1989, p. 295.

²⁴ *La Ilustración Española y Americana* (1 de agosto, 1872) recoge la noticia de su llegada y publica un grabado.

²⁵ "Como la visita del Rey fue tan precipitada, no hubo manera de prepararle decoroso alojamiento. Elegido para este fin el local alto de la Aduana, habitación del Gobernador civil, lo pintaron deprisa y corriendo para disimular su fealdad y porquería, y esto se hizo la víspera de la llegada del Rey. Pasó éste una noche de perros en su incómodo albergue, apestando del insufrible olor de la pintura, y al amanecer abrió los balcones, buscando aire respirable. Ante este imprevisto contratiempo acudieron los ediles a don Juan Pombo, el ricacho del pueblo, que ofreció para morada real un lindo palacete del Sardinero, conocido por "La casa de Pepe Pombo". Y allá se instaló el Rey, encantado de la belleza del sitio y del relativo esplendor de su nueva residencia". B. Pérez Galdós, *Op. cit.*, pp. 178-179.

Pombo tenía un negocio floreciente: la concesión para explotar el balneario de la primera playa.

²⁶ Llegaron en la fragata Numancia y las recibió Afonso XII el día 50 de julio en el muelle. La infanta Eulalia de Borbón, hija menor de Isabel II, relata la vuelta en sus *Memorias*, Barcelona, 1954 (1935), p. 29.

²⁷ Ver el artículo de I. Galarraga en este mismo número.

²⁸ Ver L. Sazatornil en este mismo número.

²⁹ No sólo la Real Casa de Campo de Miramar. También Montpensier, antes de construir el palacio de Sanlúcar, estudió un proyecto de chalet suizo, de Balbino Marrón, como residencia de vacaciones en Castilleja de la Cuesta, junto a la casa donde había fallecido Hernán Cortés. V. Lleó, *op. cit.*, p. 76.

³⁰ Nemesio Fernández Cuesta y Eduardo Bustillo hacen la crónica de estas actividades reales en *El Museo Universal* (nº 29, 21 de julio, p. 225; nº 30, 28 de julio, pp. 253-254; nº 32, 11 de agosto, pp. 255-256; nº 33, 18 de agosto, pp. 265-264).

³¹ "...una vez roto el hielo entre las dos familias y restablecida la armonía entre ambas cortes, continuamente los primos de Orléans venían a visitarnos al Alcázar para que los menores practicaran deportes con nosotras y las hermanas mayores hicieran compañía a mi madre". Eulalia de Borbón, *op. cit.*, p. 52.

³² "En aquel amenísimo rincón de la Montaña hacía don Amadeo vida campestre, desplegando libremente sus aficiones democráticas"... "De la caseta real, colocada al lado de Piquío, salió Su Majestad con dos amigos al recreo de su baño, que más bien era un alarde de resistencia deportiva, pues si como rey había quien le aventajara, como nadador difícilmente se le encontrara rival. Le vimos alejarse braceando, hizo la plancha, continuó aguas adentro; a una distancia doble de la que había recorrido la bella nadadora inglesa [la mujer del corresponsal del *Times*], se volvieron los amigos del Rey y éste siguió, impávido, conyovado por una lanchita que tripulaban los bañeros". B. Pérez Galdós, *op. cit.*, pp. 179, 181.

³³ "Con María Cristina la Corte de España fue austera y cristianísima. Todas las mañanas, misa, y comunión semanal" (...) "En la Corte española de la Regencia todo terminaba y empezaba con rezos y, fuera de orar, nada se hacía... Cada regreso [a Madrid] me hacía más pesada la vida en la Corte, sin libertad, sin sonrisas, sin el aire, el sol y la ligereza a que me habituaba lejos de ella". Eulalia de Borbón, *op. cit.*, pp. 58, 66.

³⁴ "Fue... la Reina [Victoria Eugenia] la primera que se lanzó a las playas con traje de baño, que parecieron escandalosos por el solo hecho de mostrar una parte de la pierna". F. Díaz Plaja, *La vida cotidiana de los Borbones*, Madrid, 1988, p. 168.

³⁵ En 1847 la Reina sale de Madrid el 5 de mayo, a las cuatro de la tarde, acompañada de su tío y suegro el infante Francisco de Paula, y su prima la infanta María Josefa. El Rey consorte, tras muchas dudas, había preferido "no acompañar a su augusta esposa y permanecer en Madrid durante sus ausencias", según dijo la nota oficial. F. Díaz Plaja, *op. cit.*, p. 118.



Llegada de Amadeo de Saboya a Santander el 23 de julio de 1872, *La Ilustración Española y Americana*, 1 de agosto, 1872, Madrid, Patrimonio Nacional.

³⁶ A finales de septiembre de 1865 fue a caballo a Segovia desde La Granja, a pesar de la lluvia.

³⁷ E. F. Arbós, *Arbós. Memorias (1863-1903)*, Madrid, pp. 202-205.

³⁸ Los viajeros, procedan de donde procedan, recorran España en coche de caballos, en tren o en bicicleta, insisten en el aspecto fúnebre del edificio: "Cada viajero ha juzgado El Escorial a su manera y según su impresión particular. Viéndole por primera vez, el sentimiento predominante es el de tristeza. Ciertamente es grandioso e imponente, pero esta masa enorme de granito, parecida a una necrópolis, deja una impresión de lo más lúgubre" G. Doré, Ch. Davillier, *Viaje por España* (1862), Madrid, 1984, p. 260.

"El primer sentimiento es triste... Más que un convento se diría que es una prisión. Por todas partes se ve aquel color sombrío de muerte; por todas partes un silencio de fortaleza abandonada" E. de Amicis, *España* (1872), Madrid, 1987, p. 109.

"L'arrivée au couvent donne l'impression la plus triste. Cette grande bâtisse, sur cette place déserte, est laide. Tout l'Escorial est laid; je n'ai pas d'autre terme" (P. Paris, Lundi 20 avril, 1895, carnet II, *L'Espagne de 1895 et 1897, Journal de Voyage*, Paris, 1979, p. 50).

³⁹ Es una propuesta que hace Gándara al Marqués de Salamanca, "con objeto de proporcionar este desahogo a los achicharrados vecinos de Madrid", *La Época*, 15 de julio de 1865.

⁴⁰ "Un rumor corre que si se realiza hará de La Granja uno de los más pintorescos pueblos de verano. Dícese que una gran compañía que se organiza para dar impulso a la edificación en toda España tiene el proyecto, con el beneplácito del Rey, de hacer a orillas de Valsaín una población toda de chalets y casas de campo, con su mercado, su iglesia, sus tiendas y su tranvía hasta los jardines, dando facilidades para el pago de las pintorescas moradas, que tendrán el Pinar por jardín y fácil venida a La Granja. Algo se debe hacer, pues los extranjeros se maravillan de que donde la naturaleza ha hecho tanto, la industria del hombre está tan atrasada...". *La Época*.



A orillas del Cantábrico. Arquitectura y veraneos regios

Por Luis Sazatornil Ruiz

Durante la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del XX, las visitas y especialmente los veraneos regios adquieren un papel relevante en el ceremonial cortesano y en la propaganda castiza de la Corona española. En realidad, el programa simbólico de las visitas y veraneos participa de varios aspectos destacados de la historia cultural y artística del cambio de siglo: hereda en parte el talante teatral de la fiesta barroca, asume la provisionalidad material y pujanza técnica de las ferias y exposiciones universales y, en ocasiones, se suma al discurso historicista o exótico de las arquitecturas del veraneo. Tradición, progreso y exotismo convergen, por tanto, en el discurso simbólico de las visitas regias. Un elocuente y elaborado medio de propaganda institucional cuyos efectos se amplían con los *Álbumes y Recuerdos fotográficos* de las visitas o con los artículos ilustrados de *El Museo Universal* y *La Ilustración Española y Americana* -en el siglo XIX- y *Blanco y Negro* o *La Esfera*, ya en el siglo XX.

A menudo la forma más visible de este simbolismo festivo son las arquitecturas que adornan las visitas, enmarcando el carácter institucional y lúdico de la presencia regia. El itinerario principal de la comitiva se acompaña con una efímera escenografía urbana que oculta, al menos temporalmente, las miserias de la vida cotidiana. El resultado es una ciudad utópica, engalanada con arquitecturas de quita y pon, un simulacro de ciudad ideal que se adelanta a la arquitectura real, con su revestimiento de doseles, gallardetes, quioscos, arcos triunfales, colgaduras, arquitecturas fingidas, etc. Un espectáculo parlante completado con los diversos usos del lenguaje alegórico, donde las alusiones iconográficas o jeroglíficas completan el breve diálogo político establecido entre el poder local y el central¹.

No obstante, las ciudades honradas por la circunstancial visita regia son sólo Corte efímera por un día o unas horas; la metamorfosis se limita a una decoración postiza, que apenas deja precaria huella en el urbanismo cotidiano. Por el contrario, la estación veraniega debe tener vocación de permanencia, pues alojar y divertir a la Corte durante largos periodos estivales exige la existencia de una mínima infraestructura de servicios. Sin embargo, hasta 1860 aproximadamente, este problema no se había planteado, pues la Familia Real había pasado siempre sus retiros estivales en conjuntos pertenecientes al patrimonio de la Corona. Es a partir de esta fecha cuando irrumpe en España la moda de los baños de ola, la hidroterapia marítima y el veraneo costero, importada de Europa por la alta aristocracia y rápidamente extendida por el ejemplo de franceses e ingleses. Los veraneos de la reina Victoria y el príncipe Alberto en Brighton o, más aún, la presencia de Napoleón III y la emperatriz Eugenia de Montijo en Biarritz consolidan la popularidad de la *villégiature*, del veraneo aristocrático, como cita social obligada para los *touristes*, los modernos practicantes del *grand tour* (por entonces, en España, se empezaba a hablar de *touristas*). Una moda que pronto se desplazará hacia las prácticas mundanas y las actividades lúdicas a medida que pierdan importancia los usos medicinales.

Llegada de S.M. la Reina Madre a Santander. Desembarque de S.M. la Reina en el Muelle, el 30 de julio último. Grabado de Adolfo de Caula, publicado en *La Ilustración Española y Americana*, 8 de agosto de 1876, p. 65. 19,8 x 22,3 cm.



El Sardinero. Óleo sobre lienzo de Antonio Gomar, 97,5 x 144,5. 1906. Museo de Bellas Artes de Santander.

En España las inversiones en este tipo de establecimientos serán tímidas, y sólo adquirirán cierta importancia cuando la presencia regia y el imparable crecimiento de las cifras de visitantes convenga a la susceptible iniciativa privada de las posibilidades del negocio. Pocas estaciones marítimas llegarán a ser verdaderamente competitivas, consolidando sus instalaciones y su prestigio y buscando siempre la singularidad aristocrática otorgada por la presencia de la Corte. Con el correr del siglo, El Sardinero de Santander y La Concha de San Sebastián se destacarán como los principales centros costeros del veraneo nacional, inspirados siempre en el cercano ejemplo de Biarritz. Sus posibilidades estarán condicionadas al progreso del ferrocarril, y sólo la constante modernización de los equipamientos, la solidez de las construcciones y la adaptación permanente a los imperativos del *confort* asegurarán su prestigio. Su enconada rivalidad consolidará también su liderazgo, confirmado con frecuencia por la efímera presencia de la Corte, máxima aspiración de un balneario.

VISITAS REGIAS Y ARQUITECTURAS EFÍMERAS: SANTANDER Y COMILLAS²

En Santander los beneficios de las visitas regias ya se habían observado en el verano de 1861, cuando la permanencia durante seis semanas de la Familia Real confirmó el interés por El Sardinero, animando las inversiones de la aún susceptible iniciativa privada. Como respuesta al favor real, y con la intención de consolidar las visitas, ya en 1862 la ciudad hace donación a la Casa Real de la finca *La Alfonsina*, una amplia extensión de terrenos rodeados de playas frente a la península de la Magdalena, con objeto de que la Reina establezca allí una "estación Real de verano" incorporando la propiedad al Patrimonio de la Corona.

Sin embargo, este primer intento fracasa con la incautación de *La Alfonsina* por la Junta Revolucionaria de 1868. En compensación el nuevo rey de España, Amadeo de Saboya, pasa unos días de descanso en El Sardinero en 1872, estableciendo su residencia en la Casa-palacio de Juan Pombo, "el ricachón del pueblo" según Pérez Galdós, y principal animador de la naciente ciudad-balneario.

Ya por estas fechas, la magia social de los veraneos regios garantiza la permanente actualidad publicitaria de

la estación balnearia. La prensa de la época -primero *El Museo Universal* y más tarde *La Ilustración Española y Americana*- se hace eco de las visitas de Isabel II y Amadeo de Saboya (la segunda recogida más extensamente en los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós), aportándonos las primeras imágenes de un Sardinero que aún pugna por organizar sus servicios.

Algo parecido sucede en 1876, cuando la reina Isabel II y sus hijas se hospedan de nuevo en el palacio del marqués de Casa Pombo. *La Ilustración Española y Americana* recoge los detalles del viaje y del recibimiento hecho a su madre por Alfonso XII. La imagen de la Reina, saludando desde el balcón del palacio del marqués, que acompaña al artículo, certifica el éxito de El Sardinero y supone el premio a tantas obras y mejoras. El prestigio de El Sardinero como estación regia comienza a asentarse.

En cualquier caso, la inversión en infraestructuras es aún mezquina y son frecuentes las críticas. En agosto de 1874, por ejemplo, el periódico madrileño *La Política* critica con dureza las condiciones de El Sardinero, señalando que los bañistas prefieren Biarritz o San Sebastián, "donde no se gasta más y se pasa mucho mejor en todos los sentidos". El mismo Benito Pérez Galdós reconoce el escaso desarrollo de las dotaciones en El Sardinero:

*Como residencia balnearia, Santander, no iguala a San Sebastián ni en la importancia de sus establecimientos, ni en la cifra de forasteros que la visitan, aunque éstos aumentan de año en año. No obstante, sus condiciones de clima son inmejorables, el país bellísimo, los habitantes hospitalarios. Depende la superioridad de Guipúzcoa en esta materia de que los vascongados han sabido entender mejor que los montañeses la explotación de los baños y la costumbre de la villeggiatura, estudiando y cultivando la industria de los alojamientos con el mayor esmero, para lo cual les sirven de mucho las continuas lecciones que en esto reciben de sus vecinos los franceses...*³

Animadas por los tímidos éxitos santanderinos, otras villas cantábricas comienzan también a ofertar casas para baños de ola y algunos precarios alojamientos. En 1881 y 1882, el tranquilo veraneo sin pretensiones de una de estas villas -Comillas- se conmueve con sendas visitas regias. Éstas han de entenderse como una distinción para con Antonio López y López, primer marqués de Comillas, que tanto había colaborado con la Corona en los

recientes disturbios de las colonias. Sin embargo, tal distinción coloca al marqués en una comprometida situación, pues la villa no dispone de instalaciones y alojamientos dignos para las exigencias cortesanas. La respuesta improvisada por el marqués supondrá la fortuna futura de Comillas como estación de veraneo, y del marqués como empresario modelo y anfitrión aristocrático⁴. Tanto es así que los cronistas de la visita no dudan en afirmar que “no basta ser rico; es preciso saberlo ser; y D. Antonio López ha patentizado que sabe serlo, de tal modo, que ni entre príncipes hay ejemplo de rasgos semejantes de desprendimiento y grandeza”⁵.

En realidad, los verdaderos responsables de la transformación de la villa para la visita regia son el hijo del marqués, Claudio López Bru -con el tiempo segundo marqués de Comillas-, y su yerno Eusebio Güell, el más firme animador de la obra de Gaudí. Muy interesados en cuestiones artísticas -como demostrarán sus trayectorias posteriores-, ambos están perfectamente al día del arte europeo de fin de siglo y disponen de libertad y medios para trasladar a la pequeña villa de Comillas los últimos adelantos científicos (como la instalación de luz eléctrica, pionera en España) y el gusto pintoresco y exótico de una época colonial de la que eran destacados protagonistas.

Ante la ausencia de instalaciones permanentes suficientemente dignas, en la transformación de Comillas se recurre a la estrategia efímera de las visitas regias. En dos meses escasos se organiza una compleja escenografía y un programa de festejos para cuyo montaje llegan a la villa, desde Barcelona y Santander, más de trescientos artesanos y artistas y 22 vagones con artículos de importación y productos artesanales. La Corte ha de dividirse en el conjunto de casas familiares formado por la residencia del marqués (Ocejo), la de su hermano Claudio (La Portilla) y las de sus hijos políticos Patricio Satrustegui y Eusebio Güell (El Llano y Las Cavaducas); todas ellas “fueron adornadas y amuebladas rápidamente de una manera fastuosa... cuantos objetos puede idear el más refinado gusto y la fantasía más poética, se vieron reunidos en aquel grupo de sencillas y elegantes casas, que puede asegurarse se convirtieron en un agradable y verdadero sitio real”⁶. De la preparación del jardín se ocupa el catalán Ramón Oliva, que pocos años más tarde volverá a trabajar para la Casa Real proyectando el trazado del Campo del Moro (1890).

Como directores del conjunto de las obras quedan dos arquitectos de confianza del marqués -José Oriol Mestre y Cristóbal Cascante-, a los que se suman con diversas aportaciones Camilo Oliveras, Joan Martorell y el joven Antonio Gaudí. Este selecto grupo organiza la ornamentación de todo el conjunto y levanta, además, un crecido número de arquitecturas efímeras con marcado tono experimental, anunciando lo que será su obra futura, en los umbrales ya de la *Renaiçensa*: un quiosco de hierro y cristal “dando vista al mar”; una casa de baños fija en la playa, “con galería y ocho departamentos”, y otra móvil “sobre rails... destinada a las personas reales”. Además los accesos a la villa se cubren con los habituales arcos conmemorativos, generalmente neoárabes, con “atributos de la industria minera” o representando a la marina, la pesca o la agricultura; algunos se acompañan con “un aparato de luz eléctrica, cuya iluminación, durante la noche, producía un efecto sorprendente”. Pero, sobre todo, destaca el último arco, “una preciosa alegoría de la industria del país, formada

con panojas y tortas de borona de las que produce la harina de maíz; su adorno le constituían curiosos trofeos, que, cuando los rayos del sol le iluminaban, parecía el arco un ascua de oro”. Este último arco fue, sin duda, el más importante (el único incluido en el álbum fotográfico de la visita) y resulta de una fascinante originalidad, utilizando las panojas y tortas como si fueran ladrillos para componer un arco vagamente neomudéjar, simplificando el tipo del que Vilaseca levantará, pocos años más tarde, para la Exposición Universal de Barcelona de 1888.

Por su parte, Gaudí proyecta para la ornamentación del parque una de sus obras más tempranas y desconocidas: un quiosco oriental claramente emparentado con los quioscos chinoscos de la jardinería pintoresca inglesa. Realizado en hierro y madera y decorado con telas, cristales coloreados y cerámica, fue concebido como una “glorieta armónica”, con su remate de bolas y campanas que, mecidas por la “suave brisa marina..., producían deliciosas armonías”. Con su rica policromía, resaltada por iluminación eléctrica por incandescencia, presentaría un aspecto artificial y fantástico, caprichoso y moderno.



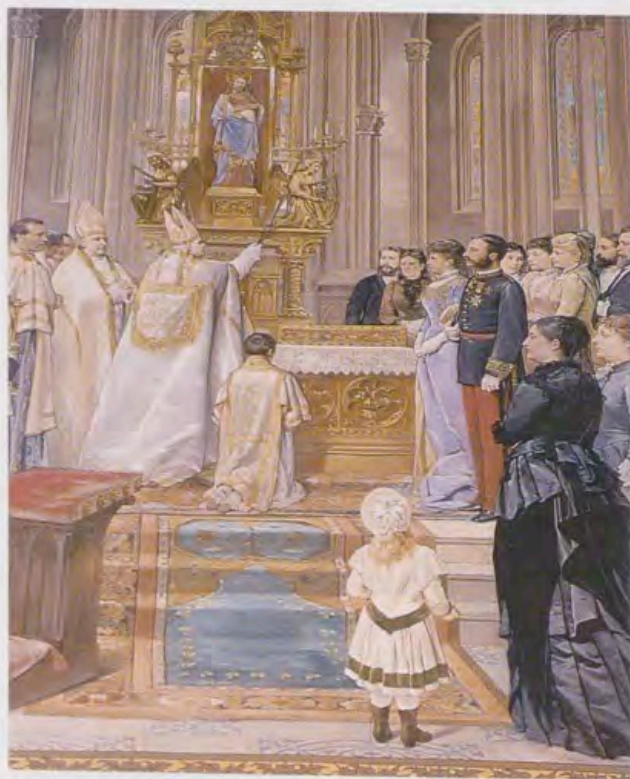
Antonio Gaudí, Quiosco en los jardines de Ocejo, visita regia a Comillas de 1881, Álbum de la visita del fotógrafo Leandro (Biblioteca Nacional, Sección Fotografía, 17-111).

Quizá, el aspecto más destacado de esta primera visita a Comillas es la insistencia en temas orientalizantes. Un acento que se repetirá en la visita de 1882 -similar a la aquí descrita-, para la que Gaudí proyecta un segundo quiosco “de fantasía”, con cúpula bulbosa, inspiración india y decoración vegetal. Tanto es así que el correspondiente de *El Imparcial* describe el ambiente de estas segundas jornadas como un escenario digno de *Las mil y una noches*:

El aspecto del parque durante la noche es indescribible: ambiente fresco, aromas deliciosos, la brisa y los ruidos del mar y la luz de la luna, en competencia con la eléctrica... algo, en fin, de las narraciones fantásticas de *Las mil y una noches* ⁹.

Se trata, en realidad, de un ambiente que participa del creciente gusto por todo lo oriental, un tema habitualmente ligado al ocio burgués o a propuestas coloniales. Un orientalismo que, como repertorio formal, conocía un éxito "paralelo" al de otros historicismos ⁹, permitiendo espectaculares improvisaciones en las Exposiciones Universales o en buen número de ciudades-balneario europeas (recuérdese la galería de baños árabe de Biarritz, que Alfonso XII había visitado con frecuencia, el casino *mauresque* de Arcachon o las fantasías orientales de la Costa Azul).

Con tal repertorio los promotores y artistas reunidos en Comillas improvisan un ambiente exótico, efímero y fantástico, adaptando el lenguaje provisional de las Exposiciones Universales, y particularmente el de la última celebrada (París, 1878). Un ambiente en el que, incluso, cabe una lectura colonial (el segundo marqués de Comillas será uno de los más firmes defensores de la política africanista) y nacional, pues, en definitiva, se trata de arquitecturas dedicadas al Rey de España. Quedan así patentes el acento nacional, el panorama historicista y los símbolos del progreso económico y técnico de la sociedad burguesa, que caracterizarán la arquitectura del fin de siglo, marcando con la impronta pintoresca y las ansias aristocráticas todas las realizaciones arquitectónicas posteriores para Comillas.



Bendición de la capilla-panteón de los Marqueses de Comillas, el 28 de agosto de 1881, con la presencia de Sus Majestades Don Alfonso XII y Doña María Cristina. Ofician los obispos de Santander y Zamora, auxiliados por el capellán de la familia López y de la Compañía Transatlántica, Jacinto Verdaguer.

Óleo sobre lienzo de Eduardo Llorens para el gran salón del Palacio de Sobrellano. Consejería de Cultura.

Gobierno Regional de Cantabria.

LA MODA DE LA VILLÉGIATURE

En 1881 y 1882 Comillas había superado con holgura la difícil prueba de alojar a la Corte. En los siguientes años se consolidará como playa aristocrática y en la misma medida se levantará un breve pero significativo catálogo de arquitecturas pintorescas. Coincidiendo con el veraneo regio de 1881 se inaugura la capilla-panteón de los marqueses, origen del conjunto neogótico de Sobrellano (Joan Martorell, 1882-1888). Para esas fechas existían ya en la villa algunos conjuntos domésticos notables: la antigua agrupación de casas y jardines familiares de los López donde se había alojado la Corte; o *La Coteruca* (1870-1871), un castillo pintoresco levantado con planos traídos de Francia, en la línea de los *hôtels* de Biarritz o de la Costa Azul. Después de las visitas la actividad se acelerará, el segundo marqués terminará Sobrellano, con objeto, posiblemente, de dotar de una sede representativa al marquesado y evitar, en el futuro, apuros como el de 1881 con un alojamiento digno para los veraneos regios. Simultáneamente Gaudí levanta, para un con cuñado del marqués, El Capricho, con sus inconfundibles aires neoárabes que son consecuencia evidente de la decoración para las visitas. Por fin, ya en los umbrales del fin de siglo, llega con fuerza la arquitectura inglesa en ejemplos tan notables como la Casa Gerramolino, con un fuerte acento colonial inglés, o el chalet del duque de Almodóvar del Río, proyectado por el arquitecto jerezano Francisco Hernández-Rubio en 1898 ¹⁰.

En realidad, Comillas es un buen ejemplo de lo ocurrido en muchas de estas playas de moda. Según se acerque el final de siglo, la precariedad inicial de las instalaciones y alojamientos deja paso a un creciente catálogo de arquitecturas pintorescas, progresivamente enriquecidas, en el que conviven villas de vieja tradición palladiana, acastillados a la francesa, palacios neogóticos, *cottages* a la inglesa o palacetes neoárabes ¹¹.

En realidad, desde mediados del siglo XIX la mayor parte de las playas de moda europeas se estaban poblando de infinidad de estos hoteles de familia. Cada una en su estilo, estas arquitecturas parlantes ilustran el ocio burgués y aristocrático del fin de siglo mostrando, a modo de biografías arquitectónicas, las peculiaridades de sus dueños. Es el triunfo de la moda de la *villégiature*, al que se refería Pérez Galdós en su texto sobre Santander y San Sebastián. Una moda que, desde Francia e Inglaterra, se extiende por todas las ciudades-balneario europeas fomentando la popularidad de los baños y formulando una teoría arquitectónica propia: la de la *villa* de veraneo.

Estas arquitecturas del veraneo caracterizan las zonas donde la presión urbana decrece; con sus pequeños ensanches, poblados de hoteles de familia y alejados de los rigurosos esquemas geométricos de la vivienda urbana central. El producto final es ese paisaje pintoresco, aparentemente desordenado, que encuentra en el camino serpenteante su mejor recurso escenográfico. Lugares, en definitiva, donde la libertad sociológica del balneario permite fantasear con los historicismos parlantes para definir un lenguaje decorativo vagamente acorde con el carácter de sus propietarios.

Al margen de diferencias estilísticas, ciertos aspectos son comunes a todas estas arquitecturas suburbanas: distribución interior flexible (de acuerdo con la mayor libertad del modo de vida campestre), servicios agrupados en el subsuelo, planta baja reservada a piezas de recepción, habitaciones (más numerosas que en la ciudad)

ocupando la primera y a veces la segunda planta, habitaciones de invitados separadas para preservar la intimidad, interpenetración de espacios interiores y exteriores, salubridad (la villa ha de levantarse sobre un basamento y dominar el parque o el jardín), etc.

En lo estilístico se distinguen dos grandes grupos: la villa clásica de tradición mediterránea y la "casa rural modernizada", inspirada en la arquitectura pintoresca inglesa (*cottage*) o centroeuropea (*chalet*). Frente al dominio que la villa clásica había ejercido en la arquitectura doméstica de la segunda mitad del siglo XIX, en torno a 1900 los modelos pintorescos entran con fuerza en el panorama arquitectónico español. Su enorme éxito se explica por su adaptación al paisaje cantábrico y por la creciente tendencia al eclecticismos y cosmopolitismo arquitectónico. En general, se prefiere el confort, la fantasía y la libertad pintoresca a la regularidad de la villa de tradición palladiana. Una libertad compositiva que se subraya con la irregularidad de la silueta, la verticalidad, la utilización intensiva de la policromía y la exageración de salientes y de todos los elementos que favorecen las vistas.

Especial aceptación entre la oligarquía española tiene el gusto inglés, con su *cottage* perfeccionado, que arraiga firmemente entre las arquitecturas para el veraneo y que, como veremos, alcanzará especialmente a las residencias regias. La admiración de la burguesía por el mundo anglosajón, la popularidad de Victoria Eugenia de Battenberg, esposa de Alfonso XIII, y en general la extensión de la modas victorianas, marcan un influencia que no es sólo artística.

**WORNUM Y EL OLD ENGLISH EN LA COSTA CANTÁBRICA:
FRANÇON, MIRAMAR Y LOS HORNILLOS**

La creciente demanda hace que algunos arquitectos ingleses comiencen a trabajar en el continente. Nos

interesa especialmente uno de los mejores intérpretes del *cottage* perfeccionado: el londinense Ralph Selden Wornum (1847-1910)¹². A partir de 1882, ya está trabajando para la exclusiva colonia inglesa de Biarritz, proyectando el *Château Françon* para John Pennington-Mellor y *Les Trois Fontaines* para Lord Wimborne. Su éxito en la costa vasco-francesa se prolonga en la cercana costa cantábrica con la Real Casa de Campo de Miramar en San Sebastián, para la reina regente María Cristina de Habsburgo, y la Casa de Los Hornillos, en Las Fraguas (Cantabria), para don Mariano Fernández de Henestrosa, duque de Santo Mauro¹³. Miramar se proyecta en 1888 y es inaugurada en 1893; en parecidas fechas se encarga el proyecto para Los Hornillos -aunque el definitivo no está terminado hasta 1897¹⁴- y se edifica entre 1899 y 1904 (en su fachada aparece la primera fecha). Ambas obras están íntimamente unidas entre sí y a la Corona, pues Santo Mauro era Mayordomo Mayor de la Casa de Su Majestad (1889-1901) y Miramar se levanta sobre unos terrenos adquiridos a su hermano, el conde de Moriana. Ambas, al estar en la órbita de la Corona española, colaboran de forma definitiva a la extensión del gusto inglés entre la oligarquía.

De manera general Wornum sigue la moda *Old English Style*¹⁵, lanzada por los proyectos de Robert Norman Shaw y en la que todos los elementos tópicos de lo pintoresco se reúnen: arcos góticos, ventanas Tudor, verandas, *oriel-windows*¹⁶, entramados de madera y altas chimeneas de ladrillo con remates abultados. Además pretende transparentar al exterior los esquemas internos de distribución y circulación, siguiendo los principios del *cottage* perfeccionado, con su manifiesta predilección por el confort y la libertad, su flexibilidad e irregularidad y la marcada interpenetración de los espacios interiores y exteriores.

Ralph Selden Wornum,
"Croquis de la Casa de
Los Hornillos", Las Fraguas
(Cantabria). Firmado
"R. Selden Wornum/invent
et del. 1897".

Tinta sobre papel, 26 x 50 cm.
(Colección Excm.

Sra. Marquesa de Santa Cruz,
Duquesa de Santo Mauro).

Fotografía: José Miguel del Campo.



Ralph Selden Wornum,
Casa de Los Hornillos, 1899-1904,
Las Fraguas (Cantabria).
Fotografía: José Miguel del Campo.



El esquema central de Miramar y *Françon* es el mismo: una veranda central (porche abierto inspirado parcialmente en la arquitectura angloindia), flanqueada por sendos cuerpos apiñonados y con entramado de madera, y una torre (octogonal en ambos casos) que rompe la horizontalidad del conjunto. Por su parte, en Los Hornillos se repite la típica planta en H, pero la torre se reduce situándose en el centro de la fachada a modo de pórtico. En *Françon* y Miramar el uso masivo de la madera y el ladrillo apunta hacia la tradición *Old English*, mientras que en Los Hornillos se prefiere la aspereza de la mampostería.

A este núcleo central se adhieren los edificios de servicio, netamente diferenciados por una asimetría de apariencia casual. En Los Hornillos esta jerarquización de funciones es especialmente señalada por los materiales: mampostería y sillería para la vivienda principal, ladrillo y entramado de madera para cocinas y establos¹⁷, siguiendo los principios de "arquitectura veraz" establecidos por Pugin y Shaw.

UN REGALO PARA ENA

En cualquier caso, el gran proyecto que va a desatar la popularidad de lo inglés en la arquitectura española y montañesa es el Palacio de la península de la Magdalena, en Santander. Hemos visto cómo, ya en la década de 1860, se había intentado dar un carácter permanente a los veraneos regios en Santander mediante la cesión de unos terrenos en El Sardinero para la construcción de una residencia real. A finales de siglo la idea reaparece con fuerza y en 1906 los propios republicanos aprueban la iniciativa, afirmando que "No somos monárquicos, pero por encima de nuestros ideales flota el compromiso, la obligación, el deber ineludible que tenemos de defender los intereses de Santander y su provincia... somos los primeros en pedir que esta idea de regalar al Rey, como jefe de Estado, un palacio en el Sardinero, se lleve a cabo sin vacilaciones"¹⁸. El 15 de enero de 1908 la Corporación Municipal acuerda por unanimidad hacer donación a don Alfonso de Borbón de todo el parque de La Magdalena.

La idea municipal era donar a la joven pareja real una residencia de verano que fuera a un tiempo regalo de bodas y sutil compromiso de futuro. El estilo del palacio debía ser inconfundiblemente inglés, en homenaje a la nacionalidad de la joven Reina. Para ello uno de los principales animadores del proyecto -el duque de Santo

Mauro- vuelve a llamar a Wornum que, en su proyecto para *Résidence Royale à Santander* (1908)¹⁹, repite emgrandecido el esquema de Los Hornillos y Miramar, desdoblándolo en una fachada de apariencia casi simétrica con tres piñones y dos cuerpos de unión. La gran torre y la diferenciación material de las cubiertas remarcan la separación entre la zona de habitación y los servicios domésticos. En planta son casi dos edificios separados, mientras que al exterior se mantiene la sensación de conjunto por la homogeneidad de alturas y la torre, que actúa como elemento aglutinador. Una experiencia cuyo producto es la típica planta asimétrica y serpenteante que transparenta al exterior los esquemas internos de distribución y circulación. Un proyecto caracterizado por seguir, de nuevo, estrictamente los principios del *cottage*, donde prevalece el confort y la libertad sobre la regularidad.

Pese a los indudables méritos del proyecto de Wornum, entre los ocho proyectos presentados al concurso para el palacio, resulta elegido el redactado por dos jóvenes y entonces aún desconocidos arquitectos santanderinos: Javier González de Riancho y Gonzalo Bringas²⁰. Parece ser que el propio Alfonso XIII deseaba que el proyecto fuera realizado por arquitectos españoles y, a poder ser, montañeses; actitud ésta, la del "españolismo" arquitectónico, que reaparecerá en varias ocasiones a lo largo de su reinado. Además, es muy probable que los representantes municipales, poco habituados a las sutilezas compositivas victorianas, leyeran con más claridad en el bien delineado proyecto de Riancho y Bringas su idea de un alojamiento regio.

A este respecto cabe apuntar que el edificio, financiado por suscripción popular, es desde luego una inversión turística realizada con objeto de consolidar los veraneos regios en Santander. Está, por tanto, comprometida la imagen pública de la ciudad, empeñada, ante todo, en "alojar como deben ser alojados los Reyes"²¹. Los dos arquitectos santanderinos aciertan al medir el alcance de la ambiciosa generosidad escondida tras el aparente regalo, en torno al cual las exigencias fundamentales parecen reducirse a dos: el edificio ha de aparentar cierto aspecto inglés -en homenaje a Ena, Victoria Eugenia-, aunque éste sólo sea superficial; y ha de ser un palacio real, no una simple residencia veraniega.

Frente a la sencillez buscada por Wornum y por los mismos Monarcas, la ciudad de Santander olvida el decoro

Ralph Selden Wornum,
"Résidence Royale à Santander".
Perspectiva general.
Firmada ángulo inferior derecho
"R. Selden Wornum/architect/26
Bedford Square/London W.C./
July 25. 1908". Lápiz y acuarela
sobre papel, 41,5 x 69 cm.
Palacio de La Magdalena.
Colección Ayuntamiento
de Santander.



para explayarse con un “palacio” en el que el concepto de lujo advierte ciertos aires de nuevo rico. De hecho, mediadas las obras los propios Monarcas se sorprenden de la magnitud del edificio pues, según parece, nunca creyeron que se tratara de un verdadero palacio sino, más bien, de una casa de veraneo ²². Con seguridad, los Reyes hubieran preferido algo más sencillo, al modo de Wornum, pues según Malcom Munthe, Alfonso XIII, que había visitado varias veces la casa *Pennington-Mellor* de Biarritz, se refería a su palacio de verano como “mi *Françon* frustrado”.

La singularidad del caso nos revela la disparidad de actitudes: mientras las familias reales se esfuerzan en construirse *country houses* cada vez más burguesas, los burgueses construyen palacios para sus reyes. A este respecto, conviene recordar que *Osborne House*, una de las residencias veraniegas de la familia real inglesa, era deliberadamente llamado casa y no palacio, o que la reina regente María Cristina siempre había mostrado “empeño en que su posesión en la capital guipuzcoana sea llamada solamente Real Casa de Campo de Miramar... En efecto, su aspecto, señorial y todo, es más bien de casa de campo” ²³. El propio Wornum, en su proyecto para la Magdalena, no se atreve a hablar de palacio, tan lejano en la tradición inglesa, y se contenta con titular *Résiden-*

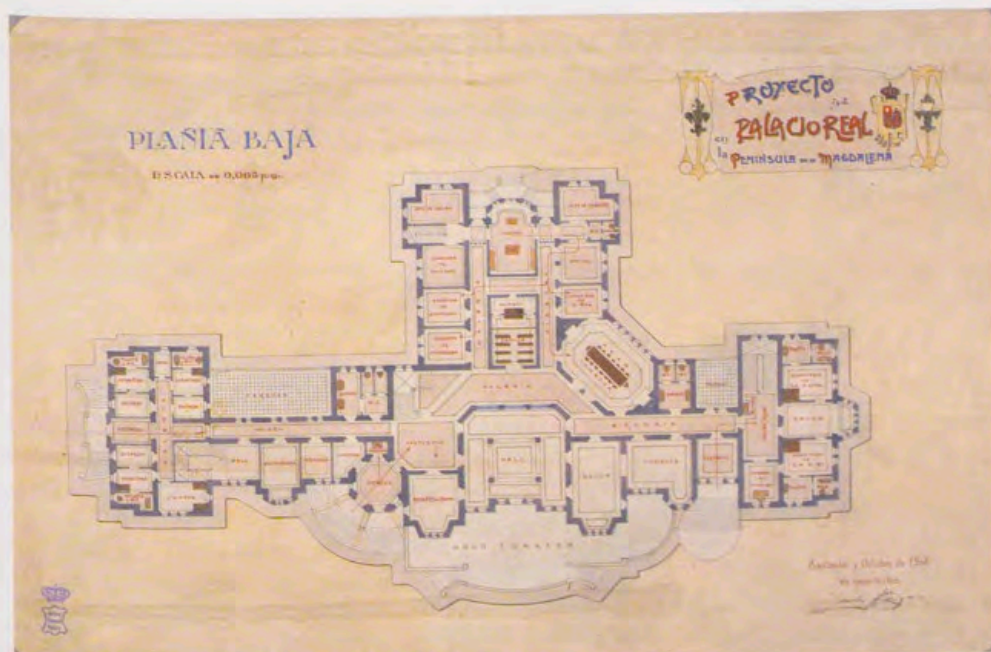
ce Royale. Por el contrario, en el proyecto de Riancho y Bringas ya aparece el título de “Palacio Real”. Es en esta empatía de mensajes entre los arquitectos y los promotores municipales donde reside posiblemente el éxito de su proyecto.

EL PALACIO DE LA MAGDALENA

De hecho, Riancho y Bringas, en su definitivo proyecto para el Palacio de La Magdalena, olvidan deliberadamente la coherencia victoriana para adoptar un lenguaje mucho más “exaltado y exuberante”, conjuntando eclécticamente, y “en apretada síntesis de proyecto fin de carrera” ²⁴, todos sus conocimientos diversos de arquitectura victoriana. Obviamente sus contactos con la compleja teoría arquitectónica inglesa eran escasos: algunas revistas, lo que podían haber visto de la obra de Wornum y una breve estancia en Inglaterra para entrar en contacto con el arquitecto Sir Edwin Lutyens (1869-1944), considerado el “último tradicionalista” inglés y de maneras claramente eclécticas. De hecho, algunos detalles de la obra de Riancho y Bringas pueden ponerse en relación con la obra de Lutyens: detalles *neo-georgian* (neobarrocos), fachadas en hilera, jerarquización de usos, importancia de las terrazas y los atrios, lujo exterior-sencillez interior, etc.



Javier González de Riancho y Gonzalo Bringas,
“Proyecto de Palacio Real para la península de La Magdalena. Alzado”, 1908. Escala 1:100. Tinta y acuarela sobre papel, 49,5 x 98 cm. A.G.P. Palacio Real de Madrid.



Javier González de Riancho y Gonzalo Bringas,
“Planta baja del Palacio de La Magdalena”, 1908. Tinta y acuarela sobre papel, 46,5 x 66,4 cm. A.G.P. Palacio Real de Madrid.

En cualquier caso, Riancho y Bringas practican, ante todo, un desbordado eclecticismo que acumula motivos ingleses, desde el tratamiento superficial de la piedra que le da un tono *Elizabethan* (neorrenacimiento inglés) cercano a Shaw, hasta los remates almenados de las torres, tipo *Scottish Baronial* (acastillado), pasando por el hastial festoneado. Una acumulación de motivos que se ha venido relacionando con el llamado estilo *Queen Ann*. Un repertorio en el que sorprende la timidez de las chimeneas y la proliferación de elementos de vista (balcones, *bay-windows*, buhardillas, terrazas y azoteas): "El estilo del Palacio es inglés realzado y adornado con salientes, balcones, azoteas y otras modificaciones del estilo puro que no permite el país inglés, pero que son perfectamente adaptables a nuestra tierra"²⁵. Todo eso se sobrepone a una estructura que es la aprendida en la Escuela de Arquitectura: planta en T de latente simetría y pasillos distribuidores que se alejan de la libertad y concatenación de espacios típicos en la arquitectura inglesa y de planta orgánica (en aparente crecimiento) de los proyectos de Wornum. Sobre esta enmascarada planta de tradición *beaux-arts* se acumulan en alzado las fachadas, que en el lado sur son intencionadamente asimétricas y retranqueadas para suavizar el aspecto monolítico del conjunto, como si de una serie de fachadas urbanas se tratara, o de la calle de las Naciones de una Exposición Universal.

Javier González de Riancho
y Gonzalo Bringas,
"Proyecto para las Caballerizas
en la Península de La Magdalena.
Fachada meridional",
c. 1914-1917.
Tinta y acuarela sobre cartón.
Álbum de diseños (Colección
familia González de Riancho).
Fotografía: José Miguel del Campo.



Se trata, en definitiva, de un proyecto claramente ecléctico "vestido" a la inglesa. Otras opciones hubieran sido posibles, con similar disposición pero distinto disfraz. Especialmente en unos años en los que cobraba importancia la pugna entre casticismo y cosmopolitismo en la arquitectura española. El conocido *Proyecto de palacio para un noble de la Montaña*, de Leonardo Rucabado (1911), ilustra esta afirmación pues, según Rafael Doménech, pretendía ser una alternativa en "estilo montañés" al proyecto inglés para La Magdalena²⁶. En éste se aprecia además la universalidad de las propuestas compositivas de Riancho y Bringas, pues Rucabado no tiene ninguna dificultad en reproducir el mismo perfil del proyecto de sus paisanos con la suma ecléctica de las casonas barrocas de Carrejo, Pámanes, Selaya, etc. El asunto debió dar que pensar a Riancho, pues en 1914 presentará un proyecto de inspiración montañesa para la Portalada de acceso a la península.

En la Navidad de 1908 se produce la aceptación definitiva de los planos por Sus Majestades, hecha la reforma sugerida por la Reina -asesorada por Wornum- de ampliar algunas habitaciones del piso principal (incluida la de los Reyes) a costa de eliminar la Capilla,

que pasaría a un edificio independiente en el parque (proyectado por Riancho y Bringas en 1909 y finalmente no realizado)²⁷. Las obras comienzan en marzo de 1909 y, según parece, el mismo Alfonso XIII elige la ubicación del edificio en la meseta alta que corona la península, allí desde donde se domina un inmenso panorama y su perfil pintoresco queda realzado. La Casa Real es informada puntualmente de la evolución de los trabajos por medio de fotografías (conservadas en el Archivo de Palacio).

La decoración interior del Palacio queda en manos del duque de Santo Mauro que debe interpretar los gustos regios: "En el palacio neoclásico de las Fraguas, residencia del duque de Santo Mauro, se estudian los planos para, según ellos, diseñar y decorar las distintas dependencias del palacio real, y, conforme a los diferentes estilos, se construya el mobiliario acorde con ellos"²⁸. Se deben combinar -en ecléctica mezcla- los muebles de estilo español procedentes del Palacio de El Pardo con las adquisiciones de mobiliario inglés realizadas por el duque en la Casa Mapey de Bilbao, que van del Renacimiento (*William & Mary*) y Barroco inglés (*Queen Ann*, *Chippendale*, *Georgian*) al Neoclasicismo (*Heppelwhite*, *Adam*, *Sheraton*). Por fin, coronando toda la decoración, la flor de lis de los Borbones y no la corona de la Monarquía española. El mensaje es evidente, declarando la propiedad del edificio, regalado a don Alfonso de Bor-

bón a título personal, no al Rey de España, dadas las reticencias de los republicanos santanderinos.

En 1912 terminan las obras y se ratifica la donación. Desde 1915 los Reyes veranean ininterrumpidamente en La Magdalena hasta 1930. El conjunto se completa con la construcción de las Caballerizas (proyecto de Riancho y Bringas, 1914; ampliaciones de Riancho en 1917) y la urbanización del Campo de Polo (Riancho, 1914). También por esas fechas (ca. 1914) el Jardineiro Mayor de Su Majestad -Juan Gras y Prats- proyecta el parque de La Magdalena²⁹ aprovechando, en parte, el trazado del antiguo velódromo. Gras se inspira en los grandes parques parisinos del Segundo Imperio y en el trazado del Campo del Moro de Madrid (1890), obra de su maestro el catalán Ramón Oliva. Sin embargo, en su relación con el parque, el edificio se aparta de nuevo de uno de los principios fundamentales de la arquitectura campestre victoriana. El Palacio se levanta sobre un amplio basamento que elimina la fluidez de relaciones entre espacio interior y exterior. Se pierde así la continuidad casa-jardín, que caracteriza la vida doméstica y el veraneo decimonónico, para reforzar el talante representativo del edificio que se impone al jardín con la rotundidad del monumen-

to público, hecho para ser visto, coronando la península y la ciudad.

ARQUITECTURAS PARA LA CORTE

Como había ocurrido en San Sebastián o en Biarritz, los veraneos regios y la construcción del *Real Sitio de La Magdalena* impulsan la conversión de El Sardinero en un gran centro de ocio. Su popularidad turística, y el consiguiente desarrollo urbanístico, es consecuencia directa del prestigio cortesano, evidenciando la astucia inversora del aparente “regalo” santanderino. La revista ilustrada *Blanco y Negro* (1-VIII-1915) describe cómo “El Palacio de la Magdalena ha sido el mágico talismán que transforma aquellos rincones, urbanizándolos y haciéndolos dignos de la regia vecindad”; y continúa reseñando la mejora del acceso a El Sardinero y al Palacio con la apertura de la avenida de la Reina Victoria: “espléndida vía es ésta, que aparece bordeada de lujosos hoteles, que proclama el ensanche y la transformación a la europea de la capital montañesa, para lo cual tiene más que lo suficiente: «aires de afuera», cultura, dinero...”.

Es, precisamente, la insistente búsqueda de esos “aires de afuera” lo que va a determinar los lenguajes arquitectónicos elegidos para la transformación del escenario pintoresco de la Corte estival. El propio duque de Santo Mauro promueve la construcción del Hipódromo de Bellavista. Se proyecta, además, la construcción de las tres piezas básicas habituales en este tipo de transformaciones: nuevo Casino, Gran Hotel y Teatro. El mismo Riancho llega a proyectar un Casino en Piquío (1911) que mezcla conceptos tomados del proyecto de Garnier para el casino de Montecarlo (1878-1879) y del proyectado por Chambon para Ostende (1898-1906) y que, sobre todo, sigue las ideas de casinos marítimos de los premiados proyectos de Boileau (1897) y Bigot (Grand Prix de 1900), edificios también aislados en cabos o penínsulas, colgados sobre el mar y en cuyos cimientos amarran las embarcaciones de recreo. Sin embargo, el Gran Casino del Sardinero se construye finalmente siguiendo planos de Eloy Martínez del Valle (1913) en la Plaza de Italia. La crónica de la inauguración muestra ese aspecto de “joyas luminosas” buscado en estos edificios:



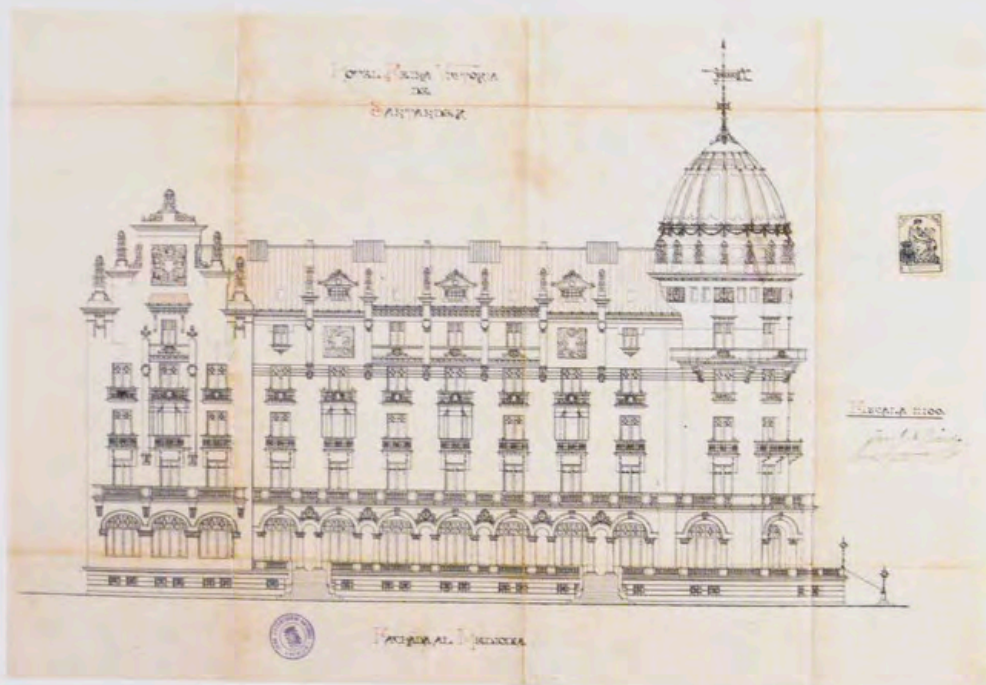
Eloy Martínez del Valle, “Proyecto para el Gran Casino del Sardinero. Fachada Principal”, 1913. Tinta sobre papel tela. Escala 1:100, 47,5 x 123,5 cm. (Archivo Municipal de Santander). Fotografía: José Miguel del Campo.

Súbito un resplandor de incendio nos ciega. Ante nuestros ojos un edificio soberbio, de líneas atrevidas y elegantes, maravillosamente iluminado. El Gran Casino. ¿Biarritz, Montecarlo, Spa o Santander? A sus puertas se agrupa una muchedumbre cosmopolita... Una escalera monumental. Los salones de recreo... Muebles, aparatos de luz, decoración exquisita, finísima, de gusto depurado. Un esfuerzo enorme que coloca a Santander entre las primeras estaciones veraniegas de Europa ⁵⁰.

La otra pieza clave en la infraestructura cortesana de la ciudad-balneario es el Gran Hotel. Junto a los primeros planos de 1908, ya aparece un “Projet d’Hôtel pour des Voyageurs à Santander”, realizado posiblemente por Wornum o por algún arquitecto ligado a Biarritz que al final no se utiliza. Es Riancho quien por último se hace cargo del proyecto para el Hotel Reina Victoria (después Real) en 1916. Los “aires de afuera” se refuerzan aquí con la constante referencia cosmopolita a los grandes conjuntos hoteleros europeos, muestras vivas de la *Belle Époque*, especialmente simbolizada por el *Negresco* de Niza (Niermans, 1912) y aún más cerca por el *Ritz* (Mewes, 1908-1910) y el *Palace* (Ferrés, 1910-1913) de Madrid o el Hotel María Cristina de San Sebastián (también de Mewes, arquitecto francés de la firma Ritz Development; 1908-1912). Riancho maneja el habitual clasicismo enfático de inconfundibles aires franceses, resaltando la importancia urbana del edificio, su personalidad tipoló-



Javier González de Riancho, “Proyecto de Nuevo Casino en El Sardinero. Fachada a la segunda playa”, 9 de junio de 1911. Tinta y acuarela sobre papel. Escala 1:2000. 44 x 57 cm. (Colección familia González de Riancho). Fotografía: José Miguel del Campo.



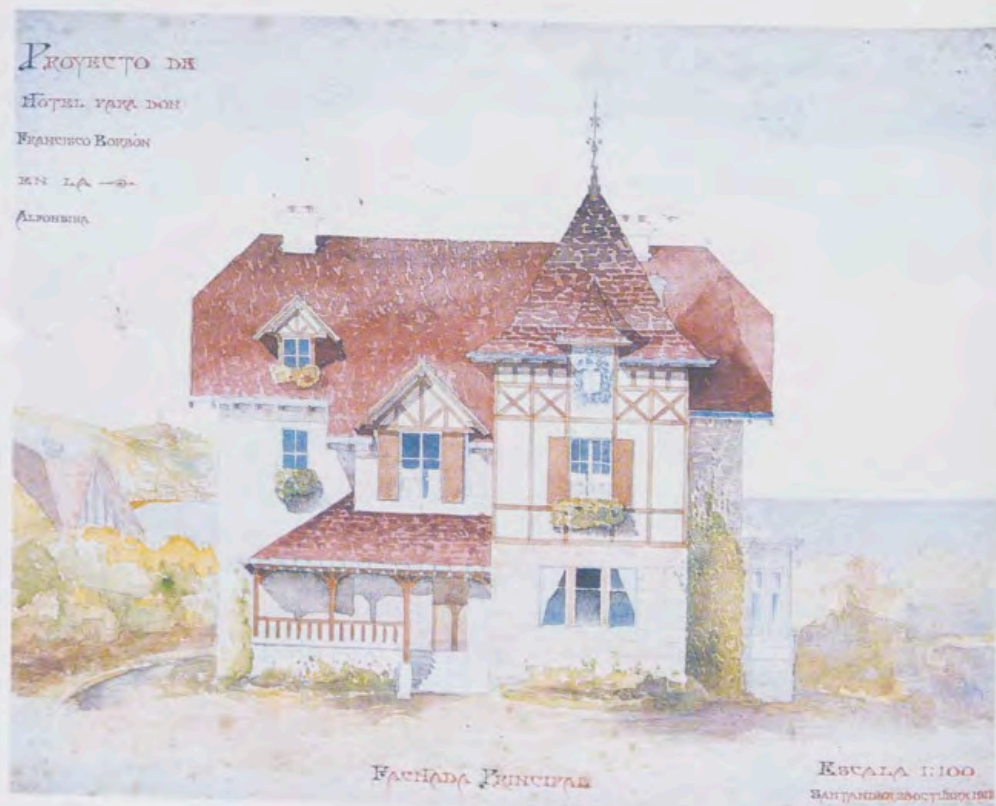
Javier González de Riancho,
"Hotel Reina Victoria de
Santander. Fachada al mediodía",
1916. Tinta sobre papel tela.
Escala 1:100, 57,5 x 75 cm.
(Archivo Municipal de Santander).
Fotografía: José Miguel del Campo.

gica y acudiendo al mismo repertorio espacial y decorativo manejado por Mewes, unido a algunos breves toques ornamentales del naciente regionalismo montañés. La corrección del edificio diseñado por Riancho supone que sea elegido en 1921, junto con los anteriores, por la revista *L'Illustration* como uno de los diez mejores hoteles de Europa.

Todo se completa, por fin, con el formidable impulso de la arquitectura doméstica que adopta decididamente elementos ingleses u otros subestilos nacionales o regionales del largo catálogo ecléctico. Se remata así la lenta labor de construcción de la ciudad-balneario, con su paisaje domesticado, urbanizado por un mínimo de arquitecturas espectaculares, manifiestamente pintorescas.

NOTAS

- 1 La bibliografía sobre fiestas y arquitecturas efímeras es especialmente abundante para la época barroca. Véase MARAVALL, J.A.: *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975; DÍEZ BORQUE, J.M^a (dir.): *Teatro y fiesta en el barroco*, Madrid, Ed. del Serbal, 1986; BONET CORREA, A.: *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximación al barroco español*, Madrid, Akal, 1990. Algunos estudios también, aún escasos, sobre el siglo XIX, véase NAVASCUÉS, P.: *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1979; PANADERO, N.: "La jura de Isabel II: un ensayo de transformación en la fisonomía urbana de Madrid", en *Urbanismo e Historia Urbana en el mundo hispano*, Madrid, Universidad Complutense, 1982, pp. 995-1009; CAMACHO MARTÍNEZ, R.: "El poder de la fiesta. Algunos apuntes sobre las celebraciones de Isabel II en las provincias de Andalucía y Murcia en 1862", en Ramón FRANQUELO, *La Reina en Málaga...* Málaga, 1862 (Reed. Facsímil, Málaga, 1991, pp. III-XL).



Javier González de Riancho,
"Proyecto de hotel para
don Francisco de Borbón en
La Alfonsina (El Sardinero).
Fachada Principal", 28 de octubre
de 1913. Tinta y acuarela sobre
cartón. 20,5 x 13 cm. Álbum de
diseños (Colección familia
González de Riancho).
Fotografía: José Miguel del Campo.

² Sobre las visitas regias a Santander y Comillas y sus consecuencias arquitectónicas nos hemos ocupado más extensamente en *Arquitectura y desarrollo urbano de Cantabria en el siglo XIX*, Santander, Universidad de Cantabria, C.O.A. de Cantabria, Fundación Botín, 1996, pp. 77-83, 296-300; y también en *Vistas y visiones. Imagen artística de Santander y su puerto, 1575-1950*, Santander, Autoridad Portuaria, 1995, pp. 129-133.

³ *Ghiraldo* (Buenos Aires), 5 de octubre de 1884; en W.H. SHOEMAKER (compilador): *Las cartas desconocidas de Galdós en "La Prensa" de Buenos Aires*, Madrid, 1975, p.116.

⁴ La crónica más detallada es la publicada por Andrés Lanuza, diputado provincial por Comillas, que vivió de cerca estas jornadas como representante del gobernador civil de la provincia (*Comillas, Apuntes... y reseña de la permanencia de SS.MM. y AA. en aquella villa*, 1881, pp. 45-69). Existe también un álbum realizado por el fotógrafo Leandro y conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Sección Fotografía, 17-111). *La Ilustración Española y Americana* sigue muy de cerca las jornadas regias, así como *El Imparcial*, *El Diario de Barcelona* o *El Correo*. En la Real Biblioteca de Palacio se conserva una crónica manuscrita titulada *Descripción de los viajes, jornadas, paseos diarios, casamientos y visitas verificados por Don Alfonso XII desde su proclamación a su muerte, 1874-1885*, firmada por Rafael Minguet Toussaint, sign. R.B. II/4247-4249. Véase también SAMA, A.: *Gaudí y el Modernismo en Comillas*, Memoria de Licenciatura inédita, Universidad Complutense, 1987, pp. 67-94.

⁵ LANUZA, *Comillas...*, 1881, p. 47.

⁶ Id. pp. 45-48.

⁷ Obras descritas en Id. pp. 46 y 59-60.

⁸ ESE: *Desde Comillas...*, 1882, p. 63.

⁹ Un repertorio de ejemplos diversos de arquitecturas "orientales" puede verse en BEAUTHÉAC, N.; BOUCHART, F.-X.: *L'Europe exotique*, París, 1985.

¹⁰ El edificio se levanta entre 1899 y 1902, frente al Palacio de Sobrellano, el Capricho de Gaudí y el Cementerio de Domènech, imponiendo su presencia recortada sobre una colina cercana y jugando con todos los elementos tópicos del estilo: *bay-windows*, labores de carpintería en el enmarque de vanos, chimeneas de ladrillo, asimetría, multiplicidad de ejes en las cubiertas, continuos retranqueos, etc. En el interior aún pueden reconocerse elementos de pura raíz inglesa como la escalera, copiada literalmente del tratado de C.J. RICHARDSON, *The Englishman's House with Estimates of Cost. A Practical Guide for Selecting or Building a House*, Chatto & Windus, London, s/f, p. 282, (véase el capítulo "An Elizabethan Villa").

¹¹ Sobre la evolución de la casa en el siglo XIX nos hemos ocupado en "Vistiendo necesidades nuevas con ropajes antiguos (de la casa pintoresca a la posguerra)", en *La Casa en Cantabria, 1920-1995* (Catálogo de la Exposición), Santander, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, 1997, pp. 19-58.

¹² Hijo del conocido pintor, crítico de arte y conservador de la *National Gallery*, Ralph Nicholson Wornum (1812-1877). Formado como arquitecto en la *Royal Academy* y en el taller de Thomas Roger Smith, trabaja brevemente con William Burges. En 1871 obtiene una beca de estudios en el extranjero y viaja por Francia, Italia y Alemania. Entre 1877 y 1887, formando sociedad con Edwards Salomons, proyecta las Galerías *Agnews*, en Londres y numerosas casas de campo (*Ely Grange* en Frant, *Malden Erleigh* en Reading y *Rusthall House*, en Tumbidge Wells, con un observatorio). A partir de 1882 trabaja en Biarritz, proyectando el *Château Françon* y *Les Trois Fontaines*. Rota su asociación con Salomons es elegido miembro del *Royal Institute of British Architects* (F.R.I.B.A.) en 1888 y proyecta residencias en Saint Jean de Luz (publicada en el *Annual Architectural Review* en 1895) y Gibraltar (*Casa para D. Pablo Laríos*), mientras sigue trabajando en Londres (inmuebles en Picadilly y Brook Street, apartamentos y oficinas en Covent Garden y Broad Court) y proyectando numerosas obras por toda Inglaterra, entre las que destacan el *Carmel College* de Mongewell (1890) y el *Tyney Hall* de Rotherwick (1899). Sobre su obra en Biarritz véase AA.VV.: *Domaine de Françon*, Biarritz, IACA, 1991. Sobre su obra en la Costa Cantábrica hemos tratado más ampliamente en el catálogo de la Exposición *El Palacio de la Magdalena. Arquitecturas y veranos regios*, Santander, UIMP, Autoridad Portuaria, 1995, pp. 26-29 y 46-51.

¹³ D. Mariano Fernández de Henestrosa, Ortiz de Mioño, Bravo de Hoyos y Urra (1860-1919), era duque de Santo Mauro, Mayordomo Mayor de S.M. la Reina Regente y Gentil Hombre de Cámara. *Los Horruillos* se construye sobre el solar familiar de los Fernández de Henestrosa, las obras son dirigidas por el hermano del duque de Santo Mauro, el conde de Moriana, hombre de vasta cultura que ya había proyectado la ampliación de la antigua casa familiar.

¹⁴ En la colección de los duques de Santo Mauro en *Las Fraguas* se conserva un croquis del edificio en perspectiva, al modo inglés, con su aspecto definitivo, fechado y firmado por Ralph Selden Wornum en 1897. En 1899 se publica junto con el plano de la planta baja en *The Building News*.

¹⁵ Sobre la moda "Old English Style" véase GIROUARD, M. *The Victorian Country House*, Yale University Press, 1979, pp. 71-72.

¹⁶ Denominación que engloba los miradores característicos de la arquitectura inglesa, se distingue entre *oriel-windows* (mirador volado de planta curva o poligonal), *bay-window* (mirador no volado de planta poligonal) y *bow-window* (mirador no volado de planta curva). Véase MUTHESIUS, S.: *The English Terraced House*, Yale University Press, 1982, p. 174.

¹⁷ Este aspecto es remarcado en los comentarios sobre el edificio aparecidos en *The Building News* (29 de septiembre de 1899, p. 405): "Rough masonry with ashlar dressings was used for the main house, red brick and half timber for the offices and stables".

¹⁸ *El Cantábrico*, 19 de marzo de 1906, p.1. Sobre la génesis del proyecto de construcción del Palacio de la Magdalena véase JIMÉNEZ BLECUA, I.; MATEO GARCÍA, M.D.: *Palacio Real de la Magdalena*, Santander, 1982; MADARIAGA, B.: *Real Sitio de la Magdalena*, Santander, 1985; SAZATORNIL, L. y otros: *El Palacio de la Magdalena. Arquitecturas y veraneos regios*, Santander, UIMP, Autoridad Portuaria, 1995.

¹⁹ Conservado en el *Palacio de la Magdalena*. Colección Ayuntamiento de Santander. "Résidence Royale à Santander" (6 planos), "R. Selden Wornum/architect/26 Bedford Square/London W.C./July 25. 1908".

²⁰ ARCHIVO GENERAL DE PALACIO. PATRIMONIO NACIONAL, sigs. 5971 (alzado de la fachada sur), 5982 (planta baja), 5655 (planta baja reformada), 5654 (planta principal reformada), 5655 (chimeneas en el centro de la fachada posterior). Sobre Riancho y Bringas, véase MORALES SARO, M.C.: *Javier González Riancho, arquitecto, 1881-1953*, Santander, Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, 1985; también RODRÍGUEZ LLERA, R.: *Arquitectura Regionalista y de lo Pintoresco en Santander (1900-1950)*. Santander, 1987.

²¹ AEMECE: "El Real Palacio de la Magdalena", en *Blanco y Negro*, 1 de agosto de 1915.

²² *El Cantábrico*, 27 de abril de 1910.

²³ AEMECE: "El Real Palacio de la Magdalena", en *Blanco y Negro*, 1 de agosto de 1915.

²⁴ RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: "Los lenguajes históricos en la arquitectura moderna de Santander", *Boletín Museo e Instituto "Camón Aznar"*, 1982, p. 166. Véase también RODRÍGUEZ LLERA, R.: *Arquitectura Regionalista...*, 1987.

²⁵ *La Voz de Cantabria*, 25 de septiembre de 1908.

²⁶ DOMÉNECH, Rafael: "Crítica recogida por Javier González de Riancho". Cit. MORALES SARO, M.C.: *Javier González de Riancho (1881-1953)*. Arquitecto, Oviedo, 1985, p. 58.

²⁷ "Proyecto de Capilla en la Magdalena. Fachada Principal. Ábside", Archivo General de Palacio. Patrimonio Nacional, sigs. 1812-1815.

²⁸ *El Cantábrico*, 25 de noviembre de 1910.

²⁹ GRAS, Juan: "Proyecto del parque de S.M. el rey en la Península de la Magdalena", 1914 (Archivo General de Palacio. Patrimonio Nacional, sig. 1655).

³⁰ OCHOA, R.G. de: "El verano elegante, inauguración del Gran Casino del Sardinero", *La Esfera*, 5 de agosto de 1916.



Vista aérea del Palacio de Miramar tomada en la dirección Norte-Sur. Fotografía: Paisajes Españoles. 1997.



San Sebastián de el Antiguo y la Real Casa de Miramar

Por Iñaki Galarraga Aldanondo

Nire poza agertu nahi dizuet berriz ere hemen izateagatik. Bisitaldi honek gainera, Donostian bizi izandako neure haurtzaroko urteak ekarri dizkit burura, inguru auetan eta etxe honetan bertan bizi izandakoak.

“Quiero mostraros, otra vez, mi alegría por estar aquí. Esta visita, además, me ha traído a la memoria los años vividos en San Sebastián durante mi niñez, en estos parajes y en esta misma casa”.

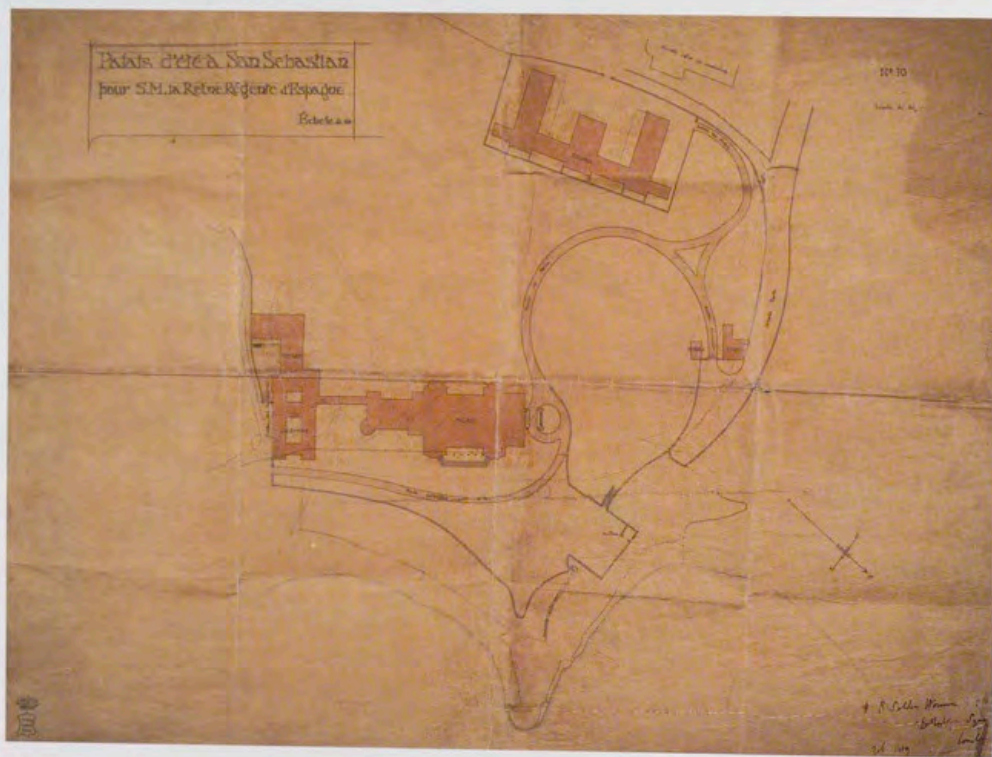
Con estas palabras, pronunciadas el 30 de julio de 1991, bajo los techos renovados de la que un día fuera su casa familiar, sutilmente llamada Miramar, se refería Su Majestad el Rey Don Juan Carlos a los valores y a sus muchos afectos hacia un lugar y una arquitectura ciertamente valiosos en el perfil de la ciudad de San Sebastián.

Acierta en la textualidad de sus palabras quien fuera el último “interno” de tan valiosa “casa”, compartiendo por aquel entonces una función de colegio¹, pues no

es posible decir apenas nada de Miramar si no se contemplan, a la vez, lo que es la propia arquitectura de la casa y cuanto representa el valor emblemático del lugar.

La Casa de Campo que Su Majestad la Reina Regente Doña María Cristina hiciera construir, hace algo más de cien años, en el lugar emergente de San Sebastián de el Antiguo, como toda arquitectura valiosa, denota en lo más profundo de sus contenidos programáticos y formales una serie de principios y valores, que son los que caracterizan la acepción más positiva del *Ars aedificatoria* y de la urbanidad.

Así, para tratar del Palacio Miramar y su arquitectura, es preciso, cuando menos, ponernos ante un triple campo de visión analítico, intentando describir los aspectos más significativos de una pieza clave en la “historia de esta ciudad”. Trataremos, pues, al adentrarnos en los vericuetos y otras pertenencias, de lo que fuera “Real Casa de Campo”, primero, de la fábrica del edificio y su proceso de proyecto y construcción; luego



Plano de Selden Wornum.
 "Palais d'été à San Sebastian
 pour S.M. la Reine
 Regente d'Espagne".
 Febrero 1889, A.G.P.

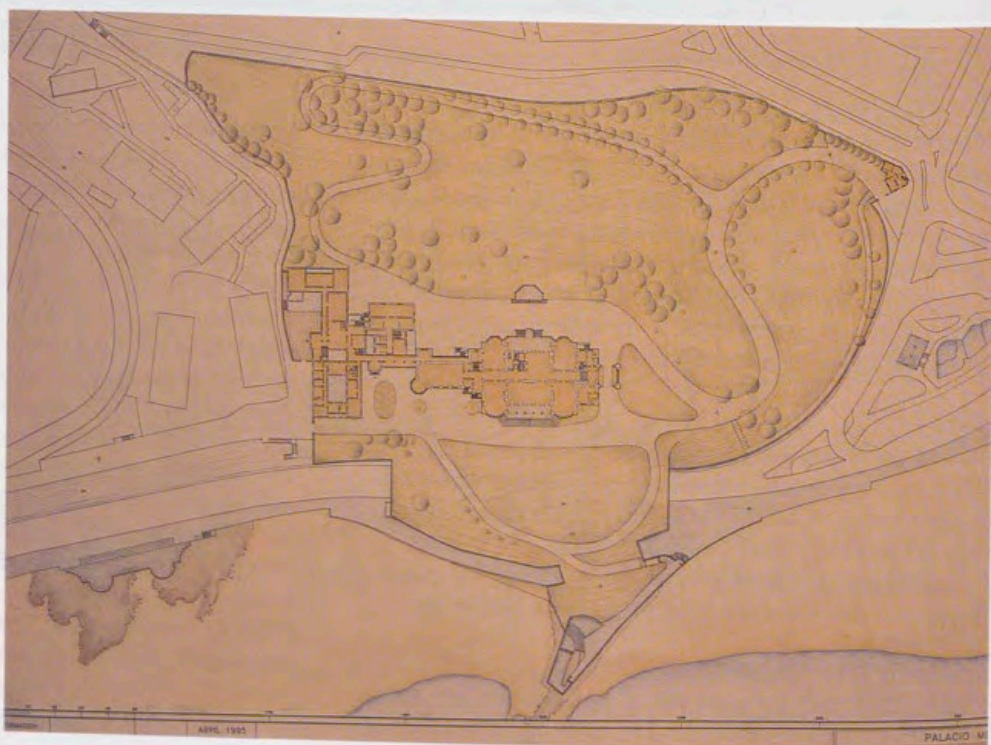
analizaremos el lugar sobre el que se asienta, así como los distintos significados figurativos de un emplazamiento de privilegio en la historia urbana de San Sebastián; y finalmente trataremos de la propia denominación "Miramar" y los valores culturales de un término rico en contenidos históricos, entre el siglo romántico y la edad medieval.

MIRAMAR COMO FÁBRICA EDILICIA

• Encargo

Sir Ralph Selden Wornum (1847-1910) fue el arquitecto que halló la confianza de Su Majestad la Reina Regente, Doña María Cristina de Habsburgo y Lorena (1858-1929), a la muerte del Rey Don Alfonso XII († 1885), para realizar el proyecto y los diseños² para

un Palacio de Verano en San Sebastián. Ya desde los primeros momentos en escritos del Mayordomo Mayor de la Casa Real, don Luis Moreno, el arquitecto inglés fue advertido de que no se debía ocupar de la construcción del edificio (dirección de obra), puesto que para ello se contaba con el arquitecto municipal donostiarra don José de Goicoa³, quien había participado de manera continuada en las gestiones previas al comienzo de las obras, tasación de terrenos, deslindes, desvío de la carretera, proyecto de la nueva iglesia, etc. Sobre los motivos de la preferencia regia por el arquitecto londinense, se han barajado diversas conjeturas. Desde las más fantasiosas, que lo atribuyen a influencias y consejos de la Reina Victoria de Inglaterra durante algún encuentro con la Reina Regente, o más en concreto



Plano del Palacio de Miramar
 en su configuración actual,
 dentro del conjunto del jardín.
 Arquitecto: Iñaki Galarraga. 1996.



Vista aérea del Palacio de Miramar, tomada en la dirección Sur-Norte. Fotografía: Paisajes Españoles. 1997.

en su visita a la Reina española, Doña María Cristina, en San Sebastián en 1889⁴, lo cual es pura especulación, o concuerda mal con la fecha del encargo de los planos (1888), hasta las más plausibles, que citan a Wornum como arquitecto de moda en los ambientes aristocráticos asentados en Biarritz en los primeros años ochenta del pasado siglo. Bien parece una razón que el éxito de las casas que Wornum, asociado con Edwards Solomons, realizara en 1882 para John Pennington-Mellor y para su amigo Lord Winborne⁵, retomando acusadas características de la arquitectura vernácula inglesa en ladrillo visto, de cubiertas atirantadas y muros de entramado, en una revitalización del estilo “gótico de *cottages*”, fue una motivación para que la Reina Regente optara por una arquitectura “rústica inglesa”, frente a los modelos de “villa italiana o chalet suizo”, asimismo a la moda romántica y de afirmaciones nacionales de la época.

• Contexto cultural

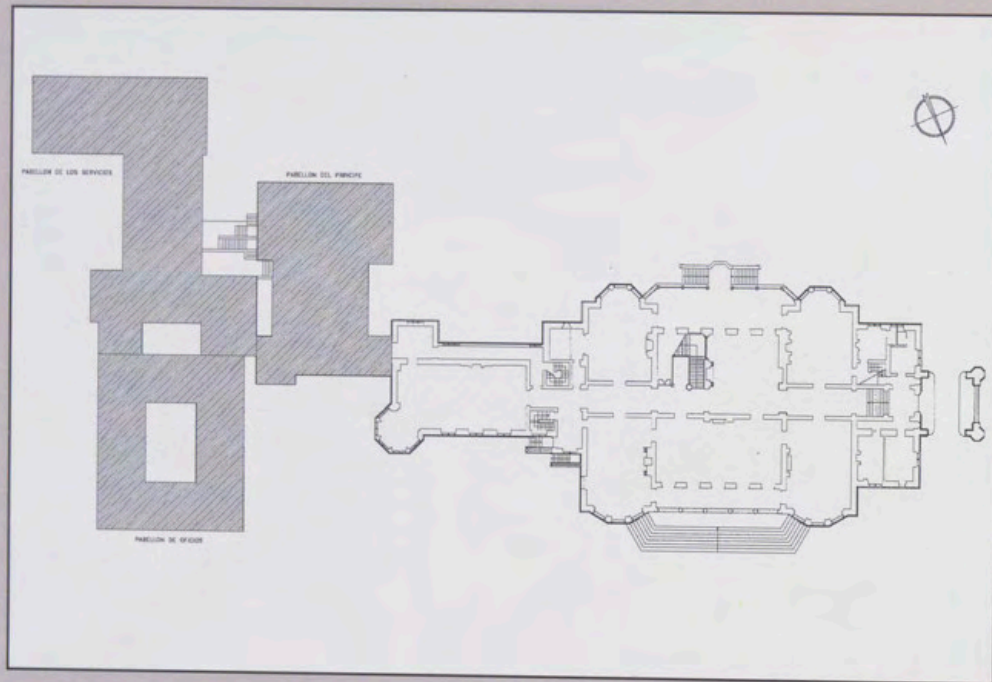
Los nombres de Norman Shaw, Edwin Lutiens, G.G. Scott, W. Morris, etc., constituían el grupo más famoso y conocido de arquitectos que operaba en la segunda mitad del ochocientos dentro del estilo que se vino a llamar gótico-victoriano. Numerosas “correspondencias formales” aproximan las obras de Wornum a las de estos arquitectos más conocidos. Como tratadista, al margen de la autoridad de John Ruskin, interesa señalar a J. Downing, quien, en su *The Architecture of Country*

House (1850), clasifica los paisajes en “serenamente bellos y graciosos” y en “pintorescos”. Consecuentemente, individualiza las categorías del estilo que armonice con cada uno de los paisajes, así “el griego, el romano y el italiano” lo hace con el primero de ellos, y “el gótico, el tudor, el flamenco, el *old english*, castillo medieval” armonizan con el segundo tipo de paisaje. También considera Downing el “chalet suizo” y la “villa a la italiana” en cuanto estilos intermedios, pues se pueden proyectar en “forma regular” ambientable en “paisaje clásico” o bien en “forma irregular” adaptable al paisaje pintoresco. Señala posteriormente que los estilos siempre han sido expresión del “carácter nacional”, y considera de manera positiva “los valores domésticos, el amor a la casa, hacia la belleza rústica, por la intimidad, que únicamente pueden expresarse mediante el *cottage* inglés, con sus techos apuntados, con sus planimetrías articuladas, sus amplios ventanales poligonales y sus fachadas cubiertas de hiedra y flores”⁶.

El encargo a Selden Wornum se formalizó por carta de don Luis Moreno el 12 de octubre 1888, y en mayo de 1889 se entregaban los planos del proyecto en Madrid, tras sólo cinco meses de trabajo⁷.

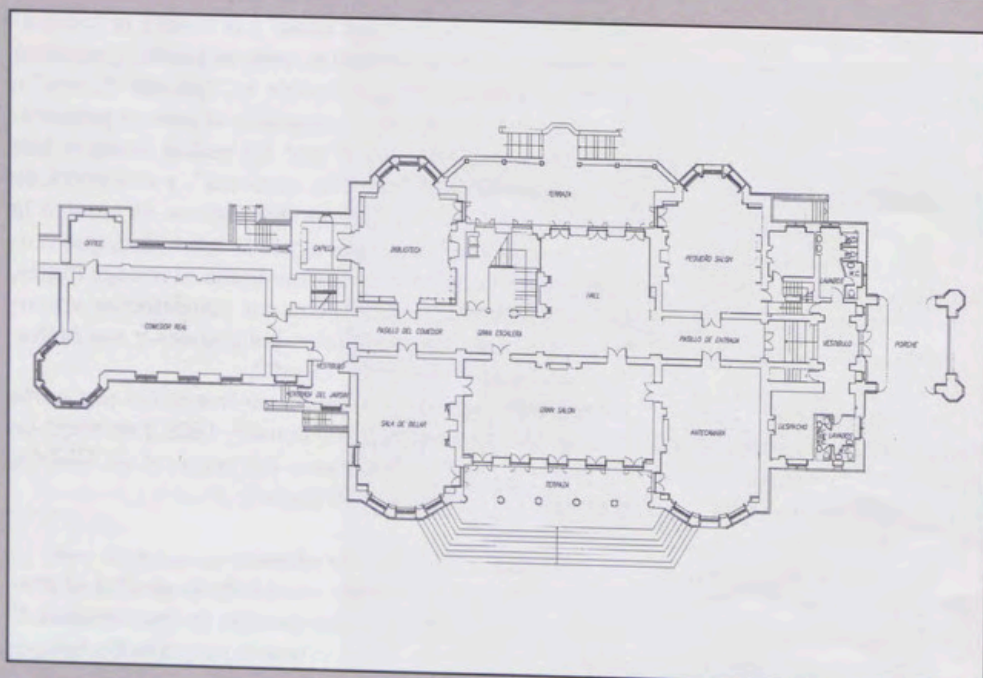
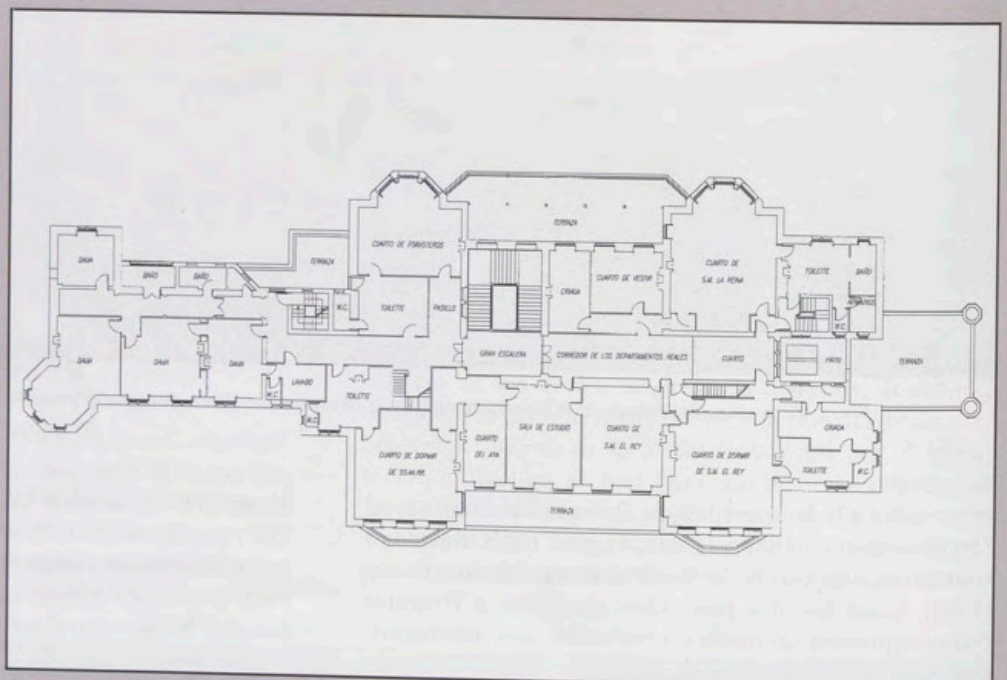
• Comienzo y final de las obras

El replanteo de los planos en el Sitio lo efectuó el propio arquitecto inglés, a satisfacción de Su Majestad la Reina, como luego conoceríamos por una de las nu-



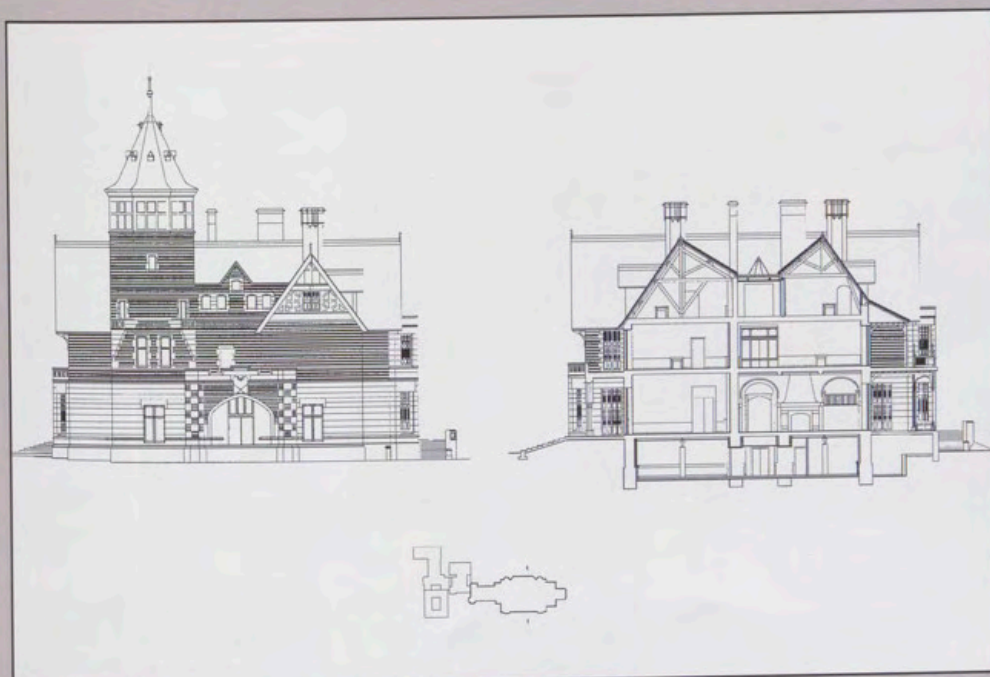
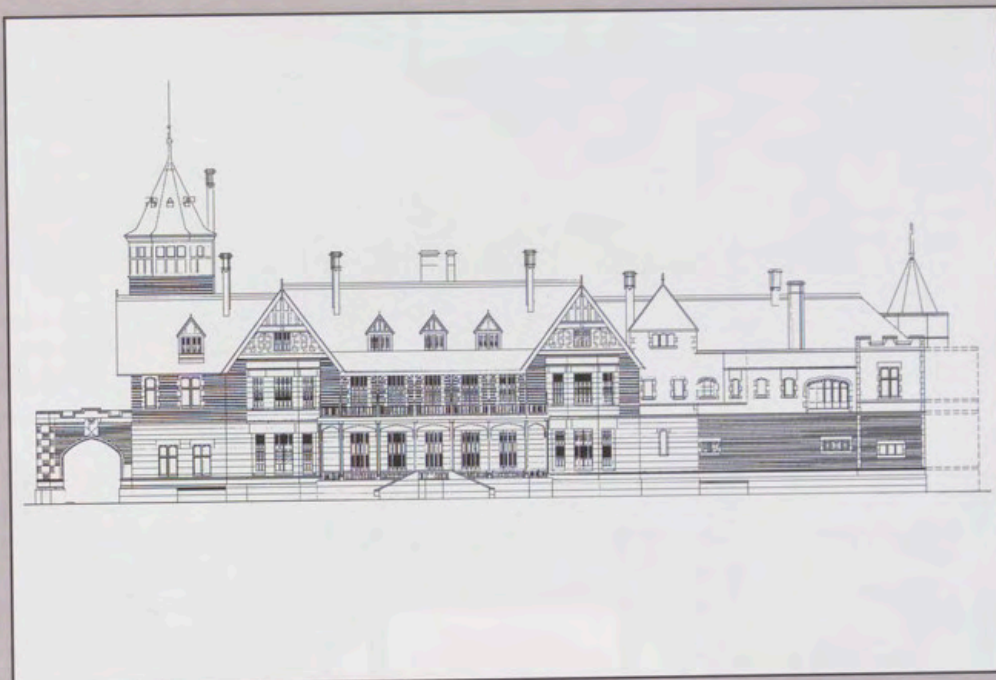
Plano de conjunto
del Palacio de Miramar
con el Pabellón Principal.
Año 1992.

Planta primera del
Pabellón Principal.
Julio 1992.



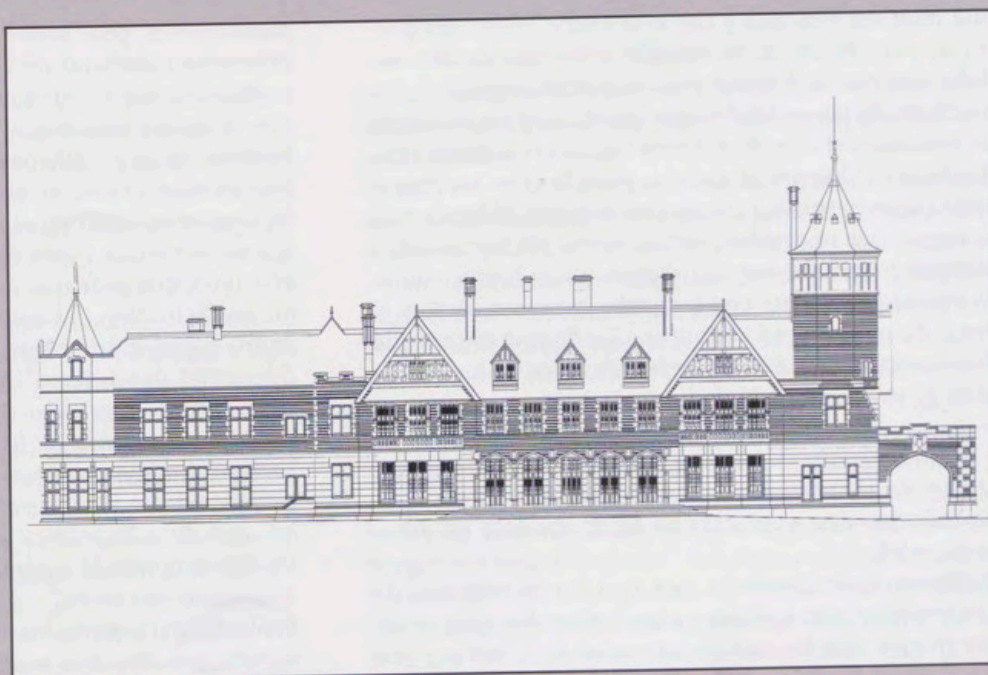
Planta baja del Proyecto
de Renovación del
Palacio de Miramar.
Año 1986-1997.
Arquitecto: Iñaki Galarraga.

*Alzado Sur del Pabellón
Principal del Palacio
de Miramar.
Fachada hacia el jardín.*



*Alzado Oeste.
Porche del Pabellón Principal
y Sección del edificio
por el hall.*

*Alzado Norte
del Pabellón Principal.
Fachada hacia la Bahía.*





Comedor principal
y gran hall del Palacio
de Miramar. 1998.

Fotografía: Idoia Unzurrunzaga.

merosísimas cartas que José de Goicoa envía a Wornum y que constituyen el extenso epistolario entre ambos arquitectos. El 17 de julio de 1889 ya se encuentra Goicoa como director de obra manteniendo una relación educada y correcta con el autor del proyecto, pero Wornum en ningún momento mostró satisfacción con la decisión real de que un arquitecto donostiarra dirigiera totalmente las obras, y no se recata de señalarlo, si bien de manera tan correcta como contundente⁸. Muestra el enfado, pues la obra ha empezado sin su permiso. Goicoa, por su parte, más por respeto que por necesidad, en un alarde de humildad, y sobre todo por acertar con el gusto de la Reina, contará en todo momento con la ayuda, asesoramiento y el envío de planos desde Londres⁹. La fábrica se terminó de construir en 1893 y las certificaciones finales de obra se preparan el 30 de junio de 1894.

• Planos

De los planos originales, actualmente no está en su sitio más que uno, y además no es en absoluto un dibujo de calidad.

A diferencia de Napoleón, que enviaba en cabecera de sus expediciones militares a los topógrafos para realizar planos con los que documentar su historia y sus

conquistas, en España ha resultado más frecuente de lo tolerable que se hayan cometido saqueos y auténticos expolios de planos arquitectónicos y monumentales, siempre agazapándose en la incuria de algunas instituciones, pero sobre todo buscando pequeñas hegemonías culturales de vista corta y audacia larga. No podían ser una excepción los planos originales de Selden Wornum para construir "le Palais d'été pour S.M. la Reine Regente d'Espagne", ya que en la actualidad únicamente existe, localizado, un ejemplar del plano de emplazamiento en el Archivo de Palacio. También se conserva una copia del plano n° 9 realizada en el año 1965, que es lo que queda en el Archivo Municipal de San Sebastián¹⁰. Curiosamente en el año 1971 don Pedro Bigador se refiere a unos "planos del Archivo municipal donostiarra" que publica en la revista *Arquitectura*¹¹. En el año 1985 el Gobierno Vasco, en el tomo de *Guipuzcoa de los Monumentos Nacionales de Euskadi*, publica plantas y alzados que hoy han desaparecido de su lugar de custodia. ¡*Disparues... Josephine!*, que diría Napoleón.

De todos modos, el contexto español de desapariciones de documentos es un hecho conocido, y a pesar de las dificultades para seguir las trazas del proyecto original, teniendo que constatar asimismo la total desaparición de

los planos del pabellón añadido en el año 1920 (llamado del Príncipe de Asturias), y del que fuera arquitecto don Luis de Elizalde, la fábrica del Palacio de Verano de la Reina Regente constituye una "pieza de arquitectura" suficientemente clara y transparente para ahondar en las propias entrañas originarias del proyecto y en sus más valiosas señas de identidad.

• **Una arquitectura articulada en varios pabellones**

Al margen de los pabellones de caballerizas, invernaderos y central eléctrica, que se elevaban en la parte baja del terreno, en el entorno próximo al barrio de el Antiguo, desaparecidos desde los años sesenta y cinco aproximadamente, la fábrica principal del Palacio de Miramar, en su construcción originaria, está descompuesta en pabellones bien articulados y conectados por un pasadizo entre sí. Fundamentalmente son dos: el Principal, en el lado oeste; y el de los Oficios, en el Este, hacia la ciudad. Este último pabellón a su vez se

arquías entre edificios hallan una síntesis positiva y de gran valor. Situando el *porche*, como cuerpo autónomo a la manera de Balmoral, en el extremo oeste, y tomando la estructura típicamente arquitectónica de un amplio corredor, que al llegar al centro del edificio se convierte en *grand hall* abierto al Sur, se desarrollan las grandes estancias -*grand salon, petit salon, bibliothèque y salle de billards*- a un lado y a otro del *corridor*. El remate y llegada de este recorrido arquitectónico brillante, y tan bien secuenciado como proporcionado, será la *salle a manger*, auténtico centro de gravedad del edificio, en el lado de las vistas favorables.

La articulación de este Pabellón Principal con el Pabellón de Oficios se resuelve con la prolongación de una galería, sensiblemente más estrecha y secundaria respecto al corredor antes descrito, y que bordea por el Sur al comedor principal. Al llegar al borde Este de la parcela, junto a la puerta de las mercaderías en Miraconcha, se desarrollan dos pabellones de



La ciudad antigua desde el porche principal del Palacio de Miramar. 1998.

Fotografía: Idoia Unzurrunzaga.

puede descomponer en otros dos, el de Oficios y oficinas propiamente, situado hacia al Norte; y el de Servicios, cocinas y lavaderos, al Sur. A este conjunto edificio, y montándose sobre el opaco pasadizo de articulación, se vino a yuxtaponer, con más torpeza que brillantez arquitectónica, el llamado Pabellón del Príncipe, construcción realizada en 1920.

El compromiso proyectual al que se enfrenta Wornum para organizar la Casa de Campo veraniega para una Reina, sobre un promontorio de geografía poderosa, en el que las vistas al paisaje de la bahía donostiarra, siendo de un enorme valor, marcan orientaciones contrapuestas al soleamiento más favorable, y la necesidad de diferenciar con evidencia las proporciones y jerarquías edilicias entre los pabellones principales -residencia real- y los de servicio o secundarios, llevan al arquitecto cortesano a adoptar una solución brillante y sencilla de edificio, articulando sobre un corredor o pasillo, en el que tanto vistas como soleamientos, recorridos y je-

escala menuda -Oficios y Servicios- que quedan articulados en torno a dos patios, de especial valor arquitectónico.

Si las relaciones de alturas en el Pabellón Principal son las de 5 metros y 4,5 metros para la planta noble y el piso principal, para los pabellones secundarios serán de 3 metros en cada uno de los pisos, así como para el piso de buhardillas, hasta los cielos rasos, del principal. Estamos, pues, tanto por la propia organización tipológica del edificio -en torno a un corredor-, como por su esquema compositivo, no siendo así en cuanto a su aspecto estilístico, en un mundo muy próximo y parecido al del Palacio de Balmoral en Escocia, lugar de nacimiento (1887) de la futura Reina de España Doña Victoria Eugenia de Battenberg, y auténtico "juguete" del *Prince* consorte *Albert*. Palacio modélico respecto a las residencias veraniegas regias del ochocientos, que reconstruyera para la Reina Victoria de Inglaterra y su esposo Alberto el

arquitecto William Smith en 1855 en estilo "baronial escocés". La Reina Victoria se referirá a Balmoral como "este querido paraíso".

Por tanto la arquitectura de Miramar se encaja con sutileza en el marco de una equilibrada organización de la planta, que se debate entre la prioridad de las vistas hacia una bahía en extremo bella con valores pintorescos, y el factor siempre más cálido de la orientación solar. Con todo ello usa de varios pabellones diferenciados, si bien muy correctamente articulados y dimensionados en planta, siempre sometidos a una clara estructura jerárquica en sus dimensiones diversas de alturas de piso, como elemento básico de su encaje en el universo arquitectónico que defiende el valor de las proporciones arquitectónicas más adecuadas.

• Presencia y tectonicidad

Los alzados o elevaciones del Palacio de Miramar, además de su propia potencia emergente para huir de la horizontalidad, corresponden de manera evidente al sistema gótico inglés de *cottage*, o granja de tejados atirantados y muy apuntados, cuyas raíces, tanto formales como constructivas, así como sobre todo en los detalles imitativos de los entramados, se hallan en la arquitectura vernácula inglesa, de la que resultan unas correspondencias formales tan obvias como imposibles de negar. A este esquema Wornum añade y combina acertadamente elementos nuevos, como la torre-observatorio en el vértice noroeste, próxima y como complemento arquitectónico del cuerpo del porche. Por otra parte, la interpretación de la torre del homenaje, necesaria en una Real Casa, se hace con finura, reduciéndola a una terraza plana en la articulación de los dos cuerpos o partes en que se compone el Pabellón Principal. Esta sencilla torre, *donjon o keep*, coronando la entrada privativa de la Reina por el Norte desde el jardín, marca toda una serie de sutilezas de gran riqueza en los matices en los que se articulan las varias partes y cuerpos que conforman cada uno de los pabellones de este edificio.

• Pabellón del Príncipe de Asturias

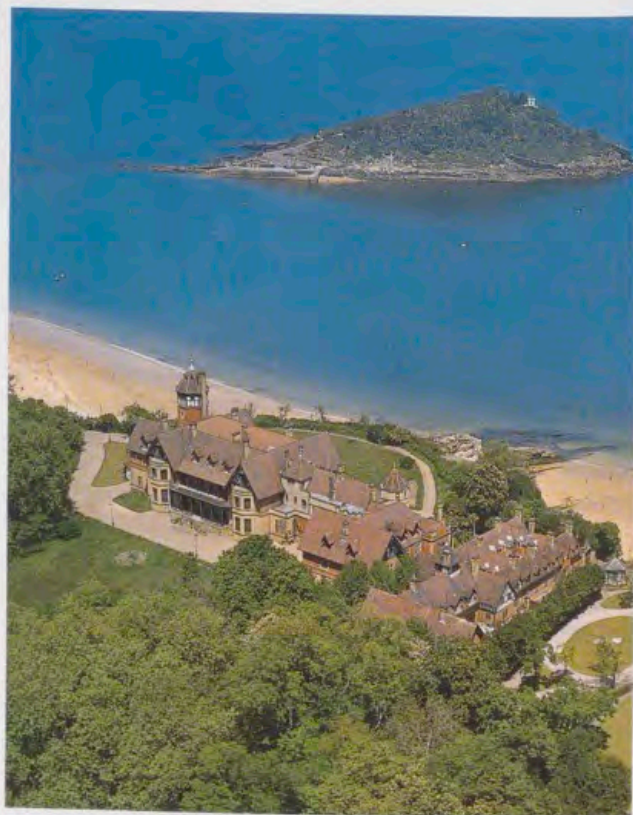
En esta línea de ideas, la adición del Pabellón llamado del Príncipe, construido en el año 1920, superponiéndose y desdibujando el pasadizo de conexión entre el Pabellón Principal y el de los Oficios, resulta arquitectónicamente poco afortunada. Tanto por su intervención sobre el esquema originario, como sobre todo por la confusión que introduce en las proporciones y alturas relativas de piso, entre el Pabellón Principal y el de Oficios, como también en la propia estereotomía de los arcos que definían un falso *porche*, triste, sombrío, húmedo, sin acceso desde el edificio y abierto al Norte. Una vez más será la unidad de material y una textura uniforme las que vengán, con la inestimable ayuda del tiempo, en auxilio de otras deficiencias notorias de la arquitectura en su concepción proyectual.

• Descripción minuciosa del edificio

Tanto respecto al interior del edificio como a la distribución y materiales de construcción del mismo, existen varias descripciones que se apoyan unas en otras y las reproducen con mayor o menor fidelidad, hasta el punto de que al parecer su origen está en una comunicación "oficial". Probablemente existió el encargo de una "descripción oficial", que abarcaba minuciosa-

mente todos los aspectos relevantes de la construcción, según el relato realizado por Enrique Sepúlveda hacia mediados del mes de junio de 1891, que fue enviado telegráficamente a todos los medios de prensa¹². El esquema tipológico adoptado consiste en yuxtaponer dos grandes "C", a uno y otro lado del corredor central, lo cual permite distribuir correctamente las estancias principales, sea hacia el Norte -Bahía- o hacia el Sur -montañas del interior-. El piso bajo o planta noble se dedica a salones, y el alto a las habitaciones de Su Majestad la Reina, el Rey niño y su "sala de juegos", la "sala de estudios" de las infantas, como dirá Sepúlveda, así como para el personal del primer rango en el servicio de los miembros de la Real Familia. Por ello la distribución del piso primero es mucho más menuda, con menor coherencia respecto al esquema tipológico de la planta baja; y en casos como las estancias correspondientes al comedor real y al gran *hall* en el piso superior, la distribución es claramente deficiente y contradictoria con la estructura del edificio. Pues resulta principio arquitectónico "cierto" la inconveniencia de distribuir de manera más compartimentada los pisos inmediatamente superiores a las estancias más nobles, de grandes dimensiones y holgadas alturas. Es como si en una visión cósmica de una grandiosa bóveda celeste, imagináramos, en el piso de encima, una larga sucesión de pequeñas celdas o habitaciones menudas, para cobijo de ángeles u otro tipo de órdenes regulares, con sus correspondientes lavabos y tazas del *closet*.

Las cuatro habitaciones principales de la planta primera, situadas estratégicamente en su "lugar arquitectónico" adecuado, dos en los extremos Norte y dos análogamente hacia el Sur, tienen la dimensión precisa y dos de ellas presentan el esquema típico de habitación-alcoba, como manera más correcta y culta de alojar las camas.



Vista aérea del Palacio de Miramar. Fotografía: Paisajes Españoles. 1968



Sala Julio Caro Baroja, en la primera planta del Palacio de Miramar, con "Vista de San Sebastián". 1544. De Braun y Hogenberg. Fotografía: Idoia Unzurrunzaga.

• Pabellón de Oficios

Los pabellones secundarios reproducirán esquemas estilísticos del Pabellón Principal -tejadados atirantados de gran pendiente y muros de entramado- mientras que su organización tipológica es en torno a patios, cuidando siempre que las habitaciones del servicio no tengan vistas ni aperturas sobre los jardines principales, y dividiendo las diversas estancias de servicios y oficios sobre esquemas distributivos en general bastante aleatorios y siempre muy menudos. Hoy, tras la reforma a la que se ha sometido el conjunto del Palacio (comenzada en 1986), la distribución de los pabellones menores está modificada y adaptada a la utilización de los mismos como salas necesarias a los Cursos de Verano y para congresos y reuniones. Es decir, queda iniciado ya el comienzo de transformación arquitectónica de un *cottage* en un *college*, tipos edificatorios semejantes, aunque diversos.

Lo que en su día fueran garajes, caballerizas, invernaderos, etc., en la parte baja de la finca originaria, desaparecieron tras las segregaciones y ventas inmobiliarias llevadas a cabo en el año 1958, por las que las fincas agrupadas por Su Majestad la Reina Regente, a fines del pasado siglo, se dividieron en tres diferentes, dos de las cuales, las más próximas al Barrio de el Antiguo, se enajenaron a empresas constructoras para su edificación urbana en 1965. La tercera y más representativa de las fincas, en lo alto del promontorio sobre la Bahía, y ocupada por los pabellones denominados Principal, Servicios, Oficios y del Príncipe, con una extensión aproximada de 53.000 metros cuadrados, con accesos por el Este del lado de la ciudad y por el Oeste al lado de la portería y cuerpo de guardia en el Barrio de el Antiguo, adjudicada en el reparto testamentario a Su Alteza Real Don Juan de Borbón, Conde de Barcelona, fue vendida al Ayuntamiento, tras una

fructífera y algo accidentada gestión del Instituto Francisco de Ibero, en el año 1971¹⁵.

SAN SEBASTIÁN DE EL ANTIGUO

¿Cuál ha sido, y cuál es el significado de los parajes a que se refería Su Majestad el Rey Don Juan Carlos aquella víspera de un día de San Ignacio en 1991? ¿Dónde se asienta y sobre qué suelo emerge la que fuera Real Casa de Campo? Con ánimo de aclararlo, extractamos lo siguiente del llamado Privilegio de Leyre, del siglo XI: "...Yo, Sancho Mayor, ...hago...el título de una donación y que nadie debe de quebrantar... al Monasterio de Leyre...en los contornos de Hernani un Monasterio que se *halla a riberas del mar* con su Parroquia, y también aquella villa a la que los antiguos llamaban Izurun, con sus dos Iglesias...". Al margen de que este texto haya sido objeto de frecuentes controversias¹⁶, es comúnmente admitido que las riberas del mar a las que se refiere Sancho de Navarra constituyen el "lugar" sobre el que casi nueve siglos después, en 1890, se levantará la fábrica de Miramar, sobre unos restos arquitectónicos antiguos. Interesa señalar la cualidad figurativa de esta "alternativa" sobre el paisaje, conformada antaño por un monasterio, enfrentado a lo que se describe como Izurun. Queda así definido un paraje singularmente "pintoresco", es decir susceptible de ser pintado, entre Igueldo, la Isla Santa Clara, la ciudad con sus dos iglesias en lo bajo de Urgull con su castillo, el espolón de San Bartolomé a los que se enfrenta, como contrapunto formal, el pequeño promontorio con un monasterio y su parroquia¹⁵.

Éste es el paisaje que quedará representado magníficamente en una de las primeras vistas de San Sebastián, la correspondiente al *Civitatis Orbis Terrarum*, realizada por Braun y Hogenberg y dibujada por Höfnagel en 1544.

Plano militar francés
de San Sebastián.
1721. A.A.T. de Vicennes.



Interesa señalar la importancia de este lugar en la configuración formal donostiarra anterior al ensanche y extensión urbana de la segunda mitad del siglo XIX, esquema de polaridades y alternativas formales entre la ciudad y sus monasterios, entre las montañas, los mares y los cauces fluviales, creando continuas correspondencias de altísimo valor figurativo, en las que montañas, isla, castillo, promontorios, templos, monasterios, faros, etc., quedan reflejados en los planos de un mar siempre cambiante, en ciclos aleatorios de naturaleza, de lo agreste a lo amable y sobre todo, siguiendo ritmos marcados por las potentes y periódicas mareas del Océano Atlántico.

• El escenario en la pintura

No pasaron por alto tan singular contexto ninguno de los pintores, ni algunos de los más brillantes topógrafos y dibujantes de portulanos, que antes y después del auge del paisajismo como género en pintura, se ocuparon de representar este “regalo para la inteligencia”, captado a través de la mirada, que es la naturaleza atlántica en la Bahía donostiarra. Singularmente nos referiremos a la pintura “La Concha de San Sebastián”, de Luis Paret y Alcázar, de 1786, hoy propiedad del Patrimonio Nacional, situado en la sala de audiencias en el Palacio de La Zarzuela, y que constituye la imagen de fondo televisivo y fotográfico de la mayoría de las cotidianas audiencias reales. Tendrán un valor emblemático en este sentido los portulanos de Tofiño (1788), el plano de Oxinalde de 1860 y tantos otros bellísimos planos de reconocimiento militar de *Saint Sebastien et ses environs*¹⁶.

Este “lugar” carismático, significado desde antaño por arquitecturas, a lo largo de los siglos ha albergado monasterios. Se dice que desde aquí partió para sus aventuras la llamada “monja alférez”, doña Catalina de Erauso y Pérez de Galarraga. Se ha podido pensar en la existencia de un lazareto. No es aventurado suponer que alguna de las invasiones normandas hallara descanso en el promontorio de San Sebastián de el Antiguo, en sus incursiones por los mejores lugares de las

hendiduras de la costa, y muchas más sugerencias son posibles para este hermoso paraje que tanto cautivara a la Reina Regente de España.

• Guerras civiles y otras medidas administrativas

Tras las desamortizaciones del siglo XIX las propiedades de terrenos de el Antiguo y los alrededores sin duda cambiaron de mano, y los lugares a que nos referimos no están al margen de las crueles confrontaciones de las guerras civiles del pasado siglo. Hasta tal punto es así que unos últimos baluartes de la segunda guerra carlista aparecen claramente señalados como preexistencias en el plano de Wornum, y Goicoa señala, en la descripción que hace de ellos, su necesaria demolición y aprovechamiento de materiales, para proceder a la cimentación del nuevo edificio en el momento de las explanaciones previas.

• Nueva parroquia para el Barrio de el Antiguo

Al otro lado de la carretera que cortaba el acceso directo de la finca al mar, respecto al torreón baluarte de la confrontación carlista, es decir hacia el interior, se levantaba entonces una pequeña parroquia como siempre lo había sido San Sebastián de el Antiguo. Tanto por deficiencias en el mantenimiento de su fábrica, por lo precario de la torre, como sobre todo por las nuevas necesidades de la inminente Real Casa de Campo, con gran satisfacción para el párroco, fue edificada una nueva y “más hermosa” parroquia, proyectada por don José de Goicoa, en la parte baja de la finca, justo en la embocadura de la calle Matía.

• Túnel y prolongación del Paseo de la Concha

Con feliz criterio el Ayuntamiento donostiarra puso la nota de oportunidad e ingeniería urbana brillante cuando, paralelamente a la construcción del Palacio, tanto para lograr la unidad de la finca y crear un espolón sobre el mar, como para evitar las dificultades de la pendiente para los tranvías de tracción animal y facilitar futuras expansiones de la ciudad por los terrenos de el Antiguo, desvió y enterró la vieja carrete-

ra, realizando un túnel artificial. Se conforma con ello otro de los elementos urbanos carismáticos y de misterio para aquella "prolongación del Paseo de la Concha" proyectada entonces por don José de Goicoa. Todas estas operaciones urbanísticas y cambios en la construcción de lo urbano actúan sobre un paraje entrañable y de profundo significado histórico; este consenso general sobre el "alto valor" de un sitio; esta manera de construir un lugar a lo largo de la historia, asumiendo las profundas transformaciones, con sus bandazos políticos y sociales, quedan significados en las fábricas de tantas construcciones y reconstrucciones, constantemente dibujadas bajo el signo de muchos estilos. Es, en definitiva, el paso de un posible lazareto a monasterio, parroquia con cementerio, fortín y palacio para una reina regente; todo ello compuesto con las reglas del Arte. Se trata de dar carácter e identificar un

desde Nazaret a Raunitza en Dalmacia, ante el fracaso de la "liberación" de los Santos Lugares, en la tercera cruzada (1189-1192); y tras un segundo traslado, por lo inseguro del sitio, desde allí hasta lo que luego sería la basílica de Loreto, en Italia. El caso es que aún hoy en día tenemos muchas dificultades para denominar, con acuerdo generalizado, al pico de terreno o espolón sobre el que se construyó el Palacio, y al que la desafortunada denominación de Pico del Loro, aún presente en textos de 1971 y otros posteriores, ha contribuido a desprestigiar, dejando a un nivel muy bajo la idiosincrasia cultural de los toponímicos donostiarras. Donde no existen dudas, por la propia claridad de la ubicación, es en el nombre de Miramar para la casa y la finca reales. Ya el anteriormente citado artículo de Luis Sepúlveda de 1891 anunciaba "El Palacio de *Mira Mar* (que así ha de llamarse)....". Algunos años antes,



Vista actual de la fachada norte del Palacio de Miramar. Fotografía: Idoia Unzurrunzaga.

lugar y erigir unas arquitecturas, pero sobre todo, se trata de insertarse en el proceso que entronca con una línea de cultura de honda raíz urbana. Hay que entenderlo como un proceso cíclico y largo, para edificar constantemente un sitio "...que se halla a riberas del mar...", tal y como nos dijera el rey de Navarra Sancho, hace ahora ocho siglos y medio.

ARQUITECTURAS Y LUGARES CON NOMBRE

Como habrán observado quienes han llegado hasta aquí en la lectura de estas líneas, todo resulta bastante claro en el proceso de implantación de la Real Casa de Campo, a excepción del nombre del lugar en el que se asienta. Tampoco ahora es el momento de dilucidar si Pico del Loro, como algunos lo denominan, es una castellanización del eusquérico *Loretopea*. Cuando ninguno sabemos, ciertamente, a qué Loreto nos podíamos referir ¹⁷, y no sería bueno dar rienda suelta a fantasías arquitectónicas sobre la casa que, habiendo sido habitada por la Virgen María, fue llevada por los ángeles,

en noviembre de 1888, el señor Soraluze, del Círculo Easonense, escribe a don Luis Moreno, Mayordomo Mayor de la Casa Real, participándole del "interés de Antonio Arzac de la revista *Euskal-Erria*", revista vascofílica en su línea editorial, "por el nombre que S.M. la Reina dará a la finca, ya que quiere comentarlo desde su revista".

Conviene recordar que en el año 1872 el archiduque de Austria, don Luis Salvador de Habsburgo, pariente muy próximo a la Reina Regente Doña María Cristina, hombre de inquietudes intelectuales, especialmente literarias, adquiere la quinta llamada Miramar en la isla de Mallorca, y en enero del año 1877, el aristócrata austríaco hace festejar en su casa el 600 aniversario de la fundación de Miramar por Ramón Llull ¹⁸.

Este conocido colegio franciscano, que ya en el siglo XIII descubriera los valores concordantes entre la meditación espiritual, el aprendizaje y el paisaje, en el que se juntaron doce jóvenes monjes franciscanos en compañía de Llull (bula del Papa Juan XXI dada en Vi-



Luis Paret y Alcázar. La Concha de San Sebastián. 1786. Palacio de La Zarzuela.

terbo en 1276), con el fin de estudiar y profundizar en las lenguas árabes, para dialogar e influir ante los sarracenos, en plena labor misionera, es sin duda un arquetipo lejano, presente en la memoria romántica que va a alumbrar un caserío real en San Sebastián: Miramar.

Llull plantea implícitamente el valor de la naturaleza y sus paisajes como lugares de estudio y reflexión, a pesar de las hostilidades climáticas, al menos, con quinientos años de antelación a las prácticas paisajistas que van tomando cuerpo en la cultura europea a partir de la segunda mitad del setecientos. Se anticipará con ello y señalará las pautas de comportamiento de tantos "espíritus románticos" que en pleno siglo XIX comparten el estudio y la meditación cultural desde magníficas fincas abiertas a la naturaleza en lugares de privilegio.

Arquitecturas de torreones y observatorios cargados de prismáticos, catalejos y otros artilugios, y también de bibliotecas, con románticos pianos para conciertos y veladas musicales como el Miramar donostiarra¹⁹. En esta misma línea es evidente que podemos entender la barojiana *Itzea*, y unos pocos años antes, la casa-castillo de estilo neogótico vasco-irlandés, *Izarraitz*, construida por Viollet le Duc entre 1864 y 1870 (veinte años anterior a Miramar), por encargo de Antoine d'Abbadie, en las lomas altas sobre el mar atlántico de Hendaya, que también participan de este mismo mundo de inclinación científica, cultural y lingüística, en medio de un paisaje agreste, siempre abierto a la naturaleza. Todos ellos siguen una línea cultural tenaz-

mente prolongada en el tiempo, pues hallan origen en las arquitecturas y en los sitios en que fueron construidos, ya en el siglo VII, algunos viejos conventos escoceses, ciertamente en la raíz cristiana europea -por ejemplo Iona, dedicado a San Columbano, y otros-²⁰.

EPÍLOGO

Este es, en mi opinión, el triple sentido, el dilatado arco temporal y el cierre de un círculo en clave cultural que debe aplicarse a Miramar. Una arquitectura romántica de corte neogótico, escrita en caracteres estilísticos cercanos al mundo de origen agrario en el *cottage* de condado inglés, pero ennoblecida con ligeros, aunque profundos signos, que evidencian aspectos regios y aristocráticos. Asentada sobre un promontorio, auténtica pieza clave para entender la profunda complejidad de la historia urbana de San Sebastián, desde la propia confusión en sus documentos originales, hasta la historiografía bélica de las dos guerras carlistas y otras reyertas administrativas del siglo XIX. Vinculada a un nominativo sencillo: *Miramar*, fiel heredero y portaestandarte de las significaciones culturales del más alto valor, de cuantas se han producido, en el ancho solar que agrupa a los pueblos que constituyen la vieja *Hispania*.

En definitiva, el palacio donostiarra sobre la bahía de la Concha marca un largo recorrido de ida y vuelta que lleva desde el viejo monasterio navarro del siglo XII hasta el *cottage* agrario inglés típico del novecientos y luego al *college* como templo del intelecto en todos los tiempos, o lo que sería equivalente, marca el

itinerario de progreso que conduce desde el torreón bélico hasta un real caserío, para luego convertirse en un colegio como casa de estudio para un príncipe. Todo ello bajo las figuraciones y formas de una arquitectura sutil y brillantemente articulada en potentes y ágiles cuerpos de edificio sobre su paisaje.

Proceso que continúa hasta llegar al momento actual, como un edificio vivo que se renueva en su cualidad de sede de instituciones de cultura, desde premisas de universalidad, y donde pueden hallar lugar arquitectónico las más altas representaciones colectivas de "un pueblo que baila en los Pirineos", según tónica de definición romántica, y algunos cursos veraniegos de su joven universidad.

NOTAS

¹ Unos pocos acontecimientos, ciertamente significativos, tanto institucionales como para la renovación arquitectónica, jalonan la que podemos llamar nueva época de Miramar. *a*) La estancia continuada del Príncipe Don Juan Carlos durante el importante período de su formación como bachiller en España, años 1949-1954. *b*) El traspaso de la propiedad de la parte principal de lo que fue, en su día, la finca y lo que constituye el Palacio, de la Familia Real al Ayuntamiento de San Sebastián, 1971. *c*) La reunión sectorial de los Ministros de Justicia de los países de la Unión Europea, bajo presidencia española, siendo ministro de Justicia y anfitrión don Enrique Múgica Herzog, 1989. *d*) La inauguración académica de los Cursos de Verano de la U.P.V. con la conferencia "Arquitecturas para el veraneo donostiarra", dictada por don Julio Caro Baroja, 1989. *e*) La participación de Su Majestad el Rey Don Juan Carlos en los Cursos de Verano, 1991, y la posterior recepción ofrecida por Sus Majestades los Reyes en los salones y jardines. *f*) La inauguración de la sede de la Sociedad de Estudios Vascos -Eusko Ikaskuntza- 1994. *g*) La denominación de «Sala Caro Baroja» al salón de conferencias de nueva definición arquitectónica, ocupando el espacio equivalente al piso superior al Comedor Real, 1996.

² En carta dirigida por el Mayordomo Mayor don Luis Moreno a R.S. Wornum, a su estudio de 26 Bedford Square de Londres el 17 de septiembre de 1888, le pide un presupuesto y relación de gastos para elaborar el proyecto. Contesta R.S.W. a vuelta de correo diciendo que los honorarios ascienden al 2,5% del presupuesto, más los gastos de ferrocarril, más una dieta de 50 fr. por día de viaje. Pero pide "llevar la construcción" y propone visitar el sitio. El 25 de septiembre de 1888 está R.S.W. en San Sebastián, el 8 de octubre pide con urgencia el número de gente que va a haber en cada servicio. El 12 de diciembre dice necesitar más tiempo y agradece el envío de los datos. A.G.P. C^o 16552.

³ El 20 de enero de 1890 se hace el pago desde Madrid a R.S.W.: 1250 libras por los planos del Palacio y Caballerizas, 49 libras por el viaje de septiembre y 55 libras por el de otro viaje en marzo. En todo momento insiste R.S.W. en llevar la dirección de obra afirmando que el "trabajo resultará extraño para el arquitecto Goicoa y para Olasagasti -constructor y maestro de obra-". A.G.P. C^o 16558.

⁴ Sobre la intervención de la Reina Victoria de Inglaterra en la elección del arquitecto, véase J.M. Encío: *Memoria de Proyecto de Restauración del Palacio Real de Miramar (1983)* y F. Chueca en *Informe sobre el P.B. para rehabilitación del Palacio de Miramar C.O.A.V.N. (1987)*, ambos inéditos. Corresponden a dos trabajos, sobre todo el primero, muy extensos, con multitud de datos, a veces no suficientemente contrastados, sobre circunstancias sociales, políticas y culturales que guardan alguna relación con la construcción del Palacio de Miramar.

⁵ R.S.W. era, probablemente, amigo personal de Lord Winborne y se alojaba, a veces durante períodos coincidentes con la construcción de Miramar, en su casa de Biarritz, desde donde, a instancias de Goicoa y Olasagasti, se dirige a San Sebastián. Sobre R.S.W. el mejor trabajo que conocemos es el desarrollado por Luis Sazatornil Ruiz en *El Palacio de la Magdalena, Arquitecturas y Veranos Regios*, Santander, 1995.

⁶ Sobre la arquitectura del eclecticismo en el siglo XIX hemos seguido, entre otros, el texto de Luciano Patetta *L'architettura dell'eclettismo*.

Fonti, teorie, modelli 1750-1900, Gabrielle Mazzotta editore, 1975, sobre todo en el capítulo "Il gothic Revival in Inghilterra", págs. 142 a 174.

⁷ En carta de 21 de enero de 1889 R.S.W. promete entregar algunos planos en febrero, llevándolos a Madrid. El 7 de mayo de 1889 R.S.W. está alojado en el Hotel de la Paix en Madrid, y hace entrega de los planos. A.G.P. C^o 16558.

⁸ Véase nota 5.

⁹ Todo el tiempo que dura la construcción del Palacio, y tras haber superado las primeras reticencias por parte de R.S.W. respecto a la dirección de obra, se establece un contacto permanente entre el estudio de Londres y la obra en San Sebastián. Una continua comunicación epistolar y telegráfica durante el período de las obras lo atestigua. A.G.P. C^o 16552.

¹⁰ Tema desarrollado minuciosamente en: I. Galarraga Aldanondo, *Breve historia de la representación gráfica del Palacio de Miramar*, San Sebastián, 1995, [inédito]. Ver también J.L. Sancho, *La Arquitectura de los Sitios Reales: Catálogo Histórico de los Palacios, Jardines y Patronatos Reales del Patrimonio Nacional*, Madrid, 1995, pág. 54.

¹¹ Enrique Sepúlveda († 1905), cronista de la prensa madrileña y de la revista *Blanco y Negro*, publica *Madrid 1891-1892: Artículos, cuentos, críticas, semblanzas*, Imprenta de la Navegación, Madrid, 1892. Allí se contiene una descripción bastante detallada de las obras de Miramar. Este artículo se reproduce en *El Día* el 22 de julio de 1891, y en la misma fecha *El Imparcial* lo transcribe como artículo de Castell. *La Época* reproduce algunos párrafos. El 50 de abril de 1895 se publican algunos párrafos en *La Voz de Guipuzcoa*, que luego tomará la revista *Euskal-Herria*. J.M. Jorroto y Paniagua en 1894 publica en Madrid la *Guía de los Sitios Reales*, en la que tras una barroca y empalagosa poesía de Antonio Grillo, se reproduce, más o menos resumida, la descripción de Sepúlveda. Pedro Bigador lo retoma en el artículo "El Palacio de Miramar de San Sebastián", *Arquitectura*, tomo 155 (1971), págs. 45-47. Reproduce tres excelentes planos, al parecer originales de R.S.W.: Alzado Norte, Alzado Sur y Planta Baja rotulada en francés. Repite algunas de las constantes antaño definidas en la descripción de Sepúlveda.

Un trabajo extraordinariamente serio, aunque inédito, es el desarrollado por D. Miguel Sagüés Subijana, del Patronato de Cultura del Ayuntamiento de San Sebastián, bajo el título *Historia del Palacio de Miramar*, donde en 1995 glosó y recopiló en 26 páginas mecanografiadas las principales vicisitudes para la edificación del Palacio de Miramar. También reproduce la descripción de Sepúlveda.

¹² Véase nota 11.

¹³ M. Sagüés, *op.cit.*, págs. 22 a 26.

¹⁴ Sobre la hipotética tergiversación histórica del texto de Leyre, recopilado por J.A. Camino, hay una abundante bibliografía. Principalmente: Serapio Múgica en *Estudios sobre San Sebastián*, San Sebastián, 1980, págs. 51 a 49.

¹⁵ Sobre las relaciones formales y figurativas entre el lugar de Miramar o punta de el Antiguo y la ciudad de San Sebastián, y sobre las analogías escocesas del entorno de la bahía de la Concha ver I. Galarraga, *La Vasconia de las Ciudades*, San Sebastián, 1996, págs. 104 y 105.

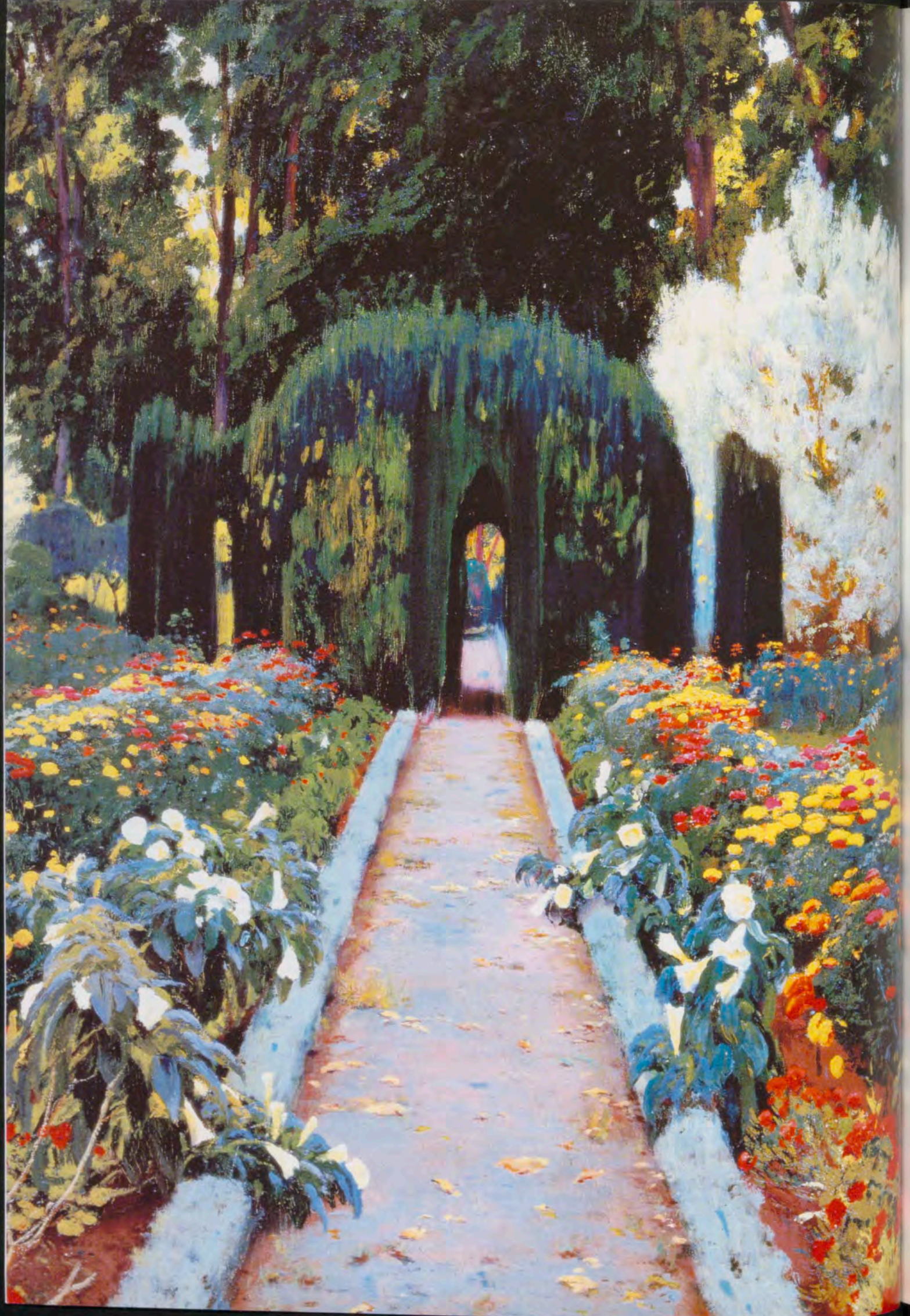
¹⁶ La mayor parte de la cartografía y las vistas urbanas de San Sebastián están publicadas en J.J. Arbelaz, *Grabados y Planos de San Sebastián. Cuatro siglos de historia*, San Sebastián 1995; C. Sambricio (coord.), *Donostiako alde zaharraren berririkuntza*, San Sebastián, 1991; I. Galarraga, *La Vasconia de las Ciudades*, San Sebastián, 1996.

¹⁷ Sobre la génesis y evolución toponímica del Barrio de el Antiguo, y las vistas del lugar con anterioridad a la edificación de Miramar, ver J.L. Álvarez E. (Txillardegí), *Antigua 1900*. San Sebastián, 1995.

¹⁸ Gastón de Vuillier: *Miramar. Il écrivit a Randa son Art General. Le 25 Janvier de 1877 l'Archiduc Louis-Salvador fit célébrer le 600 anniversaire de la fondation de Miramar*.

¹⁹ Se adquieren en Londres aparatos de óptica, telescopio, gemelos, etc. 1895. Regalo de un piano de conciertos *Steinway* n^o 77112, carta de Isaac de Albéniz al Duque de Medina Sidonia, lamentando las duras circunstancias que pasa España, por lo que no puede inaugurarlos. 1 de noviembre de 1895. A.G.P. C^o 16558.

²⁰ Véase nota 15.



Jardines de Aranjuez, jardines del Generalife, jardines de España: Los jardines del alma de Santiago Rusiñol

Por Margarida Casacuberta

Santiago Rusiñol es un hombre y un artista de su tiempo. Nacido en 1861 en una familia de industriales catalanes y destinado a continuar el negocio familiar, se decidió, a finales de los ochenta, a emprender la vida de artista. Distintas razones contribuyeron a esta decisión, sin duda difícil de tomar, ya que Rusiñol, cuando lo hizo, era ya un hombre hecho y derecho, casado, padre de una hija de pocos meses y responsable, por herencia, de una fábrica de hilados considerablemente importante. Una de estas razones es la gran habilidad para el dibujo y la pintura que poseía el joven Rusiñol, habilidad que le convirtió desde muy temprana edad en un diletante del arte; la segunda razón tiene mucho que ver con el ambiente propiciado por la Exposición Universal de 1888 en Barcelona, muy favorable a la consolidación de vocaciones artísticas; la tercera es inseparable de la fascinación que provocó París, ciudad de la luz y capital del arte moderno, en un Rusiñol aún joven que se planteó muy seriamente la posibilidad de iniciar la vida de la bohemia y convertir lo que hasta entonces había sido una simple afición en una profesión socialmente reconocida en un país donde el artista era considerado todavía como un simple artesano.

El camino que empezó a seguir Santiago Rusiñol en 1889, cuando decidió abandonarlo todo e instalarse en Montmartre, era ya un camino desbrozado por otros artistas. La singularidad de Rusiñol reside, por lo tanto, en su manera peculiar de emprender el camino y, sobre todo, en la literaturización que hizo de su proeza. Me explico. La marcha de Rusiñol a París comportó una doble ruptura, con su mujer y con el negocio familiar. El imperativo del arte debió ser tan fuerte que Rusiñol no pudo eludir su poderoso influjo ni aunque se viera obligado a abandonar a un bebé y a renunciar a las comodidades de la vida burguesa. Como mínimo es lo que se desprende de la construcción de la imagen del artista sacrificado que Rusiñol escogió para ir por el mundo, como reza el título de una de sus primeras incursiones literarias, *Anant pel món* (1895). Nadie debe sorprenderse: ya hemos dicho que Santiago Rusiñol fue un hombre de su tiempo, y los tiempos corrían a favor del Arte total y de la imagen sacralizada del artista. En cualquier caso, Rusiñol se convirtió, a partir de entonces, en autor y protagonista de una interesante obra literaria sobre la figura del artista moderno que empezó en español en el periódico *La Vanguardia*, y aceptó representar el papel de introductor, en Cataluña y España, de la modernidad literaria y artística.

El tema por antonomasia de la literatura rusiñoliana es la figura del artista: su excepcionalidad, su capacidad de sacrificio, su forma de vivir y de comportarse, pero

sobre todo la forma peculiar que tiene el artista de mirar el mundo. Libre de prejuicios que enmarañen y distorsionen su visión, el artista posee la facultad de penetrar en los espacios más recónditos de la realidad e interpretarlos para los demás. El artista es el personaje que permanece despierto mientras los demás duermen; se caracteriza por su lucidez, por su sabiduría y por su capacidad de contemplar críticamente la realidad, mostrando las contradicciones que la constituyen; es también el "caminante de la tierra", una especie de Judío Errante infatigable, condenado a vagar siempre, a no detenerse nunca en su camino que es, en realidad, el camino del conocimiento. Su curiosidad le define; su capacidad de sorpresa y de emoción ante el mundo es su principal carta de presentación. El artista moderno es un ser privilegiado y al mismo tiempo una pieza indispensable en el engranaje de la moderna sociedad burguesa, grisácea, materialista y prosaica, porque es el único individuo capacitado para ofrecer a dicha sociedad el bálsamo y el consuelo que necesita para lograr sobrevivir. Actor nato, Santiago Rusiñol representó el papel del artista moderno de forma intachable y convirtió toda su vida en una actuación estelar que él mismo inmortalizó a través de la creación de una "novela del artista" que empezó a escribir al comienzo de su trayectoria artística y cuyo punto final no lo puso sino la muerte.

Hombre de su tiempo y artista moderno, pues, Santiago Rusiñol hizo de su vida una creación de arte y de su figura un mito. Un mito que se construyó sobre la ambigüedad de la ficción y que aseguró la perdurabilidad, en la memoria colectiva, de un Rusiñol que se encuentra siempre a medio camino entre la ironía y el lirismo, entre el escepticismo y el culto del arte, entre el *senyor Esteve* y los jardines abandonados. Los jardines son, precisamente, inseparables de la imagen de Santiago Rusiñol tal como la inmortalizaron Picasso, o Bagaría, o Azorín, o Juan Ramón Jiménez. El espacio cerrado, situado en el exterior pero limitado por construcciones arquitectónicas de diverso estilo -paredes, cercas, claustros, setos-, constituye uno de los *leit motiven* de la pintura rusiñoliana como mínimo desde la primera estancia del artista catalán en París. *Cours* parisienses decoradas con plantas moribundas, jardines de claustro, cementerios más o menos descuidados,



Fuente de La Granja (La Granja, 1898). Sala Parés. Barcelona.



Palacio abandonado (Granada, 1898). Reproducida en la obra *Jardines de España*, signatura BA/15402, lámina 6. Biblioteca Nacional. Madrid.

patios blancos y azules de las casas de Sitges, pueden ser considerados como los precedentes del motivo rusiñoliano por antonomasia: el jardín abandonado. Todos estos espacios tienen algo en común: se trata de paisajes creados artificialmente por el hombre, espacios a medio camino entre el interior y el exterior que ofrecen al "caminante de la tierra" un refugio de poesía, de misterio, que le abriga y le resguarda de la monotonía, de la indiferencia y hasta de la agresividad de la vida moderna. El caminante, intensamente emocionado ante la visión de estos fragmentos de realidad que se encuentran al margen de la misma, y habiendo superado la tentación de detenerse y quedarse allí, procura captar su esencia para ofrecerla, mediante el arte y la literatura, como remedio para los males de la sociedad moderna. Visiones, esbozos, síntesis, fragmentos, símbolos, son formas de expresar el choque emotivo entre el yo y la realidad. Clarividente y sabio, el caminante tiene plena conciencia de que de la realidad sólo puede ofrecer su propia interpretación, la más íntima, personal e intransferible, aunque reveladora. La pretensión de totalidad propia del siglo XIX ha quedado, como tantas otras creencias, relegada a la historia. El siglo XX se presenta como el siglo de la incertidumbre, del relativismo, del escepticismo. La función del artista moderno consiste en aportar nuevos contenidos espirituales a la nueva sociedad. Y para Rusiñol los jardines abandonados constituyen la representación más plástica del sentido de la espiritualidad y de la belleza en los tiempos de prosa que corren.

JARDINES SIMBOLISTAS

Los jardines abandonados de Santiago Rusiñol son jardines mentales mucho más que reales. Son jardines simbolistas, es decir, contruidos a partir de imágenes con valor simbólico que no reproducen la realidad sino que hacen visible la percepción íntima del sujeto. Fue el propio artista quien los bautizó con el nombre de *modernistes* y los describió de la siguiente forma:

Los jardines simbolistas los imagino formados de árboles de abolengo y plantas espirituales y de sentido simbólico; grandes laureles, mirtos, cipreses y laureles rosas, en severos muros, y cerrando la vista a toda vulgar perspectiva, lilas y lirios alineados y plantas acuáticas dormidas sobre estanques quietos y misteriosos, grupos de flores formando con sus colores el arco iris, o agrupadas en tonos complementarios, y todo envuelto en un místico aroma de refinado buen gusto, todo mate y nadando en vaga neblina, como orquesta afinadísima de tintas, donde el alma gozara un absoluto reposo.

Rusiñol describió los jardines simbolistas en un artículo dedicado a "Los cármenes de Granada"¹, y no porque tomase los cármenes como correlato objetivo del jardín modernista. No: Rusiñol deja bien claro, en el mismo artículo, que el aspecto de los jardines era una de las claves para "juzgar el carácter de una época" y afirma que los cármenes "tienen su carácter heredado

de lucha". Por otra parte, Rusiñol encontró en los jardines del Generalife, "el jardín de los jardines", la síntesis perfecta entre el arte, la naturaleza y la historia, entre la fugacidad de la existencia humana y la inmortalidad de las obras de arte realizadas por el hombre creador, el espacio donde se resguarda la poesía en los tiempos de prosa que le han tocado al hombre moderno: "Así como hay artistas que del amor hacen poesía o música u obra de arte, hubo quien del amor hizo jardines, y fue el artista enamorado que ideó el Generalife". Entrar en él significa, para el caminante de la tierra, traspasar el espejo que se interpone entre el artista y la verdadera realidad, y tener acceso al espacio misterioso donde pasado, presente y futuro se confunden:

A poco penetramos en un paseo de cipreses que, recortados en cilindro y formando en dos hileras, cual dos muros de finísimo follaje, cierran el ánimo a toda contemplación que no sea el Generalife. Es-



Jardín de Aranjuez
(Aranjuez, 1911). MNAC
(Calveras/Mérida/Sagrístà).

de los árabes, su tradición propia y su propio estilo". El correlato objetivo que tenía que dar forma al jardín simbolista Rusiñol lo encontró también en Granada, pero no en los jardincitos rebosantes de vida del barrio del Albaicín, sino en los jardines abandonados, monumentales y casi derruidos, de la Alhambra y el Generalife.

Que los primeros jardines pintados y "escritos" por Santiago Rusiñol sean los del Generalife fue debido, seguramente, al impacto importantísimo que recibió el artista al contemplar por primera vez la Alhambra. Rusiñol describió este impacto en una de sus crónicas para *La Vanguardia* presentando aquel complejo arquitectónico espectacular como "una de aquellas pocas obras que señalan la época venturosa en que un pueblo llega a la cúspide de su arte, a la época refinada y decadente que da el fruto maduro de largos siglos

pesos, bruñidos de ese verdor perenne y modelado que tienen los viejos jardines, con esa pátina de las plantas de abolengo, con esa forma impuesta a los caprichos de árbol domado por educación artístocrática, explica al viandante que allí no se entra en un jardín advenedizo, sino en alcázar perfumado por la mano del artista y las caricias del tiempo. Largo el muro como visión de Maeterlinck, se anda por un corredor severo y blandamente arenado, y al doblar una esquina, se domina el paseo de cipreses más soberbios de la tierra. Árboles centenarios, carcomidos de vejez, que vieron pasar por sus plantas la vida íntima de los reyes de Granada, oyeron los suspiros de Omar, sombrearon las blancas túnicas de las claustradas sultanas, sirvieron de celosías a las cantadas Odaliscas de Occidente, envolvieron y ampararon sus amores en amplio rega-

zo de sombras, y hoy, erguidos y canosos, rugoso el tronco y cruzado de nerviosas fibras, que suben a dar vida a los mechones de cenicienta verdura, parecen centinelas de aquella blanca fachada, que como un cisne se ve acostada en el fondo.

Los jardines simbolistas de Santiago Rusiñol son, necesariamente, jardines abandonados: han desaparecido los hombres y las circunstancias históricas que los construyeron, que les dieron forma; la naturaleza dominada ha vuelto a su estadio primigenio de energía desatada. Algunas plantas se transforman y algunas se extinguen en los jardines abandonados; otras van conquistando, poco a poco pero inexorablemente, las formas arquitectónicas a las que antes adornaban; nacen también plantas y flores nuevas que, paulatinamente, sin prisa, se adueñan del espacio, y éste experimenta una metamorfosis que constituye la metáfora perfecta de una realidad que contiene, en sí misma, su propia trascendencia. Los jardines abandonados de Rusiñol simbolizan también la lucha sempiterna entre el individuo y la naturaleza:

Aquest contacte amorós que palpita del fons d'aquelles viventes ruïnes; el rastre de grandesa morta entre els arbres que es renoven; l'ambient que corre entre solituds que parlen, dóna potser, als jardins abandonats, la tristesa de tota obra d'art caiguda queixant-se amb veu de llegenda. La naturalesa verge, treballant sempre incansable per socavar son esplet l'obra de l'home empenyent sota terra per treure les flors forasteres, tenint secretament els refinaments subtils enllaçats per mà d'artista, fa mirar amb condol de simpatia la lenta destrucció que esborra les il·lusions d'altre temps, desvaneix tot un llegat d'esperances i enterra somnis perduts, convertint en cementiri lo que fou bressol d'amors i toldo de cors ditxosos³.

Y se convierten en el ungüento más reconfortante para las heridas del caminante, cansado ya de encontrar sólo prosa y más prosa, en su camino:

No els deixem sols, somniadors de la terra, els jardins abandonats! Aneu-hi abans que s'esborrin els últims records que hi nien, abans que els arbres se morin i les glorietses s'enfonsin, abans que caiguin els marbres i l'heura colgui les pedres, abans que els ocells ne fugin i les aus de nit hi entrin. Aneu-hi mentres hi quedin drets els xiprers i els boixos arrengrerats; mentres es puguin llegir els noms gravats a parelles sobre les soques dels arbres; mentre siguin ruïnes vives i oasis de poesia. Aneu-hi, que el vostre cor gaudirà el lirisme de les línies grandioses escrites a pinzellades solemnes; sentirà l'aroma marcit i tebi amb vaguetats decadents d'essències esmortuïdes; rebrà el consol i el repòs de l'obra ja envellutada per la dolçura del temps i el segell de sa noblesa, i la fonda impressió que inspira la solitud dels passatges que expliquen sa vella història amb estrofes de madura poesia.

Aneu-hi sovint a sentir-la, somniadors de la terra; aneu a aquell museu fet d'essència de paisatge; anem-hi tots a resar per la bellesa enterrada en son mateix cementiri⁴.

Estas palabras pertenecen a la oración dedicada "Als jardins abandonats", rezada por el sacerdote del arte cuya voz otorga sentido unitario a los cincuenta poemas en prosa que constituyen el libro *Oraciones* (1897), un texto que, al cabo de pocos años, Rusiñol convirtió en una pieza teatral, en un acto, titulada *El jardín abandonat* (1900). Este cuadro poemático, que así es como lo definió Santiago Rusiñol, encarna el alma de los jardines abandonados en un personaje femenino, Aurora, que decide enterrar su juventud en el jardín, ahora decrepito, que asistió al esplendor y a la agonía de su estirpe. Aurora, la mujer-flor, se convierte en el refugio espiritual, en el único camino que tienen para llegar a la poesía tres caminantes de la tierra que se detienen un momento en el jardín antes de reiniciar su camino por la vida. Son un soldado, un ingeniero y un



La ría en Aranjuez
(Aranjuez, 1915).
Palacio Real de El Pardo.



Jardín de la Isla
(Aranjuez, 1907-1912).
Diputación General de Aragón.
Museo de Zaragoza.

pintor: tres hombres jóvenes, dotados de gran vitalidad, muy emprendedores, que intentan en vano, uno tras otro, sustraer a Aurora del poder y de la atracción del jardín. Ante la negativa de la muchacha a abandonar el espacio de poesía que la alimenta porque, en realidad, todo en ella es espíritu, los tres hombres aceptan, resignados, el simbólico regalo de Aurora: las tres últimas flores de un jardín en proceso de transformación, de tránsito hacia una nueva vida que se encuentra detrás del espejo, después de la muerte, y que aparece simbolizada a través de la hiedra, que todo lo cubre con su espeso manto de verdor, de humedad y de silencio.

Aunque *El jardín abandonat* es la obra decadentista por excelencia de Santiago Rusiñol, la lectura que propone este cuadro poemático en un acto tiende a neutralizar cualquier posible oposición entre decadentismo y regeneracionismo, uno de los grandes tópicos de la historia de la literatura y del arte finiseculares. Son de nuevo distintas las razones para afirmarlo: una tiene mucho que ver con la misma idea de transformación de la realidad, de cambio, que se trasluce en *El jardín abandonat*; la otra es el reconocimiento recíproco entre el mundo de la poesía y el mundo de la prosa que plantea la obra. Es verdad que este reconocimiento pasa por la sensibilidad de unos seres muy especiales, altamente idealizados y que pertenecen a las familias del héroe, del intelectual y del artista, pero no podemos olvidar que son justamente estos -sobre todo los dos últimos- quienes se ocupan de la regeneración de la sociedad mediante la educación de la multitud. En estos momentos, hay quien incluye entre las múltiples responsabilidades de la ciencia y del arte la misión de transformar una sociedad inculta y retrógrada que ha dejado morir los viejos jardines señoriales y que ha dilapidado su patrimonio artístico de la misma manera, sin inmutarse. Hemos estado a punto de escribir impunemente, pero no: esta dejadez, que Santiago Rusi-

ñol y otros caminantes como él se habían molestado en denunciar en repetidas ocasiones, era la causa primera y última de la situación crítica en que se encontraba la España finisecular. Un estado que se desentiende de una obra de arte de la magnitud de la Alhambra; que no mueve un dedo para impedir la venta a un coleccionista francés del *Museu-Armeria Estruch*; que desconoce la importancia de un pintor como el Greco, y que conserva el palacio de Víznar en la pura ruina, se ha ganado a pulso, opina Santiago Rusiñol, la *debacle* en que se halla.

JARDINES DE ESPAÑA

La lectura de *El jardín abandonat* -porque nadie se atrevió a estrenar el cuadro poemático hasta 1928- coincidió con las primeras exposiciones importantes de jardines que Santiago Rusiñol hizo primero en París, en la sala *Art Nouveau* de Sigfried Bing, y después en la Sala Parés de Barcelona, bajo el título de *Jardines de España*. El hecho de reunir jardines abandonados procedentes de los distintos lugares donde Santiago Rusiñol había pintado a partir de 1895 indica, me parece, que el autor se había propuesto representar una idea globalizadora de España con la intención de denunciar su degeneración. Los jardines constituyen, mirados desde tal perspectiva, una clara metonimia de la situación histórica, política y cultural de la España del momento. Una España en franca decadencia que ha perdido todo su antiguo esplendor, de la misma forma, paulatina e irreversible, que en sus jardines más emblemáticos se han ido borrando las señales más evidentes de una grandeza ya periclitada. El mundo propio del jardín abandonado, donde la muerte representa una forma de tránsito hacia una nueva vida, ofrece, por consiguiente, una visión considerablemente alejada del decadentismo que una parte importante de la crítica había creído percibir en los *Jardines de España* y que no había dudado en denunciar por su ca-

rácter disolvente. Por poner un ejemplo diáfano, fue desde una óptica vitalista-regeneracionista como interpretó los jardines rusiñolianos el poeta Eduardo Marquina. Con motivo de las exposiciones de 1900, escribió unos versos titulados *Los jardines de España* y los dedicó explícitamente a su admirado Rusiñol:

Lo hiciste bien, buen hijo: lánguidamente triste
junto a la madre muerta tu ofrenda depusiste
besaste con tu espíritu su sepulcro de piedra
y le hiciste ornamento de cipreses y yedra.

Lo hiciste bien: tú, ansioso de una patria grandiosa,
buscador de una tierra soñadora y gloriosa,
lo hiciste bien: debajo de la luz que los baña
tus *Jardines de España* son la vejez de España...

La decrepitud de España se refleja con nitidez en la pintura de Rusiñol. Marquina va a dedicar la segunda parte de su poema a glosar dicha decrepitud utilizando la iconografía plástica de los jardines rusiñolianos

¿Por qué dilapidásteis neciamente el tesoro
que llegó a vuestras manos? Nietos de un siglo de oro:
¿por qué heredar hogueras y dejarnos ceniza?
-Hoy vuestra vida estéril la nuestra esteriliza.

Dormid, dormid en paz en vuestros mausoleos,
estirpe de gigantes y padres de pigmeos.
Dormid, dormid en paz sin despertar de nuevo.
Fervorosa os lo pide mi lengua de mancebo.

Yo arrojara coronas de perfumadas flores
sobre vuestros sepulcros, mis odiados mayores;
gozo cuidando bien vuestra tumba dormida
¡oh padres! cuya muerte garantiza mi vida...

En la tercera y última parte del poema, Marquina se dirige de nuevo a Santiago Rusiñol, el "poeta de humanidades nuevas" que esparce las cenizas sobre las cuales tiene que nacer y crecer una sociedad nueva y robusta:



Jardín (Aranjuez, 1915-1920).
Círculo de Bellas Artes de Madrid.

poblada -y aquí es donde Marquina personaliza más su interpretación- con los fantasmas del pasado:

Silenciosos caminos, soñolientas arcadas,
inmóviles estanques y ventanas cerradas:
nada vive entre medio de la intensa verdura,
para tus cuadros tristes no queda una figura.

(...)

Todo aquel mundo viejo, solitarios jardines,
que, bulliciosamente, llenó vuestros confines,
ha desaparecido sin darnos descendencia.
-¡Oh, abominados padres que no dejáis herencia!...

(...)

Lo hiciste bien, poeta de humanidades nuevas
que el fuego de los dioses sobre los hombres llevas;
ofreciste a los ojos de todos tus hermanos
el cementerio verde de sus padres ancianos.

Esto es algo que ha muerto y que está ya enterrado:
decidle una oración si pasáis por su lado;
pero llenos de amor a la vida, mancebos,
sobre una nueva España sembrad jardines nuevos!⁵

No sé hasta qué punto la interpretación de Marquina coincide con la idea que había impulsado a Santiago Rusiñol a recrear literaria y pictóricamente el tema del jardín abandonado. En cualquier caso, lo que resulta evidente es que la imagen de España reflejada en la

pintura rusiñoliana queda a años luz del tópico de la España alegre y pintoresca que en aquellos momentos tenía aun plena vigencia tanto dentro como, sobre todo, fuera de la Península. Lo demuestran las voces que no tardaron en hacerse oír desde Barcelona, Madrid, Granada, y también desde París, para destacar la contradicción existente entre la imagen exótica, pintoresca y tipificada de la sociedad española que había prevalecido hasta la fecha y la visión melancólica, triste y gris que proporcionaban los jardines de Rusiñol. Una contradicción muy significativa, sobre todo si tenemos en cuenta que en su denuncia habían participado una serie de artistas y de escritores absolutamente convencidos de que la regeneración de la sociedad enferma que les había tocado vivir y sufrir pasaba necesariamente por la culturalización, la educación de la sensibilidad y la potenciación del sentido crítico de los miembros de esta sociedad. Eran partidarios, en general, del progreso, del cosmopolitismo y de la modernidad, y se habían propuesto emular a los países del norte de Europa, a los cuales habían toma-

tengan valor idéntico no implica que compartan los mismos procedimientos ni las mismas tendencias estéticas, porque hay distancia, y mucha, entre la belleza triste y misteriosa de los jardines de Rusiñol y las narraciones decadentistas de López, y la visión negra, trágica y grotesca de España que presenta el libro de Regoyos. Ahora bien, esta distancia es muy poca si la comparamos con la que hay entre todos estos productos artísticos y la exótica *Andalousie au temps des maures* que se pudo contemplar en la Exposición Universal de Bellas Artes celebrada en París en 1900 en lugar de las pinturas de Rusiñol o de Ignacio Zuloaga, que habían quedado fuera de la muestra ante la indignación de una parte de la crítica francesa, que acusaba a los organizadores de la sección española de actuar parcialmente y negando al mundo la posibilidad de contemplar "un ensemble qui pût nous donner une idée adéquate du mouvement artistique de la Péninsule pendant ces dernières années" ⁹.

Los jardines abandonados y decadentistas de Santiago Rusiñol constituían, para los sectores oficialistas del



El fauno viejo (Aranjuez, 1911).
Museo del Prado. N° 4631.

do como modelo para la recuperación de la España cauduca, provinciana, atrasada e inculta que se habían jurado salvar de una muerte anunciada, por lo menos, por la crisis colonial de finales de los noventa. Todos estos pensadores, que admiten perfectamente el calificativo de modernistas, confiaban casi ciegamente en el poder taumatúrgico del arte y de la literatura para remover conciencias y derribar los dogmas, tópicos y prejuicios que el papanatismo del arte y la literatura oficiales contribuían poderosamente a reproducir. En este sentido, los primeros jardines de Santiago Rusiñol tienen el mismo significado y el mismo valor histórico que los textos y los dibujos de la *España negra* (1898), de Darío de Regoyos y Émile Verhaeren, o de las narraciones del granadino Nicolás M. López, reunidas bajo el título de *Tristeza andaluza* (1899). Pero que

arte español, una especie de pecado de lesa patria; para los grupos regionalistas, en cambio, eran un eficaz remedio para combatir el mal de España. Como ya indicamos más arriba, en este caso como en tantos otros, el decadentismo adquiere un valor claramente regeneracionista. Intentó mostrarlo ya el mismo Rusiñol en el prólogo a *Jardines de España* ⁷, una lujosa carpeta donde reunió las reproducciones de cuarenta de sus mejores jardines, mediante la descripción de un paisaje "yermo", "solitario", "estéril", "inacabable", "áspero":

Com a claps de poesia, entre les planures d'Espanya es troben els jardins que he anat espigolant abans no acabin de borrar-se. El camí és llarg per a trobar-los. Per cada toia atapeïda de verdor que trobareu arrecerada al costat del casal antic, o al

fons d'una vall, o a l'abric de les muntanyes, trobareu hores i hores d'erma sequedat per a les plantes i per a la mirada; per cada ramell de color, extenses soletats de camps estèrils; per cada flor, inacabables tires de terrossos, sense una herba, sense l'amor d'un arbre, sense la remor d'una font, sense un aixopluc per a l'ànima que cerqui d'acotjar-s'hi a l'ombra ⁸.

Un paisaje que contrasta con los jardines, presentados como oasis de verdor y símbolo del poder del individuo sobre la naturaleza, del arte sobre la realidad, de la poesía sobre la prosa:

I és que els jardins són el paisatge posat en vers, i els versos escrits en plantes van escassejant pertot arreu; és que els jardins són versos vius, versos amb saba i amb aroma; i com el jardiner poeta, per a rimar els llargs caminals ombrívols, per a estilitzar els boixos fent-los seguir simètriques harmonies, per a posar en estrofes de verdor les imatges de les plantes i les teories de figures, per a versificar la Natura i fer cants d'ombres i clarors, necessita de l'alegria dels temps i de la prosperitat dels homes, i [com que] els homes, ai!, ja no estan per a poesies, ni els temps per a magnificències, els versos escrits en jardí se van omplint d'herba de prosa, en l'aspre terror d'Espanya ⁹.

La naturaleza, sin embargo, siempre vuelve a su lugar de origen y a imponer su orden. Los jardines abandonados se convierten, en este sentido concreto, en el símbolo por antonomasia de la fugacidad de la existencia humana y de la caducidad de los actos, las obras y las hazañas de los hombres:

La grandesa del passat prou que va sembrar-ne arreu d'aquests oasis; però fou en els temps morts de la seva morta grandesa! (...) Però, ai!, tot això va passar de pressa: va ésser florida d'un poble que esclata, una primavera solemnia que obre els calzes de sa gran magnificència, la brotada que un sol massa ardent desclou per a assecar-la més de pressa; flors d'un dia, obertes al matí d'una civilització esplendent i mortes al caure la tarda.

Ja posta, aquesta tarda d'estiu, com que les flors duren menys que les plantes, abans que Espanya estés malalta van anar morint-se els jardins. Hi hagué un moment d'esclat en els arbres; un moment que varen allargar les branques fins al cel, obertes pietosament com si sentissin despedir-se'n; un desbordament de flors sortint juntes a donar l'adéusiu a la terra. Els arbres d'Aranjuez i de la Granja van estirar els braços oberts, amunt sempre, fins a ésser besats per les boires; els palaus van quedar colgats de verdor; les estàtues varen ésser cobertes d'eura; i com si després d'aquest esplai ja haguessin donat el seu fruit de desbordadora bellesa, van sentir en el fons de la saba les primeres senyals del seu fi, les primeres grogors malaltes i la tardor d'una agonia que havia de durar segles ¹⁰.

Es inevitable identificar los últimos instantes de esta larga agonia con la situación de la España del cambio de siglo. De España, no de Cataluña, como parece que demuestra el hecho de que en el prólogo a *Jardines de España* sólo aparezcan alusiones a los jardines de Aranjuez, de La Granja, de Córdoba y de Granada, y que, además, Rusiñol les dedique una especie de canto fúnebre: la amarillez y la decrepitud de los jar-

dines son síntomas claros de la falta de vida y de la imposibilidad de subsistir, ni aun a través de la nueva forma que les imprime la naturaleza regeneradora, de nuevo libre del control humano. Que el álbum *Jardines de España* se publicase en 1903 no es ninguna casualidad. Rusiñol había cambiado su escenario pictórico, es cierto; y aun hay más: lo había hecho simultáneamente a la recuperación de su salud maltrucha. Con esto no pretendo decir que entre una cosa y la otra no pudiera haber una relación directa de causa-efecto. O no exactamente: aunque las dos circunstancias sean perfectamente comprobables, también es cierto que una y otra no explican por ellas mismas el viraje que se detecta en la pintura de Rusiñol a partir del cambio de siglo. Un giro que sin duda tiene algo que ver con Mallorca -un mero aunque importante pretexto-, pero que afecta ante todo al tema, es decir, a la identificación del paisaje de Mallorca con el proyecto regeneracionista catalán, concretándose, precisamente en estos momentos, en la constitución de un partido político catalanista. No resulta nada extraño, planteado en estos términos, que los jardines de Mallorca reciban un tratamiento sustancialmente distinto que los *Jardines de España*: una gama de colores mucho más vivos, una pincelada mucho más suelta, un caso omiso a la simetría, antes sagrada, unos espacios mucho más abiertos, y el abandono progresivo de los motivos otoñales. Así los describe Gabriel Alomar, uno de los amigos mallorquines de Santiago Rusiñol, especialmente comprometido con el proyecto catalanista:

En Rusiñol ha trobat a Mallorca un nou món on veure les seves inspiracions predilectes. Jardins senyorial i abandonats, on queda la musa cloròtica del neoclassicisme, visions primaverals de blancor lluminosa, visions rosades quasi aromàtiques de planters en flor; visions nupcials de racons florits, plens de l'encís veladament sexual i torbador del romanticisme; visions de crepuscles fervents, per damunt on sura l'encant melangiós, antiquísim i etern de l'hora mística; caminals humits per darrers escolims dels brolladors mitològics; desmai que tomben com a vells invàlids sobre el pes gloriós de la seva tradició romàtica; nius de pedra descoberts entre les ruïnes de castells migevals, d'on acaba de fugir el darrer fantasma; transfiguracions de palaus encantats, últimes defenses de la llegenda, guaitant sobre els precipicis endevinats de la costa brava... ¹¹.

Como antes, se trata de visiones esencialmente líricas, pero bastante más serenas, que revelan, según Alomar, "l'Eternal Femení de la natura de Mallorca, l'element feminal espargit en la tendresa de les coloracions, en el vellutat de les fulles, en l'alenada dels oratjols, en el broll delicat de les fontanelles, en la suau remor dels pinars, en la púdica vermellor de les muntanyes a posta de sol... Ens ha revelat la nostra Artemisa, i a través de la visió del pintor ha semblat veure-la sorgir, ressaltant amb blancors de lluna sobre els camps embadalits, o damunt encensors de ponents místics consemblants a aurèoles de divinisació" ¹².

El cambio era evidente y muy pronto provocó nuevas interpretaciones por parte de la crítica, algunas de ellas quizá no tan bienintencionadas como las de Alomar. Los redactores de *Pèl & Ploma*, por ejemplo, en



La Glorieta (Aranjuez, 1929).
Reproducida en la obra
Jardines de España,
signatura BA/15402, lámina 30.
Biblioteca Nacional. Madrid.

boca de Miquel Utrillo, advirtieron veladamente a Rusiñol que había llegado ya a la peligrosa categoría de *patum*¹⁵; no faltó tampoco quien destacó el paralelismo entre los ya anquilosados jardines de Rusiñol y las puestas de sol y los cementerios de Modest Urgell recordando, además, aquel famoso *Lo de siempre* que tantas burlas había provocado en el grupo modernista capitaneado por Rusiñol, Casas y Casellas a comienzos de los años noventa. Esta vez, no obstante, el contrapunto llegó de los sectores catalanistas que vieron con muy buenos ojos los cambios que presentaban los jardines mallorquines en relación con los *Jardines de España*. Sobre todo, el grupo de Josep Carner, es decir, los jóvenes que durante los primeros años del nuevo siglo dirigían el proceso de selección drástica de los materiales ideológicos y estéticos definitorios del *modernisme* que desembocaría dentro de poco en la configuración del movimiento *noucentista*. Estos jóvenes iban a interpretar las telas mallorquinas de Rusiñol en clave vitalista-catalanista: la serenidad y la armonía que desprendían los almendros en flor, el valle de los naranjos y el puerto de Sóller, la sinfonía de colores en que se convertían las pinturas del Gorg Blau, iban a limar asperezas entre el grupo del joven Carner y el pintor que, en su faceta de dramaturgo, acababa de estrenar los irónicos y descarados -para los catalanistas, claro- *Els Jocs Florals de Canprosa* (1902), y que había aumentado su ya copiosa producción narrativa con la publicación de *El poble gris* (1902), un libro considerado "terrible" por la ironía y el escepticismo que desfilaba, poniendo bastante nerviosos a los que consideraban que hay cosas -símbolos, mitos, emblemas, creencias- con las que no se puede jugar.

Pero no nos engañemos: aquella ironía y aquel escepticismo responden a la misma mirada distanciada y, por lo tanto, distorsionadora, a través de la cual Santiago Rusiñol se enfrentaba a la realidad y que es de donde proceden los jardines abandonados. Explicar por qué el intento de captar a Rusiñol para el proyecto ideológico, político y estético de Carner y compañía acabó en fracaso nos obligaría a abordar un tema muy complejo que rebasa innecesariamente los límites de este artículo. Sí que, en cambio, vale la pena hacer hincapié en la imposibilidad de convertir a Santiago Rusiñol en una pieza más del engranaje del *noucentisme*: el artista se mantuvo fiel a su imagen, a su voz y a su mirada peculiares, que eran la imagen, la voz y la mirada del artista moderno, orgullosamente individualista, independiente, crítico y reacio a hipotecar su libertad de creador en ideologías o proyectos políticos concretos.

¿SIMPLEMENTE JARDINES?

Esta imagen del artista moderno acompañó a Santiago Rusiñol durante toda su trayectoria artística. Su construcción se había convertido en una tarea ardua por la meticulosidad con que se había llevado a término y por el tiempo empleado: toda una vida. Los resultados demostraron que eran suficientemente sólidos como para resistir las cargas de profundidad de los jóvenes intelectuales *noucentistes* a quienes, habiendo fracasado en su estrategia asimiladora, sólo les quedaba el recurso de neutralizar a Rusiñol acusándole de dormirse sobre sus propios laureles y de haber desistido de su curiosidad intelectual y de sus ansias investigadoras tanto en literatura como en arte. Los jóvenes repro-

chaban a Santiago Rusiñol que hubiese adoptado una fórmula fácil -y según ellos la de los jardines lo era para conquistar a un público amplio-. Es posible que estos jóvenes tuviesen su parte de razón. No lo sé. Lo que sí sé es que, efectivamente, a partir de estos momentos, Rusiñol se dedica a pintar sistemáticamente jardines y que el artista emprende un camino sin retorno hacia la búsqueda de nuevos escenarios, de nuevos paisajes y de nuevos jardines, abandonados o no. Como sutilmente observó en su momento Utrillo, Rusiñol corría el peligro de convertir en exteriores y anecdóticos sus viajes interiores hacia los jardines del alma, con lo cual la imagen del caminante de la tierra acabaría por perder su contenido simbólico, sin duda el más interesante. El sentido literal de la imagen del viajero transforma al caminante de la tierra en un simple nómada, que es como veían algunos críticos a un Santiago Rusiñol imposible de ubicar en un lugar concreto, un viajero incansable que combina sus estancias en Aranjuez, Madrid, Cuenca, Granada, Mallorca, Menorca, Ibiza, Valencia, Elche, Sagunto, Játiva, Girona, Buenos Aires, Roma, etc., con las habituales en Barcelona, París, Sitges, Llinars del Vallès y Arbúcies, entre otras. En todos estos lugares Rusiñol pinta espacios muy concretos. Y lo hace mediante procedimientos pictóricos fácilmente confundibles con fórmulas magistrales que garantizan al pintor los resultados espectaculares que todo el mundo conoce y que se traducen en importantes éxitos de ventas. La simetría, el punto de fuga situado indefectiblemente en el centro de la tela, la arquitectura arbórea que impide la contemplación de lo que hay detrás del jardín, el horizonte y el cielo, los surtidores secos, los balaustres erosionados por el tiempo, las aguas muertas, las flores en un primer término, los últimos rayos del sol intentando filtrarse en la espesura del jardín, los imprescindibles cipreses, las gamas de colores verdes, ocre y tierras, son, ciertamente, elementos que se combinan entre sí casi hasta el infinito.

Las acusaciones de amaneramiento y de comodidad dirigidas a Rusiñol son, así pues, inevitables; y más si tenemos en cuenta la evolución que sigue el arte moderno, a partir de la crisis del realismo, por los caminos de la experimentación constante. Sin embargo, dudo mucho que la pintura de jardines de Santiago Rusiñol pueda relegarse tan alegre e impunemente al triste saco de las reliquias. Por distintas razones (como siempre): la primera, porque el pintor, como el escritor, convierte su obra en la búsqueda de una mirada, de una voz y de un gesto propios, y Santiago Rusiñol evidentemente los encuentra, y los justifica, entre otros, a través de los comentarios que, en 1915 y contra las teorías que intentaban explicar la peculiaridad de la obra del Greco, aduciendo el estigmatismo que presumiblemente sufría el pintor, dedica a defender el libre arbitrio del artista. Éste, cuando decide apartarse de la naturaleza, ejerce un acto de voluntad con el único objetivo de "fer plàstics els plecs de l'ànima" ¹⁴. La vista, pues, como órgano exterior, tiene poco que decir en el proceso de creación porque, como dice Rusiñol, la vista interior -que es la que realmente cuenta- "només la tenen els que són poetes" ¹⁵. La segunda tiene que ver con el hecho mismo de la repetición, hasta el paroxismo, del motivo del jardín abandonado, una repetición que entiendo como deliberada y programática porque el jardín se convierte, para Rusiñol y ya desde muy pronto, en síntesis, correlato objetivo y metáfora de la realidad y del arte. Rusiñol recrea y crea ininterrumpidamente unos jardines interiores mucho más que exteriores, y es consciente de que lo que plasman sus telas no es el paisaje físico, tangible, sino su propia concepción de la vida y de la muerte, del misterio y de la belleza, del progreso y de la nostalgia, del paraíso perdido y de la vida futura, preocupaciones, todas, que se relacionan con la reflexión sobre el paso del tiempo y la forma como el tiempo modela las personas y los objetos, las construcciones arquitectónicas y las ideológicas. En pala-

Luna llena en un jardín granadino. Granada al atardecer (1895). Reproducida en la obra Jardines de España, signatura BA/15402, lámina II. Biblioteca Nacional. Madrid.



bras de "Xarau", *alter ego* de Santiago Rusiñol, referint-se a los jardins de Ibiza, "i allavors, per medi del temps, destructor y envellidor de totes les coses creades, comença el corc a rosegar, comença el sol a daurar les pedres, i aquelles parets, abans tan fredes, tan rectes, tan d'enginyer, es van modelant de mica en mica, i arriben a ésser bellíssimes quan les consideren inútils" ¹⁶.

Y es que Rusiñol continúa "escribiendo" jardines además de pintarlos. La fugacidad de las construcciones culturales es uno de los muchos temas que sugiere el jardín sin duda más fantástico creado por Rusiñol, escrito muy probablemente por la incapacidad del artista de sugerir mediante la pintura algo tan delicado como el choque entre dos civilizaciones. De viaje en Argentina, Rusiñol se embarca en una travesía fluvial hasta el delta que forman los ríos Paraná y Uruguay, un delta surcado por innumerables y pequeñas islas cubiertas por frondosos bosques de sauces llorones ¹⁷, un árbol romántico desde la óptica europea, absolutamente habitual, prosaico, en América. La mirada del viajero Rusiñol, construida de acuerdo con los parámetros culturales europeos, es un filtro perfecto para convertir aquel paisaje en un sueño donde se entra por un camino que separa al individuo de la realidad exterior. El camino, claro está, no es otro que el de la poesía:

Seguint amb la barca riu amunt, se'n van trobant sempre a cada banda, i, com dues cortines frondoses, deixen caure el rossec de les branques que es mullen contra la corrent. Hi ha llocs que formen dos grans murs, tancant les grans frondositats; n'hi han com plomissols d'ales esteses en aquelles voreres, o com cabelleres gegantines, ajagudes vora de l'aigua; n'hi han que s'enfilen cap amunt, i al ser enlaire, com per cansament, es deixen caure desmaiades, i arreu tanquen la visió, i fan pensar d'aquelles illes les coses més misterioses.

Se'n passen tantes, d'aquestes illes, sempre voltant per canals d'aigua; se'n troben tants, de desmais, sempre fent de muralla, que arriba un moment que l'home es perd, i l'esperit sembla que s'aturi, i un no sap si allò són tombes de gegants dormint a prop de l'aigua, o temples d'ídols ignorats, o bocins de planeta que neden. La sensació és tan estranya que un no troba comparació. Vénen a ser les primeres línies que ha inventat la Naturalesa abans d'haver-hi arquitectura; la fermentació de la terra estilissant-se i fent-se paisatge; el desbordament tornant-se ordre de línia que neix, i al néixer es cristal·liza en forma de branques. Cada revolt és una sorpresa al mateix temps que monotonia; cada illa un vers, cada agrupament una estrofa, i totes juntes fan un poema: un poema indefinible, en què els mots són fets de desmais que van rimant a cada vorera ¹⁸.

Situado ya en el otro mundo, el viajero se encuentra en condiciones idóneas para contemplar el prodigio de un jardín abandonado que aparece entre la espesura medio engullido por la vegetación y los insectos del Trópico, es decir, por la naturaleza en estado puro. A medio camino entre la realidad y el sueño:

Baixem en una d'aqueixes illes, i, amb grans treballs per a poder passar, entrem pel mig de les bardisses, i lo que veiem és espectacle que no oblida-



EL PINTOR RUSIÑOL (al paleta, que lleva dos días mirándole cómo pinta).—¿Qué le gusta a usted mucho la pintura?
EL PALETO INGENUO.—No, señor; es que quiero enterarme de si sacra usted los colores de esa tablica y los pone en la tela, o los saca de la tela y los pone en esa tablica.

Santiago Rusiñol pintando en un jardín. Dibujo de Luis Bagaria publicado en *El Sol*, 11-VIII-1921. Hemeroteca Nacional. Madrid.

rem mai més. Entre els desmais, els eterns desmais que en fan l'espessor i la bellesa, hi trobem un jardinet, que no sabem si és allí perquè hi és, perquè li han dut o bé perquè li hem somniat, tan estrany i nou és per a nosaltres i d'una poesia tan nova.

Figureu-vos que el jardinet és de murtra i boix retallats, com un bocí de Generalife, i que la flora d'aquesta Amèrica l'hagués invadit per a ofegar-lo entre les branques tropicals i l'espessor de l'herba humida. Els dibuixos a terra els han esborrat la volior de plantes que creixen com esponges fetes de flors; els troncs dels arbres s'han inundat per una aigua plena de fulles que semblen dormir, com febrorenques; les enredaderes estrenyen els arbres, com arrels d'orquídiades monstruoses, deixant anar un fruit vermellós que no se sap si és fruit o si són metzines; i els salzes, a dalt, com un mantell, ho colguen tot dintre una humitat feta de terra que fermenta. No és veu un bocí de terra que no tingui el seu formiguer: mils de formigues fent muntanyetes com abscessos d'humitat; no hi ha planta sense l'aranya amb colors d'or fos i de bronze, estenent les teles entre les flors; ni hi ha flor sense papallona, amb ales de vellut negre. És un jardí que se somnia. És un jardí que per a pintar-lo també es tindria de ser insecte, i poder viure en aquell fons fet de febres i de bellesa ¹⁹.

El viajero ha obtenido y ha disfrutado del privilegio de acceder al más allá. Finalizado el prodigio, el viajero se da cuenta de que ha crecido, que se ha enriquecido personalmente, que ya nada es lo mismo. El viaje se ha convertido, como todos, en un viaje iniciático:

En eixint d'allí es pon el sol. Per entre els llistons dels desmais han entrat esquitxos de foc colorint-

ho tot amb pinzellades. El jardinet ha anat adormint-se; el formiguers queden deserts; les aranyes s'han reclòs; les papallones pleguen les ales i només fa moure les plantes algun serpent que rellisca.

Eixim d'allí i altre cop al riu. Tornem a trobar els desmais, formant, com sempre, en les dues vores, dos grans murs solemniais. En aquella hora i en aquell indret la pau és tan gran, el riu tan quiet, que els arbres, passant, passant sempre, amb sos mantells funeraris, semblen guardar algun enigma.

Mai hem sentit una pau tan fonda i tan definitiva.

Les branques caigudes dels desmais han desmaiad el nostre esperit²⁰.

Los jardines abandonados, todos iguales y todos diferentes al mismo tiempo, son, en la pintura de Santiago Rusiñol, lo que el verso, la rima y el ritmo en la poesía: una estructura, una especie de cañamazo que imprime forma a las ideas del artista, que interpone una cierta distancia entre el yo, la realidad y la obra de arte, y que propicia el paso de la anécdota a la categoría. No han faltado las voces críticas que han identificado este procedimiento artístico con la literatura y que se han dedicado a minimizar la importancia de los jardines rusiñolianos sirviéndose de este mismo argumento. Me parece que este es un buen momento para romper una lanza a favor de los jardines de Santiago Rusiñol, y no sólo de los pintados, porque con los jardines abandonados, Rusiñol consiguió realizar uno de los grandes objetivos del arte de su tiempo: llegar a la síntesis casi perfecta entre las distintas artes y lograr, con ella, emprender el camino hacia la esencialización. Pintura, arquitectura, escultura, paisajismo, música y literatura forman parte indisociable de la imagen de unos jardines esencializados que han perdido cualquier resabio referencial, geográfico, físico, para convertirse, simplemente, en los jardines del alma de Santiago Rusiñol.

NOTAS

¹ S. RUSIÑOL, "Cartas de Andalucía. V: Los cármenes de Granada", *La Vanguardia*, 25-V-1895.

² S. RUSIÑOL, "Cartas de Andalucía. II: El Generalife", *La Vanguardia*, 28-XI-1895.

³ S. RUSIÑOL, "Als jardins abandonats", *Oracions*, Barcelona, Tip. de L'Avenç, 1897: "Este contacto amoroso que palpita del fondo de aquellas ruinas vivientes; el rastro de grandeza muerta entre los árboles que se renuevan; el ambiente que corre entre soledades que hablan, da, quizás, a los jardines abandonados, la tristeza de cualquier obra de arte caída quejándose con voz de leyenda. La naturaleza virgen, trabajando siempre incansable para socavar su abundancia la obra del hombre, empujando bajo tierra para echar a las flores forasteras, teniendo secretamente los refinamientos sutiles enlazados por mano de artista, hace mirar con pésame de simpatía la lenta destrucción que borra las ilusiones de otro tiempo, desvanece un legado de esperanzas y entierra sueños perdidos, convirtiendo en cementerio lo que fue cuna de amor y toldo de corazones dichosos", [tr. M.C.].

⁴ *Ibid.*: "¡No les dejemos solos, soñadores de la tierra, a los jardines abandonados! Id antes de que se borren los últimos recuerdos que nidan allí, antes de que los árboles se mueran y las glorietas se derrumben, antes de que se caigan los mármoles y de que la hiedra cu-



Fotografía de Santiago Rusiñol en los jardines de Aranjuez. *La Vanguardia*, 16-VI-1931. Hemeroteca Nacional. Madrid.

bra las piedras, antes de que los pájaros se vayan y de que las aves de noche entren allí. Id mientras los cipreses estén aún de pie y los bojés alineados; mientras se puedan leer los nombres grabados en parejas sobre las cortezas de los árboles; mientras sean ruinas vivas y oasis de poesía. Id, que vuestro corazón disfrutará el lirismo de las líneas grandiosas escritas en pinceladas solemnes; sentirá el aroma marchito y tibio con vaguedades decadentes de esencias mortecinas; recibirá el consuelo y el reposo de la obra ya aterciopelada por la dulzura del tiempo y el sello de su nobleza, y la honda impresión que inspira la soledad de los pasajes que explican su vieja historia con estrofas de madura poesía. Id a menudo a sentirla, soñadores de la tierra; id a aquel museo hecho de esencia de paisaje; vamos todos a rezar por la belleza enterrada en su mismo cementerio", [tr. M.C.].

⁵ E. MARQUINA, "Los jardines de España", en *Santiago Rusiñol*, Madrid, Imprenta de José Poveda, [s.a.], p. 15.

⁶ E. VINCENT, "Revue du mois: Lettres espagnoles", *Mercur de France*, XXII, décembre 1899, p. 845.

⁷ S. RUSIÑOL, *Jardines de España*, Barcelona, Thomas Tip., 1905.

⁸ *Ibid.*: "Como claros de poesía, entre las llanuras de España, se encuentran los jardines que he ido espigando antes de que acaben de borrarse. El camino es largo para hallarlos. Por cada ramillete colmado de verdor que vais a encontrar acurrucado al lado del casolote antiguo, o al fondo de un valle, o al abrigo de las montañas, vais a encontrar horas y horas de yerma sequedad para las plantas y para la mirada; por cada ramo de color, extensas soledades de campos estériles; por cada flor, interminables tiras de terruño, sin una hierba, sin el amor de un árbol, sin el murmullo de una fuente, sin el cobijo para el alma que busque arrojarse a su sombra", [tr. M.C.].

⁹ *Ibid.*: "Y es que los jardines son el paisaje vertido en verso, y los versos escritos en plantas van escaseando por todas partes; los jardines son versos vivos, versos con sabía y con aroma; y como el jardinero poeta para rimar los largos caminales sombríos, para estilizar los bojés marcándoles simétricas armonías, para poner en estrofas de verdor las imágenes de las plantas y las teorías de figuras, para versificar la Naturaleza y hacer cantos de sombras y claridad, necesita de la alegría de los tiempos y de la prosperidad de los hombres, y como los hombres, ¡ay!, ya no están para poesías ni los tiempos para magnificencias, los versos escritos en jardín se van llenando de hierba de prosa en el áspero terruño de España", [tr. M.C.].

¹⁰ *Ibid.*: "La grandeza del pasado bien que sembró por todas partes estos oasis, ¡pero fue en los tiempos muertos de su muerta gran-

deza! (...) Pero, ¡ay!, todo esto pasó deprisa: fue el florecimiento de un pueblo que nace, una primavera solemne que abre los cálices de su gran magnificencia, la brotada que un sol demasiado ardiente hace estallar para secarla más rápido; flores de un día, abiertas a la mañana de una civilización resplandeciente y muertas al caer la tarde.

Ya puesta, esta tarde de verano, como las flores duran menos que las plantas, antes de que España estuviese enferma fueron muriéndose los jardines. Hubo un momento de estallido de los árboles, un momento en que se alargaron sus ramas hasta el cielo, abiertas piadosamente como si sintieran despedirse; un desbordamiento de flores saliendo juntas a dar su adiós a la tierra. Los árboles de Aranjuez y de La Granja tendieron los brazos abiertos, siempre arriba, hasta ser besados por la niebla; los palacios quedaron cubiertos de verdor; las estatuas se cubrieron de hiedra, y, como si después de este desahogo ya hubiesen dado su fruto de desbordadora belleza, sintieron en el fondo de la sabia las primeras señales de su fin, las primeras amarilleces enfermas y el otoño de una agonía que tenía que durar siglos", [tr. M.C.].

¹¹ G. ALOMAR, "La interpretació artística de Mallorca", *Sóller*, núm. 817, 29-XI-1902, pp. 2-3: "Rusiñol ha encontrado en Mallorca un nuevo mundo en donde ver sus inspiraciones predilectas. Jardines señoriales y abandonados, donde queda la musa clorótica del neoclasicismo; visiones primaverales de blancor luminosa; visiones rosadas casi aromáticas de parterres en flor; visiones nupciales de rincones floridos, llenos de la magia veladamente sexual y turbadora del romanticismo; visiones de crepúsculos *fervientes*, en donde flota el encanto melancólico, antiquísimo y eterno de la hora mística; *caminals* humedecidos por los últimos *escolims* de los *brolladors* mitológicos, *desmais* que se inclinan como viejos inválidos sobre el peso glorioso de su tradición *romàtica*; nidos de piedra descubiertos entre las ruinas de castillos medievales de donde acaba de partir el último fantasma; transfiguraciones de palacios encantados, últimas defensas de la leyenda, oteando sobre los precipicios adivinados de la costa brava...", [tr. M.C.].

¹² *Ibid.*, pp. 2-3: "el Eterno Femenino de la naturaleza de Mallorca, el elemento feminal esparcido en la ternura de las coloraciones, en el terciopelo de las hojas, en el respiro de las brisas, en el goteo delicado de los manantiales, en el suave murmullo de los pinares, en el público carmín de las montañas en la puesta de sol... Nos ha revelado nuestra Artemisa, y a través de la visión del pintor ha parecido verla salir, resaltando con blancos de luna sobre los campos embelesados, o sobre incensarios de ponientes místicos parecidos a aureolas de divinización", [tr. M.C.].

¹³ "Els 56 quadros de Rusiñol", *Pèl & Ploma*, núm. 89, gener 1905, pp. 59-61.

¹⁴ XARAU [Santiago Rusiñol], "Glosari: L'estigmatisme del «Greco»", *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1798, 15-VI-1915, p. 406: "hacer plásticos los pliegues del alma", [tr. M.C.].

¹⁵ *Ibid.*, p. 406: "sólo la tienen los que son poetas", [tr. M.C.].

¹⁶ XARAU, "Glosari. L'illa blanca: Els murs d'Iviça", *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1788, 4-IV-1915, p. 250: "y entonces, por medio del tiempo, destructor y envejecedor de todas las cosas creadas, empieza la carcoma a roer, empieza el sol a dorar las piedras, y aquellas paredes, antes tan frías, tan rectas, tan de ingeniero, se van modelando poco a poco, y llegan a ser bellísimas cuando las consideran inútiles", [tr. M.C.].

¹⁷ S. RUSIÑOL, "Del Born al Plata. XXXII: Els desmais", *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1664, 18-XI-1910, suplement, [s.p.].

¹⁸ *Ibid.*: "Siguiendo con la barca río arriba, se van encontrando siempre a cada lado, y, como dos cortinas frondosas, dejan caer el rezago de las ramas que se mojan contra la corriente. En algunos lugares forman dos grandes muros, cerrando las grandes frondosidades; las hay como plumones de alas extendidas en aquellas orillas, o como cabelleras gigantescas, tendidas cerca del agua; las hay que trepan hacia arriba, y al llegar a lo más alto, como por cansancio, se dejan caer desvanecidas, y por todas partes cierran la visión, y hacen pensar de aquellas islas las cosas más misteriosas.

Se pasan tantas islas, siempre bogando por canales de agua; se encuentran tantos sauces llorones, haciendo siempre de muralla, que llega un momento en que el hombre se pierde, y el espíritu parece que se detenga, y uno no sabe si aquello son tumbas de gigantes durmiendo cerca del agua, o templos de ídolos ignorados, o pedazos de planeta que nadan. La sensación es tan extraña que no encuentra comparación. Vienen a ser las primeras líneas que ha inventado la Naturaleza antes de existir la arquitectura; la fermentación de la tierra estilizándose y convirtiéndose en paisaje; el desbordamiento volviéndose orden de línea que nace, y al nacer se cristaliza en forma de ramas. Cada curva es una sorpresa al mis-

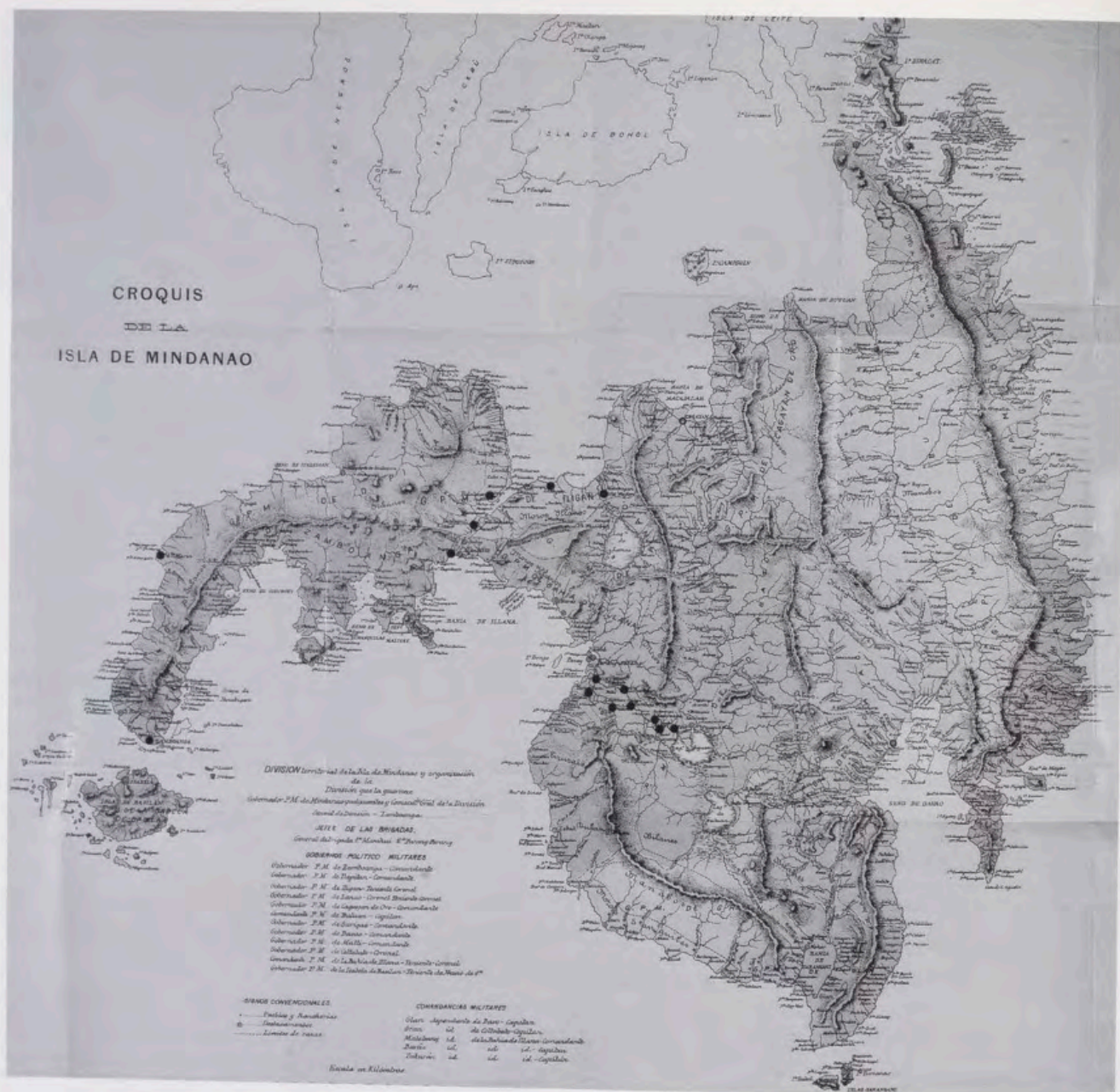


Dos instantáneas del pintor con la paleta entre los dedos, en épocas diferentes. Hemeroteca Nacional. Madrid.

mo tiempo que monotonía; cada isla, un verso; cada agrupamiento, una estrofa, y todas juntas, un poema: un poema indefinible donde las palabras son sauces llorones que van rimando en cada orilla", [tr. M.C.].

¹⁹ *Ibid.*: "Bajamos en una de aquellas islas, y, con grandes dificultades para poder pasar, entramos por en medio de las zarzas, y lo que vemos es espectáculo que no olvidaremos jamás. Entre los sauces llorones, los eternos sauces llorones que producen su espesura y su belleza, encontramos un pequeño jardín, que no sabemos si está allí porque está, porque lo han traído o porque le hemos soñado, tan extraño y nuevo resulta para nosotros y de una poesía tan nueva. Figuraos que el jardincito es de murta y boj recortados, como un pedazo de Generalife, y que la flora de esta América le hubiese invadido para ahogarlo entre las ramas tropicales y la espesura de la hierba húmeda. Los dibujos del suelo han sido borrados por bandadas de plantas que crecen como esponjas de flores; los troncos de los árboles han sido inundados por un agua llena de hojas que parecen dormir, enfermizas; las enredaderas ciñen a los árboles, como raíces de orquídeas monstruosas, soltando un fruto rojizo que no sabe si es fruto o si es veneno; y los sauces, arriba, como un manto, lo cubren todo dentro de una humedad de tierra que fermenta. No se ve un pedazo de tierra que no tenga su hormiguero: miles de hormigas construyendo montañitas como abscesos de humedad; no hay planta sin su araña con colores de oro fundido y de bronce, tendiendo sus telas entre las flores; ni hay flor sin mariposa, con alas de terciopelo negro. Es un jardín que se sueña. Es un jardín que, para pintarlo, se necesitaría también ser insecto, y poder vivir en aquel fondo de fiebres y de belleza", [tr. M.C.].

²⁰ *Ibid.*: "Al salir de allí se pone el sol. Por entre los listones de los sauces han entrado salpicaduras de fuego coloreándolo todo con pinceladas. El jardincito se ha ido durmiendo; los hormigueros quedan desiertos; las arañas se han retirado; las mariposas pliegan sus alas y sólo mueve las plantas alguna serpiente que se desliza. Salimos de allí y de nuevo al río. Volvemos a encontrar los sauces llorones, formando, como siempre, en las dos orillas, dos grandes muros solemnes. En aquella hora y en aquel sitio la paz es tan grande, el río tan quieto, que los árboles, pasando, pasando siempre, con sus mantos funerarios, parecen guardar algún enigma. Nunca hemos sentido una paz tan honda y tan definitiva. Las ramas caídas de los sauces llorones han desvanecido nuestro espíritu", [tr. M.C.].

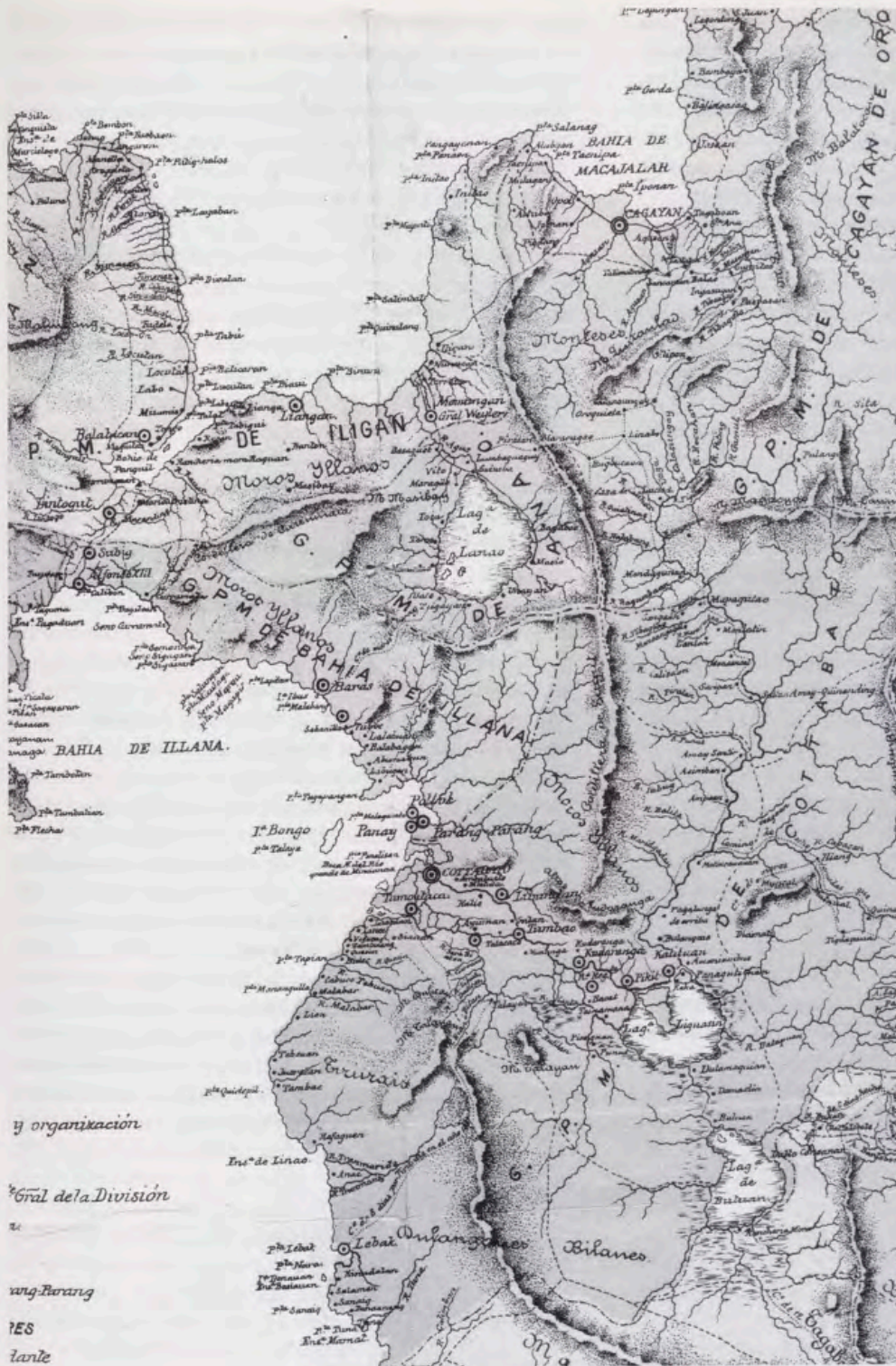


Plano de Mindanao.

Una visión fotográfica en torno al río Pulangui: la Filipinas musulmana en los albores del *noventa y ocho*

Por M^a Leticia Ruiz Gómez

Detalle ampliado del plano de Mindanao.



La primera toma fotográfica conocida en las Filipinas data de 1860: una estereoscopia debida a un ingeniero francés que plasmó el retrato de una joven del grupo de los *Tinguian*¹. La fecha de la imagen demuestra el temprano interés que el archipiélago despertó en el ámbito fotográfico, interés que durante las primeras décadas protagonizaron fotógrafos europeos, principalmente franceses e ingleses, y que desde finales de siglo compartieron su presencia con las cámaras de estadounidenses y chinos. El retrato de esta muchacha *Tinguian* testifica asimismo las preferencias marcadamente etnográficas y antropológicas que la variada geografía y la heterogénea población filipina ofrecían al fotógrafo. En el umbral del nuevo siglo, tan complejo país se convirtió en uno de los

destinos preferidos de antropólogos, científicos, viajeros y aventureros, en un momento de redefinición de fronteras y de cambios profundos en los ámbitos de influencia geográfica. La fotografía emergió como un fascinante instrumento de conocimiento, entonces real, objetivo, y sobre todo, multiplicador. Como resultado de las expediciones que entre las décadas de los setenta y noventa recorren el país, afloran las fotografías en las publicaciones del naturalista francés Alfred Marche, *Voyage Aux Philippines*, 1887, o del americano Dean Conant Worcester, con el significativo título de *Our Islands and their People*, 1898². Worcester proporcionó a la entonces naciente revista *National Geographic* las primeras tomas de las islas, desplegadas en el interior de la publicación. La amplia literatura en castellano sobre el archipiélago, en nuestros días tantas veces revisada por la cen-

tenaria celebración, atestigua el lógico interés que desde España se muestra por la colonia, pero no puede ocultar la escasez de imágenes fotográficas propiciadas por la metrópoli con respecto a sus entonces territorios ultramarinos; y más en un momento, en el último cuarto del siglo XIX, en que desde España se seguía con preocupación el devenir de estos territorios³.

Los fondos fotográficos del Patrimonio Nacional dan fe de esta escasa presencia gráfica de los últimos restos del Imperio español (Cuba, Puerto Rico y Filipinas), pero entre los contados ejemplos, son desde luego las Islas Filipinas las que ocupan un capítulo más destacado. Además de algunas fotografías sueltas de distinto interés⁴, entre la Real Biblioteca y el Archivo General de Palacio se guardan unos pocos álbumes y reportajes, algunos bien conocidos, como el de la espectacular *Exposición General de las Islas Filipinas*, del año 1887, con la firma fotográfica de Juan Laurent⁵.

De la *Exposición Regional de Filipinas*, celebrada en Manila en 1895, contamos con dos ejemplares idénticos⁶, en este caso sin autoría fotográfica. Junto a la calculada visión propagandística de las exposiciones finiseculares⁷, en la misma línea promocional de las bondades del Imperio, y siguiendo la estela isabelina de documentar las construcciones públicas propiciadas por España, hallamos igualmente un álbum fechado en 1895 con el significativo título de: *Obras públicas en las Islas Filipinas. Faros*. En este caso las tomas fotográficas se deben a Marion, que tras su nombre deja constancia de la que suponemos sea su ciudad de origen, París.

La vertiente militar también queda reflejada en otro volumen, el titulado *Batallón de leales voluntarios de Manila* que, con una extraordinaria encuadernación, se fecha en 1896; las fotografías se deben a G. HERNBERG, apellido germánico que da nuevamente testimonio de la importante presencia de fotógrafos europeos, no españoles, en el Archipiélago. Por último, nos referiremos a una serie de diez positivos en papel albúmina, sin encuadernar, con sello del estudio de Martínez Hébert, en donde se documenta el estado en que quedó la capital filipina tras el terremoto de 1865. Este reportaje plantea distintas interrogantes sobre el fotógrafo, comenzando por la fecha y lugar de realización, interrogantes difíciles de resolver por el momento.

Pero nuestro interés se centra ahora en un álbum fechado en 1892, y que consideramos excepcional por distintos motivos, comenzando por la geografía insular que retrata: las islas de Mindanao y Joló, y más concretamente de la primera, nos interesa sobre todo el recorrido por la laguna de Liguasin y la desembocadura del río Pulangui, en la división administrativa de Cottabato. En seguida pasaremos a analizar la singularidad de estos hermosos pero secularmente inhóspitos territorios, cargados de atractivo estratégico, por nuestras aspiraciones coloniales en el archipiélago filipino, y antropológico, por cuanto representaban la pervivencia de unas formas de vida en clara confrontación, no sólo con la idea "civilizadora" de españoles y más tarde de norteamericanos, sino con las otras etnias que ocupaban ancestralmente estos ámbitos⁸.

No se trata de una obra esmeradamente encuadernada ni con lujosa presentación, nos hallamos ante una suerte de atado de sesenta y ocho páginas sueltas de 245 x 200 milímetros, en cartoncillo marfil, unidas por dos tapas de madera; en la que conforma la cubierta, apa-

recen en su centro las plateadas iniciales bajo corona de la regente María Cristina. Pegadas a estas páginas, setenta y cinco positivos fotográficos, todos ellos con una escueta pero fundamental explicación manuscrita a modo de pie de foto, pero a las que no antecede ninguna portadilla o dedicatoria que nos permita conocer quién ofrece a la Reina semejante reportaje, cuál es la motivación exacta de su realización, a quién se deben las distintas tomas fotográficas o tan siquiera un título recopilatorio, aunque en la Real Biblioteca consta como *Vistas de las poblaciones de Cottabato, Río Grande de Mindanao, Joló, Liangan, Monungam,...* y de tipos indígenas, así como de tropas españolas en Filipinas⁹. El título dado ofrece, sin duda alguna, un excelente resumen de los aspectos que ilustra.

Las islas de Mindanao y Joló fueron lugares especialmente conflictivos a lo largo de los más de cuatro siglos de presencia española en la zona. Geográficamente se sitúan en el extremo meridional del Archipiélago filipino y al noreste de Borneo, pero con una extensión bien diferente; Mindanao es, después de Luzón, la isla más grande de entre las siete mil que conforman la nación filipina: más de noventa mil kilómetros cuadrados; el archipiélago de Joló o Sulú forma un pequeño arco tectónico (en paralelo con el que forma Palawan más al norte) de minúsculas islas que acercan las Filipinas hasta Borneo. Precisamente desde Borneo llegaron a partir del siglo XIV grupos islamizados a los que los primeros colonizadores españoles llamaron despectivamente *moros*, grupos que se impusieron claramente, cuando no aniquilaron, las otras etnias de la zona¹⁰. España no lograría, sino al final de su presencia colonial, un cierto control sobre estos parajes y sobre estos grupos, y desde el siglo XVI hubo de levantar y mantener distintas fortificaciones militares para frenar los levantamientos moros; estos contaron a lo largo de la ocupación española con el apoyo alternativo de holandeses e ingleses, que trataban de abrir rutas comerciales beneficiosas para sus respectivos países, en un lugar estratégico del Pacífico que fue igualmente "centro importante de piratería y almacén de esclavos"¹¹. En paralelo a sus creencias religiosas, estos dos aspectos, piratería y esclavitud, marcarán el eje de los seculares conflictos con los intentos españoles de colonización, especialmente desde 1850, en que España se propuso hacer efectivos por las armas unos derechos sobre tan importante isla y que en la realidad no eran tales¹².

Desde la fecha señalada, las provincias de Surigao, Misamis, Dapitán y Gavao se fueron incorporando a la administración española¹³, pero la presencia musulmana en Joló y en el centro de Mindanao, especialmente en los esteros situados entre las lagunas de Lanao y Liguasin, representaba un foco constante de preocupaciones. Se trata de una zona acotada por las bahías de Illana y de Iligan, ocupadas por el núcleo más importante de rancherías (poblaciones aisladas) de moros-malayos de la isla, organizados políticamente por el sistema de *dattos* o sultanatos locales que conformaban un importante número de principalidades o estados.

Cada *datto* local agrupaba bajo su gobierno a distintos pueblos y rancherías, cuyos pobladores debían pagar tributos a sus respectivos jefes o *dattos*, con un régimen de vasallaje que incluía la esclavitud. España procuraba mantener el poder local una vez firmado el correspondiente tratado en que se acataba el gobierno colonial.

Pero este acatamiento no se ejercía sino con las armas, y una vez reconocido, la fragilidad de los pactos se agudizaba por la imposible imbricación entre las formas administrativas españolas y las ancestrales maneras musulmanas, truncándose repetidamente la convivencia pacífica y el afán "civilizador", en un momento en que el concepto de negociación no fue precisamente la mejor virtud de nuestro gobierno, aún en casos aparentemente menos complejos como los que se reclamaban desde Manila. En estos días se nos recuerda cómo una de las pretensiones de Rizal y su entorno de reformistas era obtener una simbólica presencia en las Cortes de Madrid: tan sólo tres diputados ¹⁴.

Los últimos veinte años de la presencia española en el Archipiélago filipino significaron, por lo que respecta a Joló y Mindanao, un afanoso plan de ocupación militar donde mandos militares como Weyler, Blanco, Terreros o Huerta, continuadores del histórico Corcuera, forjaron fama al querer cerrar un contencioso que ponía además en peligro las islas cercanas más al Norte, especialmente las Bisayas e incluso Luzón, impotentes sus costas ante los ataques moriscos, quienes saqueaban, mataban y esclavizaban a sus habitantes. A la empresa española de dominar Mindanao "se opusieron siempre obstáculos de gran importancia, y antes de ejecutar dicha empresa, fue preciso ir ocupando las costas y establecernos en ellas sólidamente, levantando pueblos, ensanchando sus zonas hasta formar verdaderas provincias, dominar la importantísima cuenca del Pulangui y consolidar nuestro poder en los territorios en que habíamos enclavado la bandera de la Patria". El párrafo se debe a un texto importante para entender la estrategia militar que España adopta en estas fechas; es la obra de Benito Francia y Ponce León y de Julián González Parrado, *Las Islas Filipinas. Mindanao*, editada en La Habana en 1898. Los dos autores eran militares que habían tenido responsabilidades en Mindanao, y que redactan un texto capital en el seguimiento de la ocupación efectiva que desde fines del siglo XIX se está llevando a cabo. El libro de Francia y

González Parrado nos servirá igualmente para comprender el recorrido fotográfico que se sigue en el álbum regalado a la regente, doña Cristina de Habsburgo Lorena. Ese recorrido en torno al corazón de las poblaciones moras presenta dos puntos de interés ya señalados: la costa de Iligan y el río Pulangui, en su tramo final desde la laguna de Liguasin hasta su desembocadura en Cottabato, en forma de imponente delta. La fecha de este recorrido gráfico, en el año 1892, se sitúa en un momento de intensa actividad fortificadora de las posiciones ganadas recientemente, tras la intervención del general Weyler en 1891, y poco antes de que el gobernador capitán general Ramón Blanco, emprendiese la campaña de Lanao en 1894. En este sentido, la aportación de Valeriano Weyler parece que fue decisiva: "construyó en el río Grande nuevos fuertes, ocupando las colinas de Pikit y Catituan, donde se han construido, lo mismo que en Tumbao y Reina Regente, fuertes permanentes de mampostería" ¹⁵.

En la costa de Iligan, concretamente en Liangan y Momungan, además de Dapitán, más al Norte, las fotografías ilustran una visita de la máxima autoridad española en el Archipiélago: el general Eulogio Despujol y Dussay, conde de Caspe, entonces gobernador general de las Islas Filipinas, que viaja a Mindanao y Joló (más concretamente a la isla de Isassi) acompañado por su esposa; en la zona es cumplimentado por el general de brigada Francisco de Castilla Parreño, gobernador interino en la isla ¹⁶. Los setenta y cinco positivos fotográficos sobre papel albúmina se presentan en dos tamaños: 175 x 125 mm. y 105 x 85 mm. ¹⁷. No siguen un orden aparente, o si este orden existió ha quedado trastocado al desbarajarse las páginas sueltas que conforman el reportaje, pero muestran con claridad esos dos recorridos seguidos, especialmente claro en el transcurso final del río Grande. El bloque más numeroso de imágenes muestra esa consolidación militar del territorio, en pleno período constructivo de fortines, al tiempo que se pretende asentar una idea colonial y evangelizadora, diferente según los núcleos de población ¹⁸.



Casa del datto Ayunan
en Tavirán.



Frente a la importancia de la cabecera de Cottabato, donde se aprecia un incipiente signo urbano que dota al conjunto de un caserío importante, bien organizado, con calles, paseos o casa de gobierno, los puestos de vigilancia o fuertes en construcción siguen, en la mayoría de los casos, el empleo indígena de los materiales vegetales sobre estructuras de madera. En casi todas estas tomas, el fotógrafo busca un aire de cotidianidad, de mantenida presencia del estado español: unos soldados cultivan una huerta en el fuerte de Kudaranga, otros descansan en el bosque camino de Momungan, o trabajan construyendo una torreta en Reina Regente o una plaza en Siassi, Joló. Sólo se toma una fotografía de misioneros, concretamente un agustino recoleto que se desplaza a caballo hacia Momungan, imagen que tiene sobre todo un carácter anecdótico. De la Orden de los Jesuitas, la única prueba fotográfica es la fachada de la iglesia de Tamontaca. La escasez de imágenes sobre la presencia religiosa en esta zona del archipiélago es comprensible, no en balde se consideró desde España que una de las diferencias insalvables con estos grupos era su rechazo a las enseñanzas misioneras¹⁹.

Junto a la presencia militar y religiosa española, el reportaje recoge el interés etnológico y natural que las Filipinas despertaron desde la segunda mitad del siglo XIX: las vistas de los esteros, en las que se nos antoja intuir el lento transcurrir del Pulangui, o la monumental belleza del balete Castaños, un impresionante árbol de Tinunkup, cerca de Reina Regente. Pero nuestro anónimo fotógrafo recoge asimismo numerosas tomas de los pobladores del entorno del río, principalmente moros, pero también tirurais, una de las etnias paganas de la isla que más fácilmente asimilaron la colonización española. Las casas de entramado vegetal, las embarcaciones autóctonas (las *vintas moras*), o la multifuncionalidad del carabao en la vida cotidiana²⁰, son retenidos por la cámara con la avidez y pintoresquismo con que los primeros fotógrafos llegados a la España de los años cincuenta y sesenta, captaron nuestro país y sus gentes. Ya nos hemos referido a que la rica diversidad

geográfica y humana estimuló los viajes al Archipiélago. El célebre *Reisen in den Philippinen*, del naturalista y orientalista Frederic Jagor, del año 1860, y con temprana traducción al español (1875) del ingeniero Vidal y Soler, atestigua la riqueza de estas posesiones ultramarinas y la clarividencia que desde fuera de España se tenía de las cuestiones filipinas. Pero también entre nuestros compatriotas es posible encontrar lúcidos textos sobre el estado de las cosas al declinar el siglo. Sobre las peculiaridades de Mindanao, los problemas de posesión y consolidación del territorio en manos españolas, ya hemos citado más de una obra, generalmente de autores militares experimentados en el territorio que se muestran deseosos de hacer entender en la península los problemas que plantean nuestros asentamientos. Un libro fundamental para comprender el recorrido fotográfico que el álbum que estudiamos nos propone es el de Benito Francia y Julián González Parrado, al que nos referimos más arriba y ahora seguiremos en lo que respecta a las posiciones que nos interesa reseñar.

Sin saber a ciencia cierta el orden del viaje, iniciaremos nuestro recorrido por el puerto de Dapitán, al norte del istmo insular, y probable punto de llegada a Mindanao. De esta comandancia militar se toma tan sólo una "instantánea" del aparatoso desembarco de la Condesa de Caspe, ayudada por su marido y un nutrido cortejo de indígenas, probablemente subanos.

Más al Oeste, a escasos kilómetros, la costa de Iligan, concretamente en el pantalán de Balatacán en la bahía de Panguil. Balatacán se sitúa en la llamada trocha de Tukurán a Misamis, constituyendo "una línea militar de ocupación en la parte más estrecha de Mindanao de Norte a Sur y mide veintiocho kilómetros, vigilada y protegida por tres destacamentos defendidos por fuertes, Lintogud al norte, Lubig al centro y Tukurán al extremo sur de la trocha, punto obligado por ser el más próximo desde la bahía Illana al seno de Panguil a través del istmo. Creemos nosotros -Francia y González Parrado- que es de verdadera eficacia, bien atendida, para el dominio de Mindanao; pues que aísla todo su te-



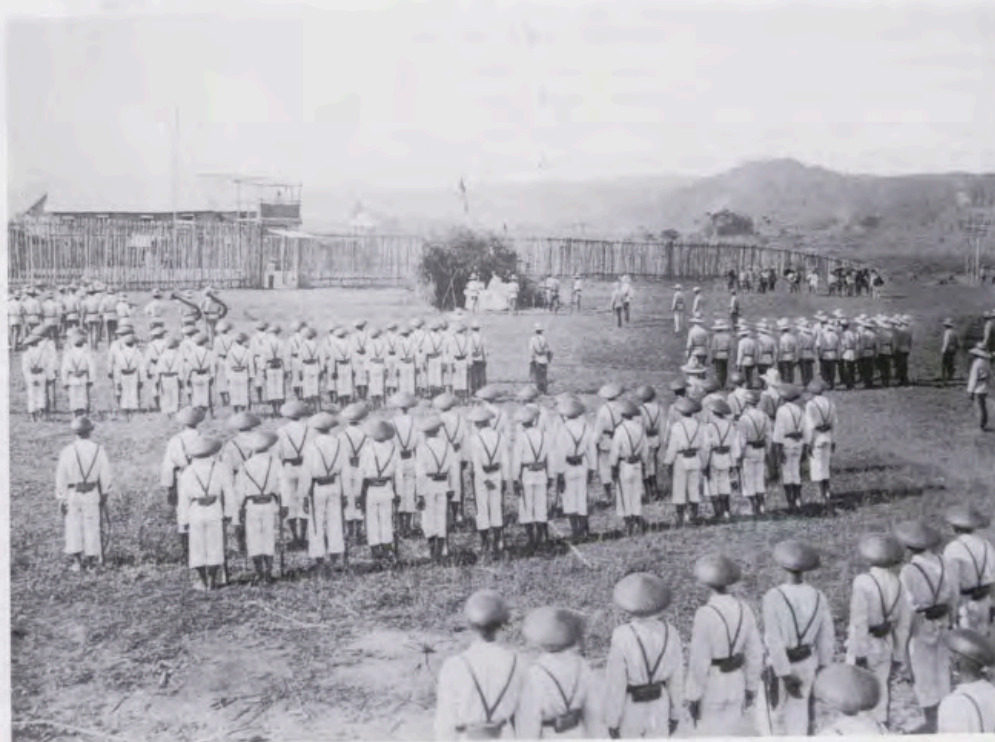
*El pantalán de Balatacán en la Bahía de Panguil,
en la trocha de Tucurán a Misamis.*

territorio occidental, impide el paso, por tierra, a las expediciones de los malayos en busca de esclavos subanos y facilita el medio de mantener en paz la región de que se trata, que mide 180 kilómetros de norte a sur y 210 de este a oeste. Además incomunica por el interior a los moros de Sindangan y a los de los senos de Sibuguey y Dumanquilas con los de Lanao, dejándolos reducidos a

sus escasas y débiles fuerzas y haciendo posible y sencillo el mantener a todos estos en obediencia”²¹. Además de Balatacán, y de la bahía de Panguil, en el álbum aparece el fuerte de Lintogo o Lintogud.

De mayor importancia es la visita a Liangan, si tenemos en cuenta que, tras Momungan, es el lugar del que se toman mayor número de pruebas fotográficas. Se trata de un enclave al que se le da gran relevancia: “En la orilla derecha del río Liangan, en la bahía de Iligan a la entrada del seno de Panguil, en la meseta de una pequeña península, se halla el fuerte Almonte, en posesión ventajosa para vigilar el paso del interior al seno de Panguil por donde se dirigen los moros a la costa occidental del mismo seno y a la bahía de Iligan”²². Es un lugar al que acude el gobernador general, Despujol, acompañado por el general Castilla. El recorrido de inspección al fuerte puede deberse a que, según indica uno de los pies de foto, el puesto había sido atracado recientemente. Entre las cinco fotografías, el sultán de Liangan acompañado por un pequeño séquito y un soldado, en lo que suponemos la visita obligada al gobernador general del Archipiélago.

A dieciséis kilómetros de Liangan se halla la comandancia militar de Momungan, donde se situaba el fuerte Weyler, lugar con importante destacamento y del que se conservan diez fotografías, el bloque más numeroso de todo el álbum. La llegada del general Despujol se lleva a cabo el 17 de mayo, día del cumpleaños de don Alfonso XIII; con tal motivo se celebra una misa de campaña en honor del joven Monarca. El hecho de contar con la presencia del gobernador general de las Islas convierte la ceremonia en un acto eminentemente simbólico, de afirmación española en un ambiente marcadamente hostil, en un momento en que nuestro país está reforzando su presencia en la isla. En Momungan se capta igualmente al sultán “llegando al fuerte a visitar al capitán general”, según consta al pie de la prueba. Tras las recientes victorias españolas en estas principaías, los sultanes y jefes locales se vieron obligados a rendir pleitesía, en su visita a la zona, al conde de Caspe como máximo representante del gobierno español.



*Misa de campaña en
Momungan. Celebración
del cumpleaños de
S.M. el Rey Alfonso XIII.*



La condesa de Caspe
en la isla de Siassi,
en el archipiélago de Joló.

La segunda parte de este primer itinerario en el que participan los condes de Caspe y el general Castilla finaliza en Siassi (pequeña isla en el centro estratégico de Joló), tal vez tras pasar por el puerto de Santa María, en uno de los emplazamientos más al Este de Mindanao, punto intermedio antes de llegar a Zamboanga, capital insular y puerto natural de paso al archipiélago de Sulú o Joló. Del puerto de Santa María el fotógrafo toma una vista del destacamento. En Siassi las tomas dan cuenta de la construcción de una plaza, y una vista del Paseo del Marqués de Ahumada, además de una curiosa imagen de la condesa de Caspe rodeada de un grupo de musulmanes ricamente ataviados, que se ajustan muy bien a las descripciones de esa época: "Los hombres visten camisa partida, calzones, pañuelo blanco o colorado en la cabeza, van descalzos como los indios, llevan cris a la cintura, su lanza en la mano y su tabuquera en las espaldas. Las mujeres visten de blanco. Los Dattos añaden al vestido de los hombres los botones en la camisa y el pañuelo, que no sueltan de la mano"²⁵. La afectada pose del moro más próximo a la de Caspe, y el subrayado contraste cultural entre el grupo musulmán y la dama española, marcan una bella estampa llena de pintoresquismo e intención documental. En las costas de Joló se toman las imágenes que atestiguan la visita del sultán Muhamad Harun Narrasid, acompañado, entre otros, por su hijo, el *Rajakmuda*²⁴. De nuevo la fotografía da testimonio del acatamiento de uno de los jefes de la zona, hasta fechas recientes enemigo de los intereses de España, y que es sometido por nuestro país en 1876. El sultán llega al encuentro con Eulogio Despujol en una engalanada embarcación, hasta alcanzar la cubierta de la nave española, en la que se retrata acompañado, entre otros, de su hijo y un oficial español. Del sultán de Joló contamos en el Archivo de Palacio con cuatro retratos de estudio realizados por Francisco Pertierra, datados unos quince años antes, hacia 1875²⁵. En las dos fotografías la vestimenta y actitud de Narrasid pueden parecer similares: lleva bastón de mando y está tocado con fez, pero hacemos notar que en el álbum que analizamos, tras

el sometimiento impuesto por las armas, el sultán ha cambiado la guerrera por una levita a la europea y, aunque mantiene el bastón de mando otorgado por España (según hábil costumbre española de captar e incorporar al orden jerárquico los mandos indígenas establecidos previamente), se ha desprendido del simbólico sable, y tampoco lleva el *kriss*, tan querido por los jefes malayos; bien es cierto que el *Rajakmuda* y otro hombre de su séquito lo llevan de forma muy notoria e incluso provocativa.



El Sultán y el *Rajakmuda* de Joló.

El otro punto de interés del álbum se centra en los asentamientos ganados por las tropas españolas en el recorrido final del río Grande, entre Luguasin y su desembocadura en impresionante delta en la bahía de Illana. Es un recorrido bastante claro, por cuanto la expedición parece peinar literalmente las dos riberas del delta, mostrando las actuaciones militares que se están llevando a cabo de cara a la estrategia de doblegar a los moros de la llamada *Confederación Illana* ²⁶. La ruta en esta zona se inicia en el distrito de Cottabato ²⁷, en el brazo norte del Pulangui, “se halla en la desembocadura de uno de los brazos de Río Grande, y es la base estratégica de las operaciones militares y de dominio de aquel extenso territorio. Fue ocupado en 1851 por cesión hecha al gobierno de España por el Sultán de Mindano tributario de Tamontaca” ²⁸. De nuevo son Benito Francia y Julián González quienes aportan la información fundamental del lugar, más concretamente, de la cabecera del distrito, de igual nombre, nos señalan: “Cottabato, cabecera del distrito, se halla en la margen izquierda del río Pulangui a unas 5 millas de su desembocadura, en terreno bajo; detrás del poblado y tocándole, se alza una colina que ocupa una excelente posición estratégica dentro del delta, y partiendo del hecho de que se encuentra muy cerca de la desembocadura, se ha tratado de quitar importancia a este punto como cabecera, pretendiendo llevarla a Tumbao. Ciertamente este sitio, en el mismo vértice del delta, tiene una situación ventajosa y es indispensable mantener allí un buen fuerte. La traslación del gobierno allí sería lógica, a ser posible sin enorme trabajo y grandes gastos; pero desgraciadamente, no lo es; todo aquel terreno es bajo y pantanoso, se inunda con mucha frecuencia y el hacer allí un pueblo sería tarea larga y muy penosa. En Cottabato se viene trabajando desde hace muchos años para terraplenar y hacer habitable la vega que se extiende entre la orilla izquierda del río y la colina: un ferrocarril portátil, sistema *Decauville*, comprado por el vecindario, permitió comenzar con provecho los movimientos de tierra necesarios para le-

vantar el suelo, y una vez conseguido esto, Cottabato tendrá un buen emplazamiento. Su situación en el delta es única para centro y base de operaciones. De la posición de la colina no puede prescindirse, y si en su meseta debe construirse un fuerte y telégrafo, en sus laderas pueden hacerse edificaciones ventiladas y secas, y desde allí abrir caminos en todas direcciones. Dentro del delta no hay ningún otro sitio que no tenga muchos más inconvenientes que Cottabato, sin ninguna de sus ventajas” ²⁹. Del explícito texto, sólo queremos subrayar dos aspectos: el primero de ellos, la referencia al traslado del gobierno a esta fundamental posición. Cuando en los años sesenta España decide someter la isla de Mindanao, movió la capital desde Zamboanga a Cottabato, concretamente el 18 de agosto de 1871, considerando la situación geográfica, esencial para el dominio moro. Este traslado resultó muy breve dadas las dificultades que el pantanoso terreno proporcionaba. El segundo aspecto destacable es el desarrollo urbano del lugar como consecuencia precisamente de su ubicación.

Las fotografías de Cottabato con que contamos reflejan esta importancia señalada en el texto de 1898, comenzando por la colina que domina la zona, y desde donde se ha tomado una panorámica de esta cabecera. Otras tomas muestran un incipiente entramado urbano en el que se alza el caserío, que se sitúa en el llamado estero de Landa, una zona pantanosa donde se levantan las habituales casas de cañas y nipe. Pero además, como cabecera de distrito, Cottabato estaba dotado de algunos edificios públicos, como la casa de gobierno, del jefe provincial, significándose en el paseo principal, paseo que, como la también fotografiada calle del General Corcuera, manifiestan una planificación que contrasta con las sencillas rancherías del resto del recorrido. Otros rasgos de la capitalidad de Cottabato en el distrito los hallamos en que este núcleo contaba con un intérprete bien instalado, a tenor de los dos positivos fotográficos en que se retrata un nutrido grupo de servidumbre a su servicio.



Torre de Libungan.

Al dejar Cottabato, y siguiendo en el mismo lado del río, nos encontramos con la sencilla pero imponente torreta de Libungan, concretamente “en la desembocadura del estero de los Caimanes a diez millas de Cottabato; es un pequeño fuerte o torreta que guarda la comunicación entre Tumbao y Cottabato y vigila una dilatada planicie con diversas rancherías moras”⁵⁰. La fotografía muestra la robustez de esta torre, con cubierta metálica, muy parecida a la que se nos describe en Kudaranga. De mayor envergadura es la fortificación de Tumbao, en el vértice del delta del río Pulangui, enclave fundamental, “admirable punto estratégico, defendido por un fuerte de gran capacidad, guarnecido por un oficial, sesenta individuos de tropa y seis artilleros. Está rodeado de un buen parapeto, con emplazamientos para dos cañones y la entrada se hace por un puente levadizo. Se tomó posesión de Tumbao en noviembre de 1851, y en las grandes avenidas, se inunda el terreno por todas partes semejando los brazos en que se bifurca el río: una inmensa laguna que oculta las llanuras de cogón y los carrizales. Chocando con los muros del fuerte, enormes troncos de árboles y macizos de tierra desprendidos de las orillas por la fuerza de la corriente”⁵¹. En el interior del parapeto señalado, nuestro anónimo fotógrafo capta el jardín cultivado.

En el brazo sur del delta del Pulangui, frente a Cottabato, se sitúa Tamontaca: “es un fuerte reducto cerrado por sus cuatro caras, dos de piedra y otras dos de tierra con revestimiento de piedra y dos tambores para flanqueos, tiene como a dos kilómetros en la orilla izquierda del estero de Manday una torreta con un pequeño destacamento. En los montes próximos llamados de Tamontaca, habitan los tirurayes, raza pacífica casi del todo sometida. Hay muchos cristianos, y los padres jesuitas poseen un establecimiento donde recogen y educan a los huérfanos y jóvenes de ambos sexos que consiguen emancipar de la esclavitud de los moros”⁵². De nuevo, la descripción de los artilleros Benito Francia y Julián González nos resulta un extraor-

dinario referente escrito de las fotografías de nuestro álbum; bien es cierto que, en este caso, el fotógrafo no ha captado el puesto militar, sino que ha preferido mostrar a los distintos pobladores: monteses, tirurais o el datto Ara, además de los niños recogidos por los jesuitas, tal y como se señala en el texto citado. Destaca la iglesia de esta Orden, cuya fachada, típicamente colonial, se convierte en un notable referente español que se distingue sobre la arquitectura vernácula;⁵³ próximas a la iglesia, unas mujeres de la zona se dejan retratar vestidas como cualquier mujer pudiente de la metrópoli. En Tamontaca se toma una imagen del mercado o *tiangui*, en una extraordinaria panorámica de la zona donde el fotógrafo ha captado una abigarrada marea humana junto al Pulangui, imagen de gran belleza y fuerza narrativa.

En la zona superior del delta, una vez sobrepasado Tumbao, a trece millas marinas, está Kudaranga: “En la orilla derecha del río, enfrente de la desembocadura del estero de Dansalán donde el datto Utto tiene sus dominios, existe una torre de tres pisos, dos de mampostería y el último de entramado de madera y cubierta metálica. Su forma es poligonal, de nueve lados, con aspilleras para el flanqueo y defensa en los dos primeros pisos y galería volada y corrida en el último. En el lado mayor, se adosa un patio rodeado de muralla de mampostería aspillerada, en el cual están las cocinas, letrina y un pequeño *blokaus* de dos pisos con disposiciones para flanqueo vertical y horizontal por aspilleras y matacanes”⁵⁴. Su guarnición es de un oficial y veinte individuos de la tropa”⁵⁵. De este fuerte el texto destaca su compleja construcción, pero sin embargo, el fotógrafo ha preferido retratar a dos suboficiales que posan llenos de afectada elocuencia delante de una construcción tradicional, seguramente una dependencia de la guarnición;⁵⁶ la otra toma muestra a los soldados cultivando la tierra en el interior del recinto. El nombre del *datto* Utto, tan citado en nuestro texto de referencia, lo volvemos a encontrar muy cerca de Kudaranga, en Reina Regente, por



Mujeres tirurais en Tamontaca.



ser el lugar de enterramiento de una hija de este *datto*, hombre que se significó en los levantamientos contra España desde 1864, contraviniendo lo dispuesto por su padre, el sultán de Bohayan³⁷. La curiosa sepultura emerge como un misterioso velero en medio del bosque.



El sargento y el cabo de Kudaranga.

Reina Regente, en la colina de Tisunkup, se encuentra a cuatro millas marinas de Kudaranga, "a seiscientos metros de la orilla izquierda del Pulangui, y dominando toda la vega, se ha establecido un fuerte que encierra la Comandancia militar de aquella zona, el cuartel, pabellones y almacenes. En la orilla del río hay un *blokaus* que se ocupa durante el día con diez hombres. El fuerte tiene emplazadas dos piezas de bronce lisas de diez centímetros y se halla guarnecido por dos oficiales y cien individuos de tropa, de infantería; un sargento, un cabo y diez artilleros. Esta colina es el punto más estratégico de la comarca, y alrededor del fuerte hay extenso terreno, a propósito para establecer un poblado y toda clase de plantaciones; pastos abundantes, bosque con madera de construcción, y piedra caliza en abundancia"³⁸. De este importante puesto militar contamos con una vista general, aunque el fotógrafo ha destacado especialmente el espléndido bosque circundante. Y del bosque, un espectacular árbol, el baleté Castaños, que medía unos treinta y cinco metros aproximadamente, y en donde en repetidas ocasiones son retratados los soldados del ejército español, soldados que se convierten en buscado punto de referencia para las imágenes del impresionante baleté. La última población y destacamento militar que se recoge en el álbum que estudiamos está a orillas de la laguna Liguasin, punto donde el Pulangui quiebra prácticamente noventa grados en relación con su transcurrir en paralelo a la cordillera de Sugut. El fuerte de Pikit respondía, según las descripciones de Francia y González, a las fórmulas más estables y duraderas de fortificación previstas por Valeriano Weyler, haciendo uso de la mampostería y las torretas *blokaus*³⁹. Sin embargo, el fotógrafo no muestra interés por este fuerte, y las tres tomas sacadas en Pikit prefieren documentar los trabajos de construcción de un camino de acceso al caserío de la población, una vista del embarcadero en el lago, y una *vichara* o negociación entre el comandante de Pikit, sentado y centrando la conversación, y un grupo de moros de distintas edades, incluidos algunos niños, todos ellos de pie y rodeando al comandante.



*Tumba de la hija
del datto Utto
en Reina Regente.*

A lo largo del viaje, especialmente en esta parte fundamental por el Pulangui, la cámara enfoca repetidamente a la población mora y al medio geográfico en que ésta se desenvuelve, con la curiosidad del que descubre un deslumbrante territorio humano y natural, más allá de la narración obligada de las posiciones militares españolas. Se subraya por un lado la espectacular aparición de *dattos* y sultanes, engalanados con su peculiar vestimenta, pertrechados de sus simbólicas armas blancas, flanqueados por nutridos cortejos de principales y vasallos, y mostrando siempre la arrogancia de un pueblo nunca sometido. Los sultanes de Liangan, Momungan y Joló, los *dattos* de Tumbao, Nambli de Inungug, Ara de Tamuntaka,

Ayunan en Taviran, Alak y Utto, surcan los esteros o las costas moras, dejando a su paso una de las primeras memorias visuales de sus seculares formas de vida y gobierno. Pero nos llegan igualmente las vistas generales de las rancherías, con su perfecta acomodación al paisaje tropical de la zona, en medio de una vegetación tan generosa como el cauce fluvial que la conforma, o el mismo transcurrir de ese río, silencioso protagonista a cuyas orillas se desarrolla toda la vida de indígenas y soldados, interrumpido tan sólo por las vintas moras o la bulliciosa cercanía del mercado en Tamontaca. En esta portentosa geografía, la fotografía alcanza, a finales del siglo que la alumbró, una dimensión épica si consideramos las dificultades



*El fuerte de Tinunkup
o Reina Regente.*

El desembarcadero de Pikit.



técnicas y de transporte que intuimos (seguramente solventadas en parte por el disciplinado apoyo del ejército), al tiempo que desarrolla, con gran intensidad, toda la capacidad documental del reportaje gráfico de nuestro tiempo.

Queremos imaginar el impacto que la llegada de este reportaje pudo causar en Palacio. Y no sólo por la comparación con el resto del material fotográfico existente en la fecha, o con la espectacular visión que del Ar-

chipielago filipino se ofreció en el Retiro madrileño en la Exposición de 1887. Joló y Mindanao, especialmente esta última, representaba en ese momento el impulso final de nuestro colonialismo, precisamente en un momento en que el Imperio se desmoronaba por completo, de ahí lo estéril y grandioso del esfuerzo. En la obra ya citada de Eduardo Gallego y Ramos, de 1899, el militar se lamenta de la pérdida de Mindanao⁴⁰, "tan preciada colonia, inexplorada y desconocida por noso-



El datto Nambli y sus principales.



tros mismos, sin que en más de cuatrocientos años que ha estado en nuestro poder, hayamos obtenido de ella un sólo céntimo de provecho, ni cumplido siquiera medianamente el papel civilizador que la Historia nos ha tenido reservado” *.

NOTAS

¹ La imagen aparece reproducida en el artículo: “Philippine photography in retrospect”, *Philippine photography Journal*, 1, N° 2, Jan.-Feb., [1989].

² Ver: “Philippine photography in retrospect”, Se señalan igualmente las expediciones de los alemanes Schandenberg y Meyer en 1872, los franceses Montano y Rey (1879) o Barton (1907). La presencia de fotógrafos de origen español se constata no sólo en Manila, sino en la capital de la isla de Panay, Iloilo, donde tiene estudio Félix Laureano, fotógrafo que provee de imágenes de los *visayas* al Museo de Ultramar, hoy en el fondo fotográfico de la Biblioteca Nacional de Madrid.

³ Véase por ejemplo la abundante recapitulación de textos de la época que se recogen en los catálogos de las exposiciones de la Biblioteca Nacional: *El sueño de Ultramar*, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1998; o la itinerante bajo el título *La España de hace un siglo*. Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar. Zaragoza, 1998. Igualmente abundante, el levantamiento de planimetrías y croquis, especialmente de carácter militar, con excelentes ejemplos en la Real Biblioteca del Patrimonio Nacional.

⁴ Destacaríamos las imágenes tomadas con motivo de las honras fúnebres de Isabel II y Alfonso XII, algunas pruebas fotográficas de indígenas y retratos firmados por Francisco Pertierra, fotógrafo pionero en establecer un estudio profesional en Manila.

⁵ Inventariado con el n° 10141640, contiene imágenes que muestran el marcado significado que España quiso dar a esa exposición, oscilando entre el interés desarrollista de unas incipientes industrias

y el inevitable tono antropológico y etnográfico, que incluía la reproducción de una ranchería y la “exhibición” de algunos grupos étnicos, como igarrotos, tinguanes, aetas o carolinos.

⁶ Inventariados con los n°s 10159959 y 10190755; sin la nota pintoresca de lo etnográfico (innecesario en la capital del Archipiélago), refuerza ante la metrópoli la idea de impulso industrial.

⁷ A esta visión puede sumarse la presencia de productos filipinos en el pabellón español en la Exposición colombiana de Chicago del año 1895, de la que el Patrimonio Nacional cuenta igualmente con pruebas fotográficas.

⁸ Todavía hoy siguen teniendo un tratamiento administrativo peculiar que responde a la adjetivación histórica como “provincias especiales”. El 2 de septiembre de 1996, el presidente Fidel Marcos y Nur Misuari, como representante del Frente Moro de Liberación Nacional, firmaron las bases de la autonomía de Mindanao, tratándose así de cerrar los conflictos históricos de la población musulmana con el resto de la nación filipina.

⁹ Con la signatura FOT. 851, ha sido inventariado con el n° 10175899, respetándose el título propuesto desde la Real Biblioteca.

¹⁰ L. Cabrero, “Caracteres socio-antropológicos de la isla de Mindanao en el siglo XIX”, *Revista española de antropología americana*, 7 (1972), p. 98. Para Pilar Romero de Tejada, directora del Museo Nacional de Etnología, los grupos moros del sur de Filipinas son unos diez: los Tausug, Samal, Yakan y Bajau en el archipiélago de Joló, y los Marano, Magindanao e Ilanón en Mindanao; véase “Musulmanes al sur de Filipinas”, *Revista de Cultura Hispano-Árabe*, CALAMO, 14, julio-agosto (1987). Por lo que respecta a los pueblos “paganos” de Mindanao, en una reciente tesis doctoral de Luis A. Sánchez Gómez (*Las principalías indígenas y la Administración española en Filipinas*, Universidad Complutense, Madrid, 1991, p. 42) señala a los Manobo, Bukidnon, Manggunan, Mandaya, Ata, Bagobo, Isamal, Tagakaolo, Tiruray, Bilaan, Tagabili y Tasaday.

¹¹ P. Romero de Tejada, *Op. cit.*, p.52.

¹² En un significativo texto de la época se dice textualmente: “Puede decirse que en Mindano no ha habido verdaderas campañas hasta los tiempos contemporáneos, en los cuales, más que castigar a determinadas rancherías por su osadía, era su verdadero

objeto llegar a dominar por las armas terrenos que nos pertenecían de derecho, aunque no de hecho. Son estas campañas con-temporáneas las que han tenido lugar durante el mando de los generales Terreros, Weyler y Blanco": E. Gallego y Ramos, *Lige-ra idea de las campañas sostenidas en Mindanao durante la domi-nación española*, Imprenta del Cuerpo de Artillería, Madrid, 1899, p. 23.

¹⁵ En la Biblioteca Nacional de Madrid se guarda un álbum de fotó-grafo anónimo, con fotografías de la isla de Mindanao ("Recuerdos de Mindanao", R. 52.859) fechado en 1887. Por lo que sabemos de este reportaje, documenta territorios de las provincias de Davao y Butuan, destacándose la ascensión al monte Apo, cumbre de la isla con 2.954 metros, llevada a cabo por jesuitas españoles. Se muestra en general una mayor consolidación de la presencia española, espe-cialmente misioneros.

¹⁴ P. Ortiz de Armengol, embajador de España en Manila: "Reflexio-nes sobre el 98 hispanofilipino", en el catálogo de la exposición *El sueño de Ultramar*, Madrid, 1998, pp. 41-47.

¹⁵ En E. Gallego y Ramos. *Op. cit.*, p.29.

¹⁶ Eulogio Despujol y Dussay (1854-1907) era personaje ligado a la Casa Real, con nombramiento de "gentilhombre de cámara con ejer-cicio" desde el 16 de febrero de 1876 (A.G.P., Personal, Caja 291/54). Por lo tanto, podría deberse al Conde de Caspe el regalo a la Reina del álbum que estudiamos, pero tal hecho no consta en el Archivo de Palacio. Ocupó el cargo de capitán general y gobernador de Filipinas entre 1891 y 1895. Francisco Castilla y Parreño, nacido en Manila en 1856, fue gobernador militar de Mindanao hasta 1896. También se cita en el álbum al coronel Federico Novella Roig, quien entre 1889 y junio de 1892 fue nombrado gobernador político militar de Cotta-bato. Sobre estos últimos datos y la carrera militar de estos tres man-dos: Archivo General Militar de Segovia, Expedientes personales. Agradezco a don Manuel Gómez Ruiz, experto en temas militares, las notas tomadas en el referido Archivo segoviano.

¹⁷ Las de mayor tamaño centrando la página suelta; las más peque-ñas, catorce, compartiendo de a dos cada una de las páginas.

¹⁸ Para los distintos términos poblacionales, véase la ya citada tesis doctoral de Sánchez Gómez, con esquema básico en la p. 165.

¹⁹ En la obra de J. Salcedo: *Colonias españolas, proyectos de domi-nación y colonización en Mindanao y Joló*, Madrid, 1891, p. 29, se re-coge una carta de un misionero jesuita que literalmente manifiesta de la población mora: "Se muestran tan obstinados a la gracia de Dios y tan aferrados a sus creencias que es casi moralmente imposi-ble su conversión al cristianismo".

²⁰ Sobre este animal en el mundo rural filipino, ver: "The carabao" en *Filipino Heritage. The Making of a Nation*, Alfredo Roces, ed., vol. 5, Lahiug, 1978, vol. 5.

²¹ *Op. cit.*, pp. 191 a 195.

²² *Op. cit.*, p. 191.

²³ Según recoge Juan Salcedo de la carta de un jesuita en 1870, *Op. cit.*, 1891, p. 50.

²⁴ Sobre el término "rajakmuda" y otras cuestiones idiomáticas de la zona musulmana: Juan R. Francisco, "Sanskrit in Tansog" en *Select Essays on Mindanao, Art and Culture*, *Mindanao Journal*, Min-danao State University, n° XIV, 1-4.

²⁵ La más significativa de las fotografías tomadas a este personaje por Francisco Pertierra, en el fondo del Archivo de Palacio, es la in-ventariada con el n° 10178569. Gracias a estas pruebas sueltas cono-cemos el nombre del sultán.

²⁶ Término citado en: Francia y González Parrado, *Op. cit.*, p.7.

²⁷ En sentido estricto, el primer fortín que aparece captado por la cámara se halla en Cotta Basco, "amarradero de las cañoneras que

prestan servicio en el Río Grande", según consta a pie de foto. La isla de Basco es un minúsculo punto en la boca norte de la desemboca-dura del Pulangui; para su ubicación, ver el *Plano del Río Grande de Mindanao levantado en 1888 por el Comandante del cañonero Bulu-san, el Teniente de navío D. Manuel Otal y Rautenstrauch*; Depósito Hidrográfico, Madrid, 1895. *Hoja 1ª que comprende desde la emboca-dura del Río Grande hasta el Fuerte de Tamontaca*, Esc. 1: 30.000. Un ejemplar se halla en la Real Biblioteca de Palacio, sig. CARP. 25-32, 1112165.

²⁸ Francia y González Parrado, *Op. cit.*, p. 202.

²⁹ *Ibid.*, pp. 208 y 209.

³⁰ *Ibid.*, p. 209.

³¹ *Ibid.*, p. 211.

³² *Ibid.*, pp. 209 y 210.

³³ Luis A. Sánchez Gómez señala que este aspecto confiere singula-ridad a numerosos templos con respecto al resto de las edificaciones: "En líneas generales, la iglesia y el convento o casa parroquial resul-tan los de mejor factura. A partir del siglo XVII y sobre todo desde el XVIII, la mayoría de las iglesias -exceptuadas las de los pueblos más pobres o de reciente formación- se levantan en piedra", *Op. cit.*, pp. 172 y 173.

³⁴ El término alemán correcto es *blockhaus*, fortín o atrinchera-miento de pequeñas dimensiones, construido en madera para si-tuarse en emplazamientos estratégicos. En el *Diccionario militar etí-mológico, histórico y tecnológico* de José Almirante, general de Ingenieros, y editado en 1869 en Madrid, se dice: "Voz novísima to-mada del alemán por los franceses y muy usada por ellos en los prin-cipios de la Guerra de Argel. Se reduce a una caseta, barracón o re-ducto de madera a prueba de fusil que se lleva desarmado y se asienta o arma donde conviene". Quiero agradecer a don Vicente Alonso Juanola, reconocido experto en temas militares, el dato bi-bliográfico y las explicaciones al respecto.

³⁵ Francia y González Parrado, *Op. cit.*, pp. 211 y 212.

³⁶ Se trata de un sargento y un cabo que volvemos a encontrar en el cuartel de Reina Regente, cuartel en donde sabemos a ciencia cierta estaban destinados dos suboficiales con esta graduación (texto de Francia y González Parrado), por lo que pensamos que estos dos mi-litares cumplían servicio en Reina Regente.

³⁷ "El entonces datto Utto se hizo jefe de la morisma del río, au-mentando su ascendiente a la par que sus instintos sanguinarios, en-cubiertos por una hipocresía refinada para engañar mejor a los es-pañoles"; tan duros términos provienen de José Montero y Vidal, en la fundamental y ya clásica *Historia General de Filipinas*, Madrid, 1895, tomo III, p. 418, nota n° 417.

³⁸ Francia y González Parrado, *Op. cit.*, pp. 212 y 215.

³⁹ "A orilla derecha, en las colinas llamadas de Cabalongan a 1.500 de la orilla y 30,50 de latitud y a 52 millas de Tinunkup, se encuen-tra el fuerte de Pikit. Forma su recinto un cuadrado de 58 metros de lado, la muralla es de mampostería con perfil ordinario de parapeto, y su flanqueo se hace por torretas *blokaus* empezadas en los extre-mos de una diagonal; en los de la otra, dos barbetas para dos caño-nas lisos de 12". *Ibid.*, p. 215.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 34.

* Este artículo ha sido posible gracias al personal del Archivo Ge-neral de Palacio, comenzando por mis compañeros en el inventario del Fondo Fotográfico (Reyes Utrera, Ángeles Lázaro, Santiago Sáenz, Guillermo Alonso y Ángel Jiménez), pero especialmente a la genero-sidad y estímulo de la directora del Archivo: Margarita González Cristóbal. Agradezco igualmente la colaboración de la Biblioteca de Palacio, sobre todo a Carmen Morales y Miriam Fernández Moreno, así como a Dolores Adellac, del Museo Etnográfico Nacional, e Isa-bel Ortega, de la Biblioteca Nacional.

Crónica Cultural

FELIPE II. UN MONARCA Y SU ÉPOCA

El IV Centenario del fallecimiento del rey Felipe II (1527-1598) ha motivado numerosos actos culturales y académicos en España, y también fuera de ella. Uno de los principales es la exposición *Felipe II. La Monarquía Hispánica* en el Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (junio/octubre), que forma parte del conjunto *Felipe II. Un monarca y su época*, compuesto por cuatro exposiciones que se celebrarán sucesivamente, entre 1998 y 1999, en Aranjuez, Madrid (Real Jardín Botánico y Museo del Prado) y Valladolid.

Organizada por la Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, y el Patrimonio Nacional, con el patrocinio de la Fundación Caja de Madrid, *Felipe II. La Monarquía Hispánica* sobrepasa la categoría de exposición de la temporada. La importante reunión de piezas, la originalidad del discurso expositivo y el ámbito que la ha acogido (el claustro principal bajo, la Iglesia Vieja y las Salas Capitulares del Monasterio) hacen de ella, por el contrario, una de esas exposiciones que en seguida se convierten en hito, y marcan una referencia.

La comisaria elegida ha sido la profesora y académica doña Carmen Iglesias Cano, consejera del Patrimonio Nacional, con la colaboración de la Fundación de Ideas e Investigaciones Históricas. A ella se debe la dirección y, sobre todo, el esfuerzo de comprensión implícito entre los cuadros, objetos, libros y documentos que se exponen.

Desde 1994 el Patrimonio Nacional venía trabajando en abstracto sobre la idea de preparar algún acto de suficiente relieve para celebrar el aniversario del rey Felipe II. Para ello, y como paso previo a cualquier decisión ulterior, estableció una campaña de restauraciones en el Monasterio que permitiera tener a punto *el mejor marco posible* para la conmemoración. Gracias a este plan se han acometido desde entonces las siguientes restauraciones:

- Frescos de Pellegrino Tibaldi, en el claustro principal bajo.
- Bóveda de la escalera del claustro, de Lucas Jordán.
- Relicarios de la Basílica del Monasterio.
- Limpieza del altar mayor de la Basílica.
- Repaso de la pintura de los altares menores.
- Limpieza y repaso de la sillería de la Sala de la Trinidad.
- Pintura de caballete: *La Trinidad* (Ribera), en la portera vieja; *La Última Cena* y *San Juan Bautista* (ambas de Tiziano) en las salas capitulares.



- Desmontaje y limpieza del mobiliario de la *Regia Laurentina*, o Biblioteca, e hidratación de las encuadernaciones.
- Órgano realejo (de Brevós).
- Limpieza del mobiliario y objetos de arte del Palacio Real (Cuarto de los Austrias).

El coste de este plan puede estimarse, en términos generales, en 800 millones de pesetas.

El Patrimonio Nacional ha pretendido ir más allá del préstamo de un espacio o de la cesión de una cosa; es decir, del objeto sin sentido. El conjunto de todo este esfuerzo, y de cada detalle, así como de la Exposición, han estado enfocados a proponer el ambiente histórico necesario para ayudar al hombre de hoy, cuatro siglos después de la muerte de Felipe II, a entender *las razones de un Rey*, con sus aciertos y equivocaciones, en el contexto de las razones de los demás. Y a dar a la conmemoración la perspectiva de significar adecuadamente el aporte de la Corona a la identidad cultural de España.

Tres años más tarde de aquel propósito, en el Patrimonio Nacional se comprendió que el proyecto de un gran acto relacionado con el rey Felipe II no podía ser objeto de un empeño solitario y que tenía que integrarse en una estrategia común. Así, por Convenio de 20 de febrero de 1998, el Patrimonio Nacional aportó al proyecto de la Sociedad Estatal el espacio y una buena parte del contenido de la Exposición, según las demandas de la comisaria, doña Carmen Iglesias.

La importancia de esta contribución ha sido acorde en cantidad y calidad a la magnitud del acontecimiento, y al objetivo de la Exposición. Por un lado ha consistido en la cesión de uso de un continente lógico, el claustro principal bajo

del Monasterio, como ya se ha dicho. Y por otro, en el préstamo de 171 objetos distintos, correspondientes a las siguientes referencias inventariables: cuadros; armas y armaduras; libros; plata y orfebrería; muebles; manuscritos; impresos; dibujos; estampas; textiles litúrgicos; escultura; documentos; grabados; relojes e instrumentos musicales.

Todos ellos proceden de las Colecciones Reales y han sido descolocados de su emplazamiento habitual para figurar en esta Exposición, reflejando fielmente la singular variedad y riqueza contenida en los Palacios y Conventos administrados por el Patrimonio Nacional.

Numéricamente esta cantidad de objetos supone un tercio de todas las piezas que figuran en la Exposición, provenientes de las grandes instituciones públicas españolas y extranjeras, y museos privados, pero también de colecciones particulares cuyos propietarios cada vez son más sensibles a ceder de modo temporal objetos y a colaborar en exposiciones.

De las piezas cedidas por el Patrimonio Nacional destacan los excepcionales textiles litúrgicos depositados en el Monasterio, como los ternos de *las Calaveras*, y de *San Lorenzo*; una *Capa de viático indo-portuguesa*; o la *Mitra de plumas*, cuya oportunidad de contemplación será, por motivos de conservación, cada vez más rara en el futuro.

Entre los libros son dignos de recordar los códices *Escorialense*, y *Áureo*, asimismo de rara exhibición, y un *Libro de Horas* de Felipe II. Otra pieza singular es el manuscrito del *Libro de las Fundaciones*, de Santa Teresa de Jesús.

Llaman también la atención el precioso virginal de Ionne Bossus, conservado en el Convent-

Crónica Cultural

to de Santa Clara de Tordesillas; y las arquetas de Isabel Clara Eugenia y de la reina Ana. Asimismo, impresiona la selección de armaduras procedentes de la Real Armería, que comprenden piezas únicas como la armadura de Mühlberg, de Carlos V; la de Cruces de Borgoña, de Felipe II; una de ondas para el príncipe don Carlos, en la que se puede apreciar fríamente su desproporción de extremidades; una armadura de parada de Felipe II; otra a la romana, y una armadura infantil construida para el futuro Felipe III.

Merece citarse la mucha y buena pintura. De la Colección Real se ofrece una interesante muestra del trabajo de tres artistas de la época: Antonio Moro, retratista de la Familia Austria, incluido el cuadro de quien se ha supuesto que era María de Portugal, y de lo que hoy se duda seriamente; Pantoja de la Cruz (entre ellos el impresionante retrato del Rey anciano); y Sánchez Coello. De éste es obligado señalar el delicioso retrato de las Infantas Isabel Clara Eugenia y Catalina Micaela niñas, conservado en el Real Convento de las Descalzas.

Una joya poco vista que se exhibe en esta Exposición es el Paisaje alpino, de Durerero. Y no menos excepcionales, los cuatro carbonillos de Gaspar Becerra, apuntes o bocetos para la decoración del Real Alcázar de Madrid (todos ellos en El Escorial).

El Catálogo de la Exposición reúne treinta y tres estudios originales de otros tantos especialistas en el XVI español relacionados con el Monarca, su época, su vida, finanzas, guerras, política religiosa, etc. También contiene las fichas de los 504 objetos que se exhiben. La obra constituye el complemento científico adecuado para esta Exposición de gran nivel.

Felipe II. La Monarquía hispánica fue inaugurada el día 1 de junio por Sus Majestades los Reyes, acompañados por el Presidente y Ministros del Gobierno, los Presidentes de la Sociedad Estatal y del Patrimonio Nacional, y la Comisaria de la Exposición.

Francisco Javier Peña

SU MAJESTAD LA REINA INAUGURA EN LA GRANJA EL JARDÍN DE LA BOTICA

Un componente del pequeño microcosmos que en síntesis era, tiempo atrás, cada Real Sitio lo constituyeron los jardines medicinales o huertos de plantas boticarias.



Adecuados a las peculiaridades del medio natural, crecían en ellos las especies vegetales precisas para surtir a la Botica Real y satisfacer las demandas de medicamentos, y de lo que con lenguaje de hoy se conoce como productos de higiene y de parafarmacia.

¿Cómo podía ser uno de aquellos jardines? La aparición de la química farmacéutica y su avance arrollador a lo largo del siglo XIX desplazaron la importancia y el uso de la farmacopea botánica. Con ella cayeron en abandono los jardines medicinales -por supuesto que no sólo los del servicio real, sino también los de hospitales y boticas para despacho al público- que acabaron destinados a fines ajenos a su carácter o convertidos en eriales.

El Patrimonio Nacional, que administra aproximadamente 20.500 hectáreas de masa forestal, de las que 100 corresponden a jardines, ha venido trabajando desde 1994 en un proyecto que respondiera con hechos a esa pregunta (cfr. Reales Sitios nº 124). Fruto de él, era inaugurada por Su Majestad la Reina Doña Sofía el pasado 15 de junio una recreación del primitivo Jardín de la Botica del Real Sitio de La Granja, en el mismo espacio donde estuvo emplazado el original.

Situado intramuros de los jardines, en la zona de La Ermita, ocupa una superficie de 7.000 m². Y siguiendo la documentación existente en el Archivo General de Palacio y en el de la Real Botica se han seleccionado para su plantación 130 especies botánicas diferentes, tanto anuales como perennes.

Entre éstas pueden citarse en el capítulo de árboles: eucaliptos, enebro, abeto, sauce y

laurel. Entre las arbustivas: berberis, cistus (jara), melisa, peonía, santolina, etc. Como plantaciones: malva, jacinto, salvia, ajedrea, digital, verónica, ruda, verbena, lilio, espárrago, centaurea... Trepadoras (viña, hiedra), cítricos (limoneros y naranjos), y frutales. Las especies son autóctonas, y parte de las hierbas de plantación se ha obtenido de las variedades silvestres existentes en los campos y montes del entorno.

El proyecto de Jardín de la Botica del Real Sitio de La Granja ha sido realizado por el ingeniero jefe del Servicio de Jardines de Patrimonio Nacional, don Santiago Soria, con la colaboración, en el aspecto paisajístico, de doña Margarita Mielgo y de doña María Medina, que sucede a la anterior por jubilación. Igualmente ha participado el ingeniero técnico forestal de la Delegación de La Granja don Juan Fernando Carrascal. La inversión directa, sin contar costes de personal, ha sido de unos seis millones de pesetas.

Francisco Javier Peña

ESTRATEGIAS DE LA PROPAGANDA: PRENSAS Y ESTAMPAS EN EL ÁMBITO DE LA MONARQUÍA HISPÁNICA

La proyección académica del Patrimonio Nacional se ha concretado, una vez más, en una co-

Crónica Cultural

laboración con los Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid. En El Escorial, y bajo su patrocinio, ha tenido lugar una semana de reflexión y trabajo sobre el papel que la imprenta y los tórculos desarrollaron en los territorios vinculados a la Corona Española durante el periodo de los *Austrias Mayores*.

Organizado por la Real Biblioteca y el Departamento de Literatura de la Universidad Complutense -en concreto por el profesor P.M. Cátedra y la Directora de la Real Biblioteca, M.L. López-Vidriero- el curso ha reunido a un grupo internacional de expertos en diversas materias.

La interdisciplinariedad es, quizá, uno de los aspectos más interesantes y definitorios de las actividades que la Real Biblioteca y el Departamento de Literatura llevan a cabo como Sociedad Española de Historia del Libro desde hace más de un decenio. El Patrimonio Nacional apoya desde 1992, en que patrocinó el Curso de Verano *Bibliotecas Reales*, tanto estas actividades docentes como las ediciones de estos seminarios de estudio que publica la Universidad de Salamanca en los volúmenes del *Libro Antiguo Español*.

El Patrimonio Nacional considera prioritario, como Organismo al servicio de la cultura, promover estos estudios de historia del libro y de la lectura, de escasa presencia en los currícula universitarios, pero imprescindibles para entender la historia cultural. La importancia de su colección libraria, formada por los fondos bibliográficos de la Real Biblioteca, y de los Reales Monasterios de El Escorial, las Descalzas, la Encarnación, Las Huelgas y Tordesillas, le obliga, como uno de los mayores depositarios de la memoria escrita e impresa, a interesarse y a fomentar las acciones orientadas a la investigación de la cultura escrita. También porque conocer es conservar, y el Patrimonio Nacional tiene entre sus objetivos principales la conservación de un bien nacional tan singular como es el legado histórico-artístico de la Corona del que es responsable.

Estrategias de la propaganda se consideró una contribución imprescindible dentro de los actos en torno al Centenario de Felipe II. Parecía una exigencia intelectual, para avanzar en la comprensión de un momento ideológico y socialmente tan conflictivo, el analizar las formas que, tanto por parte del poder político como del religioso, se adoptaron para difundir unas ideas determinadas sobre el Rey, la Monarquía o los diversos credos que conformaban esa Europa en tensión.

El curso estaba diseñado para abordar, desde diferentes puntos de vista, cómo trataban de

resolverse los problemas que planteaban las materias de Religión, Historia o Política a través de los recursos que la imprenta, el grabado, o la emblemática ponían a su alcance. Ese era el método seguido para la formación de la opinión, y la divulgación de noticias e imágenes con el objeto de conformar ideas.

Jean François Gilmont, de la Université catholique de Louvain-la-Neuve, y M.L. López-Vidriero trataron de la propaganda religiosa desde ángulos muy diferentes.

Gilmont, uno de los grandes especialistas en el libro calvinista en el siglo XVI y en la imprenta ginebrina, se centró en la circulación de los libros impresos que, desde Ginebra, introducían en España las ideas protestantes durante el siglo XVII.

La Directora de la Real Biblioteca presentó, por medio de un análisis de la cultura de Corte y del libro y la lectura en el Monasterio de las Descalzas Reales, la "confección oficial de la santidad" de Margarita de la Cruz, hija pequeña de la emperatriz María y del emperador Maximiliano de Austria.

La confección y propagación políticas de la imagen del Rey y de la ciudad fueron temas que se introdujeron en el curso bajo la aproximación de los historiadores Fernando Bouza, de la Universidad Complutense, y Giovanni Mutto, de la Università Federico II, de Nápoles.

El estudio de las imágenes del Rey, sus formas de producirse y manifestarse en público, y los cambios producidos en el aparato escénico de Corte a lo largo de los siglos XVI y XVII, fueron tratados por Javier Portús, del Museo del Prado, en "Fiesta, grabado, teatro: el rey en los medios de masas".

El profesor Rodríguez de la Flor, de la Universidad de Salamanca, reconsideró, desde una reflexión ensayística, la lectura ético-política de la imagen en el impreso español del Siglo de Oro.

Las mesas redondas, celebradas en las sesiones de tarde, habían introducido ya en el debate un punto del mayor interés, recogido en varias conferencias del seminario, y al que se hicieron aportaciones y precisiones de gran importancia. La difusión de noticias mediante las cartas y los pliegos sueltos dio pie a reconsiderar el diferente empleo del manuscrito y del impreso en la propagación de ideas políticas y religiosas. La confección de unos y otros, sus formas de circulación y de lectura llevaron, entre otras cosas, a confirmar la coexistencia de varias ideologías en el seno de la Monarquía hispánica, tesis defendida por el profesor Antonio Feros a partir de un análisis del teatro del Siglo de Oro.

En los trabajos de los profesores Etievre, Université Paris IV Sorbonne, "Ideología y propaganda en los «avisos»", y Augustín Redondo, Universidad de Paris III - Sorbonne Nouvelle, "Las relaciones de sucesos y la manipulación de la opinión por el poder", se confrontaron esas dos formas diferentes de configuración y divulgación política intencionada, que concretó el profesor Redondo al analizar la circulación de noticias sobre el desastre de la Armada en el paso de Calais.

El Director del curso, Pedro M. Cátedra, de la Universidad de Salamanca, presentó en su conferencia el estudio de un documento revelador y de enorme importancia para comprender la impresión, circulación, lectura y censura propagandística de los pliegos sueltos. El trabajo del profesor Cátedra abre un nuevo camino en esta materia.

M^a. Luisa López-Vidriero

NOMBRAMIENTOS EN PATRIMONIO NACIONAL

El Ilustrísimo Señor Don Miguel Ángel Recio Crespo ha sido nombrado nuevo Gerente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional (Real Decreto 1919/1997, Boletín Oficial del Estado de 19 de diciembre). Releva al Ilustrísimo Señor Don Joaquín del Pozo López, que fue designado para dicho cargo por Real Decreto 2179/1996, Boletín Oficial del Estado de 4 de octubre.

Don Miguel Ángel Recio Crespo es funcionario del Cuerpo Superior de Administradores Civiles del Estado, y ha desempeñado destinos en el Instituto de Cooperación Iberoamericana y en el Gabinete Técnico de la Agencia Española de Cooperación Internacional. Antes de su incorporación a Patrimonio Nacional era Secretario General de la Delegación del Gobierno en Madrid.

Se ha incorporado a Patrimonio Nacional, como Vocal Asesora, la Ilustrísima Señora Doña Rosario Díez del Corral Garnica, Doctora en Historia del Arte, y profesora titular de *Historia de la Arquitectura* en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Asimismo don Manuel del Río Martínez, Doctor en Arquitectura, ha sido nombrado Director del Patrimonio Arquitectónico e Inmuebles del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional (Orden de 6 de abril de 1998 del Ministerio de la Presidencia, publicada en el Boletín Oficial del Estado de 8 de abril de este mismo año).

Juan Pablo Fusi Aizpúrrua

Entrevista: JUAN HERNÁNDEZ

Fotografías: FÉLIX LORRIO

- El prólogo de su libro *El desafío de la modernidad*, publicado hace algunos meses, y cuyos autores son el profesor Palafox y usted mismo, expone unas ideas interesantísimas en contra de la largamente pretendida "excepcionalidad" española, para defender, por contra, la "normalidad" española a lo largo de los siglos XIX y XX. Sin embargo, esta tesis, a la que nos adherimos, pudiera ser extraordinariamente polémica, si se establecen comparaciones con otras naciones europeas que gozaron de una mejor circunstancia histórica en el siglo XIX. Nos referimos por ejemplo a Alemania, que consigue en este siglo su unificación y el comienzo de su prosperidad. A Italia, con su "Risorgimento" y su unificación territorial. A Francia, la del Segundo Imperio, la de los Orleans, que tiene un excelente siglo XIX político y cultural. A Inglaterra, que disfruta de un periodo imperial extenso y fecundo durante la era victoriana.

Ante esos ejemplos, España se nos aparece como un país sumido en guerras civiles, en crisis políticas, en numerosas Constituciones, en frecuentes pronunciamientos militares. El siglo XIX español es, en fin, el siglo de la pérdida definitiva del Imperio.

- Se pueden hacer, efectivamente, muchas matizaciones y consideraciones a nuestra idea, y Jordi Palafox y yo nunca hemos ignorado el carácter casi provocador de esa afirmación de "normalidad". ¿Qué queríamos decir al hablar de la España del XIX como "país normal"? No ignoramos los numerosos problemas que aquejaron a España en el siglo XIX, ni tampoco olvidamos la gran crisis española del siglo XX que es

la Guerra Civil de 1936-1939, y esto se afirma con claridad en nuestro trabajo. A lo que nosotros nos oponíamos era a ciertas ideas de carácter recurrente en la reflexión sobre España: España como "fracaso", y habría que recordar la idea orteguiana de la larga decadencia. España como "problema", según la visión noventayochista de nuestro país, y en tercer lugar, España como "país dramático", que sería el mito romántico completado por la tragedia de la Guerra Civil.

Sin negar en absoluto las gravísimas crisis que pudieran avalar estas tres visiones, nosotros haríamos un comentario de la siguiente forma, basado en su propia pregunta: la Alemania unificada del siglo XIX termina a principios del XX en la derrota en la Primera Guerra Mundial y más tarde en el episodio nazi. Italia termina en el fascismo. Pues bien, ni los historiadores italianos entienden la historia de Italia en función de su fracaso histórico y colectivo que culmina en el fascismo, ni los historiadores alemanes, a pesar de un cierto complejo de culpa, hacen lo propio. Sería un error interpretar la historia alemana, antes y después de la unificación, en clave pangermanista, antisemita y protonazi, y para contradecir esta teoría nos bastaría recordar el siglo XVIII alemán, la ilustración alemana y Goethe. En otras palabras, nuestra tesis quiere reclamar que los análisis históricos sobre España se hagan como una variable europea más, ni mejor ni peor que otras, con su propia especificidad, pero sin excepcionalidad.

Resumiendo, nosotros reconocemos todas esas crisis políticas, militares, cul-

Hablamos del trabajo que Fusi tiene en preparación, y que trata de la cultura española en el siglo XX, así como de otras obras suyas publicadas hace años

turales y sociales del XIX español, pero también reconocemos que en dicho siglo hubo un crecimiento sostenido de la economía, al menos desde 1870 en adelante; reconocemos, como decía Ortega, que en España había "enclaves de modernidad", que eran las grandes capitales; reconocemos que España tenía un aparato o una estructura de Estado, relativamente moderno, con códigos civiles, penales o de comercio. Las propias ciudades de finales del XIX y principios del XX hablan por sí mismas con su trama urbana, sus Gran Vías, sus nuevos edificios, sus plazas y sus avenidas.

Esto era, en fin, el núcleo de nuestro pensamiento, el de Palafox y el mío, expuesto como presentación del libro, si se quiere de manera un poco provocadora, para estimular la reflexión sobre estas cuestiones.

— ¿Cómo es posible escribir un libro entre dos personas? ¿Cómo se hace el "proindiviso literario"?

— En este caso existe una división muy clara por capítulos. La mitad de ellos se dedican a historia económica y se deben a Jordi Palafox, y el resto, de historia política y social, los escribí yo. Nosotros somos amigos personales, muy buenos amigos desde hace más de veinte años, hemos comentado la historia contemporánea de España reiteradamente, y antes de ponernos a escribir sabíamos que contábamos con ideas relativamente comunes, aunque con algún matiz diferenciador, sobre grandes periodos históricos.

Lo siguiente fue esbozar un orden, un esqueleto del libro, repartirnos el trabajo, intercambiarlo para no solaparnos y no incurrir en reiteraciones o en contradicciones. Pero lo más fundamental, aparte de estas operaciones de "ajuste literario", es contar con una visión común, con un proyecto común, estando pues de acuerdo en las visiones de que hubo un crecimiento económico sostenido a partir de 1870, o en las interpretaciones de la política económica del franquismo o de Primo de Rivera, o del papel del proteccionismo en España.

— ¿Cómo se puede entender tanto proteccionismo, antiguamente y recientemente, en un país que pasa por ser la cuna, o una de las cunas del liberalismo?

— Para entendernos, debo aclarar antes de nada que uno de los países más proteccionistas que existen son los Estados Unidos de América. Ahora mismo, incluso.

— Esta afirmación le sorprenderá a mucha gente.

— El único país que ha sido verdaderamente librecambista durante siglo y medio, al menos hasta 1930, ha sido Gran Bretaña. Todos los demás han recurrido al proteccionismo en mayor o menor medida. El gran momento del

proteccionismo español, a partir de 1890, es una respuesta al proteccionismo francés, al alemán o al italiano, que son un poco anteriores. Lo que es distinto en España es la perpetuación de las políticas proteccionistas, de manera que llegamos hasta 1960 con unas tarifas aduaneras muy altas y con un ambiente, en suma, excesivamente proteccionista.

Los liberales del siglo XIX probablemente no tenían una visión global, política y económica, de la idea de gobierno, sino que liberalismo era igual a constitucionalismo y libertad de prensa. En segundo término pudiera estar la cuestión económica, que se interpretaba de manera muy pragmática mediante la protección del mercado propio frente a la competencia extranjera. Hay que ser bastante sofisticado y entender mucho de política económica para pensar que la apertura, incluso con riesgo de determinados sectores ante la competencia exterior, acaba siendo a la larga positiva para el país. Quiero decir que la tentación de cualquier político puede ser proteger las minas de Asturias y no pensar que sería mucho mejor importar carbón de Polonia, aunque eso suponga la ruina de la minería asturiana, porque la reactivación al comercio exterior es más beneficiosa, a la larga, que dicha minería. Pero además, un político español del XIX o del XX también percibe la presión de los grupos, o de la opinión pública, lo cual hace casi imposible el decidir el cierre de unas minas, por poco rentables que éstas sean.

En resumen, yo creo que no hay tanta contradicción, porque la concepción tan omnicompreensiva del liberalismo que hoy tenemos, con la intervención estatal, libertad absoluta de mercado, no era tan así en el siglo XIX, en tanto que correlato de la plena democracia y libertad. Por tanto, nuestros liberales, al menos los de la primera mitad del XIX, lo que primero deseaban eran el régimen constitucional y la garantía de las libertades de prensa y pensamiento.

— Hacia la mitad del siglo XIX, siguiendo con el hilo cronológico de su historia, nos parece haber percibido una cierta simpatía, o reconocimiento, por la figura de don Leopoldo O'Donnell y su Unión Liberal, que supo dar al país un lustro de estabilidad, y de cierta tranquilidad. Y sin embargo, hoy, O'Donnell es una figura si no olvidada, al menos muy poco conocida.

— Creo que ciertas simpatías pueden ser perfectamente compatibles con el clima de neutralidad moral que uno debe mantener como historiador. La Unión Liberal es una experiencia interesante, como lo es la figura del propio O'Donnell, porque se aparta bastante del estereotipo del militar, duro. ¿cómo le diría yo?...

— Del estereotipo del "espadón".

— Sí, ese es el término, aunque O'Donnell también fue un "espadón", pero era un hombre mucho más prudente, frío, distante, menos aparatoso y menos impulsivo que Narváez, Prim o Espartero, aun reconociendo que entre estos tres últimos también había diferencias que los singularizaban, pero los cito por ser tres de las personalidades militares más fuertes del siglo. O'Donnell es otro talante de persona y la Unión Liberal fue una experiencia corta, pero interesante, de lo que luego hemos llamado "políticas de consenso" o "políticas de integración", frente a los bandazos entre moderados y progresistas.

O'Donnell intentó una política que hoy calificaríamos "de centro", integrando a la derecha progresista y la izquierda moderada, y consiguió, sobre una base de relativa estabilidad, un relanzamiento de la política exterior española, y una reactivación de las obras públicas, puertos, carreteras, minería, y una presencia moderada de España en el exterior después de muchos decenios de estar cerrada sobre sí misma. De manera que O'Donnell fue una personalidad interesante y positiva, aunque sea menos "dramáticamente" atractivo que los otros generales que he citado.

— Dos figuras políticas de cierto fuste, en el tramo final del XIX, son Sagasta y Cánovas. Cánovas era un hombre culto, buen conocedor de nuestro siglo XVII especialmente.

— Cánovas es el gran historiador de la decadencia de los Austrias. Pero no era el único, había personajes de peso cultural dentro de la política, como por ejemplo Silvela o Castelar, pero es que la medida del tiempo era distinta. Todos estos personajes, hace cien años, tenían más tiempo que nosotros para leer, para investigar, para escribir. La especialización política de entonces no pasaba como hoy por la economía ni por la ciencia política en sí, sino que básicamente pasaba por el Derecho y por la Historia de España, y en el caso concreto de los políticos del XIX, casi todos ellos conocían muy bien la historia de su propio país, cosa que me parece esencial. Antonio Cánovas, en este sentido, era excepcional, y Sagasta, por contra, era poco culto.

— Pero Sagasta fue ingeniero y periodista.

— Sí, pero hacía alarde de leer poco, y cultivaba un tanto la imagen de anti-Cánovas, y hasta cierto punto esto es comprensible porque don Antonio era un buen historiador, bibliófilo empedernido y amante de la vida intelectual y literaria. Cánovas es probablemente el gran hombre de estado de la España Contemporánea, de gran parte del XIX y de principios del XX, y en él la idea de la decadencia de España fue suma-

mente importante no sólo para su reflexión política, sino también para su acción política.

Fue una persona convencida de que España había dejado de ser un gran país y que no estaba para "aventuremos" de ningún tipo. Muchos especialistas e historiadores de este periodo piensan que, de haber vivido Cánovas, España nunca hubiera ido a una guerra con Estados Unidos y que hubiera pagado cualquier precio para evitar lo que luego sería el desastre. Cánovas pensaba que España no estaba para guerras internacionales ni aventuras imperiales, y al mismo tiempo tenía la capacidad y visión política inmediata para gobernar con gran autoridad moral. La tesis canovista sobre la decadencia es muy clásica y a la vez muy moderna. Cánovas pensaba que Castilla carecía de los recursos económicos para mantener el Imperio, y de ahí la decadencia española. Pero esta misma es la argumentación de hace cinco o seis años respecto de la posible decadencia americana, y respecto de las tesis aislacionistas de los Estados Unidos para salvar al país del enorme drenaje económico que puede suponer su acción internacional.

- En esta casa en la que hablamos, el Palacio Real de Madrid, nos es muy familiar la figura de la reina María Cristina. Aquí vivió, desde aquí gobernó, desde aquí condujo dignamente una difícil regencia, y aquí murió. Y decimos difícil, no sólo por el contexto internacional de los conflictos políticos sino por la magnitud de los problemas nacionales, locales y domésticos.

- La reina María Cristina, en su actuación como regente, con independencia de su actuación de puertas para adentro, fue una reina impecablemente constitucional, lo cual favoreció mucho, lo mismo que sucedió con su marido Alfonso XII, el que la Monarquía recuperase respetabilidad. Los reinados de Fernando VII y de Isabel II, aún siendo muy distintos, desacreditaron la Monarquía hasta un nivel en el que probablemente no había estado nunca. Con Alfonso XII primero, y con la respetabilidad de la reina María Cristina como viuda discreta que se mantiene aparentemente al margen de las intrigas de la política y de la Corte, la Monarquía recupera un gran prestigio moral, con una particularidad en el caso de María Cristina, y es que España supera muy bien la crisis del 98.

- Fue una crisis muy profunda.

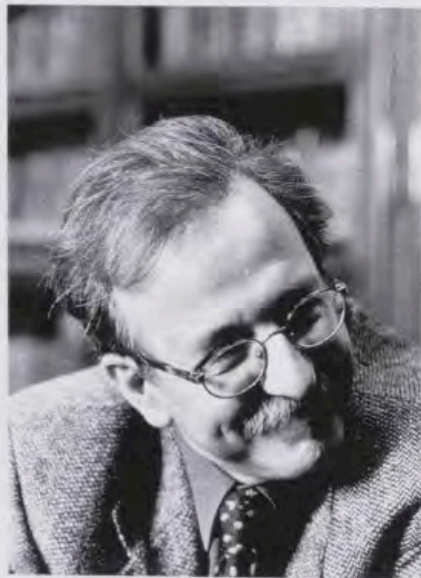
- Pues sí, porque quizá fue más grave perder América del Sur setenta años antes, pero la sociedad española de 1826 estaba mucho menos articulada, carecía de prensa, de opinión pública. Pero la crisis española del 98 es ya



una crisis colonial moderna, y el hecho de que María Cristina, plena de respetabilidad, estuviera ahí en ese momento, hizo que en España no se produjera una crisis de régimen. Otra cosa diferente, que se ha sabido años más tarde, es que tenía una visión conservadora de las cosas, y que si no vetaba, al menos opinaba políticamente y que esas opiniones tenían un peso en la Casa Real e incluso, indirectamente, en el Gobierno. Una objeción verbal de la Regente respecto a algún ministro podría significar que ese ministro dejara de serlo o algo similar. Por cierto que la situación era parecida al caso de la reina Victoria en Inglaterra.

– ¿También intervenía en política la reina Victoria?

– Discretamente. No era Fernando VII desde luego, pero tampoco estuvo casi medio siglo llorando exclusivamente la muerte del príncipe Alberto. No es cier-



to. Pero en cualquier caso, el intervencionismo político de María Cristina o de Victoria fue muy moderado. Yo creo, incluso, que en los episodios del 98 en España, fue bueno tener una regencia personificada en una mujer, y además viuda, porque de haber sido un rey quizá le hubieran cesado.

– Dicen que Doña María Cristina se llevaba mejor con Sagasta que con Cánovas.

– Sí, esas afinidades entre las personas al final también son importantes, incluso para instituciones como las jefaturas del Estado y del Gobierno.

– ¿Qué podría decirnos, siguiendo el hilo histórico, de su hijo Don Alfonso XIII?

– Yo creo que Alfonso XIII fue un rey bastante más popular de lo que se dice, y hasta bastante más tarde de lo que se dice.

– ¿Incluso en la Dictadura de Primo de Rivera?

– Mi opinión es que hasta 1926-1927 existe un gran consenso en torno a la Monarquía, y que por tanto hasta entonces no era cuestionada. A pesar de que Alfonso XIII no fue un monarca tan escrupulosamente constitucional como lo fueron sus padres, él era muy popular, y hubiese apostado por una Monarquía liberal, por lo menos hasta los años de la Primera Guerra Mundial 1914-1918.

– Tuvo algunas actuaciones humanitarias, desde aquí, desde este Palacio Real, en los cuatro años de contienda.

– Alfonso XIII dirigía una organización de mediación a favor de heridos y prisioneros de guerra. No ha de olvidarse que al marchar al exilio fue aclamado en Francia.

– ¿En abril de 1931?

– Sí, cuando desembarcó en Marsella, fue reconocida su labor, porque era popular. Pero volviendo a la política, mi opinión es que las ideas de reforma-regeneración de España no se identifican con cambio de régimen monarquía-república, hasta bastante tarde. Yo creo que el Rey se sentía mejor con los liberales que, por ejemplo, con Maura.

– Nos hablaba usted antes de la gran cantidad de tiempo de la que disponían los hombres de finales del XIX y principios del XX, y en particular los políticos. Esto explica por ejemplo las largas jornadas de vacación estival, no sólo de la Corona en San Sebastián o en La Granja, sino de toda la clase dirigente, en contraste con las jornadas de ahora que son mucho más cortas.

– Un gobierno de entonces se componía como máximo de ocho o nueve ministerios. Las responsabilidades del Estado en materia económica o social eran muy escasas, no había "sector público", no había Seguridad Social, tan sólo algunas leyes de carácter social. Y lo mismo ocurría con otros ámbitos como la universidad o la educación, que eran reducidos. Por tanto, la capacidad de acción del gobierno, en España y en otros países, era relativamente pequeña. En España el Estado creció con la República, y creció mucho, muchísimo, con Franco, que fue quien creó el gran sector público.

La vida social y política hace cien años era más tranquila, y también era más tranquila la vida cultural. Se publicaba mucho menos. Intelectuales como Cánovas, Ortega o Unamuno vivían en ámbitos culturales europeos en los que se publicaban 800 ó 900 títulos al año, pero es que hoy, sólo en España, se publican casi 50.000. Hace cien años el mundo universitario español tenía unos 300 catedráticos y unos mil profesores. Y hoy en día catedráticos somos todos y hay unos 80.000 profesores. De 40.000 universitarios hemos pasado a un millón y medio. Y en otros países los

porcentajes de crecimiento son parecidos. Los viajes y las relaciones internacionales asimismo eran mucho menores y eso proporcionaba también mucho tiempo adicional del que hoy no se dispone.

– Ha mencionado usted a Ortega, y en su España invertebrada leemos que la decadencia de nuestro país se remonta a los visigodos. ¿No es una visión un poco exagerada?

– La tesis de Ortega es que España carece de minorías rectoras, y esa carencia se debe a que nuestro país no tuvo feudalismo, y no tuvo feudalismo por razones históricas que se remontan a los visigodos. Y llega a afirmar, y aquí es un poco más prudente, que desde el siglo XVI la historia de España es la historia de su decadencia interminable. Esa es la visión exagerada de la decadencia. La actual historiografía no aceptaría que España careció de feudalismo.

España en su conjunto tuvo un feudalismo, si se quiere, tardío, del siglo XII al XV, pero Cataluña lo tuvo siempre, eso no debemos olvidarlo. Cataluña, desde el siglo IX es un territorio feudalizado en su estructura jurídica y social. Ese tipo de ensayismo histórico que cultiva Ortega es muy fértil en muchas de sus afirmaciones, pero a mí me gustan más otras de sus ideas.

– ¿Cuáles?

– Pues por ejemplo, la afirmación de que España es la fuerza del pueblo. Probablemente es falso el hecho de si ha habido o no ha habido minorías, y la tesis última orteguiana de que una sociedad se articula entre minoría y masas es muchísimo más compleja, como cualquier sociólogo reconocería. Pero la fuerza de valores populares y populistas, cuando Ortega afirma que "España es puro pueblo y pura provincia", me parece en su conjunto un acierto de observación muy profunda. Ortega opina que el pueblo es protagonista de la vida pública, aunque luego participe activamente en ella más o menos. Ahí están los toros que pasan de fiesta popular a fiesta nacional. En otras naciones y en otras culturas, como la inglesa, la cuestión se plantea de otra manera, y allí la impronta aristocrática es muy fuerte, y por eso perdura hoy una institución como el club político.

– Y la Cámara de los Lores.

– Sí, es otro ejemplo. En cambio en España parece que el casticismo popular siempre ha estado muy presente. De ahí salta Ortega a otras observaciones más arriesgadas como es la de las minorías o los visigodos, o la propia decadencia. De todas formas, la tesis de la decadencia no es exclusivamente orteguiana. En ella habían trabajado otros pensadores como Cánovas o el propio Juan Valera.



- Buen prosista, finísimo escritor muy mencionado en su libro.

- Valera fue también historiador, continuador de la Historia de España de Modesto Lafuente. En esos libros hay observaciones espléndidas. Pero como además era literato y diplomático, cuenta con una obra amplia en la que se pueden encontrar ideas agudas, mordaces y divertidas. Decía, por ejemplo, "algo de riqueza empieza a entrar en España a partir de 1840", mencionando implícitamente el páramo español entre 1808 y esa fecha.

Otra excelente observación valeriana es aquella de que "...la clase dirigente española está formada por unos siete mil...". Quizá Valera se autolimitó en su mordacidad por su propia condición de diplomático y por su posición social.

- Otra idea sobre la que recabamos su opinión como catedrático es el mundo universitario.

- La extensión universitaria que hemos vivido, considerada socialmente y en abstracto, es positiva. Y más que positiva, casi inevitable. Tanto en España como fuera de ella; pero voy a matizar esta idea con unas palabras no más, sino del periódico francés "Libération", poco sospechoso, porque es bastante radical. Hace año y medio, "Libération" decía que en Francia, a pesar de contar con más de 70.000 profesores y dos millones de estudiantes universita-

rios, había un estado general de "incurosité", y que la democratización de la universidad había sido una democratización "pour rien", o sea, para nada.

Son frases muy duras, pero que nos deben hacer reflexionar. Yo creo que la universidad hoy en España es un gran problema nacional, un fracaso colectivo, y no creo que tenga la culpa nadie en particular. El libre acceso a la universidad, repito que es casi inevitable, tiene el efecto perverso de haber convertido a la universidad en una prolongación o ampliación del bachillerato. Son estudios muy generales, con muy poco nivel de exigencia, poco más complejos que los del bachillerato, pero la universidad no es ya un centro de excelencia para la formación de las minorías de un país. Esto habrá que solucionarlo de alguna forma, probablemente dejando la universidad como está, para invertir en centros de excelencia para estudios de postgrado.

- No podemos acabar sin un recuerdo a sus años en la Universidad de Oxford y sin que nos diga unas palabras sobre esa gran figura que usted conoce tan bien: Raymond Carr.

- Enlazando con la pregunta anterior le diré que el Oxford que yo conocí era una Universidad de unos 2.000 profesores y de unos 11.000 estudiantes, de los cuales más de la mitad eran postgraduados, y era una institución basada en los seminarios y en las tutorías

personales, de manera que Oxford era casi la antítesis del modelo español. Raymond Carr había creado en torno a él un llamado "Centro de Estudios Ibéricos", donde había jóvenes historiadores ingleses, españoles, israelíes y de muchos otros países.

Era un centro pequeño, modesto, pero de un altísimo interés intelectual. Respecto de Raymond Carr debo decir que me parece la personalidad más penetrante, perspicaz y refinadamente inteligente que yo haya podido conocer. Va mucho más allá que su propio libro.

- El de España 1808-1939.

- Efectivamente, fue un trabajo publicado en 1966 y es determinante para la visión de la historia de España. Es un libro capital. Pero lo que quiero decir es que Carr, al igual que Elliott, más que un hispanista es un historiador, un gran historiador, una de las quince o veinte personas más influyentes en Oxford, más respetadas. Era un tipo feliz y ocurrente, y sigue exactamente igual a pesar del tiempo transcurrido desde entonces, y sin duda la historiografía española, y en general, la cultura, lo que debe fundamentalmente a Carr es la revisión de nuestros siglos XIX y XX. Es muy difícil brillar con luz propia en un medio tan brillante a su vez como Oxford, donde tanto se valora la conversación inteligente, la pregunta oportuna, o la ocurrencia ingeniosa. Él es un producto perfecto de ese medio.

Notas y Documentos

UN TOCADOR DE MÁRMOLES REGALADO A LA REINA MARÍA CRISTINA DE HABSBURGO

Las habitaciones del Palacio Real que fueron ocupadas por la reina María Cristina están decoradas con pinturas y esculturas de la época y con magníficos muebles. En uno de los cuartos interiores se encontraba una pieza que llamaba la atención a simple vista, por el tamaño y la belleza de sus materiales. Es un tocador de mármol de diferentes colores, fragmentado y con ligeros desperfectos. En el Inventario de 1945 se situaba en el cuarto de baño del Comedor de Gala y se describe como "un tocador de mármoles, distintos colores, espejo ovalado con un marco rematado con escudo de España y figura de paloma. 2 m. de alto, siglo XIX".

La calidad de los mármoles nos impresionó de tal forma que decidimos investigar sobre la procedencia de esta pieza. La consulta fortuita de una de las revistas del siglo pasado en la Biblioteca de Palacio nos proporcionó la grata sorpresa de ver un grabado que reproduce este tocador en todo su esplendor. El pie del grabado dice: "Tocador de mármol ofrecido por la casa Sundheim de Huelva que explota los yacimientos de Fuente Heridos"¹.

Fuenteheridos está situado en plena Sierra Alta, en la provincia de Huelva, a 11 km. de Aracena y a 12 de Jabugo². En su término existen varias canteras que se siguen explotando en la actualidad. La hermosura y abundancia de sus mármoles gozaron de reconocida fama desde antiguo y fueron empleados en la construcción del retablo de la Basílica del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial³.

En 1889 el ingeniero alemán Guillermo Sundheim puso en explotación las canteras de Fuenteheridos con 120 operarios. Los bloques o "pedruscos", como se denominan los trozos grandes de caliza, se sacaban con ayuda de perforadoras de aire comprimido; a través de carretones y vías especiales se conducían bajo sierras provistas de hilos helicoidales, que dividían los pedruscos en bloques transportables. En carretas construidas a propósito se hacía el transporte de dichos bloques hasta la estación de Jabugo, en la línea de ferrocarril de Zafra a Huelva. Desde la estación de



Tocador de mármoles de Fuenteheridos. Grabado reproducido en la revista La Ilustración Española y Americana, 8 de julio de 1892.

Jabugo iban directamente para Madrid o bien para el puerto de Huelva, si su destino era Barcelona.

Una muestra excelente de estos trabajos es el tocador regalado a la reina María Cristina, donde se combinan artísticamente

mármol blanco y de colores. Tiene el número de inventario 10145131 y mide 203 x 125 x 65 cm. Consta de un pie en mármol sanguino veteado, terminado en cuatro volutas enrolladas a modo de patas, adornado en la cara del frente con un

Notas y Documentos

escudo real en mármol blanco. El tablero, de forma mixtilínea, tiene una pequeña moldura en mármol amarillo garbanzo, y la tapa del mismo mármol que el pie. Sobre la tapa se levanta un espejo oval con un marco de delicadísima talla. El marco combina el mármol blanco con el amarillo garbanzo, adornado en los extremos de los ejes con tarjetas enrolladas y espejuelos que combinan los mismos colores. Por detrás, un cuerpo paralelepípedo en mármol sanguino, con una especie de columna elíptica, soporta el espejo, rematado en la cúspide por una paloma de mármol blanco con dos mundos bajo sus patas y dos ramitas, una de laurel y otra de olivo.

Cuando la casa Sundheim ofreció este regalo a la Reina Regente, lo aceptó de buen grado, dedicándole frases de elogio. En el mismo año de 1892 se empezó a construir el monumento conmemorativo de



Espejo del Tocador.

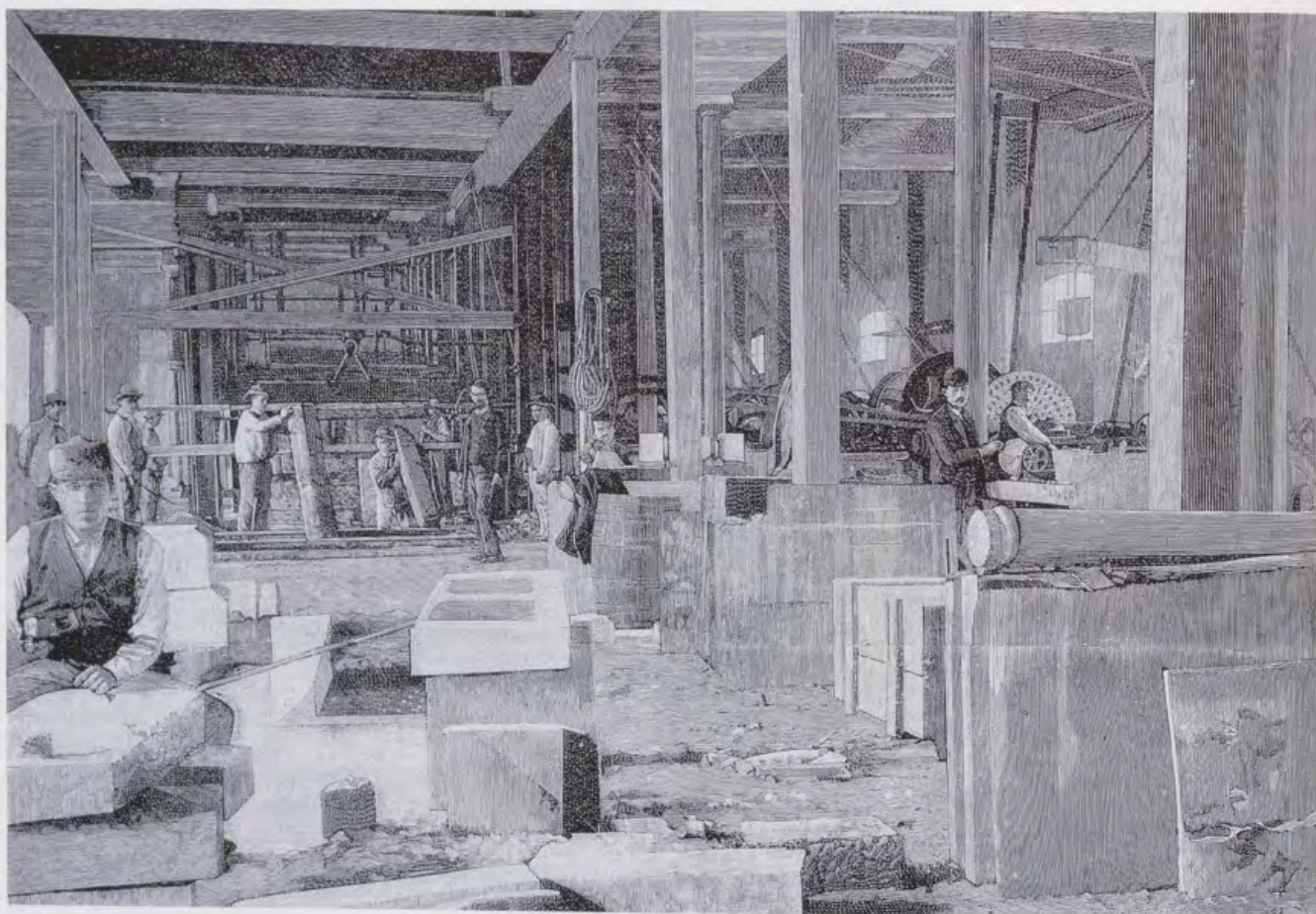
Cristóbal Colón en la Rábida, con materiales procedentes también de Fuenteheridos. La construcción del ferrocarril en la provincia de Huelva permitió establecer nuevas comunicaciones y transportar los materiales de estas canteras a otras zonas de la península, como Madrid, para adornar las escaleras del Palacio de Bibliotecas y Museos. En Barcelona varios detalles del llamado Palacio Real⁴ proceden de estas mismas canteras, así como la solería nueva de la catedral de Córdoba.

Guillermo Sundheim fue un activo ingeniero alemán que ya en 1877 tenía la concesión para construir la línea de ferrocarril Sevilla-Huelva, asociado al señor Doetsch. En 1889 toma la iniciativa de explotar las canteras de Fuenteheridos y en los actos conmemorativos del Cuarto Centenario del Descubrimiento de América aparece su nombre en varias ocasiones. En el Archivo de Palacio, entre los papeles referentes al viaje de la Reina



Vista de las canteras de mármoles de Fuenteheridos.

Notas y Documentos



Talleres de la fábrica de aserrar en Fuenteheridos.

Regente y Alfonso XIII a Andalucía, se conserva una invitación cursada a su nombre el día 4 de agosto para asistir al banquete que celebrarán las marinas extranjeras en el Hotel Colón de Huelva. La invitación la extiende el Ministerio de la Guerra en nombre de la Reina Regente y el señor Sundheim aparece como cónsul de Alemania. Con este acto se iniciaban los festejos para celebrar el Cuarto Centenario del Descubrimiento de América, ya que las carabelas salieron del Puerto de Palos el 3 de agosto de 1492. Los actos conmemorativos culminarían con el viaje regio en octubre, realizado entre los días 8 y

19, y la visita a las ciudades de Sevilla, Cádiz, Huelva y Granada. De nuevo aparece el nombre de Sundheim el día 11 de octubre, ofreciendo a los regios visitantes un té y baile por la noche en el Hotel Colón de la capital onubense. El fotógrafo Baldomero Santamaría cubrió el reportaje gráfico de esta visita real y también realizó los grabados que reproducen el tocador y las vistas de las canteras y la fábrica de aserrar en *La Ilustración Española y Americana*. Desconocemos más datos biográficos sobre Guillermo Sundheim, pero a principios de siglo la ciudad de Huelva proyectaba levantarle un monumento, y una de las

arterias principales de la ciudad lleva el nombre de Alameda Sundheim. En cuanto a la población de Fuenteheridos, sigue explotando los mármoles de sus canteras. La provincia de Huelva cuenta en la actualidad con unas reservas de mármol de 331,000 m³, concentrados en esta zona de la sierra de Aracena⁵. Fuenteheridos explota en el momento presente dos canteras, una con veinte empleados y otra con dos, aunque también existen varias empresas que se dedican a la extracción de mármol para solerías.

María Jesús Herrero Sanz

NOTAS

Agradezco a don José Antonio Cortés Rico, alcalde de Fuenteheridos, los datos proporcionados sobre el señor Sundheim y el municipio que dirige.

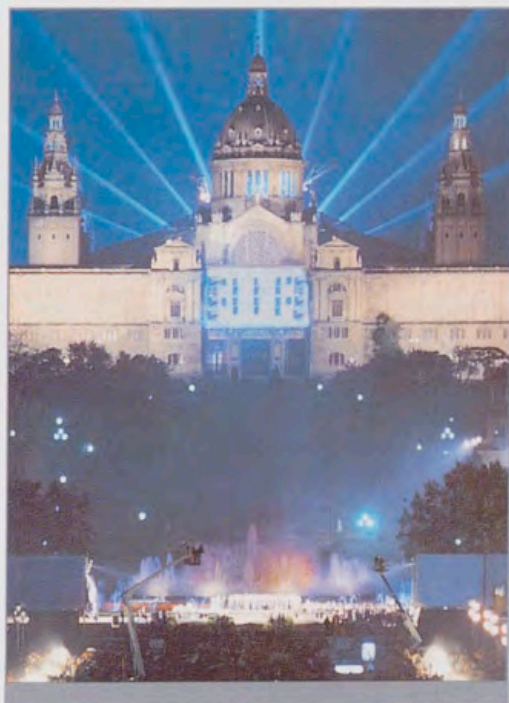
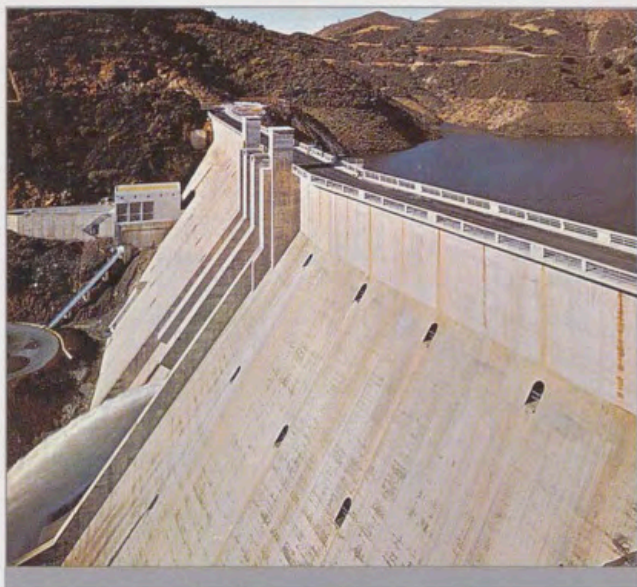
¹ *La Ilustración Española y Americana* n° 25, 1892, t. II, p. 16.

² MADOZ, P.: *Diccionario estadístico histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid, 1845-1850.

³ CALDERÓN, S.: *Los minerales de España*. Madrid, 1910, t. II, p. 38.

⁴ En 1892 el arquitecto Pedro Falqués (1850-1916) remodeló el antiguo Arsenal de la Ciudadela para Palacio Real de Barcelona. Este edificio fue levantado en el siglo XVIII por los ingenieros de fortificación de Felipe V, y en la actualidad es la sede del Parlamento catalán.

⁵ CARRETERO, A.: *La industria del mármol en Almería*. Universidad de Almería, 1995.



Trabajamos con energía

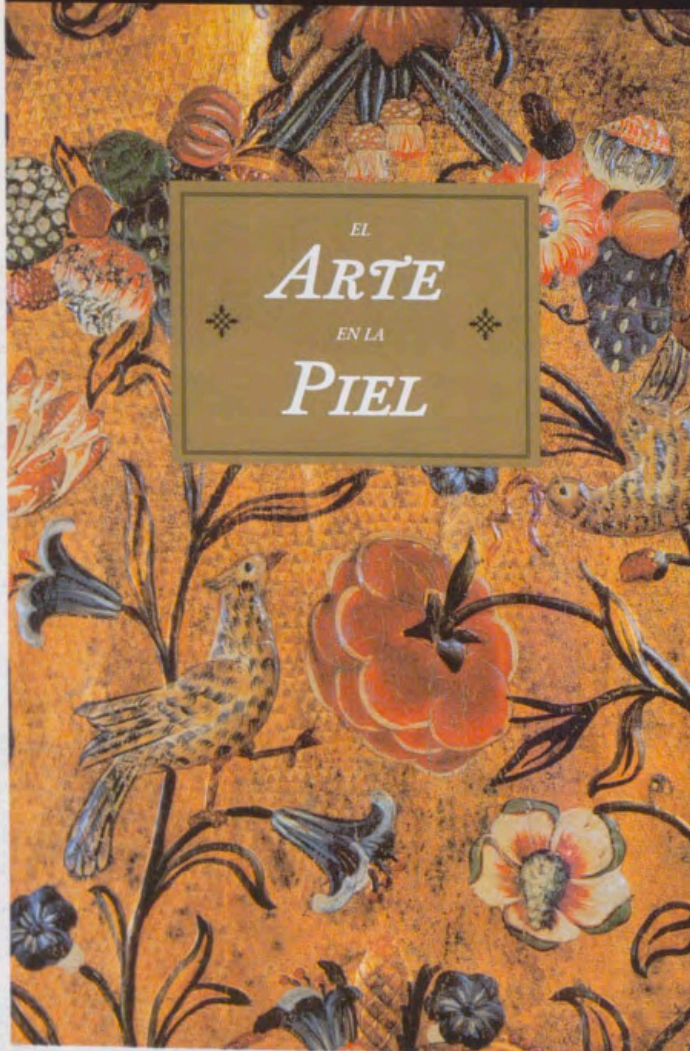
En la industria, en el campo, en la ciudad, en el hogar...
Cada día, más de 9 millones de españoles trabajan, viven
y disfrutan con energía suministrada por el **Grupo Endesa**.
La primera compañía eléctrica española, que afronta
los retos de hoy y de mañana, con toda energía.



FRANCISCO SALZILLO
IMÁGENES DE CULTO



El Greco
CONOCIDO Y REDESCUBIERTO



EL
ARTE
EN LA
PIEL


Tenemos un compromiso
con el arte. Divulgarlo.

Un compromiso que año tras año se hace patente
a través de múltiples exposiciones,
propias o patrocinadas, que despiertan
un extraordinario interés y acercan arte y cultura
a miles de personas.

Porque el arte debe ser patrimonio cultural de todos.
Acercarlo, nuestro compromiso.

BCH 

 FUN
DAC
ION



REPSOL: CRECIENDO CON FUERZA



Repsol está creciendo en los países con mayor potencial. Explora en Venezuela, Perú y Bolivia. Produce en el segundo mayor campo petrolífero de Colombia. Opera la refinería de La Pampilla -Lima- con capacidad para abastecer a la mitad del mercado peruano. Y distribuye gasolinas en una red de más de 700 Estaciones de Servicio desde Ecuador a Argentina. Así es Repsol, una compañía que aprovecha las mejores oportunidades de negocio, allí donde estén.



UNA DE LAS 100 MAYORES COMPAÑÍAS INDUSTRIALES DEL MUNDO

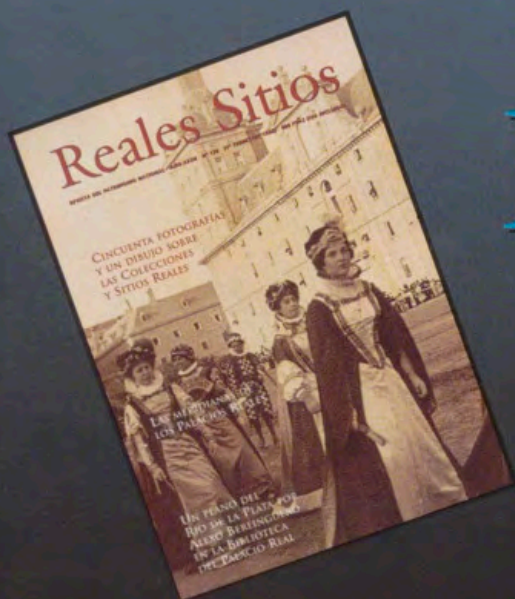
Librería del Patrimonio Nacional

LIBRERÍA ESPECIALIZADA EN:

- Arte • Historia
- Casas Reales y Monarquías
- Libros sobre Sitios Reales
- Facsímiles • Ediciones especiales

HORARIO DE ATENCIÓN AL PÚBLICO:
10 a 13,30 y 17 a 20,00 horas. Lunes a viernes

LIBRERÍA DEL PATRIMONIO NACIONAL
Plaza de Oriente, 6. 28013 Madrid
Teléfono: (91) 541 80 37
Fax: (91) 559 76 97



Reales Sitios

“La mejor forma de conocer el legado histórico-artístico que nuestros monarcas han ido acumulando en los Palacios y Monasterios”.

Suscripción a REALES SITIOS

- CONTRA REEMBOLSO
 DOMICILIACIÓN BANCARIA

Nombre: _____
Dirección: _____ Tfno.: _____
C. Postal: _____ Localidad/País: _____

DATOS BANCARIOS

Banco: _____
Sucursal: _____
Dirección: _____
Núm. Cuenta: _____

Firma: _____

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 el nivel de los concesionarios HUBLOT satisfacen la exclusividad de su clientela.
Para más información dirigirse a **DI/ARSA** Corazón de María, 2. Edificio "Torres Blancas". 28002 MADRID. Teléf.: 91 519 56 83.