

colorchecker CLASSIC

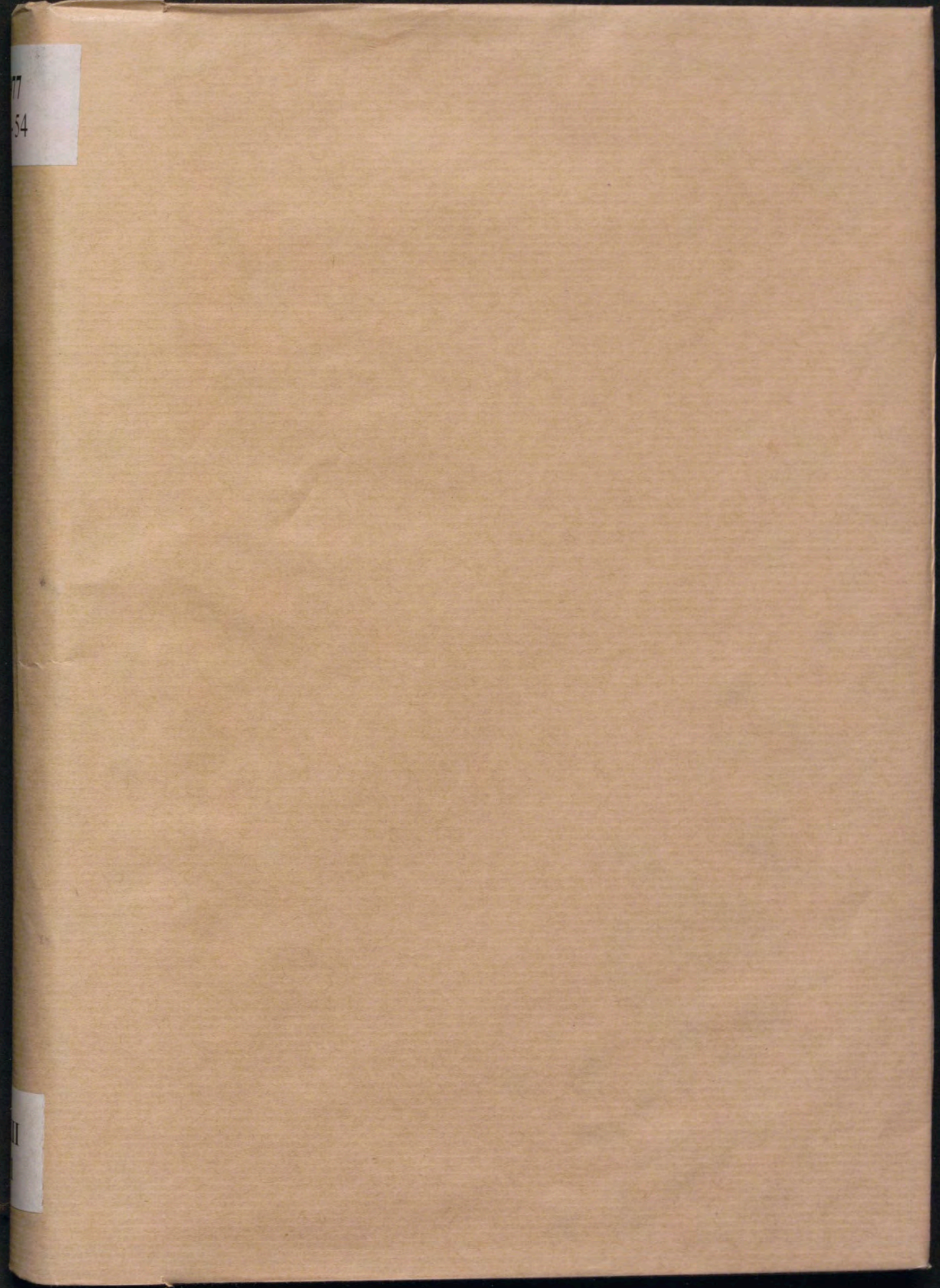


calibrite

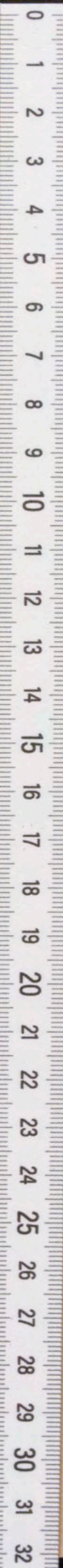


77
54

II



77
54



II

1977

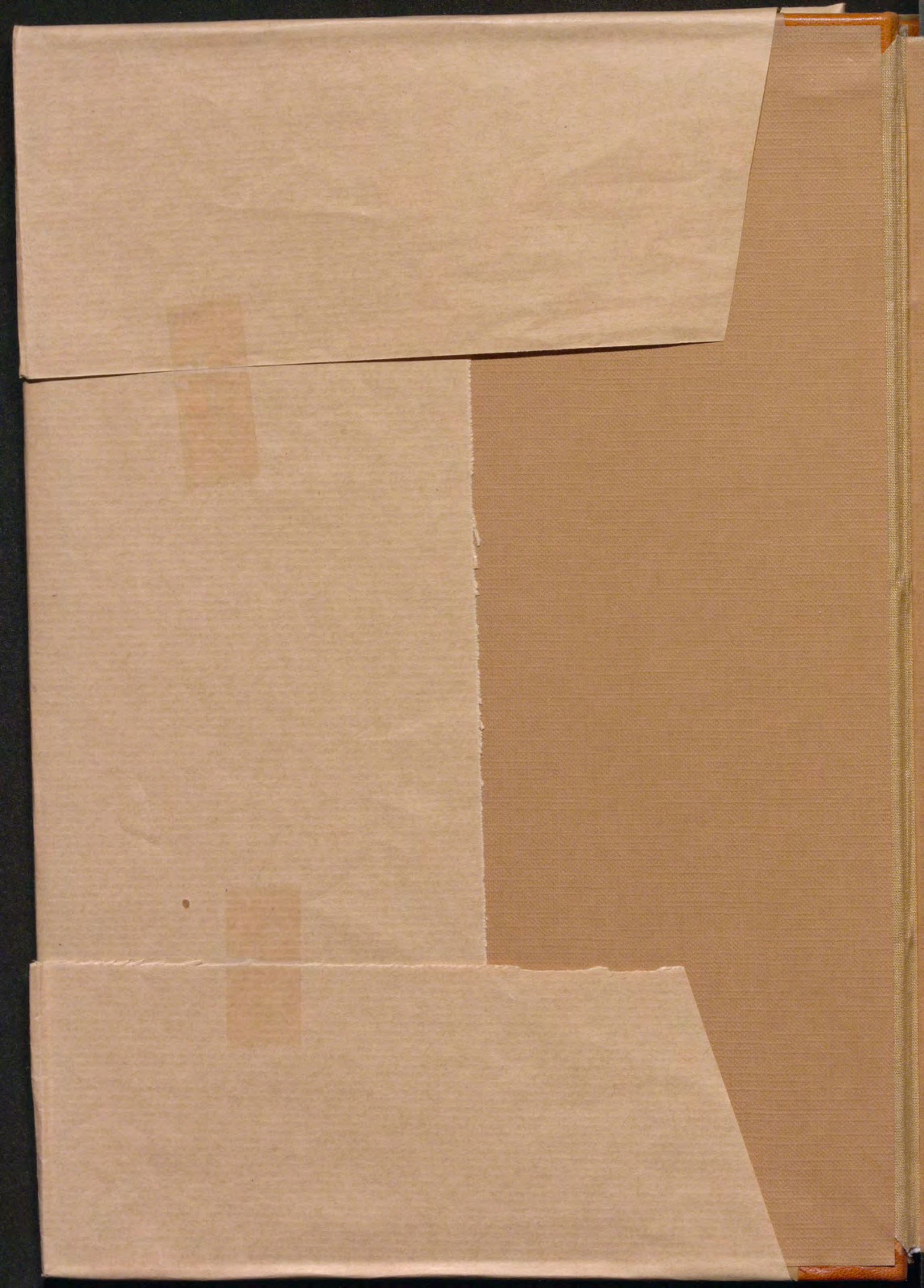
51 - 54

XII

1

77
54

II



1/12X

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XIV. NÚMERO 51. PRIMER TRIMESTRE 1977. PRECIO: 120 PESETAS





su mejor premio...
"White Label"

el whisky
más premiado
del mundo,

nunca varía

Perlas presumidas con hombre guapo



... Tan presumidas como tú, tus amigas y los nuevos diseños que nosotros te ofrecemos.

PERLAS Y JOYAS

MAJORICA[®]
HEUSCH

Perlas y joyas... presumidas.

Amplia variedad de diseños





Tribuna del Hipódromo de la Zarzuela cuya realización es una de las mejores del mundo.

Sociedad de Fomento de la Cria Caballar de España

Programa de Carreras de Caballos a celebrar en la temporada de Primavera de 1977 en el HIPODROMO DE LA ZARZUELA, de Madrid

- | | | |
|-------------------------|------------------------------|-------------------------------|
| 1. 20 febrero. | 13. 17 abril. | 25. 9 junio (Corpus Christi). |
| 2. 27 febrero. | 14. 24 abril. | 26. 12 junio. |
| 3. 5 marzo (sábado). | 15. 30 abril (sábado). | 27. 18 junio (sábado). |
| 4. 6 marzo. | 16. 1 mayo (S. J. Artesano). | 28. 19 junio. |
| 5. 13 marzo. | 17. 7 mayo (sábado). | 29. 26 junio. |
| 6. 19 marzo (San José). | 18. 8 mayo. | 30. 29 junio (San Pedro). |
| 7. 20 marzo. | 19. 15 mayo (San Isidro). | 31. 3 julio. |
| 8. 27 marzo. | 20. 19 mayo (La Ascensión). | 32. 10 julio. |
| 9. 2 abril (sábado). | 21. 22 mayo. | 33. 17 julio. |
| 10. 3 abril. | 22. 28 mayo (sábado). | 34. 18 julio. |
| 11. 10 abril. | 23. 29 mayo. | |
| 12. 16 abril (sábado). | 24. 5 junio. | |

UN ESFUERZO QUE COMIENZA POR LA RAIZ

Santace



los servicios del
BANCO ESPAÑOL DE CRÉDITO
 llegan a todos los lugares del mundo



BANESTO cuenta con la
 organización más extensa de todo el país.

CAPITAL: 19.132.404.375,00 Ptas.
RESERVAS: 21.892.514.771,57 »

Representaciones

En AMÉRICA:

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

En EUROPA:

Alemania Inglaterra
 Bélgica Suiza
 Francia

En ASIA:

Filipinas Japón

En OCEANIA:

Australia

OFICINA PRINCIPAL: Alcalá, 14. MADRID

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

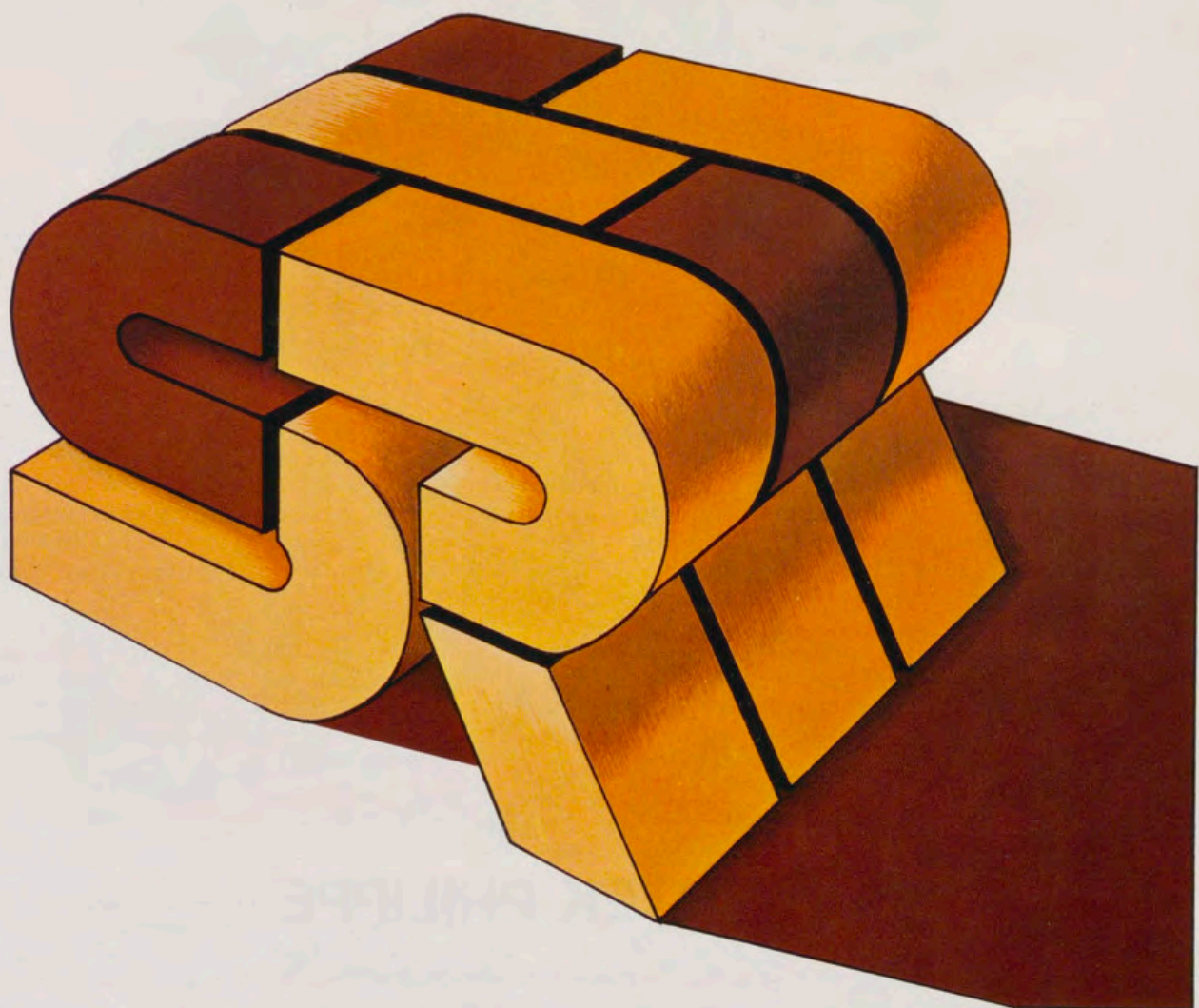
Cerveza
San Miguel
de fama mundial



CASER

CAJA DE SEGUROS REUNIDOS, S.A.

Plaza de la Lealtad, 4 Madrid



FRONTERA

LA COMPAÑIA DE SEGUROS DE LAS CAJAS DE AHORROS CONFEDERADAS

600.000 M² DE CESPED AL PIE DE SU PARCELA

Campo de Golf de «Los Naranjos»
de Nueva Andalucía
¡¡ próxima inauguración!!

GARSAN



**PRECIOS DE
LANZAMIENTO**



OTRA PROMOCION DE:

JOSE BANUS

Nueva Andalucía - Marbella - Costa del Sol

Ruego me envíen información
de Parcelas "GOLF DE LOS
NARANJOS"

Nombre:

Dirección:

Tels.:

Cdad.:

Prov.:

GRUPO DE EMPRESAS JOSE BANUS
Montesquínza, 4 - Madrid (4)
Tel. 419 37 00 - Telex 22899-BANUS E.



CREDIT LYONNAIS

MAS DE CIEN AÑOS EN ESPAÑA
Madrid, Barcelona, Bilbao, San Sebastián, Sevilla.

35171

De acuerdo con lo que dispone la Ley de Prensa e Imprenta, en su artículo 24, 1, ofrecemos los siguientes datos:

La Revista REALES SITIOS se edita por el Patrimonio Nacional, organismo que, a su vez, depende directamente de la Real Casa.

En consecuencia, sus rectores son los componentes del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, cuyos nombres son los siguientes:

Presidente: Excmo. Sr. Don Nicolás Cotoner y Cotoner, marqués de Mondéjar.

Consejero Delegado Gerente: Excmo. Sr. Don Fernando Fuertes de Villavicencio.

Consejero de Arquitectura: Excmo. Sr. Don Ramón Andrada Pfeiffer.

Consejero de Bellas Artes: Excmo. Sr. Don Juan de Contreras y López de Ayala, marqués de Lozoya.

Consejero de Montes: Excmo. Sr. Don Paulino Martínez Hermosilla.

Consejero de Agricultura: Excmo. Sr. Don Alejandro Torrejón Montero.

Consejero de Obras Públicas: Excmo. Sr. Don Fernando Pérez Gil.

Consejero Interventor: Excmo. Sr. Don Juan Martí Basterrechea.

Abogado del Estado, Secretario: Excmo. Sr. Don Armando de las Alas Pumarino y Cima.

Por la citada vinculación, la vida económica de la Revista —en cuanto a estado financiero y tesorería— se encuentra respaldada por el Patrimonio Nacional, el cual pretende con esta publicación una divulgación artístico-cultural, más que una actividad comercial.

REALES SITIOS



PORTADA. Arriba: «Ecce-Homo» con escena que se desarrolla en lo alto de la escalinata de un palacio que es, sin duda, la Villa Borghese; al fondo, otro palacio de bella arquitectura donde aparecen colgaduras y toldos en varias ventanas, nota que se repite con frecuencia en otras escenas. Abajo: «La Crucifixión», escena llena de grandeza en la que los tonos grises que emplea contribuyen a dar mayor dramatismo. Representa el momento de la lanzada.

REALES SITIOS. REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL, FUNDADA SIENDO PRESIDENTE DEL CONSEJO DE ESTA ENTIDAD EL EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON LUIS CARRERO BLANCO. MADRID. AÑO XIV. NUM. 51. PRIMER TRIMESTRE 1977. PRECIO: ESPAÑA, 120 PESETAS; EXTRANJERO, 5 DOLARES; NUMERO ATRASADO: ESPAÑA, 150 PESETAS; EXTRANJERO, 6 DOLARES.

DIRECTOR: Fernando Fuertes de Villavicencio.—**SUBDIRECTOR:** Rafael Sánchez.—**SECRETARIA DE REDACCION:** Matilde López Serrano.—**VOCALES:** Ramón Andrada, Ricardo Catoria, Pilar García Morencos, Paulina Junquera, Consolación Morales, Justa Moreno Garbayo, Angel Oliveras y María Teresa Ruiz Alcón.—**ADMINISTRADOR:** Angel Acerete.—**DIBUJOS:** M. Rincon.—**FOTOGRAFÍAS EN COLOR:** SERVICIO Fotográfico del Patrimonio Nacional, Francisco Villanueva, Slides Hispania, Fisa, García Garrabella y Casas Planas.—**FOTOGRAFÍAS EN NEGRO:** Servicio Fotográfico del P. N., F. Villanueva, Casas Planas y Agencia CIFRA.

EDITA: Patrimonio Nacional, Palacio de Oriente. Tel. 248.74.04. Madrid (13).

IMPRIME: Raycar, S. A. Impresores. Matilde Hernández, 27. Tel. 471.91.00. Madrid (19).

DEPOSITO LEGAL: M. 11.160.—64.

sumario

págs.

PORTICO, por F. F. de V	11
ARCHIVO DEL PALACIO DE MADRID: COLUMNA COLOSAL DE FERNANDO VII, por Marcelino Tobajas	12
VIDA DE CRISTO: CUADROS DE J. G. BAUR, por María Teresa Ruiz Alcón	17
PALACIO DE ARANJUEZ: FLOREROS Y BODEGONES (I. ESCUELA FLAMENCA), por Enrique Valdivieso	25
PRIMER DESPLEGABLE: «VASO CON FLORES», ANONIMO FLAMENCO DEL SIGLO XVII	33
«BODEGON CON FRUTAS Y CLAVELES», POR JACOB VAN ES	35
VISTAS DE PUERTOS: CUADROS DE MARIANO SANCHEZ, por María Luisa Barreno	37
SEGUNDO DESPLEGABLE: «CORDOBA: PUENTE SOBRE EL GUADALQUIVIR», POR MARIANO SANCHEZ	45
«ALICANTE: CABO DE SAN ANTONIO», POR MARIANO SANCHEZ	47
MUSEO DE CARRUAJES: SILLAS DE MANOS, por Teresa Jiménez Priego	49
COLECCIONES DEL P. N. PINTURA XXVI: JEAN RANC, por Juan J. Luna	65
CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL	76

Distinguido señor:

Deseamos que sea de su agrado este número de REALES SITIOS, y le agradecemos muy sinceramente la atención que nos dispensa con su lectura.

Siempre, y en cualquier sentido, su juicio nos interesa. Envíenos las sugerencias que le gustaría ver realizadas en la Revista. Con el fin de que usted, algún pariente o amigo pueda recibir puntualmente los sucesivos números, nos permitimos acompañar un boletín de suscripción.

El Gabinete de Prensa del Patrimonio Nacional (teléfono 248.74.04, centralita del Palacio de Oriente, Madrid) se encuentra a su disposición para atender cuantas consideraciones nos haga usted.

MUCHAS GRACIAS

Sugerencias:

51

BOLETIN DE SUSCRIPCION

NOMBRE:

DIRECCION:

LOCALIDAD: PROVINCIA:

SE SUSCRIBE A LA REVISTA TRIMESTRAL REALES SITIOS DURANTE AÑO

Firma:

Un año, cuatro números: España, 360 ptas.; extranjero, 800 ptas.



LUGARES HISTORICO-ARTISTICOS DEL PATRIMONIO NACIONAL

MADRID

Palacio Real: Salones oficiales, Habitaciones privadas de los Reyes, Galería de tapices y Salones de plata y abanicos. Museo de pinturas, bordados, porcelanas y cristalería fina. Nuevos Museos (tapices góticos, salones de la Reina Doña María Cristina, Relicario y Sacristía). Biblioteca y Museo de Medallas y música. Real Oficina de Farmacia. Real Armería. Museo de Carruajes (Campo del Moro).

Monasterio de las Descalzas Reales.

Monasterio de la Encarnación.

EL PARDO

Palacio Real (Residencia oficial, desde marzo de 1940 hasta el 20 de noviembre de 1975, en que falleció, del que fue Jefe del Estado español, Generalísimo Franco.

Casita del Príncipe.

Palacio de La Quinta.

ARANJUEZ

Palacio Real: Salones. Residencia oficial de Jefes de Estado extranjeros invitados. Museo de trajes.

Jardines de la Isla y del Príncipe.

Museo de falúas.

Casa del Labrador.

EL ESCORIAL

Monasterio de San Lorenzo el Real: Monasterio y Palacio. Nuevos Museos IV Centenario (Museos de pintura y de arquitectura).

Casita del Príncipe o de Abajo.

Casita del Infante o de Arriba.

VALLE DE LOS CAIDOS

Monumento de la Santa Cruz: Basílica y Cruz. Funicular.

LA GRANJA

Palacio Real: Salones, Museo de tapices y Colegiata. **Jardines y fuentes.**

RIOFRIO

Palacio Real: Salones y Museo de caza.

BURGOS

Monasterio de Las Huelgas: Monasterio y Museo de ricas telas.

TORDESILLAS

Monasterio de Santa Clara.

BARCELONA

Palacio de Pedralbes.

Museo de Carruajes.

PALMA DE MALLORCA

Palacio Real de la Almudaina.

SEVILLA

Reales Alcázares: Palacio, jardines y exposición de obras del Patrimonio Nacional.

NOTA: Todos estos lugares permanecen abiertos al público, aproximadamente, el mismo tiempo. En líneas generales, de 10 a 13,30 y de 15,30 a 18. No obstante, y dadas las diferencias establecidas en cada uno de ellos, tanto en días laborables y festivos como en invierno y verano, se recomienda llamar previamente por teléfono al Palacio Real de Madrid (Teléfono: 248.74.04) o a cada lugar.

2,00 ptas.

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL

PALACIO DE ORIENTE

MADRID (13)

PÓRTICO

TENEMOS, ahora, un número de REALES SITIOS que se caracteriza, frente a otros de índole monográfica, por su variedad. Como ya hemos dicho en anteriores ocasiones, en el Pórtico de la Revista, el conjunto monumental que compone el Patrimonio Nacional alberga tal cantidad de obras de arte y de tan variada naturaleza que se impone la alternancia, sucesiva o periódica, en la programación de cada uno de los números de la Revista, del contenido temático. Los números monográficos permiten conocer un tema genérico a través de varios artículos que lo estudian, desde distintas especialidades, con enfoques diferentes. Los números que no tienen ese carácter facilitan la investigación de temas independientes, sin relación próxima, entre sí, por el objeto, y la publicación de los resultados. Estos dos planteamientos justifican uno u otro tipo de edición. En realidad, por cualquiera de los dos procedimientos, determinando el más idóneo de acuerdo con las circunstancias, se pretende la difusión del conocimiento que se refiere a monumentos y obras de arte del Patrimonio Nacional.

Como decíamos, este número de la Revista se caracteriza por su variado contenido. Desde hace algún tiempo estaban programados estos artículos que ahora se publican, algunos de los cuales, a su vez, constituyen series más o menos largas. Es el caso de los cuatro trabajos desarrollados por Marcelino Tobajas con documentos del Buen Retiro (antiguo Sitio Real) que se encuentran en el Archivo del Palacio Real de Madrid, y de los dos artículos escritos por Enrique Valdivieso que estudian los floreros y bodegones conservados en Aranjuez. Los primeros de cada serie son, ahora, respectivamente: «La columna colosal de Fernando VII» y «Floreros y bodegones de escuela flamenca en el Palacio Real de Aranjuez».

Por otra parte, y dada la proximidad de la Semana Santa, se incluye un artículo muy directamente relacionado con esta celebración. Se trata del estudio que hace María Teresa Ruiz Alcón acerca de unos cuadros de Juan Guillermo Baur, conservados en el Monasterio de El Escorial, y que componen una «Vida de Cristo».

Otro tema que aparece en estas páginas es el que estudia las «Vistas de puertos, por Mariano Sánchez» y debido a la pluma de María Luisa Barrero. Entre otros datos, este artículo nos muestra el mecanismo que este pintor —y otros especializados en «vistas»— empleaba para reflejar en el lienzo, con fidelidad casi fotográfica, un paisaje determinado.

Dentro de la sección dedicada a colecciones del Patrimonio se publica el artículo número veintiséis, debido a Juan J. Luna y dedicado al pintor Jean Ranc.

Asimismo, dentro de los artículos propiamente dichos, se inserta un trabajo de Teresa Jiménez Priego dedicado a tema tan singular como es el de las sillas de manos conservadas y expuestas en el Museo de Carruajes de Madrid.

Como siempre, aparecen en estas páginas los habituales desplegados —que recogen vistas de puertos (Córdoba y Alicante), y un florero y un bodegón, de Aranjuez— y la Crónica del Patrimonio Nacional. También se insiste, en un breve texto del Consejero de Arquitectura del Patrimonio Nacional, Ramón Andrada, y en relación con la restauración efectuada en el Palacio de la Almudaina, sobre la inquietud que tuvo, al respecto, Miguel Ángel García Lomas, anterior Consejero del Patrimonio, y sobre la colaboración prestada por la Dirección General de Arquitectura para la realización de estas obras.

Para terminar, queremos notificar a los lectores de REALES SITIOS que, con motivo de la aparición del número 50 de la Revista, se está preparando, actualmente, un índice completo por temas, materias y autores de todo lo publicado hasta la fecha. Este trabajo se terminará, seguramente, antes de que acabe el presente año. Esperamos que este índice, editado en forma de separata, sea del agrado de todos.

F. F. de V.

I. LA COLUMNA COLOSAL DE FERNANDO VII

Por MARCELINO TOBAJAS LOPEZ

LA historia crítica del Real Sitio del Buen Retiro está por hacer. Es un trabajo monumental que exigiría la dedicación de una vida entera. Como no creo que ni mis años ni mis actividades —tan entrañablemente unidas a la vida universitaria— me dieran el margen necesario para realizar este trabajo, me limitaré a contribuir, a esa historia, con la publicación, bajo el título general que encabeza estas líneas, de algunos de los documentos que he encontrado en el Archivo del Palacio Real de Madrid. La historia del Real Sitio del Buen Retiro está íntimamente unida a muchos de los aconte-

cimientos capitales de nuestro vivir —nuestro, en eterno presente—, acontecimientos que allí se gestaron o allí se desarrollaron, como se verá.

La mayor parte de los papeles que hoy comienzo a publicar pertenecen a los reinados de Carlos IV y de Fernando VII. Junto a estos reyes aparecerán otros personajes, algunos olvidados por los historiadores, aunque mejor sería decir por los investigadores, y que hoy, gracias a estos «Papeles del Buen Retiro», se perfilan, e invalidan juicios apresurados o rutinarios, que de todo hay, sobre sus vidas.

LA «COLUMNA COLOSAL» DE FERNANDO VII

REALMENTE hay tantos juicios apresurados y rutinarios sobre Fernando VII y su vivir, que poco importa uno más; si lo cito, si lo vuelvo a la actualidad, es simplemente porque nos puede servir de ejemplo y de ayuda para comprobar algunos datos. Los papeles hallados por mí en el Archivo del Palacio Real de Madrid desmienten unas palabras que andan publicadas en letra impresa, algo olvidadas, y que dicen así:

En el sitio del Parque de Madrid en que estuvo la famosa fábrica de porcelana, destruida por los ingleses, hay en medio de un pilón circular un enorme dado de piedra, que en sus cuatro lados tiene un círculo re-

bajado como si quisiera marcar un punto: sobre este dado, obra de Fernando VII, pensó erigirse a sí propio una estatua, no sabemos si ecuestre, el caso es que ni a pie ni a caballo alcanzó a poner nada sobre aquel promontorio¹.

La noticia, que es tan curiosa como carente de valor histórico por su falta de rigor, no la aclara Mesonero Romanos, tan pendiente siempre del dato curioso. Mesonero, en esta ocasión, no puede ser más evasivo. Dice así al hablar del estanque grande del Retiro:

Alrededor de éste es el paseo general y apartándose a la derecha se extienden otros inmensos paseos, todos nuevos, que conducen al sitio en donde estaba la casa de la China, en cuyo lugar hay otro estanque².

Cuando Mesonero escribió estas lí-

1. Retrato de Isidro González Velázquez pintado por Goya, en 1801. Para Gudiol hay en este retrato «aspectos que sólo pueden ser tildados de expresionistas». No se puede incluir entre la serie que Goya conocía por «carantoñas de munición». (Col. Danielron. Boston.)

2. Dibujo de Goya, que se guarda en el Metropolitan Museum of Art, Arris Brisbane Dick Fundation, y que puede representar las obras de la «columna colosal».

neas, en 1831, indudablemente existía la Columna, puesto que las palabras de Fernández de los Ríos, en rabioso presente, datan de 1876.

La verdadera historia de este monumento inacabado es, como siempre, distinta de lo que acaba de contarnos Fernández de los Ríos y, como siempre, también, mucho más atractiva que cualquier leyenda³.

No fue idea de Fernando VII la de erigir este monumento, sino de Isidro González Velázquez, «Arquitecto Mayor de los Reales Palacios, Sitios y Casas de Campo»⁴.

En el documento original, firmado por Velázquez, el 1 de abril de 1819, y dirigido al Conde de Miranda, Mayordomo Mayor del Rey, se hace constar que se hallaban concluidas totalmente las obras de la Puerta de entrada á los Jardines del R.¹ Sitio de Buen Retiro, en la Plaza grande, nombrada de la Pelota... La asignación para estas obras era de 2.500 r.² v.³ semanales... Agrega Velázquez en la Exposición: *Con este motivo hago presente á V. E., que deseando decorar el nuevo estanque que se construye sobre el terreno donde se halló establecida la R.¹ Fábrica de China del referido R.¹ Sitio, con una columna colosal según va demostrada en el adjunto Diseño, pudiera llevarse a efecto su egección en la que poco mas ó menos podrá emplearse el tiempo de un año, continuándose entregando la mencionada asignación de la Puerta, con la ampliación hasta tres mil ó tres mil y quinientos r.² semanales; en cuyo supuesto si fuese del agrado de V. E. el pen-*



1.

samiento, solo espero se sirva repetirme sus apreciables órdenes que deseo cumplir para realizar el citado pensamiento.

Un borrador de la Mayordomía Mayor del Rey, del 14 de abril, que figura adjunto al documento anterior, nos enteramos de que ... *el Rey se conforma con lo espuesto en 1.º del corr.º por el Arquitecto mayor de Palacio acerca de construir una columna colosal para decorar el nuevo estanque...; la Contaduría General debería librar 3.000 r.º v.º semanales a favor de dho Arq.º á fin de que se proceda á la ejecución de la espresada columna en los términos en que se propone.*

Al margen de la minuta se lee: *traslado al Arq.º mayor [interlineado: con inclusion del Diseño] para su intelig.º y cumplin.º Yd. al tesorero p.º su intelig.º y gob.º Yd. al Veedor del retiro p.º id.*

Es lástima que el Diseño no se encuentre con los papeles de la «columna colosal» ni con los del expediente personal del arquitecto Velázquez, por lo que nos quedamos sin saber cómo era el proyecto y si se pensaba coronarlo con una estatua del Monarca. Por mi parte, me inclino a creer que no hubo tal propósito; me hace pensar así el hecho de que el importe total de la obra que se presentó al Rey para su aprobación fue de ciento ochenta y dos mil reales vellón, cantidad que repartida entre cuarenta y ocho semanas es ligeramente superior a los tres mil quinientos reales que se pedían. La decisión de Fernando VII, consignada de mano ajena a la iz-

quierda del documento, es clara: *Que se haga en los términos que propone el Arquitecto Mayor y con la asignación que pide.*

Creo que Fernández de los Ríos recordaba dos proyectos encaminados a erigir una estatua de Fernando VII. El primero es de fecha 22 de abril de 1814 por el que las Cortes ... *mandaron fundir y colocar en la plaza de la Constitución [la Plaza Mayor] de esta córte una estatua ecuestre del señor don Fernando VII, para perpetuar la memoria de tan grandes acontecimientos*⁵. Pero a tan grandes acontecimientos de la Guerra de la Independencia se sucedieron otros de sobra conocidos y que nos explican el porqué no se fundió ni se colocó tal estatua.

Tres años después tiene lugar un nuevo intento: por Real Orden de 27 de noviembre de 1817 se creó una Junta Directiva de las obras para levantar el Teatro Real y hacer una plaza, la de Oriente, de lo que era desde tiempos de José I —y son palabras de Mesonero Romanos— «un desierto árido». En el proyecto, también de Isidro Velázquez, figuraba en el centro de la plaza una gran fuente y una glorieta.

La presidencia de la Junta la ostentaba el Conde de Moctezuma. Diana, de quien tomo estos datos, agrega: *Mas atento el Conde á la obra de la plaza que a la del teatro, tocó desde luego la necesidad de eliminar del proyecto la idea de la fuente á causa de la escasez de agua á que ha estado siempre condenado el vecindario de Madrid. Ocurriósele entonces el pensamiento de colocar en el*



2.

*punto que había de ocupar la fuente, la estatua ecuestre en bronce de Fernando VII y para sufragar este gasto incitó el Conde á la grandeza de España; pero así este proyecto como el de la obra de la plaza se paralizó a los pocos meses*⁶.

¿Sufrió Fernández de los Ríos una confusión, y reúne en un solo monumento el de la «columna colosal» y el de la futura plaza de Oriente? ¿Fue intencionado atribuir a Fernando VII la idea de la estatua en el Buen Retiro, como justificación para atacarlo? Aunque me inclino por la primera de las dos hipótesis, no me atrevo a descartar por completo la segunda, porque los historiadores enemigos del Rey —y no hago ni distinción ni salvedad alguna— han utilizado todas las armas, hasta las más innobles, para deshonrarlo. Pocos habrán leído, hoy día, lo que aparentemente no es más que un desatino histórico: ... *la Magestad del señor don Fernando VII (á quien vos debisteis tantas finezas, como la de haberos encerrado en la Cartuja de Mallorca, y otras semejantes)... Palabras increíbles, escritas por don Modesto Lafuente e indudablemente a ciencia y conciencia de lo que escribía y por qué lo escribía*⁷.

Las hojas de gastos semanales de esta «columna colosal» comienzan con la semana del 18 al 24 de abril de 1819: *Lista de los Jornales materiales, y demás gastos causados en la Ejecución de la Columna colosal p.º decorar el nuevo estanque circular q.º se construye sobre el Terreno donde se halló establecida la Real Fábrica de China, del Real Sitio de*

Buen Retiro... La hoja de gastos va firmada por «D.^o Diego Bolon. Aparejador de obras de Buen Retiro» y lleva el visto bueno del arquitecto Velázquez.

En la cuenta semanal del 1 al 5 de junio, encontramos datos sobre el estanque que se construía. Se utilizaron nueve arrobas y media de plomo; se hicieron «caños», aunque no se precisa su número. Tomás Terrón, *M.^{to} de plomero que soy del R.^o sitio del Buen Retiro*, pasa cuenta por importe de 521 reales vellón por la obra de cañería de plomo que tengo echa en el estanque zircular que se está haciendo en la antigua R.^o fábrica de la China...

Según las palabras citadas de Fernández de los Ríos, el dado en sus cuatro lados tiene un círculo rebajado como si quisiera marcar un punto. Coincide esta noticia con las cuentas de gastos de la semana correspondiente a los días 23 al 28 de agosto cuando aquí se anota la labra de 15 pies cúbicos de Dovela de Piedra Encarnada del Hoyo, sin duda del Hoyo de Manzanares, repitiéndose el concepto en semanas posteriores. Me atrevo a suponer que el «círculo rebajado» a que se refiere De los Ríos, existente en cada una de las caras o lados del cubo, estaba formado por estas dovelas de piedra encarnada. También nos enteran las cuentas de que se emplearon en la columna, granito y piedra blanca, materiales muy queridos por Velázquez. El aparejador de la obra —que no era el mismo del Buen Retiro—, don Mariano Llave, visitó a finales de mayo las canteras de Alpedrete y Galapagar.

Ninguno de los partes que he visto refleja la menor incidencia; todo parece indicar que fue obra sin dificultades ni accidentes. A los trabajadores ordinarios se unen ahora canteros destajistas; aparecen las especificaciones «pies de sillar», «pies de losa» y «pies labrados de esquina», concepto este último que demuestra cómo Fernández de los Ríos no emplea gratuitamente la imagen de «dado», equivalente a cubo, y que sin duda fue lo que proyectó Velázquez, pese a que la columna suele ser cilíndrica, para hacer realidad sin riesgos el proyecto de una «columna colosal»; no cabía proceder de otra manera.

Inesperadamente y sin que papel alguno de los que he visto lo anticipa, en un escrito del 20 de mayo de 1820, firmado por Velázquez y dirigido al Mayordomo Mayor de Palacio, leo:

En cumplimiento de la R.^o resolución de S. M. que V. E. se sirvió comunicarme en oficio del 2 del presente mes, relativa a que la consignación semanal de tres mil reales

que estaba señalada para la obra de la columna colosal del R.^o Sitio de Buen Retiro, cesa desde la próxima semana; debo decir a V. E., que inmediatamente suspendí la continuación de la citada obra en los términos que se me ordena... Desgraciadamente no he encontrado ni el original ni copia de esta real resolución. En la minuta de un oficio de la Mayordomía Mayor, contestando al anterior, de fecha 8 de julio de 1820, se dice que el Rey ... se ha servido mandar que disponga V. S. la venta con la mayor ventaja posible de todos los efectos de madera, piedra y demás [...] correspond.^{tes} á la obra de la Columna Colosal de Buen Retiro, mediante estar mandada suspender p.^o ahora; ...

¿A qué se pudo deber esta suspensión inesperada? Por la villa y corte, es verdad, soplaban vientos alborotados que recorrían vocingleros calles y plazas: expresión del recién inaugurado Trienio Constitucional. De todas maneras creo que existió una causa más poderosa, algo por lo que Fernando VII se obligaba a sí mismo a mandar que se suspendieran las obras, casi terminadas, de la «columna colosal» y no por escasez de dineros, que eso vendría después. Indudablemente, el Soberano consideraba incluido el inacabado monumento en su Decreto de 29 de abril de 1820, publicado en la «Gaceta de Madrid» del 2 de mayo —fijémonos en que la Real resolución que mandaba suspender las obras es de ese mismo día, 2 de mayo— por el que se ordenaba quitar y demoler todos los signos de vasallaje [...] puesto que los pueblos de la nación española no reconocen ni reconocerán jamás otro señorío que el de la nación misma.

¿Miedo? ¿Cautela? Creo que esta última. Se manda suspender las obras «por ahora»; sin duda conviene esperar a que soplen vientos menos alborotados y vocingleros. No se debe olvidar que la cautela, aparentemente disfrazada de miedo, es el arma favorita del Rey.

Aunque parezca mentira nos queda, según mi opinión, un documento gráfico de las obras de la «columna colosal», que ha pasado inadvertido. Se trata de un dibujo de Goya. Nuestro pintor, que nos dejó el retrato de un Isidro Velázquez joven, da en esta ocasión un testimonio tan personal como suyo.

Debo decir en honor de la verdad, que Gassier se inclina a considerar que el dibujo en cuestión no es más que un apunte de las obras del Teatro Real⁸. Me parece imposible tal atribución, a la vista de los documentos de la «columna colosal». Por otra parte, las obras de la demolición del viejo teatro de los Caños

del Peral duraron hasta el 1.^o de abril de 1818 en que quedó arrasado el sitio al nivel del terreno de la plaza⁹.

Muchos testimonios podría traer aquí en abono de mi hipótesis; basten dos. En un oficio del arquitecto del Teatro Real, Antonio López Aguado, del 20 de marzo de 1819, se da cuenta de haberse concedido la contrata del surtido de las diferentes clases de piedra que se necesiten en esa R.^o obra... y que se puedan realizar los pagos «cuando llegue el caso de necesitarse» el referido material¹⁰... Esto el primero, el segundo es un extracto y dice: En 1.^o de Ab.^o 1819 dio parte el Director de haberse concluido el replanteo general del coliseo, calles y demás parages contiguos al referido edificio.

Por lo demás, podría traerse una verdadera multitud de pruebas de que, tanto las obras del teatro como de la plaza de Oriente, fueron paradas el año 1820, y ya vemos su estado a mediados de 1819. Así, ¿qué interés podían tener para Goya? Creo que ninguno; en cambio, sí lo tenía la obra de la «columna colosal», tanto por el monumento como por otras razones. Precisamente en esta época ve Gudiol el eclipse de Goya como pintor oficial. Considera que es en 1817 cuando se produce con toda claridad el apartamiento de los monarcas y de la nobleza de la línea del viejo pintor aragonés. Comienza la época de Vicente López. *Todo nos induce a creer —dirá Gudiol— que si Fernando VII había permitido que plasmara su efigie, no por ello dejaba de considerarlo como artista de otro tiempo ya caduco. Esto implicaba la retirada de Goya a un ostracismo que él aceptaría con gusto para entregarse a su propio mundo*¹¹.

La contestación de ese mundo no tardará en producirse ni cinco años: las «Pinturas Negras». Goya busca en sus dibujos del Buen Retiro —porque en mi opinión son varios— la pervivencia que para él, sententón, anhela del amado y destrozado Real Sitio; es un intento de resucitarlo. Aunque alguien se escandalice, creo que Goya, en este dibujo de las obras de la «columna colosal», ve revivir el Buen Retiro como era hasta el año 1808, quizá antes.

Me parece que los mismos partes de trabajo de la columna confirman mi hipótesis: en el correspondiente a la semana del 26 de abril al 1 de mayo de 1819, veo una partida de 3.256 reales vellón, importe de la madera para el castillejo; desde el 10 de mayo al 28 de agosto del mismo año, figuran en todos los partes 2 oficiales de carpintero, y a veces uno. Indudablemente eran los encargados de armar las maderas.

Ex^{mo} Señor.

Después de concluidas total-
mente las obras de la Puerta
de entrada á los Jardines del
R. S. de Buen Retiro, en
la Plaza grande nombrada de
la Pelota, quedaron pendientes
algunos restos de cuevas de los
oficios de Herrero, Carpintero
y Hecocador, por no haber
sido suficientes para el pago
de todo sus gastos los 2.500 r.
semanales que estaban asigna-

dos para las citadas obras, cuyos
importes se han ido abando-
ndo con la misma consignación, de
modo que en la semana pro-
xima quedará reducido el to-
tal de todo á tres mil r. vna.

Con este motivo hago
presente á V. E., que deseando
de decorar el nuevo estanque
que se construye sobre el terre-
no donde se halló establecida
la R. fabrica de China del
referido R. S., con una
columna colosal segun vá
demonstrada en el adjunto Di-
beno, pudiera llevarse á efecto

su ejecución en la que poco
mas ó menos podrá emplearse
el tiempo de un año, continuán-
dose entregando la menciona-
da asignación de la Puerta,
con la ampliación hasta tres
mil ó tres mil y quinientos
r. semanales; en cuyo supu-
esto si fuere del agrado de V.
E. el pensamiento, solo espero
se sirva referirme sus apre-
ciables ordenes que desee cum-
plir para realzar el citado
pensamiento.

Dios guarde

N. E. muchos años.
Madrid S.º de Abril de
1819.

Como por
Ex.º
Fid.º del Rey

Ex.º por el Conde de Miranda.

1, 2, 3 y 4. Original del oficio de Velázquez, del 1.º de abril de 1819, al Conde de Miranda por el que propone la erección de la «columna colosal».



«Gentío en un parque», posiblemente el del Buen Retiro. (Metropolitan Museum of Arts, Arris Brisbane Dick Fundation.)

Fragmento del oficio de Velázquez, del día 20 de mayo de 1820 en el que da cuenta de la suspensión de las obras. Nótese la frase en la que hace referencia al «público» y al «paseo principal».

En el oficio del 20 de mayo de 1820, al que ya he hecho referencia, dice el arquitecto Velázquez: *Y igualmente debe hacerse presente á V. E., que las maderas del castillejo y demás que existen armadas para la ejecución de la citada columna, sino se ha de continuar dentro de poco tiempo en los trabajos de ésta hasta su conclusión, sería muy conveniente deshacerlo todo...*

No hay duda de que lo dibujado por Goya es «un castillejo de madera», que hasta puede parecernos «colossal». Nótese que el monumento aparece difuminado —más se adivina que se ve— y casi fuera del dibujo. Destacan los dos elementos dinámicos que intervienen en la obra: el castillejo y los obreros. No le importan a Goya los grandes bloques de piedra que arrastran los hombres, y que se «ven» perfectamente pese a estar fuera del dibujo. Ayuda al dinamismo el zig-zag de líneas formado por las cuerdas y los hombres que tiran de los sillares, y por los peldaños de la escalerilla que asciende al monumento o forma parte de él, reforzando esta idea con los obreros cargados que suben. Debe incluirse dentro de este concepto dinámico la figura de la capa y del sombrero, que es el centro óptico del dibujo, puesto que es el vértice de las líneas; me atrevo a suponer que Goya ha representado aquí al propio arquitecto Velázquez. Goya debió dibujar esta escena en el otoño de 1819, ya que en los partes de obra correspondientes al mes de septiembre no figura ningún oficial de carpintero: el castillejo estaba armado.

Una prueba más de que aquí se han representado las obras de la «columna colossal» la encontramos en el mismo álbum goyesco, el «Album en sepia, sin leyendas». Así como el dibujo del castillejo es el número 46, según la clasificación de Gassier, el dibujo número 12 («Desafío a estocadas») fue litografiado «y una de las pruebas lleva la mención autógrafa = Madrid. Marzo 1819 =»¹².

Pero hay otro dibujo —alguno más se podría citar—, el número 13 («Gentío en un parque») ¹³, que supongo representa las avenidas del Buen Retiro, ... *los inmensos paseos, todos nuevos, que conducen al sitio en donde estaba la casa de la China...*

No veo la razón para que los paseantes se desplazaran a la Casa de Campo. Fernández de Córdoba, en su deliciosa descripción de los lugares de paseo de los madrileños de la época, no menciona para nada ese Real Sitio y sí, amén de otros, el Buen Retiro, cosa que ya sucedía desde el reinado de Carlos III, sujeta la visita a unas ordenanzas tan paternales que da risa pensar que alguien las incumpliera. Pero esto ya pertenece a otro asunto ¹⁴.

NOTAS

¹ A. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS: *Guía de Madrid, Manual del madrileño y del forastero*. Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana, MDCCCLXXVI, página 421.

² RAMÓN DE MESONERO ROMANOS: *Manual de Madrid* (versión de 1831). *Ob. cit.*, t. III, página 108. BAE.

³ En tanto que no se haga mención expre-

facil su abono.

Y igualmente debe hacerse presente á V. E., que las maderas del castillejo y demás que existen armadas para la ejecución de la citada columna, sino se ha de continuar dentro de poco tiempo en los trabajos de ésta hasta su conclusión, sería muy conveniente deshacerlo todo, por que de permanecer en el estado que se hallan se pudrirán, y por quitar al mismo tiempo la fealdad que causa el castillejo á la vista del público, en aquel paseo principal. Todo lo cual hego pre-

sa, todos los documentos que se citen pertenecen a los legajos correspondientes al Buen Retiro, «Atado n.º 6. Fernando 7.º Cuentas semanales en las obras ejecutadas en la Columna Colosal, en la tribuna y apeadero de Atocha, en el dique y embarcadero, Puerta del patio de la Pelota, estanque grande y otras». Archivo General del Palacio Real de Madrid.

⁴ Fernando VII, el 27 de julio de 1814, nombra a Velázquez, que era «teniente de Arquitecto Mayor de sus R.ºs Palacios, Sitios Reales y Casas de Campo», Arquitecto Mayor, plaza vacante por la muerte de don Juan de Villanueva. Se le nombraba en consideración a «los méritos y servicios», en su calidad de Comisario honorario de Guerra, y en atención «á la buena conducta política que há observado durante la invasión de los Franceses...» (A. G. de P. Caja 1319/3. Expediente personal de don Isidro [González] Velázquez).

⁵ MODESTO LAFUENTE: *Historia General de España*, t. XIII, pág. 309. Edición Económica, Mellado, Madrid, 1864.

⁶ MANUEL JUAN DIANA: *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid, escrita de orden de la Junta directiva del mismo*. Madrid. En la Imprenta Nacional, 1850, págs. 56-57.

⁷ MODESTO LAFUENTE: *Fray Gerundio al Hermano Jovellanos*, en «Teatro Social del siglo XIX por Fray Gerundio», «Función 21.ª», 30 de mayo de 1846. Edición en tomos, tomo II, pág. 67. Imp. de Francisco de Paula Mellado. Madrid, 1846.

⁸ «Es posible que esta escena haya sido sugerida a Goya por los trabajos de la Opera de Madrid, que dieron comienzo en 1818.» PIERRE GASSIER: *Dibujos de Goya. Los Álbumes*. Editorial Noguer. Barcelona, 1973, pág. 486.

⁹ MANUEL JUAN DIANA: *Ob. cit.*, 51. Vid. MESONERO: *Ob. cit.*, pág. 102. FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS: *Ob. cit.*, págs. 159 y 506.

¹⁰ Archivo General de Palacio, Legajo número 733.

¹¹ JOSÉ GUDIOL: *Goya*, tomo I, pág. 182. Barcelona, Ed. Polígrafa, 1970.

¹² PIERRE GASSIER: *Ob. cit.*, págs. 398 y 479.

¹³ PIERRE GASSIER: *Ob. cit.*, pág. 482.

¹⁴ FERNANDO FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA: *Mis Memorias Intimas*, tomo I, pág. 42. Madrid, 1966, BAE, CXCII.

MONASTERIO DE EL ESCORIAL

VIDA DE CRISTO

CUADROS DE JUAN GUILLERMO BAUR

Por MARIA TERESA RUIZ ALCON



La Anunciación a Nuestra Señora. En la ventana aparece una cortina, motivo que emplea Baur con mucha frecuencia. La monumentalidad de la escena choca, en cierto modo, con la sencillez de los muebles.

Nos encontramos ante un artista muy poco divulgado, dotado de una gran personalidad y finura, cuya obra en España, y concretamente en El Escorial¹, ha sido olvidada o acaso desconocida. A ello puede haber contribuido, en gran parte, la reducida dimensión de las obras, pasando inadvertidas en un lugar donde hay tantas pinturas de primeros maestros y de grandes dimensiones.

Juan Guillermo Baur es el autor de una serie de cuadros de la «Vida

de Jesucristo», compuesta de 33 escenas pintadas sobre vitela de reducidas dimensiones². Había nacido en Estrasburgo, ciudad que en aquel momento pertenecía al Imperio alemán, hacia 1600 y murió en Viena en 1640. Su primer maestro fue Federico Brentel, miniaturista y grabador. Siguiendo a éste, Baur se dedicó, casi por completo, a la miniatura como pintor y como grabador.

Como tantos pintores del norte de Europa no resiste el atractivo de viajar a Italia, lo que ha de ser defini-

tivo en su modo de pintar, y partió para Roma en el año 1631. Pero, diez años antes de llegar este momento, en 1621, el gran dibujante y pintor figurativo Jaques Callot vuelve a Nancy después de su estancia en Italia. Es indudable que, dada la gran relación y proximidad entre Estrasburgo y Nancy, los dos artistas se conocieron y trataron, pues es manifiesta la influencia de Callot sobre Baur en los 15 grabados de «Trajes de diversas naciones» y en los 14 de Batallas. Si realmente le influye en



1. El Nacimiento y la adoración de los pastores. Por una grieta, en la roca, se aprecia la luna. La escena está iluminada por el resplandor de los ángeles que entonan el «Gloria in excelsis».

2. La adoración de los Reyes Magos. Está representada en el interior de unas ruinas clásicas. En primer término, la comitiva de los Reyes que van ataviados con trajes a la usanza oriental.

3. La matanza de los Inocentes. Sobre el frontispicio de la puerta aparece la firma: J. W. Baur. La escena está logradísima por su perspectiva y la fuerza y movimiento de la soldadesca.

1.



cuanto al estilo y elección de los asuntos, Baur le sobrepasa en la finura del dibujo, elegancia en el trato de los motivos y en la composición de los escenarios en donde aparecen perspectivas urbanas de bellas proporciones.

Adelantándose a *i vedutisti* —pintores de vistas—, de finales del siglo XVII y principalmente del XVIII, realiza un gran número de dibujos, apuntes y pinturas de vistas de Roma, Nápoles y alguna otra ciudad italiana. Un buen número de éstas están coleccionadas en un álbum que se conserva en Estrasburgo.

En Italia trabajó para los Príncipes Borghese, Colonna y el Marqués de Quintiniano, entre otros. La mayoría de las obras que hizo para estos grandes señores son vistas de la Ciudad Eterna, algunas de inusitado interés, ya que aparecen lugares de Roma que reformas posteriores han modificado. Tal es el caso de la «Vista de la Plaza de San Pedro» antes de la construcción de la columnata de Bernini y de la «Basilica de Santa María la Mayor» antes de la reforma de la fachada por Francisco Fuga. En las colecciones Borghese, Colonna y en algunas privadas en Roma se encuentran la mayoría de estas obras.

En 1637 tuvo una estancia prolongada en Venecia antes de pasar definitivamente a Viena donde el Emperador Fernando III le nombró su pintor de Cámara; allí se casó, pero prematuramente murió en 1640. En estos últimos años grabó 150 planchas ilustrando «Las metamorfosis de Ovidio», y parece que pintó muchas obras sobre pergamino que el Emperador ofrecía como presentes a sus familiares y amigos. La colección de la «Vida de Jesús» de El Escorial fue, sin duda, un regalo del Emperador Fernando a su hija Doña María-

2.



3.

4. El bautismo de Cristo en el Jordán. La luz que emana de la nube sirve para resaltar las figuras de Jesús y de San Juan.

5. Las tentaciones de Jesús. Paisaje muy romántico que contribuye a dar a la escena cierto sentido trágico.

6. Las Bodas de Caná. La composición recuerda al cuadro del mismo asunto del Veronés. En primer término, los criados llenando de agua las hidrias donde se realizaría la conversión del agua en vino.



4.

na, esposa de Felipe IV y madre de Carlos II. Las pinturas están todas firmadas y muchas de ellas fechadas en 1638.

Las 33 escenas son de extraordinario interés porque los diferentes paisajes de la «Vida del Señor» le sirven de pretexto a Baur para presentar diversos géneros pictóricos. Se pueden clasificar en: Paisajes, perspectiva de arquitectura urbana, vistas de ruinas romanas, interiores y composiciones fantásticas.

Son de gran actualidad para aquel momento los interiores, en los que sitúa las escenas de «La última cena», «Jesús ante Caifás», «Jesús ante Herodes» y «Jesús ante Anás». En ellas, el artista muestra gran habilidad para pintar escenas iluminadas con luz artificial. El holandés Gerardo van Honthost, pintor nacido en Utrecht en 1590, fue a Italia y preocupado por el modo de pintar de Caravaggio quiere llevar a sus últimos extremos el afán de éste de contrastar la luz y la sombra y para ello ilumina la escena con luz artificial; una vela colocada en un lugar central, destaca fuertemente la parte iluminada de las sombras y realza aún más los contrastes. Este modo de pintar de Van Honthorst va a influir en dos pintores del noroeste francés: Georges de la Tour, que vive en Nancy, y nuestro Baur, en Estrasburgo.

Las escenas arriba mencionadas están iluminadas por los hachones que lleva la soldadesca o, como en «La última cena», por las dos candelas puestas sobre la mesa. Todos los interiores, tanto los de luz de noche como de día, son de grandes templos y nos están recordando la arquitectura de un Brunelleschi en Florencia: bóvedas de medio cañón, pilas-tras o columnas de orden dórico o corintio, huecos rematados con frontones semicirculares o triangulares



5.



6.



Entrada de Jesús en Jerusalén. Aparece una ciudad amurallada en la que sobresale un gran edificio con una cúpula semejante a la del Panteón de Roma. El movimiento de masas está muy conseguido.

La última Cena. Aparecen, realmente, dos escenas: el Lavatorio, a la izquierda, y la Cena. Es una de las varias escenas de Baur iluminada con luz artificial.





La oración en el Huerto. Aparece la ciudad amurallada con el edificio de gran cúpula. Por la puerta de la ciudad salen los soldados conducidos por Judas que vienen a prender a Jesús.

La bajada de Cristo al Limbo. Lo más curioso de esta escena son los diversos demonios que aparecen por distintos lugares. En la parte superior, a la derecha, es un macho cabrío vestido a la usanza de la época con una gran gorguera.





1.

1. Varias parábolas. En primer término, a la izquierda, la de los talentos; a la derecha, el rico Epulón y Lázaro; al fondo, la del rey que convida al banquete y cuando se excusan los invitados llama a los tullidos y pobres; por último, la del buen samaritano.

2. La curación del ciego de nacimiento. El paisaje, de pobre vegetación, es muy semejante al del bautismo en el Jordán. Ayuda a no distraer el interés del milagro.

3. Expulsión de los mercaderes del Templo. El cuadro está firmado en torno al arco de la derecha: J. W. Baur Inventi. 1638. El templo, de gran monumentalidad y mucha perspectiva. La escena de la expulsión es de gran fuerza y movimiento.



2.

y hornacinas con esculturas de porte clásico.

En las perspectivas urbanas, aparecen edificios de gran monumentalidad, formando calles con perspectivas profundas o grandes plazas. El cuadro de «Las bodas de Caná» está inspirado en la misma escena del Veronés, aunque la de Baur da mayor predominio a la arquitectura. El Palacio desde el que Pilatos nos muestra al Ecce-Homo es indudablemente el Palacio Borghese, del que el autor hizo varias vistas según el primitivo proyecto realizado por Van Santen. En general en todos los edificios se nota una gran exuberancia de decoración que nos hace recordar la arquitectura de la ciudad de Lecce, al norte de Italia, próxima a Venecia, en donde abundan los elementos arquitectónicos superfluos que han achacado a esta arquitectura cierta influencia del plateresco español y concretamente el Palacio de la Prefectura, antiguo Convento de los Celestinos.

«La resurrección de Lázaro» y «La adoración de los Reyes» tienen como escenario las ruinas de las Termas y del Coliseo romanos, respectivamente.

En los paisajes de «La entrada de Jesús en Jerusalén», «La Crucifixión» y «La oración en el huerto» aparecen, al fondo, unas ciudades amuralladas que nos llevan a recordar los diseños de plazas fortificadas renacentistas.

En el resto de los paisajes el autor no parece inspirarse en el campo italiano, como ocurre con la arquitectura, sino, más bien, en centroeuropa. Son paisajes abruptos, de vegetación dura y algunos tienen aspecto romántico; en especial, en «Las tentaciones de Jesús» los elementos y el paisaje quieren ayudar con sus

3. árboles desgajados por el viento, a



4. La resurrección de Lázaro. El escenario elegido para representar la escena es el de las ruinas del Coliseo de Roma. En primer término aparecen diferentes tumbas. En la losa que tapaba la tumba de Lázaro está la firma del autor: W. Baur F. 1638.

5. La flagelación. El Pretorio es un edificio que recuerda la arquitectura de la ciudad de Lecce al norte de Italia. Pilatos aparece en su trono entre dos soldados. Varios personajes contemplan la escena desde las ventanas del edificio.

6. La venida del Espíritu Santo sobre los Apóstoles. La arquitectura es de grandes proporciones, pero más clásica que en otras escenas, sin apenas elementos decorativos superfluos.



4.

configurar el sentido tenebroso del momento. En «La curación del ciego» y el «Bautismo de Cristo» el paisaje en sí no distrae y se puede decir que es la luz la que contribuye a dar su verdadero sentido a la escena, como en «La Crucifixión» son las tinieblas.

Hay tres momentos: «El nacimiento», «La bajada al limbo» y «El juicio final» en los que se descubre la fantasía creadora de Baur. En el primero, el lugar del nacimiento es una profunda oquedad en una roca que el pintor deja al descubierto con un gran sentido escenográfico; contrapone dos escenas, la terrena, en la que los pastores adoran al Niño, y, en lo alto, la celeste, en la que los ángeles entonan el «Gloria in excelsis». En «El juicio final» aparece Cristo Juez en lo alto, con el rostro velado por una nube y a sus pies el arco iris rodeado de los santos y ángeles; los humanos en la tierra, fuertemente iluminados los justos, y en las tinieblas los condenados que son arrastrados al infierno por demonios encarnados en ciertos animales que semejan osos; entre el cielo y la tierra aparece una deliciosa figura de San Miguel. En «La bajada al limbo» hay también una gruta o profundidad recubierta de resplandores rojizos y en la que están la multitud de justos expectantes viendo la llegada de Jesús rodeado de las grandes figuras del Antiguo Testamento; pero donde el pintor ha derrochado humor o ingenuidad es en la multitud de pequeños demonios que pululan por los aires, algunos trajeados a la moda de la época con rizadas gorgueras.

Si he analizado hasta ahora los distintos escenarios que van apareciendo en la «Vida de Cristo», de Baur, no se puede por menos de prestar atención al movimiento y luz de estos pequeños cuadros, que de ha-

6.



5.



El Juicio Final. La escena está concebida en varios estratos: en el superior, junto con Jesús y María, aparecen multitud de santos del Antiguo y Nuevo Testamento; en la parte inferior, los condenados y los justos con una gran fuerza expresiva.



ber tenido otras dimensiones hubieran sido obras de un gran empeño.

A pesar de lo diminuto de las figuras, que obliga a las que están en planos secundarios a ser apenas unos trazos, resultan dotadas de tal fuerza de expresión y vida que tienen, cada una, personalidad propia y las escenas resultan movidas y llenas de expresividad. Contribuyen en gran parte a conseguir estos efectos los tonos fuertes que emplea en los personajes que quiere destacar.

Como movimiento de masas resultan muy conseguidas la «Entrada de Jesús en Jerusalén», el «Bautismo de Cristo» y el «Ecce-Homo».

Una de las composiciones más bellas es la «Adoración de los Reyes Magos», en la que ha colocado a la Sagrada Familia en un plano más elevado, de modo que puedan ser vistos por la multitud que se apiña y donde aparecen fogosos caballos; el colorido es brillante y la escena está llena de luminosidad.

También está muy lograda la «Cru-

cifixión», en la que empleando grises y luces de atardecer le da una impresionante grandeza y en la que las masas están colocadas con gran maestría para dejar despejada la parte central donde se desarrolla el pasaje de la lanzada y el de la soldadesca echando a suerte la túnica de Jesús.

No sabemos si de alcanzar Baur mayor edad hubiera cultivado otros géneros además de la miniatura, pero es indudable que tenía cualidades para haber realizado cualquier pintura de mayores dimensiones.

NOTAS

¹ Desde el siglo XVIII estuvieron colocados en la Casita del Príncipe de El Escorial. Desde el año 1940 están en las oficinas del Patrimonio, en el Monasterio.

² El tamaño de las miniaturas es de 13x17 centímetros. Todas están enmarcadas con una moldura del siglo XVIII dorada y tallada. Las escenas son: La Encarnación, El Nacimiento, La Circuncisión, La Purificación, La adoración de los Reyes, La degollación de los Inocentes, La huida a

Egipto, El bautismo de Jesús, Las bodas de Caná, Jesús en el desierto tentado por el demonio, Jesús y los fariseos, Jesús calma la tempestad, Jesús arroja a los mercaderes del templo, Jesús sana al ciego de nacimiento, La tempestad calmada, La parábola del rico avariento, La multiplicación de los panes y los peces, La resurrección de Lázaro, La Transfiguración, La entrada en Jerusalén, La última Cena, La oración en el huerto, Jesús ante Herodes, Jesús ante Anás, Jesús ante Caifás, La flagelación, La corona de espinas, El Ecce-Homo, La Crucifixión, El descendimiento, La bajada al limbo, La Ascensión, La venida del Espíritu Santo y el Juicio Final. Había otras dos, el Nolli me Tangere y la Resurrección, que desaparecieron durante el período de la guerra de 1936.

BIBLIOGRAFIA

- Poleró: Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de El Escorial. 1857.
- Deutsche Maler und Zeichner der 17 Jahrhunderts.
- A. Busiri Vici. Visioni Architettonico-Figurative del Soggiorno in Italia di G. G. B. Palladio N-S. 1957 Fasc. 4.
- Nuova Antologia Bd. 137 S. 217-43.
- Frimmel Kleine Galleriestud III I, 29.
- Allgemeines Lexikon des Bildenden Kunstler Thieme Becke. T. III.

Palacio Real de Aranjuez

FLOREROS Y BODEGONES

I. ESCUELA FLAMENCA

Por ENRIQUE VALDIVIELSO



«Florero», anónimo flamenco del siglo XVII.

UNO de los principales géneros que atrajo el gusto coleccionista de la Casa Real española fue el bodegón, en sus diferentes modalidades. Un repaso de los inventarios de las

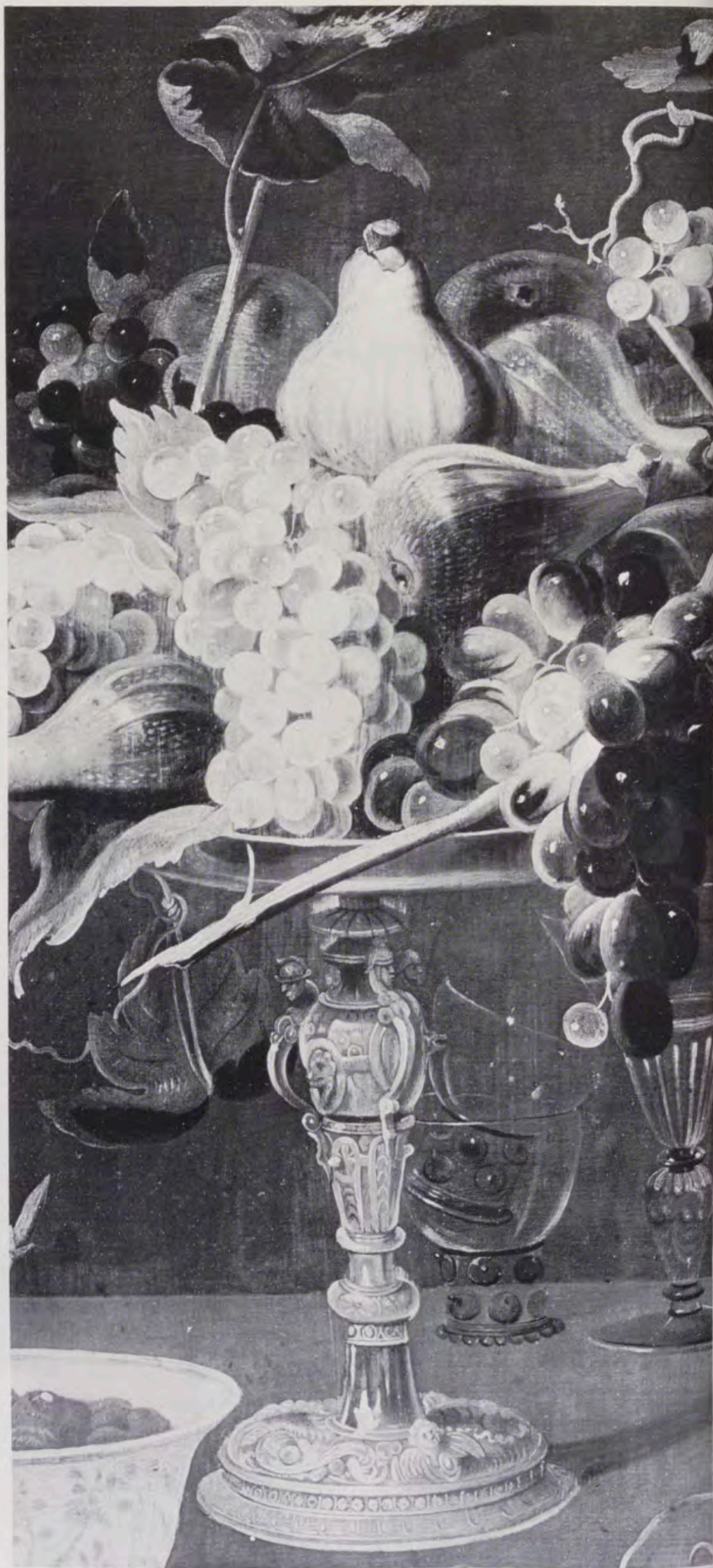
coleccionaciones reales, a partir del siglo XVII, da cumplida muestra de la abundante proporción de este tipo de pinturas en los palacios de la monarquía española. De ellos, gran parte ha pasado al Museo del Prado;

otra, más reducida, ha permanecido en los Palacios Reales donde aún pueden admirarse espléndidos ejemplares, muchos de los cuales son aún inéditos para los historiadores de arte.

Queremos dar a conocer en estos trabajos el conjunto de floreros y bodegones que se conservan en el Palacio Real de Aranjuez, donde los floreros aparecen agrupados en la sala de despacho de la Reina y los bodegones en el comedor de diario. Es nuestra intención hacer un estudio detallado de estas obras, para lo cual trataremos de agruparlas en torno a la escuela pictórica a la que pertenecen y, dentro de ella, a ordenarlas cronológicamente por autores.

ESCUELA FLAMENCA.—La escuela pictórica representada con mayor número de bodegones y floreros en el Palacio de Aranjuez es la flamenca, perteneciendo todas estas obras a pintores activos, en Amberes, en el siglo XVII. El más importante de los pintores de bodegones en Flandes en este siglo fue François Snayers (1579-1657), el cual supo crear una prolífica escuela, que continuó las directrices de su estilo. A un anónimo seguidor de este artista pueden adscribirse dos pinturas que representan *Bodegón con un gato* y *Bodegón con un mono*¹. Ambas pinturas forman pareja, por su idéntico formato y composición; sus elementos se disponen sobre una mesa, teniendo como fondo la pared de un salón, abierto en un lateral con una ventana. En la primera de estas obras, encima de la mesa aparece una gran langosta sobre un plato de cerámica, figurando a su lado varios pájaros muertos hacia los cuales avanza un gato con intención de hacer presa en ellos; en segundo plano aparece un cesto de mimbre repleto de racimos de uvas, pámpanos y tallos de vides, cuyo trazo sinuoso dinamiza la parte superior de la composición. La segunda obra representa una composición similar, aunque los elementos integrantes son más reducidos: en primer plano aparece, dominando la escena, un mono de feo semblante avanzando hacia un frutero de alto pie desbordado por racimos de uvas, pámpanos y tallos; el segundo término aparece ocupado por dos vasos de cristal y una jarra de sumaria ejecución.

El más aventajado discípulo de Snayers fue Jean Fyt, nacido en Amberes en 1611 y muerto allí en 1661





Detalle del lienzo
«Perros y caza en un paisaje».

después de haber desarrollado una brillante carrera de pintor dedicada a la creación de bodegones con flores, frutos, escenas de caza, de corral y conciertos de aves que gozaron ampliamente del favor de la clientela. Firmada por este artista puede señalarse en Aranjuez una magnífica pintura que representa *Flores, frutas, trofeos y armas de guerra*², obra cuya aparatosa composición coincide con el espíritu artístico, impulsivo y brioso de este artista. La pintura deslumbra merced a la amplia gama de colores en ella desplegada, especialmente en las dos cenefas colgantes, de frutos a la derecha y de flores a la izquierda, que enmarcan la composición. En ambas cenefas reina un aparente y deliberado desorden que intensifica aún más el barroquismo de la escena, en cuyo centro figura un cañón bajo el cual se amontonan armaduras y distintas piezas de orfebrería. Un celaje de nubes, sobre las cuales se imprime una espesa columna de humo negruzco que procede de lejanos combates, sirve de fondo a la composición. Esta obra podría interpretarse como una alegoría de la paz, que produce frutos exuberantes una vez cesados los conflictos bélicos. De ahí que la pieza de artillería y los pertrechos guerreros aparecen subordinados a las flores y a los frutos, cuya belleza y calidad los erige en protagonistas de la escena.

Se advierte en esta obra una ejecución ágil, a través de una pincelada suelta que aplica una pasta pictórica gruesa y brillante, efecto éste conseguido merced a la hábil contraposición entre los tonos blancos, rosas, rojos y verdes que el artista distribuye en los macizos de flores y frutos. Las tonalidades brillantes situadas en ambos laterales de la composición, otorgan a estas partes un espíritu de vitalidad y optimismo que contrasta con la zona central de la pintura, cuyos colores grisáceos y ocreos ponen una nota de dramatismo, especialmente en el lejano horizonte.

Una escena con *Perros y caza en un paisaje*³, en el Palacio de Aranjuez, puede atribuirse a Jean Fyt, puesto que los elementos que integran esta obra se reconocen como



«Flores, frutas, trofeos y armas de guerra», por Jean Fit.

«Bodegón con un mono», de pintor desconocido.





«Bodegón con frutos y animales», por Jean van Kessel.

«Bodegón con un gato», de artista anónimo.





Detalle de «Flores,
frutas, trofeos y armas de guerra».

Detalle del cuadro
«Bodegón con frutos y animales».

Fragmento del lienzo
«Bodegón con un gato».

habituales en la producción de este artista⁴. La composición aparece dividida, en su centro, por una diagonal que separa la zona de la izquierda, donde se amontonan varios animales muertos, víctimas de la caza, de la zona derecha en la que figuran cuatro perros vigilantes de sus inertes víctimas. A través de esta contraposición entre la vida y la muerte reina en el ambiente pictórico una quietud y un silencio solemnes, que han sucedido al estruendo de la cacería y al dramático estertor de la agonía de los animales. La composición presenta tres planos sucesivos, cuya composición lumínica produce un notable efecto de claroscuro, advirtiéndose cómo los animales en primer plano, que están claramente iluminados, se recortan sobre un fondo oscuro (segundo plano) de relieve ondulado en horizontal, cortado en vertical por los troncos sinuosos de los árboles; el tercer plano lo constituye el celaje de nubes espesas que contrastan tonos blancos y grisáceos fuertemente iluminados. Propio de Fyt es el colorido vigoroso de los tonos y la factura de sus pinceladas amplias, con las que construye las formas; asimismo, son características sus menudas pinceladas para caracterizar la piel y el plumaje de los distintos animales, cuyas texturas aparecen fielmente captadas tanto en el jabalí, como en las perdices, el corzo, la liebre y los perros.

Dentro de la primera generación de pintores en Flandes, en el siglo XVII, figura una serie de artistas dedicados a la realización de pinturas de pequeño tamaño, presentando composiciones reducidas con escasos elementos integrantes y realizadas con una minuciosidad y un detallismo máximos. A este grupo de pintores pertenece Jacob van Es, artista nacido en Amberes en 1596 y muerto allí en 1636. Firmado por este artista se conserva en el Palacio de Aranjuez un *Bodegón con frutas y claveles*⁵, que muestra su maestría en la ejecución de las flores y de los frutos. La composición está resuelta habilidosamente al colocar sobre una mesa y en el mismo plano un plato con ciruelas y un frasco de vidrio con dos claveles; con estos sencillos elementos el artista capta un am-

dro
s».

nzo
o».

ste
di-
go-
er-
ni-
za,
an
er-
on-
er-
na
ue
ca-
la
si-
os,
uce
ad-
ri-
lu-
do
ve
en
de
ns-
ue
os
de
os
las
las
sti-
ca-
os
ras
en
or-

ón
si-
ras
tu-
do
os
las
is-
in-
is-
er-
ar-
de
y
ría
os
lta
na
to
rio
os
m-





«Perros y caza en un paisaje», por Jean Fit.

biente calmado lleno de equilibrio. Los frutos situados en primer plano aparecen fuertemente iluminados, con una luz procedente de la izquierda y que resalta notablemente las calidades de la piel de las ciruelas, mostrando su brillo y su textura traslúcida. La aplicación de una pasta pictórica espesa consigue que los elementos descritos tengan una potente densidad espacial, que les permite destacar rotundamente del ambiente de penumbra que los envuelve. La simplicidad y maestría de esta composición viene a ser un ejemplo más de la producción de este artista, caracterizado por su espíritu moderado y sobrio, muy lejano del dinamismo y opulencia que otorgan a sus obras los pintores de la siguiente generación.

Un representante de esta segunda generación de pintores, mencionada, caracterizados por el intenso barroquismo de sus composiciones, es Jean van Kessel, artista nacido en Amberes en 1626 y muerto allí en 1679. Gozó este pintor de una buena formación artística, ya que fue nieto del gran maestro Jan Breughel de Velours, formándose posteriormente con Simón de Vos. A los 19 años ya era maestro pintor y desde tan temprana edad realizó una afortunada carrera pictórica, especializándose en la ejecución de animales, flores y frutos, en cuyo tratamiento destaca su escrupuloso sentido de la observación y la minuciosidad con que describe los elementos que integran sus composiciones. A Jean van Kessel puede atribuirse con bastante seguridad, en el Palacio de Aranjuez, un *Bodegón con frutos y animales*⁶, en el que aparecen claramente reflejadas las características de su estilo. La escena se desarrolla en el interior de una despensa, con diferentes pla-

nos de altura, en los que aparecen distribuidos una ingente cantidad de frutos, bien aislados, o colocados en cestos y platos que llenan por completo el espacio pictórico. La contraposición de los grupos de frutos, junto con su apariencia dinámica y aparatosa, da a esta pintura un intenso sentido barroco. La presencia de un mono, una ardilla y un loro otorga a la composición una nota pintoresca y anecdótica.

Observando la técnica de esta pintura, pueden identificarse características propias de van Kessel, como el brillante colorido, que se debe a estar ejecutada la obra sobre cobre. Este tipo de soporte pictórico gozó de la predilección de van Kessel, ya que lo utilizó en la mayor parte de su producción, que por ello conserva sus gamas cromáticas con toda su original intensidad. Un detalle que refuerza la atribución a van Kessel es que el mono comiendo una fruta que aparece en el centro de la escena, se repite exactamente en numerosas pinturas de este artista.

Completa el repertorio de bodegones flamencos, en el Palacio de Aranjuez, una pequeña tabla que representa un *Bodegón con pescados*, de poco hábil factura y que forzosamente hay que considerar como anónimo, al no tener su estilo características que permitan relacionarlo con ningún pintor conocido.

Finalizamos el comentario de pintores de la escuela flamenca con la mención de tres floreros que, aún siendo anónimos, presentan características que permiten valorarlos debidamente. Así, un *Vaso con flores*, realizado sobre cobre, que puede ser clasificado como obra de un anónimo imitador de Jan Breughel de Velours, ya que tanto las características del vaso, como la disposición de

las flores siguen uno de los prototipos creados por este artista⁷, aunque con menor habilidad técnica. En este sentido destacó como seguidor de Breughel de Velours su hijo Jean Breughel el Joven, el cual repitió con menor categoría artística modelos y prototipos pictóricos creados por su padre.

De gran calidad es un *Florero* que carece de firma y que presenta características propias de la escuela flamenca; su composición se resuelve armoniosamente, contrastando las masas florales y su colorido de forma armónica. El excesivo oscurecimiento que la pintura muestra actualmente impide profundizar en el comentario de esta excelente obra.

Perteneciente también a un anónimo pintor flamenco es una *Guirnalda de flores en torno a la Virgen y el Niño*, obra que puede ser clasificada dentro del conjunto de pintores dedicados a imitar el estilo del jesuita Daniel Seghers, el cual tuvo numerosos seguidores que repitieron sus modelos sin lograr la calidad del maestro.

NOTAS

¹ Tabla. 0,68×1,13 cm. Colección de Isabel de Farnesio, núms. 1.008 y 1.009.

² Lienzo. 1,70×2,53 cm. Firmado I^o Fyt. Colección de Isabel de Farnesio, n.º 76.

³ Lienzo. 1,21×2,40 cm. Colección de Isabel de Farnesio, n.º 477.

⁴ Los dos perros que aparecen echados en primer término, a la izquierda de la composición, se repiten en idéntica actitud en una pintura de similar tema en la Galería Robert Finck de Bruselas. Cfr. EDITH GREINDL: *Les peintres flamandes de nature morte au XVII^e siècle*. Bruselas, 1956, pág. 81.

⁵ Tabla. 0,28×0,36 cm. Firmada Jacob van Es. N.º de inventario 333.

⁶ Cobre. 0,30×0,41 cm. N.º de Inventario 313.

⁷ Cfr. M. L. HAIRS: *Les peintres flamands de fleurs au XVII^e siècle*, Bruselas, 1965, páginas 36-78.



«Vaso con flores», anónimo flamenco del siglo XVII (Palacio Real de Aranjuez).

oto-
un-
En
dor
ean
con
s y
su

que
ca-
ela
uel-
las
ma
en-
en-
en-

óni-
nal-
o el
ada
de-
rita
me-
sus
del

abel

Co-

abel

en
apo-
una
bert
Les
au

van

ario

nds

965,



«Vaso con flores», anónimo flamenco del siglo XVII (Palacio Real de Aranjuez).



333.

«Bodegón con frutas y claveles», por Jacob van Es. (Palacio Real de Aranjuez).



333.

«Bodegón
con frutas
y claveles»,
por Jacob
van Es.
(Palacio Real
de Aranjuez).

VISTAS DE PUERTOS

CUADROS DE MARIANO SANCHEZ PINTOR AL SERVICIO DE CARLOS IV

Por MARIA LUISA BARRENO SEVILLANO



Vista del puerto de Alicante.

LA pintura de vistas es un género cuyos orígenes y desarrollo son paralelos al perfeccionamiento de las técnicas de perspectivas y óptica y su aplicación al arte. Alcanza su apogeo a lo largo del siglo XVIII, cuando esa técnica, unida a las especiales características culturales del momento, da lugar a la predilección de una parte de los compradores de obras de arte por unos cuadros que reflejen fielmente un lugar determinado, sirviendo de documento gráfico y de adorno.

Tiene bastantes coincidencias y puntos de contacto con otros tipos de pintura, especialmente con la de perspectiva, la escenografía y el paisaje.

Dentro de este último ha sido, incluso, englobada, aunque la diferencia entre ambos es muy clara, pues la vista es el paisaje reflejado fielmente, reconocible en sus más pequeños detalles, y en el que el pintor no se ha permitido ninguna fantasía ni idealización: sería el escenario de la vida cotidiana trasladado al lienzo mediante la observación directa. El paisaje es, en cambio, el fruto de la combinación de elementos reales y verdaderos de una manera caprichosa y casi decorativa hasta formar un teatro ideal del mito y de la fábula. (Sobre este tema, véase el artículo de María Teresa Ruiz Alcón «Gaspar Vanvitelli»

en el n.º 50 de REALES SITIOS, cuarto trimestre de 1976, pág. 46.)

El origen y antecedentes de este tipo de pintura en España es casi siempre asimilable a influencias exteriores. En el siglo XVI hay ejemplos de vistas de ciudades españolas, como las conservadas en la Biblioteca Nacional de Viena «Villes d'Espagne» (1563-70), diseñadas por Antonio van der Wingaerde, conocido en España por Antonio de las Viñas, y que las ejecutó por orden de Felipe II. En el siglo siguiente son muy abundantes este tipo de pinturas, obedeciendo su encargo a diversos motivos. Unas veces son comisionados por el rey y grandes señores quienes desean representaciones exactas y precisas de sus posesiones y dominios, que quieren saber y hacer conocer a los demás su grado de riqueza y fuerza, reflejándolo en lujosos palacios con grandes y cuidados parques, en fuertes castillos defensivos o en escenarios de batallas triunfantes. De este tipo serían las obras de Juan de la Corte, con las vistas del Buen Retiro; las de Félix Castelo, de las madrileñas Plaza Mayor y Casa de Campo¹; la representación de batallas por Leonardo, Carducho, Snayers... para el Salón de Reinos del Buen Retiro, etc.

Distinto sería el motivo de los viajeros que se lanzan en incómodos medios a recorrer Europa, queriendo conservar en estas representaciones exactas y minuciosas el recuerdo de su aventura; en Italia, donde el aflujo de viajeros es continuo y la demanda de este tipo de pintura muy grande, se crea una importante escuela de «vedutisti», artistas generalmente de origen holandés o flamenco, quienes imponen sus concepciones artísticas tan opuestas a las sostenidas por las academias oficiales por lo que son rechazados y relegados a un grado inferior. Su principal aportación estilística es el enfoque desde un punto de vista muy alto que les permitía abarcar un campo más amplio y un mayor número de cosas, respondiendo a una concepción del espacio gótica y arcaizante. A España, aunque en proporción infinitamente menor y por motivos distintos, llegan también extranjeros curiosos, que en ocasiones se hacen acompañar por artistas que dibujen y graben sus impresiones de ciudades y rincones. En la Biblioteca Laurenciana de Florencia hay una amplia colección de vistas; entre ellas,

ochenta y seis de puntos de la geografía española que recogen el viaje por Europa de Cosme de Médicis, Duque de Toscana.

En el siglo XVIII la pintura de vistas evoluciona y adquiere una personalidad propia; conserva su valor práctico y documental que se adapta a las exigencias estéticas y culturales del Siglo de la Razón. Sus funciones se concretan y pasa de ser algo sin formular, que tomaba elementos prestados de aquí y de allí, a ser una síntesis evolucionada y perfecta, que alcanza cotas de virtuosismo admirables, en Italia especialmente.

Las continuas relaciones artísticas de España con Italia se acentúan con la subida al trono de Fernando VI y, muy particularmente, con la llegada de Carlos III después de ser Rey de Nápoles. Los artistas italianos de todo tipo pululan en la Corte de Madrid y su influencia es decisiva en las jóvenes generaciones de artistas españoles al servicio real. Entre éstos, Antonio Joli, de Módena, que en Roma había colaborado con Panini y que con sus estancias en Venecia conocía bien al Canaletto, trabaja hacia 1750 en el Teatro del Buen Retiro, dibujando, además, vistas de la calle de Alcalá y de la ciudad desde el puente del Manzanares. Algo más tardíos son los cuadros de Pietro Fabris del embarque de Carlos III en Nápoles², y las vistas de Nápoles y su bahía conservadas en La Granja³.

Con este ambiente creado, el Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, decide hacerse con una colección de vistas de los puertos de España, posiblemente influenciado por un encargo de marinas que en 1756 hace el Rey de Francia a Joseph Vernet, artista francés que había pasado largos años formándose en Italia y del que se traen varios cuadros de este tipo a España, posiblemente para que sirvan de ejemplo e inspiración a los artistas que deban desempeñar la comisión⁴. El pintor elegido es Mariano Sánchez, valenciano, nacido en 1740, hijo de un pintor restaurador, que se establece en Madrid hacia 1747 encargado de retocar los cuadros de la colección del duque de Benavente. Da muestras de precocidad cuando a los trece años, en 1753, consigue en el concurso de la Academia de San Fernando el segundo premio de tercera clase por pintar una Venus⁵; tres años después se presenta a un nuevo con-

Pontevedra: vista de Villanueva de Arosa.



Gerona: vista de Palamós.





Vista de la villa de Gijón.



El puente de San Vicente de la Barquera.



Torre del Mar, en Tarragona.

curso, pero no logra ningún premio. Los años siguientes son duros, pues con su especialización en miniatura lucha, según Orellana⁶, por atraer hacia él el mecenazgo de algún noble o persona influyente de la Corte para lo que pinta y regala retratos a cuantos cree que pueden ayudarle en su intención, sin lograr su propósito; en vista de lo cual se traslada a Lisboa donde la fortuna y su buen arte le ayudan a subir hasta el cargo de miniaturista del Rey. Sea como fuere, el año 1767 pintó un oratorio en miniatura, representando a San Carlos para el Príncipe y su esposa, y en 1781 recibe la comisión de pintar los puertos de la costa española para el futuro Rey de España, obra que le ocupará muchos años.

Su primera salida la efectúa en diciembre de 1781 con destino a Cádiz y sus inmediaciones: Campo de San Roque, Algeciras, e incluso Gibraltar; después, se desplaza a Sevilla y Córdoba. Su estancia en esas tierras fue muy larga, pues no vuelve hasta octubre de 1784, contribuyendo a alargarla su inexperiencia en ese tipo de obra. Es ayudado con toda clase de facilidades, procurándole cartas ante las más altas personalidades de las regiones que visitaba con objeto de que se le diera paso franco en zonas militares, e incluso para que cuando fuera posible se le procure alojamiento gratis.

En febrero del año siguiente va a completar la zona sur dirigiéndose a Málaga desde donde recorre la costa hasta Alicante, terminando el mes de noviembre.

En 1787 va a Barcelona recorriendo el resto de la costa mediterránea, excepto Valencia, llegando, incluso, a las islas Baleares. El año anterior, Luis Paret y Alcázar, otro pintor al servicio real, había recibido el encargo de pintar los puertos del Cantábrico, impaciente, sin duda, el Príncipe por acabar con la colección y seguramente pensando en comparar calidades; pero, no obstante la delicada habilidad de Paret, Mariano Sánchez queda como único encargado en lo sucesivo. A pesar de esta predilección, su situación en palacio es poco segura, ya que carece de nombramiento oficial. Desde que Carlos IV sube al trono en 1789 no cesa de pedir la estabilización de su empleo y que su sueldo de 20 reales cobrados por la Tesorería mayor, más otros 20 que percibe

por la renta de Correos pasen a la real Cámara, lo que se le niega repetidamente hasta 1796, en cuyo mes de julio jura los honores del cargo, avalada, su valía, por más de 70 vistas presentadas en los años anteriores.

Mientras tanto, los viajes continúan, y en 1792 va a Galicia, Asturias y Santander. Las facturas que presenta en julio de 1793, al término del mismo, nos permite conocer con precisión el itinerario⁷ y unas particularidades técnicas que me han sorprendido mucho. Me refiero a la constante mención de una cámara oscura, mecanismo con el que se ayudaba para levantar las vistas, aparte de otros detalles que permiten afinar y conocer lo que pudo ser el proceso de la elaboración de estas obras.

En 1799 hace el último viaje, que dura desde enero a diciembre, y su destino es Granada y Sierra Nevada. Se le asignan, además del sueldo, otros 18 reales de mesilla, 6 para un peón moledor de colores, carruaje y el importe del alojamiento. En la factura que presenta a su vuelta detalla cuidadosamente los pueblos que ha visitado y las vistas que ha levantado desde distintos puntos de observación⁸. Tarda diez días en levantar dos vistas de la Carrera del Darro, una desde el Aljuillo y la otra desde la Alameda; doce días en hacer otras dos del Genil, una desde el puente y otra desde el Paseo de Colegiales; va al Soto de Roma, a Pinos-Puente, donde levanta la vista del puente y de la cascada, utilizando siempre la cámara oscura que lleva a todas partes contratando acémilas y porteadores para que le ayuden a transportarla.

Con intención de continuar con esta línea de no ocuparse tan sólo de los puertos que ya estaban agotados, sino también de ciudades y puntos de interés del interior de la Península, se organiza en marzo de 1801 una expedición con destino a Extremadura, pero cuando ya estaba todo preparado la escasez de dinero en tesorería hace que se posponga e, incluso, que se abandone la idea a pesar de que Sánchez, en varias ocasiones, declara estar dispuesto a partir, y que aburrido solicite permiso para recuperar su salud en un lugar de la costa, lo que se le concede por tiempo indefinido y con todo su sueldo. En marzo de 1803 escribe desde Granada ofreciendo al Rey ir a Valencia, que es la única ciu-



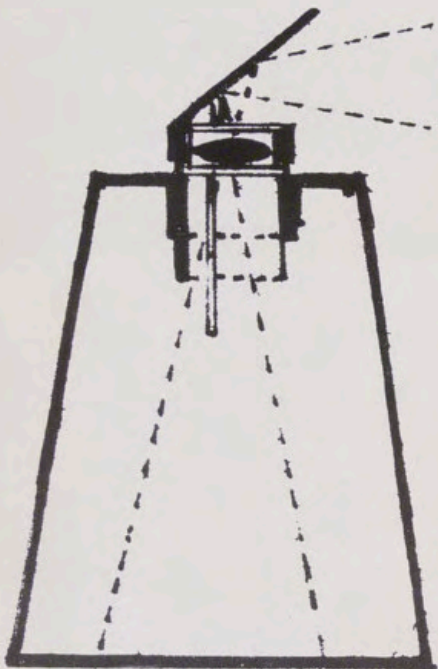
Pontevedra: vista del puente y el río.



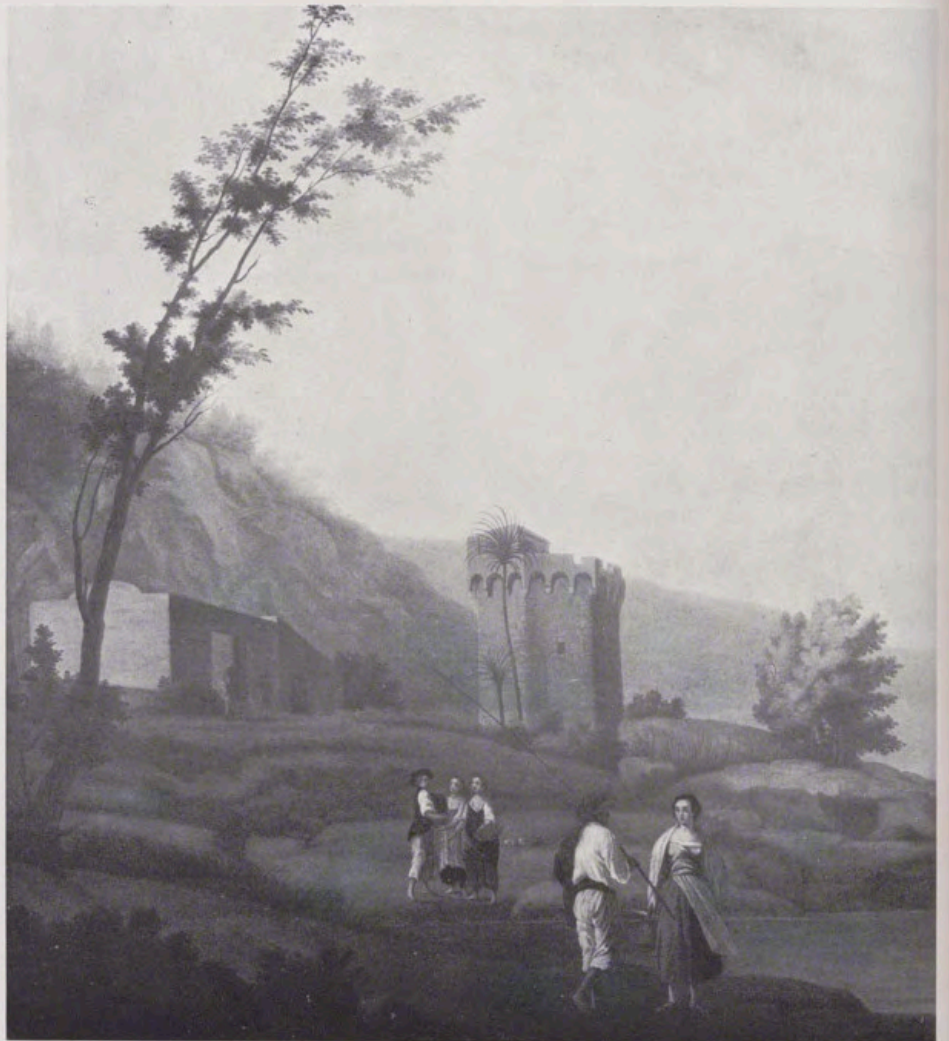
San Feliú de Guixols, en Gerona.

Torre de San Telmo, en San Sebastián.





Cámara óptica. Dibujo reproducido en el libro: Maltese, Corrado. «Le Technique artistique». Artículo sobre «L'organizzazione dell'immagine nella figurazione piana: le tecniche prospettiche». Milano, 1973, pág. 490.



Alicante: cabo de San Antonio (detalle).

La Coruña: arsenal de El Ferrol.



dad que falta por plasmar su puerto e imagina que el Monarca, después de su reciente visita querrá que se plasme algún punto que haya sido de su agrado. No sé lo que se decidiría, pues no tengo más noticias hasta 1814 cuando, terminada la Guerra de la Independencia, se dirige a Fernando VII reclamando su antiguo sueldo. Muere en 1822, habiendo pintado un total de 118 cuadros.

El proceso que sigue Mariano Sánchez para pintar sus vistas difiere bastante de lo que podría considerarse la creación «normal» de un cuadro. La diferencia está en el empleo de la cámara oscura, instrumento cuyo principio técnico había sido descubierto en la antigüedad, pero cuyo perfeccionamiento y la posibilidad de ser usado eficientemente data de finales del siglo XVI y su popularización entre los artistas europeos alcanza el «boom» en el XVIII⁹. Las propiedades de este ingenio son cantadas entusiásticamente por Algarrotti en su ensayo sobre la pintura publicado en Livorno en 1765: «*Con ayuda de una lente de cristal y un espejo se fabrica un aparato que lleva la imagen o el cuadro de lo que sea, y en un tamaño bastante grande, sobre una buena hoja de papel donde cualquiera puede verlo y contemplarlo tranquilamente... y dejando aparte la exactitud de los contornos, la realidad en la perspectiva y en claroscuro que no puede encontrarse ni concebirse mayor, el color es vivo y pastoso, los claros principales de las figuras son marcados y destacados en las partes más expuestas a la luz, degradándose insensiblemente poco a poco según disminuye. Las sombras son fuertes pero no crudas, como precisos y no cortantes son los contornos... A mayor distancia responde una degradación del color y una esfumación del contorno: son mucho más precisas las sombras con luz menor o más lejana. Por el contrario, los objetos más cercanos tienen sombras mucho más vivas y colores más fuertes. En esto consiste la perspectiva que se llama aérea... Nada puede mostrarla mejor que la cámara óptica, en la que la Naturaleza pinta las cosas más cercanas al ojo con pinceles, por decir así, agudísimos y enérgicos, las lejanas con pinceles más suaves, según se alejan.*

Se valen de ella los más famosos pintores de vistas que existen hoy día, pues de otro modo no habrían

podido representar las cosas con tanta realidad. Y es de suponer que sea usada por muchos pintores extranjeros... ¡Comiencen los jóvenes a estudiarlo rápidamente para llegar a la perfección! El uso que hacen los Astrónomos del telescopio, los Físicos del microscopio, deberían hacer los pintores de la Cámara Óptica, pues todos estos aparatos ayudan a conocer y a representar mejor la Naturaleza.»

En el siglo XVIII existen dos tipos de cámara oscura: una hermética en la que el observador se encerraba, y otra en la que sólo era necesario introducir medio cuerpo, teniendo una o más paredes que podían ser sustituidas por cortinas. De este último tipo debía ser la de Mariano Sánchez. Estaba constituida por una pequeña caja portátil, en cuya parte superior había un agujero por el que pasaba un tubo portalentes, que podía subir y bajar a voluntad para regular la distancia de la lente de la base de la caja donde se había colocado el papel para dibujar; sobre el tubo, un espejo inclinado y orientable captaba las imágenes a través de las lentes y las proyectaba sobre el papel, donde podían ser calcadas. A veces, se sustituye al espejo por un prisma de reflexión total para aumentar la luminosidad de la imagen. Podía adaptarse, también, teleobjetivos y gran angulares obteniéndose vistas con horizontes anchísimos, del tipo de las elaboradas por Canaletto. El paso siguiente, una vez conseguidos estos bocetos, que podían estar formados de varios trozos unidos hasta formar una panorámica, era pasarlos a lienzo en igual tamaño o aumentados proporcionalmente. Sánchez debía esbozar los cuadros sobre el punto de origen, retocándolos y añadiendo detalles posteriormente en Madrid.

Las pinturas así elaboradas responden a la doble función de documento gráfico y adorno. La exactitud fotográfica con que se plasman edificios, puertos, bahías, puentes, etc., se anima con la presencia viva y animada de las figurillas que pasean o se dedican a las faenas de pesca.

La vista de Sevilla, con la Torre del Oro al fondo, nos muestra el Guadalquivir surcado por naves de bastante envergadura que ostentan variopintas banderas, mientras damas con trajes muy tradicionales se pasean acompañadas por caballeros galantes. En la vista del Carmen de Triana pre-



Villa de Muros, en La Coruña.



Sevilla: Torre del Oro y río.

Vista del castillo de Santa Catalina.



dominan los personajes más humildes que se acercan al río esperando pescar con su caña la comida cotidiana.

La composición es, en general, equilibrada, oponiendo a las masas de edificios, a los montes y promontorios, naves de altas velas, árboles, masas de nubes... que nivelan el cuadro como si existiese un eje central de simetría.

NOTAS

¹ ANGULO IÑIGUEZ, D., y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Pintura madrileña. Primer tercio del siglo XVII*. Madrid, 1969, págs. 194 y 198.

² MARQUÉS DE LOZOYA: *El embarque de Carlos III en Nápoles. Tres lienzos de Pietro Fabris en el Palacio de Aranjuez*. REALES SITIOS, n.º 17, tercer trimestre de 1968, páginas 33-39.

³ T. A.: *Colección de marinas del Palacio de La Granja. Vistas de Nápoles*. REALES SITIOS, tercer trimestre de 1968, págs. 67-71.

⁴ OSIRIS DELGADO: *Luis Paret y Alcázar*. Madrid, 1957, pág. 168.

⁵ En la Academia de San Fernando existe un cuadro pintado por Andrés de la Calleja que representa el momento en que el Protector de la Academia Carvajal y Lancaster entrega la medalla del premio a Mariano Sánchez, niño.

⁶ ORELLANA: *Fuentes literarias*. Edición preparada por Javier de Salas. Madrid, 1967, páginas 441-443.

⁷ Desplazamiento desde La Coruña hasta el Castillo de San Antón y Parrote entre 9 y 20 de septiembre de 1792; vuelto a La Coruña alquila una casa en la que permanece hasta el 3 de marzo del año siguiente. A continuación se traslada en barco a El Ferrol, donde se detiene 47 días, pasando desde allí a Vigo. Vuelve hacia La Coruña, deteniéndose en Cayón, desde donde vuelve hacia Corcubión, pasando por Malpica, Corme y Lage, continúa a Muros, Puebla del Dean, Villanueva de Arosa, Pontevedra y Vigo. Regresa a La Coruña y emprende la costa de Asturias y Santander, pasando por Ribadeo, Mondoñedo, Figueras, Navia, Luarca, Pravia, Avilés, San Vicente de la Barquera, Santander.

⁸ Hace el itinerario desde Madrid en coche pasando por Aranjuez, Ocaña, Tembleque, Madrigalejos, Villalta, Manzanares, Valdepeñas, Visillo, Puerto del Rey, Aguarróna, Barca de Menjía, Torre de Campos, Alcaudete, Alcalá la Real, Pinos-Puente y Granada.

⁹ Una interesante bibliografía sobre la cámara óptica es: GIOSEFFI, D.: «Canaletto, Il Quaderno delle Gallerie veneziane e l'impiego de lla camera ottica.» Trieste, con pruebas prácticas llevadas a cabo en el Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Trieste. Y el artículo del mismo autor en la *Enciclopedia Universales dell'Arte*, tomo X, págs. 280-81, sobre la «Ottica».

ldes
pes-
ana.
equi-
edi-
rios,
asas
o co-
ime-

CHEZ,
tercio
194

e de
e Pie-
REA-
1968,

alacio
EALES
67-71.
cázar.

existe
a Ca-
que el
Lan-
a Ma-

n pre-
1967,

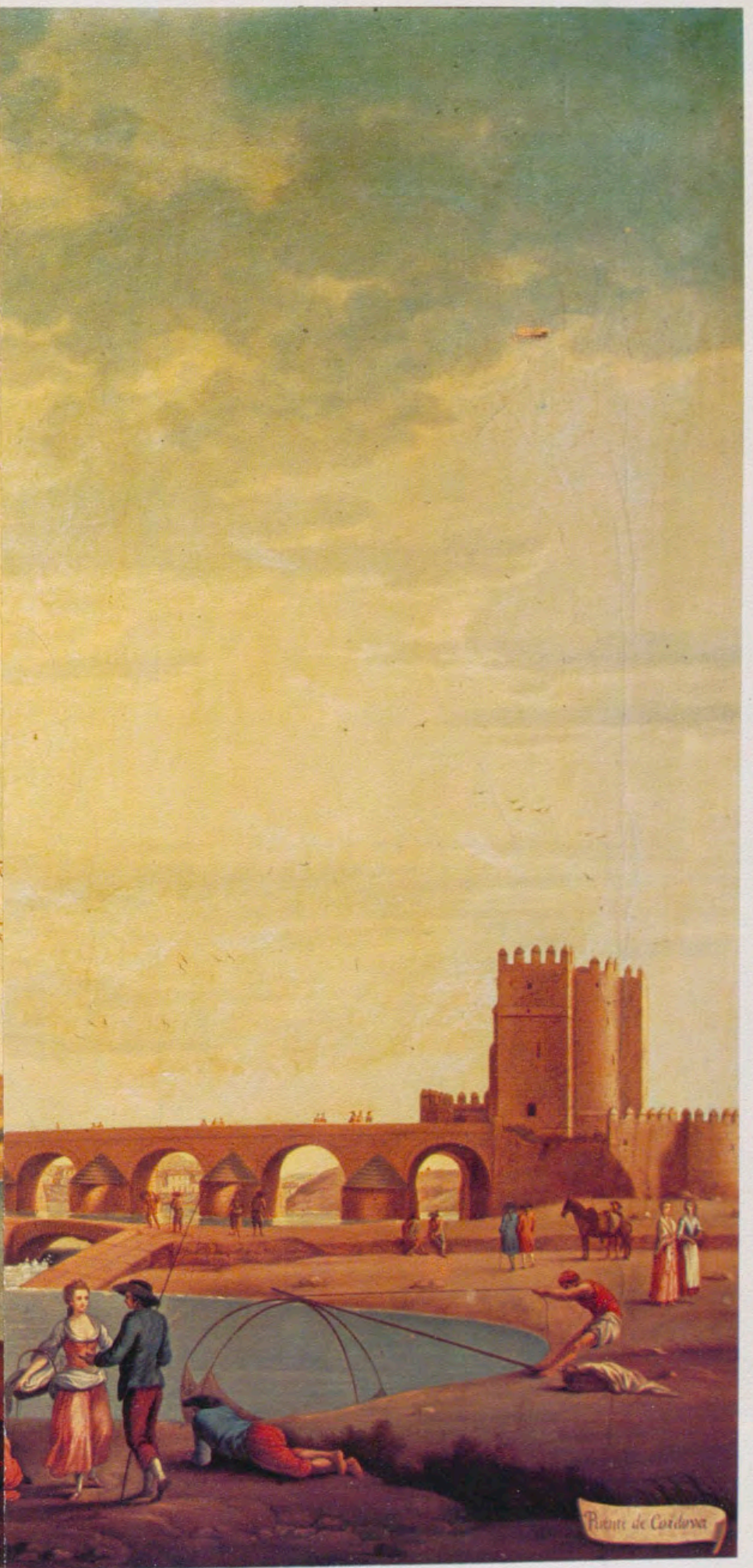
hasta
entre
elto a
e per-
ño si-
n bar-
días,
hacia
desde
lo por
Muros,
Arosa,
oruña
San-
ñedo,
s, San

coche
leque,
Valde-
rrona,
Alcau-
y Gra-

la cá-
aletto,
e l'im-
e, con
el Is-
sitá di
tor en
te, to-
a».



346.



Puente de Córdoba

«Córdoba: puente sobre el Guadalquivir», por



346.

«Córdoba: puente sobre el Guadalquivir», por Mariano Sánchez.

Puente de Córdoba



Cabo de S.º Antonio por el

«Alicante: cabo de San Antonio», por Mariano Sánchez.



Cabo d

MUSEO DE CARRUAJES DE MADRID

SILLAS DE MANOS

Por TERESA JIMENEZ PRIEGO



Silla de manos de Carlos III: Alegoría de la caza.

LA historia del mobiliario de la antigüedad y a través del tiempo era, hasta hace no muchos años, completamente desconocida a pesar del interés que ofrece para conocer, por él,

la época, cultura y sensibilidad de los hombres que lo inventan y crean. Muchas veces, a través de él, toma cuerpo en nuestra mente una vida, tumultuosa o apacible, de la cual no sabíamos más que la fría noticia de su

genealogía. Otras, comprobamos que los muebles, las joyas, los trajes y las armas contribuyen —como dice Janer¹— no sólo a «perpetuar los nombres de los artistas que los hicieron, sino, muchas veces, la historia de estos mismos muebles se halla íntimamente enlazada con todo lo que más nos cautiva y conmueve: la política, el amor, las canciones heroicas, las fisonomías de los personajes famosos, las costumbres de los diversos pueblos, los trajes, las armas y utensilios».

En esta línea, muy evocadoras resultan las sillas de manos del Museo de Carruajes del Palacio Real de Madrid de las que vamos a ocuparnos en el presente trabajo.

Las sillas de manos parece que fueron el equivalente de la silla gestatoria o portantina, conocida desde muy antiguo por los romanos, y éstas, a su vez, eran la sustitución de la lectica o litera de la que se diferenciaban porque en la portantina la persona que la ocupaba iba sentada, no recostada como sucedía en la litera. Ambas estaban suspendidas sobre dos resistentes varas y eran transportadas por dos o más robustos esclavos. La riqueza del vehículo y el número de lacayos acompañantes eran índice del poder o nobleza del conducido. Esto indujo a tal ostentación que los Reyes se vieron precisados a limitar su número a dos. Por significativo, traemos el siguiente soneto que Quevedo dedica «A las sillas de manos, cuando van en ellas las damas de la corte acompañadas de muchos gentiles hombres»²:

Ya los pícaros saben en Castilla, /
Cuál mujer es pesada, y cuál liviana; /
Y los bergantes sirven de romana /
Al cuerpo, que con más diamantes brilla. /
Ya llegó a tabernáculo la silla, /
Y cristalina el hábito profana /
De la custodia, y temo que mañana /
Añadirá a las hachas campanilla. /
Al trono en correones las banderas /
Ceden en hacer gente, pues que toda /
La juventud ocupan en hileras. /
Una silla es pobreza de una boda, /
Pues empeñada en oro y vidrieras, /
Antes la honra, que el chapin se enloda.

La portantina italiana e igualmente nuestra silla de manos estuvieron de moda durante la época barroca y rococó como vehículo ceremonial o de lujo, usado principalmente por los soberanos y la aristocracia aunque también

se difunde profusamente entre el pueblo. Los ejemplares más antiguos que nos quedan son del siglo XVIII, tienen una vistosa acentuación decorativa plástica y pictórica y su construcción es semejante a un pequeño trono.

De lo abundantes que llegaron a ser nos habla el elevado número que nos queda a pesar de las dificultades de su conservación, dadas las aplicaciones que se dieron a los paneles decorados de su caja, y la materia tan deteriorable (como la madera, sedas, cristales, etc.) de que ordinariamente estaban construidas y adornadas.

Las sillas de manos son el más claro exponente de la elevada calidad que en la segunda mitad del siglo XVIII alcanzan los maestros especializados en el mobiliario, a cuyo cargo corrió su ejecución. Para el logro de su mayor belleza y refinamiento colaboraron tallistas, pintores y tapiceros. Buena parte de su belleza radica en la decoración pictórica de sus plafones en cuya realización no desdénaron intervenir los grandes maestros de la pintura.

Los ejemplares conservados en el Museo de Carruajes del Palacio Real, por su elegante traza y ejecución, pueden ponerse a la altura de los muebles más finos de los reinados de Felipe V, Carlos III y Carlos IV.

SILLA DE CARLOS III

La silla llamada por unos de Felipe V y por otros de Carlos III parece toda ella una orquestación de color y música. Los medallones y tarjas de talla dorada que ostenta en la parte central, inferior y superior, de cada panel lucen instrumentos musicales de viento y de cuerda —tubas, flautas, violas—, así como la representación de una paloma con ramo de laurel u olivo en su pico —símbolo de la paz— y otras dos aves.

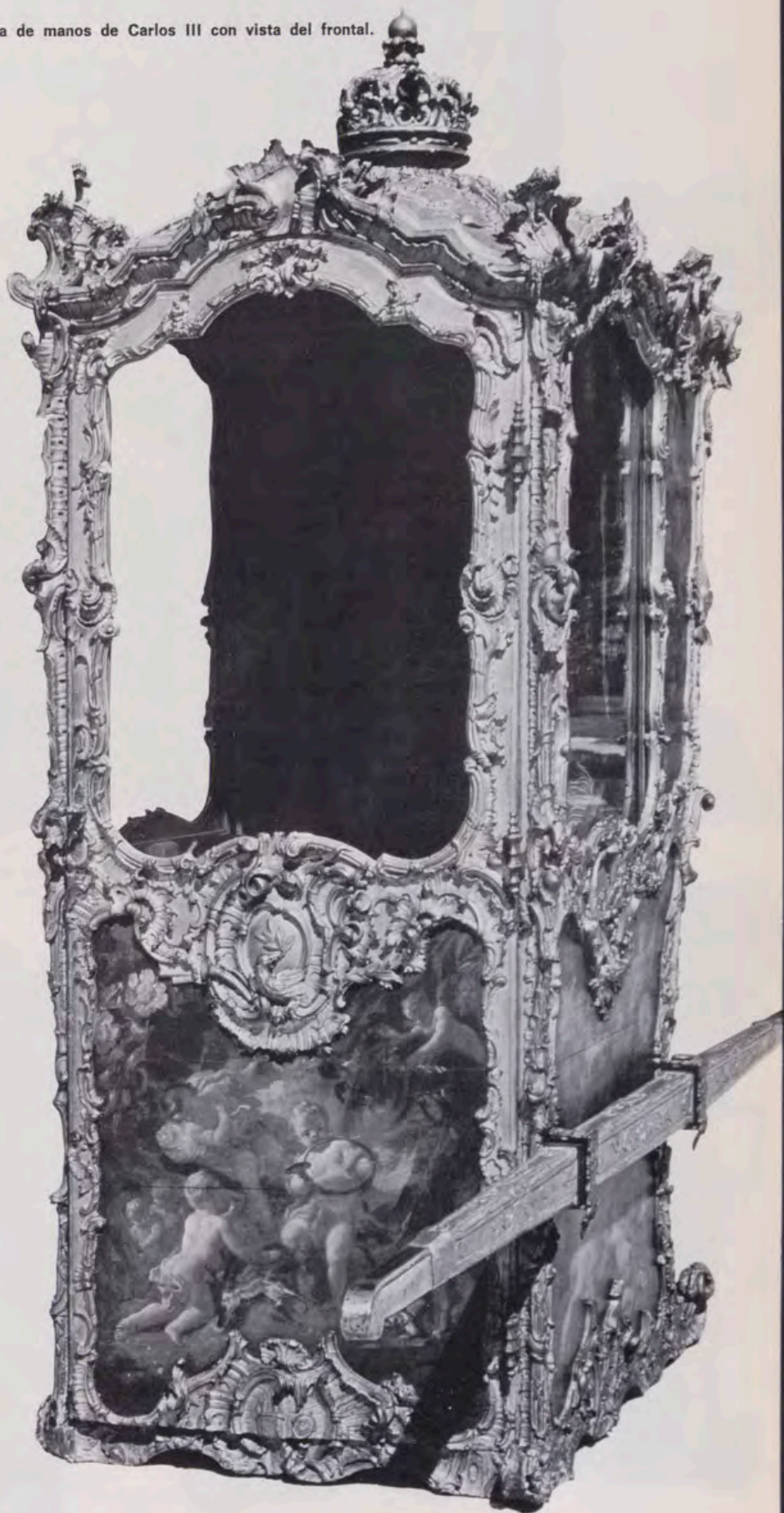
Amorcillos, dios Baco niño, rosas y campanillas, naturaleza florecida, alegría y primavera, celajes deliciosos, frondosidad de bosque por doquier... constituyen los motivos pictóricos que decoran sus paneles. Motivos múltiples que podían resumirse en dos: el amor, simbolizado en los eros o amorcillos, y la fecundidad, procedente del omnímodo poder del pequeño Baco. Pero, aún podríamos sintetizarlos en

Silla de manos de Carlos III con vista del frontal.

uno: el amor, pues éste nunca puede dejar de ser fecundo.

El autor de estas pinturas, que tradicionalmente se atribuyen a Corrado Giaquinto, ha escogido, como actores de las escenas representadas, a niños, con lo cual les presta mayor encanto y atractivo y evita los tonos más escabrosos u obscenos que podíamos encontrar en las orgías báquicas, pues como dice Ovidio «con la llegada de Baco los campos se estremecen con las deshonestidades de hombres y mujeres»³. Sigue, también, con ello, el gusto por el tema infantil como único tema compositivo que había surgido en el Barroco y perdura en el siglo XVIII, más amante aún del detalle pequeño y halagador. Enlaza, por otra parte, con la estética helenística-alejandrina que tanta cabida dio al tema infantil, el cual, si bien esporádicamente, se ha mantenido en los siglos sucesivos hasta la eclosión barroca y rococó. De acuerdo con la estética a que responde se llenarán los paneles de detalles minuciosos y anecdóticos, predominando éstos sobre la idea central o tema que los motiva y en torno al que cobran vida.

Desde el punto de vista artístico se observan unas características comunes. Todas las escenas se recrean, siguiendo la composición característica barroca y del momento, en diagonales que se cruzan, con otras, paralelas a las principales, a veces. En el panel posterior, en la parte superior, en cambio, se sigue una composición circular, con movimiento muy marcado, que podríamos poner en relación con la estética del tiempo. Los amorcillos representados en vuelo hablan claramente de la maestría de la mano que los creó, ya que raramente entre los pintores se logra con perfección el pleno vuelo, la suspensión nítida, sin apoyatura de nubes, aquí conseguida. No son merecedores de menos elogios los atrevidos escorzos descritos en los movimientos de los niños-amorcillos-báquicos, los toques de color alternados que tan acabadamente sugieren la perspectiva y profundidad, el modo de marcar los distintos planos, etc., ya que las escenas se dan todas al aire libre y en plena fronda. El desdibujo que preside en las figuras de niños hace calificar a su autor de más colorista que dibujante, quizás porque pensase como Delacroix que donde hay color ya hay



Silla de Carlos III: Eros y Dionisos.



Alegoría del otoño: Recolectión (silla de Carlos III).



Silla de Carlos III: Triunfo de Baco.



Apoteosis del Amor, en la silla de Carlos III.





Silla de manos de los Duques de Medinaceli: Diana y Orión.

Venus y Ares, en la silla de Medinaceli.

Venus como diosa marina, en la misma silla.



dibujo, en contra de Ingres. Otro detalle que, desde el punto de vista pictórico, debemos destacar en el artista es la predilección por diseñar con tonos grises-azulados las figuras que se mueven en segundo plano.

La representación del panel de la puerta de la silla de Carlos III, que podríamos considerar la principal, por su situación de honor, parece hacer alusión al recreo de la caza. Un geniecillo descansa tras la fatiga de una carrera junto a sus dos perros y su presa —un cervatillo—, mientras toca una tuba haciendo las delicias de su cortejo de genios y amorcillos. Destaca el que, en segundo plano, avanza decidido con su atributo la flecha como si acabase de escuchar el mensaje mandatario de su madre Venus: «Hijo mío, tomad estas flechas que os hacen triunfar en todos los corazones y herid con ellas...» y con las que llegará a retar y burlarse del mismo Apolo, persecutor de Dafne⁴. Desde las tarjas que decoran el panel, una paloma con ramo de olivo, un carcaj lleno de flechas y el espejo que refleja el rostro de la luna, completan, con su simbolismo, la representación.

El plafón de la derecha del anterior, conmemora la recolección de frutas y la vendimia, expresados ambos en el cestillo lleno de éstas y de pámpanos, en torno al cual giran varios amorcillos.

El tema amoroso y báquico se aúnan en la escena afrontada a ésta. Dionisos porta sus atributos de pámpanos y piel de pantera. Acoge, tendido sobre el suelo, a otro geniecillo que desciende a él, marcando ambos una diagonal que cruza a otra, que, a su vez, enlaza dos temas de amor. Un amorcillo, sentado sobre la piel de pantera de Baco, coloca a sus pies un carcaj lleno de flechas como si acabara de dispararlas a otros dos que, frente a él, se abrazan y van a besarse, actitud que tiene sus precedentes en lienzos de Luini, los ángeles que acompañan a las Inmaculadas de Zurbarán o Ribera, etc.

La parte posterior se decora con un tema enteramente báquico. Dionisos niño cabalga sobre el macho cabrío elevando en su mano el tirso, atributos ambos que universalmente le son reconocidos. Unos genios y duendecillos agrestes lo sostienen y forman su cortejo, tocando instrumentos, del mis-

mo modo como nos lo describe Ovidio en *Las Metamorfosis*⁵. Al fondo, otros dos geniecillos afanosamente trabajan en la obtención del vino en el lagar.

Por último, el motivo representado en el panel superior es una apoteosis gloriosa —dos amores coronándose—, teniendo por fondo un globo de luz orlado por una aureola de niños y ramaje. En su entorno se acrecientan y afinan las labores de la talla dorada realzando la belleza del conjunto.

SILLA DE MEDINACELI

La silla de manos, llamada de Medinaceli, de igual forma que la estudiada, es inferior a ella en sus adornos de madera, mas no así en sus pinturas. La decoración de la de Medinaceli parece entonar un himno a la mujer en la figura de las diosas que representa, Diana y Venus, lo cual nos hace pensar que fuera hecha para uso de una duquesa. Los escenarios en que se desarrollan las escenas son el campo y el mar. Sus temas podrían sintetizarse en uno, el amor. Las características comentadas en la silla real se repiten en la presente, por lo que, sin más, comenzamos su comentario analítico siguiendo un orden similar al anterior.

En plena naturaleza, sin duda en la Arcadia, su morada preferida, Diana, la hermana gemela de Apolo, diosa de bosques y montañas y apasionada por la caza, descansa de su actividad habitual. La diosa está caracterizada por los atributos venatorios acostumbrados, la lanza y el perro. Sobre su bella cabeza orlada de cabellos rubios brilla la media luna, símbolo de su modalidad de diosa lunar y que tomó de Selene, la luna, a quien absorbió, en la época helenística. Su atuendo dista de la túnica corta, ágil y viril. El artista dieciochesco trueca su reconocido recato en desnudez casi total según los usos de la época, y sustituye el cortejo de ninfas —cantado por Calímaco en su himno a Artemis— por la compañía de Acteón u Orión en un breve momento en que le manifiesta su amor. Declaración que, como sabemos, le atraerá las iras de la diosa y le causará la muerte⁶.

A la izquierda de esta escena contemplamos al bello Apolo, joven casi adolescente, en actitud de coronar a

Silla de manos de los Duques de Medinaceli. Conjunto.

Dafne, su amada, sueño irrealizable de su vida, y que el artista ha querido hacer realidad. La corona de olivo que Dafne ostenta y los ramos que portan los amorcillos caracterizan el tema representado⁷.

El motivo frontal a éste nos ofrece, hecho forma y color, el amor de Venus y Adonis que tan bellamente nos describe Ovidio⁸. Está representado el momento cumbre, aquél en que la bellísima diosa del amor «ataviada con ligeras vestiduras, parecidas a las usadas por Diana» y luciendo perlas entre sus rubios cabellos, enamorada del hermoso Adonis lo sigue por cumbres, valles, bosques y laberintos, en cacerías de animales fieros. Temiendo por la vida de su amado, le aconseja no exponerse temerariamente, y le invita, porque dice estar fatigada, a sentarse en el césped... ¡Goce breve el de Venus, ya que, tras él, Adonis morirá bien a pesar de ella! Una pléyade de amorcillos la acompañan, entretenidos en juegos con sus atributos: el carcaj de flechas y el espejo en que la diosa siempre se mira, reflejo, a su vez, de su concepción virginal.

Otros dos aspectos de la diosa Venus decoran la parte posterior de la silla. En el inferior, navega, como diosa marina⁹, sobre un trono de oro de tallas rococó, tirado por delfines —su símbolo como divinidad marina— y escoltada por tritones que portan sendas conchas. Las irisaciones del agua al chocar con la carroza o el oscuro cuerpo de los tritones, así como la pintura de ellos y de sus expresivos rostros, es de las partes pictóricamente más conseguidas de todo el conjunto. Destaca especialmente el tritón que está en primer plano, de tres cuartos, que puede ser un claro precedente o imitación del Coloso de Goya, o tener ambos la misma fuente.

El descenso de Venus a la tierra, entre arreboles y nubes, para asistir a una cita con su amante, compañero y esposo, Ares, es el motivo que nos ofrece el plafón superior. El dios de la guerra, con casco de grandes penachos, transportado ante la contemplación de su belleza, cae rendido a sus plantas, depuestas sus armas. Ofrece a su amada unas flechas y, con ellas, la lid en que va a participar, quizás contra algún rival amante. Un amorcillo se dispone a dar con su tambor los redobles que marquen el comienzo





Silla de Medinaceli: Apolo y Dafne.



Silla de Medinaceli: Venus y Adonis.

de la lucha o convoquen a ella. Otro amor, en cambio, tiende el velo de desposada sobre la cabeza de Venus adornada con perlas.

La mitología plasmada en las cajas de estas sillas no responde íntegramente a la versión clásica, sino que está influida por las modificaciones que, por ejemplo en Italia, se le dieron a partir del Renacimiento.

De época también rococó es, por sus sobrias tallas doradas de este estilo, la carroza negra, llamada así por el color del charol con que posteriormente fue recubierta, la cual se conserva igualmente en el Museo de Carruajes del Palacio Real de Madrid.

NOTAS

¹ FLORENCIO JANER: *De las literas y sillas de manos, y en particular la silla de manos que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional*. Museo Español de Antigüedades. Madrid, 1878, T. IX, p. 1.

² «El Parnaso Español». Musa Thalia. Soneto IV, p. 128. B.A.E. T. 69. Madrid, 1877.

³ OVIDIO: *Metamorfosis*. Austral. Madrid, 1972. III, p. 64.

⁴ OVIDIO: O. C., I, p. 27, y V, p. 92.

⁵ III, p. 64-6, y IV, p. 74.

⁶ OVIDIO: O. C., III, p. 56-8.

⁷ OVIDIO: O. C., I, p. 27-32.

⁸ O. C., X, p. 193.

⁹ «Enciclopedia dell' Arte Antica». Roma, 1958.



SEAT 128

Deportivo · Berlina · Break

Tres veces SEAT

SEAT Deportivo:

Para salir al campo o presentarse en el club, para disfrutar al máximo de esa excursión largamente planeada, para tener un modo joven de estar ante el volante...

SEAT Berlina:

Para pasear plácidamente, para llegar a la más calificada reunión de amigos, o esperar al importante viajero...

SEAT Break:

Para ir de compras con todos los de la casa, para llevar innovaciones al refugio de campo, para realizar un prolongado viaje, con la familia y una cantidad insuperable de maletas...

SEAT 128

El coche que se adapta a su activa y múltiple forma de vivir.

Observe su carrocería:

Verá que encuentra en ella todas las respuestas. Desde la agresiva parrilla y el sistema de doble faro delantero, hasta la amplia y funcional puerta posterior. Pasando por: los planos laterales, de elegante trazado, cristales coloreados y luneta térmica, las dos puertas de acceso, amplias y cómodas, la generosa capacidad interior, con asientos posteriores abatibles, el tablero de controles, de moderno diseño, y el sistema de anillos envolventes, no visibles, que protegen su habitáculo de manera integral.

Estudie su mecánica al detalle:

Sabrá que tiene un fuerte y experimentado motor, anterior y transversal, una favorable relación peso/potencia, que permite una conduc-

ción deportiva y gran reprise, tracción delantera, distribución por correa dentada de neopreno, dirección articulada, de cremallera; gran estabilidad, suspensión independiente en las cuatro ruedas y un conjunto de frenos que incluye dos circuitos independientes, servofreno y corrector de frenada en función de la carga.

Son sólo algunos detalles de un coche tan concreto y múltiple en su personalidad como usted.

Conózcalo en sus dos versiones:

SEAT 128, motor 1200 cc.
SEAT 128, motor 1430 cc.

SEAT 128



ARTE DE LOS SITIOS REALES

- LIBROS ● DIAPOSITIVAS ● TARJETAS POSTALES
- GUIAS TURISTICAS ● CHRISTMAS ● MINIATURAS



Librería de la plaza de Oriente, esquina a Felipe V.
Librería de O'Donnell.



LIBRERIAS DEL PATRIMONIO NACIONAL

- Plaza de Oriente, 6. Teléfono 241 80 37. MADRID-13
- O'Donnell, 63. Teléfono 274 20 79. MADRID-9

S

V.
ell.

L

TAN ESPAÑOL COMO...



EL CAMION ESPAÑOL



Parque Real

Para vivir realmente

Conjunto residencial en **El Escorial**

Aire puro real, sin los inconvenientes de la gran ciudad.

Magnífica situación real, con paisaje de serranía y pinares. Apartamentos de lujo, con todas las instalaciones exigidas en un «habitat» moderno: parque, tres piscinas, guardería infantil, club, etc.

...¡Y realmente a un paso de Madrid!

Bien por carretera o en los frecuentes trenes diarios desde Atocha, Recoletos, Nuevos Ministerios o Chamartín.



BANCO DE CREDITO E INVERSIONES
A su servicio desde 1847

PUBLICACIONES DEL PATRIMONIO NACIONAL

LIBROS DE ARTE, HISTORIA Y GUIAS TURISTICAS

ENTRE sus publicaciones destacan, por su cuidada presentación e interés documental y literario, los siguientes libros:

- **EL ESCORIAL, OCTAVA MARAVILLA DEL MUNDO** (declarado de interés turístico). Compendio ilustrado de manera incomparable, con 454 ilustraciones a todo color y 80 en blanco y negro, en 448 páginas que tratan del Monasterio en todos sus aspectos, divididas en 20 apartados.
- **PALACIOS Y MUSEOS DEL PATRIMONIO NACIONAL** (declarado de interés turístico). Las extraordinarias riquezas de los Palacios de Madrid, San Lorenzo de El Escorial, Aranjuez, La Granja de San Ildefonso, Riofrío, Alcázar de Sevilla, Pedralbes de Barcelona, Almudaina de Palma de Mallorca, El Pardo, Moncloa y la Zarzuela, se exhiben al lector a través de 551 reproducciones a todo color, contenidas en 458 páginas, con textos en español y folletos anexos en inglés y francés.
- **EL PALACIO REAL DE MADRID**. Un grandioso libro de 472 páginas con cerca de 500 ilustraciones a todo color, donde se estudia totalmente la historia, la arquitectura y las obras de arte de este monumento en trabajos de 15 especialistas.
- **MUSEOS DE MADRID** (declarado libro de interés turístico). Un volumen de más de 300 páginas, encuadernado en imitación piel, con ilustraciones en color y artículos de los directores de los Museos madrileños.
- **MUSEOS DE BARCELONA**. Libro con más de 350 páginas, ilustraciones a todo color y trabajos que estudian los Museos de la ciudad Condal. Encuadernado en imitación piel.
- **LIBRO DE HORAS DE ISABEL LA CATOLICA**. Estudio de este códice del siglo XV, el más bello de arte flamenco existente en España, obra del famoso pintor de libros Guillermo Vrelant, de Brujas. Perteneció a las reinas Juana Enríquez, a Isabel la Católica y a Juana la Loca. Bellísimas miniaturas sobre la Vida de la Virgen, Vida y Pasión de Jesús, Santoral, etcétera. 62 págs. con 16 láms. a todo color.
- **LIBRO DE LA MONTERIA DE ALFONSO XI, REY DE CASTILLA**. Historia de este códice de los siglos XIV-XV, la obra española más antigua y más completa sobre la caza y monterías. Miniaturas de escuela castellana del siglo XV sobre el tema del texto. 32 págs. con 8 láms. a todo color.
- **LAS PAREJAS. JUEGO HIPICO DEL SIGLO XVIII**. Estudio del manuscrito miniado del mismo título y uno de los más bellos que se conservan en la Biblioteca de Palacio. Impreso en papel «couché», tiene 70 págs. con 2 ilustraciones en negro y 16 láms. a todo color.
- **FIESTAS REALES EN EL REINADO DE FERNANDO VI**. Estudio del manuscrito de Carlos Broschi Farinelli escrito en el siglo XVIII. Impreso en papel «couché», tiene 96 págs. y, como complemento del texto, 16 láminas a todo color.
- **EL CODICE AUREO**. Libro en el que se estudia este Códice, o Codex Aureus, de la Biblioteca de El Escorial (del siglo XI), cuyo contenido son los cuatro Evangelios. Impreso en papel «couché», tiene 84 páginas y 16 láminas a todo color.
- **TEATRO MILITAR DE EUROPA**. Estudio de la parte correspondiente a uniformes españoles del manuscrito del siglo XVIII, por Alfonso Taccoli. Impreso en papel «couché», contiene 16 láminas a todo color.
- **GUIAS TURISTICAS**. Una colección en la que se presentan con texto conciso y sugestivo, y numerosas ilustraciones a todo color, los diversos Sitios Reales. Hasta el momento se han editado las siguientes guías: **Real Monasterio de las Huelgas de Burgos.—Granja de San Ildefonso y Riofrío.—Santa Cruz del Valle de los Caídos.—Reales Alcázares de Sevilla.—Real Armería de Madrid.—Monasterio-Convento de las Descalzas Reales.—El Escorial.—Palacio Real de Madrid.—Palacio de El Pardo.—Museo de Carruajes.—Palacio de la Moncloa.—Palacio y Museos de Aranjuez.**
- **REVISTA «REALES SITIOS»** (publicación trimestral). Unas 80 páginas en papel «couché». Más de 150 ilustraciones a todo color y blanco y negro. Interesantes artículos y trabajos sobre Monasterios, Palacios y Residencias Reales. Desplegables a todo color.

La EDITORIAL PATRIMONIO NACIONAL edita también tarjetas postales de diferentes tamaños (en blanco y negro y a todo color) y multitud de diapositivas de todos los lugares artísticos, complementados con texto explicativo.

Cubiertas para la Revista REALES SITIOS



ESTAN a la venta las cubiertas o tapas que sirven para encuadernar la Revista REALES SITIOS y que, según muestra la ilustración que acompaña a estas líneas, armoniza la sobriedad y el buen gusto. En cada una de estas cubiertas se pueden encuadernar cuatro números de la Revista, para formar volúmenes con años completos. Como excepción se ha preparado una cubierta para los seis primeros números, ya que la Revista comenzó en el tercer trimestre de 1964.

Con estas cubiertas, esperamos satisfacer cumplidamente el deseo —manifestado en numerosas ocasiones— de nuestros suscriptores, anunciantes y lectores en general. Se pueden adquirir en las Librerías de la «Editorial Patrimonio Nacional», en la plaza de Oriente, 6 (esquina a Felipe V), teléf. 241.80.37, Madrid-13, y en la calle de O'Donnell, 63, teléf. 274.20.79, Madrid-9. También en la Revista REALES SITIOS, Palacio de Oriente, teléf. 248.74.04, Madrid-13.



CENTRAL
TÉRMICA
DE
CASTELLÓN



CENTRAL
DE
CEDILLO

HIDROELECTRICA ESPAÑOLA, S. A.

HERMOSILLA, 3

MADRID-1

Pintura XXVI.

Jean Ranc.

Por JUAN J. LUNA



Infante Don Felipe de Borbón. (Palacio de La Granja.)

LA obra de Jean Ranc (Montpellier, 1674-Madrid, 1735), retratista francés al servicio de Felipe V desde 1722, en que llega a España, hasta 1735, fecha de su muerte, se encuentra escasamente representada en los Palacios Reales Españoles. A pesar del gran número de lienzos que pintó por encargo de la Corte, muy pocos son los que han permanecido entre las paredes de las residencias borbónicas. Ya en su tiempo, multitud de ellos fueron enviados a las Cortes extranjeras como regalos, en virtud de tratados, propuestas matrimoniales e incluso por simple recuerdo familiar a parientes lejanos. Otros, en España, fueron remitidos a los Ayuntamientos, Academias y todo tipo de instituciones públicas así como a los palacios aristocráticos, en reconocimiento de amistad por parte del monarca hacia determinadas familias nobiliarias. En el siglo pasado, la fundación del Museo del Prado supuso el traslado de muchas pinturas de los Sitios Reales a la gran pinacoteca. Entre ellas fueron, prácticamente, casi todas las piezas importantes del autor, con lo que solamente quedó *in situ* una pequeña muestra, si no del genio, cuando menos de la habilidad del artista venido del país vecino en el primer tercio del siglo XVIII. A esta dispersión, que dificulta el estudio, se unen las considerables pérdidas de interesantes obras en las catástrofes que asolaron las residencias regias de Madrid y Lisboa, fundamentalmente, según hemos tenido ocasión de aclarar con anterioridad en otras publicaciones¹.

Jean Ranc fue un pintor francés típico de la época que le correspondió vivir². Su momento artístico coincide con la expansión del arte, las modas y los usos franceses por Europa³: todas las Cortes miran a París, desean que sus ambientes reflejen el esplendor del Rey Sol, y Francia estará en situación de complacerles. Así, desde Portugal a Rusia, desde Nápoles a Inglaterra los pintores, escultores, arquitectos y decoradores franceses viajarán para desplegar, en los lugares donde sean reclamados, las solemnidades y fantasías de la Corte de Versalles. En España se manifestará con pujanza esta corriente, acentuada por la presencia de un Borbón en su trono, aunque templada por las tendencias italianas de su esposa, Isabel de Farnesio⁴. A pesar de ello, el campo del retrato estará dominado por la presencia francesa y la llegada de los lienzos con las efigies familiares debidas a los pinceles de Rigaud⁵, Largillière⁶ y otros, no será el menor estímulo para el Monarca. De acuerdo con sus deseos se intentará contratar en París a uno de estos pintores. Ante la imposibilidad física de ambos, debido a su avanzada edad (y principalmente a su poco interés por las aventuras ultrapirenaicas, dada la excelente posición social y económica que gozaban a orillas del Sena), se pensó en Raoux, otro autor que inmediatamente se excusaría con el pretexto de la dureza climática de Castilla. Finalmente, por recomendación de Rigaud, la elección recayó en Ranc, casado con su sobrina Margarita Rigaud.

En el futuro resultará de sumo interés analizar la obra de Jean Ranc comparando su estilo anterior al viaje a España con los trece últimos años de su vida, que fueron los que pasó trabajando en la Península. Con toda probabilidad se podrá advertir una metamorfosis relativa a creación y métodos. Parece como si al ponerse al servicio

de una Corte, cuya sobriedad era tradicional, el artista hubiese olvidado la gracia y refinamiento de los que hacía gala en sus obras anteriores⁷ para trocar estas aparentes facilidades por una intención de severidad, austera y grandiosa, para la que no estaba preparado, de lo que resulta una distinción rígida y envarada. Tal vez esto explique la sequedad de ejecución en muchas de sus pinturas de gran empeño, y la delicadeza y dulzura de su expresión en las obras consideradas menores. Sin duda influyeron también la incompreensión del ambiente que le rodeaba, generador de la desilusión y melancolía que rezuman sus cartas y memoriales y, por otra parte, el hecho de trabajar de prisa, con complicaciones y apremios para satisfacer los encargos, en solitario al principio, ayudado más tarde por copistas. Por último, un factor negativo a tener en cuenta sería la edad, madura para su tiempo, en que llega, se desenvuelve y debe adaptarse a las circunstancias a menudo hostiles, de un país extranjero que le resulta incomprensible.

La crítica española posterior reaccionó negativamente, frente a él y lo que como francés representaba, durante largo tiempo. Madrazo, en su famoso *Viaje Artístico...*⁸, escribía sobre la pintura de la época de Luis XIV en general: «... Período de pompa teatral y relumbrón en que aparecen disfrazadas con afeites de ramera las nobles e ingenuas musas...» Refiriéndose a las colecciones de Felipe V, prologaba así: «... es curioso, en verdad, observar en aquellos documentos los progresos que va haciendo el mal entendido espíritu ecléctico, o más bien la tolerancia con lo malo en bellas artes, bajo los primeros Borbones...». Y después de haber opinado a su gusto, concluía: «... y por remate de cuenta 33 retratos del áulico francés Juan Ranc, cuya fría ejecución y colorido opaco hace poco simpáticas sus obras, y 46 lienzos de escuela francesa indeterminada, retratos también la mayor parte (...) nos dan a conocer no pocas de las insípidas cataduras de príncipes y princesas, viejos, mozos y niños, que con el lisonjero e insípido nombre de retratos (...). Estos retratos, aunque desprovistos de interés artístico, figuran hoy en el Museo como documentos de iconografía e indumentaria; bajo este concepto son de algún interés histórico...». Estas líneas, escritas en 1884, condenaban sin remisión a la escuela francesa de los siglos XVII y XVIII. El apasionamiento con que están expresados sus términos revela una infravaloración (de la que hoy nos encontramos afortunadamente muy lejos), que plasma con claridad el desinterés generalizado por el estilo y sus representantes, causa indudable del desconocimiento de sus manifestaciones estéticas en el campo de lo pictórico por espacio de dos siglos. Años más tarde, Sentenach⁹ se situaba en una línea más acorde con la realidad: «... tenía el monarca con Ranc un artista francés de primera línea con quien expansionarse algunas veces de sus melancolías y que por los rasgos de su pincel, sus elegancias y amenidades le recordaba su patria nunca olvidada...». A partir de entonces los estudios de Sánchez-Cantón¹⁰, Lafuente Ferrari¹¹, Bottineau¹² y todos aquellos que se han acercado al mundo del XVIII español, han ido develando la figura y la obra del artista encuadrándola, con su correcto sentido histórico, en el grupo de pintores de Corte que rodearon al primer Borbón que ocupó el trono de España.

Las pinturas de Jean Ranc que a continuación



Infante Don Antonio de Portugal. (Palacio Real de Madrid.)



Carlos III, infante. (Palacio de El Pardo.)



Carlos III, infante. (Palacio de La Granja.)



Carlos III, infante. (Palacio Real de Madrid.)

estudiaremos, son conocidas y algunas han sido objeto de recientes trabajos¹³, por lo que su relación aquí no supone notorios descubrimientos, sino precisiones que ayuden a la comprensión del estilo y la trayectoria de su autor; a pesar de ser poco numerosas se inscriben en distintas series y etapas, lo que les otorga una consideración especial.

Ranc, considerado tradicionalmente pintor de retratos, aunque son conocidas otras actividades, representó a *La perrita Lista*, de Isabel de Farnesio, en un gracioso cuadro expuesto en el Palacio de Riofrío¹⁴. No puede afirmarse que se trate de un tema cinegético o animal, en el correcto sentido que estas expresiones poseen en el vocabulario artístico, sino más bien un «retrato canino», definición más acorde con la idea que presidió la ejecución de la obra: efigiar a la pequeña y fiel acompañante cotidiana de la Reina.

Una bellísima muestra del retrato infantil es el lienzo que tiene por modelo al *Infante Don Felipe*, futuro Duque de Parma. Se encuentra colgado hoy en uno de los salones del Palacio de La Granja¹⁵, habiendo regresado a su antiguo emplazamiento. Pertenece a una serie de pinturas que representaban a los hijos varones de Felipe V. En el inventario de dicho Palacio, en 1746¹⁶, aparecen enumerados por orden correlativo: *Luis I*, que quizá sea alguno de los ejemplares de los depósitos del Museo del Prado (Londres, Vigo, Ministerio del Ejército), *Fernando VI* (Prado, n.º 2333), *Carlos III* (Prado, n.º 2334) y éste que presentamos. Fue estudiado por Sánchez-Cantón¹⁷, quien indicó la existencia de una réplica en la colección del Duque de Pinohermoso y su marcada correspondencia con el mismo Don Felipe de la *Familia de Felipe V* (Prado, n.º 2376). Se trata de una excelente muestra del genio del pintor en las obras pretendidamente menores: color, técnica y expresión se aunan para conseguir una auténtica pieza maestra, superior a muchas de la misma época, y tal vez la más acertada del artista en este tipo de temas. El atuendo, propio de la niñez de aquel tiempo, permite estudiar en detalle la indumentaria, y la caligrafía del bordado es una consumada labor que deja ver la calidad del tejido. Por la edad del retratado, nacido el 1.º de marzo de 1722, la obra podría fecharse tres o cuatro años después.

En línea con el anterior, dentro del retrato infantil, aunque pertenecientes a otra serie, existen tres lienzos que tienen por tema común a *Carlos III*, cuando todavía era infante y le faltaban aún muchos años para ir a Parma o Nápoles a ocupar unos tronos por los que tanto había intrigado su madre. La visión de estas obras reunidas permite observar de cerca el trabajo en serie del artista. Aparentemente son idénticas pero al natural parece presentar más calidades la conservada en el Palacio de El Pardo¹⁸, mientras las otras dos, del Palacio Real de Madrid¹⁹ y de La Granja²⁰, respectivamente, le son inferiores, estimando a la última como réplica de taller. Ello muestra el sistema de copia rigurosa llevado a cabo, a veces por el mismo autor, sobre un modelo inicial, con objeto de satisfacer todas las peticiones de los monarcas, según hemos mencionado al comienzo de este breve estudio: de acuerdo con un determinado encargo, el pintor ejecutaba un retrato que luego repetía tantas veces como fuera necesario. Aparte de estos tres ejemplares conocemos otros dos del Museo del Prado

(depositados en La Coruña y en Lima) y probablemente existan más bajo distintas atribuciones en otras colecciones públicas o privadas. El cuadro de El Pardo perteneció a la colección de Isabel de Farnesio y aparece en el Inventario del Palacio de La Granja de 1746²¹. A través de él han podido ser identificados los restantes. En ellos brilla esplendorosamente la concepción del retrato de corte, simbólico y artificial, pero no exento de encanto. A la dulzura infantil se oponen el casco y la espada, el sillón y la columna; todo parece ahogarse entre telas de caprichosos, pero calculados pliegues que circundan y enmascaran la figura juvenil. El Toisón y el Saint-Esprit con los encajes y bordados contribuyen al efectismo y la impresión de riqueza. Aunque las manos mantengan el rebuscamiento de la composición general, integrándose en la actitud de estudiada postura, el rostro emerge del conjunto dirigiendo la mirada al espectador sin perder su personalidad, rasgo que ilustra la capacidad del artista para el reflejo del sentido particular de cada uno de sus retratos. Carlos III nació el 20 de enero de 1716; por tanto, deberán ser fechados estos lienzos, entre 1724 y 1726, de acuerdo con la edad que aparenta.

Por último dos personajes portugueses, los *Infantes Don Antonio y Don Francisco*, hermanos de Juan V, son el testimonio que queda en el Palacio Real de Madrid²² del viaje que hizo Jean Ranc por orden regia a Portugal, a fin de retratar a la familia real del país vecino con motivo del enlace matrimonial, en 1729, de los dos hijos del monarca portugués, José y Bárbara, con los príncipes españoles, María Ana Victoria y Fernando, respectivamente, hijos de Felipe V de España. Ambos lienzos fueron identificados por Ayres de Carvalho²³ y el destino de los que quedaron en Portugal y los que vinieron a España ha sido analizado a su vez por otros autores²⁴. Del segundo se conserva una copia de baja calidad en el Palacio de Ajuda, de Lisboa. Ambos ejemplifican los esquemas de severidad y aparato que utilizaba el pintor en los retratos oficiales, aunque siguiendo su costumbre la expresión del rostro supe-re sin dificultad el entorno meramente representativo. La factura acabada, el dibujo preciso y el colorido sobrio, otorgan una sensación de dureza a estas obras de irreprochable ejecución técnica.

Como hemos tenido ocasión de observar, las siete pinturas mostradas amplían en cierto modo la visión del artista, de sus métodos en distintos aspectos y de su especial concepción del retrato, resultando, en suma, a través de ello, un característico representante del ambiente pictórico francés de principios del siglo XVIII, más inclinado a arcaísmos que a novedades. Esta última circunstancia viene marcada por la dedicación del artista a los esquemas compositivos de los últimos años del reinado de Luis XIV, en los que se había formado su estilo. El deseo de representar a Felipe V, que llevaba apartado de la Corte de Francia un cuarto de siglo, siguiendo la concepción ya clásica de los retratos familiares llegados de París hacia tiempo y la situación particular del propio Jean Ranc, aislado de las nuevas corrientes que se iban imponiendo al otro lado de los Pirineos, fueron la causa de que su pintura permaneciese anclada en la espectacularidad y rigidez del «Gran Siècle» sin evolucionar



Infante Don Francisco de Portugal. (Palacio Real de Madrid.)



La perra «Lista». (Palacio de Riofrio.)

hacia las soluciones más modernas, que inauguraba, en el campo del retrato, el brillante período de Luis XV. Esta renovación sería traída a la Península por el siguiente retratista, venido también de Francia, para sustituir a Jean Ranc, fallecido en 1735: Louis-Michel Van Loo.

NOTAS

¹ LUNA, J. J.: *Jean Ranc, Pintor de Cámara de Felipe V. Aspectos inéditos*. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada, septiembre 1973 (en prensa). Breve introducción al artista y a su época. Contiene la bibliografía esencial para su comprensión.

LUNA, J. J.: *Un centenario olvidado: Jean Ranc*. «Goya», número 127, julio-agosto 1975, págs. 22-27. Completa el anterior en determinados temas y bibliografía.

² PONSONAILHE, C.: *Les deux Ranc*. Reunion des Sociétés des Beaux-Arts des Departements, XI (1887), págs. 173-204.

³ RÉAU, L.: *Histoire de l'expansion de l'art français*. París, 1928.

RÉAU, L.: *L'Europe française au siècle des lumières*. París, 1971 (1938).

⁴ BOTTINEAU, Y.: *L'art de cour dans l'Espagne de Philippe V*. Bordeaux, 1960.

URREA, J.: *La pintura italiana del siglo XVIII en España*. (Tesis doctoral presentada en la Universidad Complutense de Madrid, junio 1976.)

⁵ ROMAN, J.: *Le livre de raison du peintre Hyacinthe Rigaud*... París, 1919.

COLOMER, C.: *Hyacinthe Rigaud, 1659-1743*. Perpignan, 1973.

⁶ LUNA, J. J.: *Algunos retratos franceses del XVIII en colecciones españolas*. «Archivo Español de Arte», n.º 192, 1975, páginas 367-371.

⁷ ROSEMBERG, P.: *Cat. Exp. The Age of Louis XV. French painting 1710-1744*. «Toledo Museum of Art.», n.º 83, 1975, página 65.

⁸ MADRAZO, P.: *Viaje artístico por las colecciones de los Reyes de España*. Barcelona, 1884, págs. 158 y ss.

⁹ SENTENACH, N.: *La Pintura en Madrid*. Madrid, 1907, páginas 179 y ss.

¹⁰ SÁNCHEZ-CANTÓN, F. J.: *Escultura y Pintura del siglo XVIII*. «Ars Hispaniae XVII», 1965. Resume sus trabajos anteriores. Bibliografía muy completa.

¹¹ LAFUENTE FERRARI, E.: *Breve historia de la Pintura Española*. Madrid, 1953, págs. 379 y ss.

¹² BOTTINEAU, Y.: *Ob. cit.*

¹³ Vid.: AYRES DE CARVALHO y LUNA, J. J.

¹⁴ 0,65 × 0,85, n.º 518 y flor de lis.

¹⁵ 1,26 × 0,96, n.º 415 y aspa de Borgoña.

¹⁶ *Inventarios Reales*. Palacio de La Granja, 1746 (inédito). «415. Otro en lienzo de la misma mano (*se refiere a Ranc*) el señor Infante don Phelipe vestido de faldas con un pajarito blanco en la mano siniestra y la otra puesta sobre una jaula de vara y media de alto, vara y ocho dedos de ancho.»

¹⁷ SÁNCHEZ-CANTÓN, F. J.: *Felipe V y sus hijos*. Madrid, 1926, páginas 34 y 35.

¹⁸ 1,03 × 0,83, n.º 776 y flor de lis.

¹⁹ 1,06 × 0,82, sin número.

²⁰ 1,02 × 0,82, n.º 195 y aspa de Borgoña.

²¹ «776. Otro retrato de Ranc, el rey de Nápoles antes de salir de España con la mano izquierda sobre un morrión forrado en azul que está encima de una mesa de piedra, de tres pies y doce dedos de alto y tres pies de ancho.»

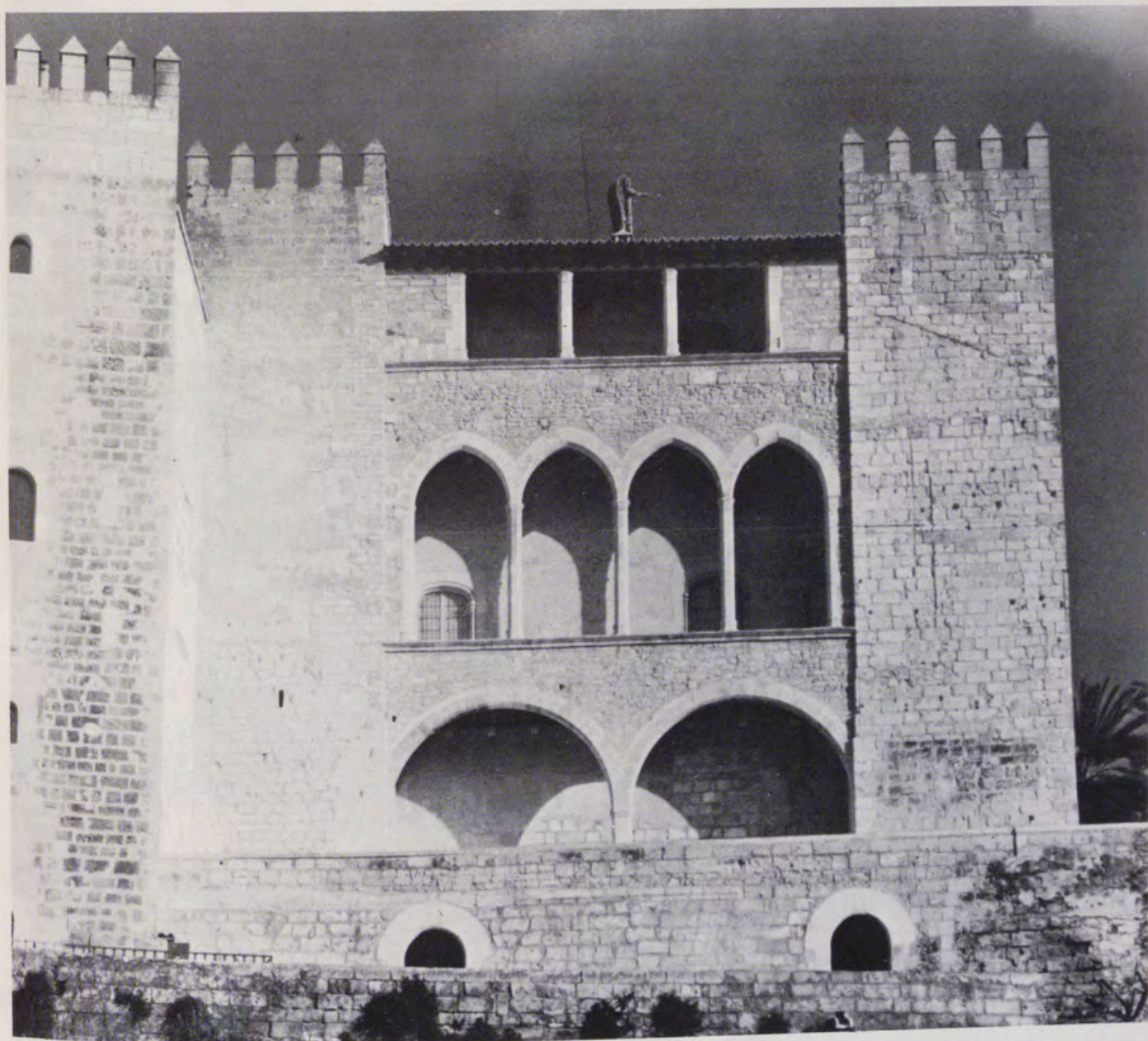
²² Ambos: 1,06 × 0,83.

²³ AYRES DE CARVALHO: *Ob. cit.*, vol. I, pág. 314. Láms. 27 y 28.

²⁴ Vid.: BOTTINEAU, Y., y LUNA, J. J.

Consideraciones sobre la restauración del PALACIO REAL de la ALMUDAINA

Por RAMON ANDRADA PFEIFFER



Fachada del Palacio del Rey al terminarse las obras de restauración en la cara a poniente.

EL artículo que mi compañero Manuel del Río publicó en el último número de esta Revista, y en el que explica con todo detalle la restauración del Palacio Real de la Almudaina, de Palma de Mallorca, me recordó que hemos sido, que he sido, parco en elogios

con la actividad desarrollada por Miguel Angel García-Lomas en el Patrimonio Nacional. Efectivamente, entre sus conocidas actuaciones al servicio de la Administración, García-Lomas trató con especial cariño al Patrimonio Nacional, del que fue Consejero de Arquitectu-

tura. En favor del Patrimonio, consiguió que la Dirección General de Arquitectura y Tecnología de la Edificación del Ministerio de la Vivienda pudiese atender, con sus presupuestos, las reconstrucciones de nuestros edificios monumentales.



1.
2.





3.



4.



5.

1. Aspecto de la fachada frente a la catedral, antes de la restauración.

2. Fachada frente a la catedral actualmente.

3. Fachada del Patio de Honor al terminarse las obras.

4. Aspecto de las cubiertas con su desordenado manto de tejas antes de las restauraciones.

5. En las primeras investigaciones las trazas originales aparecen bajo los revocos.

Y, gracias a esa eficaz gestión, pudo emprenderse la restauración del Palacio de la Almudaina, tras haber conseguido que la Audiencia dejara los locales que venía ocupando desde Felipe II, y que los sucesivos Capitanes Generales se avinieran a las molestias y traslados a que las obras obligan.

En relación con el Palacio de la Almudaina hay, por cierto, esa otra cuestión en la que quizá también conviene insistir. Porque las gestiones llevadas a cabo por la Gerencia del Patrimonio, para que el Palacio quedase en condiciones de poder acometer la restauración, han sido largas y difíciles. En suma, muchos años de conversaciones hasta llegar al acuerdo definitivo que ha permitido la puesta en práctica de un proyecto que, asimismo, ha sido preparado durante bastante tiempo. Pero, esto último se deduce perfectamente de la lectura de los artículos publicados, como decíamos, en el anterior número de REALES SITIOS.

Lo cierto es que, con presupuestos de la Dirección General de Arquitectura, el Patrimonio Nacional ha restaurado o reconstruido a través de los últimos años, prácticamente, lo más importante de su acervo arquitectónico.

Bien es verdad que aún queda mucho por realizar, pero por esa generosa gestión de García-Lomas, se siguen teniendo unos medios económicos específicos para obras que permitirán, en unos años, largos todavía, terminar de reconstruir y poder conservar y mejorar los nobles conjuntos que son, por responsabilidad de cargo y profesión, nuestra preocupación constante.

En REALES SITIOS se ha venido reflejando parte de esta actividad constructiva, y se seguirá comentando. Que quede, pues, constancia de ese elogio que merece García-Lomas por una acción desprendida que ha dado y seguirá dando fruto en un quehacer cultural que la sociedad actual ha despreciado muchas veces para llorar cuando las ruinas han sido irreversibles.

CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL



1. 2.



3. 4.



ENTREVISTA DEL REY CON HELMUT SCHMIDT

EN visita no oficial estuvo en Madrid el Canciller de la República Federal de Alemania, Helmut Schmidt, que fue recibido por Su Majestad el Rey Don Juan Carlos en su residencia del Palacio de la Zarzuela donde mantuvieron una entrevista que, en términos de gran cordialidad, se prolongó por espacio de una hora.

RECEPCION EN EL PALACIO REAL AL CUERPO DIPLOMATICO

SUS Majestades los Reyes de España ofrecieron en el Palacio Real de Madrid una recepción en honor del Cuerpo Diplomático acreditado en España. A ella asistieron el Presidente del Gobierno, Vicepresidentes primero y segundo, Ministro de Asuntos Exteriores y altos jefes de la Casa de Su Majestad. Tras saludar Sus Majestades a los invitados, el Nuncio de Su Santidad,

monseñor Luigi Dadaglio, como decano del Cuerpo Diplomático, pronunció unas palabras en las que expresó el deseo de que España camine hacia un futuro de paz y de integración interna. El Soberano, después de agradecer las palabras de salutación de monseñor Dadaglio, añadió: «Os ruego, señores Embajadores, transmitáis mis mejores deseos a vuestros respectivos Jefes de Estado y decidles que España, su Rey y el pueblo español desean fervientemente el bienestar y la convivencia pacífica entre las naciones y pueblos de todo el mundo.»

CREDENCIALES

EN el Palacio Real de Madrid se celebraron las ceremonias de presentación de cartas credenciales a Su Majestad el Rey, de los señores Jean Werwil Chen, Yaya Mede-Moussa, J. G. Mcathur, Yaw Bamful Turkson, Pierre Angoran, Alexandru Petrescu, Amadou Seydou y Corsino Antonio Fortes, Embajadores extraordinarios y

plenipotenciarios de Bélgica, Benin, Nueva Zelanda, Ghana, Costa de Marfil, Rumanía, Níger y Cabo Verde, respectivamente. Los representantes diplomáticos llegaron a Palacio con el personal de sus Embajadas. El Rey recibió a los Embajadores en el salón de costumbre. Tras hacer entrega de sus cartas credenciales, los Embajadores pasaron a conversar con el Soberano a una sala inmediata.

FUNERALES POR REYES ESPAÑOLES

LOS Reyes de España, Don Juan Carlos y Doña Sofía, presidieron el solemne funeral oficiado en la Basílica del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, en sufragio por el alma de Su Majestad Don Alfonso XIII, en el trigésimo sexto aniversario de su muerte, así como por el eterno descanso de los demás Monarcas de las dinastías españolas. Los Soberanos, tras ser cumplimentados por las personalidades asistentes, pasaron al templo donde ocuparon un lugar de honor en



5. 6.



7. 8.



9. 10.



11.

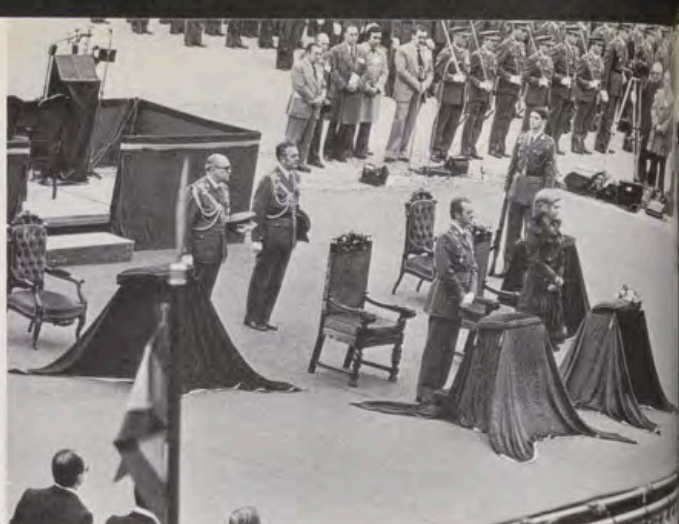
1. El Rey con el Canciller de la República Federal Alemana.
2. Recepción de Sus Majestades al Cuerpo Diplomático.
- 3 y 4. Funerales en El Escorial por Monarcas españoles.
5. Audiencia del Papa a los Reyes.
6. Entrevista de Don Juan Carlos con Su Santidad.
7. Recepción en el Quirinal de los Soberanos.
8. Entrevista de Don Juan Carlos con el Presidente Leone.
9. Entrevista del Rey con el primer ministro Andreotti.
10. Sus Majestades en la basílica de Santa María la Mayor.
11. Los Reyes en la Iglesia de Montserrat.

el presbiterio. Asimismo se situaron en sitios preferentes miembros de la nobleza y de Casas Reales. La misa fue oficiada por padres de la comunidad revestidos con ornamentos del siglo XVIII. En el altar mayor se encontraban los atributos reales.

VIAJES DE SUS MAJESTADES

VIAJE A ROMA. El día 9 de febrero llegaron a Roma Sus Majestades los Reyes de España para hacer la programada visita oficial a Su Santidad el Papa Pablo VI. Don Juan Carlos y Doña Sofía, después de saludar a todos los presentes, se trasladaron a su residencia del Palacio de España donde, a las ocho de la noche, recibieron a cerca mil españoles allí residentes.

A la mañana siguiente, Sus Majestades pisaban territorio pontificio. Momentos antes, Don Juan Carlos había recibido en la Embajada el Gran Collar de la Orden de Piana por manos de monseñor Benelli en nombre de Su Santidad.



El cortejo real partió del Palacio de España en dirección a la plaza de San Pedro. Después de pasar el arco de las Campanas entraron los Reyes con su séquito en el patio de San Dámaso, primera etapa del recibimiento. El cortejo, formado en torno a Sus Majestades para ascender a la segunda etapa de la Sala Clementina, lo integraban personalidades vaticanas y españolas. Llegado el cortejo a la Sala Clementina avanzó Su Majestad solo, acompañado de los dignatarios eclesiásticos, hasta la puerta de la biblioteca privada del Pontífice, en cuyo umbral aguardaba Su Santidad que acogió al Rey con afectuoso saludo, encerrándose con él, en particular coloquio, durante veinte minutos. Después entró Su Majestad la Reina, que también fue saludada con especial afecto por el Papa, presentando luego el Rey a todos los componentes de su séquito.

Acto seguido, Su Santidad pronunció un cariñoso y elocuente discurso en el que manifestó sus deseos de paz y durable concordia para España. A este discurso contestó Don Juan Carlos con otro cordialísimo en el que afirmó que «el Rey de España desea unas relaciones armoniosas y fructíferas con la Iglesia».

Don Juan Carlos y Doña Sofía, después del intercambio de regalos con Su Santidad descendieron al despacho del secretario de Estado, cardenal Villot, con quien tuvieron una entrevista. A continuación, en la sala de los Parlamentos, fueron presentados a los Monarcas, por el cardenal, todos los componentes del Cuerpo Diplomático acreditado ante la Santa Sede. Terminó la visita oficial con un recorrido por la Basílica de San Pedro, donde la Reina tuvo especial empeño en detenerse unos momentos ante la «Piedad» de Miguel Ángel.

Seguidamente Don Juan Carlos y Doña Sofía regresaron al Palacio de España. Aquí se celebró el almuerzo que Sus Majestades ofrecieron al secretario de Estado y a distintas representaciones de la Iglesia.

Más tarde, Sus Majestades se trasladaron a la Basílica de Santa María la Mayor, donde el Rey

tomó posesión de su puesto de protocatónigo. Momentos antes de este acto, en la Embajada, fue descubierta una lápida (junto a otra que daba fe de la visita de Don Alfonso XIII) dejando testimonio, ahora, de que también Don Juan Carlos y Doña Sofía «acudieron con ánimo grato a la ciudad materna de Roma, en la que él mismo había visto la luz por vez primera».

La jornada terminó —en cuanto a la visita al Vaticano se refiere—, con una gran recepción en la Embajada a todas las autoridades eclesiásticas, a una parte del mundo civil romano y a otra de la nobleza. Por la noche se celebró la comida que, en el Palacio del Quirinal ofreció a Sus Majestades el Presidente de la República, con asistencia del Jefe del Gobierno, de los Presidentes de la Cámara de Diputados y del Senado, del Tribunal Supremo, de los Ministros de Asuntos Exteriores, Interior y Defensa, y de otras altas autoridades italianas.

Don Juan Carlos inició su tercera jornada de estancia oficial en Roma, compartiendo un desayuno de trabajo, en la Embajada de España, con el Primer Ministro italiano Giulio Andreotti. La entrevista se prolongó durante más de cuarenta y cinco minutos. Seguidamente, los Soberanos se trasladaron a la iglesia española de Santiago y Montserrat para orar ante la tumba de don Alfonso XIII. Como último acto de su viaje, el Rey Don Juan Carlos visitó el Colegio Pontificio español de San José.

VIAJE A CUENCA. La visita oficial de los Reyes a Cuenca, se inició en Tarancón, donde llegaron el día 17 de febrero. Desde la puerta del convento de padres Franciscanos, Don Juan Carlos y Doña Sofía se dirigieron a pie al Ayuntamiento, acompañados de las autoridades provinciales. Los vítores de la multitud crecieron al aparecer los Reyes en el balcón. La Corporación Municipal entregó al Rey un pergamino por el que se le nombraba Alcalde honorario de Tarancón y el bastón de mando de Alcalde.

Ya de viaje hacia la capital de la provincia, Don Juan Carlos y Doña Sofía se detuvieron bre-

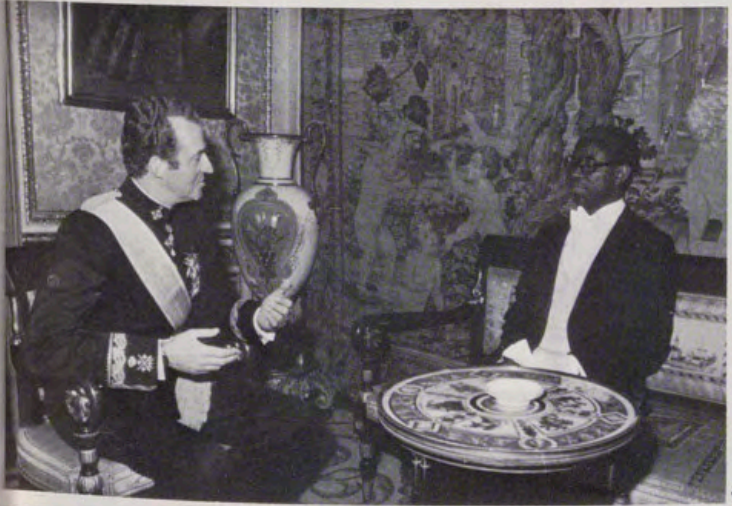
1. Los Reyes en Cuenca.
2. Sus Majestades en Zaragoza.
3. Los Soberanos en Badajoz.
4. Don Juan Carlos y Doña Sofía en Trujillo.
5. Los Monarcas en Guadalupe.
6. Credenciales de Bélgica.
7. Credenciales de Benin.
8. Credenciales de Nueva Zelanda.
9. Credenciales de Ghana.
10. Credenciales de Costa del Marfil.
11. Credenciales de Rumania.
12. Credenciales de Níger.
13. Credenciales de Cabo Verde.



6. 7.



8. 9.



10. 11.



12. 13.





Audiencia de los Reyes de España al Consejo del Patrimonio Nacional.

vemente en las localidades de Huelves, Alcázar del Rey y Carrascosa del Campo para saludar a las autoridades y a la multitud que los aclamaba.

A su llegada a Cuenca, los Reyes se detuvieron en la Plaza Mayor. Después de visitar la Catedral y presenciar el desfile de las tropas se dirigieron al Ayuntamiento entre los aplausos de los cuencenses. Desde un balcón del Ayuntamiento, el Alcalde pronunció un discurso de bienvenida, subrayando que la visita real se producía en el año que se conmemora el VIII centenario de la reconquista de la ciudad por el Rey Alfonso VIII, agradeciendo al Rey el haber aceptado la presidencia de honor de este acontecimiento. Don Juan Carlos contestó para agradecer la acogida de los cuencenses, de cuya capital y provincia hizo grandes elogios.

Desde el Ayuntamiento, los Reyes se trasladaron a la Diputación donde saludaron a la Corporación. Después pasaron al salón de actos, firmaron en el libro de honor y concedieron una audiencia especial a una Comisión del Instituto de Pedagogía Terapéutica, institución para ayuda a los niños subnormales. Tras la imposición de la medalla de oro de la provincia, el Alcalde y el Presidente de la Diputación expusieron a los Reyes los problemas de la ciudad y de la provincia.

Una vez terminada esta reunión de trabajo, los Soberanos visitaron los Museos de Arte Abstracto y Arqueológico, dando así por terminada su visita a la ciudad.

VIAJE A ZARAGOZA. Los Reyes de España, Don Juan Carlos y Doña Sofía, presidieron el día 20 de febrero, en Zaragoza, los actos castrenses conmemorativos del cincuenta aniversario de la creación de la Academia General Militar, segunda época. A su llegada a la Academia, el Rey, que vestía uniforme de Capitán General del Ejército de Tierra, fue recibido por el Ministro del Ejército y por el General Director del Centro, dirigiéndose seguidamente al Patio de Armas, en el que se hallaban formados tres batallones y una compañía de caballeros alumnos de la Academia. Después, de celebrada una misa, se dio lectura del decreto de creación de la Academia en su segunda época firmado el 20 de febrero de 1927 por el Rey don Alfonso XIII.

Primero habló el General Director de la Academia, general Rey Ardid, que subrayó el honor que suponía para la Academia la presencia de Sus Majestades, y recordó el paso por el centro de Don Juan Carlos de Borbón. Seguidamente lo hizo el Ministro del Ejército quien, entre otras cosas, dijo: «Por muy modernas que sean las armas, no tendrán ningún valor si flaquea la moral de los hombres.»

A continuación habló Don Juan Carlos que señaló: «Siento una gran satisfacción siempre que vuelvo a la Academia, pues aquí fue donde viví los primeros años, los que nunca se olvidan, de mi vocación militar, donde experimenté las primeras impresiones del amor a la Patria, del culto al honor, del valor de sacrificio y de calor del compañerismo.» Tanto los caballeros cadetes como los generales, jefes y oficiales y las demás personalidades asistentes contestaron a las palabras de Su Majestad con vivas a España y al Rey.

Después se hizo la ofrenda a los caídos. Finalizado el desfile, el Rey firmó en el libro de oro de la Academia. Los actos en la Academia concluyeron con una comida de hermandad.

Tras este acto, los Reyes se trasladaron a la Basílica del Pilar para orar ante su imagen. Los Reyes entraron bajo palio —entre las aclamaciones de numerosos zaragozanos situados en la plaza de la Basílica— hasta el camarín de la Virgen del Pilar, donde monseñor Cantero dirigió a Sus Majestades unas palabras de bienvenida.

Por último, y después de saludar a las autoridades que les habían acompañado durante los actos, los Reyes se dirigieron en automóvil descubierto por las calles de Zaragoza hasta la base aérea, dando así por terminada su visita a la ciudad.

VIAJE A EXTREMADURA. El día 9 de marzo iniciaron Sus Majestades su viaje oficial a Extremadura. A primera hora de la mañana, los Soberanos llegaron a la base aérea de Talavera la Real, dirigiéndose a continuación, en automóvil, a Badajoz. A su llegada a la Plaza de España, los Monarcas fueron incesantemente aclamados por millares de personas que esperaban desde varias horas antes. Tras unas palabras del Alcalde, en las que expuso a Sus Majestades los problemas de la provincia, Don Juan Carlos pronunció desde el balcón del Ayuntamiento un discurso en el que agradeció las muestras de calor humano y de adhesión a los Reyes. Tras el acto en el Ayuntamiento, los Reyes se dirigieron, a pie, a la catedral, donde se celebró un breve acto religioso. En la Diputación se desarrolló una amplia sesión de trabajo, en la que intervinieron el Gobernador Civil y los Presidentes de la Diputación, Consejo de Empresarios y Consejo de Trabajadores. Finalizada la sesión, Don Juan Carlos recibió unos minutos a los presidentes de los Consejos de Regantes del Plan Badajoz.

La jornada de la tarde de Sus Majestades por la provincia de Badajoz revistió caracteres de especial emotividad. Con verdadero ambiente de fiesta, los Soberanos fueron acogidos en Zafra, Castruera, Villanueva de la Serena, Don Benito y Mérida. En todas las ocasiones la multitud se volcó en vítores hacia los Reyes llegando en ocasiones a rodearlos materialmente.

A la mañana siguiente Sus Majestades salieron para Plasencia, cuya población se había congregado para tributar a los Monarcas una calurosa bienvenida. En el balcón del Ayuntamiento, el Alcalde les dio la bienvenida. Don Juan Carlos, que fue varias veces interrumpido por los aplausos durante su discurso, prometió la atención del Gobierno a los problemas. Seguidamente Sus Majestades se dirigieron a Cáceres donde fueron saludados por el Gobernador civil, Gobernador militar y demás autoridades locales y provinciales. La multitud congregada en la Plaza Mayor vitoreó continuamente a Don Juan Carlos y a Doña Sofía. La sesión de trabajo que se celebró posteriormente en la Diputación Provincial fue especialmente intensa, en lo que se refiere a la consideración de los problemas de la región. Finalizado el acto en la Diputación, Sus Majestades se dirigieron al Ayuntamiento, donde almorzaron. Sobre las tres de la tarde,



Visita del primer ministro del Irán al Palacio Real de Madrid.

salieron, por carretera, hacia Trujillo. Concluida su visita a dicha localidad Sus Majestades se dirigieron, en helicóptero, al Monasterio de Guadalupe. Aquí, Don Juan Carlos y Doña Sofía subieron al camarín de la Virgen y recorrieron las dependencias del Monasterio, dando así por terminada su visita a la región extremeña.

DON RAMON ANDRADA, CONSEJERO DE ARQUITECTURA DEL PATRIMONIO NACIONAL

DON Ramón Andrada Pfeiffer es doctor arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Ingresó en el Patrimonio Nacional, como meritario, en el año 1944, siendo arquitecto auxiliar del Servicio de Obras de este Organismo desde 1951 hasta 1961, año en que se le nombra Jefe de este Servicio y arquitecto de la Casa Civil de S. E. el Jefe del Estado. Recientemente ha sido nombrado arquitecto de la Casa de Su Majestad el Rey y Consejero de Arquitectura del Patrimonio Nacional, tras haber pedido la excedencia como Jefe del Servicio de Obras.

El señor Andrada Pfeiffer fue premio nacional fin de carrera y ha ostentado los siguientes cargos: profesor adjunto de Análisis de las Formas en la Escuela de Arquitectura de Madrid, Consejero Nacional de Educación, Director General de Arquitectura y Tecnología de la Edificación, Director General de la Vivienda y del Instituto Nacional de la Vivienda y Director Nacional de la Obra Sindical del Hogar. Profesionalmente, es imprescindible destacar su actuación en proyectos y dirección de obras para la restauración de edificios (palacios, monasterios, etc.) del Patrimonio Nacional. Está en posesión de diversas grandes cruces y encomiendas de número.

DON MANUEL DEL RIO, JEFE DEL SERVICIO DE OBRAS DEL PATRIMONIO NACIONAL

DON Manuel del Río Martínez es doctor arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Empezó a trabajar en el Patrimonio Nacional, siendo estudiante, en el año 1961. Continúa su colaboración en este Organismo, de donde es nombrado arquitecto auxiliar en 1966, y arquitecto jefe adjunto en 1974, cargo que ocupa definitivamente desde comienzos de 1977. Antes, en julio de 1976 fue nombrado arquitecto de la Casa de Su Majestad el Rey.

Ha sido profesor encargado de curso en la Escuela de Arquitectura de Madrid en la asignatura de Dibujo Técnico. Dentro de su actividad profesional sobresale en las obras de restauración de los monumentos arquitectónicos del Patrimonio Nacional y en las ampliaciones del Palacio de la Zarzuela. Es muy importante, también, su actividad en el campo profesional privado en el que ha destacado con numerosos edificios singulares dentro de la arquitectura madrileña.



LOS EMPERADORES ROMANOS DE ORIGEN HISPANICO

Colección de 5 acuñaciones emitidas en oro de 22 kilates en distintos tamaños, y en plata fina

Cinco figuras hispánicas en el solio del Imperio Romano, clave de la máxima afirmación política alcanzada por occidente.

**TRAJANO/ADRIANO/MARCO AURELIO
COMMODO/TEODOSIO**


Cinco personalidades, de carácter bien diferenciado que ilustran un intenso acontecer histórico y demuestran cómo es posible la incorporación de unos ideales y la identificación con una obra ecuménica.

Las efigies de cinco hombres que fueron historia y drama personal, acuñadas en una seria medallística fuera de lo corriente. No se presentan hoy muchas ocasiones para percibir en la propia mano directamente en un objeto de verdadero valor, el eco de una civilización.

Su mejor y más fructífera opción está en el alto nivel científico y cultural que garantizan en todo momento.

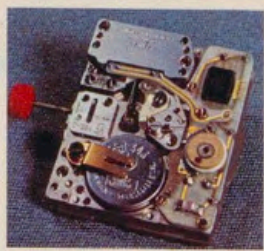
Solicite más amplia información

Fabricación y distribución en exclusiva mundial a cargo de:

 **Acuñaiones Españolas, S.A.**

ORGANISMO NUMISMATICO INTERNACIONAL

Córcega, 282 - Tels. * 228 43 09 - * 218 19 00 - Telex: 52547 Aurea. - Dirección Telegráfica: Acuñaiones. Barcelona-8
Delegación en Madrid-14: Academia, 8 - Tels. * 239 69 39 - 239 34 74



Tercera generación electrónica Omega: sólida, bella, precisa, de confianza. Como el Cuarzo Omega.

Omega lanza en el mundo la tercera generación de relojes de cuarzo. Perfeccionados hasta el mínimo detalle, tienen un denominador común: el motor de cuarzo Omega.

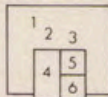
El **cuarzo Omega** es la clave de la precisión y fiabilidad totales de estos relojes. Omega produce y controla el cuarzo que forma el corazón del módulo electrónico, garantizando su precisión e infatigabilidad así como la resistencia y estanqueidad del mismo.

La **precisión Omega**, que alcanza la increíble cota de ± 1 segundo al mes, gracias a las exactas vibraciones del cuarzo, que llegan hasta 2.359.296 por segundo. Omega fabrica nueve de cada diez cronómetros electrónicos suizos y ha obtenido el título de "cronómetro de marina", único en el mundo para un reloj de pulsera, para su Megaquartz 2.400, el reloj más preciso de Suiza.

La **fiabilidad Omega**, basada en sus controles de calidad realizados con tecnología propia y en la experiencia adquirida en la conquista de la Luna y en 14 Olimpiadas.

La **belleza Omega**, resultado de una investigación estética constante que le ha valido ser miembro permanente de la Academia Internacional del Diamante, y múltiples premios, como el "Ciudad de Ginebra 1976" para un modelo electrónico.

El **servicio Omega**, el más amplio y mejor dotado servicio técnico posventa del mundo, con garantía en 156 países, máquinas y materiales de reposición propios.



1-ST 396840 Seamaster Quartz. Doble calendario e impermeable. 2-ST 396841, Seamaster Quartz. Calendario impermeable. 3-ST 386841, Seamaster Quartz. Calendario e impermeable. 4-Fabricados por ella misma, Omega dispone de máquinas de control de marcha de relojes de cuarzo únicas en el mundo. 5-En esta máquina se aloja el cuarzo Omega, corazón de estos relojes, que garantiza una precisión hasta hace poco impensable. 6-Omega posee el más amplio y mejor dotado servicio técnico posventa del mundo.

