

Photo duplicate

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XV. NÚMERO 56. SEGUNDO TRIMESTRE 1978. PRECIO: 120 PESETAS



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: 20.257.840.000,00 Ptas.
RESERVAS: 28.590.251.777,17 »

Representaciones

En AMÉRICA:

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

En EUROPA:

Alemania Inglaterra
 Bélgica Suiza
 Francia

En ASIA:

Filipinas Japón

En OCEANÍA:

Australia

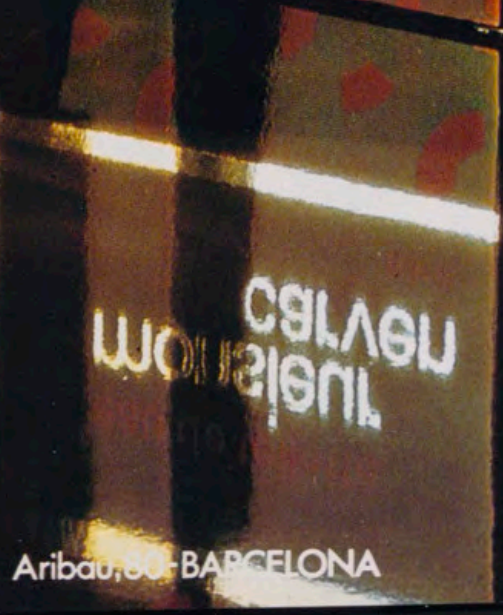
OFICINA PRINCIPAL: Alcalá, 14. MADRID

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

monsieur carven

PARIS

Nueva línea masculina



Distribuidor: ARJAN, S.A. Aribau, 80 - BARCELONA



EXCLUSIVITÉS

HERMÈS

Madrid José Ortega y Gasset, 26 Tel. 276 89 95

dunhill MADRID



José Ortega y Gasset, 26. Tel. 2753631. Madrid

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

Inglés(*) para ejecutivos.

Whisky
"White Label"



Dos palabras
para romper el hielo
al empezar
cualquier negocio:
"White Label."



Whisky "White Label",(*) con un suave acento escocés.



HIPODROMO DE LA ZARZUELA DE MADRID



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

PROGRAMA DE CARRERAS DE CABALLOS a celebrar en la Temporada de Primavera de 1978 SOCIEDAD DE FOMENTO DE LA CRIA CABALLAR DE ESPAÑA

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



Christofle
ORFÈVRE

Una mesa muy refinada

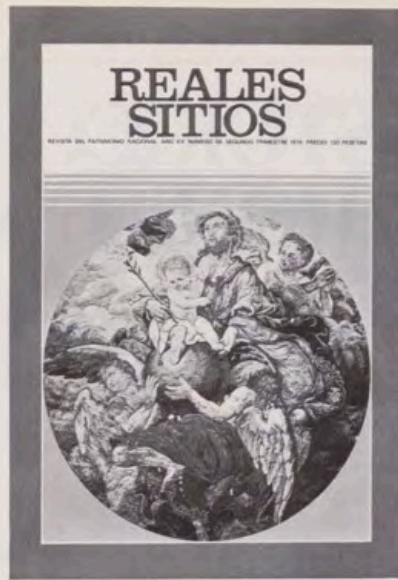


CREDIT LYONNAIS

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

35499

Duplicado



PORTADA: «San José con el Niño», bordado en la parte delantera de una casulla perteneciente al pontifical de la Capilla del Palacio Real de Madrid.

Duplicado

REALES SITIOS. REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL, FUNDADA SIENDO PRESIDENTE DEL CONSEJO DE ESTA ENTIDAD EL EXCELENTISIMO SEÑOR DON LUIS CARRERO BLANCO. MADRID. AÑO XV. NUM. 56. SEGUNDO TRIMESTRE 1978. PRECIO: ESPAÑA, 120 PESETAS; EXTRANJERO, 5 DOLARES; NUMERO ATRASADO: ESPAÑA, 150 PESETAS; EXTRANJERO, 6 DOLARES.

DIRECTOR: Fernando Fuertes de Villavencio.—SUBDIRECTOR: Rafael Sánchez.—SECRETARIA DE REDACCION: Matilde López Serrano.—VOCALES: Ramón Andrada, Ricardo Catoira, Pilar García Morencos, Paulina Junquera, Consolación Morales, Justa Moreno Garbayo, Angel Oliveras y María Teresa Ruiz Alcón.—ADMINISTRADOR: Angel Acerete.—DIBUJOS: M. Rincón.—FOTOGRAFIAS EN COLOR: Servicio Fotográfico del Patrimonio Nacional, Francisco Villanueva, Slides Hispania, Diputación Provincial de Córdoba, Ladis-hijo y Jesús González.—FOTOGRAFIAS EN NEGRO: Servicio Fotográfico del P. N., F. Villanueva, Agencia EFE, Instituto Diego Velázquez, Mas, Ladis-hijo, Diputación de Córdoba, Museo del Prado y Fundación Juan March.

EDITA: Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid, 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 |
| REAL SITIO DE ARANJUEZ: CAPILLA DE SAN ANTONIO, por Virginia Tovar | 12 |
| PONTIFICAL BORDADO PARA EL PALACIO REAL DE MADRID, por María Luisa Barreno | 17 |
| PRIMER DESPLEGABLE: ESCENAS BORDADAS EN DALMATICAS DEL PONTIFICAL | 25 |
| EL CONVENTO DE LA MERCED CALZADA, DE CORDOBA, por Alfonso Rodríguez G. de Ceballos | 29 |
| TROPAS DE LA CASA REAL ESPAÑOLA (2): GUARDIAS A CABALLO, por Alfonso de Carlos | 37 |
| SEGUNDO DESPLEGABLE: CUATRO LAMINAS DE LAS GUARDIAS A CABALLO | 45 |
| ARCHIVO DE PALACIO: DETENCION DEL CONDE DE ARANDA, por Marcelino Tobajas | 51 |
| RESTAURACION DE PINTURAS DEL PATRIMONIO, por M. ^a Teresa Ruiz Alcón | 65 |
| EXPOSICIONES DE ARTE, por Esteban Casado | 69 |
| CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL | 73 |

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:

56

BOLETIN DE SUSCRIPCION

NOMBRE:

DIRECCION:

LOCALIDAD: PROVINCIA:

SE SUSCRIBE A LA REVISTA TRIMESTRAL REALES SITIOS DURANTE AÑO

Firma:

Un año, cuatro números: España, 500 pesetas; extranjero, 15 dólares



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

PARA que una política cultural en sentido amplio, o artística en ámbito concreto, sea lo más acertada posible debe tomar como norte, fundamentalmente, la divulgación de todo tipo de esta clase de bienes a un cada vez mayor número de personas. Esto lleva aparejada una actitud que, por relación causal, ha de traducirse, forzosamente, en una doble actividad: por un lado, poner en condiciones óptimas las obras de arte —si de esta clase de bienes se trata— para su adecuada y fácil percepción; por otra parte, ofrecer una información (sobre estos bienes) que haga brotar la inquietud y la necesidad de verlos, cuando no de estudiarlos. Es decir, preparar las obras de arte para su contemplación y, consecuentemente, facilitar su conocimiento.

Desde hace mucho tiempo, REALES SITIOS ha procurado orientarse en esa actividad de ofrecer información y documentación sobre monumentos y obras de arte, principalmente del Patrimonio Nacional, que permitiese a todos apreciar la magnitud del conjunto artístico que conserva el Patrimonio. Durante todo ese tiempo, han aparecido en estas páginas artículos y estudios sobre Palacios y Monasterios, pinturas y tapices, esculturas y porcelanas, libros y medallas, armas y carruajes, muebles y otras diversas piezas de indudable interés. Por supuesto que seguiremos en esta línea. No obstante, pensamos —ya lo hemos dicho en otra ocasión— que hay otros monumentos, otras obras de arte, no pertenecientes al Patrimonio, merecedoras, por una u otra circunstancia, de que su conocimiento se difunda.

Precisamente, en este número, iniciamos el estudio de esos monumentos y obras de arte extrapatrimoniales con un artículo de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos sobre la iglesia de la Merced de Córdoba, recientemente destruida por un incendio, tan estúpida como insensatamente provocado. En este caso, un hecho desgraciado ha sido el motivo del artículo.

En esta línea, y continuando la idea que comenzamos en el número pasado, publicamos el segundo artículo de Esteban Casado dedicado a «Exposiciones de Arte» (con referencia, entre otras, a Miró, Leoz, Sert, Renau y Bacon) y damos noticia de otros tres cuadros restaurados en el taller del Patrimonio, en referencia de M.^a Teresa Ruiz Alcón.

En otro aspecto, y como anticipación de la obra de restauración arquitectónica de que va a ser objeto por el Patrimonio, se incluye un trabajo de Virginia Tovar sobre la Capilla de San Antonio de Aranjuez y el arquitecto Santiago Bonavía.

Siguiendo con la serie comenzada en el último número, para estudiar las tropas de la Casa Real española, Alfonso de Carlos escribe acerca de las «Guardias a caballo», en la época comprendida entre los años 1704 y 1824.

Junto a estos artículos se publican otros dos, uno de carácter artístico y otro de índole histórica. El primero, de M.^a Luisa Barreno, estudia los bordados del Pontifical realizado para el Palacio Real de Madrid; el segundo, de Marcelino Tobajas, nos da cuenta, con documentos del Archivo de Palacio, del arresto y detención del Conde de Aranda en los reales sitios de Aranjuez y de Granada. También, como siempre, hay dos desplegables referentes, respectivamente, a los bordados del pontifical y a las tropas de los Monarcas españoles.

Por último, en la «Crónica del Patrimonio Nacional», y además de otras noticias referentes a los viajes de los Reyes, se informa de la apertura al público del Campo del Moro. El hecho se llevó a cabo el día 24 de junio, festividad de San Juan Bautista, por expreso deseo de Su Majestad. En realidad ha sido como un regalo simbólico de Don Juan Carlos a los madrileños, a los españoles, como testimonio de su interés en todos los problemas por pequeños que sean.

F. F. de V.



Real Sitio de Aranjuez

CAPILLA DE SAN ANTONIO Y HOSPEDERIA DE FRANCISCANOS DE LA ESPERANZA

Por VIRGINIA TOVAR MARTIN

EN numerosas ocasiones ha sido subrayada la capital importancia del programa arquitectónico llevado a cabo por los primeros monarcas borbones a lo largo del siglo XVIII. La arquitectura cortesana de aquella época, solemne, altiva, clásica o de atrevida y libre compostura, determina, sin duda, uno de los momentos más esplendorosos de nuestro pasado artístico, pasado que continúa siendo médula sustancial de nuestras ciudades a través de aquellos edificios que surgieron dominando o potenciando un entorno, magnificando y siempre embelleciendo nuestras plazas o nuestras calles.

La villa de Aranjuez, con el Pardo, La Granja de San Ildefonso, Riofrio, Villaviciosa, El Escorial o Madrid, fueron lugares preferentes de los monarcas, residencias casi todas ellas heredadas de sus antecesores, siempre respetadas profundamente, pero al mismo tiempo, lugares los más idóneos, para emprender y desarrollar nuevas iniciativas con las cuales hacer posible el anclaje de España en Europa. A lo largo del siglo, Felipe V, Fernando VI y Carlos III, en una labor rigurosamente sincronizada, llevan a cabo toda una gama de construcciones de alto nivel artístico dentro del más variado destino: palacios, academias, fábricas, teatros, centros de beneficencia y planificaciones de nuevas ciudades agrícolas e industriales. En el apretado programa constructivo nada se olvida, porque los puentes, los tendidos hidráulicos, los caminos, las fuentes públicas, todos aquellos requerimientos del contexto social, son atendidos, al menos en la medida que permitió la rehabilitación económica llevada a cabo también en esta época. Las construcciones conventuales, sin embargo, tuvieron menos importancia que en el siglo XVII donde, las fundaciones religiosas, fueron preocupación sustancial de los últimos monarcas de la casa de Austria. Aquellos numerosos conventos, sencillos, de esquema casi invariable, constituyeron el cuerpo y el alma en la configuración de nuestras ciudades. Los monarcas de la casa de Borbón, no obstante, patrocinan también algunas fundaciones, que siempre fueron tratadas con gran empeño artístico.

Aranjuez, es una de las creaciones arquitectónicas más importantes del siglo XVIII. Rindiendo tributo al viejo Palacio del siglo XVI,

la ciudad se extiende en el entorno perfectamente arquitecturada, medida, analizada de modo profundo en sus perspectivas, rigurosamente saneada en su infraestructura, y sobre todo, valorada la dimensión de sus propias bellezas naturales, que han de jugar un papel de primer orden en el campo de lo urbanístico. La casa, la fuente, el palacio, el convento o capilla, todas las entidades que se construyen en el siglo XVIII, obedecen en Aranjuez a un plan de conjunto en el que reside de manera primordial el nivel artístico de todos y de cada uno de sus edificios.

En el testero de la Plaza principal de Aranjuez se encuentra la Capilla de San Antonio, edificio que no requiere ser presentado porque muchos historiadores, en el siglo presente y en el pasado, lo contemplaron y lo juzgaron de manera más o menos interesada. Su papel rector, dentro del conjunto urbano que le circunda, hizo que el edificio no pasara inadvertido, ya se tratara de defensores o destructores del estilo barroco en que fue concebido. Situado en una perspectiva contrapuesta al Palacio de los Monarcas, sus volúmenes atrevidos, sus volúmenes entreabiertos, sus pórticos insólitos abrazando e incrustándose en la propia morfología de la ciudad, ejemplifican un lenguaje nuevo, de contenido diferente a la clásica ubicación y a los serenos perfiles de la regia y secular residencia de los reyes españoles. Para la historia de nuestra arquitectura, la Capilla de San Antonio tiene un interés capital. Es éste el motivo que nos lleva a dar a conocer, en primer lugar, una serie de noticias que clarifiquen su proceso constructivo, a analizar, aunque sea someramente, los valores estilísticos que en ella se apuntan, así como a presentar los proyectos originales del arquitecto que lo trazó, el italiano Santiago Bonavía, documentos todos ellos que han de contribuir a una más profunda estimación de este monumento de primera fila.

La Capilla de San Antonio tuvo su origen en un primitivo oratorio situado en un extremo de las Galerías de la Casa de Oficios¹. Estuvo regida por religiosos de Nuestra Señora de la Esperanza (convento situado extramuros de la villa de Ocaña) que fueron llamados por los Monarcas ante la concurrencia de gentes durante las jornadas veraniegas, con

objeto de que estos monjes franciscanos atendiesen las necesidades espirituales de los servidores de palacio y demás feligreses congregados en el lugar. En 1663, para mejor comodidad en el desempeño de tales funciones, se les habilitaron tres celdas con un corralito, que pasaron a ocupar en el año 1664.

PROCESO DE NUEVA CONSTRUCCION

Por carta de Santiago Bonavía, dirigida al Marqués de Ensenada el 27 de octubre de 1750, sabemos que en el mes de julio de dicho año, este arquitecto presentó al Rey Fernando VI el nuevo Plan General del Real Sitio de Aranjuez, que fue aprobado. En dicho Plan hizo constar que, después de concluir la obra del Real Palacio, *antes de todas las cosas me parece conveniente se concluyese el Cuarto de Caballeros, y siendo que el Sitio donde se deberá dar principio a la continuación del expresado Cuarto, se hallan las celdas y Oratorio que sirven de Hospicio a los religiosos franciscanos de Esperanza que asisten los días festivos a este Sitio para comodidad espiritual desta familia, y que en tiempo de la estancia de Su Majestad en este Sitio se dicen muchas misas en este Oratorio, y por la estrechez de dicha Capilla no caben, y de ser una obra precisa y que está comprendida en el Plan General, de modo que es la que hace frente y perspectiva al medio del testero de la nueva Plaza a donde se debe colocar la fuente, ofreci formar un planecito de la Capilla nueva con la corta habitación de tres o cuatro religiosos, y habiéndolo ejecutado lo remito a V. E. que va demostrado en tres planes distintos, y las Galerías que deben circundar la Plaza dispuesta de modo que de cada uno de los dos altares laterales se pueda oír la Misa, todo a lo largo de las Galerías hasta juntarse con la que debe circundar la del Cuarto de Caballeros, y a la otra de enfrente a donde deberá vivir el Gobernador y demás sirvientes del Sitio. En el segundo panel va demostrada la fachada exterior de dicha Capilla y en el tercero el interior con todos los adornos que ha de llevar². Son los planos que se conservan y que después comentaremos. A continuación, Bonavía explica que la construcción debe ser de albañilería y mampostería, con los zócalos y basas interiores y exteriores de sillaría o piedra blanca de Colmenar de Oreja,*

Exterior de la iglesia de San Antonio, en la actualidad.



y la vivienda de los religiosos de pilares de ladrillo, lo cual según juicio prudente puede importar 220.000 reales de vellón. Pasa después a expresar cómo concibe la «Idea» de la Capilla, pero a ello nos referiremos más adelante.

La Capilla de San Antonio se traza, como vemos, en el mes de julio de 1750. El día 31 de octubre del mismo año se notifica que el Rey ha ordenado su fabricación con arreglo al Plan previsto el día 27 por Santiago Bonavía. El Plan supone no sólo la Capilla, sino todo un nuevo planteamiento de la ciudad, un tendido de calles y plazas públicas que, a lo largo de los nueve años siguientes y hasta la muerte del arquitecto en septiembre de 1759, se llevará a cabo con escrupuloso rigor y entrega total. Complejo planteamiento el iniciado por Bonavía en Aranjuez, el cual será continuado por el arquitecto francés Jaime Marquet en las décadas siguientes.

Tras la aprobación del Rey, el 4 de noviembre del mismo año 1750, se firma un contrato con el italiano Carlos Bernasconi, para iniciar el desmonte que previamente hay que hacer necesariamente en la Plaza¹. Se va preparando el terreno durante el mes de noviembre y el 5 de diciembre, ante el escribano real Alfonso Carralón, se otorga la primera escritura de compromiso para la obra de la Capilla. Comparecen, formalizando el contrato, los maestros Domingo Betini y Bernardo García, los cuales se obligan a su construcción bajo las condiciones y el Plan que ha formado D. Santiago Bonavía, *Director Principal destas Reales Obras y que ha sido aprobado por Su Majestad, sin alterar en cosa alguna, y debe quedar concluido el pórtico exterior y la parte de iglesia que hace fachada a la referida Plaza para mediado de abril del año que viene de mil setecientos cincuenta y uno, de modo que cuando al tiempo regular venga la Corte a este Sitio esté en estado que Sus Majestades vean concluida dicha fachada*². Se comprometen a que durante el tiempo que la Corte estuviese en Aranjuez, proseguirán en su fábrica hasta concluir la y que si el Rey determinase que se construyesen las celdas para los religiosos tal como estaban proyectadas en el Plan, deberían ejecutarlas tal como el Director lo indicara y a los precios que fueren estipuladas. Se condicionan asimismo los precios³, y se insiste en

que todo ha de ser muy bien ejecutado, a satisfacción del Director, tanto en los materiales como en la maniobra, quedando por cuenta de los asentistas, los andamios, cimbras, plantillas, etc. Dichas condiciones son firmadas por el arquitecto Santiago Bonavía, *Conserje del Real Palacio del Sitio de Aranjuez, Director principal de sus obras y de las que se están ejecutando, por el Exm. Señor Marqués de Ensenada, Secretario del Despacho Universal del Hacienda y Superintendente General de ella, y D. Francisco Pablo Díaz, Oficial de la Tesorería Mayor.*

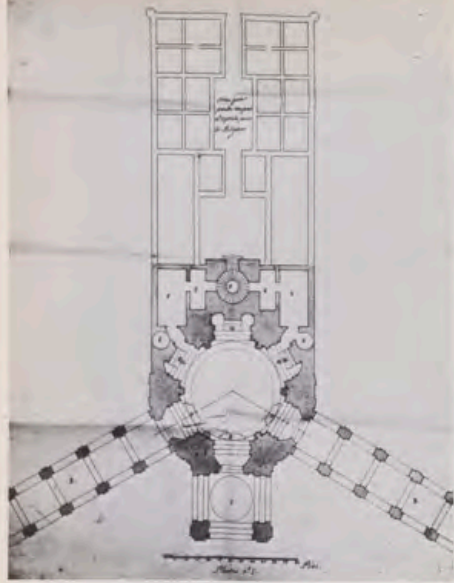
A pesar de los meses crudos de invierno, la obra de la Capilla se pone en marcha, a raíz de la contrata con Domingo Betini y Bernardo García. Bonavía, el 15 de enero de 1751, escribe al Marqués de Ensenada y le informa que a causa de los hielos se puede adelantar muy poco⁴. El 30 del mismo mes, especificando un poco más, dice que quedan ya macizados los cimientos de la Capilla y que se están labrando las piedras que han de servir de losas de elección. Otro informe de 19 de marzo nos hace saber que *parte de la Capilla y Arcos correspondientes a su fachada están a la altura de cuatro pies y espero que para el arribo de Sus Majestades pueda estar a la imposta de los Arcos de modo que se pueda conocer y ver desde lejos lo que debe ser.* Estas impresiones del arquitecto son importantes, pues en ellas se observa su preocupación porque la nueva Capilla fuese una pieza importante en el engranaje perspectívico de la Plaza.

El 25 de mayo del mismo año 1751, coincidiendo con la estancia de los Monarcas en Aranjuez, se otorga nueva escritura, esta vez con Francisco Parode y Fernando de la Riva, maestros canteros, que se comprometen a *sacar, desbastar y labrar toda la piedra que sea necesaria para la nueva Iglesia que se está construyendo en el testero de la Plaza principal a precio de 7 reales de vellón cada pie cúbico, medida por sus mayores vuelos, exceptuando el escudo y capiteles, que esto no ha de ser de nuestra cuenta como tampoco ha de llevar la cornisa talla, como son dentellones, almodillones, ni huebos, ni otra cualquier cosa que corresponda a talla*⁵. Imponen estos maestros, por condición, que los señores Betini y García, a cuyo cargo está la obra de la Capilla, deberán medir la piedra que saquen

y labren semanalmente, *siendo de su cuenta descargar la piedra que saquen de las canteras, debajo de los Alamos, que hay contigua a la Iglesia.* También las condiciones hacen referencia a contrato de peones, tanto en cantera como en taller, herramientas, etc. Exigen 2.000 reales de fianza para comenzar a desbastar, señalando que dichos 2.000 reales se ponen ahora de contado en poder de D. Alejandro González Velázquez, que se halla en este Sitio delineando las obras de orden del Director principal dellas. Se obligan al cumplimiento de la escritura con el rigor habitual. Hay que destacar la mención en esta sola ocasión del artista Alejandro González Velázquez, a quien se atribuyó en alguna ocasión la construcción del edificio o, al menos, se le dio participación muy decisiva en él.

González Velázquez sólo aparece de este modo esporádico en las obras de la Capilla aunque hay constancia de su intervención en otras actividades constructivas de Aranjuez.

Al llegar la primavera, la obra se adelanta de manera considerable. El 27 de julio, en plena temporada estival, Santiago Bonavía da a conocer las condiciones con que se han de ejecutar los dos ramales de galería laterales a la nueva Capilla y que desempeñan un papel tan importante en la disposición arquitectónica del conjunto, como cierre de un lienzo de la plaza y como naves abiertas de la propia iglesia. Ordena, en primer lugar, que se hagan los derribos y desmontes necesarios para su construcción, todo aquello que pueda estorbar su vista desde la Plaza principal. Determina que la Caballeriza, que hasta ahora ha servido de Real Ballestería, se derribe en la porción suficiente, haciendo un nuevo cerramiento en la parte que quede en pie, reparando las pesebreras en la primavera siguiente para que el ganado del Capitán de la Guardia de Corps las tenga entonces dispuestas. Se han de derribar también unas cocheras, una Caballeriza menor, una barraquilla a ellas unida, y la casa del carpintero de la Reina, desmontado todo hasta dejarlo un pie y medio más bajo que la losa de elección del pórtico de la Capilla. Así se hizo, pues los pórticos laterales mantienen este nivel más bajo que el pórtico delantero que sirve de fachada principal del monumento. Se habían de dejar indennes las Panaderías inmediatas hasta que se determinase otra cosa. Especifica amplia-

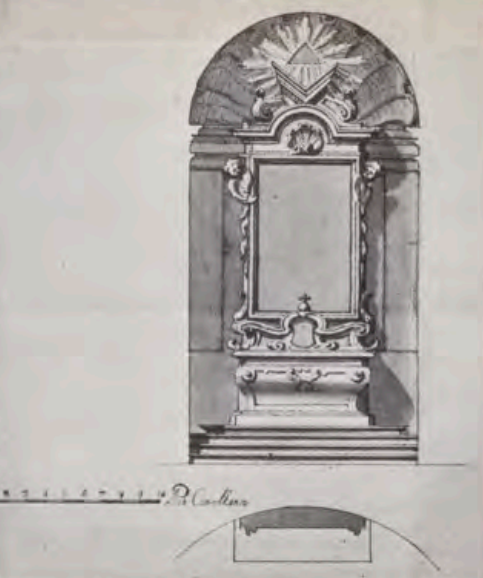


1.

Planos de la iglesia de San Antonio por Santiago Bonavía: 1, planta; 2, retablos laterales; 3, fachada principal; 4, interior.



2.



mente cómo se han de hacer, tanto los derribos, como el allanamiento del terreno. A lo largo de diez cláusulas, habla de cómo han de ser mezclados los materiales, de la composición de ocho arcos en cada galería (ambas unidas al pórtico de la Capilla), del profundo de las zanjás, en macizado de mampostería, las losas de elección sobre las que han de cargar zócalos, pilastras, impostas, salmeres, dovelas y cornisas; también especifica cómo han de hacerse las bóvedas de ladrillo fino y raspado, el solado, pedestales de piedra y barandillas de hierro, *todo correspondiente y conforme a la parte de galería contigua a la Real Capilla, a excepción de los remates o bolas de bronce de Palacio, con la diferencia de deber ser éstas abiertas con pilastras y arcos por ambos lados y la antigua ser cerrada de fábrica de albañilería.* Recomienda el uso en dichas galerías de la piedra blanca de Colmenar de Oreja o de las canteras de Hontigola que es la misma piedra de que se construye hasta ahora la Capilla, pero aconseja que se haga de una sola clase de piedra sin interpolación de una y otra. Dice, también, Bonavía, que al asentista a quien se diese la obra, tendría obligación de construir otra Caballeriza para reemplazar la de la Ballestería, nuevas cocheras, y otros edificios supletorios, para los cuales señala también el modo de construirlos. Considera necesario que las galerías estén terminadas para el mes de marzo de 1752 y da a continuación una estimación del coste prudencial de los ramales, que calcula en 151.120 reales de vellón⁸.

No podemos dejar de subrayar la exhaustiva información que da casi diariamente Bonavía de la marcha de estas obras. Escribe a veces tres informes al día con destino al superintendente General, veedor, tesorero, etc., además de los informes que elabora para orientación de los operarios. El 18 de octubre del mismo año informa al Marqués de Ensenada que los dos ramales de galería se han empezado. Dice que, en un principio, para aminorar el gasto, se consideró hacer todas las pilastras, arcos, cornisas y demás adornos exteriores de simple albañilería, pero después, *siendo preciso que todas las cornisas y barandas de los dos ramales sean de piedra de sillería, como es lo demás ejecutado, hará gran disonancia el que sean los laterales y partes menos nobles de piedra de sillería y la parte de en medio y más principal que es la Capilla, de ladrillo.* En el mismo día Bonavía escribe a D. Agustín Pablo de Hordeñana y le dice que se encuentra falto de fuerzas y que «el despeño» que ha sufrido, lo tenía bastante molesto y lo había incomodado en el avance de la obra de cantería, que es conveniente aumentar a la Capilla. Dice también, que para celdas y sacristía se ha procurado estrechar todo lo posible para aminorar el coste⁹. Informa que se han empezado a construir los ramales de galería, y conducción de piedra y labra, pero que no se ha podido ha-

cer la escritura porque Manuel Pérez y Francisco López, maestros canteros, han estado enfermos, aunque ya quedan fuera de peligro. Dice que varios han muerto de tercianas, que otros están al caer y que él se siente muy acobardado.

Recibida la aprobación del Rey para la conclusión de la Capilla en piedra de sillería, y la construcción de las celdas, el 31 de octubre, Bonavía escribe nuevamente al Marqués de Ensenada diciéndole que encuentra conveniente que las pilastras, arcos, cornisas y todo lo demás del exterior de la Capilla fuese de sillería, porque si no, haría disonancia con los ramales antiguos de galería que son de la misma piedra y no tan visibles como la capilla. Remite nuevamente Plano y el presupuesto de 239.901 reales de vellón para la Capilla y de 57.999 para celdas y sacristías. También redacta los precios de estas obras de cantería con gran detalle, superiores por supuesto a la obra primera de albañilería en que habían sido hechas, tanto de la Capilla como de la hospedería de los religiosos¹⁰.

Para la ejecución de esta obra de cantería, en lo que afecta a los ramales de galería, se contrata a los maestros Juan Esteban, Manuel Pérez y Francisco López. Se firma la escritura el 12 de noviembre de 1751 y, como en casos anteriores, son aceptadas las condiciones y precios que impone Bonavía¹¹. *Aceptarán el Plan que acompaña haciendo su acometimiento contra el pórtico o arcos de la Capilla y su remate al otro extremo ha de quedar asimismo con el acometimiento preciso para su continuación, quedando las galerías abiertas por ambos lados como en el plan se demuestra.* Se explica minuciosamente cómo se han de abrir las nuevas zanjás en ancho y profundidad, mezclas, zócalos, enlosado, pedestales de piedra, barandillas, etc., así como el deseo expreso de que el piso de dichas galerías quede un piso más bajo. Se usará la piedra de Colmenar u Hontigola y se obligan asimismo a la construcción de otra Caballeriza de 30 plazas de pesebres semejantes a la ejecutada en año precedente en la plaza de Abastos, y nuevas cocheras, para cuya construcción aporta también los planos y condiciones que conjuntamente son aceptados. Se fija la conclusión de la obra de los ramales de cantería en marzo de 1752, quedando su precio ajustado en 175.000 reales.

Para la obra de cantería que afecta a la Capilla se otorga también nuevo contrato el 30 de noviembre del mismo año¹². A través del pregonero público Tomás Serrano se proclama la obra fijándose en el precio de 420.000 reales de vellón que, en un principio acepta el maestro de cantería Francisco de la Prada. Pero, van a porfiar con él Francisco de Sotomazo, maestro de la villa de Meruelo; Juan de Mier, Manuel López Corona y Carlos Bernasconi. Se han ido haciendo mejoras de 20.000 reales de vellón, quedando definitivamente en el precio de 188.000 reales propues-

to por el italiano Carlos Bernasconi. El contrato es firmado por este maestro que acepta los planos y condiciones que le son entregados por Santiago Bonavía. Esta escritura es firmada por Bernasconi el 18 de febrero de 1752¹³ y su contenido nos informa de que la Capilla estaba aún a medio edificar. Se dice en ella que los machones de cantería del pórtico al presente están a la altura y enraso de las impostas y se han de seguir de la misma piedra de Hontigola hasta los collarinos de los capiteles para que sea todo uniforme. *Lo demás de arcos, dovelas, capiteles, arquitrabe, cornisa, balaustras y demás adornos podrán ser de las canteras de Colmenar de Oreja o de Hontigola, como fuere más conveniente. Sobre los enrasos de dichos arcos y pilastras se han de ejecutar los capiteles de orden jónico con su arquitrabe, friso y cornisa del mismo orden y según perfiles que van demostrados en el diseño, todo de cantería, a reserva del friso que ha de ser de ladrillo, estucado de cal por el exterior, previniéndose que las piedras de la cornisa han de cargar dos terceras partes sobre el macizo para su fortificación, y lo restante, ha de trasdosar de ladrillo y cal, y las piedras restantes con el tizón correspondiente a su vuelo.*

Es el momento en que Bonavía da continuos informes sobre cómo han de ser los elementos que conforman en su conclusión el edificio. *Cornisa, balaustras, bóvedas del pórtico que han de ser de ladrillo y cal con guarnecidos de yeso negro blanqueadas por la parte de abajo y por encima solados de piedra, poniendo en sus juntas el hierro necesario para su atirantado y el piso bajo del atrio enlosado de piedra también con tres peldaños en el grueso de las pilastras en cada uno de los cinco arcos que corresponden a la Plaza y en los dos ramales de galería que se están ejecutando. Otros tres peldaños irían a las tres puertas de la entrada a la Capilla, sin bocel ni filete, para su mayor permanencia. En el segundo cuerpo exterior de la Capilla se habían de ejecutar arbotantes, cornisa, fajas, jambas de ventanas, etcétera, de la misma cantería, con el Escudo de Armas que ha de ser de tres piezas, como los demás adornos que acompañan con las pirámides y demás demostrado.* Bernasconi se compromete a terminar la obra para la llegada de Sus Majestades a Aranjuez, que suele ser hacia el día veinte de abril.

MODIFICACION Y CONVENTO

Esta fase de la construcción de la Capilla de San Antonio nos parece decisiva. En ella el edificio toma la configuración con que ha llegado a nuestros días; se interpretan literalmente las condiciones impuestas por Bonavía a Bernasconi, Juan Esteban, y demás maestros que realizan las galerías. En esta fase de la obra es cuando se modifican algunos elementos dados en las primeras trazas y que después analizaremos.



Fachada vista del N.º 3

3.



Corte interior n.º 2

4.

El pequeño convento a espaldas de la Capilla también empezaba a construirse en este mismo momento. Algo se había macizado sobre el lugar donde había de asentarse, ya que era obra planificada al mismo tiempo que la Capilla. Ahora se amplía y su conjunto estaría formado por celdas, portería y sacristías, con un gran sótano para lo cual se había de bajar el cimientado del piso alladero nueve pies de fondo. En las condiciones que redacta para llevar a cabo la obra, Bonavía dice que, para darle mayor extensión a la obra, se había de aprovechar parte de un almacén inmediato, fortificándolo bajo los mismos procedimientos empleados en lo que se construyese de nuevo. Sacada a concurso la obra de las celdas, se remata en los maestros a cuyo cargo estuvo la Capilla en su fase primera, Domingo Betini y Bernardo García, los cuales se comprometen a seguir fielmente los planos y condiciones de Bonavía¹⁴.

El proceso de las obras sigue su marcha, y el arquitecto sigue también enviando numerosas cartas a través de las cuales va contando todas las incidencias que acontecen en las mismas. En enero de 1752 comunica que la bóveda de la Capilla queda al segundo tercio. Se sigue labrando la cantería necesaria, y se comienzan a sentar las dovelas de los arcos. El 27 de enero dice que *con motivo de irse a terminar la bóveda de la nueva Capilla que se construye en el testero de la Plaza principal deste Sitio, me parece que fuere más decente y decoroso que se cubriese de plomo, y como no hay, me parece que puede utilizarse el que sobró de la cañería del agua que se ha conducido desde Ocaña*¹⁵. En esta correspondencia hay una nota curiosa, pero al mismo tiempo de gran interés, en la que informa de la capacidad que tiene el recinto de la Iglesia. Dice que tiene 36 pies de diámetro, que comprenden 1.008 pies superficiales y caben 252 personas; en los tres huecos de las puertas, hay 320 pies y caben 80 personas. En las tribunas, hay útiles 500 pies superficiales, y caben 125 personas. En el arco exterior del medio del atrio hay útiles 128 pies y en él caben 32 personas. En los ramales 1.260 pies y caben 315 personas. En los arcos colaterales del atrio hay útiles 352 pies y caben 88 personas; en el presbiterio, sin embarazar el altar, en 120 pies caben 30 personas. En conjunto, la Capilla tiene una superficie para alojar a 922 personas. Es dato de gran interés arquitectónico debido a que clarifica las zonas que componían la Capilla.

En los meses de frío, como en años anteriores, la obra va muy despacio. Dice el arquitecto al Marqués de Ensenada que la construcción de la bóveda de la Capilla ha tenido que interrumpirla a causa de los hielos. Se aprovecha el tiempo para la labra de la piedra en los talleres y su corte en la cantera. Hay 35 oficiales de cantería que trabajan en dovelas, capiteles, Escudo de Armas, etc. El 18 de febrero del mismo año 1752 dice que

tiene ya cerrada la bóveda de la Capilla, y que se encuentra sólo a falta de los remates de albañilería en la que no se puede trabajar por los hielos. En esta fecha quedan ya cerrados cinco arcos del atrio, otras tantas pilastras, sentados los capiteles y presentadas algunas piezas del arquitebo que ha de cargar sobre ellos. El 22 de febrero también emite otro informe donde comunica que las celdas ya están levantadas, y se ha concluido uno de los ramales en su unión con el atrio. En el mes de marzo anuncia que las celdas quedan en su mitad cubiertas de teja y que han quedado cerrados los cinco arcos de la Capilla en su fachada principal, quedando otros dos del lado de poniente o mediodía, sentados los capiteles, arquitebo y friso, de los referidos arcos, y se da principio a la cornisa. Se han ejecutado cuatro bóvedas del atrio, y se espera quitar los andamios para cuando lleguen los Reyes.

Pero Bonavía no atiende sólo la obra de la Capilla de San Antonio, sino otras numerosas construcciones que simultáneamente se llevan a cabo en Aranjuez. La Casa de la Marquesa de Torrecilla, Casa de los cinco Gremios Mayores de Madrid, Cuarteles, Caballerizas, Puentes, Fuentes, etc. Tanto trabajo es lo que le hace decir el 11 de abril de 1752 en carta al Marqués de Ensenada que se halla muy fatigado y que las obras son tantas, que ya no puede más.

Próximo ya el fin de la construcción de la Capilla, se siente satisfecho de su obra y así lo manifiesta con gran sencillez. En el mismo mes de abril de 1752 se ha terminado el segundo cuerpo de la Capilla y se coloca el Escudo de Armas en su remate. El 28 de junio escribe: *Estando cerca de acabarse la Capilla en la Plaza principal, sólo queda por concluir lo interior y queda por decidir qué santos se dedicarán a los altares, y si han de ser los retablos de madera o estuque; si la Capilla ha de llevar adornos ligeros en la bóveda, puertas, ventanas, arcos exteriores de las capillas y chapiteles de las pilastras, lo cual parece conveniente, para que corresponda a los adornos exteriores, así cómo se deberán proporcionarse los retablos con algún jeroglífico alusivo a los Santos a quienes se dediquen los altares y si se ha de colocar alguna campana para hacer señal de misa, a fin de tomar las procedencias necesarias*¹⁶. El 16 de julio envía al superintendente el presupuesto de lo que costará «la conclusión entera», aunque añade que omite los retablos y las pinturas. Faltan en este momento por hacer peldaños, puertas de entrada a la Capilla y tribuna, solado de Capilla y Sacristía, espadaña para la campana y escalera para subir a ella, tres altares con sus gradas, escalera para subir a la tribuna, asiento del plomo para cubrir la media naranja, una campana y 200 balaustres de hierro con su planta y pasamanos para la baranda de la tribuna. Ascendiendo todo ello a 65.674 reales de vellón. El 2 de septiembre, en nuevo informe, adjunta

los dibujos de los dos retablos laterales. Dice que en la Capillita antigua de San Antonio, que aún subsiste, no hay nada aprovechable, a excepción de ornamentos y vasos sagrados. Los cuadros que se han de colocar en los tres altares anuncia ya Bonavía que serán los de San Antonio, San Fernando y Santa Bárbara; son, probablemente, los tres cuadros que hoy están colgados en las paredes de la estancia del convento que más adelante se debió utilizar como doble iglesia y que, como hemos comprobado, para nada figura en los planes de Bonavía. Los cuadros son de Luis González Velázquez.

El 13 de marzo de 1753 el arquitecto informa que la Capilla de San Antonio ha quedado concluida en la parte exterior e interior, y que se están dorando los retablos. En las celdas falta sólo sentar alguna puerta, y pide que para que la Capilla pueda tener uso en la próxima jornada, es necesario disponer su bendición, para cuyo fin el Señor Patriarca suele dar comisión al Capellán del Real Sitio. Pide asimismo que se prevengan todos los ornamentos. *Con lo hermosa que está ahora la Capilla me parece conveniente dar un color al óleo a las barandas o antepecho de hierro que se ha puesto a la tribuna, y dos pilas de mármol para el agua bendita a los dos lados de la puerta de en medio*¹⁷.

Con estas noticias, el edificio quedaba concluido por traza y dirección de Santiago Bonavía. Pero, a su cuidado quedó también el arquitecto, ya que el 25 de febrero de 1757 presenta un presupuesto para atender algunas reparaciones que hay que hacer en la iglesia, sobre todo en su rebeco exterior. *Conviene que como la fachada mira al Norte y está siempre azotada, que el friso y pechinas entre los arcos se hagan de ladrillo agranilado para que quede con permanencia*, comenta el arquitecto.

Bonavía muere en el mes de septiembre de 1759. A partir de esta fecha pasa a ocupar el puesto de Director de las obras reales de Aranjuez, el francés Jaime Marquet. Todavía nos queda por apuntar una intervención de este arquitecto en la Capilla. En carta de D. Juan Manuel de Retortillo a D. Ricardo del Wall el 5 de octubre de 1762 se informa que Jaime Marquet cree conveniente que se derriben los arcos que hay a los lados de la Capilla de San Antonio¹⁸. No se confirma el derribo hasta el 18 de mayo de 1768, en que Vicente Chornet, maestro arquitecto y de cantería, firma el contrato para reedificar los dos ramales de Galería de piedra, y el 27 de julio la reedificación, asimismo, del Hospicio según plano del arquitecto Jaime Marquet¹⁹. El 9 de septiembre se remata también la obra de carpintería de *aluera de la Hospedería de Padres Franciscanos, contigua a San Antonio*²⁰.

¿Parten de esta intervención de Marquet las dos modificaciones sobre los planos de Bonavía que hoy advertimos en la planta de este monumento? Nos parece probable. Para ello analizaremos el edificio seguidamente.

A la vista de las noticias acopiadas y de los proyectos aparecidos, nos causa profunda sorpresa comprobar que algunos de los caracteres por los que ha sido definida y alabada la Capilla de San Antonio, no corresponden al arquitecto que la trazó, sino que su intención fue en alguno de estos aspectos muy distinta, aunque sin duda de profundo alcance arquitectónico. Uno de ellos es el contraste y resolución en su planta de dos diferentes movimientos espaciales, originados, por el rectangular retrocero, al sur, para uso de los frailes, y la rotunda para la congregación laica. Como vemos en la planta concebida por Bonavía, no existe tal retrocero, ni hay mención alguna en sus cartas, contratos o informes, siempre a la hora de planificar, bien explícitos.

A Bonavía se le atribuyó la creación de este elemento que pasaba a doblar la iglesia para servicio de los monjes, elemento que después pondrían en práctica frecuentemente Ventura Rodríguez y otros maestros en el último tercio del siglo XVIII. El arquitecto de la Capilla de San Antonio, evidentemente, recurre en su diseño a una contraposición, pero de carácter inverso, que soluciona con el turgente pórtico de la fachada principal, que se adelanta con extrema energía, subrayando el espacio con recios pilares sobre los que impostan los arcos.

En el proyecto primero, vemos que el pórtico se destaca con amplia cúpula, diseño que rectificaría sobre la marcha ampliándolo a cinco espacios acupulados que abarcan el frente convexo de la Capilla y que se instituyen en fachada principal, en avanzada sobre el plano de la Plaza. No hay doble iglesia en el proyecto de Bonavía, hay una sola iglesia, que se concentra en la rotunda, pero con la inédita disposición de crear desde ella un espacio dispersivo y múltiple, en fuga, frontal y escorzadamente hacia el ámbito externo de la Plaza. El atrio, según informe de Bonavía, hemos visto que concentra a 120 personas. Es nave, por tanto, que se incorpora a la rotunda, guardando perfecta axialidad con el altar mayor de la Capilla. Los pórticos laterales buscan en su escorzado acento la mira también axial de los altares menores congregando a 315 personas. Ambas entidades espaciales dispersan y descentran los valores tradicionales de la planta central, creando un templo que se abre hacia la plaza, que fragmenta su propia y tradicional estructura para incrustarse en el medio urbano, tendiendo unos brazos con los que pretende favorecer el encuentro con los fieles, acondicionando sus altares para ser proyectados y contemplados desde externas y lejanas perspectivas. Tiene, a nuestro parecer, un doble acento, religioso y palaciego, casi nos atreveríamos a decir que es un encuentro atrevido e inteligente de formas en las que se combina la rotunda solemne y altiva con su pórtico adelantado de la Superga y el salón central de brazos abiertos en oblicuo del Stupinigi, obras ambas de Juvara y de gran incidencia en la arquitectura de la época²¹.

En el proyecto inicial Bonavía pensó en coronar el edificio con una torre, de silueta sumamente expresiva y dispuesta sin perturbar los clarificados perfiles de la cubierta acupulada ornada con mansardas que se traducen en ventanas ovals por dentro.

Constituía sin duda el remate de acento vertical que se contraponen a la prolongada horizontalidad de la plaza. Su cuerpo transparente de campanas y su remate bulboso, son el contrapunto de la rigurosa y clásica disposición de los pórticos que evocan en su ritmo y gravedad, la imperturbable iglesia berniniana de Ariccia, obra que constituyó una fuente de emulación y de admiración en toda la etapa barroca.

También su interior, con el orden gigante de columnas corintias, tribuna, ventanas ovals y adornos, entre los que destacan los altares diseñados también por Bonavía, recuerdan los dinámicos pero a la vez equilibrados

perfiles del barroco romano²². La torre sería suprimida sobre la marcha y sustituida por una linterna que se ornó con parecida silueta en su remate, desempeñando el mismo papel rector en el entorno circundante.

La primera impresión del edificio recién construido la dio Joly recogiendo el espléndido panorama de la plaza, cerrada ya por la nueva Capilla y sus brazos de encuadre. El pintor sale de España al parecer en 1754, un año después de concluida la capilla como hemos visto en los documentos. Sin alterar las líneas sustanciales de sus primeros proyectos, Bonavía, en el testimonio de Joly nos presenta la iglesia que ha llegado a nuestros días. El cuerpo del pórtico delantero tiene la altura del orden gigante de pilastras, también jónicas, que se disponen dentro, altura que es subrayada en el exterior por una balaustrada corrida. El tambor de la cúpula marca un nuevo nivel rematado asimismo por balaustres y acróteras. Otro tercer plano, el más bajo, lo determinan los dos ramales que se incrustan oblicuamente en la plaza. El Pórtico principal, convexo, frena su fuerte impulso a ambos lados con una hendida curva que establece el empalme con los pórticos laterales que secundan suavemente el movimiento ondulante de su frente. La ondulación de estos pórticos no aparece en los primeros proyectos de Bonavía. Puede que se rectificaran sobre la marcha o puede ser que Marquet al reedificarlos les diera la silueta que hoy conservan todavía. En un grabado de D. Domingo de Aguirre conservado en el Museo Municipal²³ del año 1773, recién terminada la obra en los pórticos de Marquet, aparecen ondulados y completos hasta cerrar por un lado y otro con la Casa de Infantes y de Oficios, con un extraño esquema terminal de arco entre dinteles que todavía hoy conservan y por cuyo centro pasan dos calzadas principales.

Tanto el documento de D. Domingo de Aguirre como el de Joly nos dan una visión exacta de la Capilla que, afortunadamente, nada ha perdido de su silueta. Sus volúmenes escalonados, su movida fachada con firmes salidas y retrocesos, sus macizos y profundos vanos proyectando contrastadas incidencias de luz y de sombra, nos da también una variación sobre una idea borrominesca llena de originalidad y de audacia. Esta secuencia de niveles, los cambios de escala y la inesperada iluminación, culmina con toda la experiencia y autoridad de la tradición italiana, donde se establece con estas expresiones nuevas y enfáticas donde hasta los balaustres se convierten en serpeantes curvas, la rigurosa disciplina del Renacimiento, aprendida y tan bien transmitida, que el templo se convierte en una vivencia enriquecedora. Monasterio rectangular desde el cual se proyecta una iglesia circular rematada por cúpula y pórtico de majestuosa traza. Es sin duda la síntesis de una experiencia renacentista y barroca.

El exterior de la iglesia nos transmite su originalidad y belleza. Sus graderías onduladas a las que siguen sus arcos yuxtapuestos pausados, el vaivén continuo de sus remates entre balaustres, pirámides y floreros, a los que sucede la simplicidad de su cúpula que distribuye sus efectos con infalible precisión,alzada sobre el núcleo sombrío del pórtico en un efecto de ligereza e impostándola sobre el suelo. Es esta cúpula, la que determina el carácter de perspectiva del conjunto urbano. Esta perspectiva se proyecta sobre el extenso arco visual, haciendo referencia como gran urbanista, a las cúpulas del Palacio Real y a la de la iglesia de las Angustias, desde puntos en conexión, pero perfectamente diferenciados. Retórica visual, que valiéndose de expresiones nuevas, recomponen un juego formal, donde las fronteras convencionales quedan un tanto disueltas.

Bonavía, a quien se encomiendan la mayor parte de los edificios con cierta significación realizados en Aranjuez en esta época, realiza también un plan de Hospital para enfermedades graves a espaldas de la Capilla de San

Antonio. Aunque realiza su planta y alzado, que por fortuna se conservan, y redacta también las condiciones técnicas de su construcción, no sabemos si se llevó a cabo. Se muestra un pabellón de gran simplicidad donde no hay más adorno que el de la molduración quebrada de sus ventanas ampulosas.

NOTAS

¹ J. A. Alvarez de Quindos y Baena: *Descripción histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez*. Madrid, 1804; J. Hesse: *Aranjuez*. Madrid, 1959; E. Tormo: *Aranjuez*. Madrid (s. a.); E. Madoz: *Diccionario histórico-geográfico-estadístico*. Madrid, 1845, pág. 434.

² Archivo de Palacio. Aranjuez. Legajo 25.

³ Archivo de Protocolos de Madrid. P.º N.º 29401. F.º 139.

⁴ A.P.M. P.º N.º 29401. F.º 173.

⁵ Los precios se incluyen en la misma escritura y aclaran a la perfección los tipos de tabiques, bovedillas, armaduras, peldaños, tapias, antepechos, etc., que son empleados en el edificio.

⁶ A.P. Aranjuez. Legajo 27. 15 de enero de 1751.

⁷ A.P.M. P.º N.º 29401. F.º 81.

⁸ A.P. Aranjuez. Legajo 27. El avance del coste de los ramales de galería laterales nos da asimismo una estimación de los procedimientos técnicos empleados en ellos.

⁹ A.P. Aranjuez. Legajo 27. 18 de octubre de 1751.

¹⁰ A.P. Aranjuez. Legajo 27. A juzgar por los materiales que se emplearán, la obra de los ramales es ahora cuando se levantan en su verdadero contexto.

¹¹ A.P.M. P.º N.º 29401. F.º 160.

¹² A.P. Aranjuez. Legajo 27. 30 de noviembre de 1751.

¹³ A.P.M. P.º N.º 29401. F.º 23.

¹⁴ A.P.M. P.º N.º 29401. F.º 31.

¹⁵ A.P. Aranjuez. Legajo 28. Enero 1752.

¹⁶ A.P. Aranjuez. Legajo 28. 28 de junio de 1752.

¹⁷ A.P. Aranjuez. Legajo 29. 13 de marzo de 1753.

¹⁸ A.P. Aranjuez. Legajo 37. 5 de octubre de 1762.

¹⁹ A.P.M. P.º N.º 29407. F.º 163 y 237.

²⁰ A.P. Aranjuez. Legajo 38. 9 de septiembre de 1768.

²¹ A.P. Sección Planos. N.º 917. Son tres planos que comprenden la planta y alzado exterior e interior del edificio. Miden cada uno 52 x 37,5 cm. Están realizados con tinta negra y aguada gris. Están numerados por Bonavía con los números 1, 2 y 3. Su idea la expresa así: «La 1.ª es la planta de figura exágona, con tres altares y considerando que en tiempo de jornada es mucho el concurso del pueblo que acude a oír misa, se ha dispuesto que los dos brazos de galería que deben unirse a los laterales de modo que se reconozca por las letras A y B. La letra C es el atrio antes de entrar a la Capilla. D, son tres tribunas para poder oír misa y que pueden tener comunicación con el Cuarto de Caballeros en concluyéndose por el piso superior de la galería. E, piezas para sacristía, laboratorio, confesionarios y para guardarropa. F, torre con su escalera de caracol para subir al reloj y campanas, con hueco para luces y pesas del reloj. Lo que está señalado con líneas en blanco es el Sitio que puede ocupar el hospicio a donde se alojarán los padres franciscanos. El 2.º es el corte que demuestra la parte interior en que se ven los adornos y decoración que han de llevar. El 3.º es la fachada exterior con su torre, reloj y elevación de galerías.»

²² A.P. Sección Planos, n.º 908. Miden 34 x 25,5 centímetros. Están realizados en tinta negra y aguada gris.

²³ El cuadro de Joly fue dado a conocer por Z. Reese: *The architecture of Ventura Rodríguez*, v. II. Museo Municipal de Madrid. N.º 5014.

²⁴ A.P. Aranjuez. Legajo 25. 16 de julio de 1750.

Capilla del Palacio Real de Madrid

PONTIFICAL BORDADO

Por MARIA LUISA BARRENO SEVILLANO

ESTA espléndida obra de arte nace por iniciativa de Antonio Gómez de los Ríos, uno de los más extraordinarios bordadores que en el siglo XVIII sirvió a la Corona española. Muy impresionado por los ornamentos sagrados con que Felipe II dotó al Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, especialmente por los ternos de brocado de oro con noventa láminas de la vida de Cristo¹, intentó emular lo que consideraba una obra maestra según el mismo manifiesta en distintos memoriales dirigidos al

Rey: «y superando[lo] en grandeza, ya que no en primor, el Pontifical que he executado, ... que pasa ciento cinquenta y cinco Láminas, y toda la tela quaxada de Bordado de oro, y sedas, lo que no se ha vuelto a hacer desde el tiempo del S.^o Rey D.^o Phelipe II Segundo, haviendo passado casi doscientos años, en los quales no se halla noticia de haver visto, ni executado, dentro, ni fuera de España, otra por el término; hasta que yo con mi desvelo, aplicación y estudio, he hecho

todas las figuras, Bordadas del Terno...»².

La relación de este artista con la Corte comienza documentalmente en 1729 cuando acompaña a Felipe V en las jornadas de Badajoz, Sevilla, Cádiz y la Isla de León como mozo de oficio supernumerario de la Tapicería. En agosto del año siguiente el Rey le concede una «ración diaria de merced» como la que gozan los criados numerarios. En los años siguientes borda muchas cubiertas y cortinas de cama y mantiene un estrecho contacto

La Iglesia sobre el carro triunfal, mientras un ángel va a coronarla, muestra la custodia con la Eucaristía.
Copia parcial de un boceto de Rubens.



con los hijos del Monarca, enseñando a bordar, antes de su partida, al Rey de Nápoles, y más tarde de España, Carlos III. Hizo también diversas obras, como cuadros bordados con historias de Don Quijote, para el futuro Fernando VI. Su formación como bordador la resume en pocas palabras: «Nací de padres pobres, pero honrados: y yo, con espíritu dedicado a más de lo que soy no he conocido la ociosidad; pues aprendí mi Arte de Bordador, que es noble; pasé a saber pintar un poco, texer tapiz, hazer hilos de oro y plata para bordar, y todos géneros de camas a lo Imperial; habiendo gastado el tiempo que ha permitido mi ruda capacidad en estas cosas»³.

Por su cuenta y riesgo comienza en 1743 las primeras piezas del pontifical «y hallándome con ellas hechas, no hubo quien me apadrinase, para ponerlas en manos de V. Mag. que era mi fin; y hallándome desconsolado y pobre, pero siempre confiado a su gran clemencia me determiné y hablé a V. Mag. en que recibí la gran honra de mandarme proseguir en la obra...»⁴. En aquel momento, que debió ser 1750, se estaba finalizando la construcción del Palacio y sus estancias comenzaban a ser adornadas con pinturas, esculturas, bronce, muebles, etcétera. Fernando VI dotó a la Capilla, entre otras cosas, con una magnífica colección de libros de coro. Por todo ello, el proyecto de estos ornamentos sagrados, tan acordes con la nueva decoración, fue muy bien acogido. A partir de entonces, una vez tado lo ya hecho⁵, comienzan a librarse generosas partidas que aceleran el ritmo de la obra, entregándosele entre febrero de 1750 y octubre de 1755, 530.000 reales de vellón, que le permiten trabajar con bastante desahogo.

Cuando en 1756 da por terminado el pontifical, lo entrega a la Real Capilla, ofreciéndolo al Rey en un memorial en el que hace notar el valor extraordinario de su trabajo, y la riqueza y perfección con que ha bordado cada prenda. Paralelamente, presenta las cuentas del coste detallando las piezas que lo componen y las diversas incidencias ocurridas en los trece años que duró la obra.

PONTIFICAL Y AUTOR

El pontifical está bordado con sedas y oro⁶ sobre grodetur color blanco y consta de un dosel para exponer al Santísimo, tres casullas, seis dalmáticas, catorce capas, un palio, un frontal para el altar, un paño para recubrir el púlpito, dos mitras, dos grimaltes, una cubierta del libro para el Rey y otras cuatro para el uso de la Capilla, un sillón para el oficiante, dos asientos y una alfombra. Tiene bordadas

en sedas, con distintas técnicas, medallas historiadas representando escenas del antiguo y nuevo Testamento, alegorías de la Iglesia, de virtudes, apóstoles, ángeles, santos, etc. Alrededor de estas medallas hay orlas en las que usa de un extenso repertorio de motivos decorativos: arquitectónicos, vegetales, rocalla, roleos, etc., que, en general, se combinan de una manera ordenada y simétrica, aunque en otras ocasiones rompen todas esas barreras de contención para dar la imagen más genuinamente rococó. En las cenefas figuran diversos objetos de culto como cálices, incensarios, jarrones, libros, estolas, tiaras papales, cestillos, etc. El resto está cuajado de emblemas representativos de la Corona: leones, castillos, flores de lis y quinas.

Antonio Gómez de los Ríos idea y dirige el conjunto, sirviéndose para su realización de la ayuda de individuos de su obrador, lo que origina diferencias de calidad, que se aprecian sobre todo en las escenas bordadas con sedas, ya que el cuajado de oro, aunque exige un buen conocimiento de la técnica, es una labor más rutinaria. Los dibujos por los que se borda no son suyos, pues afirma haber pagado 11.000 reales de vellón a diversos artistas por estos diseños, alguno de ellos basados en Rubens, Rafael, Solimena y Luis Velázquez⁷. La procedencia es diversa: unos, se basan en cuadros que estaban en las posesiones reales; otros, en grabados que reproducen pinturas de distintos artistas; y en algunas ocasiones se encargan directamente a artistas vivos coetáneos, quienes, probablemente, también tuvieron que dibujar los modelos definitivos sobre los que se guían cuando el tema copiado proviene de un cuadro o grabado, pues es necesario que éste tenga igual tamaño que el bordado. Es posible que con las orlas y cenefas de oro ocurriera algo semejante. Muchas de ellas provienen de grabados y viñetas de libros cuyos motivos, ampliados y combinados, constituyen después modelos para estos diseños.

El coste total del terno según la factura que presenta en agosto de 1756 es de 856.280 reales de vellón, y en ella incluye los materiales de sedas, oro, plata y aljofar, los broches de plata, la cordonería, los dibujos hechos por varios pintores, el cosido y ensamblaje, las pérdidas, «pues por las noches se han levantado tempestades y la pérdida última fue toda una Zenefa y Paño de Hombros, y otros bordados de oro y varios escudos de armas, y adornos que se han hecho quitar...»⁸, el jornal de los aprendices y el de los oficiales que es de 20 reales diarios, sin hacer mención del suyo que debería ser de 30 reales, pero no piensa cobrarlo. Para comprobar si el importe de esta cuenta es justo se mandó a otros bordadores que lo tasen, y

así Tomás Agüero y Antonio Espinar ya en 1753, sin acabar, habían estimado que valía 898.452, y Thomas del Rey, Francisco Pérez Agüero y Manuel de Castro piensan que vale 793.987, sin contar la cordonería, ni los broches de plata.

Han desaparecido algunas de las piezas como el dosel, la alfombra y otras de menor importancia. Las conservadas se encuentran en muy buen estado, y aunque el soporte de seda está muy pasado en bastantes trozos a causa del tiempo, los bordados se mantienen perfectamente, destacando el colorido vivo y exacto de los de seda.

TRES CASULLAS

De las tres casullas que se bordaron hay dos muy suntuosas con escenas complicadas y bordadas con extraordinaria maestría. En una de ellas se representa, en la parte delantera, a San José con la vara florecida en la mano, sosteniendo al Niño asentado sobre un globo terráqueo que levantan varios ángeles adolescentes, mientras otros niños traen una corona de flores que van a colocar sobre la cabeza del santo. La escena se sitúa sobre una simulada balaustrada con basamentos cuadrangulares en ambos lados y balaustres de ancha panza, uno de los motivos decorativos que con más frecuencia se repite; sobre los balaustres, jarrones de inspiración muy clásica, y el resto de la escena enmarcado en haces de rayos dorados. En la parte posterior, la Coronación de la Virgen por ángeles, sobre un basamento muy similar al anterior, alzándose sobre él dos soberbias columnas salomónicas de movimentado contorno rematadas por un arco en cuya clave una cartela reza «Regina Angelorum».

En otra de las casullas, y en el delantero, la escena de la Adoración de los Magos de inspiración rubeniana, pues el grupo formado por San José, la Virgen con el Niño y el Rey arrodillado se repite con alguna variante en cuadros de este pintor sobre el tema. Hay uno muy semejante en el museo de Lyon, grabado por Luc Vorsterman. Detrás, la Adoración de los pastores con varios ángeles sosteniendo una filacteria, cuyo estilo corresponde a una pintura del siglo XVI. Las orlas que rodean ambas escenas son muy similares y combinan rocallas y elementos vegetales bastante estereotipados como las hojas de palma. La única diferencia es la contraposición de los bustos de San Agustín y San Ambrosio que se sitúan arriba y abajo. La composición es muy bella y equilibrada.

La tercera casulla es mucho más sencilla con las figuras de San Rafael y Melquisedec en nichos cerrados con pilastras y arcos de medio punto rotos



1.



4.



2.



3.



5.

1. Adoración de los Reyes. Grabado sobre el cuadro de Rubens que se encuentra en el Museo de Lyon por Luc Vorsterman.
2. «El triunfo de la Iglesia sobre la Furia, la Discordia y el Odio». Tapiz de Rubens conservado en las Descalzas Reales.
3. Copia de un boceto de Rubens que representa el «Triunfo de la Eucaristia sobre la Filosofia y la Naturaleza».
4. Melquisedec, sumo Sacerdote. Bordado de una casulla.
5. Presentación en el templo, grabado por Paul Pontius sobre un cuadro de Rubens.



1.



4.



6.



8.



2.



5.



3.



7.



9.

1. Coronación de la Virgen por ángeles. Parte posterior de una casulla.
2. Aparición de Yavé, con dos ángeles, a Abraham en el encinar de Mambré. Manga de una dalmática.
3. Moisés defiende de los pastores a las hijas del sacerdote de Madián. Manga de una dalmática.
4. Adoración de los pastores. Parte posterior de una casulla.
5. Copia de parte de un boceto de Rubens que representa el «Triunfo de la Eucaristía sobre la Filosofía y la Naturaleza». Bordado de una dalmática.
6. Adoración de los Reyes. Parte delantera de una casulla.
7. Arcángeles San Gabriel y Seathiel. Bordado de una capa pluvial.
8. Una joven conduce el caballo del ángel con las llaves de San Pedro. Copia de parte del boceto de Rubens «La Iglesia sobre el carro triunfal». Bordado de una dalmática.
9. Creación de los animales. Bordado de una dalmática.

por la irrupción de las cartelas con los nombres del Rey y la Reina bordados en aljofar.

SEIS DALMATICAS

Se bordan seis dalmáticas en total. En dos de ellas hay una serie de tarjetas con escenas del Triunfo de la Iglesia basadas en los bocetos que pintó Rubens para los cartones de la serie de tapices de la Apoteosis de la Eucaristía, encargadas por la Infanta Isabel Clara Eugenia para las Descalzas Reales, bocetos que actualmente están en el Museo del Prado, y en aquel tiempo en el Buen Retiro. El Triunfo de la Iglesia sobre la Furia, la Discordia y el Odio⁹, demasiado complicada para una sola tarjeta lo dividen en dos partes. En una, la alegoría de la Iglesia en un carro triunfal, alza la custodia con la Eucaristía mientras un ángel se dispone a colocarla una tiara; a su lado marchan la Ceguera y la Ignorancia, pero el Odio, la Discordia y la Maldad, que en el tapiz y en el boceto están bajo las ruedas del carro, aquí han sido suprimidos. En la otra escena un ángel a caballo lleva las llaves de San Pedro, pero no el pabellón pontifical como en el original; en cambio, la joven que tira de la brida empuña una espada de fuego que no tenía en el boceto de Rubens. Otra escena es tomada de una copia antigua del boceto de Rubens para la misma serie que representa el triunfo de la Eucaristía sobre la Filosofía y la Naturaleza¹⁰, pero el bordado suprime estas alegorías y los ángeles que arrastran el carro, para dejar únicamente a la Iglesia con la Eucaristía y un ángel con la cruz. Las columnas salomónicas que encuadran estas escenas, y que se repiten con tanta frecuencia en otras muchas, copian el modelo usado por Rubens en varias de la serie y que a su vez se había inspirado en los cartones para tapices pintados por Rafael sobre los Hechos de los Apóstoles y que casualmente encontró en Bruselas.

En las mangas de estas mismas dalmáticas hay cuatro medallas con historias del antiguo Testamento: La aparición de Yavé acompañado de dos ángeles a Abraham en el encinar de Mambré para anunciarle que su esposa Sara, ya muy anciana, tendría un hijo (Gen. 18, 1-15); Eliazar en el pozo junto a Rebeca reconoce que es ella quien debe casar con Isaac (Gen. 24, 1-67); Moisés en el pozo de Madian defiende a las hijas del sacerdote de unos pastores que intentan echarlas de allí (Ex. 2, 15-17); y Abigail, quien para aplacar la ira de David suscitada por la negativa de su esposo Nabal de proveerle de alimentos, se los ofrece ella misma cuando el rey se dirige con un ejército a tomarlos por la fuerza (Sam. 25, 18-35).

En otras dos dalmáticas se bordan escenas de la Creación del Mundo que copian, a través de grabados o dibujos, las pinturas de la primera bóveda de las Logias del Vaticano que, con modelos de Rafael, pintaron sus colaboradores Giulio Romano, G. F. Penni y G. de Udine. Alrededor, orla con rocalla, haces de rayos, hoja de palma y espigas.

En las dos últimas dalmáticas, historias del Antiguo Testamento: los sacrificios de Caín y Abel (Gen. 4, 1-15), el sacrificio de Noé al salir del Arca después del Diluvio (Gen. 8, 15-23), Ruth la espigadora y Elías con el ángel que le trae la comida, cuando está escondido en el desierto de las iras de Jezabal después que ha hecho degollar a todos los profetas de Baal (1 Reyes, 19, 3-8). La orla de esta última escena tiene forma de cornucopia, rompiendo el eje de simetría que mantienen las otras aunque sus motivos sean rococós.

CATORCE CAPAS PLUVIALES

Las capas son un total de catorce, ocho más sencillas (para los que llevan el palio) con tres láminas cada una, una figura de Virtud en el capillo de la espalda y profetas en las cenefas (Balaam, Jeremías, Isaías), Gedeón, uno de los jueces de Israel, y los Arcángeles con cartelas y atributos alusivos a la misión por la que son conocidos entre nosotros, inspirándose, según creo, en las dos series de arcángeles que pintó Bartolomé Román para los Monasterios de las Descalzas y la Encarnación¹¹, aunque no coincidan exactamente en postura y en los atributos con aquéllos, pues, por ejemplo, de los que se reproducen en la fotografía, Gabriel es muy semejante al Ángel de la Guarda de las Descalzas, y Seathiel al Barachiel de la Encarnación.

Tres capas pluviales muy ricas. En los capillos: la Disputa de los Doctores, Cristo llamando a San Pedro y a su hermano a la nave, y la Oración del Huerto. En las cenefas delanteras: las bodas de Canaan, el milagro del pan y los peces, doctores, profetas y santos de la Iglesia.

Las otras tres capas tienen en las cenefas del frente cuatro apóstoles cada una encerrados en nichos, y en los capillos: la Resurrección de Cristo, el Juicio de Salomón y la Presentación de Jesús en el Templo. Esta última copia literalmente un grabado de Paul Pontius sobre un cuadro de Rubens del mismo tema, que está en Amberes.

OTRAS PIEZAS

Se conservan además un paño de púlpito y un frontal de altar que en el centro tienen dos láminas grandes

con los santos patronos de los reyes; en el frontal, San Fernando con Cristo, la Virgen y varios santos, orlada con la tiara, llaves y trofeos de la Iglesia; en la cenefa de arriba, San Lucas y San Marcos; y en la de abajo, Moisés y Abdías. En el paño de púlpito Santa Bárbara, entre nubes, con varios ángeles; en las cenefas de los lados, San Bruno y San Francisco de Asís; y en la de arriba, dos evangelistas.

El palio tiene en el centro una tarjeta muy grande que representa a la Virgen coronada por la Trinidad. Por la perspectiva que tiene da la impresión de copiar la pintura de una bóveda. Alrededor, una orla de rayos con cabezas de angelitos; y en las caídas, ángeles con racimos de uvas y espigas, alternado con figuras de reyes del Antiguo Testamento.

La obra mereció desde el primer momento la admiración de todos. En 1753, Diego de Villanueva, arquitecto y escultor al servicio del Rey piensa que «es una obra completa y ejecutada con gran cuidado, y Prolijidad en las Diferentes Medallas Ystoriadas y Figuras que la componen, así en quanto a su composición como también en el trabajo del Bordado, pues está ejecutado con Diligencia esquisita»¹².

NOTAS

¹ JUNQUERA, PAULINA: *El obrador de bordados de El Escorial*. IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real. Madrid, 1963, vol. II, págs. 551-583.

² Archivo Palacio Real, lejaño n.º 3563.

³ J. D. B.: *Noticia de un pontifical bordado para Fernando VI*. A.E.A., 1934, páginas 269-271.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Antonio Espinar, Francisco Moreno y Tomás Pantoja lo tasan en 18.560. Archivo Palacio Real, legajo n.º 3563.

⁶ La más importante técnica de bordado en seda que utiliza es el punto de matiz, consistente en puntadas muy menudas que se aplican en hileras desde el borde al centro del motivo empezando por el tono más claro al más oscuro o viceversa; como complemento usa el pespunte que en tonos más oscuros acentúa los pliegues más profundos de las vestiduras y también se emplea para dibujar ojos, narices, bocas..., «abriendo rostros».

Los bordados con oro se emplean aquí, con y sin relleno, usando diversos tipos de materiales: canutillo, torzal, lentejuelas, laminillas, y una enorme variedad de técnicas, como la de «hilos tendidos», por la que el hilo enrollado en una broca se pasa sobre un grueso relleno, fijándolo en los extremos de éste con puntos escondidos, además de otros hábilmente distribuidos en la superficie, que producen bellos dibujos geométricos; los «setillos» y «empedrados», que tienen como base una serie paralela de hilos gruesos de algodón cosidos a la seda de fondo, y con separación aproximada del grueso de uno de ellos, tendiéndose sobre esta preparación en sentido transversal torzales redondos estrechamente unidos, que se sujetan al fondo con puntadas de seda en los espacios que dejan libres los hilos de algodón. Bordado de canutillo, di-



1.



2.

1. Giulio Romano, G. F. Penni y G. de Udine: «Dios crea a los animales». Pintura en la primera bóveda de las Logias del Vaticano realizadas sobre ideas y diseños de Rafael por sus discípulos.

2. El ángel trae la comida a Elías. Bordado de una dalmática.

3. San Ambrosio. La orla que le rodea es un muestrario de los distintos tipos de bordado en oro, liso y con relleno.

4. Detalle de una de las capas pluviales.



3.



4.



1.



4.



2.



5.



3.



6.

1. Cuatro Apóstoles. Cenefas delanteras de una capa pluvial.

2. Angel con un haz de espigas. Palio.

3. Angel con un racimo de uvas. Palio.

4. Presentación en el Templo. Capillo de una capa pluvial.

5. Coronación de la Virgen por la Trinidad. Palio.

6. Frontal de altar don San Fernando, y paño de púlpito con Santa Bárbara.

vidido en pedacitos un poco mayores que el motivo que se trata de cubrir se ensarta en una hebra de seda amarilla. Bordado al pasado en el que el hilo de oro se pasa también por el revés de la tela.

⁷ Archivo Palacio Real, legajo n.º 3563.

⁸ *Ibíd.*

⁹ El boceto en el Museo del Prado, número 1698, del Catálogo de pinturas flamencas del siglo XVII, por Matías Díaz Padrón,

Madrid, 1975. Y el tapiz conservado en las Descalzas.

¹⁰ En el Museo del Prado, n.º 1701, del Catálogo de pinturas flamencas del siglo XVII, por Matías Díaz Padrón, Madrid, 1975.

¹¹ RUIZ DE ALCÓN, MARÍA TERESA: *Los Arcángeles en los Monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación*. R. S. número 40, 2.º trim. 1974, págs. 45-56.

¹² Archivo Palacio Real, legajo n.º 3563.





*Eliazar y Rebeca en el pozo, escena bordada en una dalmática.
Pontifical de la Capilla del Palacio Real de Madrid.*



Abigail ofrece alimentos a David, escena bordada en una dalmática.
Pontifical de la Capilla del Palacio Real de Madrid.



na dalmática.
drid.

EL CONVENTO DE LA MERCED CALZADA DE CORDOBA

Por ALFONSO RODRIGUEZ G. DE CEBALLOS



Vista general del Convento de La Merced hacia la Plaza de Colón.

HACE poco más de tres meses la Prensa divulgaba el estúpido atentado perpetrado por un individuo resentido, y seguramente perturbado en sus facultades mentales, contra la iglesia de La Merced de Córdoba. El fuego consumió rápidamente el retablo mayor y el órgano, reduciéndolos a pavesas, mientras a consecuencia del pavoroso incendio se desplomaba la bóveda de la capilla mayor, quedando el resto del templo chamuscado y maltrecho. La Revista REALES SITIOS que, ya antes de producirse este luctuoso suceso, albergaba el propósito de abrir una nueva sección para ir dando a conocer a sus lectores algunos de los conjuntos artísticos más relevantes del país no pertenecientes al Patrimonio Nacional, quiere encabezarla con un informe sobre el infortunado ex-convento de La Merced Calzada, hoy Palacio de la Diputación Provincial¹.

POR desgracia, lo que se conoce sobre este interesante monumento es muy poco. Es sabido que cuando se comenzó a inventariar la historia de los edificios artísticos españoles a fines del siglo XVIII, prevalecían los criterios del más intransigente dogmatismo académico característicos del siglo de las luces. Por eso, no resultan extraños los despectivos epítetos vertidos por don Antonio Ponz en su *Viaje de España* contra el convento mercedario ni las cuatro líneas con que lo despachó el cronista cordobés don Luis Ramírez y de las Casas-Deza². Los prejuicios antibarrocos se prolongaron durante el siglo XIX y buena parte del XX, por lo que ni en el abortado *Inventario artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, de 1896, ni en las guías más antiguas de la ciudad podemos recabar nuevos datos sobre el edificio³. Prácticamente, el primero en apercibirse de su importancia fue el profesor René Taylor, apasionado investigador del barroco cordobés, cuando en 1950 escribía: «El convento de La



La iglesia y el retablo antes del reciente atentado.

Merced de Córdoba, reconstruido enteramente en el transcurso de la primera mitad del siglo XVIII..., cuenta entre los diez mejores edificios barrocos de España, por mucho que la Historia del Arte ni siquiera lo mencione. Desde luego es en Córdoba la obra maestra de este estilo»⁴.

HISTORIA DEL CONVENTO

Antes de abordar la descripción y el análisis artístico del monumento quisiéramos dedicar unos breves párrafos a su historia, tan vinculada a la de la ciudad y, en algún aspecto, a la misma historia nacional. Sus más remotos orígenes se sumergen en buena parte en el terreno de la leyenda. Así se refiere que fue fundado por el propio S. Pedro Nolasco a quien Fernando III el Santo habría entregado para este fin, tras la reconquista de la ciudad en 1236, la basílica de Santa Olalla o Eulalia, dividiendo el resto del solar

que hoy ocupa el edificio entre los mercedarios y la familia de los caballeros Henestrosa⁵. La exigua basílica cristiano-primitiva fue luego ampliada en el siglo XIV por la familia Fernández de Córdoba, que construyó en su lugar una iglesia de tres naves con sendas capillas en la cabecera y otras en los costados. Más tarde, la capilla mayor pasó a manos de diversos patronos, ya que fue fundada y dotada por don Antonio González de la Madrid y doña María Bermúdez, sucediéndoles en el patronato la casa de Fernán Núñez y, finalmente, los condes de Gavia, a cuyas expensas comenzó a reedificarse la iglesia definitiva en la segunda década del siglo XVIII⁶.

Como antes señalábamos, el convento quedó pronto vinculado a la historia de Córdoba gracias a una serie de acontecimientos que alcanzaron gran resonancia en la ciudad. En 1278, encontrándose la población diezmada por una terrible epidemia y sin esperanza de humano remedio, el comendador de La Merced fray Simón de Sousa tuvo

una aparición de S. Rafael en la que le prometía el cese de la peste en caso de que el obispo colocase su efigie en lo alto de la torre catedralicia y si los cordobeses se comprometían a declararse sus devotos y a celebrar solemnemente su fiesta cada año. Fue ésta la primera aparición del Arcángel ofreciendo su protección a la ciudad, a la que posteriormente sucedió la tenida por el venerable Andrés de la Roelas, origen ambas de las varias columnas y estatuas que Córdoba ha consagrado a S. Rafael en los rincones más castizos del casco viejo de la ciudad⁷.

Otro suceso que unió por mucho tiempo el convento a la ciudad tuvo lugar en 1354 cuando el comendador fray Juan de Granada redimió a una devota imagen de Cristo Crucificado que los moros de Antequera se disponían a arrojar a la hoguera. Colocada en el brazo izquierdo del crucero de la iglesia mercedaria, la sagrada imagen empezó a realizar numerosos prodigios que le conciliaron la devoción de los cordobeses, por lo que en los años 1602 y 1650 fue sacada en solemne procesión de rogativas a fin de que librase a la ciudad de sendas pestes de liendre o piojos. Esta devoción se fue apagando lentamente, pero la talla del siglo XIV, una de las más antiguas de Córdoba, continuó medio olvidada en el templo, habiendo podido ser rescatada milagrosamente en el último incendio⁸.

Finalmente, otra tradición asegura que en el convento de La Merced se hospedó Cristóbal Colón en 1588, al tiempo que los Reyes Católicos habían hecho de la ciudad cuartel general de las expediciones encaminadas a reconquistar las ciudades del reino nazarita de Granada. La Reina Isabel le habría entregado entonces un primer socorro de tres mil maravedíes para poner en práctica su idea de encontrar el nuevo camino de las Indias. Sin embargo, mal se compadece este hospedaje en la celda de un convento religioso con el hecho, históricamente cierto, según el cual se enamoró por entonces de una bella cordobesa, doña Beatriz de Arana, de la que el 15 de agosto de 1588 tuvo a su segundo hijo don Fernando Colón⁹. Incluso abundando en esta tradición colombina se supone que un fraile del convento, fray Juan Infante, acompañó como capellán al almirante en su primera expedición al Nuevo Mundo, celebrando en él la primera misa que allí se dijo¹⁰.

CONSTRUCCION

Apuntada sumariamente la importancia histórica del convento, vamos a polarizarnos en lo que especialmente nos interesa: su aspecto y valor artísticos. Nos movemos también aquí en el terreno de las hipótesis y conjeturas no avaladas aún por documentos fehacientes. Por eso, nuestras afirmaciones no pueden tener otro valor que el que emana del análisis estilístico del monumento. Contamos, eso sí, con unos pocos hitos cronológicos que fijan el proceso constructivo esencial del edificio.

A comienzos del siglo XVIII se encontraba éste tan decrepito y ruinoso que se desplomó la torre de la iglesia. Elegido comendador fray Pedro de Anguita reunió los fondos necesarios para construir nueva iglesia y convento, poniendo la primera piedra el 18 de febrero de 1716. Durante su gobierno se elevaron los muros del templo y se comenzó el ala de mediodía del convento, donde se encuentra situado el claustro principal, abriéndose ya entonces la puerta correspondiente a este sector. Tras breve interrupción, continuaron la obra los comendadores fray Lorenzo García Ramírez y fray Francisco González Fariñas, quienes cubrieron la iglesia, terminaron el claustro con su magnífica escalera e hicieron el ala norte del convento. La fecha de terminación se presume fue el año 1745, en que se celebró solemnemente la consagración del nuevo templo; es decir, que en menos de treinta años se dio cima a uno de los recintos monásticos más vastos de toda la ciudad¹¹.



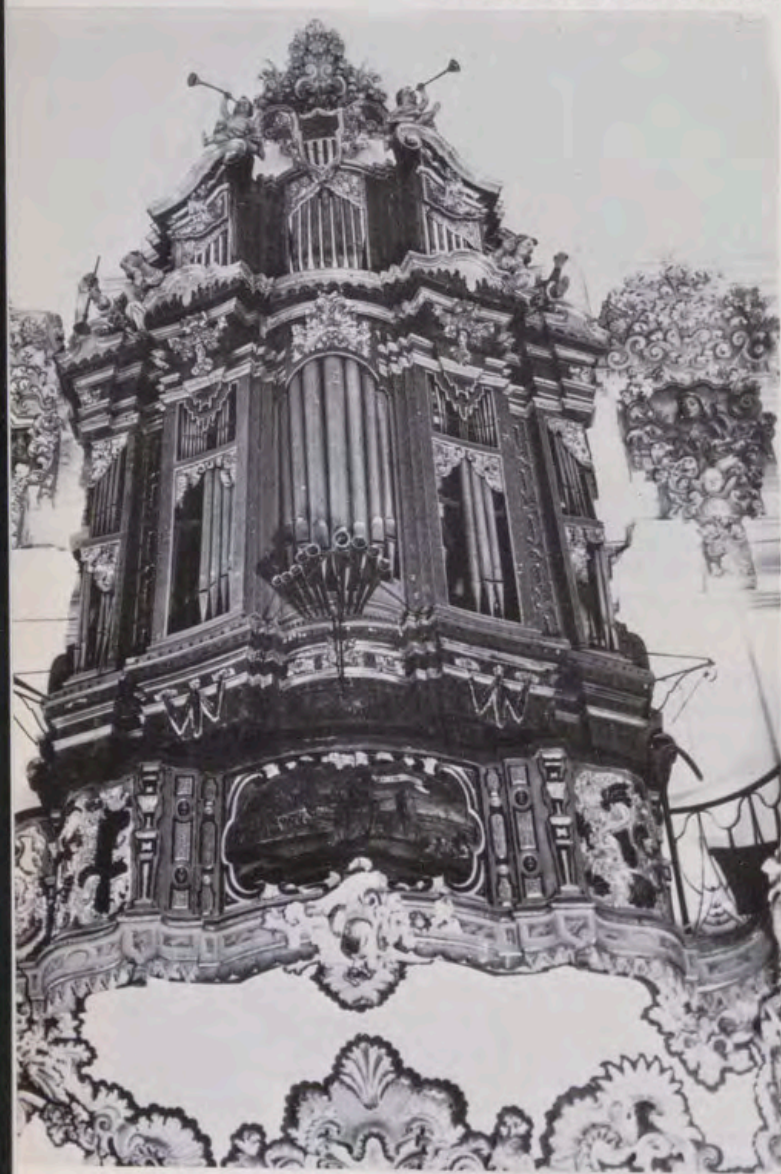
La iglesia y el retablo después del incendio.

El conjunto forma un rectángulo oblongo cuya amplísima fachada domina la actual plaza de Colón, antes Campo de la Merced. El centro lo ocupa la iglesia como eje compositivo a cuyos lados se desarrollan dos alas simétricas, conteniendo el claustro público la de la izquierda y un patio privado o de servicios la de la derecha. Por detrás del ábside y sacristía de la iglesia pasa un corredor que une discretamente ambos sectores.

¿Quién fue el autor de este monumental edificio donde se combinan tan sabiamente la ordenada y clásica distribución de las partes, el entronque urbanístico de las fachadas con la plaza y una sabrosa ornamentación de recio sabor castizo que sirve al mismo tiempo para unificar el diseño y enmascarar la pobreza del ladrillo constructivo? Desde luego el autor de la traza no pudo ser Alonso Gómez de Sandoval, como ha apuntado algún erudito¹², en primer lugar porque este artista fue fundamentalmente un escultor y ensamblador, no un arquitecto¹³, y en segundo

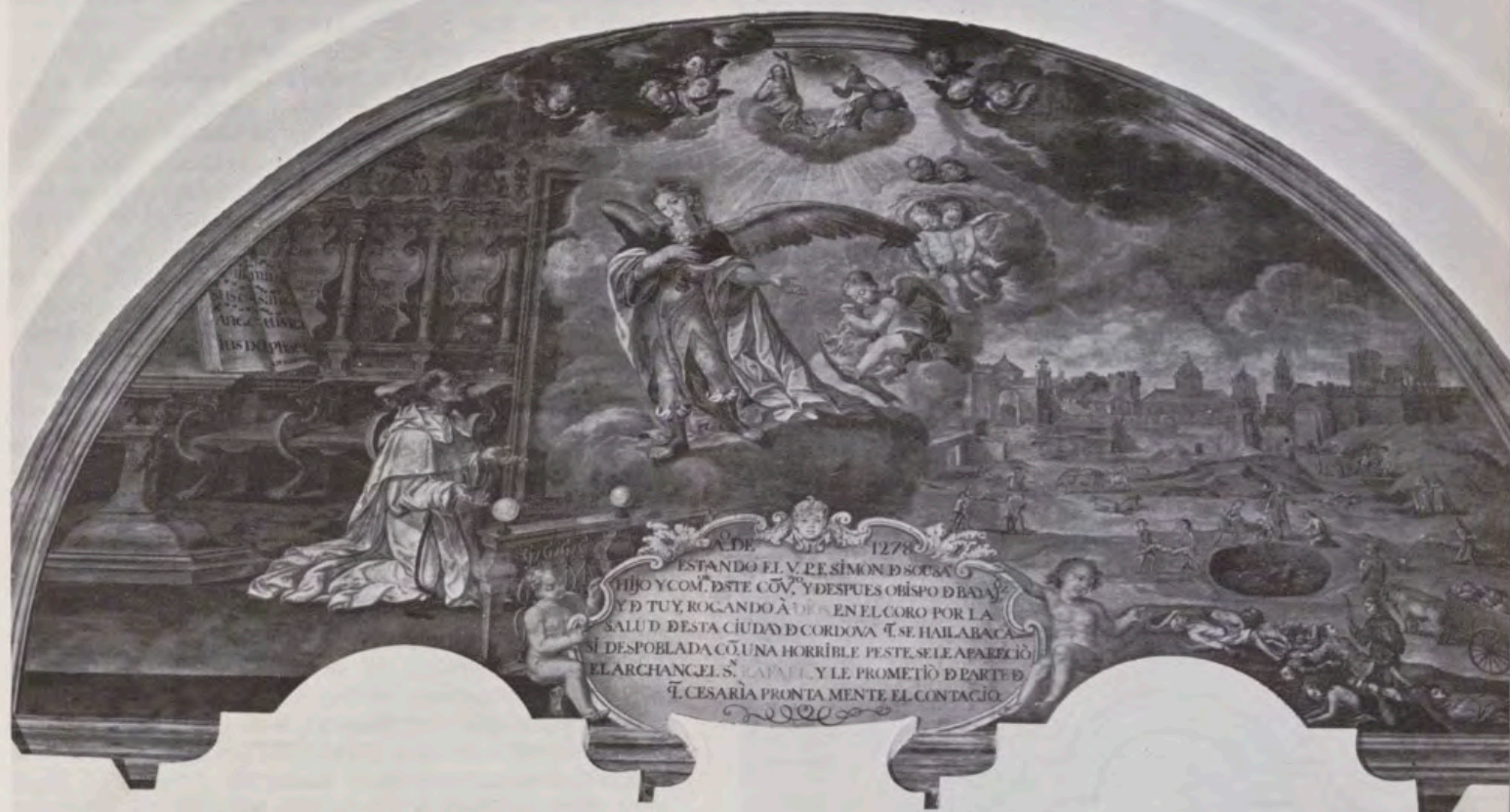


Aspecto de la iglesia hacia el coro.
El órgano destruido por el incendio.



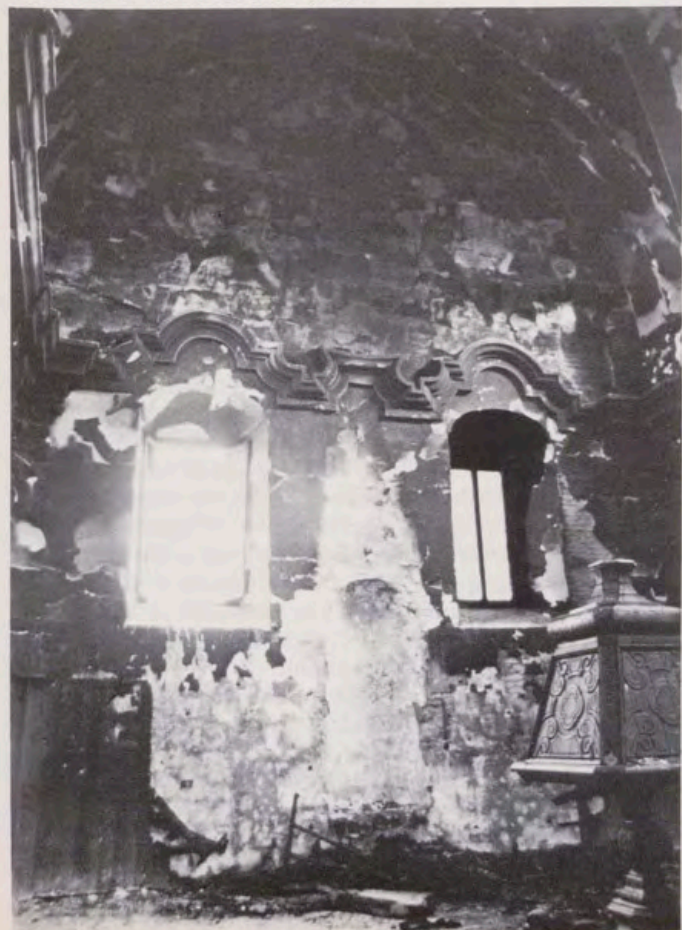
Retablo lateral de Sta. María de Cervellón.

lugar, y sobre todo, porque cuando se planeó el nuevo edificio en 1716 contaba solamente cuatro años de edad. En realidad el único de cuya participación hay constancia documental es el albañil Rafael López Madueño quien, nacido en 1690, falleció precisamente en 1745 cuando se concluyó el edificio¹⁴. Pero este alarife no parece probable que estuviese capacitado para diseñar por su cuenta sino sólo para ejecutar proyectos ajenos; así se comprueba en el caso de la escalera del Ayuntamiento que hizo en 1729 según traza del arquitecto Juan Antonio Camacho¹⁵. Angeles Raya apunta con justicia en otra dirección, pues al verificar la similitud entre la iglesia mercedaria y la ermita de Nuestra Señora del Valle de Santaella, trazada al parecer por Tomás Jerónimo Pedrajas, opina que este platero, autor también de numerosos dibujos y proyectos arquitectónicos, pudo ser el artífice del templo de La Merced¹⁶. Pues bien, la unidad de diseño de todo el edificio llevaría en conclusión a atribuirle la paternidad no sólo de la iglesia, sino de todo el conjunto conventual. Lo que no descarta el que, dada la complejidad de toda obra arquitectónica, con el paso del tiempo hubieran podido modificar algunos pormenores otros artistas, comenzando por el mencionado Gómez de Sandóval. Otro factor que hay que tener presente es la relación en el campo decorativo con la iglesia de S. Hipólito en la misma ciudad de Córdoba, cuya remodelación se comenzó en 1725, y con la parroquial de Fernán Núñez iniciada en la misma fecha; en ambas no es casualidad que intervinieran Tomás Jerónimo Pedrajas y su suegro Teodosio Sánchez Rueda¹⁷.



Pintura de la visión de fray Simón de Sousa en el coro de la iglesia.

El coro de la iglesia tras el incendio.



LA IGLESIA

La iglesia de La Merced es de planta muy convencional, compuesta por tres naves de las que las laterales son corridas, aunque para el caso funcionen como capillas-hornacina. El crucero no sobresale de los muros, siendo sus brazos, por tanto, muy cortos. Lo inusual es que están cubiertos por cuartos de esfera divididos en tres gajos lo mismo que en la mencionada ermita de Santaella. También el alzado es muy conservador. Las pilastras y retropilastras que ritman la sucesión de tramos son de orden pseudotoscánico y el entablamento liso y corrido se destaca de la cornisa mediante una hilera de clásicos dentellones. Por mimetismo estos dentellones se repiten por debajo de los antepechos de los balcones de la fachada del convento y en las cornisas de la portada del templo. Por excepción, el cornisamento se agita en melifluas curvas al enmarcar las dos ventanas del coro. Las tribunas están sobremontadas por frontones curvos partidos entre cuyos segmentos se insertan gruesas placas que, a manera de cuñas, descienden del entablamento. Por debajo de las tribunas se reiteran los placajes recortados de la misma forma que en la iglesia de S. Hipólito.

Puesto que las bóvedas de la nave y la media naranja del crucero se cerraron en fecha cercana a la terminación de la iglesia en 1745 se advierten en ellas algunas novedades que se deben ya a otra mano. Las claves de las bóvedas y de los lunetos están decoradas con molduras de yeso doradas y policromadas en forma de follajes tur-



Fachada de la iglesia de La Merced.

gentes y carnosos. A tenor de las mismas se añadieron sobre las pilastras otras yeserías que enmarcan medallones de santos de la Orden Mercedaria o de personajes relacionados con la historia del convento. Los medallones son catorce en total y representan de los pies a la cabecera a fray Simón de Sousa y fray Juan de Granada, a S. Pedro Armengol y a Sta. María de Cervellón, a S. Pedro Pascual y a S. Serapio, a S. Fernando y a S. Luis Rey de Francia, a S. Pedro Nolasco y S. Ramón Nonato, a los arcángeles S. Rafael y S. Miguel, a la Virgen de la Merced y a S. José. Este coherente programa iconográfico se completa con las efigies de los cuatro Evangelistas situadas en las pechinas del crucero. Los medallones enumerados y las yeserías que recubren el casquete de la cúpula es tradición que se deben al escultor y tallista Alonso Gómez de Sandoval, a quien también se atribuye el retablo de la capilla mayor desafortunadamente desaparecido.

Fue dicho artista el máximo exponente de la escultura cordobesa en la segunda mitad del siglo XVIII¹⁸. Sin negar que la paternidad del retablo mercedario sea suya, opino que su composición hay que retrasarla de 1745, fecha que se da generalmente por válida, a un decenio más tarde cuando menos, pues resulta casi imposible que Sandoval realizase su obra maestra cuando apenas había superado los treinta años y era a la sazón un artista poco conocido que no había recibido hasta entonces ningún encargo importante. El retablo era de tres cuerpos y una calle central muy adelantada, respecto a las laterales, en un intento, más que de jugar con planos y volúmenes, de enfatizar el programa iconográfico mediante la sucesión de tres clara-

boyas donde exponer las imágenes sobre las que quería llamar la atención del devoto espectador. En el camarín del cuerpo bajo estaba entronizada la Virgen de la Merced, en el transparente del centro S. Rafael, patrono de Córdoba, y en el baldaquino perforado del ático S. Pedro Nolasco, fundador de los mercedarios. Las otras calles actuaban con sus paneles decorativos cuajados de oro a la manera de los bastidores de una gigantesca decoración escenográfica. Por eso los otros santos presentes en el retablo estaban simplemente no en hornacinas —como sería lo habitual—, sino delante de las columnas y pilastras como meros comparsas de la representación. Eran, arriba, S. Pedro Pascual y Sta. María de Cervellón y abajo S. Carlos Borromeo, S. Lorenzo, S. Antonio Abad y S. Raimundo de Peñafort.

Aunque en este retablo no faltase la decoración de rocalla había otros dos retablitos que por su espíritu de exquisita ligereza y casi profana coquetería eran genuinamente rococós. Estaban dedicados a Sta. María del Secors o Cervellón y a la beata María Ana de Jesús. Si deliciosas eran las imágenes de las dos titulares, los numerosos angelitos retozando con alegorías marineras y de la vida ascética personificaban el encanto y la travesura que vino a cortar de raíz el austro siglo de las luces. Ambos altares pertenecían a Gómez de Sandoval y eran mucho más representativos de su estilo escultórico que la envarada máquina del retablo mayor.

La ornamentación del arco del coro, las celosías de las tribunas, la balaustrada del órgano y la caja misma del instrumento reforzaban la impresión rococó por la que atravesó la última fase del templo. El testero del coro estaba ocupado por una pintura de la visión de S. Rafael por parte del venerable Simón de Sousa, donde lo más atractivo eran la vista de la ciudad de Córdoba al fondo y los episodios de la peste en primer término. Esta pintura quizás fuera de Ignacio Cobo de Guzmán, discípulo del jiennense Sebastián Martínez, de quien colgaron en este convento algunos cuadros de la vida de S. Pedro Nolasco¹⁹.

FACHADA DEL TEMPLO

Por fortuna, la fachada del templo apenas si ha sufrido en el reciente atentado. Es de composición muy clásica con dos cuerpos de igual altura escindidos por pilastras toscanas que deslindan la zona central de las calles laterales sobre las que descansan las espadañas. Estas espadañas, en lugar de campanarios, son seguramente el rasgo más original y distintivo. Su origen se remonta en Castilla a comienzos del siglo XVII, siendo quizás el ejemplo más primitivo la iglesia de S. Pablo de Valladolid. Mucho más significativo es el caso de la iglesia de Sta. Teresa en Avila, cuya fachada con las dos espadañas fue diseñada en 1630 por fray Alonso de S. José, convirtiéndose en un auténtico arquetipo²⁰. Las espadañas de La Merced están coronadas por un airoso remate consistente en un óculo flanqueado por aletones. El motivo, aparte de su utilidad práctica de oponer la menor resistencia al viento, pudo ser tomado de una chimenea del Libro IV de Sebastián Serlio²¹. Como la fachada es considerablemente ancha, en lugar de hacer descansar el frontón triangular sobre el segundo cuerpo, se añadió un tercero entre las espadañas a fin de realzar su altura, con lo que todo el frontis consigue una indudable gallardía. Por otra parte, la fachada es estructuralmente de una inmovilidad y rigidez absolutas de suerte que el barroquismo es la resultante de los cajeados de las pilastras y entrepaños, de las placas recortadas y superpuestas a guisa de guardamalletas y de los perfilados resaltes de las guarniciones de las ventanas. Se trataba en el fondo, como en S. Hipólito y en la parroquial de Fernán Núñez, de crear unas superficies vibrátiles donde los distintos planos escalonados fuesen capaces de absorber y

fraccionar la luz, supliendo así la movilidad que falta en los muros. A ello contribuye también la capa de pintura imitando el taraceado de mármoles y jaspes tan característico del barroco cordobés. Ignoro si este revoque ha sido producto de la reciente restauración del edificio o si existía primitivamente. A esto último parece apuntar la despectiva frase que Ponz dedicó a esta fachada en el XVIII: «La cosa podría remediarse con facilidad picando los malos ornatos y quitando tanta *chafarrinada* como toda aquella extensión de fachada presenta a la vista de todos»²².

Dentro de la fachada destaca la portada de piedra blanca del templo donde todo concurre a un escalonado avance hacia la plaza y hacia el espectador como queriendo provocar la entrada de éste en la iglesia. Tal efecto se consigue particularmente mediante el ondulado alabeo de los entablamentos y la posición al biés de las pilastras del primer cuerpo y de las columnas del segundo. Dichas columnas tienen fustes de espiras torneadas al modo de las que hacía Melchor de Aguirre a fines del XVII y heredaron luego Hurtado Izquierdo y sus discípulos Sánchez Rueda y Pedrajas. Salvadas las diferencias, esta portada es comparable, por ejemplo, con la del colegio de la Compañía de Granada —hoy Universidad—, obra casi segura de Hurtado entre 1715-1717²³.

Otro recuerdo de Francisco Hurtado son las buhardillas que, a la altura de los tejados, animan la silueta y rompen la monotonía y horizontalidad de las alas del convento. Aparecen efectivamente en el patio del Hospital del cardenal Salazar construido en 1706 por el arquitecto de Lucena y las reproduce en la misma forma monumentalizada mediante frontones y pilastrillas el patio del colegio jesuítico de Sta. Catalina, hecho por el hermano Francisco Gómez hacia 1723. Alternando con las buhardillas hay en las alas de La Merced unas cresterías compuestas por volutas afrontadas que remata una almenilla, como si se tratase de un reflejo condicionado por las almenillas de los aleros de la Mezquita-Catedral.

CLAUSTRO Y ESCALERA

El claustro principal del convento es uno de los patios más bellamente logrados de todo el barroco cordobés. En él retornan, como en el templo, motivos clásicos aunados a una caudalosa fantasía decorativa. Reposadas y clásicas son en efecto las columnas toscanas de mármol que, a pares, sostienen los arcos del pórtico. Clásica es también la simetría con que se subrayan los tramos centrales de cada lado del patio mediante el ensanchamiento de los arcos y el especial tratamiento decorativo de los entrepaños correspondientes al segundo piso. Obsérvese además cómo las cuatro buhardillas que existen en el claustro, semejantes a las descritas anteriormente, están colocadas con el intencionado propósito de que se adviertan los ejes de simetría. Importa volver a insistir en este momento en la decoración que, por contraste, se concentra en las paredes que cierran la planta noble. Los cajeados de las pilastras, las molduras que recuadran las ventanas, las placas superpuestas y recortadas en nervioso y punteado dibujo y —lo que es más chocante— los estípites que se sobreponen a las pilastras que enmarcan los tramos centrales tienen que ser de la misma mano que los que hicieron análogos motivos decorativos en S. Hipólito y en Fernán Núñez.

Finalmente, para asombro y deleite del visitante se abre en el centro de la crujía meridional una fastuosa escalera destinada a poner en comunicación los dos pisos del patio. Es una escalera de las llamadas de tipo imperial las cuales, si en la arquitectura española constituyen un motivo recurrente de retórica y efectista teatralidad, alcanzan un verdadero «récord» en Córdoba por su abundancia y magnificencia²⁴. René Taylor proporcionó la noticia de que Hurtado Izquierdo había proyectado una escalera para el con-



Detalle de la portada del templo.

vento de la Merced a principios del siglo al mismo tiempo que la del Hospital de los Agudos, siendo ambas costeadas por el cardenal Salazar²⁵; sin embargo, dicha escalera sería la del primitivo y desaparecido convento, no la actual. En todo caso ésta, fabricada de mármoles embutidos y taraceados según tradición genuinamente local y cubierta su caja por una media naranja, tomó como modelo la más fastuosa de todas, a saber, la del colegio jesuítico de Santa Catalina, que comenzó hacia la tercera década del XVIII el hermano Francisco Gómez, aunque probablemente siguiendo la traza de Teodosio Sánchez Rueda. La reproduce efectivamente en sus líneas maestras aunque con más modestia, pero en último término este dato sería un sumando más para corroborar nuestra presunción de que en el convento mercedario debieron intervenir Sánchez Rueda, su yerno Tomás Jerónimo Pedrajas o algún arquitecto muy allegado a su círculo. Con todo, las yeserías que recubren la media naranja son semejantes a las de la cúpula del templo y la presencia de rocalla y de una decoración de carácter más avanzado recabarían una fecha tardía y la participación quizás de Gómez de Sandoval.

NOTAS

¹ Queremos agradecer a la Excm. Diputación de Córdoba las fotos que amablemente nos envió, algunas de las cuales han servido para ilustrar este artículo.



Escalera del claustro.

Claustro principal del Convento.

² A. PONZ: *Viaje de España*, ed. de C. M. del Rivero, Madrid, 1947, p. 1489. L. M. RAMÍREZ Y DE LAS CASAS-DEZA: *Indicador cordobés...*, Córdoba, 1837, p. 45.

³ Rafael RAMÍREZ DE ARELLANO: *Inventario monumental y artístico de la Provincia de Córdoba*, tomo I, Córdoba, 1904, fols. 700-706: manuscrito inédito de la biblioteca del Instituto Diego Velázquez de Madrid. Id.: *Guía artística de Córdoba*, Sevilla, 1896, página 53. R. CASTEJÓN: *Guía de Córdoba*, Patronato Nacional del Turismo, Madrid, 1930, pp. 119-20. S. ALCOLEA: *Guías artísticas de España: Córdoba*, Barcelona, 1951, p. 152, etc.

⁴ Francisco Hurtado Izquierdo and his school, «The Art Bulletin», tomo XXXII, 1950, p. 33, nota 72.

⁵ R. RAMÍREZ DE ARELLANO: *Historia de Córdoba*, t. IV, Ciudad Real, 1920, p. 15. G. VÁZQUEZ NÚÑEZ: *Manual de historia de la Orden de Nuestra Señora de la Merced*, t. I, Toledo, 1931, p. 68.

⁶ Teodomiro RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ: *Paseos por Córdoba, o sea apuntes para su historia*, Córdoba, 1873-77. Utilizamos la tercera edición de esta obra, Córdoba, 1976, pp. 361-74.

⁷ E. REDEL: *San Rafael en Córdoba*, Córdoba, 1899, pp. 21 y ss.

⁸ T. RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, *obra citada*, p. 365.

⁹ R. RAMÍREZ DE ARELLANO: *Historia de Córdoba*, t. IV, p. 332, donde indica como fuente de la noticia un documento del Archivo de Protocolos.

¹⁰ T. RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, *ob. cit.*, p. 368. G. VÁZQUEZ NÚÑEZ, *ob. cit.*, p. 395.

¹¹ T. RAMÍREZ DE ARELLANO: *Paseos por Córdoba*, pp. 368-69.

¹² J. VALVERDE MADRID: *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*, Córdoba, 1974, p. 112.

¹³ El que en la biblioteca de Sandoval hubiese hasta once libros de arquitectura, geometría y perspectiva no prueba que fuera arquitecto y diseñador de trazas, pues aquello era uso común entre los tallistas y ensambladores de la época. Valverde Madrid no publica ni un solo contrato arquitectónico de este artista.

¹⁴ J. VALVERDE MADRID: *ob. cit.*, p. 152.

¹⁵ R. C. TAYLOR: *Francisco Hurtado Izquierdo and his school*, página 33.

¹⁶ *La Merced: una pérdida recuperable*, artículo publicado en el Diario «Córdoba», martes, 7 de febrero de 1978. Esta misma pro-

fesora, que redactó su tesis de licenciatura sobre los retablos barrocos cordobeses de los siglos XVII y XVIII, publicará en el próximo número de la revista «Traza y Baza» un estudio sobre el retablo principal de La Merced.

¹⁷ R. C. TAYLOR: *La Sacristía de la Cartuja de Granada y sus autores*, «Archivo Español de Arte», t. XXXV, 1962, pp. 169-70.

¹⁸ R. RAMÍREZ DE ARELLANO: *Diccionario bibliográfico de los artistas de la Provincia de Córdoba*, CODOIN, t. CVII, Madrid, 1893, páginas 151-52. J. VALVERDE MADRID: *El escultor cordobés Alonso Gómez de Sandoval*, «Boletín de la Real Academia de Córdoba», número 83, 1962, pp. 47-108.

¹⁹ J. A. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario Histórico...*, t. I, Madrid, 1800, p. 336.

²⁰ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ: *El convento de Sta. Teresa de Avila y la arquitectura carmelitana*, «Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid», 1976, pp. 305 y ss. Se puede recordar como otro ejemplo de doble espadaña en la fachada la iglesia del Carmen de Cádiz, también del siglo XVIII.

²¹ *Libro quarto de Architectura de Sebastiano Serlio boloñés... agora nuevamente traducido de Toscano en Lengua Castellana por Francisco de Villalpando architecto*, Toledo, 1552, lámina LXVI. Conviene recordar que una espadaña con un remate semejante se empleó por primera vez en Córdoba en la iglesia del colegio de Sta. Catalina de los jesuitas.

²² *Viaje de España*, obra citada, p. 1489.

²³ Tomás Jerónimo Pedrajas empleó este tipo característico de columna salomónica con el tercio inferior del fuste liso y adornado con bandas de tela prendidas por sus extremos, tal como aparecen en el cuerpo bajo de la portada de La Merced, en la célebre custodia de Espejo.

²⁴ Sobre las escaleras españolas de tipo imperial en general véase A. BONET CORREA: *Le scale imperiali spagnole*, en el tomo *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Génova, 1975, pp. 631-645; sobre las escaleras cordobesas véase R. C. TAYLOR: *Francisco Hurtado Izquierdo and his school*, art. cit., pp. 32-33, y *Estudios del Barroco Andaluz*, n.º 4 de «Cuadernos de Cultura», Córdoba, 1958, pp. 47-48.

²⁵ R. C. TAYLOR: *Estudios del Barroco Andaluz*, ob. cit., p. 47.

TROPAS DE LA CASA REAL ESPAÑOLA (2)

GUARDIAS A CABALLO 1704-1824

Por ALFONSO DE CARLOS



Guardia de Corps. Compañía Italiana (1748).



Granadero a caballo, del Rey (1735).



Brigada de Carabineros Reales (1732).



Uniforme de Cazadores de Carabineros Reales.

EN tanto que Felipe V permanecía en Italia, la Reina, en Madrid, estaba llena de espanto, pues parece ser que un hombre de la servidumbre tenía una llave de palacio con la cual entraba a visitar a una dama. Esta aventura, aumentada en la Corte, hizo que la Reina escribiera al Rey contándole el ruido de cerraduras y el peligro en que se hallaba, según creía ella.

Felipe V, convencido de estos temores, y ante la necesidad de un cuerpo respetable de tropas, con destino a la custodia de las personas reales, expidió, en Milán, el Decreto que extractamos: «Habiendo tenido por conveniente formar dos regimientos de mi guardia, uno de caballería sobre el pie de "Españoles" y otro de infantería "Walona" a más de la compañía de guardia de "Cien Mosqueteros", que ya ha empezado a servirme, con ánimo de mantenerlos todos acuartelados en esa Corte para acudir con estas fuerzas a las partes donde más se necesiten: He resuelto quede solo mi noble "Guardia de Corps" y la "Española" para el servicio ordinario de Palacio y demás funciones que ejecutan, suprimiendo, desde luego, la "Alemana", cuyos individuos se agregarán a la "Guardia Española", entendiéndose esto, con todos aquellos que en la "Alemana" fueran españoles de nación, porque los que no lo son, han de quedar excluidos.»

El Rey, al llegar a Perpiñán, dio la orden para que se hiciera un vestuario de color azul con galones anchos de plata y demás adornos, para 500 plazas que debían sacarse de los regimientos de Caballería Española, para formar un regimiento de su guardia, con el nombre de «Real de España».

El Soberano, durante su estancia en Barcelona, mandó formar toda la Caballería española; y el Conde de La Palma, auxiliado por el Secretario de S. M., Antonio de Ubilla, sacó de ella tres compañías de 50 hombres cada una, eligiendo los oficiales más dispuestos y de mejor conducta. Organizó este regimiento en Madrid, a base de ocho compañías completas de a tres oficiales, con 50 hombres cada una, igual que las tres primeras que el Rey escogió en Barcelona, por lo que el total del regimiento debió ser de unas 400 plazas.

El 19 de mayo de 1703, el «Regimiento de las Guardias del Rey», pasó la muestra delante de SS. MM., «desmontado por estar los caballos tomando el verde», como dice la Gaceta de Madrid; «los vestidos de los soldados eran de paño fino, guarnecido ricamente con galones también de plata fina. Hicieron los ejercicios militares en la plazuela interior del Retiro; y el Rey, aunque estaba lloviendo, bajó del balcón, montó a caballo, y anduvo reconociendo las filas con gallardo espíritu y general consuelo de todos.»

REALES GUARDIAS DE CORPS

En el año de 1704 el Rey de España, Felipe V, previa consulta con el de Francia, Luis XIV, resolvió formar cuatro compañías de «Reales Guardias de Corps», a imitación de las de Francia. Las dos primeras, con el nombre de «Españolas», formadas por el «Regimiento Real de España» que desapareció; la tercera, «Flamenca», con los «Mosqueteros» que quedaron extinguidos, aumentando éstos con 100 nobles flamencos; y la cuarta, la «Italiana».

El Condestable de Castilla, el Conde de Lemos, el Virrey de Cerdeña, el Príncipe de Tserclas y el Duque de Pópuli, fueron los cuatro capitanes designados para mandar estas compañías, siendo los tres primeros los que acompañaron al Rey a la campaña

de Portugal, disolviendo allí la «Guardia de los Arqueros de la Cuchilla», que prestaba sus servicios en España desde 1502.

El número de oficiales y soldados de las cuatro compañías, según el decreto de 12 de junio de 1704, había de ser igual al de las francesas, y la ordenanza del 28 de septiembre del mismo año, determinaba la fuerza del «Real Cuerpo de Guardias de Corps»: «Mi gente de armería consiste en cuatro compañías de "Guardas de mi Persona", dos compañías de españoles, una de italianos y otra de walones.» «Cada compañía de: un Capitán, dos Tenientes, dos Subtenientes, dos Alféreces, cuatro Exentos, un Ayudante, cuatro Brigadieres, cuatro Subbrigadieres, 194 soldados con el nombre de guardas, dos que llevan los estandartes, cuatro guardas o soldados de la manga, cinco trompetas o timbaleros, un Capellán, un Cirujano Mayor, un Furriel, un Sillero y un Herrador.» «La Plana Mayor de las cuatro compañías se compondrá de un Sargento Mayor, dos Ayudantes, un Furriel y un Comisario.» «Cada compañía estará dividida en cuatro brigadas, de las cuales serán los Cabos, los Subtenientes y Alféreces, y cada brigada se compondrá de un Subteniente o Alférez, un Exento, un Brigadier, un Subbrigadier, un guarda de la manga y 49 guardas o soldados y un trompeta.»

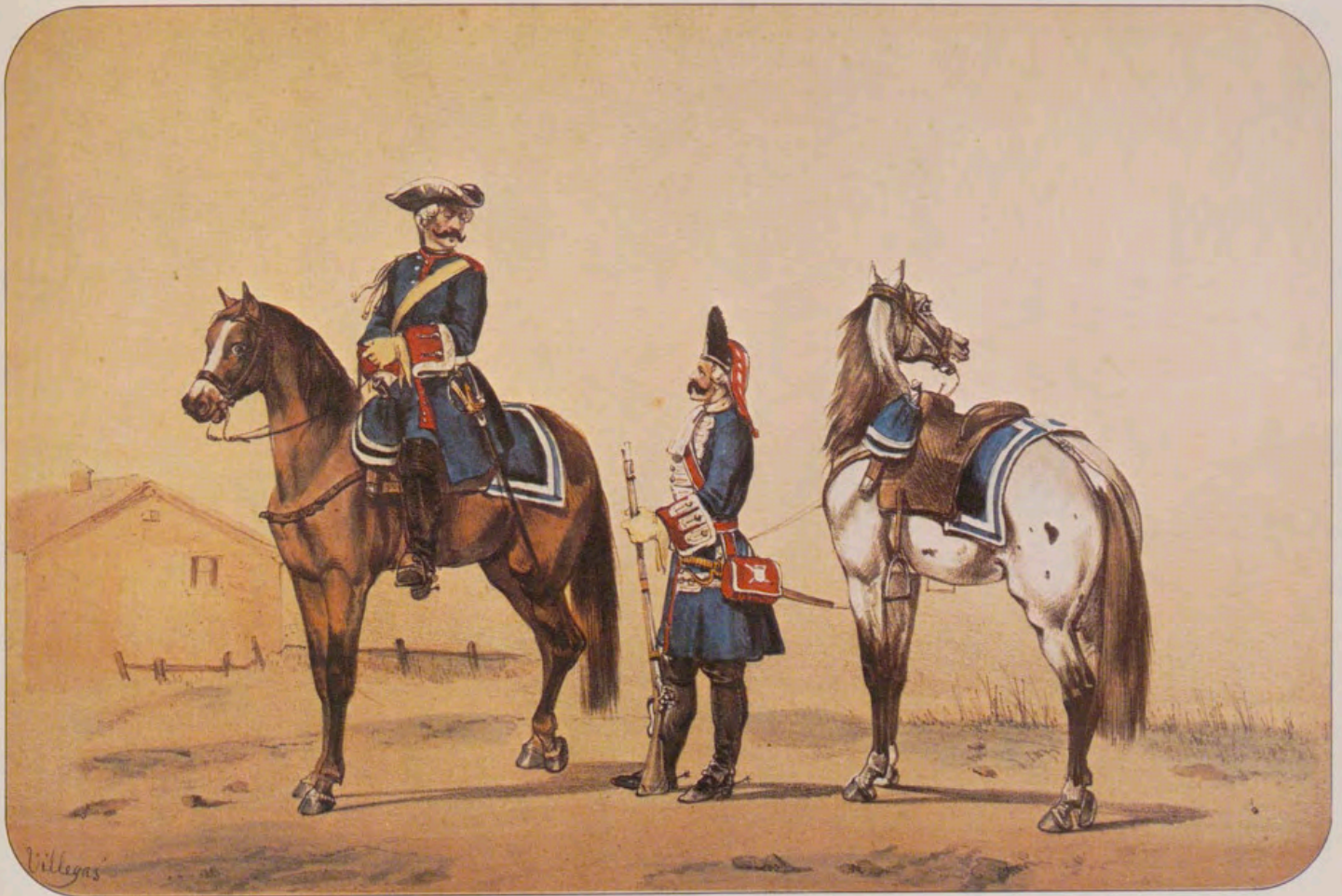
Las cuatro compañías de «Reales Guardias de Corps» subsistieron hasta que, por Decreto de 5 de febrero de 1716, se les dio nueva planta, quedando reducidas a dos, la una española y la otra italiana, compuesta cada una de 300 guardias. En el año de 1720 se volvió a restablecer la compañía flamenca, sacándose 100 hombres de cada una de las otras dos. Posteriormente, se redujo este cuerpo y en 1750 las compañías de «Guardias de Corps» se nombraron primera, segunda y tercera. En 1760, Carlos III restableció las compañías a su antiguo pie, denominándose, como antes, Compañía «Española», «Flamenca» e «Italiana». El 7 de abril de 1793 se aumentó el «Real Cuerpo de Guardias de Corps», con una cuarta compañía, llamada «Americana», para los caballeros de aquellos dominios y con la misma fuerza que las otras. La fuerza de las cuatro compañías en 1796 era de 894 hombres.

Este cuerpo era el primero de la Casa Real, gozando la preeminencia de guardar al Soberano, por lo que tenía concedidas muchas prerrogativas y distinciones; entre ellas, la de ser el Rey, Coronel de esta tropa. Los capitanes de las compañías eran Grandes de España y los guardias no estaban considerados como simples soldados, sino como cadetes de los demás cuerpos del Ejército y criados de la Real Casa.

Por Decreto de 18 de abril de 1790, Carlos IV concedió la graduación de oficial a todos los guardias; a los cadetes y portaestandartes les dio el grado de capitán de Caballería; a los guardias que hubieran cumplidos doce años de servicio en otro cuerpo el grado de teniente; y al resto, el grado de alféreces, no pudiendo gozar de esta antigüedad nada más que cuando fueran destinados al Ejército. Las divisas de cada compañía eran: encarnada, para la «Española»; amarilla, para la «Flamenca»; verde, para la «Italiana», y morada, para la «Americana».

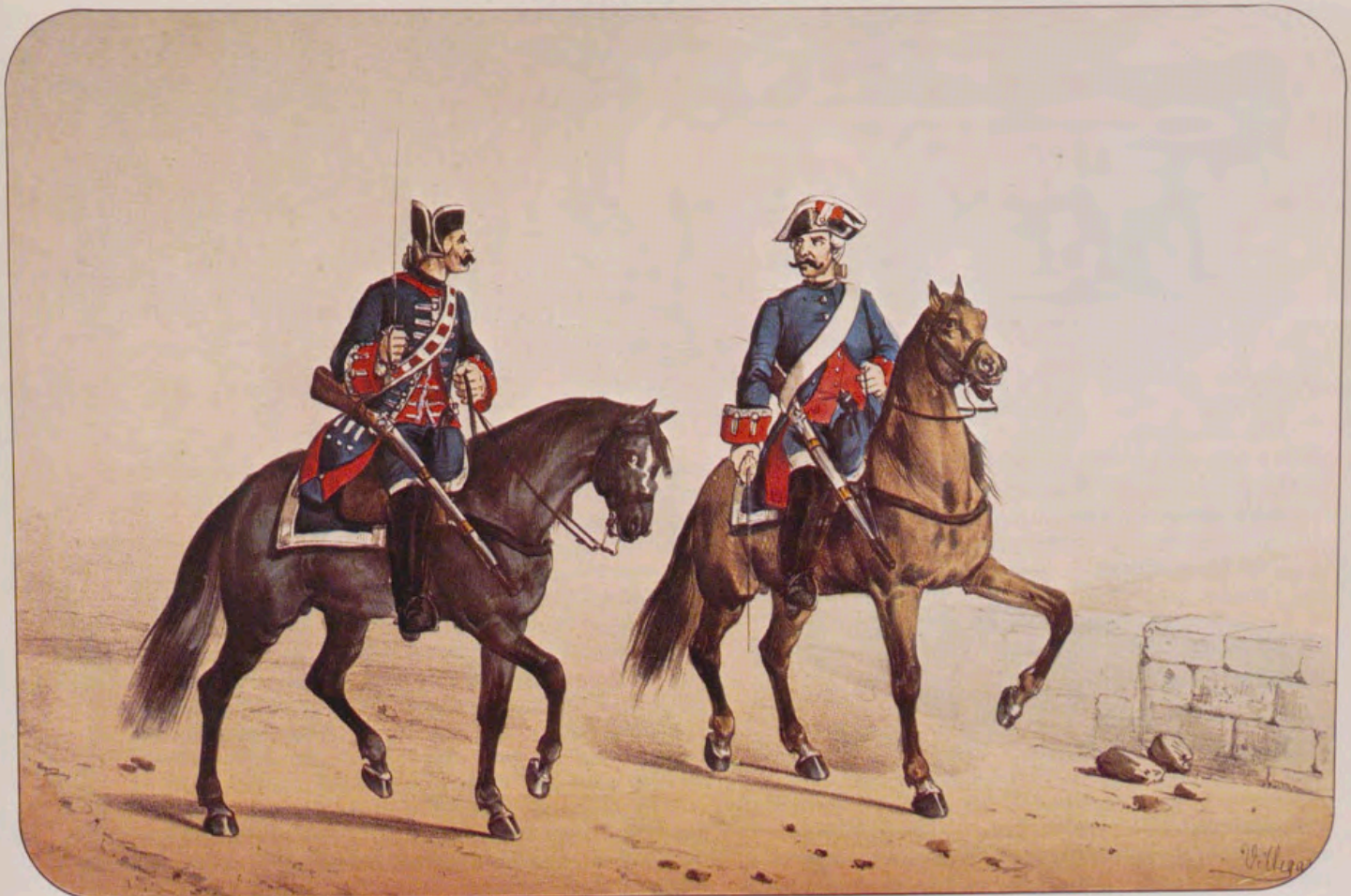
MOTIN DE ARANJUEZ

El motín de Aranjuez va unido a las Tropas de la Casa Real y especialmente a los «Guardias de Corps». Como habían entrado los franceses en España y la protección de la familia real era obligada, aunque los galos viniesen como amigos, se dispuso



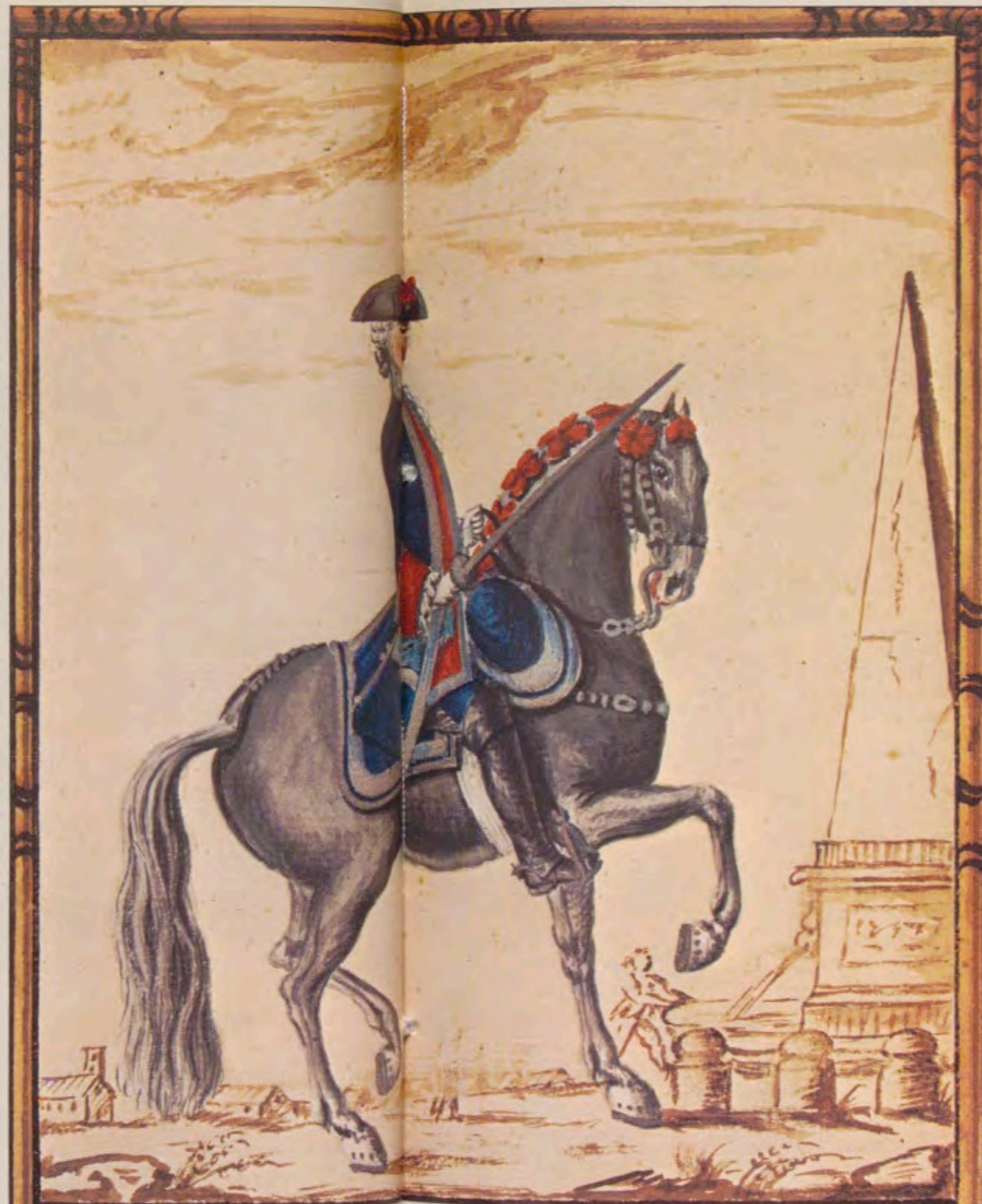
Carabiniero Real y Granadero a caballo, en 1737.

Guardia de Corps y Carabiniero Real, en 1775.





Timbalero de los Reales Guardias de Corps.
Hacia 1748.



Oficial de la Brigada de Carabineros Reales.
Hacia 1748.



Guardia de Honor del Almirante. Escuadrón de Cazadores
de la Brigada de Carabineros Reales en 1803.

que los «Guardias de Corps» y las «Guardias Españolas y Walonas», así como los «Carabineros Reales» y la mayor parte de los demás cuerpos de la guarnición de Madrid, marcharan inmediatamente a Aranjuez para proteger a la Corte.

El día 17 de marzo de 1808 aparecieron formadas en el Real Sitio las tropas de Madrid, todos los «Guardias de Corps», con su artillería, los batallones de las «Guardias Españolas y Walona» y la «Guardia de Honor del Generalísimo», Almirante Príncipe de la Paz. También se anunció la inmediata llegada de cuatro mil suizos desde Valdemoro y la de los «Carabineros Reales» desde Ocaña.

En la noche de aquel día unos disparos conmovieron al pueblo que se hallaba vigilando los alrededores de Palacio. Movidos por un solo sentimiento, paisanos y soldados acudieron a la casa de Godoy

gritando ¡Viva el Rey! ¡Viva la Reina! ¡Muera Godoy! Los «Húsares de la Guardia del Almirante» rompieron el fuego sobre los primeros grupos que se presentaron, en los que figuraban algunos soldados y varios «Guardias de Corps», a los que dispersaron y degollaron. Gracias a esta resistencia de su «Guardia», Godoy pudo sustraerse al furor del populacho, refugiándose en la buhardilla de la casa de uno de sus criados, envuelto en una estera, donde permaneció escondido más de treinta y dos horas. Los amotinados, perdida la esperanza de saciar su rabia en la persona del Privado, se retiraron saqueando antes el palacio de Godoy.

A la mañana siguiente, el Rey dio un Decreto exonerando al Príncipe de la Paz de sus empleos de Generalísimo y Almirante, permitiéndole escoger el lugar de su residencia.

A las diez de la mañana del día 19, Godoy, devorado por la sed y el hambre salió de su escondite, siendo visto por un soldado que anunció a sus camaradas la presencia del que buscaban. Corriendo la noticia por Aranjuez el pueblo acudió a la plaza. Mal lo hubiera pasado el ex Príncipe de la Paz si antes de llegar a ella no hubiera venido en su auxilio una sección de «Guardias de Corps»: «Salió el reo de su casa a pie, en medio de un piquete de guardias de Corps, éstos lo llevaban en medio de dos caballos agarrado cada guardia del cuello de la levita, y él sostenido con ambas manos en las bridas de los caballos; iba con el cuerpo inclinado, y todo el pueblo pedía a voces su cabeza; le dieron una cuchillada en la cara, un fuerte palo en las espaldas y una pedrada en la boca, de cuyas resultas empezó a desangrarse por boca y narices; y sin embar-

go de la mucha tropa que se juntó después, no podía evitar ésta que lo maltratasen; era un objeto digno de compasión ver a un hombre que el miércoles 16 mandaba la Monarquía, se le hacía guardia con bandera, salía con batidores, y verlo hoy indefenso, preso y humillado; y a pesar de estar tan abatido el pueblo le quería beber la sangre.»

BRIGADA DE CARABINEROS REALES

En tiempos de Felipe V se seguía el sistema de elegir tres soldados escogidos por compañía que se llamaban «Carabineros» en la Caballería y «Granaderos» en los Dragones, los cuales formaban en caso de combate a la cabeza de los escuadrones para hacer una descarga de fuego sobre el enemigo, así como

para otros fines. En 1721 se derogó esta norma, mandando que se formaran 20 compañías de carabineros, agregándose una a cada compañía de cada regimiento de Caballería, además de las 12 que componían el pie de cada regimiento. Al hacerle presente al Rey Felipe V lo poco útiles que serían estas compañías en caso de guerra por ser independientes, al no formar cuerpo —y caso de reunirse con motivo de una campaña, al no conocerse la oficialidad y la tropa, no habría entonces coexión, obteniéndose por tanto, pocas ventajas de la unión—, determinó, a imitación de otros países, formar y establecer una brigada con el nombre de «Carabineros Reales».

El 7 de marzo de 1732 se expidió la primera Ordenanza para este instituto, al que se consideró primer Cuerpo de la Caballería, después, por supuesto, de los «Guardias de Corps», formándose bajo el pie de cuatro escuadrones de a tres compañías. Cada compañía estaba constituida por un Capitán, un Teniente y un Alférez, dos Sargentos, un Trompeta, tres Cabos y 47 Carabineros. La Plana Mayor, de un Comandante en Jefe de la Brigada, un Segundo Comandante, un Sargento Mayor, dos Ayudantes, un Capellán, un Cirujano, Timbalero, Sillero y un Mariscal. En total, 636 carabineros, excluidos los oficiales.

Esta brigada, que hacía el servicio a pie y a caballo, debía nutrirse de la gente escogida de la Caballería, a la cual se dio mayor prestancia y consideraciones, aumentándose el sueldo y graduación a los oficiales en distintas épocas. El Rey, satisfecho de la conducta y valor de la brigada de Carabineros en la guerra de Italia, declaró por R. O. de 4 de enero de 1742, a este cuerpo Tropa de la Guardia.

El vestuario de la brigada de Carabineros era de paño azul forrado de colorado, chupa colorada, así como la vuelta de la casaca, galón de plata al borde de la manga, otro en la cartera y otro en el fiador de la bandolera, y el sombrero negro guarnecido de galón de plata ancho. Las mantillas y tapafundas de los caballos, azules con galón de seda blanca; el cinturón y la bandolera, blancos, con pespuntos; guantes de ante y corbata negra. Las libreas de los trompetas y timbales como las de los Cuerpos de Casa Real. Tanto los oficiales como los carabineros, según que hicieran el servicio a pie o a caballo, usaban botines o botas fuertes. El armamento: carabina rayada, pistolas guarnecidas de latón y espada. Uniforme que, con ligeras modificaciones, perduró hasta finales del siglo XVIII.

Con motivo de la guerra con Portugal de 1800, don Manuel Godoy, Príncipe de la Paz, formó un cuerpo de Caballería Ligera, que destinó para su guardia, quedando él como General en Jefe del mismo. En 1803 se aumentó a dos escuadrones que se integraron en la «Brigada de Carabineros Reales», estando formados desde entonces por seis escuadrones. Esta tropa, como parte integrante de la Guardia Real, obtuvo las mismas preeminencias y prerrogativas que tenía ésta, siendo uno de los dos escuadrones de «Húsares» y el otro de «Cazadores».

A estos dos escuadrones se les señaló el vestuario correspondiente a la tropa que tenía esta arma en la Caballería, que se varió en el año 1805. Un año después quedaron ambos escuadrones con la denominación de ligeros, con vestuario propio.

GRANADEROS A CABALLO

Felipe V también instituyó la compañía de «Granaderos a Caballo» el 26 de diciembre de 1731, sacando los soldados de los regimientos de Dragones

de Bélgica, Batavia, Sagunto, Numancia y Lusitania, dándoles las mismas prerrogativas, pie y fuerza que tenía la compañía de Granaderos a Caballo de la Casa Real de Francia con la fuerza de 150 hombres.

La compañía se dividió en tres brigadas compuestas cada una de un Brigadier, con grado de Capitán, dos Subbrigadieres con el de Teniente, un Tambor, dos Cadetes, dos Lanspesadas y 45 Granaderos, estando en la primera el Portaestandarte, graduado de Alférez. La Plana Mayor estaba formada por un Capitán-Teniente que era Brigadier del Ejército, un Teniente que era Coronel y un Subteniente que era Teniente Coronel del Ejército. Además de esta Plana Mayor se nombró un Mariscal de Logis, con el grado de Teniente Coronel, un Ayudante con el de Capitán, un Capellán, un Cirujano, un Tambor Mayor y un Herrador, a quienes se les dio mayor paga que el resto de la caballería. Estos granaderos se ocuparon de la custodia del Infante Don Carlos, en la conquista de Nápoles y Sicilia, adonde marcharon en su compañía como «Guardias de la Persona».

El vestuario de esta compañía era de paño azul, con vuelta grana y calzón también de paño azul; la casaca guarnecida con ojales de galón de plata en forma de alamar y un ribete de galón de plata al canto, lo mismo en la casaca que en la chupa; capas de paño azul con galón de plata al cuello, y las mantillas y tapafundas de paño azul con galón de plata al canto.

Las libreas de los tambores eran, asimismo, de paño azul con vuelta roja, galoneadas de plata; y las de los oboes como éstas pero más distinguidas. Los uniformes de los oficiales mayores eran de la misma divisa, con ojales de plata en forma de alamar, guarnecido el resto del vestido por las costuras. Los oficiales inferiores tenían la distinción según su grado.

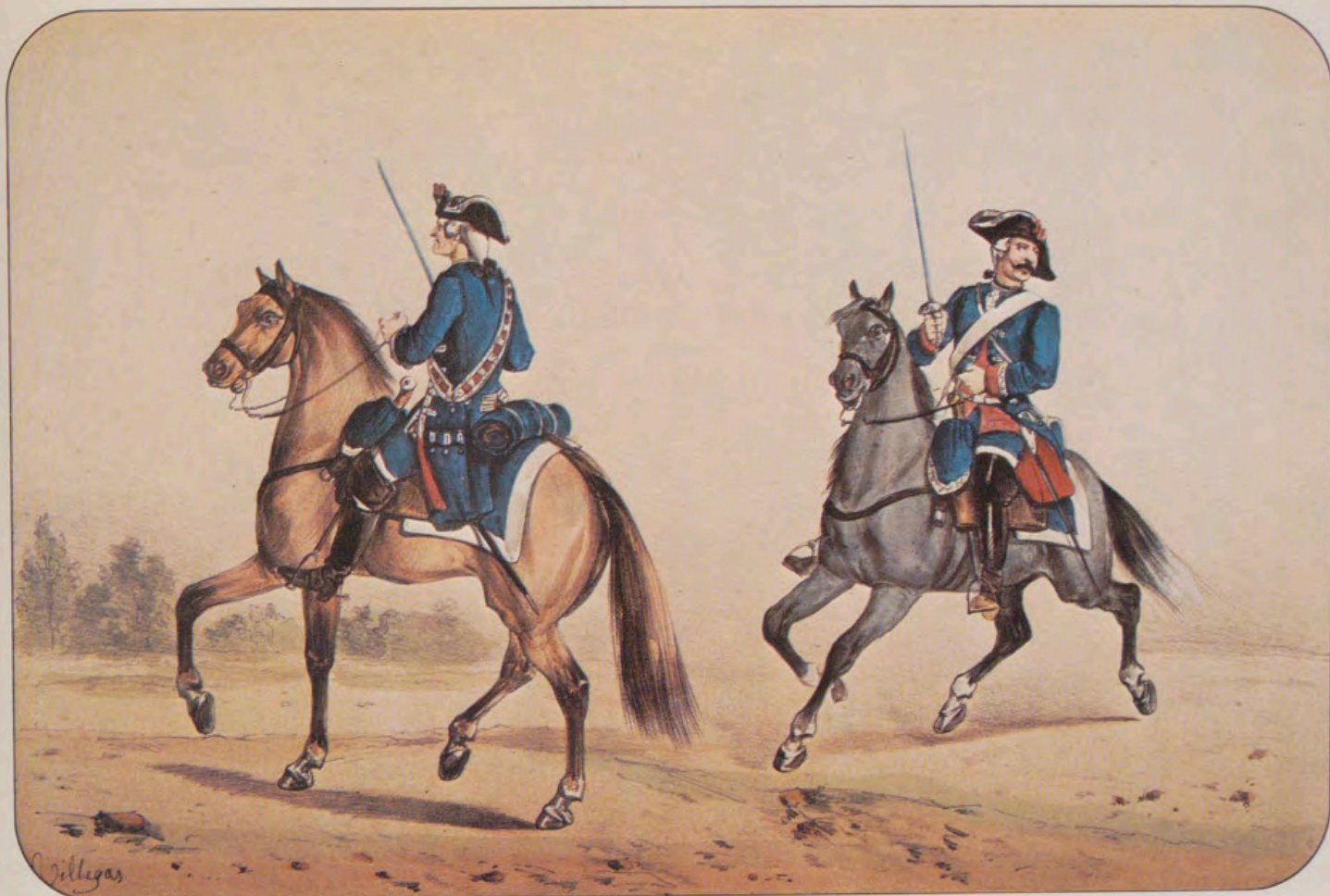
Los oficiales y granaderos de esta compañía llevaban bonete a la granadera de color grana, de piel de oso, bolsa grana, cinturón y portafrasco, guarnecido todo ello de galones de plata en correspondencia con la casaca. Las gorras y las bolsas llevaban, además, bordado el escudo de las armas reales españolas. Los oficiales y los granaderos usaban botines, ya hicieran el servicio en campaña, a pie o a caballo. Su armamento consistía en fusil con bayoneta, sable y dos pistolas en el caballo.

La compañía de «Granaderos a Caballo del Rey» —que estaba formada, según la Ordenanza de 3 de mayo de 1735 de «hombres altos, robustos, de conocido valor, cuerdos y con bigotes»—, se extinguió el año de 1748, al reducirse el Ejército como consecuencia de haberse terminado la guerra de Italia. No obstante, volvieron otra vez a la Guardia Real en el año 1824. Esto lo trataremos en otro capítulo.

GUARDIAS DE LA PERSONA DEL REY

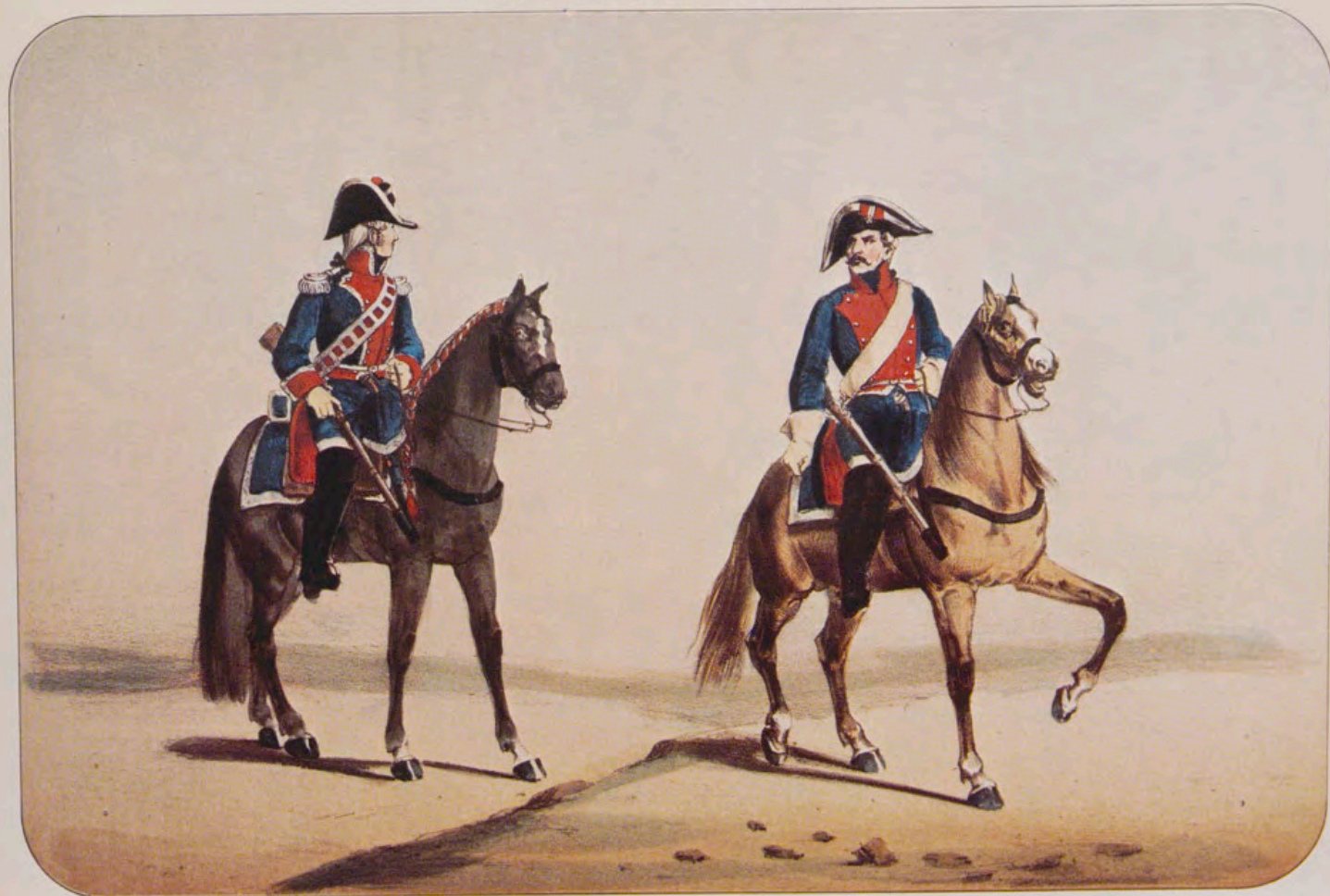
El primero de julio de 1814, después de más de cien años con el mismo nombre de «Guardias de Corps», Fernando VII cambió dicha denominación afrancesada por la española de «Guardias de la Persona del Rey». El 28 de octubre de 1816 mandó que se aumentara el Cuerpo con una brigada completa de «Flanqueadores», con la montura y vestuario de los Cazadores de Caballería, siendo el primero y segundo escuadrón de Granaderos, y el tercero y cuarto de Ligeros.

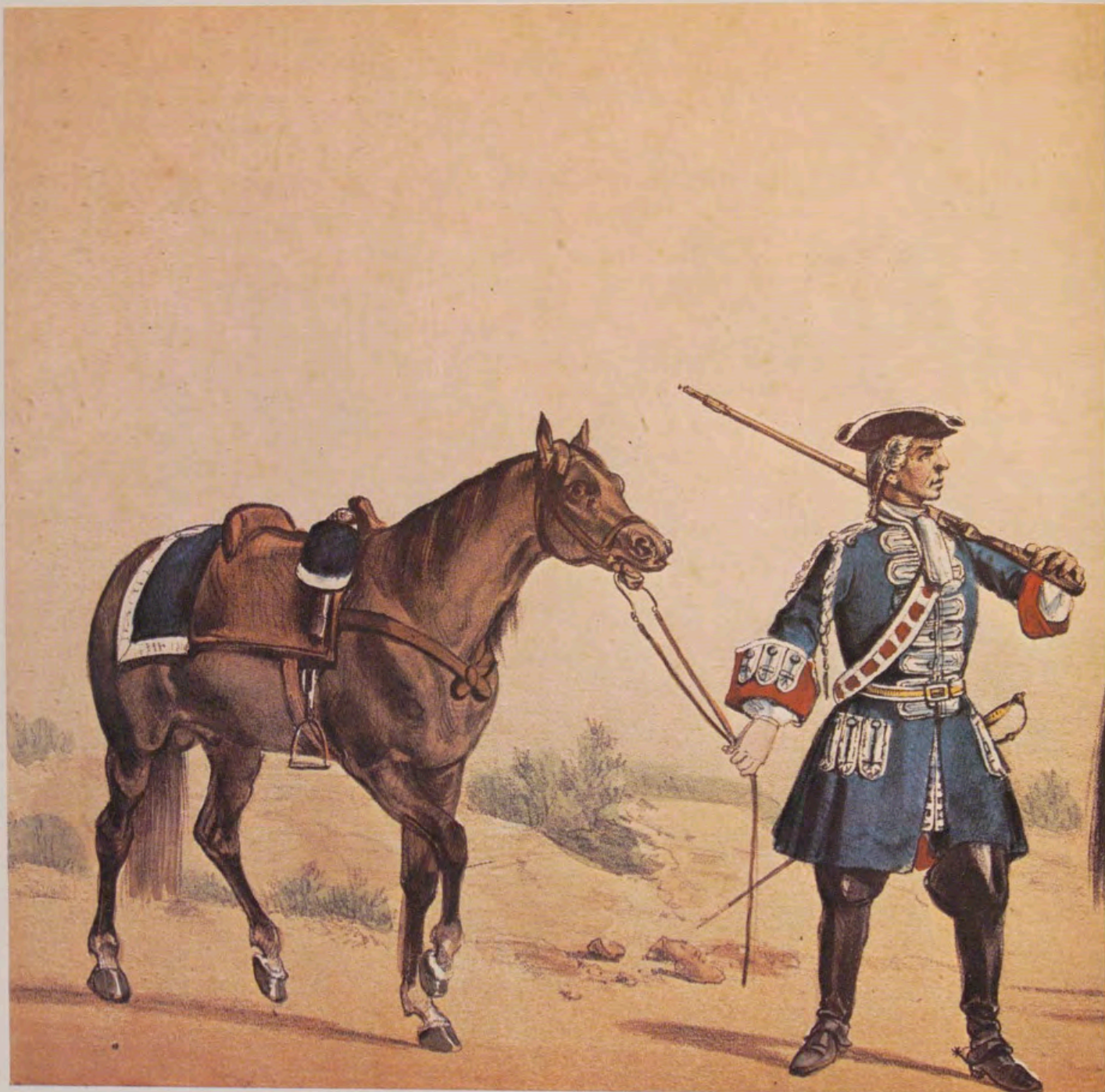
El vestuario de los «Guardias de la Persona del Rey» no varió mucho del de sus antecesores los «Guardias de Corps», ya que la casaca continuó siendo azul; el cuello, solapa, vueltas y forro de la ca-



Guardia de Corps y Carabinero Real en 1789.

Guardia de Corps y Carabinero Real en 1802.





Guardia de Corps, de las dos primeras compañías españolas de este Real Cuerpo, en la época de su creación (1704).

saca encarnado, pero se introdujo el calzón y chaleco blanco para gala; el botón, bandolera y galón de plata y los cuadretes de la bandolera de los tres escuadrones, encarnados. El de los escuadrones Ligeros debería ser igual al de los Granaderos, pero en vez de la granada que éstos llevaban en la espada, chapa y faldones de la casaca, deberían llevar aquéllos una flor de lis; y en lugar de la mantilla y maleta cuadrada de los Granaderos, los Ligeros usaban chabrac y maleta redonda.

El cuerpo de «Guardias de la Persona del Rey», según esta resolución de 28 de octubre, quedó formado por cuatro escuadrones y cada uno de éstos de a tres brigadas, una de éstas de «Flanqueadores», siendo la fuerza total de 698 plazas montadas, sin contar oficiales de escuadrones y plana mayor.

A consecuencia de los desagradables sucesos que tuvieron lugar en Madrid en el mes de febrero de 1821, el cuerpo de «Guardias de la Persona del Rey» cesó en todas las funciones del servicio que le correspondían por la ordenanza a que estaba sujeto y así lo dispuso su Majestad y se hizo público por R. O. de 7 de febrero de dicho año. La restauración del sistema constitucional produjo el Decreto de las Cortes de 29 de junio de 1821, suprimiendo el cuerpo de «Guardias de la Persona del Rey».

Este cuerpo, el más lucido que se conocía en España, subsistió prestando el servicio al mismo Godoy, hasta que por los sucesos del año de 1808 fueron reformados los escuadrones. Más adelante, por Real Decreto de 23 de mayo de 1822, quedó extinguida la Real Brigada de Carabineros Reales.



*Estandarte y porta-estandarte de la Compañía Italiana
de RReales Guardias de Corps. Hacia 1748.*



Estandarte y porta-estandarte de la Compañía Española de Reales Guardias de Corps. Hacia 1748.



Estandarte y porta-estandarte de la Compañía Italiana de Reales Guardias de Corps. Hacia 1748.



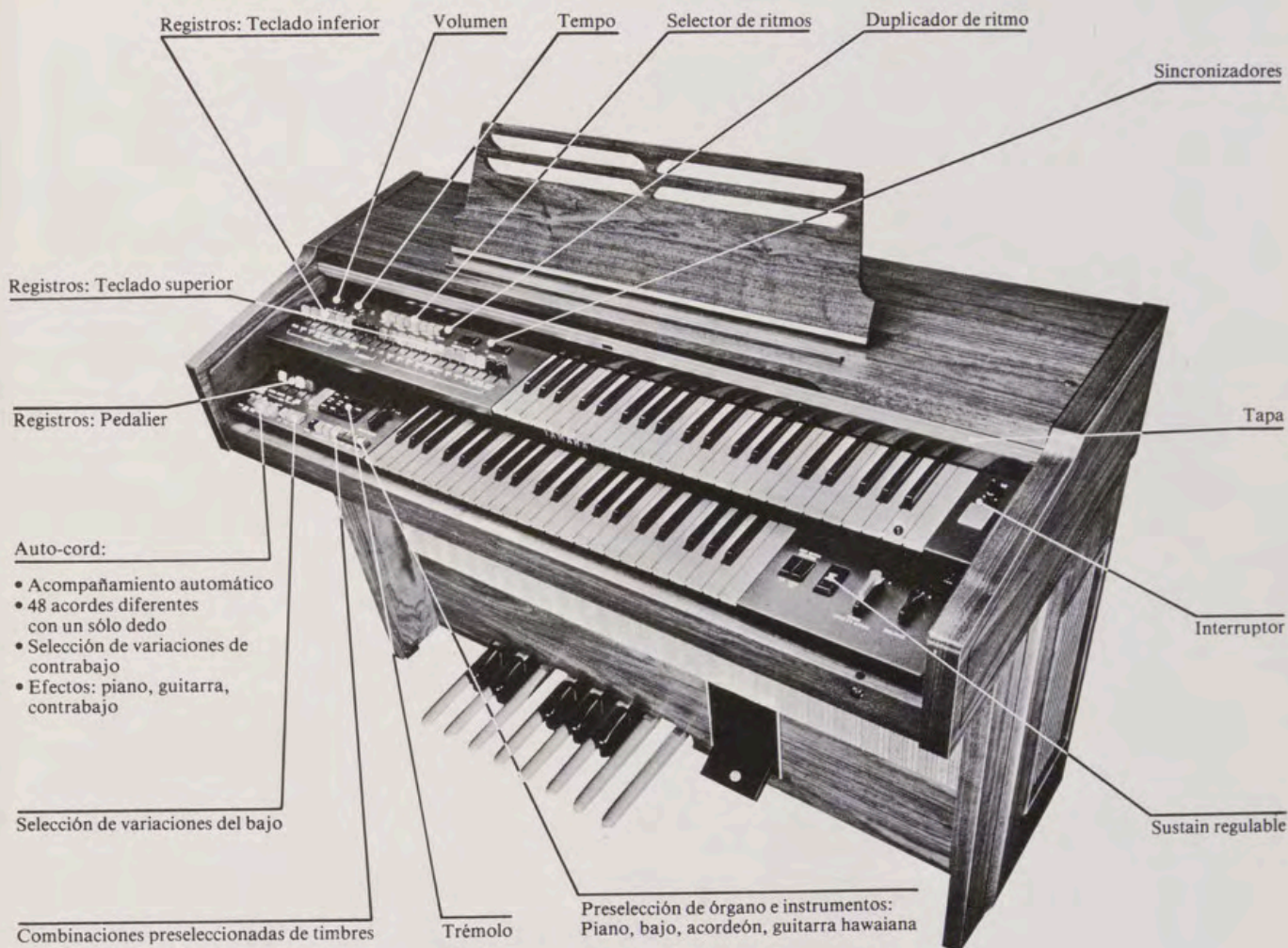
Estandarte y porta-estandarte de la Compañía Flamenca de Reales Guardias de Corps. Hacia 1748.



Brigadier de los Reales Guardias de Corps. Hacia 1748.



Brigadier de los Reales Guardias de Corps. Hacia 1748.



Yamaha o la interpretación al alcance de todos. Sin conocer música, sin tener que aprenderla, en unas semanas cualquier persona puede interpretar sus piezas favoritas...

Un órgano Yamaha

EN el verano de 1887, *Torakusu Yamaha*, ingeniero de un equipo médico-dentista, tuvo la ocurrencia, entre interesante y divertida, de reparar un armonio de fabricación americana. El trabajo le fascinó hasta tal punto que decidió construir por sí mismo un nuevo armonio, basándose sólo en la experiencia adquirida en reparar el anterior.

Aquél órgano, sería el primer episodio de una historia fascinante que situaría el nombre de *Yamaha* a una altura que ni el mismo *Torakusu* hubiera podido imaginar. Porque en nuestros días, *Yamaha* se ha convertido en el primer y más prestigioso

de cuantos fabricantes de instrumentos musicales existen en el mundo.

En el campo de órgano electrónico, por ejemplo, *Yamaha* es el único fabricante en el mundo que concibe, perfecciona y produce sus circuitos integrados mediante diseños a gran escala realizados por ordenador. *Yamaha* es igualmente el único fabricante que produce por sí mismo todas las piezas integrantes de sus instrumentos.

Por otra parte, en un órgano *Yamaha* el esmero en los detalles es absoluto, y cada detalle no es sino el reflejo de un espíritu que sólo tolera la perfección. Finalmente,

antes de salir al mercado cada órgano *Yamaha* tiene que superar cientos de pruebas en las distintas etapas de su fabricación.

Por todo ello, no puede sorprender a nadie que un órgano *Yamaha* posea una sonoridad incomparable; que su belleza de líneas satisfaga el gusto más estético; que ofrezca una insólita facilidad a la hora de ejecutar. Y que dure indefinidamente.

Y por todo ello, si Vd. adquiere un órgano *Yamaha*, puede estar absolutamente seguro de que adquiere el órgano electrónico más perfecto que se produce en el mundo.

Importador y agente exclusivo:

HAZEN

Autopista de La Coruña, Km. 17,200. Las Rozas - Madrid

Los órganos *Yamaha* puede Vd. encontrarlos en los más prestigiosos establecimientos de música.



Tener su dinero a la vista y con más interés.

Esta es la ventaja de abrir a su nombre una Cuenta de Ahorro.

La Cuenta de Ahorro es el depósito a la vista de mejor retribución.

Usted puede disponer de sus fondos en cualquier momento, como en la cuenta corriente, pero cobrando intereses más altos. Además, presentando la libreta, puede disponer de sus fondos en plaza distinta a aquella donde tiene domiciliada la libreta.

El Hispano se ocupa de llevarle la contabilidad y los apuntes de su libreta, bajo la supervisión de usted.



BANCO HISPANO AMERICANO



El Conde de Aranda, en la época de su embajada en París.



Torres del Peinador de la Reina y de Comares, por Roberts. Siglo XIX.

Documentos del Archivo de Palacio

DESTIERRO DEL CONDE DE ARANDA EN 1794

Por MARCELINO TOBAJAS LOPEZ

LA historia del destierro y después prisión del Conde de Aranda, en 1794, se reparte entre los reales sitios de Aranjuez y La Alhambra, aunque ésta, hoy día, ya no tenga ese carácter. Pese a esto, como allí, cuando lo era, se desarrollaron algunos sucesos de los que me voy a ocupar, aparece en estas páginas con el deseo de poder aclarar, siquiera sea en parte, algunos puntos curiosos del desenlace de la lucha entre Aranda y Godoy.

En síntesis, lo que cuentan las historias es esto: el 14 de marzo de 1794 se reunió en Aranjuez, una vez más, el Consejo de Estado para establecer el procedimiento que se había de seguir en la guerra que España mantenía con la Francia revolucionaria que acababa de decapitar a Luis XVI. Durante la sesión se produjo una discusión muy viva entre Godoy y Aranda. El resultado fue que el Conde cayó en el desagrado del Rey Carlos IV sin que se den otras razones que la del proceder impetuoso, y puede que irreverente, del Conde, quien a las pocas horas de haber tenido lugar la discusión fue detenido en el mismo Aranjuez, secuestrados sus papeles y conducido a Jaén, desde donde, al cabo de cinco meses, se le trasladó al real sitio de La Alhambra. Allí pasó algún tiempo y luego se trasladó a Sanlúcar de Barrameda. En 1795, por gracia del Rey, le fue permitido pasar a sus tierras aragonesas de Epila, donde murió el año 1798. En la actualidad, y gracias al estudio hecho por Ferrer Benimeli de algunos despachos del embajador austriaco en España, el Conde Von Kageneck, los acontecimientos que se describían al gobier-

no de Austria adquieren dimensiones mucho más reales¹.

Aun cuando ha sido tradicional acusar al Conde de proceder según los dictados masónicos, asunto éste por demás oscuro, lo que se puede precisar a través de los textos de los despachos de Von Kageneck, lo que aparece muy claro, es que se trataba de una conspiración muy organizada contra Godoy. Es éste mismo, ignorante por supuesto de los despachos del embajador, quien al cabo de muchos años no los confirma: *Desde el principio de la guerra hubo siempre en España un partido, corto en número y recatado, mas no del todo sin influjo, que vio con pena la coalición contra la Francia [...] los más de este partido se encontraban en la clase media y en la gente letrada más especialmente: jóvenes abogados, profesores de ciencias, pretendientes y estudiantes; pero sin faltarles apoyo de personas notables entre las clases elevadas...*². Von Kageneck precisa: *abogados, viejos militares en retiro y muchos descontentos con la Corte.* Agrega el embajador que estaban repartidos por casi todos los estamentos sociales, *incluso entre los funcionarios de asuntos extranjeros, tan favorecidos por este último [Godoy], la mayor parte están de acuerdo con el Conde.*

Y no es que se tratara por Aranda solamente de conseguir el alejamiento del ministro: *Dejando a un lado el que el joven Godoy fuera o no odiado por el anciano Aranda, una cosa queda clara del despacho de Kageneck: que la oposición a una guerra activa no era idea sólo de Aranda*³.

DISENSION Y ARRESTO

El 27 de febrero de 1793 el Conde presenta al Rey un estudio en el que se aconsejaba la *neutralidad armada*, pese al cual la guerra, como es sabido, fue un hecho en el que las armas españolas cosecharon éxitos por la parte de Cataluña, aunque luego, en este mes de febrero de 1794, el panorama era sombrío. Es ahora cuando se reúnen en Aranjuez los generales en jefe de los ejércitos de Cataluña, Navarra y Aragón para intercambiar opiniones y aconsejar al de Estado, que celebró sesiones los días 25 y 28 de febrero, y 4 de marzo. En esta sesión entregó el Duque de la Alcudía al secretario un dictamen del Conde de Aranda, que no pudo asistir por haber sufrido un golpe en la cabeza.

Cuenta Godoy, y por ello se verá que no estaba ignorante, que *el partido de la paz, o, por mejor decir, el partido de la Francia, halló un órgano por quien mostrarse con la frente alzada, y la cuestión de paz o guerra fue lanzada en el Consejo*. Se trataba de Aranda, quien tomó a pecho condenar aquella guerra⁴. Esta es la sesión que celebró el Consejo de Estado el viernes, 14 de marzo, y en ella se leyó el papel del Conde de Aranda a que antes he hecho referencia. Cuando el secretario concluyó la lectura, cuenta Muriel, a quien he seguido hasta ahora, que Godoy se volvió inmediatamente hacia el Rey y le dijo: *Señor este es un papel que merece castigo, y al autor de él se le debe formar causa y nombrar jueces que le condenen, así a él como a varias otras personas que forman sociedades y adoptan ideas contrarias al servicio de V. M., lo cual es un escándalo*⁵. El papel a que se refiere Godoy era el dictamen de Aranda, de tono acusadamente pesimista, y que, ya se puede suponer, se enfrentaba a las opiniones coincidentes del general Ricardos y de Godoy. Ahora es cuando tuvo lugar la discusión entre el Duque de la Alcudía y Aranda; seguidamente, el Rey levantó la sesión a las doce y media según Muriel. Una hora después el Conde de Aranda era enterado de que debía salir hacia Jaén en un tiro de colleras de los picaderos del Rey, donde permanecería sin salir de la ciudad, a menos de preceder orden expresa de S. M.⁶

¿Por qué se eligió Jaén? Sospecho que por su proximidad a Granada, donde se llevaría al Conde si las circunstancias lo aconsejaban, pese a que Godoy, como se verá por los despachos de Von Kageneck y por los papeles que publicó, vacilaba temeroso.

Según la hipótesis que aventuro se pensaría en este destierro y en su envío posterior a la fortaleza de La Alhambra antes del día 14 de marzo. Consta documentalmente que el Alcaide de La Alhambra y Gobernador del Soto de Roma —entonces también otro real sitio— se encontraba en la Corte el 8 de febrero, día en que se firma en Granada una Representación que elevan a Carlos IV siete vecinos de La Alhambra, sobre el restablecimiento de la Compañía de Guardias Viejas de Castilla. Por lo que nos interesa se dice en la Representación que el informe escrito *quedó en poder de dho Gobernador y se llevó a esa Corte, en donde permanece, sin haver podido hasta ahora evaquar su encargo; por no haver havido lugar*⁷.

La expresión «se llevó a esa Corte» me hace suponer que cuando se escribió esta Representación haría algún tiempo que el brigadier don Diego de Córdoba, alcaide mayor de La Alhambra, se encontraba en la Corte. No puedo creer que las dificultades para despachar el asunto de las Guardias Viejas era lo que le retenía. Es casualidad que precisamente se resuelva este asunto el 17 de marzo, tres días después del destierro de Aranda. Córdoba estaba ese día en Aranjuez, según una Exposición que el mismo día eleva al Duque de la Alcudía, declarándose opuesto a la solicitud de que se restable-

ciera en La Alhambra la Compañía de Reales Guardias Viejas de Castilla⁷.

Aranda, en mayo, pide a su casa de Madrid algunos papeles. El día 30 se presenta en ella don Antonio Vargas Laguna, alcalde de Corte, a recoger de real orden los papeles mencionados y que ya habían sido entregados al ordinario, cosa que no se acostumbraba a hacer entonces. El paquete de los papeles iba *cubierto de encerado con sobre a otra persona diferente del Conde de Aranda*, según nos cuenta Muriel. Irritado, Aranda eleva una representación al Rey, quejándose de lo sucedido y pidiéndole que lo juzgue su real persona.

Pero había trasfondo en todo lo que estaba sucediendo. Von Kageneck da cuenta a su Corte de que *se ha visto con claridad que el número de los descontentos era mucho mayor de lo que se había esperado*⁸. Más aún, estos descontentos no se habían disgregado. En el mismo despacho que acabo de citar se dice que *contra el Conde de Aranda prosiguen las investigaciones secretas y precisamente hace un par de noches se hicieron a su esposa y servidumbre diversas preguntas*. Se le aseguraba a Kageneck, y así lo transmite en su despacho del 16 de julio, *que se tienen pruebas convincentes contra el Conde de Aranda, acerca de una revolución a implantar en este Reino, según la cual se había de entregar definitivamente a las Cortes un poder semejante a una Convención Nacional, en perjuicio de la autoridad real*. Y lo que es más importante, agrega que *no se tiene corazón para proceder contra este Conde como él se merece, por temor a sus bien numerosos partidarios*. Por eso se habían extremado las órdenes de vigilar al Conde y de que *no se le permitiera correspondencia alguna, sin que todas las cartas por él escritas y recibidas fueran sometidas al comandante de Jaén*.

Pero, también debía de haber en Jaén partidarios del Conde. Muriel, sin muchos cendales, lo dice, pues a pesar de vigilarlo *se notaba en el cumplimiento mismo de estas disposiciones que el intendente y los demás encargados de la autoridad profesaban por el ilustre confinado el aprecio y veneración que era universal en el reino*⁹.

No debe extrañarnos, pues, que Von Kageneck informe el 22 de julio a la corte austríaca de que *el número de los descontentos aumenta en estos últimos tiempos, además, parece que se levantan cada día más acusaciones contra el Conde de Aranda, incluso a cerca de un secreto acuerdo con los franceses*. Por último, el 5 de agosto asegura en su despacho que *al partido del Conde de Aranda están afiliadas muchas de las más nobles familias*. Dos fechas antes, el día 3, Carlos IV ha ordenado a Vargas Laguna que pase a Jaén a tomar declaración al conde, a consecuencia de la representación dicha, según Muriel.

LA ALHAMBRA ¿PRISION?

Por todo lo anteriormente citado me atrevo a suponer que el enviar a Vargas fue una medida de seguridad para enmascarar los verdaderos propósitos de Godoy. Pero, antes de continuar, retrocedamos al año 1793, en cuya primavera se escribieron los dos papeles que voy a citar. El primero de ellos es un informe del coronel don Francisco González Mojena sobre *si se podían alojar en la Alhambra de Gran.¹⁰ Prisioneros de Guerra, y q.^o número podrá contener aquel Edificio*. Explica Mojena que *la fortaleza se compone de 27 Edificios correspond.^{10a} a otras tantas Alcaldías Subalternas. Siete de ellas están fuera de la Fortaleza, y son incapaces de guardar Prisioneros. De las veinte restantes, hai dos absolutam.^{10b} arruinadas sin havitaciones algunas. De las diez y ocho torres restantes útiles sólo está habitable y segura la Torre del Homenaje...*, y agrega que *las otras*



«Godoy», por A. Carnicero. Museo Romántico (Madrid).

«Antonio Ricardos», por Goya. Museo del Prado (Madrid).



17 se hallan bastante arruinadas, faltas de seguridad y con necesidad de reparos que las hagan firmes y habitables, según la urgencia a que se dediquen. Obras; y compuestas, se podrán colocar en ellas con separación de 50 á 60 Hombres de Honor. La Torre de Comares, o del Homenaje, en el día la ocupan p.^o orn de S. M. D.^o Josef Montesinos y D.^o Marcos del Castillo, a quienes se trasladaron desde el Peñón de Orán el año próximo pasado. González Mojena había sido Gobernador de La Alhambra en 1790. Los datos se los había pedido Godoy mediante oficio del 3 de abril al Gobernador, don Diego de Córdova, y éste se asesoró de Mojena¹⁰. Lo más probable es que este asunto no guarde ninguna relación con el arresto del Conde de Aranda, que tendría lugar un año después.

Es curioso que González Mojena no haga en su informe la menor alusión a las habitaciones que ocuparía Aranda, las llamadas «Habitaciones de Carlos V», y no porque estuvieran habitadas entonces, como veremos en seguida. Pero, antes, transcribiré las palabras de un extranjero que estuvo en Granada en el año 1773; dice: *Al dejar la sala de Comares se sube una pequeña escalera bastante sencilla y moderna; habiendo sido destruida la antigua, que respondía a la belleza del lugar, han atravesado una galería, cuya parte está cerrada por una verja de hierro; esa especie de jaula es llamada la «Prisión de la Reina». La verja y el corredor parecen obra moderna, teniendo en cuenta el resto del palacio, y me parecen ser de los tiempos de Carlos V. Se entra por esa galería en cuatro habitaciones que han sido construidas bajo el mismo emperador, sobre una base de construcción morisca. Habla a continuación de las inscripciones latinas en honor de Carlos V y agrega: Los techos de esas salas están adornados con obras de marquetería; la más admirable es la de la habitación que llaman de los «Frutos», donde en varios compartimientos octógonos están pintados todos los frutos que se pueden desear, con una frescura y un colorido inimitables; han salido de los pinceles célebres de Julio Romano y Alejandro¹¹.*

Ahora se deben tener muy en cuenta las fechas de los documentos que voy a comentar, única manera de considerar si son admisibles los hechos como se interpretan. En primer lugar, don Diego de Córdova continúa con la Corte, y es el mes de agosto, cosa que me parece sumamente extraña. Sabemos de su estancia por una carta que escribe a don Bartolomé de Rada y Santander, «Asesor del R.^o Sitio del Soto de Roma, y Fortaleza de La Alhambra», que también era Oidor de la Chancillería de Granada, dándole cuenta de que Carlos IV ha decidido que sea trasladado a la fortaleza el Conde de Aranda. La carta está fechada en Madrid, el 19 de agosto de 1794 y se encabeza con la frase «Mui reservada», repetida al decir *que me hallo con Real orden reservada de S. M. para recibir en la Alhambra al S.^o Conde de Aranda...*¹². Se le había de colocar en la Vivienda del Emperador Carlos 5.^o aseándola, y poniendo algunas mesas y sillas... Sin duda, era una de las zonas más habitables de La Alhambra, según hemos visto, siquiera sea por omisión, en el informe de González Mojena, pero además —y creo que esto se debe valorar suficientemente— era una de las partes más seguras y aisladas.

A continuación, hay unas palabras de Córdova que nos permiten aclarar un punto en el que se enzarzaron Godoy y Muriel en sus obras ya citadas: el de si fue o no fue comunicado el Conde. Dice Muriel que Godoy *dió las órdenes para su recepción y clausura con guardias, sin serle permitida ninguna comunicación...*¹³. Por su parte, Godoy salta: *El abate Muriel ha faltado a la verdad cuando ha escrito que el conde fue tratado en aquella fortaleza con poco miramiento. Contra tal impostura me podrán defender los habitantes de Grana-*

da. El Conde de Aranda tuvo allí, por mi cuidado, más bien que una prisión, un hospedaje; el soberbio palacio de los reyes moros fue su habitación, libre de pasear en los parques y en los deliciosos alrededores de aquel punto sin ninguna guardia y con quien quiso. Nunca estuvo incomunicado; no se tocó a sus rentas; todos sus honores le fueron conservados¹⁴.

Una verdad a medias, porque en la carta de Córdoba se lee que se había de disponer *Cuerpo de Guardia con oficial que custodie la Persona de S. E. sin otra comunicación que la de sus criados...* En cuanto a lo demás, parece acorde con lo que muchos años después nos ha dicho Godoy y que se acaba de transcribir; dice Córdoba: *aun que en todo lo demás guardando a S. E. todas las consideraciones devidas á su carácter.*

No se puede aventurar la suposición de que este día 19, o sus precedentes inmediatos, fue cuando se decidió el traslado del Conde; haré mención de otras frases de la carta. Córdoba había dado orden a un llamado Belestá para que pasase luego á esa Ciudad, para reconocer diha Habitación [las de Carlos V], y havióla al intento sin nombrarle la persona..., palabras, estas últimas, que me llevan a pensar que se deseaba llevar con mucho sigilo el propósito del traslado del Conde de Aranda. Esta orden se le había dado a Belestá «el correo anterior» e igualmente con ese correo, a V. M. *escribí dos letras deprisa para que se le facilitase todos los auxilios...*

No sé cuándo saldría este correo, pero de esta manera nos situamos, como poco, en los primeros días de agosto, y cabe preguntarse si Vargas Laguna, cuando marchó a Jaén tenía ya la orden del traslado, o fueron los mismos partidarios de Aranda, con sus intrigas, según nos ha contado Von Kageneck, los que forzaron a Godoy a ejecutar lo que se puede suponer que sólo era un propósito.

Todo debió hacerse con premura, al menos tal, se desprende de una frase de la carta de Córdoba a Rada: *pero por si acaso se halla encima con esa comitiva, y el Ministro que lleva a S. E. me parece preciso se halle V. m. instruido para recibir de mi Orden a S. E. mientras llevo, y dar la correspondiente al Capitán por lo que hace á la custodia de S. E.* Todo esto, dice Córdoba, *mientras llega Belestá, y repite nuevamente sus encargos sobre muebles, camas y cosas adherentes por si no lleva S. E. equipaje, frase esta última por demás significativa.*

Toda la carta de Córdoba da la sensación de algo precipitado, repito, y que se desea pueda ejecutarse en secreto. Por si faltara algo a esta sospecha agrega Córdoba unas palabras sumamente importantes: que prevenga Rada *al Thesorero en Pinos [Puente] con la maior reserva esté mui vigilante para adelantar á V. m. la noticia de la llegada al Paso de la comitiva á fin de que V. m. esté con toda la prevención, y expectativa á la llegada de S. E. á Granada.* Son muchas precauciones para la poca importancia que Godoy dio en sus «Memorias» a este episodio de su valimiento; recordemos sus palabras: «más bien que una prisión, un hospedaje...». Volviendo a la carta será conveniente transcribir la frase con que Córdoba termina su misiva, porque demuestra que no estaba enterado de todo el asunto o quería hacerlo creer así a Rada, a la vez que le quitaba importancia: *todo esto por si se anticipa á mi arribo.* Repetiré que la incomprensible permanencia de Córdoba en Madrid y Aranjuez podía ser una manera de tratar de desorientar a los partidarios de Aranda sobre las verdaderas intenciones de Godoy, intenciones sometidas a mil vacilaciones. Ténganse en cuenta las palabras con que comienza don Diego de Córdoba su carta: «aun que marchó mui pronto...».

Tres días después, el 22, y también desde Madrid escribe nuevamente a Rada. Aparentemente la carta

carece de importancia; comienza dándole cuenta de unos asuntos de trámite de los que nada se había resuelto y agrega: *en la duda de si se lo he avisado, ó no le repito ésta reiterándole los encargos hechos en mi anterior a efecto que si se verifica lo que anuncié, se alle todo corriente en el modo que sea posible.* A continuación le dice que todavía no ha podido partir *lo que se verificará el lunes próx.^{mo}.* Y una vez más podemos ver la importancia del motivo verdadero de la carta: *espero del acreditado juicio de V. m. proporcionará las cosas en términos que se escuse todo recurso pregunta o duda hasta q.^o se verifique mi llegada.*

ARANDA EN LA ALHAMBRA

El «lunes próximo» a que se refiere Córdoba era el 25 de agosto. Aranda llegó a La Alhambra el viernes, 29, por la noche. Todo está explicado en la minuta autógrafa de una carta que Rada hizo llegar al Duque de la Alcudia, fechada en Granada el 30 de agosto. Repite en ella las órdenes que sobre Aranda había recibido de Córdoba, *disponiendo Cuerpo de Guardia con Oficial que custodiase la Persona de S. E. sin otra comunicac.ⁿ que la de sus Criados [...]. Y todo esto me lo prevenía para el caso, de q.^o S. E. se le anticipase en la llegada á esta Ciudad...*, lo cual nos puede confirmar en la idea de que o Córdoba ocultaba la fecha prevista para la llegada de Aranda o, como antes he dicho, que él mismo no estaba enterado de todo. Se lee en la minuta de Rada que se habían habilitado las habitaciones de Carlos V, y agrega que *se dieron las demás provid.^{as} conven.^{tes} en el corto tpo q.^o medió desde el sábado próximo [día 23], en que recibí dho aviso, hasta ayer en cuya noche llegó S. E. El Mariscal de Campo. D.ⁿ Josef Vasallo, que le acompañaba, para entregarle á D.ⁿ Diego de Córdoba conforme á la R.^l Orden que se le comunicó á este fin, se detendrá aquí hasta su llegada, según me ha dicho, para ejecutarlo en la forma debida¹⁵.* Y termina Rada su comunicación: *Entret.^o estamos los dos de un acuerdo, para q.^o tenga el más puntual cumplim.^{to} la Soberana Resolu.ⁿ de S. M...*

Al margen superior izquierdo del escrito hay una nota de Rada, también autógrafa, que merece la pena transcribir: *El S.^{or} Duque aprobó lo echo como consta de su contesta.ⁿ que recibí protam.^o y entregué á Córdoba.* Se observará que no ha habido nueva mención a Belestá; nos queda la duda de si fue a Granada (aunque la carta de Rada hace suponer que no) o, si fue, a quien entregó su informe ¿quizá a Vargas Laguna? ¿Quizá a Vasallo?

Como hay un vacío en los documentos que he visto, no se puede aclarar de manera explícita lo que sucedió posteriormente en La Alhambra, pero recurriendo a Muriel, sobre todo, algo se puede precisar. Por su parte, Pezuela dice que Aranda iba acompañado de su mujer, extremo éste del que, como se ha visto, no dicen nada los papeles del Archivo de Palacio y tampoco Muriel. Es éste quien cuenta: *En aquella prisión tuvo un insulto de perlesía en la noche del 15 de septiembre. Por tanto, se le concedió licencia para pasar a Alhambra a tomar aguas minerales, pero con orden expresa de que volviese al alcázar luego que hubiese hecho de ellas el uso prescrito por el médico que le acompañaba, y así se verificó¹⁶.* Por su parte, Pezuela precisa un poco más: *regresó á La Alhambra á mediados del siguiente Octubre...*¹⁷. Aunque a primera vista todo parece normal, hay dos datos que me llevan a suponer que las cosas no fueron así. En primer lugar, son unas palabras de Muriel que preceden inmediatamente a la noticia del «insulto de perlesía» y que son éstas: *Aunque el Conde de Aranda había recusado formalmente toda intervención del favorito, éste dio las órdenes para su*



Vista de la Alhambra (Torre de Comares) en la actualidad.

recepción y clausura con guardias, sin serle permitida ninguna comunicación, hasta que una casualidad y la honradez de los empleados suspendieron el rigor de semejantes precauciones¹⁶. ¿Acaso se oculta al propio Córdoba tras el término «empleados»? ¿Pudo permitir, sin orden expresa, que Aranda se trasladara a Alhama? No lo puedo precisar.

El segundo dato de que hablaba resulta inesperado de todo punto; con fecha 20 de octubre, desde El Escorial, el Conde de Campo Alange comunica al Duque de la Alcudía que *El Rey se ha servido conferir el Gobierno Militar y Político de la Plaza de Lérida al Brigadier D.ⁿ Diego de Córdoba*. Hay una nota al margen superior izquierdo dictada por Godoy para los de su secretaría: *octubre 22 de 94 comuníquesele y véase quien ha quedado ejerciendo sus veces en ausencia*¹⁸. Adjunta hay una nota de la secretaría de Godoy, del 24 de octubre, explicándole que el Archivo da cuenta de que la función del gobierno de La Alhambra pertenece al Asesor que lo es en la actualidad D.ⁿ Bartolomé de Rada y Santander, Oidor de aquella Chancillería. No se había avisado a Granada por si Godoy quería hazer alguna advertencia a Córdoba, ó al Asesor. Nota autógrafa de Godoy: *octubre 27 de 94 dígamele q.^e se arregle en todo a las orns q.^e encontrará dirigidas al Gov.^r Córdoba*. En la correspondiente comunicación de Godoy a Rada se le ordena que guarde como Asesor gral la puntual observancia de las R.^a orns relativas al arresto del S.^{or} Conde de Aranda en aquella fortaleza; dando al mismo tiempo á V. S. la instrucción que estime conveniente sre el asunto¹².

Que Córdoba no había pretendido el nombramiento se verá en seguida; ello me lleva a pensar que coinciden sospechosamente la fecha de la vuelta de Alhama del Conde de Aranda y la de la orden por la que se nombra a Córdoba gobernador de Lérida. Este, el 24 de noviembre, todavía se encontraba en Granada, cosa que sabemos por la comunicación que desde Málaga y con fecha 3 de diciembre el Capitán General de la Costa de Granada, Marqués de Vallehermoso, envía al Duque de la Alcudía: *En cartas del 26 del próximo anterior me participan el Brigadier D.ⁿ Diego de Córdoba, y el Capitán de la Compañía Provincial de Ynválidos establecida en La Alhambra de Granada D.ⁿ Manuel de Campos, que el día 25 á las siete de la mañana, salió de aquella R.¹ Fortaleza para San Lúcar de Barrameda el S.^{or} Conde de Aranda, en uso de la Gracia que S. M. le ha dispensado*. Fijémonos en que la comunicación sólo da a Córdoba su grado militar, y es que en los primeros días de noviembre había jurado su cargo de Alcaide mayor de La Alhambra, por segunda vez, el coronel González Mojena. Carlos IV acababa de separar el Gobierno del Soto de Roma de la Alcaldía de La Alhambra.

Dije antes que Córdoba no había pretendido el nombramiento del Gobierno de Lérida, cosa que él mismo nos dice en una Súplica que, fechada en Madrid, el 31 de diciembre de 1794, dirige a Godoy: *Honrrándome S. M. mucho más de lo que merezco, por Real orden que me comunicó el Ministro de la Guerra en 20 de octubre de este año, se dignó nombrarme interinamente para el Gobierno de Lérida, y sin duda por no haberse expresado dha Ynterinidad á V. E. se proveyeron los Gobiernos que servía del Soto de Roma, y Alhambra de Granada, quedando sin empleo propietario*. Puede quedarnos la duda de si, realmente, el Conde de Campo Alange se dejó en el tintero el carácter de interinidad que alega Córdoba, cosa dudosísima; pretexto como argumento de primera clase su «delicada salud», «el ningún conocimiento del País», su ignorancia de la lengua, «costumbres y trato» de los naturales. Además de otras muchas razones eximentes a su parecer alega: *Yo no soy Matemático, hé de vivir sugeto al dictamen del facultativo Yngeniero, y del Comandante de Artillería;*

*me verá embarazad.^{mo} con el triste dolor de ser casi inútil á S. M. en un destino que no puedo desempeñar á mi gusto, faltando de otros donde lo hago con utilidad*¹⁹. Y es que, además de los gobiernos del Soto de Roma y de La Alhambra, estaba encargado de la conservación del puerto de Málaga con las obras del Guadalmedina de que soy Superintendente, la construcción del Camino de Antequera de que soy Director, la Visita general del R.^{no} de Granada del Ganado Yeguas la formación de la Compañía de Comercio Americano en Málaga de que soy Presid.^{te}.

Como esta Súplica se encuentra acompañada de un oficio muy significativo, porque demuestra que Córdoba no estaba dispuesto, en modo alguno, a tomar posesión de su nuevo destino, creo —puesto que es muy breve— que merece la pena transcribirlo íntegramente. *Ex.^{mo} S.^{or}.—Teniendo preparada la adjunta representación p.^a V. E. se me han aumentado tanto las convulsiones interiores con ataques continuos a la respiración después de dos meses de no dormir, que el Médico D.ⁿ Manuel Barea me ha mandado que inmediatamente marche a Málaga a clima más templado y nativo pues de lo contrario estoy amenazado de accidente; Voi a manifestárselo al Ministro de la Guerra para ponerlo en ejecución con el beneplácito de VEE. a quienes me encomiendo pidiendo a Dios g.^e su import.^e vida m.^a a.^s Madrid, 31 de Diz.^{re} de 1794.—Ex.^{mo} S.^{or}.—Diego de Córdoba.—Exmo. S.^{or} Duque de la Alcudía*. Hay una nota de Godoy en el margen superior izquierdo del oficio: *Diz.^{re} 31 de 94.—Por mi parte no tengo q.^e añadir a lo resuelto y de paso dirijase á Guerra si no se cree capaz de encargarse del mando q.^e el Rey le ha confiado; de otra mano: fho en 2 de En.^{ro} sin minuta*.

Salvo que se trate de una justificación, y no lo creo, la enfermedad que alega Córdoba —dos meses sin dormir— puede indicarnos el disgusto que debió costarle su nombramiento, o mejor, su cese en la Alcaldía de La Alhambra. Y si era una justificación ¿nos encontramos ante un cobarde? Más me parece que se revuelve contra Godoy, aunque procurando eludir el enfrentamiento.

NOTAS

¹ JOSÉ ANTONIO FERRER BENIMELI, «El destierro del Conde de Aranda (1794) según los despachos del embajador austriaco» (*Hispania*, t. XXX, n.º 114, págs. 69-145, enero-abril 1970. Madrid).

² PRÍNCIPE DE LA PAZ, *Memorias*, t. I, pág. 66.

³ JOSÉ ANTONIO FERRER BENIMELI, *Ob. cit.*, pág. 89.

⁴ PRÍNCIPE DE LA PAZ, *Ob. cit.*, t. I, pág. 67. BAE.

⁵ ANDRÉS MURIEL, *Historia de Carlos IV*, t. I, pág. 203. BAE.

⁶ ANDRÉS MURIEL, *Ob. cit.*, t. I, pág. 204.

⁷ A. de P. Leg. 4698. Atado n.º 8.

⁸ Despacho del 9 de julio, en JOSÉ ANTONIO FERRER BENIMELI, *Ob. cit.*, pág. 121.

⁹ ANDRÉS MURIEL, *Ob. cit.*, t. I, pág. 205.

¹⁰ A. de P. Leg. 4698. Papeles sueltos.

¹¹ JUAN F. PEYRÓN, «Nuevo viaje en España en 1772-1773» (en *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, t. III, pág. 781. Madrid, 1962). Son las habitaciones que se conocen actualmente por «habitaciones de Washigton Irving», porque allí vivió el escritor romántico norteamericano.

¹² A. de P. Leg. 4698. Atado n.º 2. En tanto que no se haga advertencia en contra los papeles que se citarán pertenecen a este Atado.

¹³ ANDRÉS MURIEL, *Ob. cit.*, t. I, pág. 210.

¹⁴ PRÍNCIPE DE LA PAZ, *Ob. cit.*, t. I, págs. 80-81.

¹⁵ Concuerdan este documento y el relato de Muriel: «el juez comisionado [Vargas Laguna], que se disponía a regresar a Madrid, dijo al conde de Aranda [el día 23] que el mariscal de Campo don José Vasallo tenía orden de S. M. para encargarse de su persona y llevarle al castillo de la Alhambra» (ANDRÉS MURIEL, *Ob. cit.*, t. I, pág. 210).

¹⁶ ANDRÉS MURIEL, *Ob. cit.*, t. I, pág. 210.

¹⁷ JACOBO DE LA PEZUELA, «El Conde de Aranda» (en *Revista de España*, quinto año, t. XXV, págs. 30-49 y 341-367. Madrid, 1872).

¹⁸ A. de P. Leg. 4698. Atado n.º 4.

¹⁹ A. de P. Leg. 4698. Atado n.º 1.

*Se llaman Cellini porque son obras de arte;
son obras de arte porque son Cellini.*



*Si, por ambas cosas.
Cada uno de los Rolex que componen
la Colección Cellini es en sí, una obra
de arte de orfebrería.
Merecen esta denominación por la precisión de
su maquinaria y la belleza de sus diseños.
Y para rendir homenaje al gran
orfebre del Renacimiento Italiano,
Benvenuto Cellini, hemos dado su
nombre a nuestra colección de relojes,
auténticas obras de arte de nuestro tiempo.*



ROLEX

Cellini

Albacete: Joyería Mompó
Alicante: Alcoy y Benidorm: Joyería Gomis
Almería: Joyería Miras del Aguila
Andorra: Joyería Geneve
 Joyería Berna
 Joyería Suissa-2
Avilés: Fernando Balbuena Relojería-Joyería
Badajoz: Joyería Alvarez Buiza
Barcelona: J. Roca, Joyero
 Unión Suiza de Relojería
Bilbao: Joyería Viciola
Burgos: Joyería Relojería Credilla
Cádiz: Joyería Luis Mexía
Castellón de la Plana: Relojería Ricardo Caro
Ceuta: Joyería La Esmeralda

Córdoba: Juan Isidro, Joyero
Cuenca: Joyería Pardo
Elche y Santapola: Joyería Manchoño
El Ferrol: Joyería Jar
Gerona, Palamós, Rosas y S. Feli de Guixols:
 Joyería Quera
Gijón: Ulibarri, Joyero
Granada: Joyería Jiménez Reyes
 Joyería San Eloy
Huesca: Joyería Bailín
Jaén: Joyería Cordobesa
Jerez de la Frontera: Piaget y Nadal, Joyeros
La Coruña: Joyería Romeu
Las Palmas de Gran Canaria: Joyería Rubí
 Joyería Saphir

León: Vidaljoyero
Logroño: Joyería Orive
 Pedro Cárdenas, Joyero
Madrid: Joyería Aldao
 Shaw, Joyero
 Soto Largo, Joyeros
 Vendrell, Joyero
Málaga: Joyería Aurelio Marcos
Murcia: J. Torres Gascón, S.A.
Orense: Eligio Rodríguez, Joyeros
 Joyería Cid
Oviedo: Joyería Casaprima
Palma de Mallorca: Relojería Alemana
Pamplona: Pedro Bueno, Joyero
Salamanca: Paulino, S.L. Relojería Joyería

San Sebastián: Olazábal Joyero
 Durant Joyas y Relojes
Santa Cruz de Tenerife: Joyería M. Claverie
Santander: Joyería Galán
Sevilla: Relojería E. Sanchis
 Shaw, Joyero
Soria: Monreal Joyería-Relojería
Tarragona, Reus: Joyería Zaida
Valencia: Giménez, Joyeros
Valladolid: Luis Tremiño Alonso, Joyero
Vigo: Joyería Ramón Fernández
Vitória: Anitua, Joyero
Zaragoza: Relojería Baena
 Joyería Bernad

Relojes Rolex de España, S.A. - Génova, 11 - Apartado 859 - Madrid

600.000 M² DE CESPED AL PIE DE SU PARCELA

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



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:

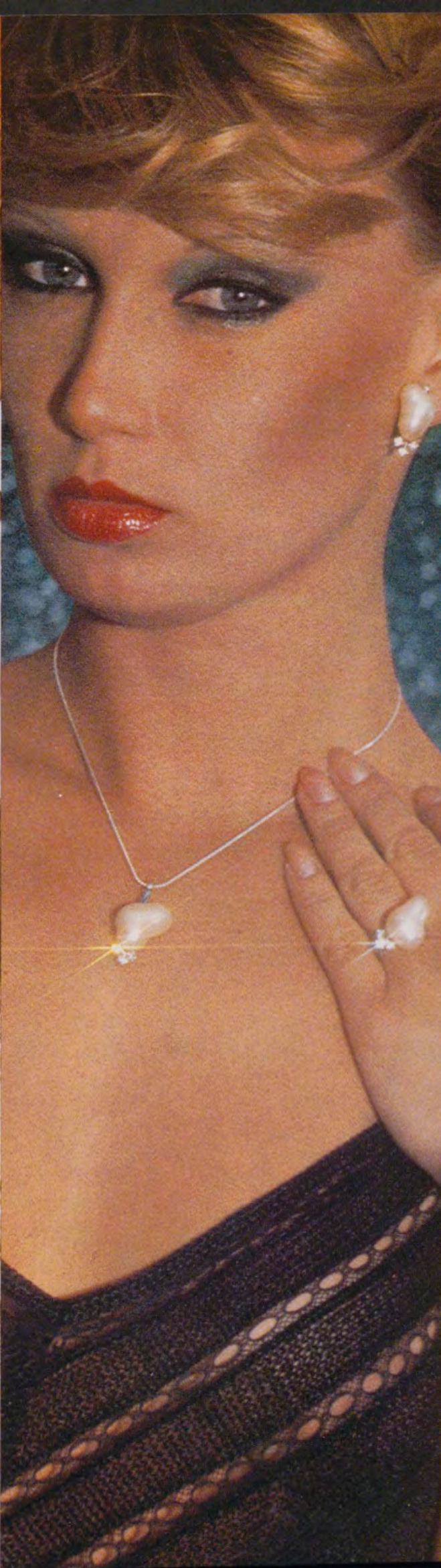
Dirección:

Tels.:

Cdad.:

Prov.:

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



JOYAS Y PERLAS
MAJORICA





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

El TV Philips color es para toda la vida

El Televisor Philips Color no sólo le ofrece el verdadero color natural sino que además es el Televisor de mayor fiabilidad y duración.

El Televisor Philips Color es fuerte, duradero, sin problemas, para toda la vida. Pero, dejemos las promesas y vayamos a los hechos demostrables:

¿Por qué el televisor Philips Color tiene más duración y fiabilidad?

El Televisor Philips Color se vende en 130 países. En países cálidos, fríos, desérticos y montañosos y a menudo con



variaciones de tensión. Debe tener los requisitos de seguridad no sólo de un país

sino de todos los países. Por eso el Televisor Philips Color fue sometido a un sinfín de pruebas. Lo hicimos vibrar, lo dejamos caer, tuvo que soportar de la más alta temperatura a la más baja y lo dotamos de diversos circuitos y dispositivos de seguridad.

Usted puede estar seguro de que el Televisor Philips Color, capaz de resistir las más duras pruebas, podrá vivir en su hogar durante muchos, muchos años, con el más perfecto color y sin problemas.

20 AX IN LINE AUTOCONVERGENCIA

El sistema 20 AX IN LINE de Philips, significa más ventajas para Ud.:

Un gran número de componentes, destinados a conseguir la convergencia, se hacen innecesarios y el Televisor se convierte en más sencillo y fiable. La calidad del color aumenta así como su duración.



Gracias al sistema 20 AX IN LINE, su Televisor Philips Color le ofrecerá el color más puro y natural, más perfectamente ajustado, durante muchos, muchos

años. Con la misma perfección que el día que fue instalado en su hogar.

EL BOTON VERDE DE PHILIPS (unos años de ventaja)



El llevar unos cuantos años de ventaja con respecto a las demás marcas hace que desarrollemos modelos que pertenecen al futuro.

En la gama de los Televisores Philips Color existe un modelo único: EL BOTON VERDE de Philips. Este Televisor Color es el más sofisticado del mercado. Posee un microprocesador que le permite memorizar las funciones de: brillo, saturación de color y sonido que mejor complazcan a su gusto personal.

Estas constantes, quedarán guardadas si usted así lo desea para siempre. Bastará solamente pulsar EL BOTON VERDE, para que de forma automática color y sonido se sitúen a los niveles por usted preseleccionados.

En blanco y negro... o en color, los compradores exigentes prefieren TV Philips.

Philips
Televisor K11
color



El color natural es Philips

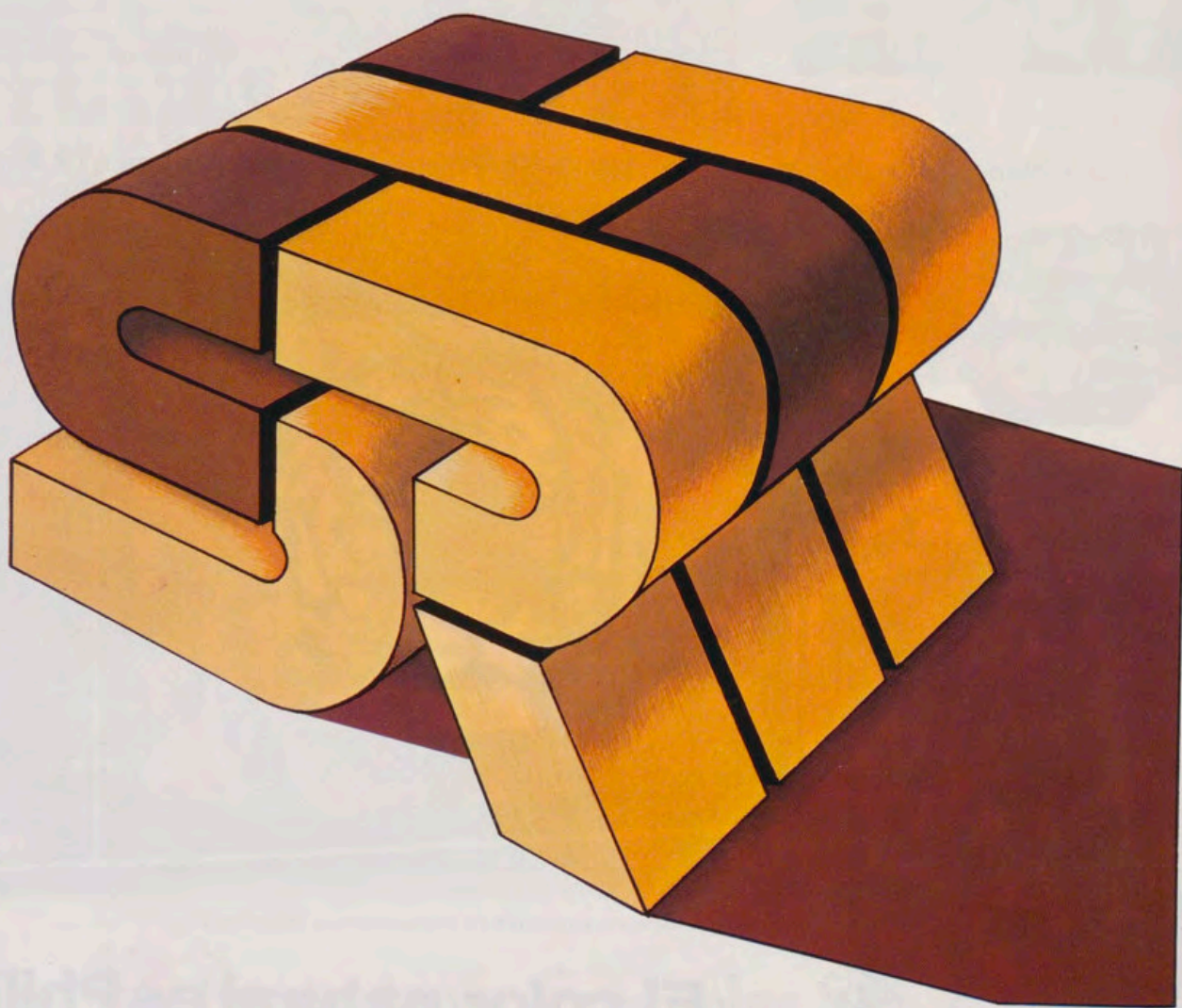
PHILIPS



CASER

CAJA DE SEGUROS REUNIDOS, S.A.

Plaza de la Lealtad, 4 Madrid



FRONTERA

LA COMPAÑIA DE SEGUROS DE LAS CAJAS DE AHORROS CONFEDERADAS



CENTRAL
TÉRMICA
DE
CASTELLÓN



CENTRAL
DE
CEDILLO

HIDROELECTRICA ESPAÑOLA, S. A.

HERMOSILLA, 3

MADRID-1

Parker ha rescatado del fondo del mar la historia de la escritura



área

...Pocos podrán escribir con "la historia" del Queen Elizabeth.



Nadie podrá navegar ya en el Queen Elizabeth, pero sus ojos de bucy, estaban destinados a escribir una bella historia. Fletado en 1938, fue durante muchos años, portador a través de los Océanos, de la más interesante e influyente gente del mundo.

Destinado a convertirse en Universidad flotante, se incendió inesperadamente en el puerto de Hong Kong el 9 de Enero de 1972 buscando reposo en el fondo de las aguas. Pero no podía terminar ahí la historia del Queen Elizabeth...

Parker, rescató los ojos de bucy, por donde tantas miradas contemplaran la calma y la bravura de todos los mares. El cobre, noble y perenne fue fundido a 2.000° F., para crear un objeto de escritura que diese fe de la inmortalidad del ya legendario buque.



Así nace la "Parker 75 Q. R. M. S. Queen Elizabeth". Solo 5.000 piezas, numeradas, únicas en el mundo. Íntimas, como el silencio en el que buscó reposo el gigante.

Sus complementos, hechos a mano, la convierten en una pieza que deja constancia de su propia historia en la escritura.

La pluma "75, Q. R. M. S. Queen Elizabeth", es símbolo de una empresa singular emprendida por Parker en la inquietud de hacer historia de la escritura.

PARKER
La escritura!

TRES LIENZOS: • SANTA CECILIA Y CUATRO SANTOS • NOLI ME TANGERE • INMACULADA

Por MARIA TERESA RUIZ ALCON



«Santa Cecilia y cuatro santos», después de su restauración.

«Inmaculada», con posterioridad a su tratamiento.

LOS abundantes cuadros que desde la fundación del Monasterio de El Escorial adornan sus numerosos claustros, están sujetos a unas condiciones climatológicas francamente duras para cualquier pintura. Por eso, el Patrimonio Nacional está continuamente preocupado por su conservación y son constantes los trabajos de restauración de las pinturas que allí se encuentran.

Las tres restauraciones que se van a tratar a continuación son de otras tantas pinturas pertenecientes al Mo-

nasterio de El Escorial y de gran interés en la historia de la obra de sus autores. Estas restauraciones han sido ejecutadas por doña Cecilia Juárez y don José Antonio Menéndez-Morán. Ellos son los que han proporcionado los datos técnicos de la restauración.

SANTA CECILIA Y CUATRO SANTOS

Siguiendo el orden cronológico de los tres autores, habrá que empezar

por referirse a la obra de Rafael (1483-1520), «Santa Cecilia y cuatro santos». Se trata de un lienzo de pequeñas dimensiones, 61 por 42 centímetros, en el que aparece Santa Cecilia rodeada de San Pablo, San Juan Evangelista, San Agustín y Santa María Magdalena. En la parte alta se abren las nubes apareciendo un coro de ángeles, y por el suelo hay una serie de instrumentos musicales. La Santa sostiene un pequeño órgano.

Los restauradores, de un modo brevísimo, dan la siguiente ficha del es-



Fragmento del cuadro «Cristo apareciéndose a la Magdalena», por Tiziano (Museo del Prado).

tado del cuadro y de la labor realizada:

Estado del cuadro. Restaurado muy de antiguo, forrado y añadido en los bordes. Por los daños sufridos y la apariencia de su pintura podría ser una obra sobre tabla trasladada a lienzo. Muy reseca, pequeñas restauraciones de color, y pérdidas pequeñas en bordes y fondos principalmente y con sobrepintura.

Trabajo realizado. Sentar color y preparar para trasladar a un nuevo basti-

dor, el antiguo inservible y sin cuñas. Hubo que poner lienzo en los bordes para atirantar después de corregir vicios de tela.

Estucado. Limpieza y levantado de repintes, y restauración color de las partes estucadas y barnizadas.

Esta pintura es copia o réplica de la llamada «Sacra Conversacion», obra de Rafael y de grandes dimensiones (220 por 136 centímetros) que se encuentra en la Pinacoteca Nacional de Bolonia (Italia). Según las últimas in-

vestigaciones, esta pintura¹ fue encargada a Rafael, en 1514, por Elena, mujer de Benedetto dall'Oglio, y llevada a París con el botín Napoleónico en 1798. Se la pasó a lienzo y en 1815 se restituyó a Bolonia.

La pintura de El Escorial figura desde antiguo en los Inventarios. Poleró la incluye como tabla y con el número 919, en el año 1857, y dice «copia antigua», con lo cual vemos que la pintura de El Escorial ha sufrido también el traslado de tabla a lienzo como el original de Bolonia.



«Inmaculada», con anterioridad a su restauración.



«Santa Cecilia y cuatro santos», antes del trabajo efectuado.

Ahora bien, la pintura pequeña tiene cierta variante respecto al original. El hecho es que el San Agustín de la pintura de El Escorial lleva mitra y el de Bolonia no. Este detalle lleva a pensar en la posibilidad de que la antigua tabla de El Escorial fuese el boceto de la tabla grande de Bolonia ya que, a pesar de los avatares sufridos, las calidades de la pintura son extraordinarias.

NOLI ME TANGERE

El «Noli me Tangere», lienzo de 190 por 190 centímetros, copia por Sánchez Coello del original de Tiziano, es otra de las pinturas restauradas. Obra interesantísima, pues nos revela cómo era la composición completa del cuadro original que pintó el Tiziano y del que en el Museo del Prado se conserva solamente el busto de Cristo.

Había sido realizada esta pintura por Tiziano para María de Austria, Reina de Hungría, hermana de Carlos V. En 1553 la vio en el estudio del pintor el embajador de España Vargas². A la muerte de María de Hungría pasó, con innumerables obras de arte, como herencia, a Felipe II. En 1566 el Rey ordena que el lienzo quede reducido al busto del Señor, por no agradarle el resto de la composición.

Por suerte, antes de ser mutilada la pintura, Sánchez Coello había reali-





«Noli me tangere», en su estado actual después de la restauración.

zado una copia del mismo. Son varios los cuadros de Tiziano que copia Sánchez Coello, el pintor de Cámara de Felipe II.

La restauración de esta pintura ha sido una obra meritísima por la técnica seguida, que ha supuesto un trabajo lento y delicado.

Estado del cuadro. Lienzo muy abierto de trama, color sin adherencia por desaparición del aglutinante, con grandes pérdidas como puede apreciarse en fotografía.

Trabajo realizado. Forrado con injertos, estucado, limpieza, retoques de color y barnizados. Restaurado de 1964 a 1965.

INMACULADA

Finalmente, el tercer lienzo restaurado, que ahora tratamos, es una «Inmaculada», de 189 por 175 centímetros, muy relacionada con la «Inmaculada» de Francisco Pacheco, de la Catedral de Sevilla.

La pintura de El Escorial es de líneas más duras y colorido más agrio que la de Pacheco, pero la iconografía es muy semejante. La Giralda, que aparece en la pintura sevillana, es la torre de una fortaleza cualquiera en la de El Escorial.

Estado del cuadro. Muy craquelada con numerosos saltados de color, se

marcan dañando el color los bordes y travesaño del bastidor. Color muy reseco y sobrepinturas incluso en las caras de los ángeles.

Trabajo realizado. Sentado de color, poner bordes de lienzo y clavar en nuevo bastidor. Estucado y limpieza levantando repintes. Cubrir estucos con acuarela. Retoque final y barnizado. Restaurado en 1977.

NOTAS

¹ Documento publicado por Filippini en *Cronache d'arte*. Bolonia, 1925.

² Tietze en 1950 daba la noticia de que Vasari había visto en el estudio de Tiziano en 1566 el modelo o réplica del cuadro, pero se ignora su paradero.

•MIRO • SERT • RENAU • LEOZ • GOYA • BACON

MUSEO ROMANTICO GALERIAS DE ARTE

Por ESTEBAN CASADO ALCALDE

EL panorama expositivo de este segundo trimestre del año en curso nos ha mostrado como rasgo más definitorio la recuperación a niveles oficiales de aquellos de nuestros creadores que eran ya plenamente valorados en su real importancia más allá de nuestras fronteras. Han sido precisamente las últimas muestras programadas por los organismos oficiales de la cultura las que han dado (a modo de broche final de la temporada) dicho carácter a este momento artístico que comentamos: Miró, con motivo de su 85 aniversario, ha visto reconocida su labor con dos gigantescas exposiciones de pintura y de obra gráfica, homenaje al que también se ha sabido sumar la iniciativa privada de dos galerías madrileñas.

También recuperadas, las figuras de Josep Lluís Sert y Josep Renau pasan a ser así patrimonio asimilado de nuestra cultura, una trayectoria arquitectónica coherente y una obra propagandística inteligente y renovadora, y de cualquier forma, en ambos casos, una labor vanguardista no aprovechada aquí. Idéntica valoración positiva nos merecen la exposición de homenaje a Rafael Leoz en el Palacio de Velázquez del Retiro y la muestra de Francis Bacon en la Fundación March; tanto en una como en otra, la divulgación de su correspondiente poética supone

un enriquecimiento de nuestro raquítico movimiento cultural, con lo que se justifica plenamente su presencia aquí. Además de la pequeña y recoleta exposición de Garnelo Aida en el Museo Romántico, las esferas oficiales han cumplido el rito de las celebraciones centenarias al conmemorar el 150 aniversario del fallecimiento de Goya con la exposición de dibujos y grabados del genial aragonés existentes en la Biblioteca Nacional y realizada en locales de la propia Biblioteca.

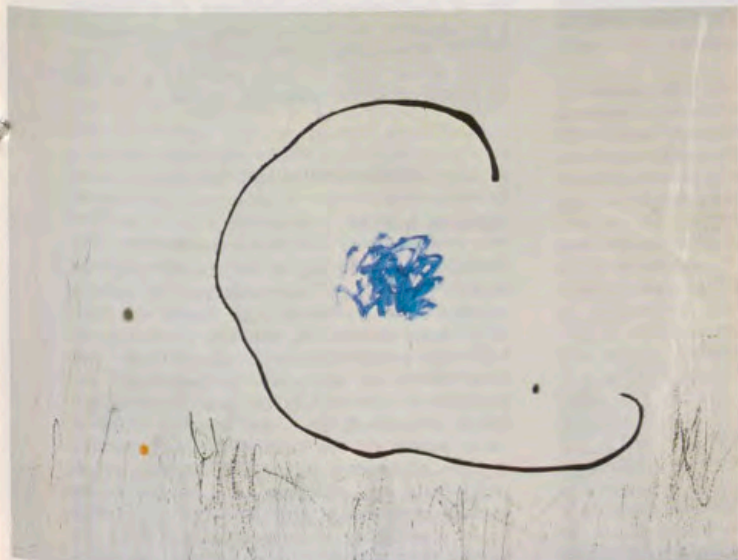
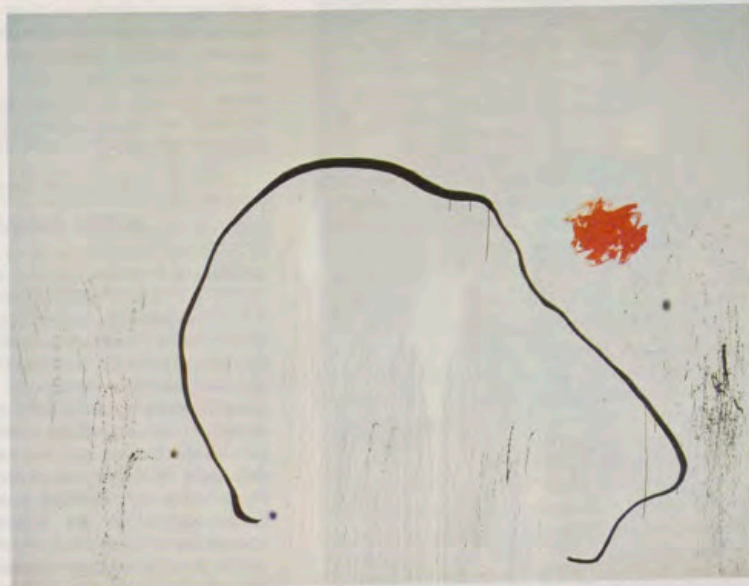
A su vez, el mundo privado de las galerías comerciales nos sigue presentando la multiforme actividad del más estricto arte contemporáneo, actividad que se sitúa a manera de telón de fondo del panorama expositivo y sobre el que se recorta el perfil de las grandes antologías antes citadas. Pero en un afán de ofrecer una labor conjunta, las galerías asociadas, junto con el Ayuntamiento madrileño, han conseguido reunir la actividad artística de dos grupos madrileños de la pintura de la postguerra: la Escuela de Madrid y El Paso, radicalmente diferentes en su estética, pero plenamente coincidentes en su ubicación. Con ello nuestras salas de arte emprenden un nuevo camino cultural de múltiples posibilidades.

DIRECCION GENERAL
DEL PATRIMONIO ARTISTICO,
ARCHIVOS Y MUSEOS

MIRO

Como hemos afirmado, Miró ha sido el acontecimiento expositivo del trimestre. La Dirección General del Patrimonio Artístico ha organizado la muestra de sus pinturas en el Museo de Arte Contemporáneo y de su obra gráfica en las Salas de la propia Dirección General. En Miró, la obra gráfica nada tiene de complementario o de subordinación a la labor pictórica, de la misma manera que en Durrero o en Goya no existe ninguna dependencia de los grabados con respecto a las pinturas. Miró es un genial grabador y sus calcografías y litografías son —a la vez que una demostración de la manera paciente y amorosa, artesanal, con que él concibe su arte (recordemos su autocomparación con un jardinero)— un mundo de expresión de tanta o mayor creatividad que la que puede plasmarse en el lienzo. La exposición resulta bastante completa

Joan Miró:
«Triptico
de la
esperanza
de un
condenado
a muerte».
1974.



y representativa de este campo creativo, desde sus primeros ejemplares (su primera litografía en 1930) hasta su labor preparada para esta misma exposición.

También la muestra pictórica resulta un alarde expositivo en cuanto a capacidad de agrupación de lienzos suyos desde su época más temprana hasta los realizados unos días antes de su inauguración y expresamente para ésta; no en balde es la antológica más completa realizada sobre el pintor, a cuya gestión personal debemos la presencia aquí de cuadros suyos hasta ahora no expuestos. Bien es verdad que también echamos en falta alguna obra clave en la evolución del pintor, como es el caso de «La Masía», de 1921-22, básica en el desarrollo de su fase «detallista»¹.

Pero en definitiva la gran abundancia en lo expuesto nos permite estudiar su evolución a partir de sus primerísimos cuadros, ensayos cromáticos tras el camino abierto por el fauismo, continuando por los cuadros «detallistas», magistrales creaciones como «Tierra labrada» (1923-24), «Paisaje catalán (El Cazador)» (1923-24), o el magnífico «Carnaval del arlequín» (1924-25), en los que ya comienza a hacerse patente el «modelo interior» de que hablara el pontífice del surrealismo, Bretón; el onírico «Perro ladrando a la luna» (1926) manifiesta por otra parte un dramático antecedente en el aún más surrealista perro que se hunde en la arena de las pinturas negras de Goya. Tras la constatación de un lenguaje pictórico propio en el «Interior holandés I» (1928), sus obras de la década de los treinta poseen ya el universo gestual y gráfico que le posibilita un automatismo descargador de la consciencia.

De esta manera puede rastrearse en toda la creatividad de su producción a través de esta muestra en la que podemos afirmar que están presentes los diversos momentos de su pintura, tal como el «período salvaje» («Hombre y mujer delante de un montón de excrementos» de 1935), las «Constelaciones», la serie de azules de 1960 («Azul I» de 1961), o ya en nuestra década aquellos lienzos en los que las posibilidades expresivas de la mancha o del soporte maltratado (aquí, la tela quemada) hacen pensar en una impregnación en el ambiente estético dejado por los tachismos y espacialismos de la pintura aformalista; y todo ello cuando no es la calma solemne, religiosamente sobrecogedora, del «Tríptico de la esperanza de un condenado a muerte» (1974).

JOSEP LLUIS SERT

También en el Museo Español de Arte Contemporáneo se nos devuelve otro valor de trascendencia universal, Sert, puntal de aquella arquitectura racionalista que más allá de unas componentes formales se planteaba éticamente el medio social. Su primera actividad (casa de la calle Muntaner en Barcelona (1930-31), casa de vacaciones en Garraf (1934-1935), dispensario antituberculoso de Barcelona (1934-38), etc.) y sus proyectos urbanísticos dentro del GATCPAC (plan Macià de Barcelona [1933-35], una ciudad de reposo en 1934) en la década de los treinta, se encuadran en esa preocupación ética del racionalismo en cuanto a una arquitectura para el hombre y sus propias necesidades, y la traducción política de ello la hallamos en la construcción —en colaboración con Luis Lacasa— del Pabellón Español de París en 1937.

Su arquitectura del exilio (estudio de Joan Miró en Palma de Mallorca [1955-57], Embajada U.S.A. en Bagdad [1957], casa del propio arquitecto en Cambridge, Massachusetts [1958], Universidad de Boston [1963-66]... o la Fundación Miró de Barcelona de 1975) al igual que su labor docente (decanato de Harvard) y su dedicación a la planificación urbana (presidencia de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna entre 1947 y 1956) han continuado propugnando sus presupuestos arquitectónicos en una línea formalmente fiel a sus planteamientos de punto de partida. Aun con todos los desencantos y manipulaciones que —se ha apuntado— ha lle-

vado consigo este racionalismo inicial, está claro que el conocimiento de la trayectoria y obra del arquitecto Sert nos acerca un poco más al deseo por él mismo expresado al afirmar que será precisamente cuando el hombre de la calle sepa lo que debe y no debe ser la arquitectura y el urbanismo cuando se acabarán muchos de los disparates y atropellos arquitectónicos que ahora padecemos.

JOSEP RENUAU

Se nos presenta igualmente en Salas del Museo Español de Arte Contemporáneo la diversa actividad de este valenciano también con larga trayectoria en el exilio: pinturas, carteles, fotomontajes y bocetos para su labor muralística. Su actividad de compromiso político ha tenido como lógico vehículo la función propagandística de un arte concebido como medio de comunicación de masas. De ahí que además de su labor como cartelista haya desarrollado particularmente las inmensas posibilidades icónicas del fotomontaje (aplicándolo también al cartel) y haya participado en la pintura mural de exteriores que, de acuerdo con sus propias reflexiones sobre el tema, ha de incidir sobre el viandante.

Pero es sin duda alguna el foto-montaje (en el que el propio Renau reconoce la deuda contraída con uno de los padres del género, John Heartfield) el que le ofrece una más atractiva posibilidad de incidencia en la conciencia colectiva: la imagen fotográfica resulta ser el elemento visual básico capaz de reproducir en un primer nivel (a nivel surrealista) el absurdo de una manera verosímil y, más allá de ello, cuando se establecen determinadas correspondencias entre los componentes de la «única» imagen resultante, capaz de sugerir un contenido ideológico a tenor de las aportaciones conscientes o subconscientes del espectador y en función de esa verosimilitud básica que posee dicha imagen fotográfica. Un ejemplo de lo expuesto resulta ser su serie de fotomontajes «The American way of life» (1949-66), en los que la utilización del color subraya el análisis crítico de los mitos del consumismo capitalista, en una estética confluyente con la cultura icónica del pop americano de esos mismos años.

RAFAEL LEZ

En el Palacio de Velázquez del Retiro, la exposición del desaparecido arquitecto, incansable investigador, Rafael Leoz. Su búsqueda de una sistematización armónica del espacio arquitectónico le condujo al hallazgo de aquellos cuerpos poliédricos básicos (son solamente cuatro con simetría central) en los que puede descomponerse de una manera totalmente exacta (sin intersticios entre ellos) dicho espacio; estos poliedros, agrupándose entre sí, originan redes espaciales conformadoras, por un lado, del hábitat arquitectónico, y valedoras, por otro, del diseño formal. El denominado «módulo L» es de esta manera una unidad modular conformadora del espacio arquitectónico.

Este estudio sistemático de las posibilidades de la organización espacial, este hallazgo de una topología arquitectónica, le facultó además —como ya se ha escrito— para una vertiente social en cuanto que la sistematización de dicho espacio arquitectónico posibilita una estandarización e industrialización de las unidades modulares conducente a construcciones económicas, sociales. En lo referente a la muestra propiamente dicha hay que constatar el acierto pedagógico que la preside, la claridad expositiva a lo largo de todo el desarrollo de lo mostrado, el amor e interés que la Fundación Rafael Leoz ha puesto en el empeño, cualidades éstas que permiten un acercamiento de la figura de Leoz al gran público.

Otras exposiciones organizadas por la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos a lo largo del trimestre han sido la de obra gráfica de Herbert Bayer (uno de los colaboradores de la Bauhaus), la de *pintura y gráfica cubanas*, la antológica sobre

José Frau (uno de los más importantes testimonios pictóricos del arte español de la primera mitad del siglo), y la de fotografía de Fernando Nuño.

BIBLIOTECA NACIONAL: GOYA

Los 150 años del fallecimiento de Goya han sido conmemorados mediante una exposición de grabados y dibujos procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional. Teniendo en cuenta la abundante presencia de Goya en la Sección de Estampas de esta nuestra Biblioteca Nacional y la dimensión creativa de la obra gráfica del genio aragonés, lo mostrado resulta en verdad interesante.

El complejo y alucinado mundo interior de Goya, la panorámica de una humanidad embrutecida que se exterioriza a través de sus reflexiones, y la atormentada actitud crítica y liberal del artista son algunas de las visiones que cabe extraer de la contemplación de sus dibujos, aguafuertes y litografías. Y aquí es preciso señalar también el dominio sencillamente magistral de los recursos de la técnica: la modulación del claroscuro, la gama de grises que permite la utilización del aguafuerte, o la blandura y morbidez que es posible extraer de la utilización de la litografía, amén de la vivacidad e inmediatez que supone el uso de la aguada, la tinta china o sepia, y hasta la propia blancura del papel (cuando no es el agarbanzado) para los dibujos.

En lo que concierne a la exposición, podemos afirmar que resulta ser una magnífica muestra del quehacer de Goya como grabador y dibujante. Desde los primeros grabados, de asunto religioso y copias velazqueñas, realizados al aguafuerte, hasta sus últimas realizaciones en Burdeos, bien litografías o bien aguafuertes, hay nutrida representación de sus grandes series (Caprichos, Desastres, Tauromanía, Disparates, Toros de Burdeos) y de obras sueltas, en tanto que los dibujos se agrupan en su correspondiente apartado también metódicamente ordenados.

MUSEO ROMANTICO

GARNELO Y ALDA

Sustituyendo a los dibujos de Alenza hemos podido contemplar en el recoleto local de este también recoleto Museo una muestra de tablas, dibujos y algunos óleos de José Garnele y Alda (1866-1944), pintor que a pesar de su cronología entrada ya en el siglo XX pertenece por su estética a la pintura del siglo XIX. Lo expuesto, diversos croquis de colorido sobre tabla y algún boceto sobre lienzo aparte de los atractivos dibujos, sorprende agradablemente en realidad por el contraste con los lienzos definitivos de toda esa pintura de fines del XIX, que se caracteriza por el preciosismo de calidades y la limpieza y virtuosismo de dibujo y color. La exposición, sin ser especialmente interesante, tiene el encanto de las obras y cosas menores a las que se redescubre con particular afecto.

FUNDACION JUAN MARCH

FRANCIS BACON

Este gran pintor inglés de nuestro siglo ha podido por fin ser admirado por el público español en la Fundación Juan March, en treinta y tres lienzos (la mayoría componiendo trípticos) pertenecientes a sus últimos diez años. Bacon es ese pintor de anatomías distorsionadas, torturadas, de una vivencial angustia proyectada en el ser humano, obsesivo asunto de sus cuadros; en ellos se nos aparece el hombre solitario, silencioso, en su interioridad más desolada, y enclavado en un espacio agobiante y atrofante que ha perdido ya la claridad de la geometría euclidiana. Su misma preocupación por el retrato, de defor-

madora violencia en los rasgos faciales, es otro índice de esa óptica dramática con que contempla a la humanidad, al igual que en sus autorretratos, auténticas torturaciones de su rostro, se manifiesta la misma actitud psicológica —de clara raíz expresionista— de los autorretratos de Van Gogh y de Kokoschka; ahora bien, también es preciso notar que sus carnes distorsionadas, apaleadas, tienen no obstante algo de lo «heroico» de los desnudos y torsos del arte tradicional.

De hecho, se dice de Bacon que es un pintor fuertemente entroncado en la pintura de siempre: la técnica tradicional del óleo (aunque de violentos empastes), el uso de la figuración huyendo de las abstracciones coetáneas, y hasta su conocimiento histórico de la pintura (piénsese con respecto a esto último no sólo en el «Inocencio X» sino incluso en recursos compositivos similares a los velazqueños, como en el escorzo del «Estudio de un enano» del inglés) nos lo confirmarían. Pero resulta más adecuado verlo situado dentro de las tendencias neofigurativas —como el primero y más importante— que se perfilan en los estertores de los distintos informalismos de la década de los 50: el surgir de la figura a partir del caos compositivo de la abstracción informalista, y la aparición del propio espacio que la figura engendra. Bacon, con una obra totalmente homogénea y coherente, resulta ser de esta manera el pionero de esta nueva figuración que en España tiene practicantes tan destacados como Saura o Barjola².

En estos momentos, concluida ya la muestra Bacon, la Fundación Juan March nos presenta una exposición sobre la *Bauhaus*, sobre sus realizaciones en el diseño y sobre su sistema pedagógico, quizás su respuesta más válida a las necesidades estéticas de su momento.

GALERIAS DE ARTE

Asociación Profesional de Galerías

Las galerías madrileñas, además de su actividad comercial a nivel particular, tuvieron la afortunada idea de colaborar con el Ayuntamiento madrileño complementando los festejos isidríles: en el Museo Municipal vimos una interesante muestra de los ya históricos grupos Escuela de Madrid y El Paso. Más que matizar el carácter «madrileño» de ambos (que está en función de unas coordenadas socioculturales que el centralismo motiva) nos interesa aquí señalar el carácter marcadamente ilustrativo de la muestra; siendo de una concepción estética muy diferente —revulsivo de la figuración tradicional los de la Escuela de Madrid y dentro de corrientes informalistas los de El Paso— ambos grupos son ya ahora capítulos importantísimos en la evolución de la pintura de nuestra postguerra.

THEO. CELLINI. Ambas galerías nos presentaron la pintura y la obra gráfica de César Manrique, este pintor de calidades matéricas que en él responden a aprehensiones telúricas, al arraigo vital en su isla lanzaroteña y —consecuencia de ello— a la defensa y conservación del hábitat, labor que recientemente le ha sido reconocida a nivel internacional. El ochenta y cinco aniversario de Miró, por otro lado, motivó que estas dos salas de arte prepararan una magnífica muestra de pinturas (Theo) y obra gráfica (Cellini) que significó un complemento al reconocimiento oficial que a la vez se le tributaba al gran pintor catalán; la abundancia de obras pictóricas de la 3.ª y 4.ª décadas del siglo, con el asentamiento definitivo de la pictografía mironiana, realza la aportación de esta exposición de gran acierto para la iniciativa privada.

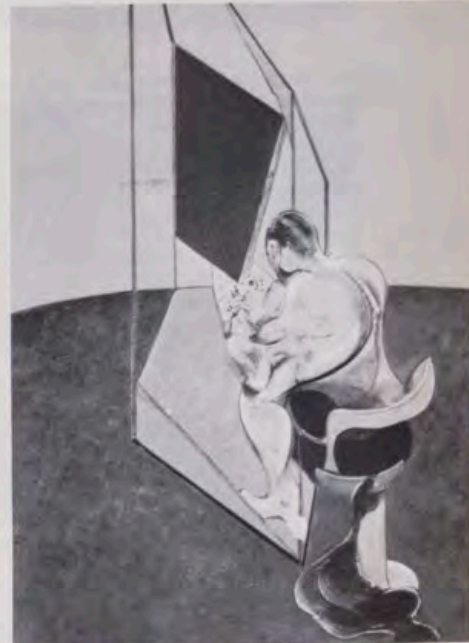
ALTEX. Ofreció la pintura de Pedro Sobrado, de un carácter gráfico muy acusado, sobria de colorido y de un linealismo reposado; todos sus episodios de trabajo cotidiano transpiran un cierto optimismo propio de una pin-



1.



2.



3.

1. Josep Lluís Sert: Pabellón de España en la Exposición Internacional de París. 1937.
2. Josep Renau: «Autorretrato del Gran Capital». 1975.
3. Francis Bacon: «Tres estudios de hombre, de espaldas» (panel central). 1970.
4. Rafael Leoz: Maqueta de la Embajada de España en Brasilia.

4.





Joan Miró: «El carnaval del arlequín». 1924-1925.

tura alegre y despreocupada. La Escuela de Madrid se vio también homenajeada por esta galería que supo recoger en una muy informativa muestra lienzos plenamente característicos de la manera de los pintores, y —con un criterio más amplio que restrictivo— introdujo a algunos pintores cuya estética es totalmente concordante con la de ruptura con fórmulas academicistas y vacías de cara a una revalorización de la figuración tradicional que preconizaban los pintores estrictamente «canónicos» que consagró Sánchez-Camargo. En la actualidad la galería Altex ofrece una muestra bajo el título de *Aspectos de la escultura actual*.

BIOSCA. Aquí pudimos ver los óleos de Roca D. Costa, de gran pulcritud y precisión, en una línea hiperrealista que en este caso posee un fuerte poder de evocación, una convocatoria poética. A esta muestra le substituyó una exposición de Beulas, el gran paisajista que cada vez camina más seguro en la concepción de su pintura. Estos últimos paisajes, en los que predominan bellísimas gamas frías de grises, cenizas y algún tono plateado, resultan mucho más simplificados y totalizadores; a su vez, este proceso continuado y seguro en la abstracción de los elementos más contingentes y temporales de la visión paisajística va proporcionando a sus campiñas una plena sensación de reposo y quietud. Una vez clausurada, lo que ahora podemos contemplar en la misma galería son cerámicas de Josep Serra y Jordi Serra.

FELIPE SANTULLANO. Lo que Toja nos mostró en esta galería es la obra reciente de una pintura, la suya, plenamente vasca por su estética: colores fluidos y suaves y dibujo con un cierto aire constructivo o mejor, geometrizable; y en efecto, Ricardo Toja se halla en el punto de partida de la reinstauración de una pintura vasca en el panorama de nuestra postguerra. Ahora es Nagel quien expone esas deformes criaturas en poliéster, torturantes y torturadas muestras de una humanidad de pesadilla, cuya apariencia se refuerza con una «feroz» policromía. Si bien se le señala como punto de partida la contemplación de la expresiva obra de Francis Bacon, tampoco sería des acertado ver en esa intención de presen-

tar concretos objetos, la propia realidad de esos objetos en vez de «representar» o reproducir la realidad, una aproximación a planteamientos neodadaístas dentro de las tendencias objetuales.

VANDRES. JUAN MAS. En la galería Vandrés pudimos admirar la muy personal pintura de Gloria García, de un violento colorido (frío pero vivaz) limitado y vigilado por un manifiesto geometrismo en lo figurativo, como si quisiera restaurar o reconstruir con una óptica libre y actual un cierto orfismo que fuera semejante en estética al de las vanguardias de comienzos de siglo. Posteriormente, la pintura de Hernández Pijuán allí vista ofrecía un amplio espacialismo con cromatismos de clara valoración óptica, donde el paso de un tono a otro venía subrayado de una manera homogénea con una pincelada regularmente aplicada. De dibujos de Hernández Pijuán es por otro lado la exposición de la galería Juan Mas, dibujos en los que el característico rayado del lápiz para las sombras busca matizar la mayor o menor luminosidad de los espacios. Antes, la galería Juan Mas había ofrecido una corta muestra de pinturas y múltiples de Guinovart. En cuanto a Vandrés, en estos momentos se exponen pinturas y dibujos de Bechtold.

RAYUELA 19. Partiendo de una técnica que parece simular las calidades del «frottage» surrealista y de unas tonalidades que no resultan frías ni desagradables, la pintura de Vicente Vela da la impresión de hallarse avanzando en sus composiciones hacia una figuración de formas y actitudes dramáticas desde una incierta abstracción en la que sólo se contabilizaban valoraciones telúricas, actitudes de silencio y de misterio. Tras esta exposición y una colectiva de artistas que han participado en la revista *Guadalimar* cuyo aniversario conmemoraba, la galería expuso la labor recientísima de Torner que el propio artista denomina «impromptus, divertimentos, estudios ejercicios», consistentes en pequeños cuadros donde se realizan alegres asociaciones de colores. La de ahora es una muestra de óleos de Deira, de áridos tonos y formas rudas y ásperas, pintura cuya visión de lo humano nada tiene de conformismo optimista.

VARIAS. Igualmente, hemos podido contemplar en Leonart la «serie pájaros» de Hidalgo, en los que se aprecia un dramatismo y una violencia conceptuales de clara raíz baco-niana, y después la de Wifredo Lam, una pequeña y limitada muestra que no obstante nos hace presente aquí en Madrid al gran pintor surrealista y su mundo de fetiches totémicos, de demonios de esa selva de vegetación lujuriosa que él mismo porta en su sangre cubana. Kreisler Dos aparte de la nítida pintura de Sheerin y de las esculturas actualmente expuestas de Barón, nos ofreció la ondulante y curvilínea serie de signos del zodiaco del pintor Juan Romero, con un tal «horror vacui» y un sentido de lo descriptivo para cada uno de los mil detalles, que se nos asocia al carácter decorativo de los tapices.

Finalmente, de la galería Iolas-Velasco es preciso citar la exposición de Elena Asins, sus estructuras de gran rigor mental; de Multitud, la obra de Ramón Gaya; en Gavar una pequeña muestra gráfica de Miró también como homenaje al 85 cumpleaños, en Kandinsky la muestra de Hipólito Hidalgo de Caviedes, y en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid una exposición sobre el arquitecto Gutiérrez Soto, entre otras manifestaciones artísticas del trimestre.

NOTAS

¹ Para José PIERRE (*El Surrealismo*, Madrid, Aguilar, 1969, págs. 44-45, 179) este cuadro es el culmen del realismo poético «detallista», pudiéndose apreciar cómo una participación interior tan fuerte frente al modelo exterior le va a conducir con suma facilidad a la subjetividad. J.-F. RAFOLS, por su parte (*Miró antes de «La Masía»*, «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», VI [1948], páginas 499-500) señala cómo la etapa detallista de Miró iniciada en Montroig en 1918 resulta al invocar el pintor modelos del Extremo Oriente, japoneses, y de los primitivos, según carta escrita al propio Ráfols en agosto de 1918.

² Cfr. Simón MARCHAN, *Del arte objetual al arte de concepto*, 2.ª ed., Madrid, Alberto Corazón (ed.), 1974, págs. 24-25, 27, 28.

CRONICA *del* PATRIMONIO NACIONAL



1.



4.



2.



5.

1, Los Reyes, en Sigüenza, saludan desde el balcón del Ayuntamiento; 2, Sus Majestades con el Presidente Eanes y su esposa, en la Embajada de España en Lisboa, durante su visita a Portugal; 3, los Soberanos en Estoril con los padres de Don Juan Carlos, los Condes de Barcelona; 4, entrega, por la Reina, de un estandarte al Ala 12 del Ejército del Aire; 5, los Monarcas, en Avila, rodeados por numeroso público.

VISITA DE SUS MAJESTADES A GUADALAJARA

EL día 20 de abril los Reyes de España, Don Juan Carlos y Doña Sofía realizaron una visita a la provincia de Guadalajara que se inició en Molina de Aragón. En el salón de actos del Ayuntamiento, y tras unas palabras del Alcalde, quien recordó la vinculación de Molina de Aragón a la Corona, a la que siempre ha sido fiel, y la visita que hiciera a dicha localidad hace casi cincuenta años Don Alfonso XIII, se hizo entrega a Don Juan Carlos de un pergamino en el que la ciudad, representada por su Ayuntamiento, confirma a Don Juan Carlos como trigésimo primer Señor de Molina. Del mismo modo se hizo entrega a Doña Sofía de una medalla de la Corporación.

El Rey pronunció unas palabras en las que puso de manifiesto su orgullo y satisfacción por venir a la capital del real Señorío de Molina y coincidió plenamente con los deseos del alcalde de que, con el trabajo, el esfuerzo y el entusiasmo de todos, el desarrollo regional, permita alcanzar los más altos niveles de bienestar. Los Soberanos, tras saludar desde el balcón a la multitud, que reclamaba constantemente su presencia, se trasladaron a Sigüenza.



3.

En esta localidad, los Monarcas visitaron e inauguraron el nuevo centro sanitario, así como, de manera simbólica, los otros treinta y uno que se construyen actualmente en la provincia. Posteriormente, los Reyes se trasladaron al Ayuntamiento. El alcalde tras ser leída el acta del acuerdo adoptado por la Corporación de nombrar Alcalde Honorario de Sigüenza a Su Majestad, le entregó el bastón de mando. A la Reina le entregó un broche con el escudo de Sigüenza.

En su discurso, el alcalde destacó la satisfacción de la corporación municipal y de todo el pueblo de Sigüenza por la visita de los Reyes de España. Don Juan Carlos dio las gracias por la acogida dispensada y expresó su satisfacción al aceptar el nombramiento de Alcalde Honorario y poder estar de nuevo en Sigüenza, para conocer de una manera más directa, los problemas, ilusiones y esperanzas de sus gentes.

A las 6 de la tarde, los Reyes llegaron a Guadalajara procedentes de Alcolea del Pinar, donde visitaron la Casa de Piedra. En el salón de actos del Ayuntamiento, y tras saludar a los miembros de la Corporación Municipal y de la Diputación Provincial, el Rey recibió las medallas de la ciudad y de la provincia. El alcalde pronunció un discurso, en el que puso de manifiesto que Guadalajara tenía el alto honor de recibir a sus Reyes en un día que se consideraba histórico para la ciudad.

Don Juan Carlos en su parlamento, expresó su satisfacción por repetir la visita que hizo siendo Príncipe de España. Terminó su discurso manifestando, después de comprobar tanta vitalidad y entusiasmo, su esperanza de que Guadalajara consiga el puesto que se merece.

VIAJE DE LOS REYES A PORTUGAL

EL día 3 de junio iniciaron los Monarcas españoles Don Juan Carlos y Doña Sofía su viaje oficial a Portugal. A su llegada al aeropuerto de Portela en Lisboa, los Reyes fueron recibidos al pie de la escalinata del avión por el Presidente Ramalho Eanes y su esposa, quienes presentaron a los Soberanos a los tres jefes de los poderes públicos y a sus respectivas esposas.

Desde el aeropuerto, la comitiva se trasladó a la Quinta Palacio de Queluz, sede oficial de los Reyes de España durante la visita a Portugal. Tras recibir los saludos de las autoridades locales lisboetas, los Jefes de Estado acompañados de la Reina Doña Sofía, de la señora de Eanes y del séquito de ambos, se dirigió al Palacio de Ajuda, donde tuvo lugar el acto de intercambio de condecoraciones entre ambos Jefes de Estado. Don Juan Carlos impuso a Ramalho Eanes el Gran Collar de la Orden de Carlos III. El general Eanes, por su parte, hizo entrega al Rey del Grande Colar do Santiago y Espada.

La actividad de los Reyes en esta primera jornada finalizó con una cena ofrecida en su honor por el Presidente de la República que tuvo lugar en el Palacio de Ajuda. En los brindis, el Presidente portugués pronunció un discurso en el que dijo que «en Portugal como en España, la idea de una convivencia cada vez mayor y más estrecha sólo podría asustar a quienes les languideció en su alma el altivo e intransigente sentido patrio». Por su parte, el Rey Don Juan Carlos pronunció un discurso emocionado, en el que recordó sus vivencias personales portuguesas; tras agradecer al Presidente Eanes la gentil acogida mencionó «los grandes cambios que han tenido lugar en Portugal desde los tiempos de mi primera llegada».

La segunda jornada de los Soberanos incluyó un apretado programa. Tras la audiencia al señor Soares, se celebró en el mismo palacio de Queluz, una recepción ofrecida al cuerpo diplomático acreditado en Lisboa. Desde allí los Reyes se dirigieron a la Fundación Gulbenkian para inaugurar una exposición de pintura contemporánea española. La mañana se cerró con una ofrenda floral ante el monumento «Dos navegadores» realizada por Don Juan Carlos. La jornada se completó con las visitas al Instituto Español, la Cámara Municipal de Lisboa, la Asamblea de la República, y una cena ofrecida por el Primer Ministro Mario Soares.

A la mañana siguiente los dos Jefes de Estado presidieron el acto de intercambio de los instrumentos de ratificación del Tratado de Amistad y Cooperación Hispano-Portugués, en el palacio ducal de Braganza. En el mismo palacio ducal se celebró un almuerzo, al término del cual el General Eanes pronunció unas palabras en las que señaló que «el nuevo Tratado marca el inicio de una era ibero-europea, una cooperación que tiene a la vista objetivos transpeninsulares». Por su parte, el Rey de España pronunció unas palabras en las que destacó que, «sin renunciar a ninguno de los valores ni a las instituciones en que se ha plasmado nuestra respectiva identidad nacional, marchamos unidos hacia un objetivo común: la integración en Europa y en los organismos que Europa ha creado».

La penúltima jornada oficial de la visita de los Reyes de España a Portugal transcurrió en Cascais, donde las Soberanos pasaron unas horas en privado en compañía de su familia.

Los últimos actos de la visita de Sus Majestades transcurrieron en la ciudad de Oporto, donde visitaron la casa «Do Infante» y la Cámara Municipal o Ayuntamiento.

Terminados estos actos y en su residencia de Queluz, los Soberanos españoles recibieron a la colonia española a la que ofrecieron una recepción. Por la noche asistieron a una cena ofrecida en la Embajada española al Presidente Eanes y señora y al Gobierno portugués en pleno, a la que también asistieron los Condes de Barcelona.

LOS REYES EN EL HOMENAJE A LA BANDERA

SUS Majestades los Reyes, a quienes acompañaba S. A. R. el Príncipe de Asturias, presidieron, en la tarde del pasado día 27 de mayo, el acto de homenaje a la Bandera que se celebró en la Plaza de la Armería. Asistieron al acto el Presidente del Gobierno y los miembros de su Gabinete; los Presidentes de las Cortes, del Congreso de los Diputados y del Senado; el Capitán General de la I Región Militar; presidentes y representantes de altas magistraturas de la nación; el Vicario general castrense; miembros de la Casa de Su Majestad, mandos militares, dirigentes de partidos políticos, parlamentarios y altos cargos de la Administración civil.

El Rey dio las voces de ordenanza y, a los compases del Himno Nacional, las diecisiete banderas desfilaron ante él, al tiempo que se disparaban las salvas de ordenanzas. Como parte final del acto, la banda del regimiento de la Casa Real interpretó el Toque de Oración en homenaje a los caídos. Finalizado éste, los Reyes, generales, jefes y oficiales, miembros del Gobierno, del Parlamento y de los partidos políticos, pasaron al interior de Palacio.

DÍA DE LAS FUERZAS ARMADAS

CON gran brillantez se celebró en Madrid el pasado día 28 de mayo la parada militar conmemorativa del Día de las Fuerzas Armadas. El primer acto fue el traslado de las banderas que el día anterior habían sido objeto de homenaje, desde el Palacio Real hasta la plaza de Emilio Castelar, escoltadas por el Capitán General de Madrid, con una compañía motorizada de Operaciones Especiales.

A la mañana siguiente y en el Palacio Real, los Monarcas ofrecieron un almuerzo a los jefes de las unidades militares que intervinieron en el desfile con asistencia de los jefes de batallón y regimiento, así como de los generales que habían mandado las distintas agrupaciones. Igualmente estuvieron presentes el jefe del Gobierno, el Presidente de las Cortes, el Gobierno en pleno, Consejo del Reino, Presidentes del Congreso y del Senado, y presidentes de altos organismos.

A los postres, Don Juan Carlos pronunció unas breves palabras, en las que felicitó a las Fuerzas Armadas y a las unidades que tomaron parte en el brillante parada del día anterior. Asimismo el Monarca hizo un brindis por las Fuerzas Armadas y por el pueblo español.

LA REINA ENTREGA UN ESTANDARTE AL «ALA 12»

EL pasado 5 de junio, los Reyes de España llegaron a la base aérea de Torrejón de Ardoz, para asistir a la bendición y entrega del estandarte concedido por el Ayuntamiento de Torrejón al Ala 12, de la que es madrina la Reina de España.

Mientras se interpretaban los acordes del himno nacional, hizo su entrada el estandarte. Ofrecido al Rey, éste saludó militarmente y lo pasó a la Reina como madrina del acto. Doña Sofía pronunció un discurso en el que tras recordar los valores espirituales de la bandera, pidió a todos que «estéis siempre dispuestos a defenderla, llegando para ello, si preciso fuera, al mayor de los sacrificios», aunque «como madre española, pido también a Dios que nos libre de la necesidad de ese sacrificio y nos conceda el don supremo de la paz».

A continuación, el coronel de la Base, pronunció unas palabras en las que dijo: «Tened la seguridad de que no faltaremos jamás a este compromiso.»

VIAJE DE LOS REYES A AVILA

CON su llegada a Arenas de San Pedro, los Reyes de España iniciaron el día 9 de junio su primera visita oficial a la provincia de Avila. Los Soberanos fueron recibidos por las primeras autoridades pro-



1.



2.

1, Los Reyes de España, con el Sha y su esposa en Teherán; 2, recibimiento a los Monarcas por el Presidente y Primer Ministro de la República Popular China; 3, llegada de los Soberanos al Museo Arqueológico de Shanghai; 4, Don Juan Carlos y Doña Sofía en la gran muralla china; 5, llegada de sus Majestades a Bagdad.



3.



4.



5.

VIAJE DE LOS REYES A CHINA

vinciales y locales trasladándose, a continuación, hasta las nuevas instalaciones sanitarias que inauguraron.

Seguidamente, los Reyes se dirigieron al Ayuntamiento. Desde el balcón, Don Juan Carlos y Doña Sofía saludaron a la multitud de personas que se encontraban congregadas en la plaza.

Desde Arenas de San Pedro, Sus Majestades emprendieron viaje a la capital abulense donde inauguraron la residencia de la Seguridad Social Nuestra Señora de Sonsoles. Igualmente inauguraron y visitaron la residencia infantil Valle de Amblés. Seguidamente los Monarcas visitaron la casa natal de Santa Teresa.

En el Ayuntamiento, el Monarca mantuvo una reunión de trabajo con las primeras autoridades de la provincia. Los actos concluyeron en la Academia de Intendencia, con asistencia también del Vicepresidente primero y Ministro de la Defensa, donde visitaron las distintas instalaciones del centro.

LOS Reyes de España iniciaron el día 14 del pasado mes de junio un viaje de diez días a Irán, China e Irak, invitados oficialmente por los respectivos Jefes de Estado de estos países.

Estancia en Persia.—Teherán, fue la primera capital que visitaron los Soberanos. Al pie de la escalerilla del avión esperaban los Soberanos persas. Tras las presentaciones de rigor, escuchar los himnos nacionales y pasar revista a las tropas que rindieron honores, el Rey Don Juan Carlos y el Sha Reza se dirigieron a la carroza descubierta que les conduciría al lugar de recepción del Ayuntamiento de la ciudad; les seguían en otra carroza similar sus respectivas esposas la Reina Sofía y la Emperatriz Farah. El cortejo, que estaba escoltado por los jinetes de la Guardia Imperial, llegó al Shahyad Aryamehr, monumento erigido en memoria del fundador del Imperio, Ciro I. Allí se habían congregado representantes del Gobierno, encabezados por

el Primer Ministro, y representantes de todos los estamentos de la ciudad, así como de fuerzas cívico-militares. En una vistosa ceremonia, Sus Majestades recibieron las llaves de la ciudad. Desde allí, Don Juan Carlos y Doña Sofía, siempre acompañados por sus ilustres anfitriones, se dirigieron hacia el palacio de Golestan, residencia oficial de los Reyes de España durante su estancia en Irán.

Por la noche, los Emperadores persas ofrecieron una recepción a los Reyes de España en el palacio de Niyavarán. Al finalizar el banquete el Emperador Reza pronunció un discurso en el que recordó la visita de Don Juan Carlos y Doña Sofía durante la conmemoración del 2.500 aniversario de la fundación del Imperio persa en Persépolis.

En su brindis, Don Juan Carlos dijo que con profunda emoción se levantaba para contestar al Sha y agradecer su cordial bienvenida, «la cual aceptamos la Reina y yo como símbolo de la sincera amistad existente entre el pueblo de Irán y el pueblo de España».

A la mañana siguiente el Rey de España inició su jornada con una audiencia a la Junta directiva de la Asociación Iberoamericana, al personal de la Embajada de España y a los periodistas españoles que cubren informativamente su viaje. Minutos después de terminar esta entrevista, Don Juan Carlos se trasladó a la localidad de Reyd, donde se encuentra el mausoleo de S. M. Imperial Reza Shah el Grande, padre del actual Emperador y fundador de la dinastía, en donde realizó una ofrenda floral. Seguidamente se iniciaron en el palacio imperial las conversaciones entre los dos Soberanos. Al mediodía, el Rey de España se trasladó al palacio de la Princesa Shams Pahlavi en Mehrdash, donde se encontraba ya la Reina Doña Sofía. Allí se ofreció a los Soberanos un almuerzo.

Por la tarde, los Reyes de España recibieron a los jefes de misión acreditados ante la Corte Imperial. A última hora se trasladaron al aeropuerto de Mehrabad, donde cenaron en privado con el Sha y la Emperatriz Farah, antes de salir hacia Pekín.

Visita a China.—El día 16 de junio, Don Juan Carlos y Doña Sofía llegaban al aeropuerto de Pekín, donde recibieron una cordialísima acogida. Cerca de cinco mil niños chinos de diversas edades, ejecutaban danzas y cánticos, al tiempo que agitaban al viento banderas españolas, flores y guirnaldas. Una representación de los Ejércitos chinos les rendía honores, y todo el Cuerpo diplomático acreditado en la capital china, acudió hasta el aeropuerto para saludar a los Reyes de España. Al pie de la escalerilla del avión, Hua Kuo Feng y Teng Hsiao Ping, recibieron a los Soberanos.

Después del brillante acto de recibimiento, los Reyes se trasladaron al mausoleo de Mao Tse-Tung, en la plaza de Tien An Men, donde realizaron una ofrenda floral, con un minucioso ceremonial.

A primera hora de la tarde, el Rey Don Juan Carlos celebró su primera entrevista con Teng Hsiao Ping. Mientras se celebraba la primera reunión política en el Palacio del Pueblo, la Reina Doña Sofía visitó el jardín de infancia número cinco de Pekín.

Más tarde, en el mismo Palacio del Pueblo, los Reyes recibieron al Cuerpo Diplomático acreditado en Pekín. Al término de dicha reunión, los Monarcas asistieron a una cena ofrecida en su honor.

Durante su intervención previa a los brindis, Teng Hsiao Ping subrayó las coincidencias que, pese a las diferencias de sus sistemas sociales, unen a España y China. Destacó el amor de los españoles por la independencia, mencionando las declaraciones hechas por el Rey de España de que velará en todo momento por mantenerla, y no admitirá injerencias ni presiones extranjeras. Teng concluyó su discurso con un largo brindis por la prosperidad de España, la amistad hispano china y la salud de los Reyes y de todos los presentes.

El Rey de España, en su respuesta, rindió homenaje al presidente Mao y al primer ministro Chu-En-lai como artífices de la China de hoy. Don Juan Carlos señaló su convencimiento de que en los procesos de descolonización debe ser respetada la voluntad de los pueblos autóctonos todavía no autónomos, y manifestó qué puntos importantes de coincidencia en la política internacional de España y China ofrecen un amplio sustrato sobre el que se puede desarrollar una fructífera colaboración.

Con la entrevista que el Rey Don Juan Carlos mantuvo con el Viceprimer Ministro Teng Hsiao Ping, en la residencia oficial de los Reyes, en Dia-Yu-Tai, se inició la segunda jornada de los Monarcas españoles en la capital china. En esta reunión, que se prolongó por espacio de tres horas, Teng Hsiao Ping realizó una amplia exposición sobre los fundamentos de la política exterior de su país, y el Rey Don Juan Carlos expresó la firme voluntad española de fortalecer sus relaciones con países asiáticos.

Durante la mañana, la Reina había visitado el Taller Nacional de Artesanía, que recorrió con atención, interesándose por los trabajos allí expuestos.

A las tres de la tarde, los Soberanos españoles visitaron el antiguo Palacio Imperial de las dinastías Ming y Ching, más conocido como

la Ciudad Prohibida. Los Reyes de España iniciaron su visita al Palacio por la puerta sur y recorrieron diversos patios y salas.

En la Casa del Pueblo se celebró a las cinco de la tarde, una conversación política de más de una hora de duración entre Don Juan Carlos y el Presidente del Comité Central del Partido Comunista chino y Ministro del Consejo de Estado, Hua Kuo-feng.

Seguidamente, y en el comedor del mismo edificio, Don Juan Carlos y Doña Sofía asistieron a una cena ofrecida en su honor por el Presidente de la República Popular de China. A continuación, los Reyes de España asistieron a una velada artística ofrecida en su honor en el teatro de la Casa del Pueblo.

Comenzó la jornada dominical de los Soberanos españoles con una misa en la iglesia católica de la Concepción, para trasladarse seguidamente a la Gran Muralla, que recorrieron sin ningún protocolo.

Por la noche los Reyes de España ofrecieron una cena en la Embajada de España en homenaje al Viceprimer Ministro chino, Teng Hsiao Ping. La lluvia que en principio pareció deslucir el acto y obligó a los invitados a buscar refugio en el interior del edificio, abandonando el jardín, sirvió para romper el rígido protocolo y establecer unas relaciones más directas y humanas entre los presentes.

Llegado el momento de los discursos, quedó bien de manifiesto que el objetivo fundamental se había logrado: precisar las coincidencias, en política internacional, de los Gobiernos español y chino. El viaje de los Reyes, dijo Teng Hsiao Ping, ha sido un éxito.

Al día siguiente, antes de abandonar Pekín con destino a Huang-Chow, Don Juan Carlos visitó la Tercera División de la Guarnición de Pekín. Mientras tanto, la Reina visitó el Templo del Cielo y el Palacio de Verano, construidos en 1420 y 1750, respectivamente.

A las tres de la tarde, hora local, Don Juan Carlos y Doña Sofía abandonaron la capital de China con destino a Huang-Chow. En los diecisiete kilómetros de recorrido hasta la ciudad se apiñaban, a uno y otro lado de la carretera nutridos grupos de ciudadanos, que acogieron el paso de la comitiva con vítores y aplausos. Tras visitar lugares de interés en la ciudad —entre otros, el Lago Oeste, varios templos budistas y una comuna dedicada a la recolección de té—, se celebró una suntuosa cena en la Casa del Pueblo. La cena fue ofrecida por el comité revolucionario de la provincia, al que Don Juan Carlos dirigió unas palabras agradeciéndole su hospitalidad.

Concluida su breve estancia en Huang-Chow los Monarcas españoles continuaron su viaje hacia Shanghai. Desde el aeropuerto se trasladaron al Pabellón Industrial del Municipio de Shanghai, local de exposiciones de la industria china. A media tarde recibieron a los informadores españoles para asistir a continuación al banquete ofrecido por el Consejo Revolucionario de la ciudad de Shanghai. A la cena asistieron numerosos intelectuales y miembros de la cultura y de las ciencias. En su discurso, el Vicepresidente del Comité Revolucionario de Shanghai expresó nuevamente su satisfacción por la presencia de los Reyes españoles. Don Juan Carlos contestó agradeciendo las múltiples atenciones prodigadas por los chinos durante su estancia oficial en el país. Terminado el acto, los Soberanos fueron despedidos en el aeropuerto por las autoridades de Shanghai.

Visita a Irak.—A su llegada a Bagdad, Don Juan Carlos y Doña Sofía fueron recibidos por el Presidente de la República iraquí, quien saludó a Sus Majestades.

Seguidamente el Rey y el Presidente de la República iraquí, Al Bakr, pasaron revista a la guardia republicana. A continuación el Jefe del Estado presentó a Don Juan Carlos los miembros de su Gobierno.

Hacia las nueve y media de la mañana, Don Juan Carlos llegó al palacio Al-Salam, alojamiento oficial, donde ya se encontraba la Reina Doña Sofía. En este palacio, el Monarca español y el Presidente iraquí entablaron la primera entrevista de carácter político. Mientras, Su Majestad la Reina visitaba el Museo Nacional Arqueológico.

Por la tarde, después de un almuerzo privado de los Reyes, Don Juan Carlos y Doña Sofía visitaron el monumento al soldado desconocido, donde depositaron una corona de flores. A continuación Sus Majestades recibieron, en la Embajada de España, a la colonia española del Irak. Después, Don Juan Carlos, acompañado del Ministro de Asuntos Exteriores conversó durante una hora con el Presidente de la República, señor Al Bakr, y con el vicepresidente del Consejo del Mando de la Revolución, señor Saddam Hussein.

En el palacio presidencial, el Presidente de la República ofreció a Su Majestad una cena en su honor. Por otro lado, la Reina asistió a la cena ofrecida en su honor por el Club del Ministerio de Negocios Extranjeros.

A la mañana siguiente, antes de finalizar su visita, el Rey Don Juan Carlos fue visitado nuevamente en su residencia del palacio Al-Salam por el Presidente de la República iraquí.



1. 4.



4, Apertura al público del Campo del Moro con asistencia del Presidente del Patrimonio Nacional y Jefe de la Casa de Su Majestad, Consejero Delegado Gerente de este Organismo, Alcalde de Madrid y otras personalidades de las dos Entidades; 5, una vista del Campo del Moro, poco después de su apertura, con numeroso público.



2.

1, Homenaje a la Bandera, en la Plaza de la Armería, con asistencia de Sus Majestades Don Juan Carlos y Doña Sofía y de S. A. R. el Príncipe Don Felipe; 2, recepción en Palacio con motivo del Día de las Fuerzas Armadas; 3, recepción en Palacio con motivo de la onomástica del Rey.



5.



3.

ONOMASTICA DE SU MAJESTAD EL REY

LOS actos para celebrar la onomástica del Rey Don Juan Carlos I, se iniciaron a primeras horas de la mañana del día 24 de junio con una misa de carácter íntimo, a la que asistieron los Reyes, el Príncipe y las Infantas, la Casa del Rey y personal de servicios en la Zarzuela.

Posteriormente Don Juan Carlos fue felicitado por el personal que trabaja en palacio, recibiendo a continuación a los senadores de designación real, Consejo de Administración del Patrimonio Nacional y miembros de su Casa.

Esa misma tarde se celebró en el Palacio Real una recepción a la que asistieron el Presidente del Gobierno, miembros de su Gabinete, altos mandos militares, líderes de los partidos políticos, Cuerpo Diplomático acreditado en Madrid, autoridades locales y provinciales, Grandeza de España, familiares y amigos personales del Rey y de su padre Don Juan de Borbón.

APERTURA AL PUBLICO DEL CAMPO DEL MORO

POR expreso deseo de Su Majestad, el día 24 del pasado mes de junio, festividad de San Juan y onomástica del Rey, se abrió al público el Campo del Moro, jardín histórico-artístico del Palacio Real de Madrid.

Decidida la fecha de la apertura se procedió por el Patrimonio Nacional a realizar algunas obras de acondicionamiento en las que ha colaborado el Ayuntamiento de Madrid, que se ha comprometido a seguir prestando esa colaboración al Patrimonio en el futuro. El horario de visita se ha establecido de diez de la mañana a ocho y media de la tarde.

Según estaba previsto, el citado día 24 y a la una y media de la tarde se procedió a la apertura del Campo del Moro. Asistieron al acto el Jefe de la Casa de Su Majestad y Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, Excmo. Sr. Marqués de Mondéjar; Consejero-Delegado Gerente de este Organismo, Excmo. Sr. D. Fernando Fuertes de Villavicencio; Alcalde del Ayuntamiento de Madrid, Excmo. Sr. D. José Luis Alvarez; miembros del Consejo de Administración del Patrimonio, y altos funcionarios del Patrimonio y del Ayuntamiento.

Abiertas las puertas, el numeroso público, de todas las edades y de toda condición, que esperaba en el paseo de la Virgen del Puerto desde las nueve de la mañana, penetró y recorrió el recinto, la mayoría junto a las personalidades asistentes. Al pie de las dos escalinatas de piedra que, desde la puerta de acceso conducen al jardín, fue distribuido gratuitamente a los visitantes un folleto ilustrado con abundantes fotografías y con un texto que hace referencia a la historia y características del Campo del Moro, que escribió el Jefe de Prensa del Patrimonio Nacional, Rafael Sánchez, para el libro *El Palacio Real de Madrid*, editado por el Patrimonio.

La apertura del Campo del Moro ha constituido un auténtico éxito. Según cifras estimadas, entre la tarde del día 24 y el día siguiente, que era domingo, visitaron el jardín doscientas mil personas. Por otra parte, todos los medios informativos trataron el tema con indudable interés.

HA MUERTO EL MARQUES DE LOZOYA

CONSEJERO DE BELLAS ARTES DEL PATRIMONIO NACIONAL

Don Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya, nació en Segovia el 30 de junio de 1893, quinto hermano de un total de seis, uno de los cuales, el único varón aparte de él, murió a los treinta años. Cursó el bachillerato en Segovia, la carrera de Derecho en Salamanca y la de Filosofía y Letras en Madrid, doctorándose de ambas disciplinas en esta última Universidad. Casado con una prima suya, Constanza López de Ayala, tuvo dos hijas, que le dieron cuatro nietos.

En 1923 obtuvo la cátedra de Historia de España en la Universidad de Valencia, donde pasó diez años, hasta que en 1933 resultó elegido diputado por Acción Popular, tras abandonar su cátedra a petición de don Angel Herrera Oria. Posteriormente, en 1946, obtiene la cátedra de Historia del Arte Hispanoamericano en la Universidad de Madrid, y al jubilarse en 1963 es nombrado catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Navarra. Ha sido director general de Bellas Artes (de 1939 a 1951), director de la Academia Española de las Artes (de 1952 a 1957) y presidente de la Academia de Bellas Artes, cargo para el que fue reelegido en 1957, tras su primer mandato de tres años. En 1964 fue nombrado presidente del Instituto de España, manteniéndose como tal hasta 1972. En virtud de su cargo ha sido procurador en Cortes por el sector de instituciones culturales hasta ese mismo año.

Es autor, entre otras obras, de una monumental historia de España, de las novelas *El*

regidor y *La alquería de los cipreses* y de la magna obra *Historia del arte hispánico*, que consta de cinco tomos, además de varios libros de versos dentro de la línea tradicional. Entre estos últimos destacan *Poemas arcaicos*, *Poemas de añoranza*, *Sonetos espirituales*, que él consideraba lo mejor de su obra poética; *Romances del llano*, *Cantar de las tierras altas* y *Poemas castellanos*, con el que obtuvo el premio Fastenrath de la Real Academia Española en 1920.

En 1940 ingresó en la Real Academia de San Fernando y al año siguiente en la de la Historia, y ha sido miembro de la Academia de Bellas Artes de París, de Lisboa y vicepresidente de la Hispanic Society of American de Nueva York. Poseía una de las mayores bibliotecas de Madrid, con más de 15.000 volúmenes.

El Marqués de Lozoya era también, desde el año 1958, Consejero de Bellas Artes del Patrimonio Nacional. En este cargo llevó a cabo una intensa, prolongada y fructífera labor de asesoramiento que permitió culminar felizmente una larga serie de realizaciones patrimoniales. Bastaría citar, a título de ejemplo, y entre otros, los siguientes edificios monumentales que han sido objeto de restauración, reconstrucción, ampliación de museos y apertura a la visita pública:

Descalzas Reales en su conjunto y, en su interior, posteriormente, las Capillas de la Dormición, de Nazaret y del Milagro; nuevas sa-



las en el Palacio Real de Madrid para museo de pinturas y de tapices; Museos de medallas y música, Farmacia, Carruajes y Real Armería en el recinto del mismo Palacio; Monasterio de la Encarnación de Madrid; Palacio, Casita del Príncipe y Palacio de la Quinta de El Pardo; instalación del museo de pinturas en El Escorial con motivo del IV Centenario del Monasterio, y restauración de frescos y lienzos aquí, y en las Casitas del Príncipe y del Infante de este lugar; Museo del traje, residencia para Jefes de Estado extranjeros, Museo de Falúas y Casa del Labrador en Aranjuez; Palacio y jardines de la Granja; Palacio de Riofrio y su Museo de caza; Monasterios de las Huelgas de Burgos y de Santa Clara de Tordesillas; Palacio de Pedralbes, en Barcelona; Palacio de la Almudaina en Palma de Mallorca; y numerosas exposiciones, con cuadros y tapices del Patrimonio, dentro y fuera de España.

NOTAS PARA UNA BIOGRAFIA

Don Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya, nació en su casa de Segovia el día de San Marcial de 1893. Allí transcurrió toda su asombrada y reposada niñez de niño enfermo, forzado a la lectura, a la observación de su admirable derredor, a los suaves paseos por la huerta en los días soleados y con más derecho que los otros hermanos a los cuidados físicos y espirituales de su madre.

En esta niñez y primera juventud segoviana tuvo tres grandes fortunas que pueden seguramente explicar el desarrollo de sus vocaciones: la primera, la de transcurrir esa edad, en que todos hemos sido más capaces de entusiasmo y sensibilidad, en una Segovia intacta, llena de poesía y pintoresquismo, engastada como una joya en su delicado paisaje a medio camino entre la sierra y el llano; la segunda, el haber sido educado por su madre, una mujer muy superior a lo común que cabría encontrarse en la vida de provincia de finales de siglo y a quien debió su vocación por la Historia; la tercera, sería la ruina de la familia a causa de la desaparición, durante el último tercio del siglo XIX, de lo que fue la economía tradicional segoviana basada en la cría de la oveja merina.

«Este mundo de la ganadería de merinas —decía alguna vez el Marqués de Lozoya— dejará de recordarse cuando yo muera.» Efectivamente, la ganadería de esta casa fue la última que se vendió. En realidad, es uno de esos mundos que terminan al finalizar el siglo XIX. Un mundo de enormes fincas serranas —de las cuales sólo una queda en pie— que poblaban, la falda de la sierra, de baldíos, de ladridos, de esquilas, de horribles historias de lobos, de belleza y de dureza sin cuento. Para la primavera, a la llegada de los rebaños de Extremadura, la familia se trasladaba a su finca de Torrecaballeros, a 10 kilómetros de Segovia, desde donde el Marqués tenía que bajar todos los días a caballo a la escuela. Para siempre se quedó grabada en su memoria la alegría y el fragor de la llegada, los nombres de los mayores y sus fisonomías como copias de bustos romanos.

En la finca permanecían los ganados sólo el tiempo necesario para el esquilado, y, después, a la sierra, de donde no habían de bajar los pastores a sus casas sino cada quince días para mudarse. El esquilado era la fiesta anual del mundo de la ganadería, con sus costumbres y ceremonias propias. La faena no se interrumpía ni siquiera para oír misa, la cual se decía los domingos en la dependencia llamada «esquileo», en una tribuna o altar alto que se continuaba todo en derredor por una galería alta que recorría parte o la totalidad de la inmensa nave. Durante la ceremonia los esquiladores cantaban —con el ruido de las tijeras como acompañamiento de fondo— sus canciones peculiares, de las cuales el Marqués, todavía en los últimos días de su vida, recordaba letra y música.

El intento de continuar con lo que había sido toda su vida arduo a su padre. Pero, estas depresiones familiares han sido en ocasiones los grandes motores que explican muchos hechos de la Historia de España, como estímulo hacia la aventura o hacia el trabajo, y son capaces de sustraer a algunos individuos a un destino de vida fácil y tranquila. En este caso ofrecía la oportunidad al joven provinciano de salir de su círculo relativamente cerrado de clase, hacer sus estudios en la escuela pública y en el Instituto y convivir e intimar con un mundo de problemas y de lucha por la supervivencia diaria. Quizás de todas ellas esa fue la mayor de las tres fortunas: la de conocer todas las escalas sociales, desde la familia real que veraneaba en La Granja hasta la gitanos y prostitutas por cuya salud física y espiritual se preocupaba la marquesa, y que corrientemente poblaban la casa.

Este contacto con el dolor y la miseria humana la impulsan a abandonar, después de grandes luchas que se reflejan en sus Sonetos Espirituales, un mundo paradisiaco, dedicándose, a bordo de un cochecillo tirado por una yegua, al descubrimiento del paisaje y de las piedras labradas, de las faenas agrícolas, de los recovecos de la sierra, de una Pedraza ignorada por todos (salvo por algunos pasto-

res), dormido a la luz de la luna, de los amanezcos, de las luces doradas de la tarde y de los álamos blancos que se estremecen al compás de las estrellas. Todas estas impresiones se van explicando en libros de poemas.

Abandona el descubrimiento de las últimas noticias literarias en las tertulias que reunía a pintores y poetas, a los Rodaos, Zuloagas y Zubiaurres, Machados y Barral, Torreajero, Fromkes y Martín Marcos, que desde lejanos orígenes se sintieron atraídos por la ciudad y le dieron durante el primer tercio del siglo una nueva época dorada, y a quienes el pueblo llamaba al verlos pasar, con algo de ironía, «los poetas».

Ya en su cátedra de Valencia el nuevo catedrático abandona la poesía para siempre, salvo algún brote esporádico debido más a la necesidad que a la búsqueda intencionada, como el «Canto a la bandera vieja» el día que se arrió la bandera de España. El contaba a su hija, cuando ésta empezaba a dar clases, que en los primeros tiempos no hacía otra cosa en todo el día más que dar las clases y prepararlas, al tiempo que se dedicaba a la investigación. Al salir de cada clase se metía en el cuarto del hotel a preparar la siguiente. De entre estos alumnos de sus primeros años de cátedra, quedaron sus mejores amigos; y una novela, *La alquería de los cipreses*, de su paso por el paisaje del reino de Valencia.

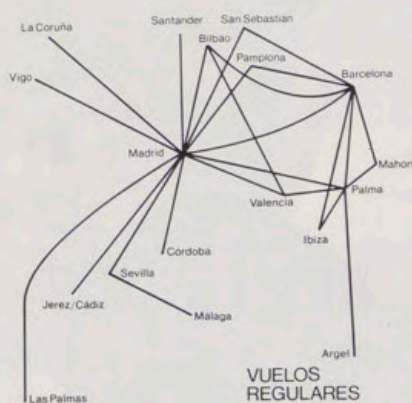
De esta vida gustosa y plena le vino a sacar en 1933, en contra de sus deseos, una obligación de tipo moral y se presentó como diputado a Cortes, incorporándose a la campaña política de Acción Popular para la que no tenía vocación ni aptitudes. A pesar de lo cual la votación fue masiva.

Una vez en las Cortes le angustiaba la idea del sentido que pudiera tener su presencia en semejante lugar, ya que se consideraba exactamente la figura contraria a lo que debe ser un político. Finalmente resolvió su problema pensando que si conseguía el teléfono para todos los pueblos de su provincia, su paso por las Cortes no habría sido del todo inútil, tarea a la cual se aplicó el resto de su legislación.



Para AVIACO

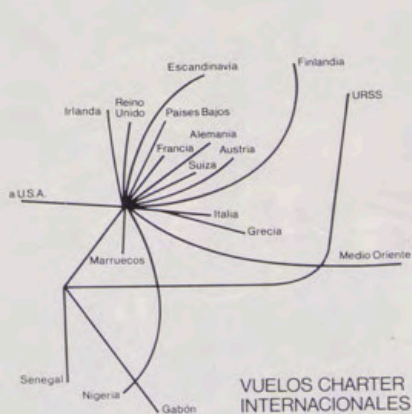
hay 35.000.000 de VIPS.



Porque para AVIACO 35.000.000 de españoles son 35.000.000 de personas muy importantes (VIPs).

Gente que, muy a menudo o en alguna ocasión, requieren los servicios de AVIACO.

Y nosotros, hacemos todo lo posible, y esto es mucho, para hacer el servicio más esmerado.



Nuestra flota, nuestras azafatas, todo el personal de AVIACO nos esforzamos para que Vd., o cualquiera de los 35.000.000 de españoles (VIPs), reciba el servicio más exigente en el ambiente más cordial.

AVIACO
LINEAS AEREAS

GRACIAS

Gracias por habernos enseñado. Ud. es un artesano, un buen artesano, y de Ud. en NESTLE hemos aprendido mucho. Ud. nos enseñó el cuidado, el amor, la dedicación, la vocación en su trabajo. ¡Cuánto hemos aprendido de Ud. y de todos los artesanos del mundo!. En NESTLE hacemos los productos con las más modernas tecnologías. Con los procedimientos más adelantados, a ritmo industrial, pero con el cuidado, amor, dedicación y vocación que Ud. nos enseñó, nos enseña. Gracias

Nestlé *más que una marca*





SITIO DE CALAHONDA

Una gran familia internacional vive ya en SITIO DE CALAHONDA y todavía queda sitio entre nuestros 500.000 árboles y nuestros 3.000.000 de metros cuadrados de terreno.

Puede jugar al tenis en nuestras numerosas pistas; montar a caballo o simplemente pasear por entre los pinos; reunirse con los amigos en nuestro club social; vivir en una casita estilo andaluz o en una gran mansión y dejar el yate en PUERTO CABOPINO, dentro de la misma urbanización.

SITIO DE CALAHONDA OFRECE TODAS LAS POSIBILIDADES



Mijas-Costa, Marbella, Car. Cádiz, Km. 203. Tel. (952) 83 11 61 y 83 14 93

Plan parcial y proyecto de urbanización aprobado por la Comisión Provincial de Urbanismo el 13-11-74

Omega Constellation Megaquartz 2400

El cuarzo de ley descendiente de la gran estirpe suiza Omega

Es el nuevo descendiente de una gran estirpe relojera cargada de títulos e historia.

Por él discurren 130 años de la mejor tradición relojera suiza.

Su apellido, Omega, habla de 15 Olimpíadas cronometradas; de la conquista de la Luna; de la fabricación de nueve de cada diez cronómetros electrónicos suizos; de la primera organización mundial para la medida exacta del tiempo, con servicio y garantía en 156 países; del sistema exclusivo TSA para cambio y ajuste horario sin alterar la precisión...

Su nombre, Megaquartz 2.400, le convierte en el único reloj del mundo que ha

obtenido el preciado título de "cronómetro de Marina" tras superar las más duras pruebas impuestas por el Observatorio de Neuchatel.

Su corazón, de cuarzo de ley, es el más preciso de Suiza (la cuna de la precisión), con una desviación máxima mensual de un segundo.

Si desea conocer mejor la colección de cuarzo Omega, véala o solicite el catálogo en nuestros concesionarios. Puede pedir igualmente el catálogo en Ometisa, Paseo de la Castellana, 54 Madrid-1.



1-ST 398832 Omega
Constellation Megaquartz 2400
"Marine Chronometer"
Calendario. Bisel de oro.
Caja y brazalete de acero.


OMEGA