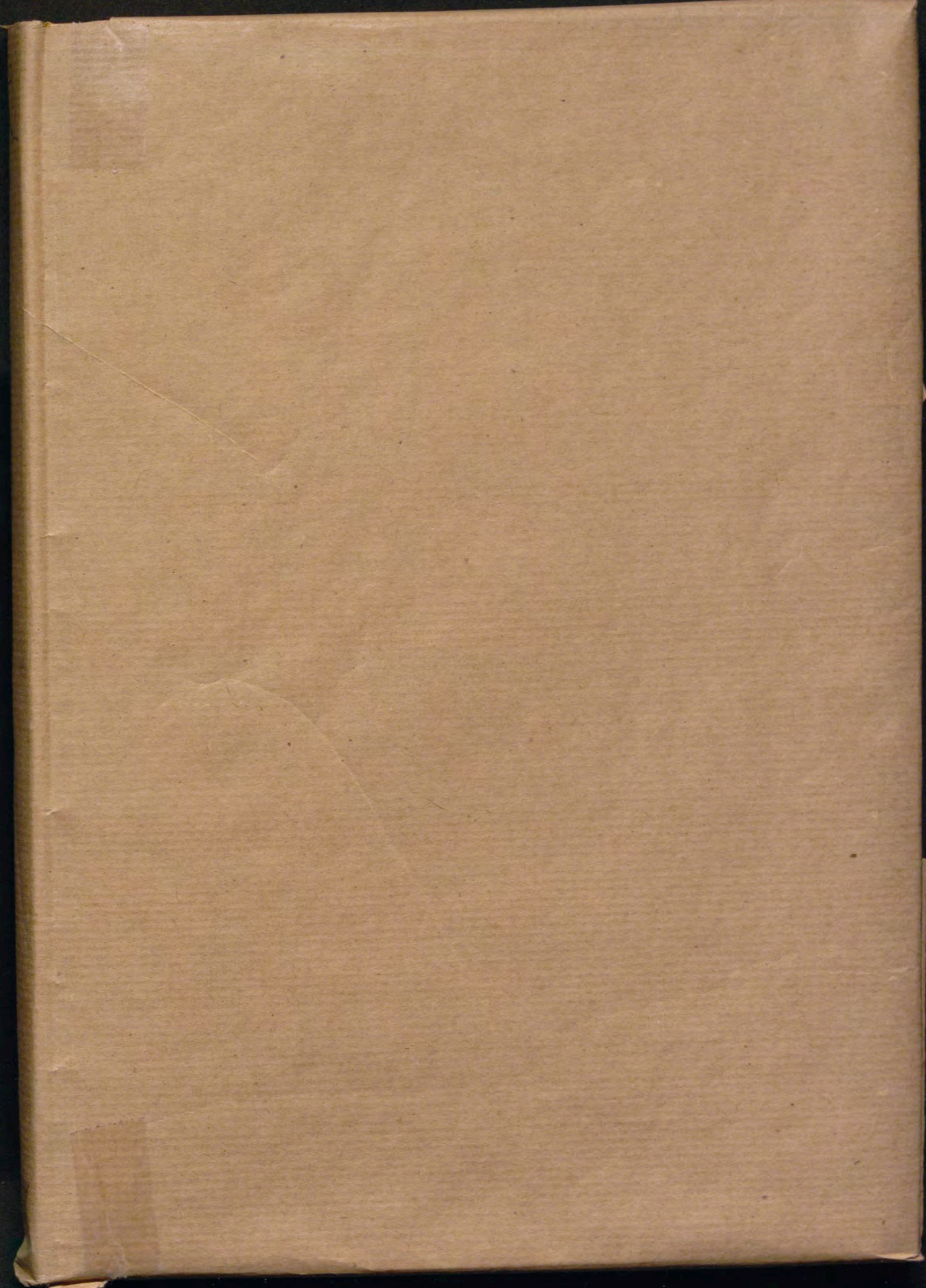
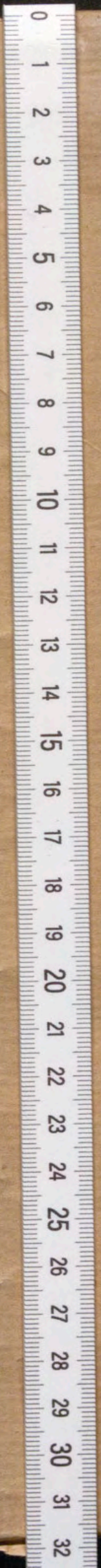


colorchecker CLASSIC



calibrite

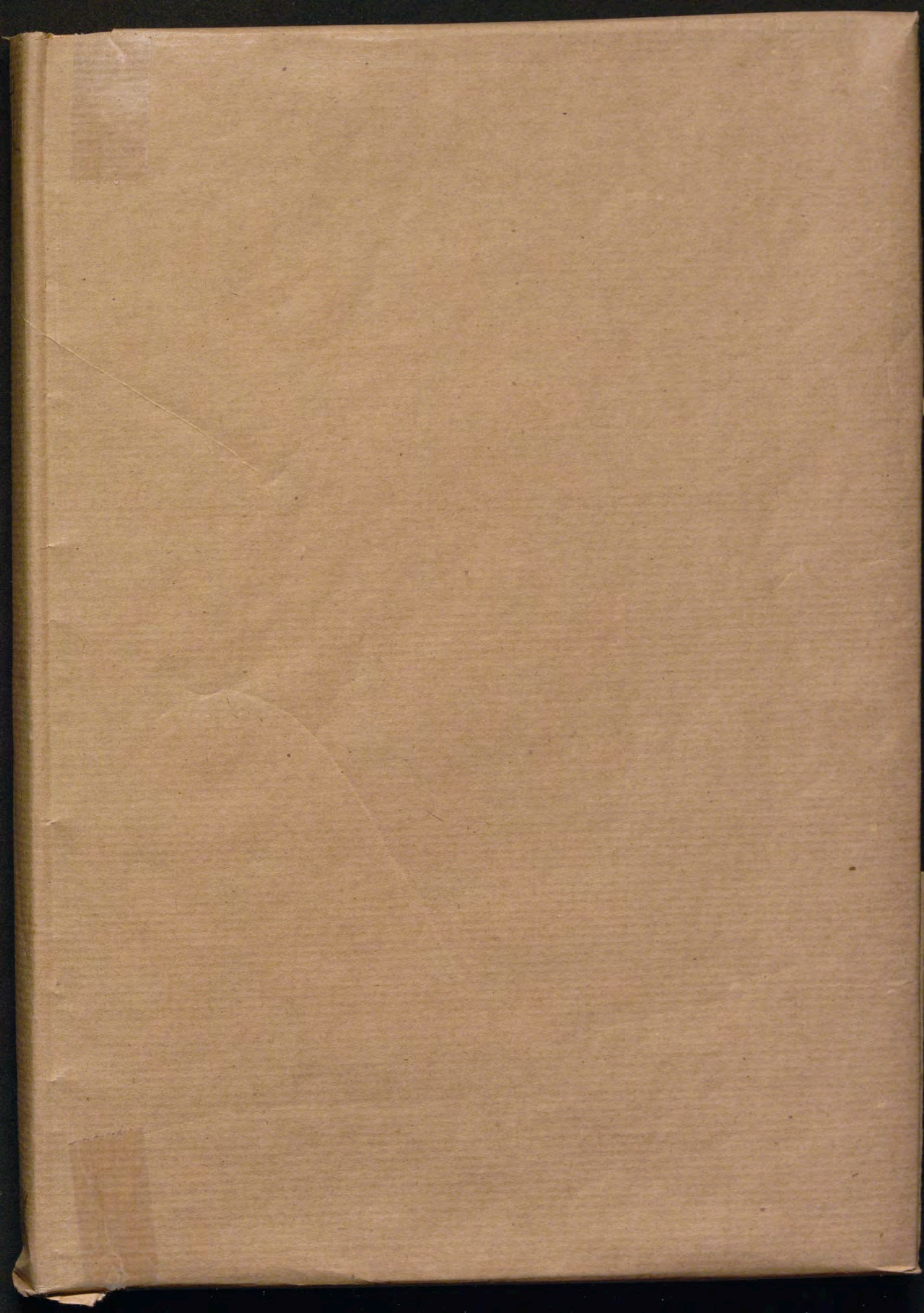




1979

W59-62

~~W59-62~~



[Blank white label]

[Blank white label]



XIII/1

# REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XVI. NÚMERO 59. PRIMER TRIMESTRE 1979. PRECIO: 150 PESETAS



una epopeya de oro,  
en oro  
debe recordarse



Colección  
de 16 acuñaciones  
en oro de  
24 ó 22 quilates  
o en plata fina

## "Grandes Capitanes Españoles"

Sucesión de 16 destacadas figuras de nuestra historia militar, desde Don Pelayo hasta la clausura de la hegemonía española.

La nobleza del arte y la solvencia científica son los resortes con que Acuñaciones Españolas, S. A., incrementa la riqueza del oro que acuña.

Una serie digna de Vd.

Solicite más amplia información

Fabricación y distribución en exclusiva mundial a cargo de:



**Acuñaciones Españolas, S.A.**

C/Córcega, 282 - Teléfono 228 43 09 \* - Dirección Telegráfica: Acuñaciones - Telex 52547 Aurea - Barcelona-8 (España)

# La cibernética ha llegado a la cámara fotográfica.

Hoy sólo podría encontrar Ud. otra cámara igual... fuera de este mundo.

Ahora la ciencia de las operaciones automatizadas mediante sistemas electrónicos —Cibernética— llega a la fotografía.

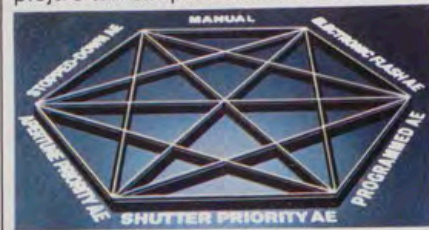
Se cumple el más anhelado objetivo de Canon: ofrecerle una cámara con la que Ud. hará las más fascinantes e increíbles fotografías con absoluta facilidad.

No hay en el mundo una cámara fotográfica como Canon A-1. Representa el fin de las discusiones acerca de los sistemas automáticos.

La Nueva Generación de la Fotografía creada por Canon con la A-1 llega a su cénit tecnológico con la versátil A-1.

*Por primera vez una cámara le ofrece seis sistemas completos para hacer una fotografía.*

La Canon A-1 puede ser tan compleja o tan simple como Ud. desee.



Para ello le da a escoger seis modos diferentes y completos por sí mismos de hacer sus fotografías.

Ponga Ud. la velocidad y la cámara coloca la apertura correcta. O indique la apertura necesaria y la Canon A-1 le da de inmediato la velocidad perfecta.

Si lo prefiere, deje que ella tome las combinaciones predeterminadas

La increíble y versátil **Canon A-1**



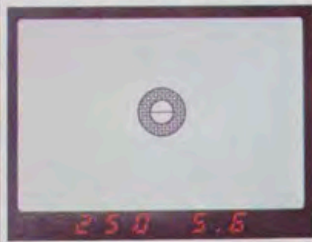
de velocidad y apertura de entre su gama de sensibilidad; utilice cualquier sistema óptico y la cámara hará una exposición automática. Si utiliza el flash electrónico las operaciones se hacen automáticamente mediante otro sistema. Y por último, un sistema manual para cualquier otra posibilidad que Ud. desee y que no cubran los anteriores.

Así es la increíble Canon A-1. Pero no sólo le ofrece seis sistemas autosuficientes de hacer fotografías.

*Como una mini-computadora, toda la información la procesa de forma digital.*

También tiene todos los detalles más sofisticados que la moderna tecnología puede dar hoy. Por ejemplo, la información sobre velocidad "apertura stop", señales de aviso para sub o sobre-exposición, foco, flash, etc, la controla Ud. a través de la pequeña pantalla del visor electrónico. Además Ud. puede realizar todas las operaciones mediante control digital.

¿Ve por qué no puede haber otra cámara como la Canon A-1 en el mundo?



*Para que Ud. haga fotografías como Ud. quiere. No como la cámara puede.*

Si la cibernética ha llegado a una cámara fotográfica ha sido para que Ud. pueda realizar fácilmente las fotografías que su imaginación le dicte. Sin trabas.

Incluso para que realice fotografías que le parecerán imposibles.

Porque la Canon A-1 tiene posibilidades por sobre la realidad. Por ejemplo, admite una sensibilidad que va desde 6 a 12.800 ASA. Y la exposición múltiple. Y el disparador es electromagnético, con auto-disparo controlado de 2 a 10 segundos; sistema TTL de medición de luz, con énfasis en la medición de la luz central. Y la velocidad de obturador va de 1/1000 a 30 segundos.

¿Quiere aún más datos? Escribanos, por favor. Con agrado le informaremos, sin compromiso, sobre la cámara que no tiene comparación hoy. Utilice si lo desea el cupón adjunto.



## Canon A-1

*Cibernética en la fotografía.*

Representante para España: **FOCICA, S.A.**  
Avda. Gímo. Franco, 534 - Barcelona-6

dunhill LONDON



José Ortega y Gasset, 26. Tel. 275 3631. Madrid

Eldorado

## ROJO. ROJO HERMÈS.

El celebre rojo Hermès es un color tan sutil que cualquier intento de definirlo es vano. Para algunos es menos violeta que el tono del sedimento del vino. Para otros, su color es menos marrón que el vino de Burdeos. En todo caso, es más oscuro que el rubí y más claro que el granate. En el momento de su creación fue definido como un "caoba rojo". Desde

entonces se conserva cuidadosamente una muestra testigo del rojo Hermès, cuyos matices de tono son controlados con regularidad.

El rojo Hermès se utiliza para dar color al box-calf así como al cocodrilo, al lagarto y al avestruz. Actualmente es conocido en todo el mundo.



**HERMÈS**

MADRID  
JOSÉ ORTEGA Y GASSET 26

# SEAT 132-2000



Este es el Seat 132/2000. Su nuevo motor, en la categoría de los 2 litros, completa todas aquellas cualidades que han hecho del 132 un coche siempre actual, seguro y elegante.

En él, LA POTENCIA SE SIENTE: 109 CV que le permiten disponer de una gran reserva de potencia. Motor supersilencioso y de gran elasticidad. Óptima aceleración.

**LA SEGURIDAD LE ENVUELVE:** Habitáculo indeformable. Estructura diferenciada y reforzada. Nueva suspensión y frenos de mayor sección.

**EL CONFORT SE GOZA:** Servodirección incorporada de serie. Volante regulable en altura. Silenciosidad y aislamiento acústico.

**Y SUS DETALLES LO DESTACAN:** Alzacristales eléctricos. Retrovisor exterior

accionable por mando eléctrico desde el interior. Parasoles de material traslúcido. Encendido electrónico.

**En un nuevo nivel de potencia, seguridad y confort.**

## SEAT 132-2000

Cambio automático y aire acondicionado opcionales.

# SEAT

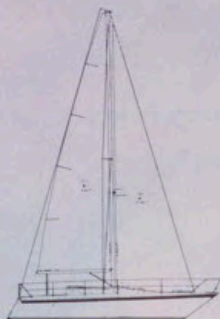
### Derechos del Comprador

- 1 Derecho a la garantía total.
- 2 Derecho a condiciones favorables de compra.
- 3 Derecho a un control responsable.
- 4 Derecho a probar el coche.
- 5 Derecho a garantía en las reparaciones.
- 6 Derecho a la libertad de elección.
- 7 Derecho al ahorro.
- 8 Derecho a la asistencia en carretera.

Utilice su poder de crédito con FISEAT.



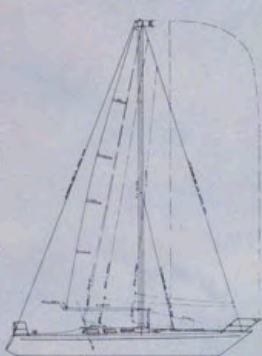
NORAY 27



NORAY 31



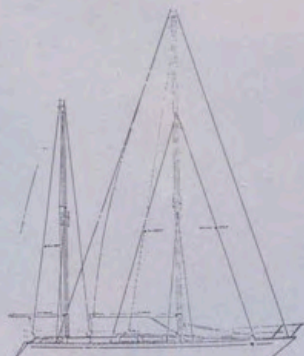
NORAY 35



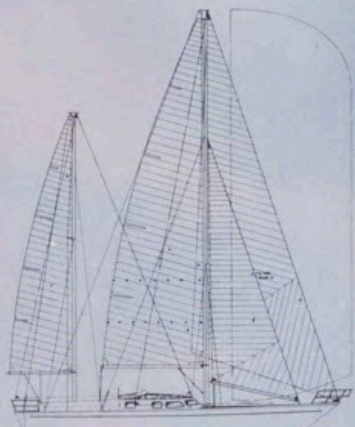
NORAY 38



NORAY 43 SLOOP



NORAY 43 KETCH



NORAY 50

**AGENTES OFICIALES**

**Delegación Norte:**

CENTRO NAUTICO, S. A.

Tel. (942) 54 02 61. Marina del Cantábrico (Santander)

Náutica Casas:

Playa de Aro (Gerona). Tel. (972) 81 76 83

Santa Eulalia Náutica:

Port Balis (S. Andrés de Llavaneras). Te. (93) 792 65 01

Pérez Albert Náutica:

Aribau, 278 (Barcelona). Tel. (93) 200 83 00

Náutica Plancton:

Cambrils Puerto (Tarragona). Te. (977) 36 02 35

Valencia Yachts:

Sueca, 76 (Valencia)

Avelino Marín Náutica:

(Cartagena). Tel. (968) 52 20 35

Luis Fernando Terry:

Puerto de Santa María



**ASTILLEROS  
LEPANTO, SA**

Avda. Generalísimo Franco, 55

Teléfono 661 62 66. Santa Coloma de Cervelló  
Barcelona (ESPAÑA)



## Un cierto carácter

"Francia, cuna del bodegón: cada manjar, una figura; cada mesa, un cuadro". No lo dijo un pintor, lo dijo un gourmet. ¿Era francés? *Parfaitement*. Son palabras de Charles Christofle, quien se

ufanaba de que la gastronomía francesa fuese un arte a la altura de sus espléndidas cuberterías. Tiempo al tiempo, y el nombre de Christofle rubrica hoy las piezas de mesa más refinadas de Europa,

imprimiendo a la atmósfera una distinción personalísima; un cierto carácter que aprecian quienes, como Christofle, consideran que sentarse a la mesa debe ser como situarse ante un cuadro.

**Christofle**  
Orfèvre à Paris



**McIntosh**  
LA ALTA FIDELIDAD

37430



PORTADA: «La Fama», con alas, en el cielo del dosel de la Capilla del Palacio Real de Madrid.

REALES SITIOS. REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL, FUNDADA SIENDO PRESIDENTE DEL CONSEJO DE ESTA ENTIDAD EL EXCELENTÍSIMO SEÑOR DON LUIS CARRERO BLANCO. MADRID. AÑO XVI. NUM. 59. PRIMER TRIMESTRE 1979. PRECIO: ESPAÑA, 150 PESETAS; EXTRANJERO, 5 DOLARES; NUMERO ATRASADO: ESPAÑA, 175 PESETAS; EXTRANJERO, 6 DOLARES.

DIRECTOR: Fernando Fuertes de Villavicencio.—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.—DISEÑO Y DIBUJOS: Agustín Ferrín y Miguel Rincón.—FOTOGRAFÍAS EN COLOR: Servicio Fotográfico del Patrimonio Nacional, Francisco Villanueva, Fundación March, Ministerio de Cultura y Slides Hispania.—FOTOGRAFÍAS EN NEGRO: Servicio Fotográfico del P. N., F. Villanueva y Agencia EFE.

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
ORFEBRERIA ESPAÑOLA EN EL PALACIO REAL DE MADRID, por Fernando A. Martín	12
PRIMER DESPLEGABLE: TAPICES CON INSTRUMENTOS MUSICALES	17
ALEGORIAS MUSICALES EN LOS TAPICES DEL P. N., por Ramón Perales	21
SELLOS DE LOS BORBONES CON TEMAS DEL P. N., por A. de Carlos	25
LA CAPILLA DEL PALACIO REAL DE EL PARDO, por Virginia Tovar	29
TROPAS DE LA CASA REAL (5): CABALLERIA DE LA GUARDIA, por Alfonso de Carlos	45
SEGUNDO DESPLEGABLE: MOTIVOS DE LOS DOSELES BORDADOS	53
DOSELES BORDADOS EN LOS PALACIOS DE MADRID Y LA GRANJA, por M. <sup>a</sup> Luisa Barreno	57
EXPOSICIONES DE ARTE, por Angela Franco	73
CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL	77

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:

59

#### 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.

3,00 ptas.

# REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL

PALACIO DE ORIENTE  
MADRID (13)



# PÓRTICO

UNA de las últimas salas instaladas por el Patrimonio Nacional en el Palacio Real de Madrid, dentro del recinto que constituye la parte de museos abierta al público, es la dedicada a diversas, numerosas y valiosas piezas de plata que se exponen en adecuadas vitrinas, confeccionadas especialmente para facilitar su contemplación por el visitante. En realidad, la instalación de esta sala —como las de otras que periódicamente se abren al público en los diferentes lugares históricos del Patrimonio (Palacios y Patronatos Reales)— está en función de una doble circunstancia: por un lado, al tan inmenso como importante acervo artístico patrimonial; por otra parte, a la misión de índole cultural que el Patrimonio desarrolla desde hace muchos años como una de sus principales metas.

Muchas son las obras de arte que el Patrimonio Nacional conserva: unas son muy apreciadas por estar colocadas en salones muy visitados; otras, por el contrario, y por ser poco o nada conocidas, exigen la ampliación museística para su perfecta exhibición en el lugar adecuado.

Pues bien, en esta sala dedicada a exponer piezas de plata se presenta un jarro manierista que es estudiado por Fernando A. Martín en un artículo (primero de este número) sobre la «Orfebrería española de los siglos XVI y XVII, en el Palacio Real de Madrid».

Asimismo, y con referencia tanto a este Palacio de Madrid como al de La Granja de San Ildefonso, se publica otro trabajo, en este caso de María Luisa Barreno, que trata de los doseles bordados que hay en ambos. Por ser asunto poco estudiado, y por el interés que los bordados encierran —en su técnica y en sus representaciones—, el artículo resulta sumamente sugestivo.

Como consecuencia de las investigaciones que ha efectuado (principalmente en el Archivo de Palacio) Virginia Tovar ha escrito un artículo sobre la Capilla Real de El Pardo, en el que analiza con profundidad, desde los planteamientos hasta las soluciones definitivas, esta bella obra arquitectónica.

Continuando con las series iniciadas en números anteriores, se incluyen ahora dos trabajos. Uno, el último de esta serie, de Ramón Perales, estudia los instrumentos de cuerda frotada, dentro de las alegorías musicales en los tapices del Patrimonio Nacional. El otro artículo constituye el quinto capítulo de la serie dedicada a las Tropas de la Casa Real Española, que escribe Alfonso de Carlos, y que se refiere a la Caballería de la Guardia (1824-1842).

Por su indudable curiosidad, se publica un artículo que nos informa de la serie de sellos sobre los Borbones españoles recientemente editada por la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. Gran parte del interés de esta serie filatélica se debe al hecho de que sus motivos están tomados, en su mayoría, de cuadros del Patrimonio Nacional.

Con el análisis de exposiciones de arte, realizado por Angela Franco, y la Crónica del Patrimonio Nacional se cierra el número. Como es habitual, también se incluyen desplegados a todo color; en este caso, sobre los instrumentos de cuerda y sobre los doseles bordados.

# ORFEBRERIA ESPAÑOLA -SIGLOS XVI Y XVII- EN EL PALACIO REAL DE MADRID

Por FERNANDO A. MARTIN



Jarro manierista, de García de Sahagún. Madrid, 1612.

ENTRE los bellos ejemplares de la orfebrería española y extranjera que se encuentran expuestos en el Palacio Real de Madrid, destacan, por su contraste de estilo, antigüedad y elegancia, una serie de piezas que, por pertenecer a un período anterior al incendio que en 1734 devastó el antiguo Alcázar de los Austrias, nos han llamado poderosamente la atención, al ser seguramente supervivientes de aquella catástrofe ya que hasta la fecha desconocemos su procedencia.

Es nuestra intención dar a conocer cinco de estas piezas, que cronológicamente se pueden situar a finales

del siglo XVI y primera mitad del XVII. Junto con otros objetos ya tratados por M.<sup>a</sup> Teresa Ruiz Alcón<sup>1</sup> —a quien, por otra parte, agradecemos su ayuda—, son un somero reflejo de la extensa colección que el dicho Alcázar debía de albergar.

## CALIZ PLATERESCO

La primera pieza es un cáliz de 29 cm. de altura, 17,5 cm. de diámetro de pie y 10,5 cm. de boca que se exhibe en la sala llamada del Relicario. Por su decoración muy repetida y abundante en la subcopa, ástil y

pie de cabezas de ángeles alados, hojas de acanto, crestería plateresca, tornapuntas y perillas, así como por su estructura, nos lleva a situarlo dentro del siglo XVI.

Sin embargo, lo que destaca en él de forma singular son ciertos elementos como el nudo de forma cilíndrica, con una rica y preciosa decoración de estípites-hermes que sobresalen dividiéndolo en seis compartimientos rectangulares que van enmarcados por molduras de basamento, entablamento y pilastras en un relieve más plano; en cada uno de estos espacios se alojan figurillas en relieve que representan las Virtudes,

de extraordinaria calidad y movimiento, y entre las que destacarían la Fe y la Justicia, así como una Virgen con Niño sobre una media luna, que se podría considerar como un antecedente de la iconografía de la Inmaculada. Se apoya éste sobre un cuerpo prismático de poca altura en el que se sobreponen de forma saliente algunas tornapuntas zoomórficas.

El pie responde al tipo corriente circular repujado, elevándose sobre un zócalo moldurado y liso, siendo el único anacronismo las seis tarjas enrolladas que rompen la planitud de la peana. Sobre ella, una moldura convexa con tres medallones circulares en los que va inserta una cruz, alternando ésta con toda una decoración de cabezas de ángeles, frutos y colgaduras en relieve, dándole un rico efecto claroscuro.

La forma de desarrollar el nudo y el hecho de utilizar el gollete prismático nos hace suponer que estamos ante un ejemplar de la segunda mitad del siglo, ya que guarda gran semejanza con un ostensorio de la escuela conquense que se exhibe en el Museo Victoria y Alberto, de Londres<sup>2</sup>, así como con una Custoria, también de gollete prismático, de Hernando Ballesteros<sup>3</sup>. Estas dos piezas están fechadas hacia 1574-75, por lo que la pieza que aquí presentamos habrá que fecharla sobre estos mismos años.

Lleva este cáliz dos marcas: una, de localidad, compuesta por dos ramas de palmeras afrontadas simétricamente dentro de un marco de escudo nobiliario, y que sin ninguna duda se puede interpretar como de la ciudad de Palma de Mallorca, zona que en general sigue las normas o estilos del área catalano-aragonesa, y que en esta época van con cierto retraso respecto a Castilla, como se ve en el hecho de utilizar estípites-hermes en lugar de columnas lisas de orden jónico como se está haciendo ya en Castilla; a ésta acompaña otra marca en la que, dentro de un borde recto, se lee D/GVTZ y que interpretamos como de Diego Gutiérrez.

### CRUZ PROCESIONAL

En esta misma sala se exhibe una cruz procesional de 115 por 62 cm., con un Cristo de 18 cm., perteneciente a la misma época: último cuarto del siglo XVI.

Está formada ésta por piezas cilíndricas de cristal tallado alternando con bolas (unas con talladuras poligonales y otras estriadas a modo de gallones) que se engarzan con piezas de plata sobredoradas unidas por dos toros y una escocia.



Cáliz plateresco, de Diego Gutiérrez. Palma de Mallorca, s. XVI.

Los tres brazos principales se rematan en perillas decoradas con tornapuntas zoomórficas. Todo su perfil o borde está recorrido por una cestería de tipo plateresco de tornapuntas dispuestas simétricamente, y en forma de S con decoración vegetal, siendo las de los cuatro vértices de mayor altura (lo que le da una semejanza con las florlisadas), apareciendo hacia la mitad de los brazos unos círculos pequeños con cabezas de Santos Varones.

En el vértice inferior se remata en un cuerpo romboidal decorado con dos cabezas de ángeles alados y dos figuras femeninas aladas, semejantes

en su forma y disposición a los mascarones de la proa de un barco.

El cuadrón central del anverso presenta una decoración calada formada por una cenefa estrecha circular con tornapuntas en los puntos medios y cuatro rosetas en las esquinas que le sirven de puntos de apoyo; en el centro y en la parte superior una cartela rectangular con la inscripción INRI, y debajo la cabeza de un ángel alado que se apoya en dos tornapuntas simétricas en forma de espiral alargada.

El Cristo es una bella escultura de gran fuerza y proporción, en la que destaca un cuidadoso estudio ana-

tómico en plata, en su color, con doble corona de espinas, que más bien se asemeja a una guirnalda; el paño de pureza destaca por su estudiado pliegue y el dorado de su color.

El cuadrón del reverso representa la Asunción de la Virgen coronada por dos ángeles, acompañándola a los lados ángeles músicos. Tanto la estructura y el estilo son de influencia italianizante.

La macolla es lisa con una franja central plana sobre la que va una superficie convexa elevada en su centro que sirve de enganche a la cruz, y por debajo otra cóncava que des-

1. Cruz procesional plateresca realizada en Valladolid en la segunda mitad del siglo XVI. (Anverso.)

2. Detalle del reverso de la cruz procesional plateresca.

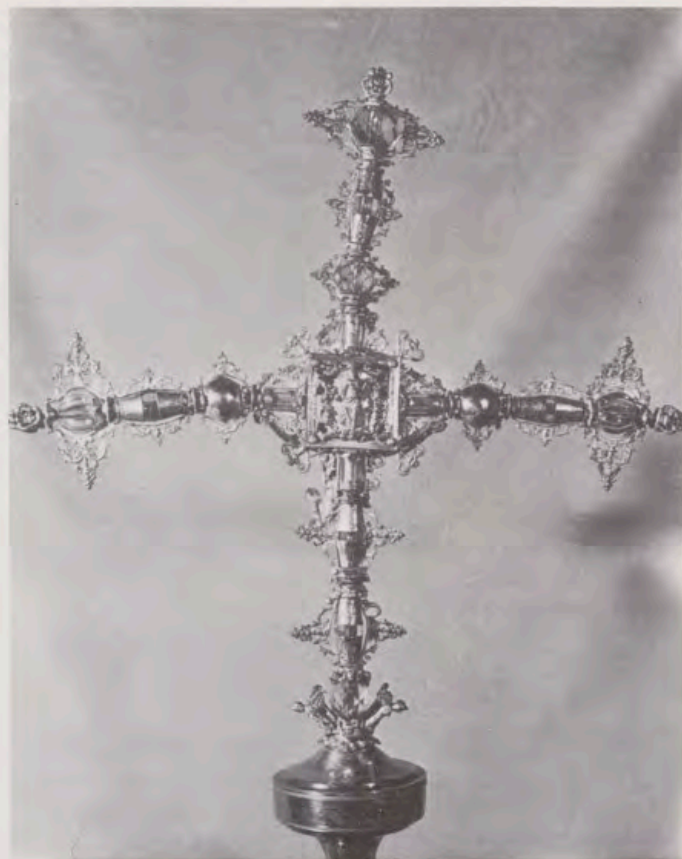
3. Copón estilo Felipe II, de Jarauta. Principios del siglo XVII.

4. Copón estilo Felipe II, sin marcas. Principios del siglo XVII.

que ya son bastante numerosas; su terminología correcta es «jarros y fuentes» o «aguamaniles», pero jamás se deben llamar jarras y bandejas, y mucho menos adjetivarlas de bautismales como han hecho algunos autores, pues de ninguna forma hemos visto documentado este uso, como queda muy claro en los textos de Juan de Arfe<sup>7</sup>; además, para bautizar se venían utilizando las conchas bautismales desde el siglo xv, como podemos ver testificado por los pintores de la época y posteriores (Pietro de la Francesca, Verrocchio, el Greco, etc.) que las presentan en sus



1.



2.

cansa sobre una en forma de bola. Esta es de época posterior.

Cañón cilíndrico totalmente decorado por espejos ovales y lisos enmarcados por tornapuntas y con la superficie del fondo imbricada.

Su estado de conservación es aceptable, notándose que ha sufrido varias restauraciones, por lo que solamente hemos podido localizar una marca incompleta, en la que se aprecia dentro de un borde de escudo nobiliario varios gallardetes, y que sin duda corresponde al punzón del contraste de la ciudad de Valladolid, lugar en el que debió de ser realizada la pieza.

Respecto a su historia nada más podemos añadir, ya que el único dato existente es una mención de Ponz que dice: «en el Guardajoyas de S. M. hay allí una cruz de cristal de roca

alta»<sup>4</sup>, pero no se puede asegurar que se refiera a ésta, ya que en la misma sala del Relicario se encuentra otra cruz toda ella de cristal de roca.

#### JARRO MANIERISTA

Presentamos en tercer lugar un jarro de extraordinaria calidad artística y que posiblemente perteneciera a un juego de aguamanil cuya fuente no hemos podido encontrar; ya daba noticia de él Artiñano<sup>5</sup> y recientemente se ha dicho que no se había podido localizar<sup>6</sup>, cosa que nos extraña enormemente pues lleva expuesto varios años en la vitrina número siete de la sala que se creó para exhibir las piezas de plata en este Real Palacio.

Antes de analizar la pieza, quisiéramos aclarar una cuestión de terminología para este tipo de piezas,

Ellos se limitaban a pintar los objetos que veían cotidianamente, con los usos que se les daban, y nunca aparece en la pintura un jarro utilizado para bautizar.

El jarro que aquí nos ocupa es de plata sobredorada, de unos 16 cm. de altura. No varía de los ya conocidos en cuanto a estructura pero sí en cuanto a decoración.

El cuerpo del jarro está dividido en tres zonas por una moldura superior fina y otra inferior ancha y plana. La primera zona o superior, está decorada con puntas de diamantes y ovas, acompañadas de tornapuntas y roleos incisos. La zona central, de mayor anchura, lleva a cada lado, de forma simétrica y en relieve, dos espejos lisos ovales alargados rematados por puntas de diamantes, enmarcados por tarjas y palmetas de hojas carnosas; el fondo va imbricado,



3.



4.

resultando todo de un excesivo barroquismo. La tercera zona, la más cercana al pie, está decorada con gallones moldurados en su borde y rehundidos en su centro. Se apoya todo el cuerpo en un toro liso que da paso a un pie circular plano y liso.

El pico arranca del segundo cuerpo a modo de pilastra adosada saliente, rematándose por una máscara de felino de la que sale la punta estriada y que en su centro lleva ovas de tamaño decreciente.

Asa curvilínea sobrepuesta, formada por dos roleos carnosos en los lados y lisa en el resto, rematándose en su parte recta con una punta de diamante.

Presenta dos marcas localizadas en la parte interior del pie. La primera es el último eslabón del Toisón de Oro, que corresponde al Contraste de oro y plata de S. M. (Corte) de

los primeros años del siglo XVII, y que a nuestro entender se trata del primer símbolo que se utilizó como marca de Corte de Madrid. A ésta le acompaña la marca G/SAHA/GV que, sin duda, pertenece a Alonso García de Sahagún (platero de plata de S. M. la Reina Margarita de Austria, esposa de Felipe III), que ya aparece trabajando a cuenta de ella el mismo año de su entrada en Madrid, 1599, en que realiza obras para el servicio de las caballerizas reales, y que como tal aparece en otra cuenta presentada por él, como también en una orden de pago firmada por la Reina en la que se le pagan cuatro mil reales «... a cuenta de las obras que ha hecho y hubiere de hacer de su oficio para mi servicio...», con fecha de 17 de marzo de 1607.

Con posterioridad a esta fecha se le hace entrega de distintos objetos

de plata que tienen el calificativo de viejos para realizar otras piezas nuevas, entre las que se hallan, según su cuenta presentada el 4 de abril de 1612, unos candeleros, así como dos jarros y dos fuentes<sup>8</sup>.

Teniendo en cuenta que son cuatro los jarros que conocemos con estas mismas marcas, estos dos bien pudieran ser éste del Palacio Real de Madrid y el que se conserva en el Museo Lázaro Galdiano, por ser los que más se acercan en estilo. Los dos tienen aproximadamente la misma medida y se repiten en ambos algunos temas decorativos, aunque el efecto es totalmente distinto en uno y otro. Mientras que en el del Lázaro predominan las zonas lisas, con una decoración simétricamente colocada que le da una sensación reposada y plácida, en el de Palacio se crea una tensión visual centrada en



Marcas del platero García de Sahagún y del contraste de Corte de Madrid.

la faja central que, con el peso de su exuberante decoración, nos hace dirigir la mirada hacia la zona inferior que repite monótonamente el tema de los gallones en sentido ascendente, para devolvernos de nuevo a la imagen anterior. Estas serían sus mayores diferencias, pero no podemos olvidar las semejanzas que unen a ambos, sobre todo en los picos y asas que siguen la misma estructura y repite los mismos temas a excepción de las puntas de diamante que aparecen en el de Palacio, así como el empleo de forma magistral de las técnicas del repujado y cincelado.

La otra pareja conocida, los conservados en el Museo Arqueológico Nacional y en el Valencia de Don Juan, aunque son de estructura similar a los ya mencionados, sin embargo guardan diferencias bastante acusadas, sobre todo en la decoración, más simple, predominando las zonas lisas, las asas rectas en vez de curvilíneas y los picos típicos de mascarones.

Estos dos jarros, con estas similitudes estilísticas, bien pudieran ser los que aparecen mencionados en otra cuenta del mismo artífice fechada en 1616, en la que se dice que le fueron entregados dos fuentes y dos jarros viejos; las fuentes no hizo falta hacerlas de nuevo por estar

bien trazadas y lo único que hizo fue desabollarlas, pero con los jarros hizo otros dos nuevos de hechura ordinaria llanos, con pies, asas y picos.

Como ya hemos mencionado, los cuatro presentan las mismas marcas. Respecto al artífice quedan atribuidos a García de Sahagún. Analizadas las marcas de Corte, no hemos apreciado variación alguna en ellas, por lo que deben de corresponder al mismo marcador, y dado que la diferencia de años es escasa entre ambas cuentas opinamos que debe de corresponder a Gaspar de Ledesma, contraste de S. M. que certifica las nuevas piezas realizadas por García de Sahagún con fecha de 20 de agosto de 1617<sup>9</sup>.

#### COPONES FILIPENSES

Por último, existen también dos copones, en el Relicario, de plata sobredorada, lisos, sin otro elemento decorativo que varios espejos ovales con esmaltes de color azul que se reparten en la subcopa y el pie. La única diferencia que existe entre ambos es su tamaño. Mientras que uno mide 27 cm. de altura el otro mide 32 cm., correspondiéndose en igual proporción en el resto de las medidas.

Pertencen a autores distintos,

pues el pequeño presenta una doble marca de artífice en la que se lee XARA/VTA dentro de un borde recto trapezoidal invertido, que debe corresponder a Juan de Jarauta, artífice toledano del siglo XVII.

Son dos claros ejemplos pertenecientes al estilo que Oman denomina Felipe II, aunque sean del reinado posterior a este. Los factores que contribuyen al desenvolvimiento de este estilo son, sin lugar a dudas, una pérdida de individualidad en las obras que proceden de talleres locales, los cuales pierden importancia, y, por otro lado, la afectación y rica austeridad emanadas de El Escorial, así como el progresivo declive económico que afecta tanto a Castilla como a Aragón.

La anulación de los detalles escultóricos, el cincelado, los relieves y el repujado dejan a las piezas en la más absoluta desnudez que se pretende paliar con la búsqueda de otros elementos más simples para su decoración, por lo que destaca en todos ellos el uso de esmaltes, siendo el dibujo un simple arabesco con una base de esmaltes azul fuerte, verde y rojo. A éstos se le irán uniendo otros elementos, como una mayor molduración, decoración incisa de manijas y tornapuntas, llegando incluso a la inclusión de aljófares y cristales de distintos colores; esta búsqueda del efectismo se desarrollará en la primera mitad del siglo XVII, constituyendo un paso difícil pero a la vez muy característico de la escuela española hacia el efectismo de las piezas del barroco.

Aunque este estilo comenzó en 1570 alcanza su mayor apogeo en el reinado de Felipe III, y continúa realizándose hasta finales del siglo XVII. Incluso, con algunas variantes de perfil, hasta el reinado de Felipe V como lo confirman algunas piezas de este mismo relicario, sobre todo los limosneros, de los cuales nos ocuparemos en un próximo estudio.

#### NOTAS

<sup>1</sup> RUIZ ALCÓN, M.<sup>a</sup> TERESA, *Rev. REALES SITIOS*, n.º 16, Madrid, 1968.

<sup>2</sup> OMAN, CH., *The Golden Age of Hispanic silver 1400-1665*, London, 1968, fig. 181.

<sup>3</sup> SANZ SERRANO, M.<sup>a</sup> J., *La orfebrería sevillana del barroco*, Excma. Diputación de Sevilla. Sevilla, 1976, pág. 347, fig. 30.

<sup>4</sup> PONZ, A., *Viaje de España*, Aguilar, 1947, pág. 636.

<sup>5</sup> ARTIÑANO Y GALDÁCANO, P. M., *Catálogo de la Exposición de Orfebrería Civil*, Madrid, 1925, pág. 89.

<sup>6</sup> CANO CUESTA, M., *Revista Goya*, n.º 144, Madrid, 1978.

<sup>7</sup> ARFE, J., *De varia conmesuracione*.

<sup>8</sup> Archivo de Palacio, legajo 5.261. Cuentas particulares.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

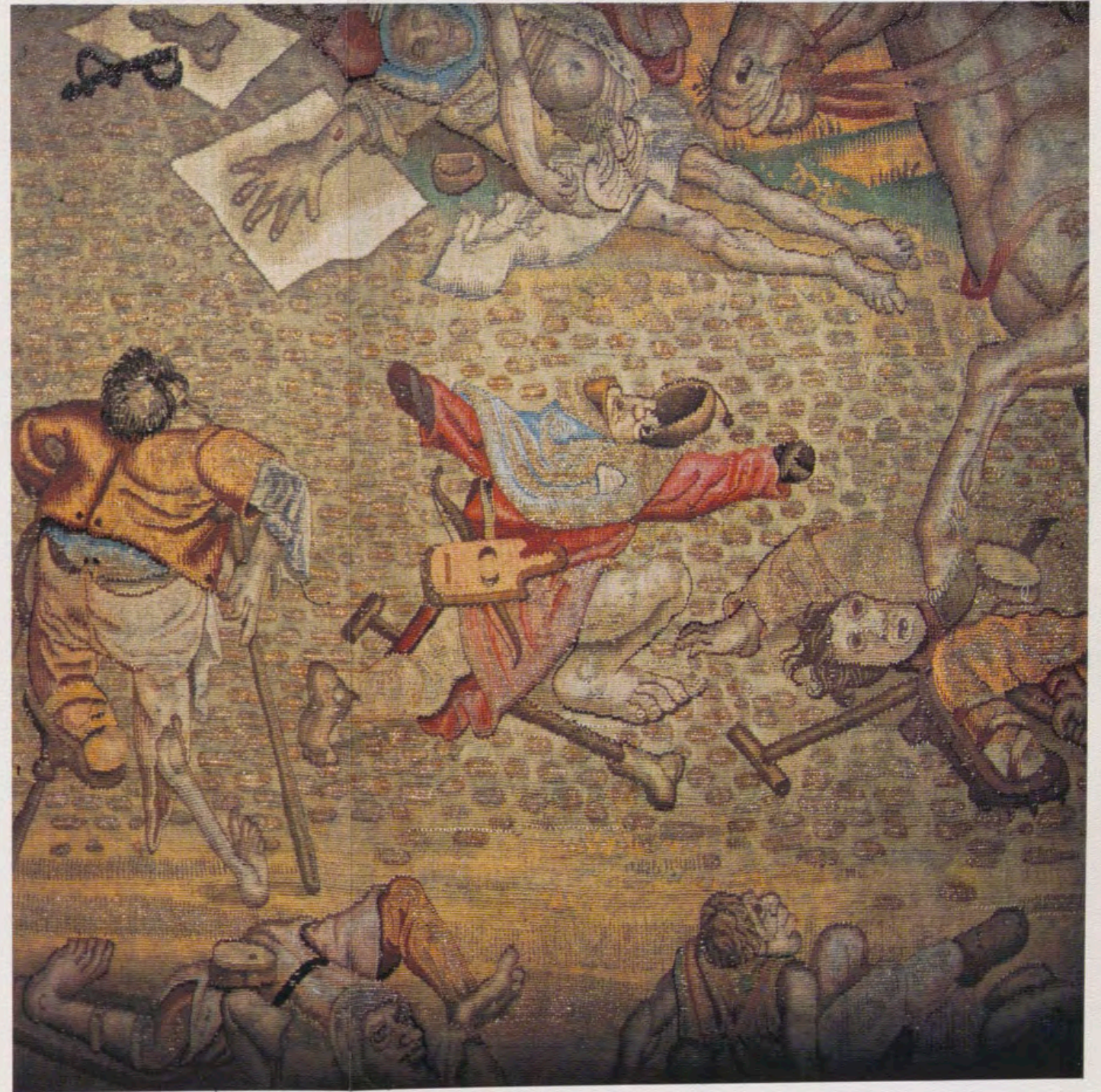
«Danza al son del rabel»  
Detalle del paño 48 de una serie de Teniers  
Palacio Real de La Granja.



«Danza al son del rabel»  
Detalle del paño 48 de una serie de Teniers  
Palacio Real de La Granja.



«Música y... miserias»  
Fragmento de «Las tentaciones de San Antonio» (paño 1)  
Palacio Real de Madrid.



«Pasividad sonora»  
Pormenor de «El triunfo del Amor» (paño 1)  
Palacio Real de La Granja.



«Dulces sonos en extraño agrupamiento»  
Detalle de «El triunfo de la Fama» (paño 4)  
Palacio Real de La Granja.



«Pasividad sonora» extraño agrupamiento»  
Pormenor de «El triunfo de la Fama» (paño 4)  
Palacio Real de La Granja.



# ALLEGORIAS MUSICALES en los tapices del Patrimonio Nacional (y 4)

*Instrumentos de cuerda frotada*

«Extasis instrumental»  
Detalle del paño 6 de «Hechos de los Apóstoles».  
Palacio Real de Madrid.

Por RAMON PERALES DE LA CAL



COMO colofón a la serie de artículos que sobre el «instrumentarium» medieval, tomado de los tapices pertenecientes al Patrimonio Nacional ha venido publicando REALES SITIOS, abordamos ahora el tema de los instrumentos de «cuerda frotada», tomando como referencia las mismas fuentes. Ricas, aunque no excesivamente prolíficas, son las ilustraciones que ofrecen los tapices de los Palacios Reales de La Granja y de Madrid, incluso la falta de concreción hacen ardua la descripción exacta de tales instrumentos que, en cualquier otra manifestación organográfica, resultaría más clara y fácilmente identificable en orden a las peculiaridades técnicas y musicales de los ejemplares que se nos muestran.

En general, son instrumentos, todos ellos, que resultan familiares a la vez que aparecen citados con cierta frecuencia en la literatura del medievo, acercándonos al conocimiento de sus aspectos morfológicos y organográficos. Pero, antes de entrar de lleno en una descripción detallada de esta familia instrumental, conviene establecer algunas consideraciones aclaratorias previas.

#### LAS VIOLAS DE ARCO

La mayor parte de los instrumentos pertenecientes a la Edad Media proceden de Asia, habiendo entrado en Europa a través de Bizancio, por el imperio islámico del norte de Africa.

Los instrumentos de cuerda, concretamente antes del primer milenio, no fueron tañidos con arco, elemento que penetra en el continente europeo a través del territorio hispano-árabe, quedando generalizado su uso a partir de entonces. Por último, dentro de Europa, los instrumentos de cuerda tomaron la forma de «laudes» en la zona sur, y de «liras» en la central y nórdica.

A la familia de las antiguas «violas de arco» pertenecen los dos instrumentos que tuvieron máxima importancia y caracterizaron e influyeron definitivamente en la música de la Edad Media: el «rabel», conocido indistintamente como «rebec» o «rubeba», y las

«fídulas», que no son sino «violas» o «vihuelas de arco», anteriores al siglo xv.

Aunque frecuentemente confundidos en un principio, adquirieron con prontitud autonomía propia en virtud de sus peculiaridades técnicas, pues mientras que el «rabel» es de pequeño tamaño, de cuerpo piriforme y alargado, terminado en un clavijero con forma de hoz, las «fídulas» eran de tamaño sensiblemente mayor, de cuerpo plano, tapas paralelas y clavijero plano también, variando sus cuerdas en número de tres, cuatro o cinco, y responden, en los dos casos, a un espíritu plenamente latino, si bien el «rabel» mantuvo siempre sus características islámicas.

#### RABELES O GIGAS

Aparecen las «gigas» o «rabeles» hacia el siglo xi, presentándose con morfologías muy variadas, estando su tapa armónica dividida en dos planos diferentes: uno de ellos, continuación del diapason, sobre el que se colocaban los dedos, y el otro, un poco más alto, presenta en ocasiones alguna decoración de marquetería, especialmente algún rosetón.

La mayor parte de los investigadores del «instrumentarium» medieval, coinciden en afirmar que se trata de un instrumento derivado, por línea directa, de las primitivas «lyras» y «fídulas», aún tomando ciertos elementos árabes.

El nombre de «rabel», empleado con más profusión en España, por razones de proximidad geográfica, deriva del «rabab» o «rebab», empleándose en el resto de Europa la denominación de «giga», «ghigue» o «geige», derivada de la voz latina «giga».

De características muy singulares es el instrumento que figura en el tapiz «Las Tentaciones de San Antonio» (T.36.P.1), del Palacio Real de Madrid.

Se conserva en el Palacio Real de La Granja un tapiz de Teniers, perfectamente ambientado en el medio rural que nos hace retrotraer al pasado de cualquier comunidad rural. En él se muestra a un rústico personaje que

hace sonar un «rabel», junto a otros instrumentos, mientras que una pareja baila al son de alegres y desenfadadas músicas, en menester similar al de las escenas de danza, representadas en ciertos canecillos y capiteles románicos.

Ambos instrumentos se encuentran también citados en «Los Milagros de Nuestra Señora», de Berceo, en el «Libro de Alexandre» y en el de «Apolonio».

*Ave hy sinfonia, arba y «giga», e rota*, se comenta en la estrofa 1.383 del «Libro de Alexandre», al igual que Gonzalo de Berceo en los «Milagros de Nuestra Señora»: *nin «giga», ni salterio, ni mano de rrotero*.

Fueron, sin duda, los más estimados para la interpretación, tanto de la música culta medieval como para la popular, preferidos, junto al «arpa», por juglares y trovadores: *Controbando cantares que no valian tres figas / Tocando instrumentos, çedras, rotas e gigas*.

En las miniaturas policromas de las «Cantigas», pueden contemplarse modelos de variadas formas y número de cuerdas. Su importancia fue notoria por la constante influencia que ejercieron sobre el «instrumentarium» medieval, dando lugar, en su evolución, a la familia de las «violas de gamba» o de «pierna», que tanto auge alcanzarían en la época renacentista y barroca, diferenciadas de aquellas conocidas con el nombre de «violas de brazo» o de «braccio», familia a la que pertenecen los «violines» y las «violas», que de forma bastante peculiar están representados en los tapices de La Granja, «El triunfo del Amor» (T.38.P.1), «Los pecados capitales» (T.21.P.2), «El triunfo de la Fama» (T.38.P.4) y en los «Hechos de los Apóstoles» (T.12.P.6), éste conservado en el Palacio Real de Madrid.

Con respecto a los «rabeles», el Arcepreste hace una clara distinción entre el «rrabé morisco» y el «rrabé gritador», al igual que diferencia la «guitarra latina» de la «morisca».

Corresponde, sin duda, el «rrabé morisco» al «rebab» árabe y no a la «giga». Hoy, a punto de extinción, sustituido por el «kamendjah» o violín

européico, puede hallarse en algunas zonas del norte de África, provisto de gruesas cuerdas de tripa, caja abombada, cubierta la parte superior de la caja de resonancia por una membrana o pergamino.

Estos «rabeles» de dos cuerdas ya descritos por «Al-Farabí», en el siglo X, son conocidos como «rebab el moghani» —rabel cantor— y «rebab eshaer», «rebab del poeta», si dispone tan sólo de una cuerda.

Fue empleado hasta fines del siglo XIV, aunque continúa mencionándose en Europa hasta mediados del siglo XVI, época en la que se desvanecen las noticias acerca de este instrumento:

*Aquel pastorcico madre / que así tocaba el rabel, / nunca querré más que a él,* escribe José María Pemán en el «Cancionero a la rueda, a la rueda», con un carácter eminentemente culto, para pasar a ser el elemento indispensable en el marco rústico, pastoril y bucólico. Que fue instrumento muy apreciado en esta época, adquiriendo cierto desarrollo e importancia, es evidente a juzgar por las frecuentes menciones literarias y pictóricas que de él se hacen.

El «rabel» dispone de tres cuerdas elevadas en su extremo inferior por un ligero puentecillo de dimensiones mínimas, estando la tapa armónica calada con seis agujeros dispuestos asimétricamente.

El calificativo de «gritador», convendría bien a las características tímbricas y sonoras del «rabel» al que el Arcipreste se refiere. Comenta en la estrofa 1.229, cómo el agudo sonido de este tipo de «rabel» —«alta nota»— está puesto al servicio de un texto árabe, en este caso de la tonada «Calvi-Garabí», que se corresponde con los primeros versos de la canción «Calvi vi calvi, Calvi araví» —«Mi corazón, mi corazón, es el corazón de un árabe»—, según recuerda el teórico ciego Salinas en su «De Música libri septem», publicado en Salamanca el año 1592 y cuyo texto, al respecto, es el siguiente: *Cretico et trocheo cujus cantus et saltatio apud nostrates in usu frequentissima solebant a Mauris, ut reor accepta, nam verbis etiam Arabicis canitur, —Calvi vi calvi, Calvi araví,* anotando,

seguidamente, los primeros compases de dicha tonada.

En el «Libro de Cámara» de Gonzalo Fernández de Oviedo puede leerse: ... *tenía músicos de tamborinos e dulçainas, e de harpas, e un rabelico muy pressioso que tañía un Madrid, natural de Caramanchel, de donde salen mejores labradores que músicos, pero este lo fué muy bueno.* Y en el inventario organográfico de Felipe II, hay una nota que da cuenta de la existencia de ... *un rabelico de madera laqueado, colorado y oro, y la tapa de madera blanca dorada sin cuerdas ni portequelas; es hecho en la China.*

Cerone, refiriéndose a las posibilidades sonoras del instrumento, comenta que «... sube 17 notas...» y que además de estas voces se pueden formar otras por artificio y habilidad del tañedor.

## VIHUELAS DE ARCO

En el caso de las «vihuelas de arco», recurrimos de nuevo a la descripción instrumental de las «Cantigas», en las que se advierten diferentes tipos de «vihuelas», especialmente una de mayor tamaño, tañida en posición distinta y que podría considerarse como antecesora de la «viola de gamba», en su esencia, ya que no en su forma.

«Vihuelas» o «violas» se encuentran continuamente en los textos literarios, siempre en manos de juglares o trovadores que acompañan sus propios cantos con los dulces sonos de este instrumento. *Non serie organista, nin serie violero,* escribe Berceo. *Avia muchas çitulas e muchos violeros,* queda referido en el poema de «Fernán González».

Recibían el nombre de «vihuelas» o «violas de arco» en atención a la forma en que su sonido se producía, diferenciándolas de otras «bastardas» que no disponían de trastes, aunque fueran también tañidas con arco, o de las simples «vihuelas» utilizadas de forma punteada.

Se aprecian en los instrumentos en cuestión, un perfil morfológico bastante bien determinado, apreciándose en él un marcado estrechamiento o cin-

tura hacia el centro que permitiría pasar cómodamente el arco por las cuerdas extremas sin rozar su caja.

Cerone, en su «Meloqueo y Maestro» (1613), comenta que había un juego de tres de estos instrumentos, correspondiendo al «alto», «tenor» y «bajo». Su tamaño y proporciones en general, determina su altura sonora. A mayor volumen, corresponde una sonoridad más profunda.

Intimamente relacionada con la «viola», aparece la «viela» o «viella», derivada, en su etimología, del término latino «vitulari», que significa «saltar como un ternero». El instrumento procede del siglo X, no presentando su morfología formas muy pronunciadas sino una continuidad de contorno, casi lineal, terminada en un pequeño mástil unido al clavijero.

Bajo estos nombres de «fídula», «viella» o «viola», la «lira bizantina» se convirtió en uno de los instrumentos de mayor auge en la Europa medieval. Sobre su origen, apunta algunos datos el teórico y músico Johannes Tinctoris, atribuyendo su paternidad a los griegos.

A las características de la «lira oriental», responden las de «viellas» representadas en miniaturas medievales y, especialmente, en el número de cuerdas. Era lo normal que dispusiera de cuatro o cinco en Occidente, al menos en el siglo XIII, Jerónimo de Moravia ofrece su afinación en tres temperamentos diferentes:

re sol sol re re  
re sol sol re sol  
sol do sol re;

si bien este primer «re» actuaba como acompañamiento o «pedal», siendo, como puede observarse en gran número de miniaturas, punteado con los dedos de la mano izquierda a modo de «pizzicato».

El dominico de Moravia, ciudad natal del teórico Jerónimo, estudia no sólo la música desde su punto de vista auténticamente especulativo, sino relacionando el sonido con la Aritmética, como fuente de evaluación numérica para el sonido, partiendo de la división del «monocordio».

De una aplicación práctica de esta teoría de las proporciones o intervalos



«Sólo un adorno»  
 Fragmento del paño 2 de «Los pecados capitales».  
 Palacio Real de Madrid.

numérico-sonoros, se deduce la adecuada afinación de la «viela» y la «rubeba», comentando además su número de cuerdas: *Ipsa enim habet et habere debet cordas quinaque.*

A principios del siglo XIV el instrumento va tomando la forma definitiva, marcándose con mayor amplitud la cintura y alargándose el mástil, quedando diferenciado del clavijero y la caja, con los que anteriormente formaba casi una sola pieza.

De la importancia de estos instrumentos denominados genéricamente

«vihuelas» o «violas», da idea el hecho de que todavía en el siglo XVI su conocimiento y auge era grande, atendiendo a la necesidad que de ello se hace en las «ordenanzas de Sevilla», para el examen de «violeros»: *Item, que el oficial violero, para saber bien su oficio y ser singular del, ha de saber fazer instrumentos de muchas artes: que sepa fazer un claviorgano y un clavicembalo, y un laud y una vihuela de arco, y un harpa y una vihuela grande de piezas con sus atarçies y otras vihuelas que son menos que todo esto.*

Por otro lado en el «Libro de las

cosas que estaban en el thesoro de los alcaçares de Segovia» (año 1503), se anota que existían allí, entre otros instrumentos, «... dos vihuelas de arco, fechas pedasos».

«Fídulas», «gigas», «violas» y «vihuelas» fueron para la música del siglo XIII al XV, lo que el violín y la viola significaron para el arte musical de los siglos XVII y XVIII.

Será suficiente apuntar que el nombre popular con el que se conoce al violín en Inglaterra es el de «fiddel» y «geige» en Alemania, según queda dicho.



## Basados (en su mayoría) en motivos del Patrimonio Nacional SELLOS DE LOS BORBONES ESPAÑOLES

Por A. DE CARLOS



**D**E acuerdo con el carácter actual del sello de correo (independientemente de la función primordial que cumple, como medio de pago de una tasa por prestación de un servicio público), convertido por su tema ilustrativo en un medio de gran importancia para difusión y conocimiento de valores de todo tipo (que por el número de efectos que se estampan y forma de utilización, llegan a los rincones más apartados del mundo), se estimó que debía realizarse, a finales de 1978, una emisión especial de sellos, en los que se recordaran las egregias figuras que han reinado en España, hasta el momento presente, como integrantes de la dinastía Borbónica.

Esta serie especial que se puso a la venta y circulación el pasado día 22 de noviembre, en la cual figuran todos los Monarcas de la Casa de Borbón que han reinado en España, incluido Luis I, que no completó el año de reinado debido a su temprana muerte, ha sido estampada en calcografía bicolor y en formato vertical a tamaño de 28,8 por 40,9 milímetros, en una tirada de diez millones de ejemplares para cada valor de los 10 que componen la serie, con 80 efectos iguales en pliego.

Cada uno de los diez sellos que integran esta emisión reproduce en grabado calcográfico y en interpretación libre el busto de uno de los reyes, inspirado en diferentes cuadros, grabados y fotografías de la época, de tal forma que, en su mayor parte, se han realizado a base de originales que pertenecen al Patrimonio Nacional. Tal es el caso de los sellos de Felipe V, Fernando VI, Carlos III, Carlos IV, Isabel II,



1.



2.

Alfonso XIII y, en cierto modo, Alfonso XII y Juan Carlos I, dándose el hecho curioso de que por primera vez en la historia del sello español se emite uno con el valor de 100 pesetas.

Los valores nominales de esta serie de los Borbones son: dos sellos de 5 pesetas y uno para los valores de 8, 10, 12, 15, 20, 25, 50 y 100 pesetas respectivamente, que totalizan las 250 pesetas de la serie completa. En cada sello figura arriba, en un extremo, el nombre del Rey, y, en el otro, la corona real española. Como fondo de la figura, las flores de lis, símbolo de la Casa de Borbón, a distintos tamaños todas y con diferente entramado.

Se da la circunstancia de que como los primeros sellos de correo no se pusieron en circulación hasta el reinado de Isabel II, sólo han aparecido, por tanto, los bustos de los cuatro últimos monarcas.

La serie más larga del año 1978, que se ha puesto a la venta el pasado día 22 de noviembre, no dudamos que tendrá una gran aceptación, tanto entre los filatélicos españoles como entre los extranjeros, puesto que la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre ha realizado, con estos 10 sellos, verdaderas obras de arte de la calcografía filatélica española.

**Sello de cinco pesetas: Felipe V de Borbón y de Anjou.** Inspirado en el retrato al óleo que Manuel San Gil pintó en 1877, copiándolo del original de Van Loo que se encuentra en el Museo del Prado de Madrid. La copia de San Gil de la que sacaron el busto los grabadores de la Fábrica Nacional de Mone-

da y Timbre, se encuentra en el Salón del Consejo del Palacio Real de Madrid.

En este retrato aparece Felipe V con armadura, banda y una hermosa peluca blanca. El pintor flamenco Louis Michel Van Loo o Vanloo, afincado en Francia, llegó a Madrid en 1737, llamado a la Corte, nombrándosele sucesor de Jean Ranc. Su primera obra al llegar a la Corte fue el gran cuadro de la Familia de Felipe V, de fría elegancia.

**Sello de cinco pesetas: Luis I de Borbón y de Saboya.** Este Monarca sólo reinó desde el 15 de enero de 1724 en que abdicó en él su padre Felipe V, el primer Borbón de España, hasta el 31 de agosto de 1724 en que murió de viruelas, siendo su cadáver expuesto en el Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro, donde hoy está instalado el Museo del Ejército. Es, por tanto, el primer Rey madrileño de la dinastía borbónica, puesto que había nacido en ese palacio.

El original que ha servido para hacer el busto de este Rey, en el segundo sello de cinco pesetas, es un lienzo pintado por Jean Ranc, pintor francés que murió en Madrid en 1735, que se encuentra en el Museo del Prado. En él se puede ver al joven monarca con el collar de la Orden del Toisón de Oro, colgado del cuello, una casaca larga y sobre ella una media armadura compuesta de peto y espaldar, peluca, encajes y banda.

**Sello de ocho pesetas: Fernando VI de Borbón y de Saboya.** Hermano del anterior, se ha tomado para el sello el óleo de Van Loo que se encuentra en una Sala de la Reina Cristina, del Pa-

lacio Real de Madrid. El 12 de junio de 1744 fue nombrado primer pintor de Cámara el neerlandés Van Loo, conservándose de este pintor numerosos retratos, sobre todo en el Museo del Prado.

En este óleo aparece el pacífico Fernando VI que logró ver realizado su anhelo de «vivir sin guerras ni perturbaciones», con una peluca blanca de época, casaca larga, el Toisón y la Orden del Espíritu Santo.

**Sello de diez pesetas: Carlos III de Borbón y de Farnesio.** Realizado este sello de acuerdo con el cuadro que pintó Mariano Salvador Maella en 1784 del Monarca español. Maella, que había nacido en Valencia en 1739, entró al servicio del Rey en el 65, trabajando bajo la dirección del pintor alemán Rafael Mengs en la decoración de varios aposentos. En 1774 fue nombrado pintor de Cámara, llegando en el 99 a Primer Pintor de Cámara. Las numerosas obras ejecutadas por Maella le fueron encargadas para la Casa del Labrador, Palacio de Aranjuez, Casa del Príncipe de El Escorial, Palacio Real de Madrid, Palacio de El Pardo y Palacio de La Granja de San Ildefonso, conservándose también otras pinturas suyas en el Museo del Prado.

Carlos III aparece de pie en este cuadro de Maella, que se conserva en el Palacio Real de Madrid, vistiendo el hábito de la Orden que lleva su nombre y por él creada, puesto que el decreto de creación de la Real Orden Civil de Carlos III se hizo público el 24 de octubre de 1771, declarándose el Rey Gran Maestre de ella. Cuelgan de



3.

su cuello los collares del Toisón de Oro y de Carlos III, y se puede ver la parte superior de la capa con el número III romanos, alternando con castillos y leones.

**Sello de doce pesetas: Carlos IV de Borbón y de Sajonia.** Basado en el retrato que le pintó de cuerpo entero Francisco de Goya y Lucientes entre 1792 ó 1793 y que se puede ver en la Antecámara de Gasparini del Palacio Real de Madrid.

El Rey Carlos IV aparece en este óleo con peluca blanca de un solo buble y vistiendo el uniforme de Coronel General del Real Cuerpo de Guardias de Corps; con casaca azul, con las solapas y el cuello encarnados, al igual que la chupa; botones y galones en plata. Cruza su pecho la banda de la Real Orden de Carlos III y del cuello cuelga el Vellochino de Oro. Las placas de la Gran Cruz del Collar de Carlos III y otras completan las condecoraciones.

**Sello de quince pesetas: Fernando VII de Borbón y de Parma:** Inspirado en el cuadro de Vicente López y Portaña que se encuentra en el Museo del Siglo XIX del Casón del Buen Retiro, dependiente del Museo del Prado de Madrid. Este pintor, nacido en Valencia, fue nombrado pintor honorífico de Cámara por Carlos IV en 1802, encargándole algunas obras. Fernando VII le otorgó el cargo y sueldo de primer pintor de Cámara, nombrándosele director de la Academia de San Fernando en 1817, nombramiento que fue ratificado en el 22. La obra de Vicente López es una de las más abundantes

y variadas entre las producidas por los artistas españoles, distinguiéndose como retratista.

En este lienzo aparece Fernando VII con el uniforme de Capitán General del Ejército Español, con levita azul y peto partido encarnado del mismo color que el cuello o collarín, todo ribeteado de galón de oro y cordones entrelazados también de oro con botones de lo mismo. De su cuello pende el Vellochino de la Insigne Orden del Toisón de Oro y cruza su pecho la banda de la de Carlos III. Fuera de la solapa, las placas de las Grandes Cruces de Carlos III (arriba) y debajo la Gran Cruz del Collar de la Real Orden Americana de Isabel la Católica y la de la Real y Militar Orden de San Fernando.

**Sello de veinte pesetas: Isabel II de Borbón y de Nápoles.** La única representante femenina de la Casa de Borbón que reinó en España, ya que las otras fueron Reina Gobernadora o Reina Regente. El grabado que se ha realizado en la F.N.M.T. para este sello ha tenido que sufrir algunas modificaciones con respecto al motivo original que es un óleo del pintor alemán Franz Xaver Winterhalter (el que pintó a los príncipes de Europa), que se encuentra en el Palacio Real de Madrid.

En este lienzo original, pintado en 1854, la Reina Isabel II aparece con la corona, que se ha eliminado del sello, para unificar todas las efigies, lo mismo que el velo. Por supuesto, como se trataba sólo de reproducir el busto, la pequeña Princesa de Asturias que se encuentra al lado de su madre, cogida al vestido, no aparece. Isabel II figura

En la primera y última páginas de este artículo se reproduce la serie especial de diez valores emitida por la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre el pasado día 22 de noviembre con las efigies de los Monarcas de la Casa de Borbón que han reinado en España. Esta emisión ha sido estampada en calcografía bicolor y su tirada es de 10.000.000 de ejemplares para cada valor, con 80 efectos en pliego. Los bustos de los Borbones Españoles, inspirados en diferentes cuadros, grabados y fotografías de la época, aparecen en estos sellos de formato vertical y en tamaño de 28,8 x 40,9 mm., con la corona real en el extremo superior y las flores de lis, símbolo de la Casa de Borbón, de fondo.

1. Grabado original, realizado por Bartolomé Maura, de Don Alfonso XII de Borbón y de Borbón, existente en el Museo de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, de Madrid, que ha servido para ejecutar el correspondiente sello de 25 pesetas.
2. Fotografía de Don Alfonso XIII de Borbón y de Habsburgo, realizada por Kaulak en 1925, con motivo de los 50 años de la Escolta Real, que se encuentra en el despacho de este Monarca en el Palacio Real de Madrid, y que sirvió para realizar el sello de 50 pesetas.
3. El sello de 100 pesetas, primero de este valor que se emite en el mundo, lleva la efigie de Don Juan Carlos I, y está inspirado en una serie de fotografías que un equipo de la F.N.M.T. obtuvo del Rey, para este fin.

con un vestido de corte blanco con muchos encajes y el pecho cruzado por las bandas de Isabel la Católica y de Carlos III.

**Sello de veinticinco pesetas: Alfonso XII de Borbón y de Borbón.** Sello que está inspirado en un grabado del famoso artista español Bartolomé Maura y Montaner, que nació en Palma de Mallorca, y cuyo original existe en el Museo de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre de Madrid. Este pintor y grabador estudió en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, ganando el concurso nacional de 1871 para grabar el cuadro de «Las Lanzas», de Velázquez, y el internacional de 1890 para grabar el cuño de la medalla conmemorativa del descubrimiento de América. Entre las láminas grabadas por Maura figuran el retrato ecuestre de Felipe IV, de Velázquez; el del Conde-Duque de Olivares, también de Velázquez, y los retratos de Alfonso XII en diferentes años, Alfonso XIII, la Reina Victoria Eugenia y otros muchos.

En este grabado se ve a Alfonso XII, en 1883, con el uniforme de Capitán General del Ejército y las grandes patillas y bigote que le caracterizaban.

**Sello de cincuenta pesetas: Alfonso XIII de Borbón y de Habsburgo.** Basado en la fotografía hecha por Kaulak en 1925 con motivo de los 50 años de la Escolta Real y que se encuentra en el despacho de este Monarca en el Palacio Real de Madrid.

Alfonso XIII se hizo esta fotografía con el uniforme de diario para presen-



1.



2.



3.



4.



5.

1. Detalle del retrato al óleo de Felipe V de Borbón y de Anjou, que Manuel San Gil pintó en 1877, copiado del original que pintó Van Loo y que se encuentra en el Museo del Prado. Ha servido de inspiración para el sello de 5 pesetas. (Palacio Real de Madrid.)
2. Fragmento del retrato al óleo de Fernando VI de Borbón, pintado por Louis Michel Van Loo. Se encuentra en el Palacio Real de Madrid, y en él se han inspirado para hacer el sello de 8 pesetas.
3. Detalle del retrato de Carlos III de Borbón y de Farnesio, pintado por Mariano Salvador Maella en 1784. Este retrato, del Palacio Real de Madrid, sirvió para hacer el sello de 10 pesetas.
4. Pormenor del retrato pintado por Francisco de Goya al Rey Carlos IV. Se puede ver en el Palacio Real de Madrid y en él está basado el sello de 12 pesetas.
5. Retrato parcial de Isabel II pintado al óleo en 1854 por Winterhalter, que se encuentra en el Palacio Real de Madrid. En este retrato se ha inspirado el sello de 20 pesetas, eliminando el velo y la corona.

taciones, esto es, con levita de paño azul turquí de una sola hilera de botones, con cuello y bocamangas grana galoneados de plata y caponas de alpaca blanca con cinco escamas y encima la corona real. Cruza su pecho la bandolera de charol blanco con la corona y la cifra A-XIII. Cuelga del cuello el Vellochino del Toisón de Oro y cruza el mismo la banda de la Gran Cruz del Mérito Militar. Arriba lleva gran cantidad de medallas, correspondiendo las últimas a las cuatro Ordenes Militares y debajo la placa de la Gran Cruz del

Mérito Militar y más abajo la de la Orden de Carlos III y las cuatro Ordenes Militares como Gran Maestre de las mismas.

**Sello de cien pesetas: Juan Carlos I de Borbón y de Borbón.** Interpretación en grabado inspirado en una serie de fotografías que un equipo de la F.N.M.T. obtuvo de nuestro Rey para este fin.

Juan Carlos I, el último de los Borbones de esta serie, aparece con el uniforme para actos sociales del Ejército de Tierra, esto es: con guerrera

azul tina, cerrada y ajustada, con cuello tipo diplomático del mismo color, con los dos bastones cruzados de Capitán General y en sus ángulos las cuatro estrellas doradas, todo ello sobre montado por la corona real y hombreras postizas de cordones trenzados de hilo de oro. Cuelga de su pecho el Vellochino de la Insigne Orden del Toisón de Oro, la banda de la Gran Cruz de la Orden Civil de Carlos III y las placas de la misma orden y del Mérito Militar, y debajo las del Mérito Naval y Aero-náutico.

# LA CAPILLA DEL PALACIO REAL DE EL PARDO

Por VIRGINIA TOVAR MARTIN

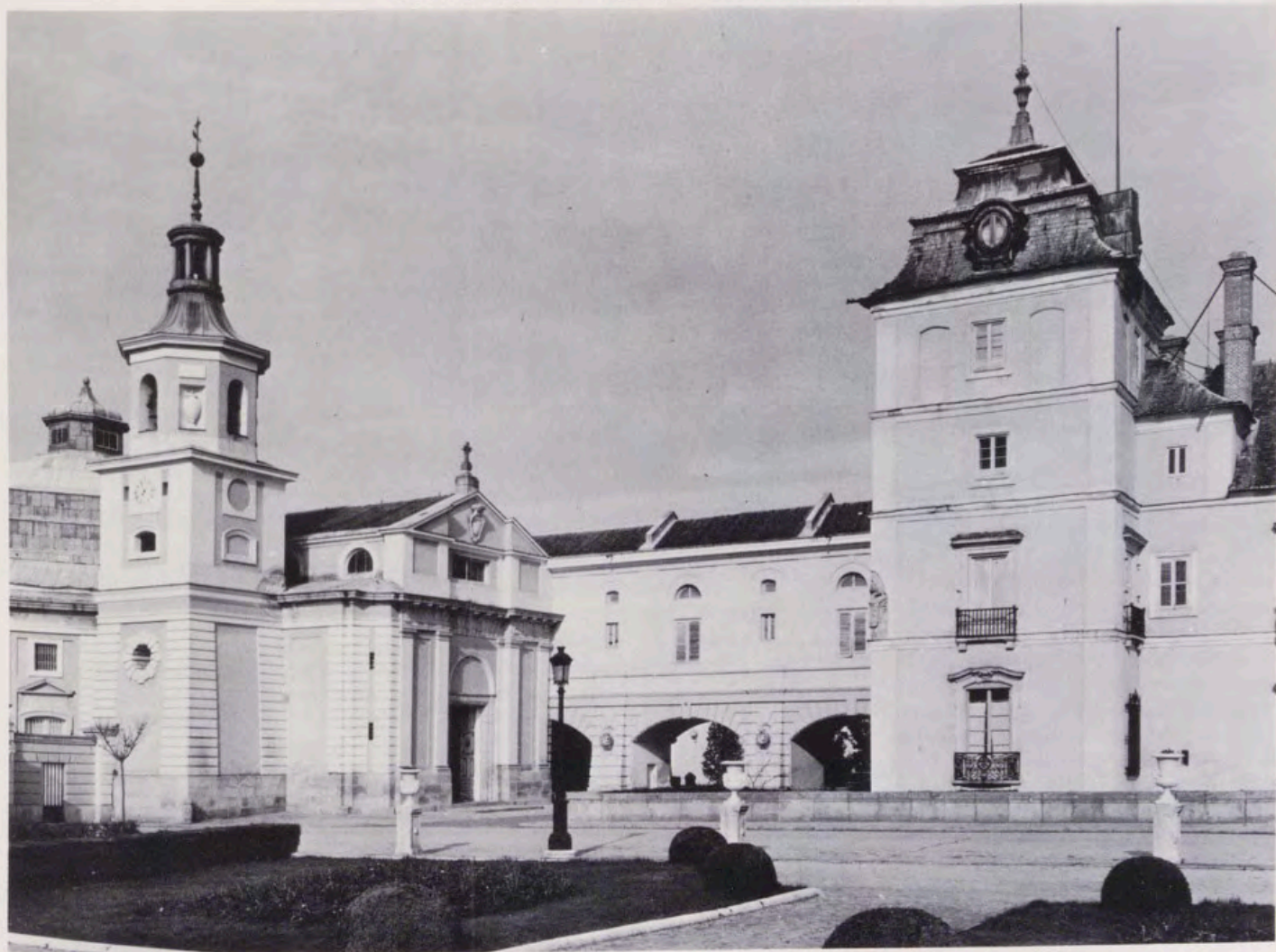
**G**RAN parte de las concepciones artísticas de nuestro siglo XVIII derivan de una situación política nueva que procura, de una parte, la selección de formas tradicionales y, de otra, el cultivo y promoción de cualquier expresión artística con las propiedades características del período. Felipe V, a la par que realiza



Interior de la Capilla: detalle del entablamento.

su Palacio Real de Madrid, o el gran complejo residencial de La Granja de San Ildefonso, o el de Riofrío, no descuida en absoluto los viejos palacios españoles, reforzando constantemente sus estructuras, ampliando o modernizando los antiguos esquemas con objeto de hacerlos útiles en su función representativa. Hay, sin duda, en Felipe V un cultivo esmerado de las obras existentes, un respeto y un amor al pasado que nos parece que tiene una

Fachada principal de la Capilla junto al Palacio de El Pardo.



gran importancia histórica y que debe también servirnos de reflexión a la hora de enjuiciar la producción artística de su reinado y el de sus inmediatos sucesores, en su mayoría debida, sin más preámbulos, a influencias francesas o italianas. Hay en Felipe V una evidente selección de formas hispánicas tradicionales que se funden y a veces confunden con las formas extranjeras; su legado artístico, brillante, monumental, de prestigio incomparable, es necesario admirarlo en su perspectiva europea a la par que desde nuestro propio ángulo.

La Casa Real de El Pardo, mandada construir por Enrique III, en 1405, fue derribada y sustituida en 1543 por un edificio de gran envergadura diseñado por Luis de Vega, en cuya terminación y reconstrucción, después del incendio de 1604, intervendrían los arquitectos del Rey, Gaspar de Vega, Francisco de Mora y el sobrino de éste, Juan Gómez de Mora, respectivamente<sup>1</sup>. A lo largo del siglo XVII, el edificio recobró las características arquitectónicas dadas en el reinado de Carlos V, con su planta cuadrangular y torres angulares, y el gran patio central, correspondiendo al tipo de los alcázares españoles; se convirtió asimismo en centro artístico de primer orden, por la suma de excelentes obras que pintores, estuquistas o escultores dejaron en sus aposentos. Con el advenimiento de la dinastía borbónica, se inicia una gran ampliación del monte que rodea a El Pardo, se construyen nuevos edificios en la extensa área de su entorno con diferentes fines, y se determina la edificación de una Capilla Real, junto a la propia residencia palaciega, sustituyendo al viejo Oratorio, posiblemente insuficiente a la vista de la importancia que el Rey Felipe V dio al lugar de El Pardo desde el comienzo de su mandato. La Capilla Real, seriamente dañada en 1936-39, y restaurada en 1940, centra hoy nuestro interés por considerar su planta y alzado originales, una muestra más que añadir a la suma de tipos fundamentales que constituyen y fortalecen nuestro legado arquitectónico barroco.

Daremos, en primer lugar, algunas precisiones documentales reunidas en torno a la historia de su construcción, noticias con las que queda su proceso ampliamente configurado; señalaremos la procedencia y el prestigio de su autor, el arquitecto francés Francisco Carlier; y analizaremos, por último, la importancia que tuvo en su momento el diseño que para ella creó el citado arquitecto llevando a cabo una

síntesis profundamente elaborada de formas a él contemporáneas y precedentes.

### PROCESO CONSTRUCTIVO

El contrato para hacer la Capilla Real de El Pardo se firma el 16 de julio de 1738<sup>2</sup> con el profesor de arquitectura y maestro de obras de los nombrados por el Real Consejo de Castilla don Manuel López Corona. En él se hace constar que don Francisco Carlier, Arquitecto Mayor de Su Majestad, *ha hecho todos los planes y perfiles correspondientes para la ejecución de una Capilla que se ha de erigir en el Real Sitio del Pardo, cuyos planes y perfiles se han entregado al otorgante para su reconocimiento por el Marqués de San Juan, Alcayde del Real Sitio del Pardo*. En ella se especifica que el cimiento ha de ser de piedra berroqueña y basamento de cantería. Se determinan todos los detalles minuciosamente, materiales, orden jónico, escudo, lienzos, retablos, medidas, precios y descripción de superficies, bóvedas, fachada, cubiertas, solados, etcétera, debiendo estar terminada para el día de San Andrés, 30 de noviembre de 1739. Por la ejecución del edificio se pagarán a López Corona 40.000 ducados en tres plazos, comprometiéndose a no alterar las trazas dadas por Carlier sin la consiguiente intervención de éste.

Las obras de la Capilla se llevan a cabo independientemente de las restantes del Real Sitio bajo el punto de vista administrativo. López Corona inicia rápidamente la edificación, pero Carlier dirige y está al tanto permanente de las obras. El maestro que construye es hombre de gran prestigio. Incluso traza algunas obras importantes en el mismo lugar, como el Cuartel de Guardias Valonas; ello le lleva a alterar algunos planteamientos de Carlier a los que éste no cede, provocando una serie de disputas. Es necesaria la participación de Sachetti y Ventura Rodríguez, entonces tracista de éste, quienes en visita a la Capilla proceden a la comprobación y enmienda de los defectos advertidos de acuerdo con *la primordial traza de Francisco Carlier*<sup>3</sup>. Curiosamente, el documento refleja el almuerzo dado en El Pardo a tan destacados maestros, con dulces de Génova, vino de Canarias, etc., el 25 de abril de 1739. Por esta intervención se da, en calidad de gratificación, 20 pesos a Ventura Rodríguez; la misma cantidad se entrega a José Gómez, aparejador de Palacio, y a Juan Ruiz,

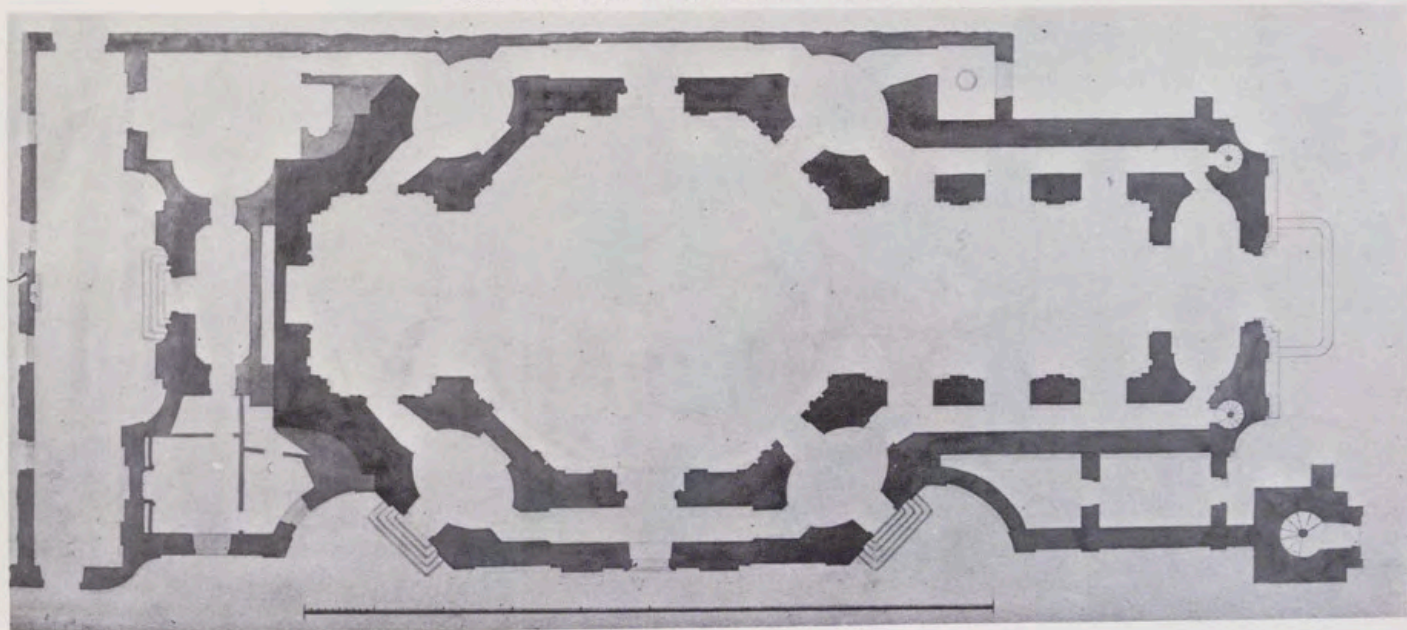
también arquitecto; 73.452 reales son entregados a Sachetti por el reconocimiento de la obra. Por los pagos otorgados en el año 1739 sabemos que interviene en la Capilla Nicolás de Flores, maestro cerrajero de Su Majestad; como plomero y pizarro Simón Fernández de la Torre; y en la labor de vidrieras Juan Antonio Marín, «vidriero de la Casa de la Reina, Nuestra Señora». El escudo de armas corre a cargo del escultor Boiston con arreglo al diseño de Carlier. También corren por cuenta de este maestro los dibujos de los retablos mayor y colaterales, así como la elección de los pintores que han de realizar los lienzos correspondientes, con la Concepción en el mayor, y San Antonio y San Francisco Javier en los menores. Interviene como ensamblador y tallista el profesor Matías Pérez<sup>4</sup>. El 31 de agosto del año 1739 en carta al Marqués de Villarias se notifica que no se deben poner pinturas antiguas por la humedad; se dice también que Carlier ha llegado con dos pintores para tomar las correspondientes medidas, pues tales pinturas han de terminarse para el mes de noviembre. Se trata de dos pintores que de orden de S. M. habían ido a Roma *a ejercitarse en aquellas escuelas y han vuelto adiestrados, los cuales gozan del sueldo del Rey y al presente están ociosos*. Tales pintores son Peña y Pernicharo, quienes se comprometen a hacer los cuadros para el mes de noviembre<sup>5</sup>. Se pensó, en un principio, colocar una tabla de Alberto Durero, pero por su tamaño pequeño y el miedo a las humedades se decide adaptar unos lienzos con los temas seleccionados por el mismo Rey. El 31 de octubre se pagan algunas cantidades a Agustín Justo por aparejar, imprimir y moler colores para las tres pinturas que se hacen nuevas para la Capilla<sup>6</sup>. El 28 de diciembre se pagan 260 reales a los diez mozos que se emplearon en la conducción de las tres pinturas. Se entregan otros 100 reales al pintor don Pablo Pernicharo *por el resto del importe de colores para la pintura grande de su cargo*. Paralelamente se entregan al Patriarca 33.154 reales de vellón para cálices, cruz, candelabros y adornos de plata; 61.231 reales para más plata y ornamentos, todo ello bien detallado en una memoria de las alhajas de la nueva Capilla.

La superficie del edificio comprende 14.080 pies, lindando por N. y S. con calles de la población, por el O. con la Casa de Oficios y por el E. con Palacio<sup>7</sup>. Como vemos tuvo un proceso



Sección longitudinal de la Capilla Real de El Pardo, por Francisco Carlier (A.P.).

Planta de la Capilla Real, Por Francisco Carlier (A.P.).



de construcción bastante corto, poco más de un año, y transcurrió todo él sin alteraciones importantes, salvo las rectificaciones sobre la planta de Carlier que se permitió el constructor Manuel López Corona, que fueron por aquél inmediatamente corregidas y en cuyas enmiendas participaron Sachetti y Ventura Rodríguez. El escaso tiempo invertido en el levantamiento del edificio, sin duda favoreció su unidad estilística. Hoy presenta algunas altera-

ciones, como por ejemplo la torre en el costado izquierdo que el arquitecto concibió más adelantada y el cierre del deambulatorio que modifica rotundamente el doble espacio que integraba su planta. El cegar las comunicaciones de nave, rotonda y presbiterio con dicho espacio circulatorio ha suprimido la transparencia y la riqueza perspectiva de su planta, devolviéndole un tono más tradicional a su espacio interno. Respecto a la torre, es

posible que Carlier pensara sobre la marcha en ubicarla más retrasada; su estilo, que coincide con el resto del edificio, nos parece realizada también en el siglo XVIII.

El deambulatorio, sistema como veremos de gran novedad y alcance artístico, no se ha derribado; tan sólo sus entradas al centro han sido en algún momento suprimidas. También ha sufrido alguna reforma la tribuna mayor, aunque se conserva en lo sustantivo.

Todas las demás tribunas que se abren a nave, rotonda y presbiterio presentan una molduración rica con diseño de una gran elegancia. Su exterior de igual modo obedece fielmente a la idea creada por Carlier, alternando superficies lisas con anchas bandas almohadilladas que refuerzan y monumentalizan las cuatro entradas, embellecidas con portadas de piedra, de diseño muy francés en su molduración y remates. La entrada a la cabecera, encuadrada en sección cóncava como las laterales, tiene en el dibujo de Carlier una pequeña lonja que hoy no se conserva. La entrada principal encuadra su rigurosa disposición clásica entre dos secciones cóncavas con tratamiento almohadillado. Con todo ello, su volumen externo, sin perder la ordenación equilibrada propuesta a todo el conjunto, es movido y variado.

## EL ARQUITECTO

Sabemos muy poco del arquitecto Francisco Carlier. Por este motivo, hemos intentado reunir algunas noticias que puedan contribuir a ir configurando su personalidad humana y artística. Fue hijo de Renato Carlier, arquitecto que llegó a España el año 1712, llamado por Felipe V y nombrado Arquitecto Mayor del Palacio del Buen Retiro<sup>8</sup> y Jardiner Mayor. La participación de Renato Carlier en la decoración de la Sala de las Furias del Alcázar de Madrid<sup>9</sup>, poderes a procuradores<sup>10</sup>, testamento emitido el 9 de abril de 1718<sup>11</sup> y muerte acaecida en El Escorial el 15 de agosto de 1722<sup>12</sup>, evidencian que permaneció en España diez años al servicio del Rey. El 3 de junio de 1723 su hijo Francisco, residente en esta Corte, aunque nacido en París, confiesa tener 16 años y se le otorga una pensión de 15 reales diarios para pasar al reino de Francia a estudiar arquitectura<sup>13</sup>. Regresa en 1734 ya que el 17 de diciembre es nombrado arquitecto del Rey con el sueldo correspondiente y facultad de cobrar lo que se le debía a su padre<sup>14</sup>. Varios poderes otorgados por Francisco Carlier nos dan cuenta de sus frecuentes desplazamientos a Francia<sup>15</sup>. Su testamento, redactado el 27 de marzo de 1748, nos hace saber que era soltero y que deja por heredera a su hermana Genoveva Carlier<sup>16</sup>. Vivía todavía el 25 de abril de 1759 ya que constituye por su Procurador General y especial a Monseñor Timoté, el mayor de los dos hermanos, empleados en la Compañía de Indias residente en París, al cual dio su poder para cobrar

cada año *del depósito voluntario establecido en dicha Compañía de Indias los réditos que le corresponden*<sup>17</sup>. Contrajo alguna grave enfermedad que le llevó a Bayona donde al parecer murió<sup>18</sup>.

Tanto al servicio de Felipe V como de Fernando VI, Francisco Carlier trabajó con intensidad. A él se deben las trazas del Convento de la Visitación de Madrid (Salesas Reales)<sup>19</sup> y también, como obra destacada, su intervención absolutamente rectora en el Palacio de El Pardo donde da trazas y dirige las obras de ensanche en la antecámara de S. M., fortificación del Cuarto del Capitán de Guardias de Corps, aumento del Cuarto de la Infanta doña Antonia, construcción del nuevo Cuarto para el Infante don Felipe, alojamiento de la Marquesa de Ledesma, ensanche de la Sala de Guardias que sirve de tránsito al Cuarto de los Príncipes e Infantes, cinco piezas altas y bajas para guardarropas, cuatro miradores en los ángulos del patio principal de Palacio, 18 alojamientos en la Casa de Oficios, dibujos para chimeneas y mesas de jaspes, alojamiento del Duque de Gandía, un Cuartel para el destacamento de 30 inválidos y una Caballeriza nueva<sup>20</sup>. A él se confía también, dentro de tan vasto programa, la edificación de la Capilla Real del Palacio. Hizo las trazas para la Casa de Valpalomero, chapiteles de Palacio, convento de Premostratenses, etc.

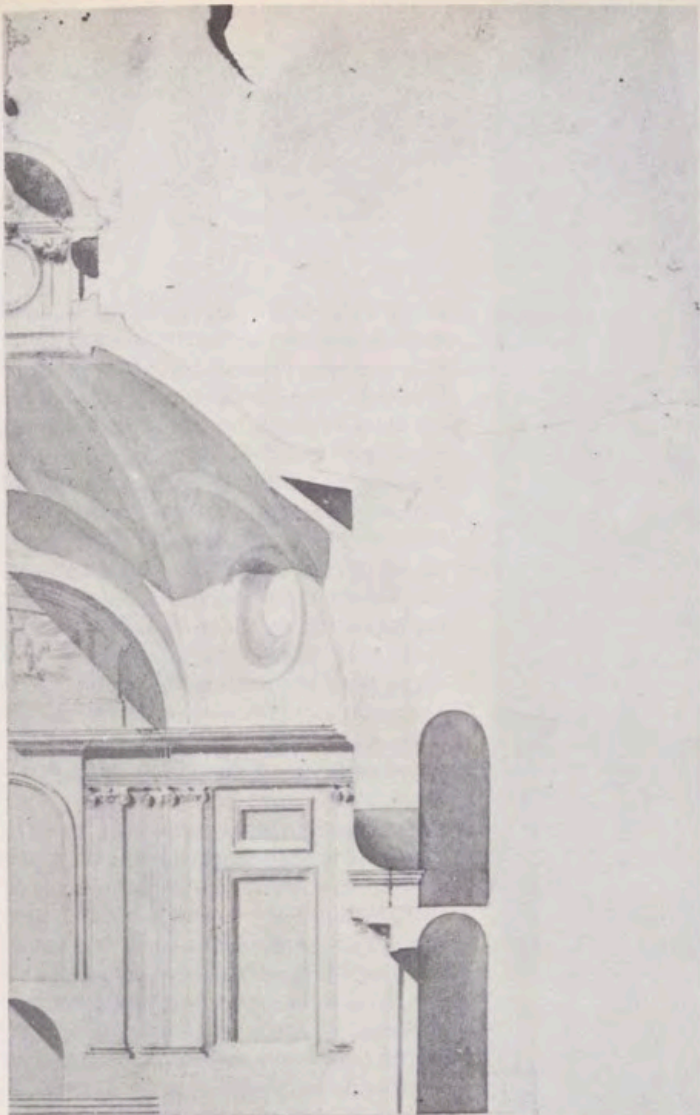
## VALORES ARTÍSTICOS

La planta, alzado longitudinal y transversal, y fachada de la Capilla Real de El Pardo, obra como hemos dicho de Francisco Carlier, nos muestran satisfactoriamente el mérito de este artista en la tarea difícil de componer, armonizar e instrumentar un edificio concebido desde diversos puntos de vista<sup>21</sup>. Como la mayor parte de los tipos de la arquitectura eclesiástica barroca, la planta de la Capilla se remonta a modelos renacentistas, ampliamente alterados a través de un proceso que abarca la segunda mitad del siglo XVI y todo el siglo siguiente. El Renacimiento consagró la iglesia de cúpula rodeada de pequeños espacios asimismo centralizados, de inspiración bizantina sin duda, y cuyas manifestaciones las encontramos en Bramante, San Gallo, y Miguel Ángel, entre otros maestros. Dicha disposición espacial responde a la normativa básica renacentista de formular un organismo perfectamente graduado, equilibrado, imagen de un

cosmos en su verificación estético-formal. Los teóricos recomiendan la planta central ya que las figuras geométricas de las cuales deriva, son formas «perfectas». Leonardo ofrece sus dibujos de iglesias centralizadas demostrando las evoluciones simples o más complejas del círculo y el cuadrado. Bramante da a la planta central modificaciones múltiples y decisivas consiguiendo que la claridad de sus esquemas geométricos se convirtiese en epítome del sentimiento religioso de su tiempo. Todos han asimilado ampliamente a Vitruvio que en su libro tercero inicia la serie de observaciones sobre las proporciones que han de reflejarse en los templos.

Pero el Renacimiento evoca también otra creación que se convierte en fórmula enormemente fructífera en la época, prototipo de la siguiente y cuya influencia alcanzará hasta finales del siglo XVIII: el tipo basilical, que reúne un espacio centralizado (que proviene de los ensayos generalizados de los maestros citados) y un edificio alargado y abovedado, al que se añaden capillas a los lados, proyectadas de modo perpendicular a la nave alargada. Constituye la unión de los modelos del oriente griego y los desarrollados por la antigüedad romana, y que Alberti consagra a través de su monumental evocación de la basílica cristiana del siglo V, modernizando con un revestimiento humanístico el antiquísimo edificio occidental cristiano. La iglesia de San Pedro, a lo largo de su historia constructiva, será la auténtica lucha entre la iglesia alargada o el predominio del espacio central con cúpula y capillas aditivas, pretendiéndose, en un debate final, la adopción de un sincretismo formal donde el lugar de rito y el de reunión de los fieles estuviesen perfectamente fundidos, fusión espacial que será asimilada y difundida por los arquitectos de los siglos XVII y XVIII.

A fines del siglo XVI los intentos de composición central-longitudinal se hacen cada vez más frecuentes. Favorece este problema de síntesis la adopción del espacio oval, profundamente analizado por Serlio y felizmente resuelto en múltiples aplicaciones por los principales maestros del barroco. Esta tercera creación de la época renacentista, la iglesia de crucero oval, que expresa con amplia claridad B. Peruzzi, representa el punto de partida de manifestaciones arquitectónicas sagradas y excepcionalmente ricas del período barroco y rococó.

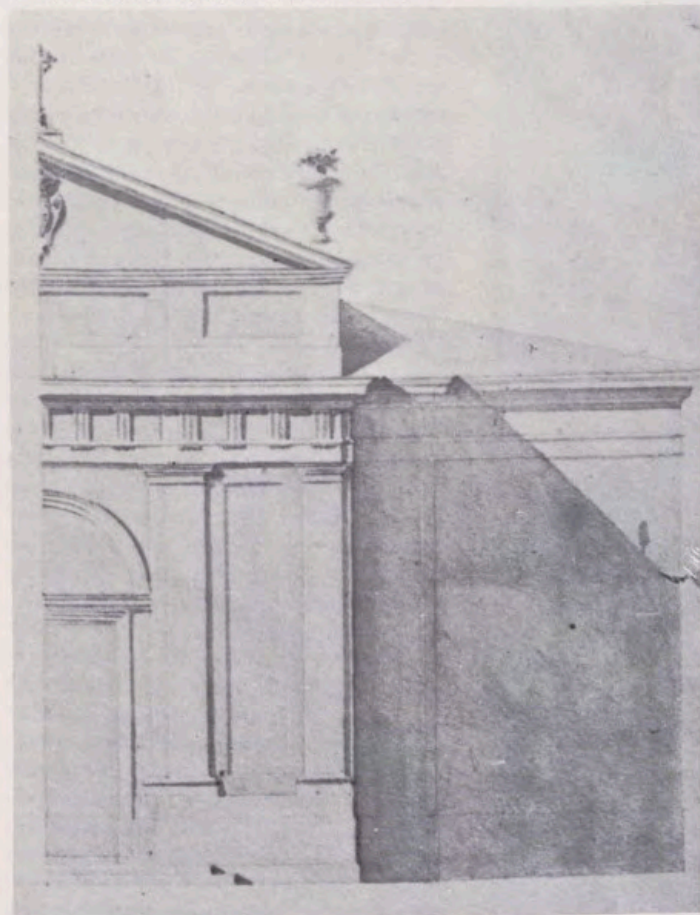


F. Carlier: sección transversal de la Capilla (A.P.).



Interior actual de la Real Capilla.

F. Carlier: alzado de la fachada de la Capilla (A.P.).



Portada de la Capilla en la actualidad.

La Capilla del Palacio Real de El Pardo se basa en los tipos y principios esbozados. Comprende un centro fundamental señalado por la cúpula octogonal, rotunda central que será flanqueada por cuatro espacios elípticos secundarios. El espacio central está plenamente desarrollado, mientras que los espacios elípticos adicionales se circunscriben bajo doble finalidad estructural: participan, de una parte, en la centralización de la cabecera como tema de configuración dominante, abriéndose por espacios diagonales a ella; asimismo actúan, por otro lado, como espacios dilatantes del angosto ambulatorio que de manera sorprendente envuelve y formula el organismo fundamental interno. La disposición elíptica y a la vez sesgada de dichas capillas aditivas originan una integración oval de crucero y presbiterio, sección oval que se interpenetra por cortos pasillos a la nave longitudinal, que se cierra por estrecho y también elíptico vestíbulo, sobre el que se sitúa la entrada preferente al recinto. El interior de la Capilla Real alcanza con ello una gran importancia constitutiva. En ella se vinculan las dos alternativas clásicas; espacio central y longitudinal; ambos elementos interactuantes se modelan con una tercera formulación de recursos elipsoidales, con todo lo cual la Capilla presenta un tratamiento sorprendentemente maduro de proporciones y detalles.

Si hablamos de espacio en relación con la arquitectura renacentista al analizar la Capilla Real de El Pardo, los problemas de distribución, de fusión y de síntesis que presenta nos conducen a soluciones decisivas y coherentes que comprometen espacios cualitativamente distintos y sin duda equivalentes a edificios sagrados del barroco floreciente romano, del que por vía evidentemente directa va a participar la arquitectura francesa de Lemercier y F. Mansart. C. Maderno y G. Della Porta, continuando el proceso iniciado por Viñola, manifiestan intenciones arquitectónicas fundamentales respecto a una libre e innovadora interpretación de esquemas centrales y longitudinales legados por el Renacimiento. La iglesia de la Madonna dei Monti, en Roma, o la más importante por sus infinitas calidades arquitectónicas de Sant'Andrea della Valle, demuestran el sistema de integración de dos espacios de configuración independiente y el vigoroso refuerzo del espacio bajo la cúpula con las cuatro cupulillas secundarias que son añoranza o recuerdo



1.

2.



de la agrupación aditiva de la basilica de San Pedro.

Los ensayos italianos se repitieron fuera de Italia a todo lo largo del siglo XVII, y de modo sorprendente se instituyen en símbolo clásico de una arquitectura barroca a la que frecuentemente se evocará en el siglo XVIII, pese a que otros sistemas multilaterales o combinaciones difíciles y complejas llevaron en algunos casos a una instrumentación rica, hondamente expresiva o ilusionista. Como ejemplo importante de esa repercusión fuera de Italia, mencionaremos la iglesia de Val-de-Grâce, en París (1645), obra de François Mansart, con una nave de tres entrepaños y cúpula rodeada de cuatro capillas elípticas, composición que repite casi literalmente Carlier al trazar la Capilla Real de El Pardo. La introducción de la elipse por Mansart para incorporarla como forma especial y compleja, apropiada para propósitos expresivos por sus cualidades de movimiento y concentración, puede estar justificada por la obra de Vitozzi en el Santuario de Vicoforte, en el Piamonte, realizado en los últimos años del siglo XVI, o por otros variados ensayos a cargo de Volterra o de Vignola. Mansart dio un paso importante al crear la planta de la iglesia citada a la que se sumarían otros detalles de efecto retórico y persuasivo. La solución de Mansart la recoge, bajo intención casi análoga, Kilian Ignaz Dientzenhofer en la iglesia de San Nicolás de la Ciudad Vieja de Praga (1732), aunque la cúpula octogonal dominante, reforzada por los cuatro espacios elípticos sesgados y el contrapunto longitudinal, es la respuesta más convincente al problema barroco de lograr una planta longitudinal centralizada.

Hemos indicado la sorprendente presencia de un ambulatorio en la Capilla Real de El Pardo. Todo esta zona secundaria queda reducida a un estrecho corredor extendido a lo largo de la sucesión longitudinal de la nave y del espacio central de que se compone el edificio. Sin duda, puede aplicarse en la Capilla Real el concepto de doble delimitación espacial, frecuente sobre todo en las experiencias arquitectónicas alemanas de la primera mitad del siglo XVIII. Aunque en la Capilla de El Pardo los elementos principales proceden de la tradición clásica, su distribución original es una respuesta nueva, con el rasgo particular de hacer del espacio interno un gran baldaquino inmerso en una envoltura perforada. Su alzado, ligero y elegante, con un

tratamiento de orden jónico, abandona toda ornamentación en un deseo consciente de acercamiento al neoclasicismo. Acercamiento tenue, casi indefinido, ya que la alternancia de huecos en arco y adintelados, los lucernarios de bóveda y cúpula, la presencia de alas cóncavas encuadrando las entradas son clara evocación del barroco clásico berniniano. También la fachada, de carácter lineal, clara y simplificada, no olvida recursos compositivos de época inmediata precedente, como la utilización de un plinto común a dos pilastras, o el libre entablamento con alto basamento sobre el que se imposta el frontón articulado. El escudo sobre el tímpano y los floreros de los remates ofrecen una nota escultórica en contraste con la fachada de superficie casi continua, por sus elementos poco pronunciados.

Queremos señalar a propósito de esta obra española, la importancia que tiene esta evidente traslación de fórmulas vigentes en el siglo XVII, al siglo siguiente, pero no como síntoma de arcaísmo, sino como deliberada decisión de recobrar o de imponer, en lugares de máxima representatividad, el legado barroco equilibrado, a veces denominado clásico, como signo fundamental de un estilo juzgado en muchos casos de técnicas y calidades poco estimables.

El barroco, en su arriesgada carrera hacia un formalismo libre, a veces incluso transitorio y perecedero, tiene sin duda un gran pluralismo estilístico en el que cabe inevitablemente un lenguaje profundamente serio, casi austero, en el que está presente una gran herencia arquitectónica expresada bajo una nueva versión sintética. Esta fórmula peculiar es la que nos parece que tiene una mayor permanencia; se consagra con Cortona, Mansart, Bernini y con aquellos maestros que siguen su trayectoria, pero continuará al cabo de una década representada por B. Newmann que en la Capilla de Schönborn vuelve a evocar la rotonda central flanqueada por espacios elípticos bajo el principio de compenetración evocado un siglo antes por F. Mansart en la iglesia de la Visitación de París, definiéndose el espacio central de igual manera, a modo de baldaquino; J. M. Fischer, de formación bohemia, que en la iglesia benedictina de Otobeuren, su obra maestra, símbolo de sencillez y elegancia, dispone la planta en cruz con nave y presbiterio de igual longitud y crucero profundo, evocando el plan de brazos alargados rematados en



3.

1. Torre de la Capilla del Palacio Real de El Pardo en la actualidad.
2. Francisco Carlier: proyecto para la tribuna real en la Capilla del Palacio de El Pardo (A.P.).
3. Torre del ángulo SO. del Palacio Real de El Pardo.
4. Angulo del patio principal del Palacio de El Pardo.



4.

ábside de Cortona en San Lucas y Santa Martina, en Roma; la planta de Bernini para el Louvre, tema de máxima pervivencia aplicado a programas palaciegos en el siglo XVIII.

Hay en esta época una nostalgia por el Grand Siècle, y quizá también se advierte en él la culminación de la gran tradición barroca europea. Francisco Carlier, el arquitecto de la Capilla Real de El Pardo, recién venido de Francia donde se formó como arquitecto, nos muestra en este edificio, seguramente una de sus primeras obras, la herencia barroca clásica (desarrollo de las tendencias generales del siglo XVII), unida a un sentido excepcionalmente flexible de la arquitectura y de la unificación de las diferentes tendencias de una época artística. El emplazamiento de la Capilla de El Pardo, junto al singular Palácio, modernizado por Carlier con los miradores graciosos incrustados en los ángulos del patio principal y los bulbosos chapiteles de las torres (palacio todavía en 1739, no duplicado en sus volúmenes), contribuyó profundamente a ennoblecer el conjunto real, uno de los más bellos de nuestra arquitectura hispánica. El pueblo, alejado por fortuna todavía de estos dos edificios principales, permite la contemplación plena de la armonía de sus alzados.

#### NOTAS

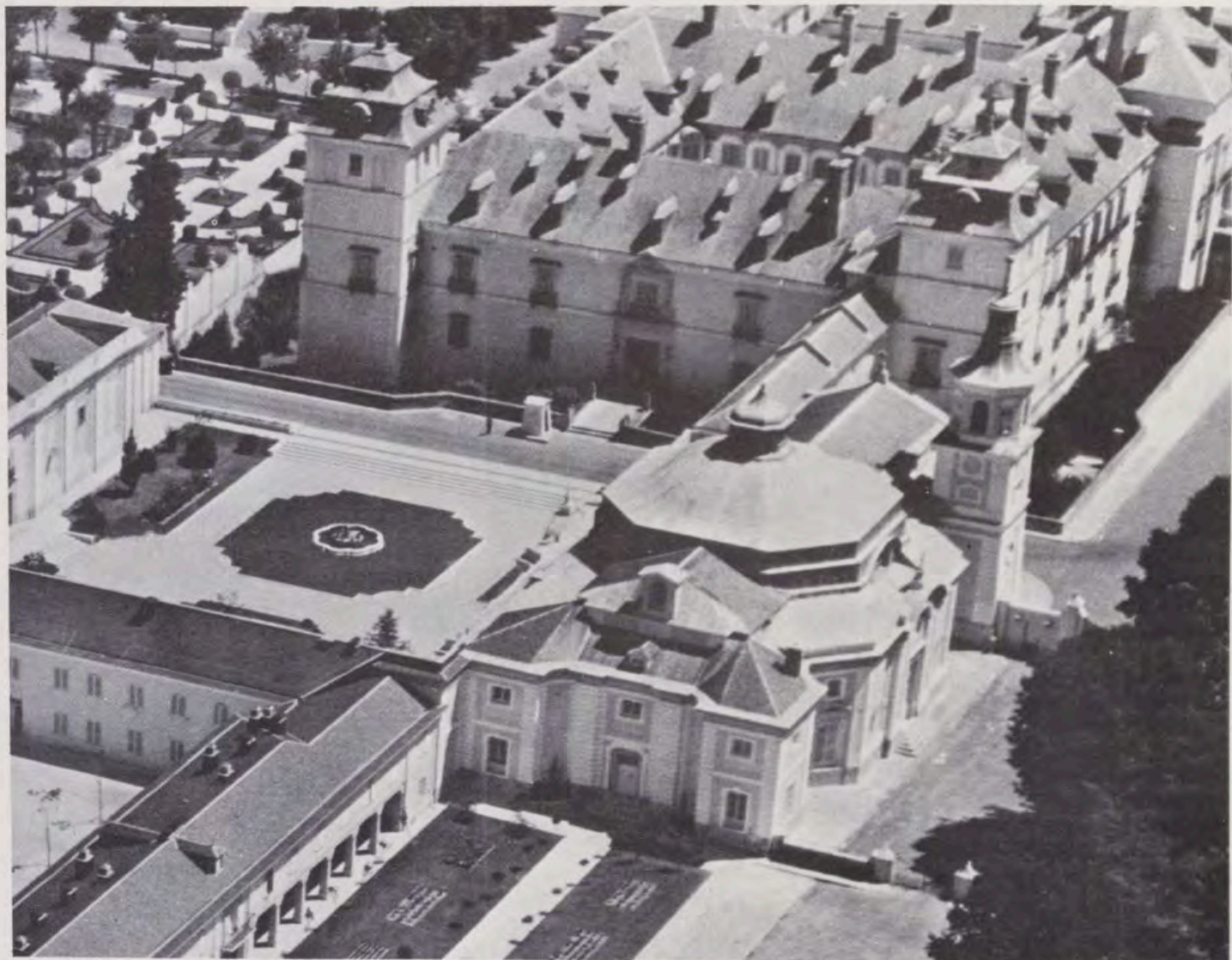
<sup>1</sup> L. Calandre, *El Palacio de El Pardo*, Madrid, 1953.

I. Bottineau, *L'art de Cour dans l'Espagne de Philippe V*, Bordeaux, 1962.

M. López Serrano, *Palacio de El Pardo*, Madrid, 1958.

<sup>2</sup> A.P.M. P.º N.º 15273 (s. F.).

<sup>3</sup> Archivo de Palacio. Pardo. Legajo 20. En extensa correspondencia de don Vicente Manuel del Campo y el Marqués de San Juan de Piedras Albas, y de Carlier con cada uno de estos dos dignatarios, a lo largo de los meses de abril y mayo hay explícitas referencias al problema suscitado por López Corona respecto a los daños causados en el edificio por alterar los propósitos del tracista. Carlier intenta repetir los tirajes, corregir los defectos que parecían invencibles. Se queja de haberse a él culpado, ya que obró con honestidad descubriendo los errores, «que muy bien pudo haber callado». Renueva cepas y va informando de la marcha de las obras. El 11 de abril comienzan a llegar las portadas de cantería, por lo que solicita la contratación de canteros. La ida de Sachetti a El Pardo para comprobar las enmiendas se retrasa debido a la muerte de la cuñada de éste y a la grave enfermedad de su hermano. Informa que no puede hacerse la bóveda de rosca de ladrillo en la Capilla como se había conferido y que el Marqués de San Juan determinó que se ejecutase de madera. La armadura la lleva a cabo el maestro Serrano, «hombre muy experto». Por carta de 23 de julio se informa que en esta fecha Carlier ha hecho las trazas de los remates y perfiles de la armadura y que Serrano haría las montes



Vista aérea de la Capilla, en primer término. Al fondo, parte del Palacio Real de El Pardo.

y plantillas para comprobarlas». En el mes de agosto el maestro plomero comenzó a sentar la pizarra y el campanero comprobó la planta de Carlier para el buque de la espadaña, «donde se ha de poner la campana de las horas». En el mismo mes de agosto Carlier envía los dibujos para pilas de agua bendita. El reloj se pondría sobre el escudo de armas de la puerta de la Capilla también concebido por dibujo de Carlier. El escudo se estipula que sería de piedra de Tamajón. El dibujo del retablo mayor dado por Carlier se remitió a Génova, seguramente para elaborarlo con mármol de Carrara. Se tuvo que rectificar debido a la claraboya abierta en la parte superior de mayor amplitud, al rectificar el material de la bóveda. En piedra de Tamajón se hicieron también el globo, la cruz y los remates; frisos, arquivoltas y capiteles se hicieron de piedra berroqueña.

<sup>4</sup> A.P. Pardo. Legajos 19, 20 y 22.

<sup>5</sup> J. Urrea Fernández, Juan Bautista Peña y Pablo Pernicharo, pintores españoles del siglo XVIII, Revista de la Universidad Complutense, 1973, pág. 233.

<sup>6</sup> A.P. Pardo. Legajo 20. En carta del veedor don Vicente M. del Campo al Marqués de San Juan dice: «Sobre el encargo de la pintura de Alberto Durox que comunique a Carlier que viendo el pequeño tamaño de dicho cuadro y su hechura que no admite enmienda, pues hace por lo alto cabeza de cruz en donde está la del crucifijo y sus dos costados con rebajo de media vara cada uno, no puede colocarse el gran lienzo del nuevo retablo y será a propósito para cada uno de los colaterales que tenga la capilla; se perdería si se llevase a la bóveda por ser tabla».

En carta del 30 de agosto de 1739 se decide que «en cuanto a la tabla de Alberto se debe cambiar por otra útil debido a que no se adapta a los grandes buques laterales de la Capilla». Se debieron hacer gestiones para la pintura de los altares con el pintor Tovar, «que no entra ni sale en cuanto a su pintura grande y se me niega a ponerle precio». En otro párrafo dice también, «he sondeado el ánimo de Tovar en cuanto al precio de la Concepción de Murillo». Son noticias éstas de 23 y 27 de julio de 1739. El 20 de este mismo mes se habla de «una Inmaculada de Jordán imitando a José de Ribera de dos varas y media de ancho, muy poblado el lienzo pues en lo alto está la Trinidad coronando a N.ª S.ª, esperamos el dictamen de Miranda que asegura ser original de Jordán».

Como sabemos por el estudio del profesor J. Urrea, los lienzos definitivos fueron pintados por Peña y Pernicharo, los dos pintores amigos de Carlier y que realizaron estudios en Italia.

<sup>7</sup> E. Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico*, Madrid, 1846-50, pág. 694.

<sup>8</sup> A.P. Expediente personal. 202/68.

<sup>9</sup> A.H.N. Sección Estado. Legajos 2666-69.

<sup>10</sup> A.P.M. P.º N.º 12818, F.º 159.

<sup>11</sup> A.P.M. P.º N.º 12817, F.º 590. En el testamento Renato Carlier dice ser natural de Umbille, provincia de Picardía, obispado de Damiens, del reino de Francia. Hijo de Sebastián Carlier y doña Magdalena Bazin. Casado con doña Antonia de Marrisart, tuvieron seis hijos, Magdalena, Olimpia, Genoveva, María Teresa Luisa, Antonio Francisco y María. Genoveva casó con don Luis Bouquet, músico de la Real

Capilla de Palacio (P.º N.º 16343, F.º 51-52. Testamento de Genoveva, f.º 66).

<sup>12</sup> Parroquia de San Juan de Madrid. Libro de difuntos, n.º 4, f.º 134. Fue enterrado en la iglesia de San Bernabé de El Escorial. Parroquiano de San Juan por vivir en la calle del Tesoro, se recoge por este hecho su defunción en el libro correspondiente.

<sup>13</sup> A.P.M. P.º N.º 12821, F.º 158.

<sup>14</sup> A.P. Expediente personal, 202/68 y 202/69.

<sup>15</sup> A.P.M. P.º N.º 16343, F.º 302, y 16342, F.º 64.

<sup>16</sup> A.P.M. P.º N.º 16343, F.º 68.

<sup>17</sup> A.P.M. P.º N.º 16352, F.º 111.

<sup>18</sup> A. P. Obras de Palacio. Legajo 463. Carlier pide en 1755 una ayuda de costa por seis meses para ir a Francia por encontrarse muy enfermo. Indica que seguirá mandando proyectos para el Monasterio de la Visitación a don Andrés Gómez, intendente de la obra. (Debo el conocimiento de esta noticia a Marisa Tarraga, a quien expreso mi agradecimiento.)

<sup>19</sup> Conde de Polentinos, *El Real Monasterio de la Visitación de Madrid (Salesas Reales)*, «Bol. de la Soc. Esp. de Excursiones», 1916.

<sup>20</sup> A.P. Pardo. Legajo 20.

<sup>21</sup> Archivo de Palacio. Planos, núms. 629-631 (Diseño de fachada, planta, alzado y detalles; planta y alzados de un sector; alzado de un lateral. Dibujos a lápiz y tinta; lavados en gris y carmín).

Dibujo de Carlier es también la Tribuna Real que comunicaría con Palacio. Se desarrolla en tres arcos de medio punto, orden jónico sobre basamento y coronamiento de frontón rebajado. Moreno Villa, *Proyectos y obras de D. Isidro Velázquez. Sus trabajos en El Pardo*. Arquitectura. 1932.



**El paisaje, la piscina,  
el campo de golf... también  
tienen 5 estrellas.**



★★★★★  
**HOTEL  
LAS SALINAS**  
Costa Teguije / Lanzarote

Madrid  
Tel. (91) 226 78 84  
Telex 22638

Reservas:  
O en su Agencia  
de Viajes

Lanzarote  
Tels. (928) 81 30 40  
81 30 51  
Telex 96320

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:** 22.257.339.000,00 Ptas.  
**RESERVAS:** 31.112.712.648,52 »

Representaciones

En AMÉRICA:

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

En EUROPA:

Alemania Inglaterra  
 Bélgica Suiza  
 Francia

En ASIA:

Filipinas Japón

En OCEANÍA:

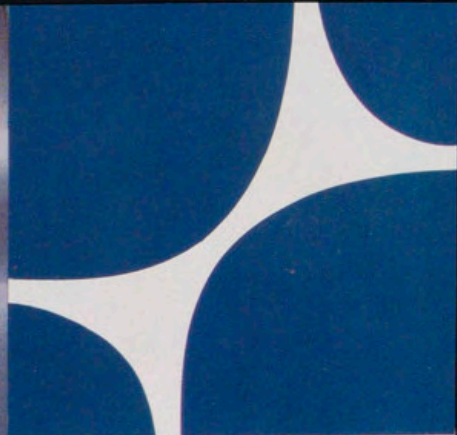
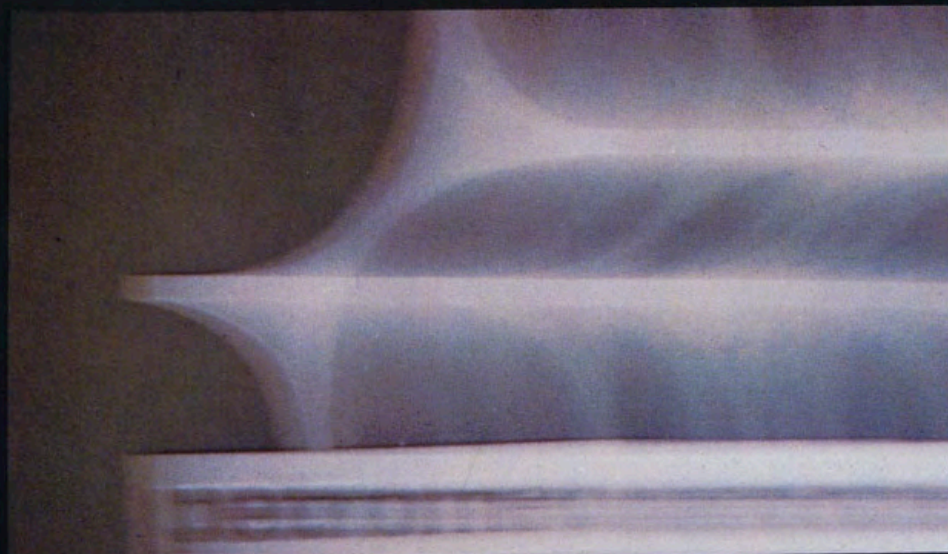
Australia

**OFICINA PRINCIPAL: Alcalá, 14. MADRID**

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



**Respetamos  
la naturaleza,  
transformando  
su energía**



**petromed**

**PETROLEOS  
DEL MEDITERRANEO  
S.A.**

**Fortuny, 18  
Madrid-4  
Telefono 4482400  
Refinería en  
Castellón de la Plana**



Rojo para ella Negro para el



eau de toilette **MY** de myrurgia



*Gregory*  
Joyerero

SERRANO, 92. TEL. 2258100. MADRID  
Jaime III, 15. Tel. 214803. Palma de Mallorca.

# La amistad existe, Aviaco es una compañía capaz de demostrarlo

Porque AVIACO es una organización que convierte en amigos a los más exigentes.

Porque AVIACO es una extensa flota, desde el F-27 al más moderno DC-9, que le sirve distancias y tiempo por los cielos de España.

Porque AVIACO hoy, es la compañía capaz de proporcionar el mejor servicio en el aire, con el estilo más cordial.



**AVIACO**  
LINEAS AEREAS

al servicio de España



Importada en exclusiva por **COMPAÑIA HISPANA, S. A.**

Avda. José Antonio, 70 - MADRID

# TROPAS DE LA CASA REAL ESPAÑOLA (5)

## CABALLERIA DE LA GUARDIA (1824 - 1842)

Por ALFONSO DE CARLOS



Granadero a caballo (1825).



Cazador a caballo (1825).



Coracero (1825).



Lancero (1825).

EL ambiente liberal era contrario al gobierno personal de Fernando VII y la opinión de los constitucionales iba ganando terreno. Comienzan las conspiraciones y rebeliones militares, y el 1.º de enero del año 1820 Riego proclama la Constitución de 1812 en Cabezas de San Juan. En Madrid se inicia un motín y Fernando VII, que se apresura a jurar la Constitución, publica un manifiesto en el cual se consignaban estas palabras, que alcanzaron celebridad: «Marchemos francamente, y yo el primero, por la senda constitucional».

El Monarca tuvo que aceptar un ministerio liberal. Los liberales abusaron de su triunfo contribuyendo al general desorden, mientras en las Cortes se patentizaba la discordia entre «moderados» y «exaltados». A la llegada de Riego a Madrid se celebró una verdadera apoteosis, cantándose el famoso himno de Riego. Las conspiraciones y conatos realistas se sucedían, atravesando la nación una situación realmente anárquica, al son del «trágala» de los liberales. Hasta el pueblo insultó al Rey cuando regresó a Madrid procedente de El Escorial. Los motines se sucedían y los absolutistas conspiraban.

Ante la política incierta del gobierno, las pasiones y las violencias de los partidos se exacerbaban. Martínez de la Rosa, que regía entonces los destinos públicos de España, preparaba un proyecto de Constitución entre cuyas novedades figuraba, además del Congreso de los Diputados, un segundo Cuerpo Deliberante, especie de Senado. «¡Cómo! ¿Dos Cámaras?, hubo de exclamar el Rey al serle sometido el proyecto por su primer Ministro, ¿dos Cámaras, cuando no podemos con una?... ¡Jamás!... No admito tu Constitución.» Y fuera que Fernando VII no entendiera de aquellas teorías parlamentarias o fuera que no quisiera admitir cámara alguna, lo cierto es que desde aquel momento quedó derrotado Martínez de la Rosa en su favor y confianza, y que el Monarca sólo se ocupó, desde entonces, en tramitar conspiraciones con su Guardia Real, esperando el momento anhelado de destruir todo el edificio de aquellas ideas.

El día 1 de julio, una de las guardias salientes se negó a marchar al son del Himno de Riego, declarado pocos días antes Marcha de Ordenanza. En aquella noche tuvo lugar la desertión de cuatro batallones de la Guardia, que marcharon a El Pardo, en tanto que quedaban otros dos reforzando la protección del Palacio Real, haciendo con ello pública su rebeldía. Los sublevados explicaron sus razones, atribuyendo su marcha a los repetidos insultos que habían sufrido y al estar persuadidos de que se trataba de desarmarlos. No se tomó contra ellos ninguna medida ofensiva, puesto que los batallones que se hallaban en El Pardo no habían levantado todavía la bandera de la rebelión contra el régimen constitucional.

En la noche del día 5 el alférez de la Guardia Real don Luis Fernández de Córdoba, comisionado por los oficiales de la Guardia, salió de El Pardo y penetró secretamente en Palacio, celebrando con Fernando VII una conferencia de tres horas para pedir al Monarca que marchase a reunirse con sus batallones para ponerse al frente de la sublevación contra el régimen constitucional.

Conocida por la oficialidad de la Guardia la resolución de Fernando VII, al día siguiente los cuatro batallones entraron en Madrid para dar la batalla a la revolución gritando: ¡Viva el Rey absoluto! A lo que contestaron los milicianos nacionales con el: ¡Viva la Constitución! Los guardias que fueron rechazados de la Plaza Mayor se dirigieron, acosados por la calle del Arenal, a la Plaza de Oriente. La guerra civil estallaría a pesar del fracaso del 7 de julio de 1821.

Fernando VII solicita el auxilio de la Santa Alianza, y el Congreso de Verona acuerda prestarle ayuda militar. El Duque de Angulema con 60.000 franceses entra en España, uniéndose a los 35.000 realistas o absolutistas que dan la cifra de los «cien mil hijos de San Luis» que ha pasado a la historia. El gobierno liberal acuerda trasladar la Corte y Fernando VII elige Sevilla, pero acosados por el Duque de Angulema se retiran hasta Cádiz que es sitiada y tomado el Trocadero. El Rey y su familia son liberados, pasando en una falúa al Puerto de Santa María donde fueron recibidos con grandes muestras de regocijo por parte de los absolutistas vencedores. Era el 1 de octubre de 1823 y Fernando VII volvía de nuevo a ejercer el poder absoluto, declarando sin valor cuanto se había realizado desde el 7 de marzo de 1820.

## GUARDIAS DE LA PERSONA

En el año 1821 se había publicado en Madrid la «Exposición sencilla de los sentimientos y conducta del Cuerpo de Guardias de la Persona del Rey, con motivo de los días 4, 5, 6, 7 y siguientes del mes de febrero del 1821». Un año después se publicaba también un volumen titulado «Observaciones sobre el plan presentado a las Cortes por el Ministerio de la Guerra para la formación de una nueva Guardia Real». Pero no es hasta el mes de noviembre de 1823 cuando se empieza a formar un cuerpo para la seguridad del Monarca y de su familia, reformando la antigua guardia y creando otra nueva, según decreto que se expidió en Aranjuez el 1.º de mayo de 1824.

De acuerdo con este decreto, la Guardia Real o Casa Militar era de dos clases: la Guardia Interior y la Exterior. Siendo misiones de la primera la custodia de la persona del Rey, de la Reina y de la real familia exclusivamente, dentro y fuera de palacio. La Guardia Real Interior se componía de la Guardia de la Persona y de la de Alabarderos.

El Real Cuerpo de Guardias de la Persona del Rey, heredero del Real Cuerpo de Guardias de Corps, se constituyó el 24 de noviembre de 1824 bajo el pie de seis escuadrones, cuatro de ellos españoles y dos extranjeros, con la denominación de Sajones, aunque en sus comienzos sólo contó con una compañía al pie de la ordenanza de 1769, prestando el servicio peculiar de palacio como anteriormente, dando la escolta y zaganete a SS. MM. El Cuerpo de Guardias de la Real Persona, según el Decreto de 2 de mayo de 1824, estaba a cargo de un Sargento mayor para todo el gobierno interior, disciplina e instrucción, pero el mando de las armas y la jurisdicción recaían temporalmente en el Capitán de Guardias que se hallaba de Cuartel, haciendo el servicio cerca del Rey. A las órdenes del Capitán de Guardias de la Persona estaba el Oficial y toda la compañía de Alabarderos de servicio en Palacio o donde se encontrara S. M., siendo el Comandante de «todo lo interior». Este Capitán recibía la orden y el santo directamente del Rey, dándoselos al Oficial de Alabarderos que prestaba la guardia en palacio y al ayudante de la compañía que acudía diariamente a recogerlo.

Como al principio la fuerza que tenían los Guardias de la Persona era escasa, determinó el Rey que cuando saliera con su coche le acompañara un corto número de Guardias de la Persona, que irían colocados a las inmediaciones del carruaje, y de batidores «si hubiese bastantes»; y se añadía, «pero que enseñada y detrás de mi coche vaya una partida gruesa de mi Guardia Real de Caballería con toda la fuerza que requieran las circunstancias». Según el Real De-



Brigada de Línea de la división de Caballería: Granadero y Coracero (1825).

Brigada Ligera de la división de Caballería: Cazador y Lancero (1825).





Granaderos a caballo de la división de Caballería de la Guardia Real (1830).

Coraceros de la división de Caballería de la Guardia Real Exterior (1830).





Cazadores a caballo de la división de Caballería de la Guardia Real (1830).

Lanceros de la división de Caballería de la Guardia Real Exterior (1830).



creto dado en 1.º de mayo de 1824 en Aranjuez, la compañía de Guardias de la Persona se componía «de uno, dos o más Capitanes que yo tuviese a bien de elegir para mandarla alternativamente, haciendo su servicio por cuarteles: de un primer Teniente y un segundo: de un primer Alférez y de un segundo: de dos Ayudantes, ocho Exentos, cuatro Brigadieres, cuatro Sub-Brigadieres, dos Garzones, dos Porta-estandartes, diez y ocho Cadetes, cuatro Trompetas y ciento ochenta Guardias: además un Sargento mayor, un Furriel mayor, Comisario, Archivero, Capellán, Cirujano, Mariscal, Picador, Domador, Sillero, Armero, Asesor, Fiscal, Escribano, Alguacil y Alcaide».

El uniforme de todo el Cuerpo consistía en casco con cimera negra y pluma blanca; la casaca azul con el cuello, solapa, vuelta y forro de la casaca encarnado; calzón azul; botón, bandolera y galón de plata con los cuadretes de la bandolera encarnados y bota alta. Su «pequeño uniforme»: casaca azul con el cuello, solapa, vuelta y forro de la casaca encarnado y sobrepuestos de cordonería de plata, cordones de lo mismo pendientes del hombro derecho y carteras azules; pantalón ancho azul o blanco y borceguíes; llevando el sombrero sin galón y espadín.

El 21 de mayo de 1826 se publicaba en Aranjuez un Real Decreto declarándose S. M. Fernando VII, Coronel General de la Guardia Real, lo mismo que había hecho su padre Carlos IV. El 24 de marzo de 1833 se daba una nueva planta al Real Cuerpo de Guardias de la Persona del Rey, dejándolo en cuatro escuadrones, quedando sin efecto la formación de los escuadrones Sajones que se habían creado, pero nunca llegaron a formarse, según el reglamento de 24 de noviembre de 1824. En el año 34 los dos primeros escuadrones pertenecían al Instituto de Granaderos y los dos últimos al de Ligeros. Este cuerpo, que hacía el servicio cerca del Rey, llegó a totalizar algo más de 800 hombres, o sea, unos 200 por escuadrón.

El 26 de mayo de 1831 se dispuso que en lo sucesivo la dirección e inspección del Cuerpo estuviera a las órdenes de un solo Capitán Comandante, que debía de reunir la calidad de Grande de España y Gentilhombre de Cámara con ejercicio y además, por supuesto, ser Oficial General.

Dos años después, cuando el Cuerpo estaba ya constituido por cuadro escuadrones, se suprimió el 24 de mayo de 1833 la brigada de Tiradores que se había ordenado aumentar dos años antes. Unos días antes de aparecer este reglamento se dispuso por decreto que el 4.º escuadrón se denominase «Ligero», dispensando una pulgada en la talla de los individuos que solicitasen ingresar en él.

Muerto ya Fernando VII, el 24 de marzo de 1835 se dio un reglamento a los Guardias de la Real Persona fijando la planta, que quedó con una fuerza de 126 hombres y 150 caballos por escuadrón para los cuatro escuadrones, de los que dos eran de Granaderos y los otros dos de Ligeros. Se conservó para todos la casaca azul turquí con divisa y solapa grana, gallocada de plata, pero larga para los Granaderos y corta para los Ligeros. Los Granaderos usaron gorra de pelo con borla de plata, escudo por detrás con armas reales bordadas y plumero blanco con remate azul celeste, y calzón de punto blanco con bota de montar. Los Ligeros usaron chacó con cinta de plata y plumero; pantalón azul «cristina» (azul celeste muy claro), con galón de plata. Desde entonces todos llevaron dobles cordones de plata en el hombro derecho, forrajeras, charreteras y caponas del mismo metal, con las palas encarnadas y las iniciales «G.R.P.».

El 28 de agosto de 1838 se redujo la fuerza a los

dos escuadrones de Ligeros y solamente quedaron: un Capitán, un Ayudante General y 11 empleados y sirvientes de Plana Mayor, y dos Comandantes, un Ayudante, 9 Oficiales, 8 Cadetes, 3 Trompetas y 55 Guardias con 65 caballos por escuadrón; pasando al Ejército el personal de los otros dos escuadrones. Finalmente, el 3 de agosto de 1841 quedó disuelto el Real Cuerpo de Guardias de la Persona de S. M., cuya brillante historia registra no pocos hechos de armas que enaltecen su memoria.

## DIVISION DE CABALLERIA

La Guardia Real o casa militar, por Real Decreto expedido en Aranjuez de 1.º de mayo de 1824, estaba dividida en dos clases (como hemos visto ya anteriormente): la Guardia Interior y la Exterior. La Exterior además de la defensa del Soberano y de su Real Familia, «sirve para sostener los derechos del Trono, mantener el orden de la Monarquía, concurrir cuando se ofrezca con todas las demás tropas a las guerras ofensivas y defensivas que ocurran, y servir de modelo y estímulo a todo el Ejército».

La Guardia Real Exterior la integraban una división de Infantería, subdividida en dos brigadas de Línea, como ya vimos en el artículo cuarto de esta serie; una división de Caballería, compuesta de una brigada de Línea y otra Ligera; y un escuadrón de Artillería, una compañía de Zapadores-Pontoneros y una del Tren, que ya tratamos en el citado artículo del anterior número de REALES SITIOS.

La Plana Mayor de la Guardia la formaban un Jefe del Estado Mayor General, Director y Comandante Interino; dos Ayudantes Generales (Mariscales de Campo), uno para la Infantería y otro para la Caballería; siete Ayudantes Primeros (Brigadieres), cuatro para jefes de Estado Mayor de las cuatro brigadas y los otros tres: uno para la Infantería, otro para la Caballería y el otro para la Artillería, Zapadores, Tren, etc.; y, finalmente, siete Ayudantes segundos de la clase de Capitanes.

La división de Caballería de la Guardia se componía de un Regimiento de Granaderos o Carabineros, otro de Coraceros, uno de Cazadores y otro de Lanceros, formando los dos primeros la brigada de Línea y los otros dos la Ligera. Cada Regimiento constaba de cuatro escuadrones de a dos compañías cada uno, con la fuerza total de unos 2.000 hombres y menor número de caballos, teniendo cada Regimiento unos 500 hombres montados. Para servir en cualquiera de ellos se escogían los hombres en los depósitos de Quintos y los mejores potros y caballos en los Establecimientos de Remonta.

La fuerza de una compañía era de un Capitán graduado de Comandante, un Teniente, un Alférez, un Sargento Primero, dos Segundos, un Trompeta, cuatro Cabos primeros, cuatro segundos y 56 soldados con 60 caballos.

En la Plana Mayor de la Caballería de la Guardia había un Teniente General del Ejército, Comandante General de la Caballería, y dos Mariscales de Campo, Jefes de brigada, y en la del regimiento: un Coronel graduado de Brigadier, un Teniente Coronel Mayor (Coronel Vivo), tres Comandantes de escuadrón graduados de Coronel, cuatro Ayudantes, cuatro Porta-estandartes, Capellán, Cirujano, Picador, Mariscal mayor, Mariscal segundo, Trompeta mayor, Primer Trompeta, Sillero, Armero y cuatro forjadores.

La oficialidad de los Cuerpos de Caballería era también joven y elegante, perteneciendo casi todos a familias nobles y aristocráticas, «servían en ella los



Plana Mayor de la Guardia Real de Fernando VII en 1830.

Uniformes del Real Cuerpo de Guardias de la Persona del Rey en 1830.





Real Cuerpo de Guardias de la Persona (1825).



Ligeros y Granaderos a caballo de la Persona (1834).

hijos del Príncipe de Anglona, de la Casa ducal de Osuna; el Duque de Pastrana, de la del Infantado; el de San Carlos; los hijos del Conde de Puñonrostro; los Cabañas, Arjona, Carlos O'Donnell, Reina, Liniers y Arrospide. Los dos Diegos de León, el malogrado y valiente general de este nombre y su primo del mismo apellido que después llegó también a ser General; Pascual Real, Gerona, España y, por último, el Conde de la Cimera, todos los cuales montando con apuesta gallardía sus magníficos caballos y vistiendo los más vistosos y ricos uniformes componían una masa de 2.000 caballos, que en los campos de Vallecas maniobraban con cargas por escuadrones y Regimientos y realizaban despliegues de columnas y cambios de frente, haciéndolo siempre al trote o al galope y produciendo la admiración de todos los que los contemplaban».

El Regimiento de Granaderos a caballo tenía el siguiente uniforme: casaca azul con el cuello y solapa encarnada, forro azul y galón de plata en las carteras y vueltas; pantalón azul; bota alta; botón blanco y gorra de pelo con plumero blanco. El de Coraceros era: casaca azul con cuello, vueltas y forro encarnado, con ojales blancos; pantalón blanco; bota alta y casco a la romana con plumero blanco.

El uniforme de los Cazadores a caballo era: casaca corta azul con el cuello, vuelta y forro carmesí y ojales de trencilla blanca en el pecho; pantalón carmesí, botón blanco y morrión del mismo color con galón de plata y plumero blanco. El de los Lanceros: casaca corta azul con el cuello del mismo color, forro y solapa carmesí con ojales blancos; botón blanco; pantalón carmesí y gorro polaco carmesí, con el plumero blanco.

En 1827 se publicó en Madrid el «Reglamento adicional a la Ordenanza de 1768 de la Caballería de la Guardia Real», en que se trataba de las obligaciones diarias y generales, del servicio de día y de semana, del de cuartel y servicio de armas, instrucciones prácticas y paseos militares, academias e instrucciones teóricas, así como de los arrestos y castigos correccionales.

Apenas subió al trono Isabel II estalló la guerra carlista entre ella y su tío Carlos, que se creía con derechos a la corona. Nada más resonar el grito de guerra en los campos de Navarra «voló a la pelea el Regimiento de Cazadores a caballo de la Guardia, y uno en pos del otro, los de Granaderos, Coraceros y Lanceros corrieron al combate ora a las provincias Vascongadas, ora a todas las demás de España donde

ardía la discordia, sosteniendo la lucha hasta el fin». En 1834 se les recogió las botas de montar a los Granaderos y Coraceros, «como prenda que comprometía al soldado una vez desmontado, al frente del enemigo, en país fragoso y quebrado, recibiendo en cambio un pantalón de paño azul turquí, con media bota de cuero negro; y más adelante llegó el caso de que los coraceros dejaran las corazas, como arma inútil en aquella guerra; pero no se les despojó del casco, ni a los Granaderos de la voluminosa gorra de pelo».

Por Real Orden de 10 de septiembre de 1835 se llevó a cabo otra reforma, consistente en dar a todos los regimientos de Caballería y brigada de Artillería pantalones de paño grancé con refuerzos de lo mismo y una tira turquí a lo largo de la costura exterior de aquella prenda; y para diario otros iguales, pero sin tira y con refuerzos y media bota de becerro negro, alto, hasta la rodilla, con los cuales montaban a caballo; en las casacas se suprimieron las solapas grana y se cortaron los faldones de las de Granaderos; conservando los ojales o cordoncillos que cada regimiento usaba en los cuellos, así como las charreteras, fornituras, manoplas, vueltas y forrajeras que tenían, aunque adoptando para todos las sardinetas blancas en los faldones que figuraban ser los ojales de las carteras.

Los Cazadores recibieron chacós cilíndricos negros con adornos blancos y plumeros de cerda del mismo color. Las compañías de Tiradores no se diferenciaron de los demás de sus regimientos sino en los «colbacks» y chacós rusos que llevaban las de Granaderos y Coraceros.

El 3 de agosto de 1841 don Baldomero Espartero, Duque de la Victoria y Regente del Reino, dio un decreto dejando la Guardia Real Exterior de Caballería con dos regimientos, compuestos cada uno de cuatro escuadrones, bajo el mismo pie y fuerza que la Caballería del Ejército. Formándose el primer regimiento de Caballería de la Guardia Real con los de Granaderos y Coraceros y el segundo con los de Lanceros y Cazadores de la misma.

Poco duraron estos regimientos en la Guardia Real, ya que el 6 de diciembre de 1841 se publicó otro decreto del Regente del Reino suprimiendo los cuerpos de la Guardia Real Exterior. En adelante, según el artículo 4.º, la Guardia Exterior de Palacio la darían los cuerpos de la guarnición.

(Ilustrado con libros y álbumes de la Biblioteca de Palacio.)



Salón del Trono del Palacio Real de La Granja:  
«La Pintura», motivo de la caída frontal del dosel.



Salón del Trono del Palacio Real de La Granja:  
«La Pintura», motivo de la caída frontal del dosel.



Salón del Trono del Palacio Real de La Granja:  
«La Escultura», motivo de la caída frontal del dosel.



Salón del Trono del Palacio Real de La Granja:  
«La Arquitectura», motivo de la caída frontal del dosel.



1.

2.



3.

4.



Motivos en la cenefa de la cortina del fondo del dosel (La Granja):  
1, «La Prudencia»; 2, «La Justicia»; 3, «La Fortaleza»; 4, «La Templanza».



1.  
2.



3.  
4.



Salón del Trono de la cortina del fondo del dosel (La Granja):  
1, «La Arquitectura»; 2, «La Justicia»; 3, «La Fortaleza»; 4, «La Templanza».

Palacios Reales de Madrid y de La Granja

**DOSEL**

**BORDADOS**

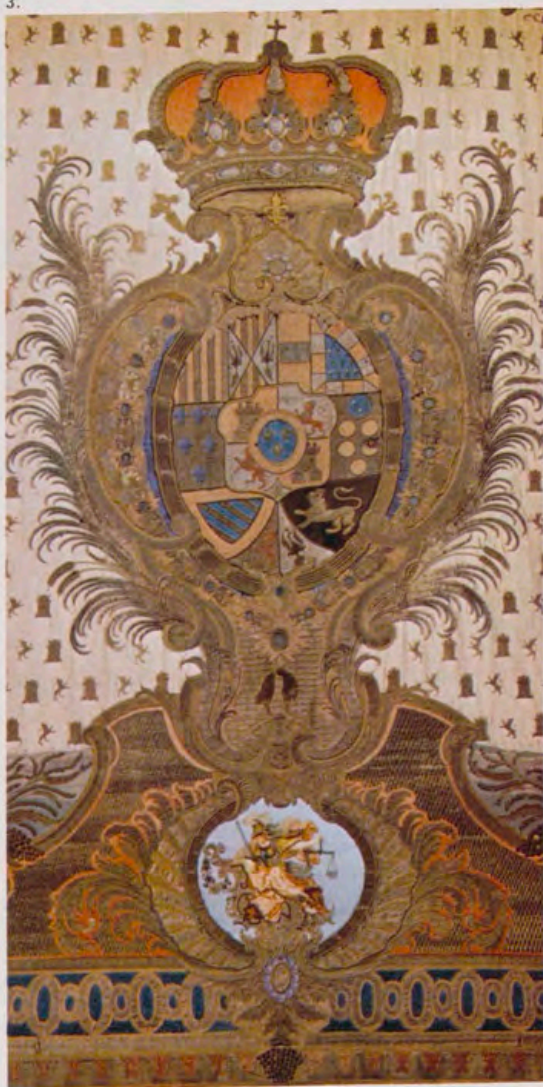
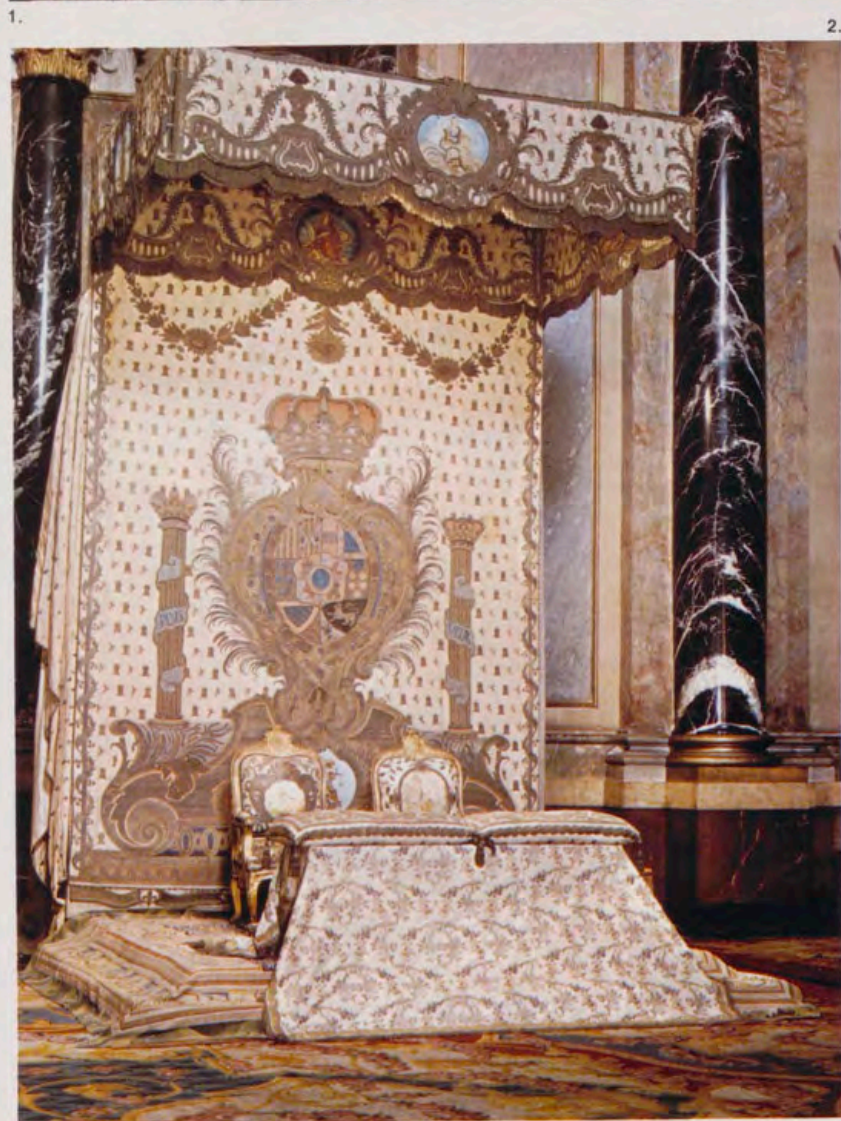
**PARA LA CORONA ESPAÑOLA  
EN EL SIGLO XVIII (1)**

Por MARIA LUISA BARRENO SEVILLANO



Dosel de la Capilla del Palacio Real de Madrid:

1. Caída lateral con medalla representando a Mercurio.
2. Vista general.
3. Cortina del fondo con el escudo de la Corona de España.





L. dosel o baldaquino tiene origen oriental y su utilización se remonta a una época indeterminada muy anterior a la era cristiana. En el siglo IX a.C. en la Estela de Sippar<sup>1</sup>, un relieve encontrado en Abu-Habba, está representado el dios Samash bajo un baldaquino muy simple y rudimentario, que no es una novedad, pues ya anteriormente los sumerios lo habían utilizado para cobijar a este dios. También en Persépolis, capital del imperio persa, que comenzó a construir Darío I entre el siglo VI y V a.C., y que fue terminada por sus sucesores, hay diversas reproducciones de baldaquinos mucho más sofisticados, como el de la puerta oriental del Tripilón<sup>2</sup>, en el que aparece el Rey, sentado en el trono, con su sobrino Jerjes, de pie, detrás de él, y ambos bajo un dosel rígido cuadrangular sostenido por cuatro astas sobre las que se extiende la tela que cubre el techo y cae de forma regular y simétrica formando en cada lado una franja rectangular rematada por un ancho fleco de cordones; sobre el dosel la figura del dios Ahura-Mazda glorificando a los personajes retratados. En el mismo palacio, en la sala de las Cien Columnas, Artajerjes I está en un trono sobre el que se levanta un extraordinario baldaquino del mismo tipo que el anterior, pero mucho más rico, decorado en sus caídas, que es lo único visible, con franjas alternantes de rosetas y animales, y rematado con un fleco<sup>3</sup>. La idea de poder y autoridad sobre los demás, que siempre llevará implícita el uso del baldaquino, está aquí expresada con toda crudeza al representar debajo a los pueblos que formaban parte del imperio y estaban sometidos a la autoridad del monarca quien, a su vez, la recibía del dios situado sobre su trono.

En los mismos principios de máximo respeto estaba inspirado el Tabernáculo judío, construido según las normas que Yavé dio a Moisés<sup>4</sup>, y que aislaba el santuario, hurtándolo de cualquier mirada excepto de la del Sumo Sacerdote que entraba una vez al año.

De oriente pasa a los reyes helenísticos y después al imperio romano y bizantino. Es usado desde los primeros tiempos por la iglesia cristiana, colocándose sobre los altares centrales de las basílicas, aunque su paulatina

evolución hacia algo fijo y arquitectónico lo aleja de la idea de baldaquino, que se asocia con una cosa móvil y frágil, convirtiéndose en el ciborio. La iglesia utiliza también desde época temprana el baldaquino de procesión o palio; se habla de él a partir del «ordo» del canónico Bernardo en 1143, y se vuelve a mencionar en 1200 en el «ordo» de Cencio, regulando su uso que era en principio privilegio del Papa en días determinados. Más tarde se extiende el privilegio a los obispos que son recibidos bajo palio con ocasión de su entrada solemne en la diócesis. A partir del siglo XIV se usa en las procesiones del Ssmo. Sacramento. Parece que evoluciona en los siglos XVI y XVII extendiendo el paño sobre una armadura rígida. El ejemplo más fascinante de baldaquino construido para una iglesia en este período es, sin duda, el que concibió G. L. Bernini para San Pedro del Vaticano, en el que, sobre lo arquitectónico y monumental, prevalece el efecto decorativo y casi pictórico.

El dosel para uso profano tuvo igualmente una difusión rápida en el occidente europeo que, según avanza la Edad Media, se apropia de éste y otros atributos que simbolizan la autoridad en civilizaciones del Medio y Lejano Oriente, donde estaban perfectamente definidos mucho antes del advenimiento de la era cristiana, como hemos visto. En grabados, pinturas, relieves, etc., se encuentran muchos ejemplos que muestran su evolución y su aplicación en distintas ocasiones. De los usados en cortejos y ceremonias solemnes son los reproducidos en el palacio Farnese de Caprarola en el que el Papa Pablo III recibe al Emperador Carlos V en un trono cubierto por baldaquino. En el mismo, Francisco I avanza a caballo bajo un dosel que sostienen cuatro nobles. Además, existen otros tipos aplicados a muebles en casas de nobles o gente adinerada; por ejemplo, en la Anunciación que pinta Sandro Botticelli a finales del siglo XV en el atrio de San Martino alla Scala en Florencia<sup>5</sup>, se nos muestra el interior de un dormitorio de una familia acomodada florentina del momento, en el cual la cama está coronada por un baldaquino del que caen cortinas, y la Virgen, arrodillada en el centro de la sala, tiene detrás un dosel pequeño formado por una armadura con coronamiento cónico de la que pende una

tela rica, y que no creo que tenga otra utilidad práctica que la de resaltar la especial dignidad de la persona que cubre.

En los siglos XVI y XVII el dosel de uso religioso y profano se enriquece usándose telas de terciopelo y sedas que, en ocasiones, son sostenidas por armaduras de madera delicadamente talladas.

En la segunda mitad del siglo XVIII hay en la Corte española una importantísima producción de muebles con doseles, y la casi totalidad de las telas que los cubren están bordadas con extraordinaria maestría. Salvo algunas excepciones de baldaquinos hechos para cubrir oratorios o para las funciones de la capilla, el resto se destina al monarca y a su familia más cercana. El deseo de subrayar la autoridad indiscutible del rey sobre los demás se intensifica en este período, en que las instituciones y las creencias más incuestionables se ponen en discusión, llegando al extremo de Francia, que ajusticia al rey en la guillotina; y es precisamente en los años en que estalla la Revolución Francesa cuando se incrementa el número de doseles que se hacen en la Corte española. Hay noticias de baldaquinos hechos para los salones del trono y salas de audiencias de diversos palacios, para el salón de besamanos de la reina y para cobijar al monarca en las funciones religiosas de la capilla. Además, hay un elevado número de lechos, alguno de parada y otros destinados al uso diario, que siguen las últimas modas francesas.

Las telas que los cubren suelen ser de seda, material liviano que ha sustituido a los más pesados preferidos en siglos anteriores, aunque dos de los más bellos ejemplares que se conservan son de terciopelo rojo. Se bordean con materiales de oro, plata y sedas, cuyas técnicas no aportan novedades esenciales a las ya conocidas: punto de matiz con sedas, y puntos con oro y plata, con y sin relleno, en los que se emplean distintos tipos de materiales (torzal, canutillo, lentejuelas, etc.); y diversos puntos: hilos tendidos, setillos y empedrados, etc.<sup>6</sup>. Lo que evoluciona de forma más clara y palpable en el arco de esos cincuenta o sesenta años son los motivos decorativos y los esquemas de composición que pasan desde una ornamentación rococó a la racionalidad y medida que los principios neoclásicos imponían.

**PALACIO REAL DE MADRID:  
DOSEL DE LA CAPILLA**

En el grupo formado por doseles destinados a salas de audiencias y del trono hay noticia del que Antonio Gómez de los Ríos, en agosto de 1746, borda sobre terciopelo verde con sedas de matices y oro «que sirve para las consultas del rey nro. Sr.»<sup>7</sup>. Pero el primero importante, y además conservado, es el que Carlos III comisiona poco después de su llegada a España al bordador Antonio Gómez de los Ríos. Se trata de un dosel con alfombra, asiento y sitial con el cual este Monarca y sus sucesores se cubrirían en las funciones de la Capilla del Palacio Real de Madrid. Se intenta que sea lo más parecido posible a los extraordinarios ornamentos sagrados que el mismo bordador realizó unos años antes para la Capilla<sup>8</sup>, aunque la diferencia entre ambas obras es considerable, posiblemente debido a la avanzada edad del artista, que ni puede bordar como años antes, ni dirigir y corregir a sus oficiales con la rigidez que lo haría entonces. El dibujo es pesado y poco airoso, y ha perdido la gracia y ligereza de la obra anterior, no sólo en las figuras de las medallas, sino también en la parte decorativa.

El tejido es, como el del pontifical, de grodetur blanco y los materiales (canutillos, torzales, lentejuelas, etc.) de oro, o más bien de plata sobredorada, y también plata y sedas.

El dosel consta de un gran paño que cubre el fondo y el imperial con cuatro cenefas interiores y tres exte-

riores, todo cuajado de castillos y leones, pero sin las quinas de los Braganza, que por la esposa portuguesa de Fernando VI ostentan los ornamentos, y sin la flor de lis que, sin embargo, aparece frecuentemente en orlas y cenefas. El gran paño de caída tiene un monumental basamento con el gran escudo de la Corona española al que Carlos III añade dos nuevos cuarteles y que usarán los reyes hasta Alfonso XIII, con el breve intervalo de la dominación francesa<sup>9</sup>. Dentro del basamento una medalla bordada en sedas de matices representa a la Justicia con la balanza en una mano y la espada en la otra. Los bordes laterales están rematados con una cenefa en la que alrededor de un eje se enrolla con cadencia regular un motivo vegetal de hojas alargadas y pequeños frutos redondos. Igual motivo se repite en los bordes del cielo, en el que hay además cinco medallas bordadas de sedas: la medalla central,



Cabeza de angelote en el cielo del dosel del Palacio Real de Madrid.

Cielo del dosel, en la Capilla del Palacio Real de Madrid, con la figura de la Fama, alada.



bastante grande, encierra la figura de la Fama alada, con la antorcha en una mano y la trompeta en la otra; en los cuatro ángulos las medallas más pequeñas con cabecitas de ángeles encerradas en orlas. Cada una de las siete cenefas que penden tiene una medalla representando dioses del Olimpo (Mercurio, Júpiter, Minerva, etcétera), encerradas todas ellas en orlas rococó formadas de rocalla y motivos vegetales de palmas y palmetas. De las cenefas cae un ancho fleco de oro.

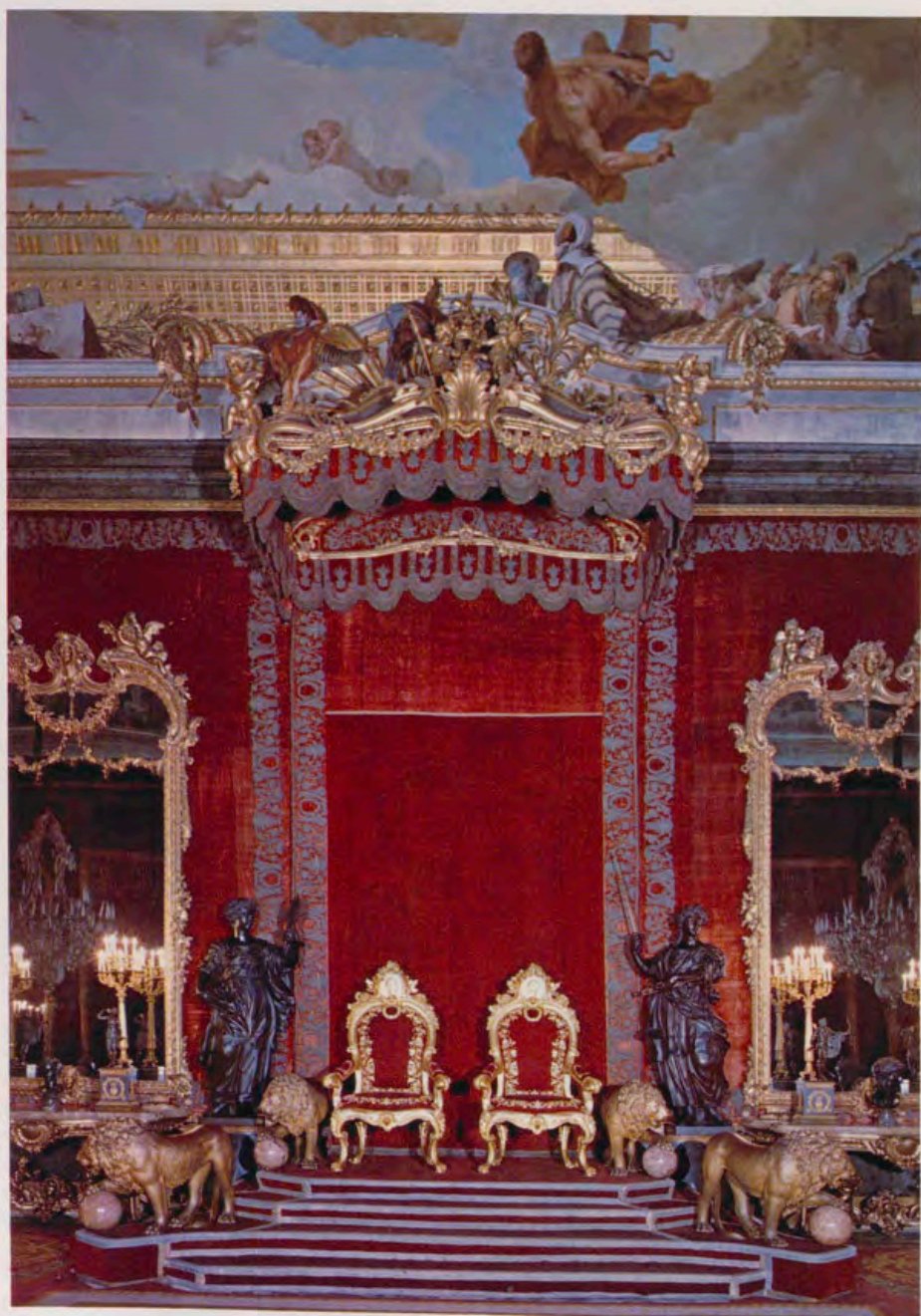
Haciendo juego con el dosel se borda una alfombra cuajada de castillos y con once medallas bordadas de sedas, un paño para cubrir el reclinatorio del rey, no conservados, y un sillón «bordado de oro y tres medallas, la del medio un jardín y un Jardinero, con Barias flores, y arboles, de sedas y matices, en el asiento otra medalla de Arquitectura, y en el respaldo una Perdiz, todo cuajado de varios ramos y tarjetas de oro que tiene cinco varas...»<sup>10</sup>. Este sillón es uno de los dos que están en la Capilla.

Gómez de los Ríos presenta la cuenta de estas obras el 14 de diciembre de 1764, pidiendo 228.614 reales de vellón, pero como los bordadores Miguel Castro y Thomas del Rey, que lo tasan, estiman que el valor no es superior a 218.000 reales, se decide darle solamente esa cantidad<sup>11</sup>.

**PALACIO REAL DE MADRID:  
DOSEL DEL TRONO**

Otra obra importantísima es la colgadura del Salón del Trono del Palacio Real de Madrid, conservada «in situ» y en buen estado. El salón, hoy llamado del Trono, fue concebido para tal destino desde la construcción del Palacio, y su decoración en los años del reinado de Carlos III, pero en los documentos del momento recibe diversas denominaciones: en 1766 y 1767, Salón de Besamanos; en 1772, Salón de Reinos, en recuerdo del Buen Retiro; y en el inventario hecho a la muerte de Fernando VII, Salón de Embajadores.

Es una enorme estancia rectangular, cuya decoración se proyectó y realizó en los años de plena euforia rococó, conjuntando de manera muy acertada la colgadura de las paredes y el dosel con los muebles, la bóveda y las esculturas para lograr el efecto deseado de exaltación de la Monarquía Española y de la figura del Rey. El trono, alrededor del que gira todo,



está asentado bajo el majestuoso dosel y flanqueado por las figuras alegóricas en bronce de la Prudencia y la Justicia y por cuatro leones guardianes, motivos todos tradicionales en la iconografía del poder. La cúpula, pintada por Juan Bautista Tiépolo representa la glorificación de la Nación Española y las esculturas de bronce de los dioses, que de tramo en tramo rodean la habitación simbolizan las virtudes y el poder que deben ostentar los reyes.

La colgadura de terciopelo rojo que cubre las paredes, y el dosel, y las cortinas de las puertas y ventanas, fueron encargadas por Carlos III a la corte de Nápoles. En 1766, ya terminadas, se envían a España embaldadas en siete cajones de los que se hace cargo, el 4 de agosto, el jefe de la Tapicería, Francisco García Echaburu, quien hace un minucioso inventario de las piezas de que se compone,

1.  
2.

Palacio Real de Madrid. Dosel del Salón del Trono:

1. Cielo del dosel.
2. Vista general.
3. Detalle de una esquina de la cenefa.



3.



Palacio Real de La Granja. Dosel del Salón del Trono:  
 1. Vista general.  
 2. Cielo del dosel. Elipse con un águila y dos arpías.  
 3. Gran escudo real bordado en la cortina del fondo.



mediendo cada trozo y dando cuenta del bordado de oro que adorna sus bordes<sup>12</sup>.

Las cuentas de los individuos que colaboraron en su colocación (dorado de fuego, cordonero, camero, cerrajero, mercader de sedas, etc.) datan de 1772, por lo que pienso que hasta ese momento estuvo guardada esperando que el resto de los objetos estuviera a punto.

La documentación habla repetidas veces de bordado de «oro realce», pero en realidad se trata de plata sobredorada. El dibujo que siguen estos bordados es muy simple y regular, indicando un paso claro de evolución hacia los sistemas decorativos de años posteriores cuando se imponga el neoclásico. En las cenefas de los paños se repite, cada metro aproximadamente, un conjunto de motivos vegetales que reproducen de una forma estilizada hojas de acanto, racimos y hojas de vid, y la flor de lis, uniendo todo con armoniosos roleos.

El dosel tiene como cortina de fondo uno de los paños que recubre la pared y va adosado fijo al muro y no sobrepuesto y suelto como generalmente ocurre. Sobre ella iba un gran escudo de armas reales que con otras piezas llegó el año 1767<sup>13</sup>. En el inventario hecho en 1800 se registra colocado en su sitio, pero no se menciona ya a partir del inventario hecho a la muerte de Fernando VII, por lo que es probable que fuese quitado durante los años del reinado bonapartista<sup>14</sup>.

La cubierta tiene una magnífica estructura de madera tallada y dorada y es también obra hecha en Nápoles que llega al mismo tiempo que los bordados «la madera del Artesonado del dosel, con sus cornisas correspondientes talladas; y Quatro Angelones en los ángulos, y su remate para la cúpula del expresado Dosel con tres Angelones, que sostienen la Corona Imperial, y una flor de la parte de adentro de la cúpula del expresado Dosel»<sup>15</sup>. Los bordados del interior repiten los motivos decorativos del resto de la habitación adaptándose a los cuatro triángulos en que está dividido. Las caídas son pequeños pendones con la flor de lis en el centro y rematadas con flecos.

#### PALACIO DE LA GRANJA: DOSEL DEL TRONO

En el reinado de su sucesor, Carlos IV, se bordan varios magníficos

ejemplares. Uno de los más notables es el que se encarga en 1793 a Juan López Robredo y que debía servir en los actos oficiales que tuviese el Rey en los diferentes palacios reales: Aranjuez, San Ildefonso, San Lorenzo y El Pardo, en los que pasaba distintas temporadas cada año. Es un mueble extraordinariamente rico, sobre terciopelo rojo, realizado sobre un dibujo de estilo «greco» creado por el mismo bordador, quien al presentar la factura lo describe y alaba cuanto puede: «hecho —dice— según el gusto moderno con su gran Escudo de Armas al natural nunca visto por su estilo, pues se ha dedicado para su desempeño todo el esmero, delicadeza y prolixidad necesaria para dar los finos movimientos con sus realces a las figuras, ojos, cartones y demás paraxes que lo necesitan para su mayor y natural perfección»<sup>16</sup>.

La cortina de la cabecera tiene como centro el gran escudo real de la

Monarquía española. Una ancha cenefa subdividida en varias franjas le rodea; su borde exterior es una cinta en zig-zag que en uno de sus lados tiene dibujo de greca y en el otro rosetas, moviéndose en torno a un eje; en los espacios libres hay racimos de uvas. Este tipo de cenefa es semejante al que aparece en el dosel de la Capilla del Palacio de Madrid unos años antes. La franja interior está formada por dos motivos que se repiten con regularidad: una palmeta coronada por cinco rosetas y dos flores muy estilizadas con su base contrapuesta. La franja central tiene una serie de figuras alegóricas de las virtudes Cardinales encerradas en óvalos con palmas, espigas, guirnaldas y roleos: la Justicia, con la espada en una mano y la balanza en la otra; la Prudencia, con el espejo, símbolo del conocimiento de los propios defectos y la serpiente; la Templanza, con el freno en la mano; y la Fortaleza, sosteniendo



1.

en sus brazos una columna. Entre ellas, alegorías de la Abundancia sosteniendo con ambas manos espigas y frutos. Además, hay otros motivos decorativos como candelabros con «putti», sirenas, jarrones con máscaras en sus frentes y con asas formadas por cuellos y alas de cisnes, harpías, etc.

El imperial, interiormente, es una pirámide truncada de base cuadrada. La decoración de sus lados es de roles muy simples, y en la elipse del cielo hay un águila con las alas desplegadas, que parece inspirada en la que Fernando Selma dibujó y grabó para la traducción hecha por el infante D. Gabriel de la obra de Salustio *La Conjuración de Catilina*, editada en 1772. En las caídas exteriores hay diversas alegorías de las artes y de la economía. Las de la frontal son la Escultura, la Pintura y la Arquitectura, representadas por pequeños niños que desarrollan actividades relacionadas con estas tres artes. En las bandas laterales otras dos: en una, escenas de carga y descarga en un puerto de mar, aludiendo, posiblemente, a la prosperidad del comercio; en la otra, mien-



2.

1. Cenefa en el dosel de La Granja con jarrones, sirenas y «puttis».
2. Detalle del cielo del dosel de La Granja.
3. Águila con las alas desplegadas, por Fernando Selma, grabado en 1777.
4. Parte inferior del fondo del dosel de La Granja, con arpía y motivos florales.

3.



4.





Dosel del Salón del Trono del Palacio Real de La Granja:  
 1. Caída lateral derecha, con la representación de «La Agricultura».  
 2. Vista parcial del fondo, cielo y caída frontal.  
 3. Caída lateral izquierda, en la que aparece «El Comercio».



tras un niño cava vigorosamente la tierra con una azada, otro se preocupa de un árbol, representando la Agricultura<sup>17</sup>.

Para completar el dosel borda, además, un paño que cubre la tarima y las gradas, una cubierta para la mesa en la que trabajaba el rey, un sillón y un almohadón.

Los materiales de oro y plata son de magnífica calidad, pues no han perdido, después de tanto tiempo, el que debía ser su aspecto original. La cuenta, que presenta en junio de 1794, por una suma de 384.250 reales de vellón se refiere únicamente al dosel y al sillón, pues al mes siguiente presenta la de las otras piezas que son 12.300 reales<sup>18</sup>.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Hay una reproducción en ANDRÉ PARROT, *Gli Assiri*, Milano, Feltrinelli, 1963, página 168, lám. 215.

<sup>2</sup> Hay una reproducción en ROMÁN GHIRSHMAN, *Arte Persiana. Proto-Iranici, Medi e Achemenidi*, Milano, Feltrinelli, 1964, página 199, lám. 246.

<sup>3</sup> *Ibidem*, pág. 201, lám. 248.

<sup>4</sup> Sagrada Biblia. Exodo. Cuarta parte, capítulo 26.

<sup>5</sup> ANDRÉ CHASTEL, *La grande officina. Arte italiana 1460-1500*, Milano, Feltrinelli, 1966, página 223, lám. 229.

<sup>6</sup> Ver nota n.º 6 de L. BARRENO, *Pontifical bordado para la Capilla del Palacio Real de Madrid*, REALES SITIOS, n.º 55, primer trimestre de 1978.

<sup>7</sup> Archivo General Palacio. Leg. 3555.

<sup>8</sup> L. BARRENO, *Pontifical bordado para la Capilla del Palacio Real de Madrid* (artículo citado).

<sup>9</sup> Este escudo tiene en el centro otro pequeño con las armas de Castilla, León y Granada, y con los tres lises y la bordura de gules de los Anjou. En la franja superior de izquierda a derecha: Aragón, Sicilia, Austria moderna y Borgoña moderna; en los flancos del escudo central los cuarteles de Parma y Toscana, y abajo, de izquierda a derecha: Borgoña antigua, Brabante, Flandes y Tirol. Alrededor el collar con la orden del Toisón; a ambos lados, las dos columnas de Hércules con las coronas imperial y real de España, en cuyos fustes se lee: PLUS ULTRA.

<sup>10</sup> A.G.P. Leg. 3762.

<sup>11</sup> A.G.P. Aparece inventariado en 1795: Legajo 4454; en 1800: *ibidem*, y en la Testamentaria de Fernando VII, t. I, fol. 255.

<sup>12</sup> A.G.P. Leg. 4184.

<sup>13</sup> A.G.P. Leg. 347. Obras de Palacio.

<sup>14</sup> A.G.P. Inventario 1800: Leg. 4454. Testamentaria de Fernando VII, t. I, fol. 247 v.

<sup>15</sup> A.G.P. Leg. 4184.

<sup>16</sup> A.G.P. Leg. 88. Carlos IV. Casa.

<sup>17</sup> Por su estilo y por ser niños los protagonistas pudieron inspirarse en una serie de grabados que sobre dibujos de Antonio González Ruíz grabó Juan Bernabé Palomino, teniendo como tema central las diversas técnicas del arte de grabar, si bien se añaden un par de láminas dedicadas a la Escultura y a la Pintura.

<sup>18</sup> A.G.P. Leg. 88. Carlos IV. Casa.

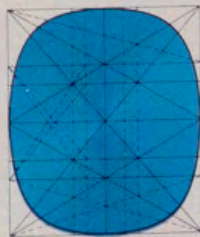
# PATEK PHILIPPE



## Inconfundible

La Elipse de Oro y el fascinante oro azul creaciones exclusivas de Patek Philippe, dan testimonio de que el reloj ha sido enteramente terminado a mano. Como lo hace Patek Philippe desde 1839.

La creación de la Elipse de Oro está basada en la "sección aurea", regla de oro y perfecta proporción de la antigua Grecia, el mismo principio que inspiró el diseño del Partenón. El oro azul de la esfera, es un capricho de la alquimia con la firma de Patek Philippe.



El placer que proporciona la posesión de algo bello, es lo que impulsa a las personas sensibles a poseer un Patek Philippe.

Modelo, con diamantes engastados, para damas (Ref. 4382) Reloj de pulsera para caballero (Ref. 3748/1). Hay también gemelos y llavero que hacen perfecto juego con el fascinante oro azul, y la Elipse de Oro.



## PATEK PHILIPPE

*Los Maestros de la relojería Suiza*

Albacete - Joyería Momo - Marqués de Molins, 15  
 Alicante - Joyería Gomis - Méndez Núñez, 10  
 Almería - Joyería Regente - Generalísimo, 35  
 Asturias - Joyería Casaprima - Uría, 1  
 Badajoz - Joyería Álvarez Buiza - Pza. España, 15  
 Barcelona - Joyería Baqués - Paseo de Gracia, 41  
 Barcelona - Joyería Puig Dorca - Avda. Gímo. Franco, 612  
 Barcelona - Unión Suiza Vendrell - Avda. Gímo. Franco, 482  
 Bilbao - Joyería Viciola - Gran Vía, 19 - 21  
 Bilbao - Joyería Suárez - Ercilla, 25  
 Cádiz - Joyería Mexía - Columela, 36

Castellón - Ricardo Caro - Enmedio, 34  
 Córdoba - Joyería Escribano - Cruz Conde, 9  
 Gerona - Joyería Oueca - Pastería, 22  
 Granada - Joyería Jiménez Reyes - Reyes Católicos, 9  
 Ibiza - Joyería Rubinstein - San Antonio Abad  
 Jaén - Joyería Mabel-París - S. Clemente, 20  
 Jérez de la Frontera - Piaget y Nadal, S.A. - Avda. José Antonio, 20  
 La Coruña - Joyería Malde Arbones - Rúa Nueva, 3 - 5  
 Las Palmas de Gran Canaria - Casa Castillo - Triana, 75  
 León - Joyería Rabanal - Lancia, 2  
 Logroño - Joyería Pedro Cardenas - Mura de la Mata, 11

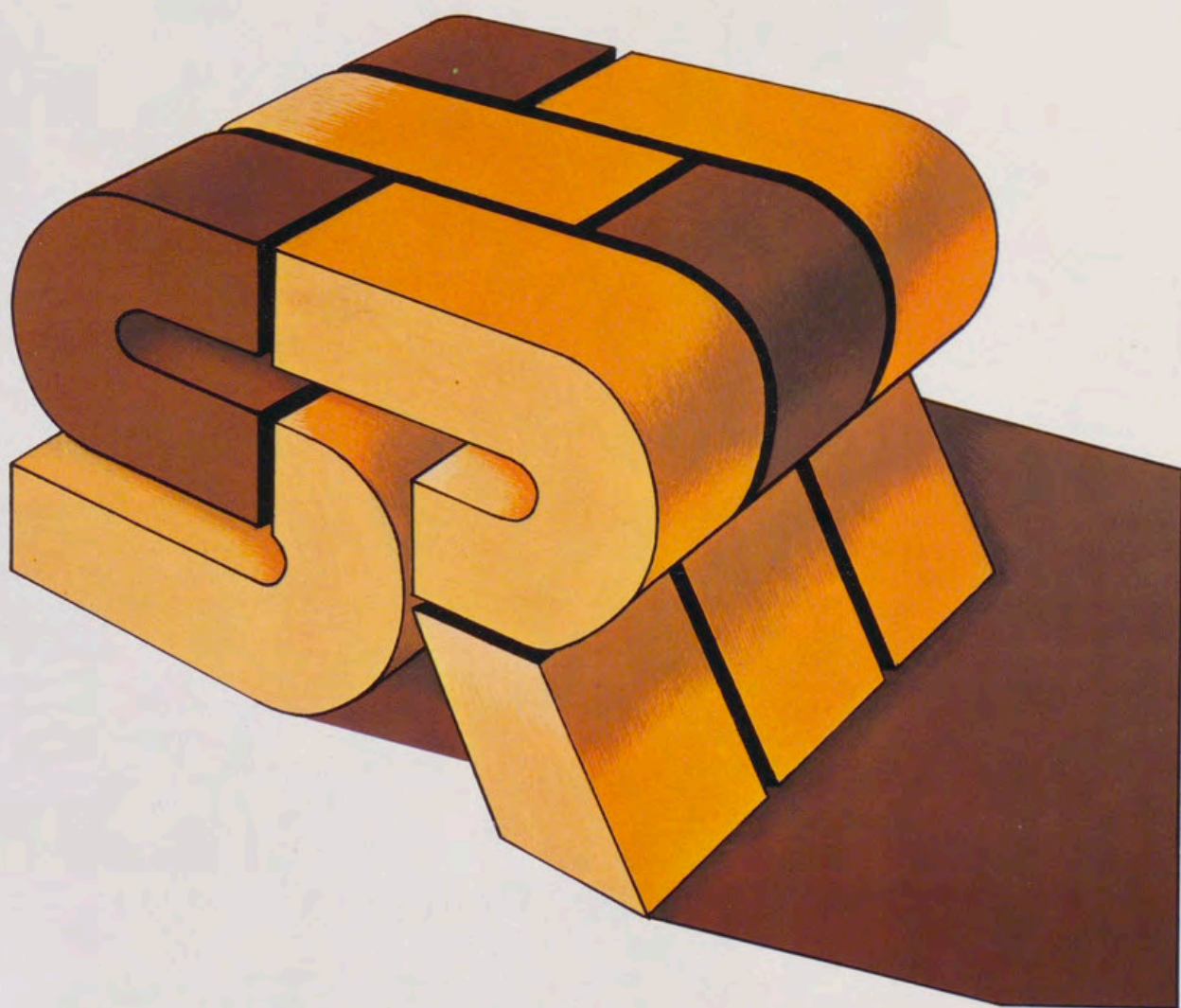
Madrid - Soto Larco - Avda. José Antonio, 70  
 Madrid - Joyería Aldao - Avda. José Antonio, 15  
 Madrid - Joyería Durán - Serrano, 30  
 Madrid - Villanueva y Laiseca - Ctra. San Jerónimo, 11  
 Madrid - Joyería Yanes - Goya, 27  
 Málaga - Joyería Mercos - Larios, 2  
 Marbella - Joyería La Española - Valdés, 12  
 Murcia - Joyería Torres Gascón - Trapería, 26  
 Palma de Mallorca - Relojería Alemana - Colón, 70  
 Pamplona - Joyería Pedro Bueno - Bergamín, 3  
 Reus - Joyería Pamies - Monterols, 38

Salamanca - Joyería Paulino, S.L. - Plaza Mayor, 16  
 San Sebastián - La Central de Relojería - Caribay, 2  
 Santa Cruz de Tenerife - Joyería Noemí - Suárez Guerra, 15  
 Santander - Joyería Galán - Paseo de Pereda, 7 - 8  
 Sevilla - Relojería Sanchis - Sierpes, 19  
 Valencia - Joyería Giménez - Pza. del Caudillo, 16  
 Valladolid - Joyería Ambrosio Pérez, S.A. - Santiago, 1  
 Vigo - Joyería Ramón Fernández - Príncipe, 29  
 Vitoria - Pedro de Anitús, N.R. - Dato, 19  
 Zaragoza - Relojería Baena - Paseo Independencia, 10

# CASER

CAJA DE SEGUROS REUNIDOS, S.A.

Plaza de la Lealtad, 4 Madrid

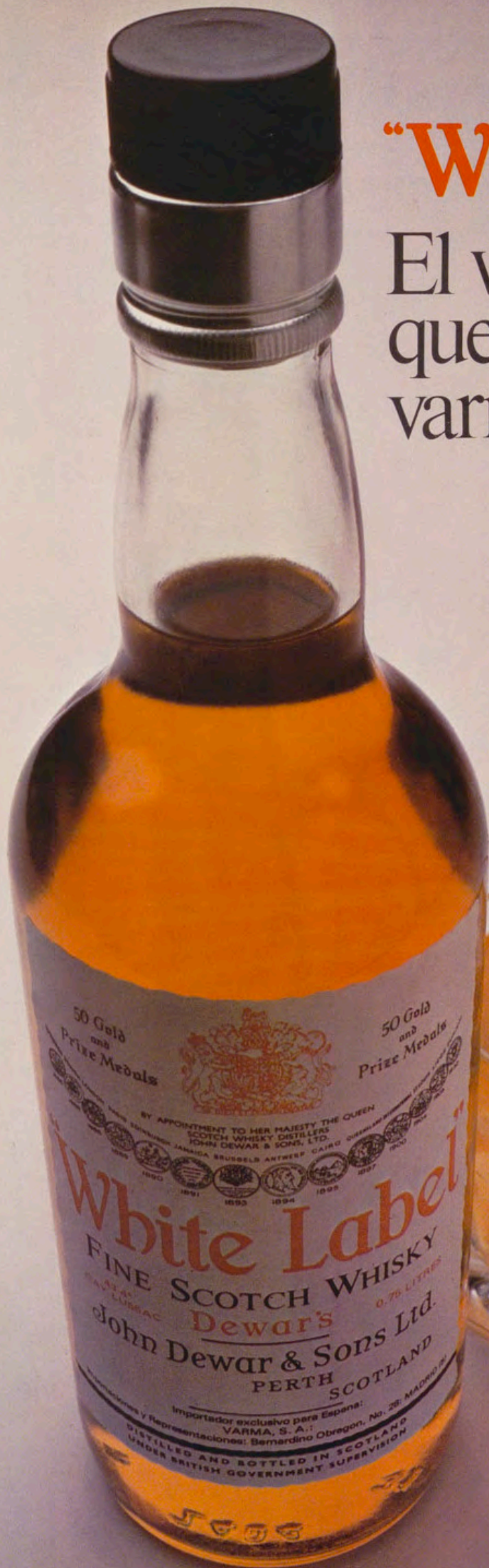


FRONTERA

LA COMPAÑIA DE SEGUROS DE LAS CAJAS DE AHORROS CONFEDERADAS

# "White Label"

El whisky escocés  
que nunca  
varía.



# 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

# Tantas como conchas hay en una playa...

Quizá no recuerde usted que la palabra "shell" significa "concha" en inglés.

Pero es muy posible que si conozca el significado de Shell en el mundo.

El Grupo Royal Dutch/Shell, llamado internacionalmente Shell, es una empresa europea constituida, a su vez, por centenares de compañías autónomas que abarcan el ámbito de las industrias petrolífera, petrolquímica y del gas natural, y con importantes intereses también en energía nuclear y minería.

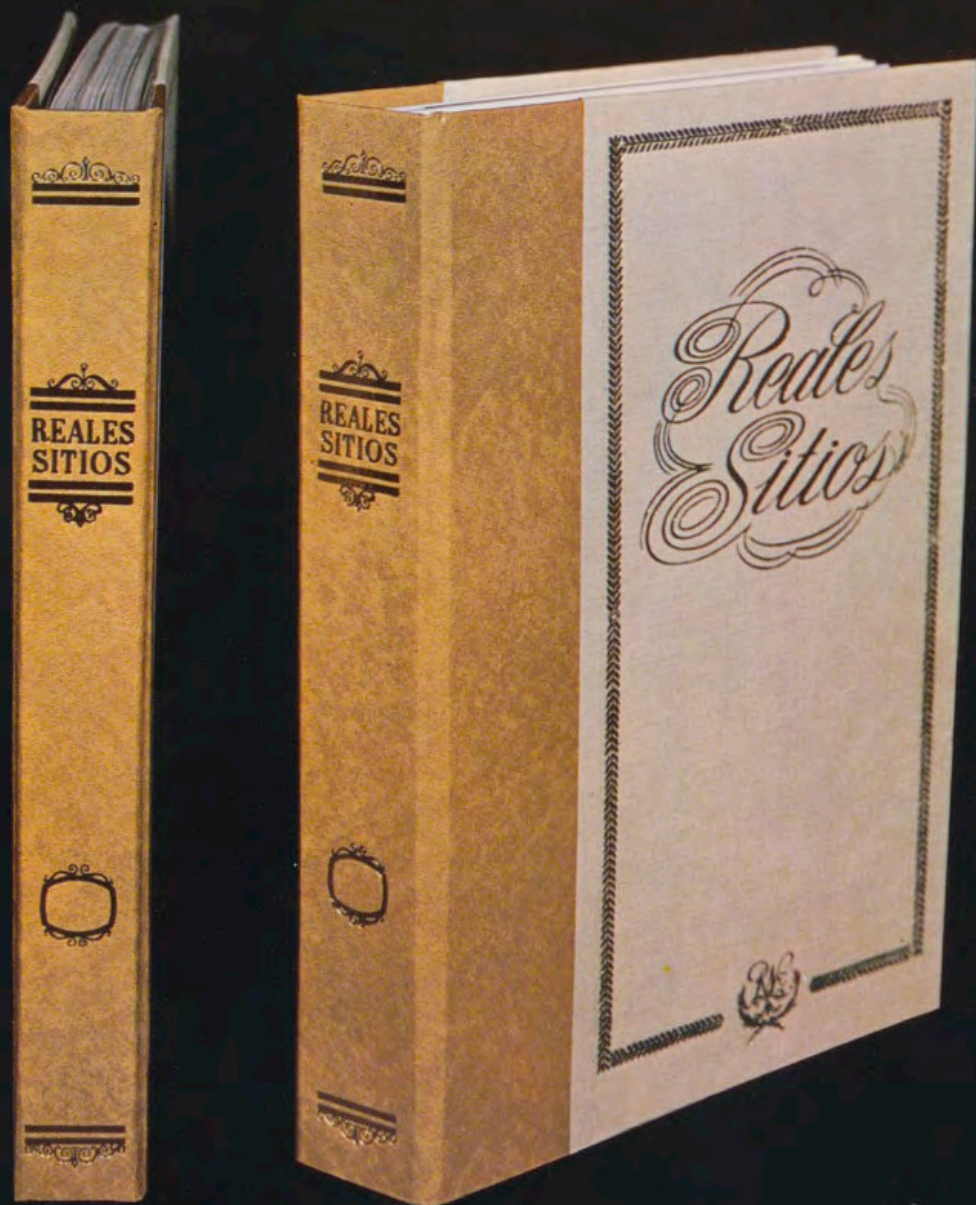
Las Compañías del Grupo Shell, entre las que se hallan la Sociedad Petrolífera Española Shell y Shell España, forman una gran familia.

Empleados de 100 distintas nacionalidades trabajan en un número de actividades, servicios y productos, sólo comparable al de conchas que hay en una playa...



**Así es Shell**

# Cubiertas para la Revista REALES SITIOS



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

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



CENTRAL  
TÉRMICA  
DE  
CASTELLÓN



CENTRAL  
DE  
CEDILLO

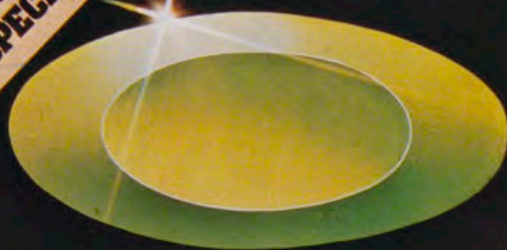
**HIDROELECTRICA ESPAÑOLA, S. A.**

**HERMOSILLA, 3**

**MADRID-1**

---

Este televisor de la gama Philips color merece una mención ESPECIAL



# El botón verde de Philips

## Ultimo avance técnico de la televisión color

El llevar unos cuantos años de adelanto con respecto a las demás marcas hace que desarrollemos modelos que pertenecen al futuro. En la gama de los TV Philips color existe un modelo único: El BOTON VERDE de Philips. Este TV 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 situen a los niveles por usted preseleccionados.



**Philips**  
Televisor **K11**  
color

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

**PHILIPS**



## EL NIÑO Y EL MUSEO

JOSE LUIS CEDRES • JULIO ANTONIO • LUIS QUINTANILLA  
CINCUENTENARIO DE LA CASA DE VELAZQUEZ  
KOONING • TINJANO • HENRY MOORE  
PINTORES DE LA CASA DE BORBON

Por ANGELA FRANCO



«La exaltación de la monarquía española», por Francisco Bayeu.

### EL NIÑO Y EL MUSEO

SE inauguró en el Palacio de Velázquez, del Retiro de Madrid, la primera exposición en España sobre las posibilidades pedagógicas de los museos, preparada por personal especializado de la Dirección General de Enseñanza General Básica del Ministerio de Educación y Ciencia, y por la Subdirección General de Museos. Realmente debemos felicitar a ambos Organismos por esta decisión, por otra parte tan bien planteada y con un éxito verdaderamente excepcional en este año que es el «año internacional del niño». Es un recreo para la vista el ver a tantos niños participando activamente en las diferentes y variadas secciones. Pasamos a dar una visión, siquiera somera, de cada una de éstas.

En primer lugar, la Sección de Arqueología afecta al Museo Arqueológico, con una panorámica sumamente completa de la vida, y sus manifestaciones, del hombre primitivo, por medio de piezas de la más diversa índole y carteles informativos de las mismas, amén de espléndidas fotografías.

Después, la Sección de Bellas Artes

con diversos aspectos de la sociedad española del siglo XVII a través de la política, el urbanismo, la religión, etcétera. Diferentes cuadros y fotografías de obras famosísimas de pintores de primer rango impelen al niño a aguzar su memoria sobre autor, ubicación y, de paso, a interrogar sobre los mismos a monitores o personas acompañantes como de hecho he visto que sucede. Nombres como Velázquez, Ribera, Zurbarán, Murillo vibran en la mente de los jóvenes espectadores. También, algunas esculturas, porcelanas, instrumentos guerreros, armaduras, monedas, ediciones de libros especialmente famosos, como «El Quijote», muebles, planos de ciudades, plazas y algún cuadro con alusión directa a tema infantil cual «Juegos de niños» de P. Núñez de Villavicencio, o la tristemente «Eugenia Martínez Vallejo (la Monstrua)» de Carreño de Miranda.

Asimismo, el Museo de Arte Contemporáneo con magníficas representaciones de artistas actuales de primera línea, como Rafael Canogar en obras figurativas y abstractas, claramente explicadas a través de carteles informativos; Pablo Serrano, con repre-

sentaciones de su escultura de diferentes momentos; Eduardo Sanz, con obras figurativas, abstractas, constructivistas, y las constructivistas representaciones de Eusebio Sempere. Esta viva manifestación del arte actual, bien elegida, se completa con un continuo pase de filminas en torno a lo figurativo, lo abstracto, lo constructivo, lo fantástico, que considero debiera de ser algo más informativo para una mayor comprensión de los niños. Esta faceta de nuestro arte presenta una grata acogida por parte de los niños además de por su propio interés, por la especial curiosidad de algunas obras atractivas al estímulo manual. Esta Sección lleva por título la «Libertad creadora de nuestro tiempo».

También tiene su representación el Museo de Ciencia y Técnica, dedicada a las telecomunicaciones, especialmente el teléfono con una historia del mismo, con sus diversos tipos en los que se ha incluido un hermoso ejemplar de los usados allá por los años treinta, una tipología de cables, bastidor Rotary. Se completa la Sección con otras manifestaciones de la comunicación a distancia: palomas mensajeras, tambor

fang (Guinea), señales ópticas, banderas de posición, señales de humo, código de señales marítimas.

Finalmente, hay que aludir al área de sensibilización donde los niños realizan actividades de observación y participación de carácter plástico formal y estético, área dirigida por la Cátedra de Pedagogía de la Facultad de Bellas Artes, de Madrid.

Es muy loable la magnífica colaboración de los Museos del Prado y Arqueológico Nacional de Madrid, y de los Museos de Huelva, y de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, que han brindado piezas notables para la Exposición.

**JOSE LUIS CEDRES  
JULIO ANTONIO  
LUIS QUINTANILLA**

**E**L Ministerio de Cultura ha organizado en las Salas de Exposiciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, de Madrid, tres exposiciones dedicadas a tres artistas españoles, uno de ellos, Luis Quintanilla, recientemente fallecido en la capital, esperando la ansiada presentación de su obra en Madrid y en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santander. De él como de Julio Antonio se nos ofrece una exposición antológica, lo que realza más las figuras de ambos artistas de nombres sobradamente conocidos. En cuanto a José Luis Cedrés aparece al lado de estos dos pintores para presentarnos su obra ejecutada en 1978 con óleos y dibujos, precisamente como premio de la última Bienal de Pintura y Escultura Regional en su tierra canaria.

Joven pintor, Cedrés busca en toda su obra, como él mismo afirma, la belleza, una belleza que impregna sus figuras llenas de espiritualidad y sexo, la espiritualidad entendida en lo que han venido a ser las actuales metamorfosis, título genérico de la presente exposición; el sexo se presenta en la misma expresión de lo que queda de la figura humana en el deseo dramático de una nueva configuración, establecida dentro del deseo por la elaboración de buena parte de la pintura surrealista, como opina E. Westerdhal. Magnífico dibujante, desarrolla con suprema facilidad objetos, realidades, figuraciones con hermosas tonalidades a base, sobre todo, de verdes y rojos, que prestan a la obra un marcado aire etéreo y misterioso.

Julio Antonio nos brinda una nutrida y variada obra de 1941 a 1979; ha reunido con gran trabajo, como él mismo me confesó, multitud de obras desperdigadas entre particulares, colecciones y la suya propia, presentándonos 124 pinturas, 14 esculturas, 15 litografías, 11 collages y 20 piezas de cerámica, importante cantidad para calibrar la obra de un autor, cuyas primeras obras

datan de los años cuarenta, y entran dentro de los cánones de lo figurativo hasta 1960, cuando inicia una abstracción cuyas formas van adquiriendo relieve, separándose del contexto del cuadro. Hacia 1970 los relieves dejan lugar a una «experiencia cinética de riguroso contorno geométrico y en la que el movimiento y el color se coordinan en un exacto sentido de una pintura ascética e impecable» que le lleva de nuevo a la pintura figurativa; de época reciente son los desnudos femeninos de bellísimas líneas, pero complicados con diversos animales o flores, llenos de intenso y misterioso simbolismo que tiende a lo fantástico y onírico.

También nos presenta el artista varias esculturas, abstractas unas, cinéticas otras, y también modulares y segmentadas, de rico valor expresivo. A la hermosa serie de litografías en color y en blanco y negro se suma finalmente la cerámica, otro género especialmente grato al maestro, pues no en vano se han iniciado muchos artistas en su taller experimental de cerámica.

El malogrado Luis Quintanilla, al que quiero dedicarle un recuerdo de admiración, es uno de esos grandes artistas de los que fatalmente ha desaparecido una gran cantidad de obras. Con una vida dedicada intensamente a la pintura, habiendo participado en numerosas exposiciones, especialmente en el extranjero, cuenta con una numerosa bibliografía que valora merecidamente la calidad de su obra.

Aquí se nos brinda la contemplación de obras comprendidas entre 1926 y 1965, de la más variada índole temática y técnica pictórica pero en las que siempre aparece presente su gran drama vital. Le inicia la técnica del fresco la honda impresión que le produce el San Pedro Niño con las llaves del Panteón de los Reyes de San Isidoro de León, y de este género valiosísimo se nos muestra el realizado para el vestíbulo del Museo de Arte Moderno de Madrid en 1934; el resto de la producción de este tipo ha sido prácticamente destruido; sólo quedan los frescos para la Universidad de Kansas City, de 1940.

De su pintura al óleo podemos contemplar ocho paisajes, seis bodegones y ocho figuras. Los primeros, uno de los géneros más caros al artista desde finales de su estancia en Nueva York y a su vuelta a París; el segundo, evolucionando en cuanto a estilo, lo cultiva durante toda su vida; los retratos, expresiva y humana manifestación del artista, ofrecen un particular encanto y melancolía; valga citar la espléndida «Juanita», pintada en Nueva York en 1957, o «El chico en rojo» y tantos otros; así el «Retrato a Pablo Casals», particularmente querido al artista.

Su obra gráfica, ya presentada en la Sala de estampas de los bajos de la

Biblioteca Nacional en 1934, es de gran calidad y rico contenido. Comienza a grabar a su regreso de Italia en 1930, animado por su amigo y estupendo estampador Joaquín Sunyer y su maestro Rupérez. Los temas son variados: el jardín, botas, verano, reunión de sociedad, interior de Castilla... También contamos con una serie de dibujos de la cárcel, de 1934, en que plasma, en estupendos dibujos testimoniales, a sus compañeros de presidio; dibujos de la guerra, de 1937; dibujos ilustrativos para Gulliver, en 1954; para «Los viajes de Gulliver» y «El barril de amontillado», de Edgar Allan Poe, en 1956 (éstos no llegaron a publicarse); para «El Diablo gótico», en París, 1960; y, finalmente, del mismo año, los dibujos ilustrativos para «Historia de las catedrales», aunque tampoco llegó a editarse.

**CASA DE VELAZQUEZ.  
CINCUCENTENARIO**

**E**N el Museo Español de Arte Contemporáneo, de Madrid, se abrió la exposición conmemorativa del «Cincuentenario de la Casa de Velázquez» con toda la solemnidad que tan digna efemérides requería. La Casa francesa de Velázquez en Madrid, «centro de artistas e investigadores franceses dedicados al hispanismo» desde hace cincuenta años, puede denominarse con justicia centro artístico franco-español, pues además de los becarios y pensionados del vecino país, que durante uno o dos años pueden permanecer en ella, se estipula, ya desde su fundación en 1908, la posibilidad de conceder becas o pensiones a artistas de Valencia y Sevilla, facilitando así, ya desde dentro, la convivencia artística y humana entre los artistas franceses y españoles.

Magnífico plantel de Directores ha dado vida a tan insigne Institución, contándose desde 1928 Pierre París, François Dumas, Maurice Legendre, Paul Guinard, trágicamente fallecido, Henry Terrasse, Didier Ozanam, François Chevalier, nombres todos destacados en los diferentes campos del saber y que tan valiosos frutos han aportado a la Casa.

La Exposición se compone de 106 representaciones, de ellas 93 de pensionados y becarios anteriores al actual curso 1978-79; las restantes, 13, son obras de artistas que viven en el momento actual en la Casa de Velázquez. Existen naturalmente las más variadas manifestaciones artísticas en óleos, acuarelas, grabados y esculturas, predominando los primeros.

También los temas responden al sentir personal de cada artista, pero se aprecia un particular interés por lo hispánico, especialmente en su vertiente romántica; toman vida el toro, espléndida escultura de Viviane Hayez, en



1.



3.

1. «Juanita», por Luis Quintanilla (1957).
2. «Oleo» (1978), por Julio Antonio (87 por 69 cm.).
3. «Domingo», por Paul Collomb (1951-52).
4. «Pescador de almejas», por Willem de Kooning.

4.



2.



bronce, toreros, Andalucía, Santiago de Compostela, Avila, Cuenca, el Tajo, Toledo; Madeleine Leroux nos brinda una serena Catedral de Segovia; Fernando García Mercadal «Aloe, Dibujo al natural»; Vicenta Real «La sirena y el gato», de ocre muy braquianos en un bellissimo óleo. Podemos contemplar bastantes paisajes, retratos, así el entrañable de Paul Collomb «Domingo» o el de M. Legendre de Gabriel F. Esteve.

Quiero también dejar constancia de las obras dedicadas al propio edificio dramáticamente representado en «Ruinas de la Casa Velázquez después de la guerra», debido a Severin de Rigne, de 1948-51, o el posterior de Jean Auroy «Vista de Madrid», Casa de Velázquez en Serrano entre 1940 y 1959.

Sería largo enumerar nombres en el corto espacio de que dispongo, pero llegue a un cumplido agradecimiento a todos los que con su arte y dedicación han hecho posible esta espléndida muestra de arte hispano-francés contemporáneo, entre los que quiero contar a Mariano Benlliure que en 1916 se interesa por el proyecto de que jóvenes artistas franceses vengan a España y puedan completar su formación en contacto directo con el arte español. Preside mercedamente la Exposición un magnífico busto que el escultor ejecutara del primer Director de la Casa, arqueólogo y descubridor de la Dama de Elche, Pierre Paris.

#### WILLEM DE KOONING

EN la Fundación Juan March se expone de enero a marzo una serie de 13 óleos, 2 esculturas y 24 litografías recientes de Willem de Kooning, muestra fehaciente de su evolución artística en su ya larga carrera iniciada en 1916, cuando abandona sus estudios de bachillerato para entrar como aprendiz en una firma de arte comercial y decoración. Las esculturas «Pescador de almejas» y «Mujer sentada en un banco» son de 1972, y entre 1975 y 77 están fechados los óleos. Estos, la mayoría de los cuales obedecen al título «Sin título», responden a un marcado carácter expresionista, corriente a la que se siente ligado el artista. El color y la luminosidad juegan un papel importante. Las litografías presentan una gran variedad de temas, ejecutadas con mano fuerte y segura. Exposición de gran interés, reflejo del hacer artístico de este gran pintor-escultor contemporáneo.

#### TINJANO

EN la Fundación Ruiz-Mateos, Salón Cultural de Rumasa, se ha celebrado una exposición durante el pasado diciembre de nuestro pintor gaditano Tinjano, afincado en Madrid e Italia, artista serio y minucioso, que sí a pri-

mera vista parece naïf, la contemplación más pausada de sus obras nos presenta un pintor equilibrado y conceptual que paradójicamente presta a sus cuadros un aire emotivo y poético. Paisajes andaluces y arquitecturas romanas con tonalidades calientes sobre fondos oscuros son el producto de una labor cuidada y detallista, como por otra parte corresponde a un restaurador que es este artista.

#### PINTORES DE LA CASA DE BORBON

EN la madrileña Galería de Arte Manuel Barbié se organizó una interesante muestra de los pintores de la Casa de Borbón en el siglo XVIII, especialmente destacable por lo que de inédito suponía hasta ahora. De las obras que podemos contemplar, importantes tanto para el aficionado como para el especialista, solamente una pareja de lienzos de Goya había sido expuesta en Londres (1963-64) y en Tokio (1971-72). El resto de las obras presentadas son prácticamente una novedad; son cuadros de Van Loo, Amigoni, Giaquinto, Antonio González Velázquez, Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella y de Luis Paret y Alcázar.

Del primer momento borbónico es el francés Louis Michel Van Loo (1707-1771), cuyo período madrileño va de 1752 a 1753; su gran retrato de «La familia de Felipe V», pintado en 1743, es una fina muestra del gusto refinado, suntuoso y teatral del arte áulico de la época. De él se seleccionó un exquisito «Retrato de señora», pintado en 1756.

Jacopo Amigoni (1680-1752), pintor italiano de Fernando VI (que impone la moda de este país y cuya carrera artística se desenvuelve en diversos lugares de Europa), se establece en Madrid en 1747, llamado por el Monarca. Su pintura en la exposición, la obra inédita bíblica «Moisés derriba la corona del faraón».

También italiano, Corrado Giaquinto (1703-66), pintor que recoge la tradición de Lucas Jordán, reside en España de 1753 a 1762, siendo relevado como pintor de Corte por Mengs y Tiépolo. Pinta grandes frescos. En la exposición, una muestra: el boceto «Visión de Santa Teresa», de sabia articulación compositiva en espiral.

Antonio González Velázquez, madrileño, personalidad destacada de una familia de artistas, discípulo del anterior, estudia y trabaja en Italia. A su regreso a España, en 1753, pinta la cúpula de la capilla de la Virgen en el Pilar de Zaragoza. De ella, dos bocetos en la exposición: «La Virgen apareciéndose a Santiago» y «La construcción de la primera iglesia del Pilar», en los que puede haber una intervención del maestro.

El zaragozano Francisco Bayeu (1734-

1795), personalidad destacada y primer maestro de Goya, goza de gran prestigio en la capital como pintor, realizando importantes obras al fresco en diversos palacios reales, catedral de Toledo, Pilar de Zaragoza, etc. «La monarquía española en su protección y elogio de las Bellas Artes», boceto inédito hasta ahora, para el techo del comedor de la Casita del Príncipe de El Pardo, obra diáfana y sugestiva, con cierto tinte goyesco en algunos detalles.

También tiene su justa representación Mariano Salvador Maella (1739-1819), brillante en su carrera cortesana y académica, pintor de cámara a la vez que Goya, en los tres bocetos «La Justicia y la Paz», «El triunfo de la Paz» y el «Boceto para el techo del Salón Comedor de la Casita del Labrador de Aranjuez».

Del genial Francisco de Goya y Lucientes, dos obras de juventud, de composiciones de tema clásico «Sacrificio a Vesta» y «Sacrificio a Pan», testimonio de las pinturas ejecutadas por Goya para ganarse la vida durante su estancia en Italia; la primera de ellas aparece firmada y fechada en 1771.

No falta, finalmente, la representación de Luis Paret y Alcázar (1746-1799), hombre culto, que aunque no fue pintor de cámara, lo es del Infante Don Luis, hermano de Carlos III. En la exposición, las acuarelas «Tres pájaros», «Piñonero», «Culiblanco», «Dos pájaros» y «Solitario», de gusto extremadamente refinado; «La Celestina y los enamorados», de gran virtuosismo en la ejecución, y «Paseo frente al Jardín Botánico», tabla de los últimos años de su vida, parece, sin terminar.

La exposición, ambientada con una variada selección de temas musicales contemporáneos de la época. Un rato de ocio y recreo estéticos.

#### HENRY MOORE

SE organizó en la Galería Vandrés de Madrid una muestra escultórica del octogenario Henry Moore, en la que podemos contemplar diecinueve bronce ejecutados entre 1969 y 1977, casi todos de reducidas dimensiones, a excepción del «Modelo para Hill Arches» que sobrepasa el metro de longitud. Tenemos en esta exposición una magnífica representación del genio de este escultor que, ante todo, se siente eso, escultor y no pintor, «para mí la forma es más importante que el color», dice. Estudioso de los grandes maestros Miguel Ángel, Rodin, Epstein, Picasso y, sobre todo, Brancusi, sin olvidar las enseñanzas del románico y gótico, propende a una libertad formal que llena de vitalidad sus obras en las que busca afirmaciones de futuro. Exposición importante, sigue en Madrid a la barcelonesa de la Galería Joan Prats del diciembre pasado.

# CRONICA *del* PATRIMONIO NACIONAL



1. 2.



1. Su Majestad el Rey en el histórico momento de sancionar con su firma la nueva Constitución española.
2. Los Reyes de España son aplaudidos al entrar en el hemiciclo de las Cortes el día en que fue sancionada la Constitución.
3. Los Reyes de España con el Presidente de Finlandia durante la recepción que le ofrecieron los Monarcas en el Palacio Real de Madrid.
4. El Presidente de Finlandia, señor Urho Kekkonen, con los Reyes de España y sus hijos en el Palacio de la Zarzuela.



3. 4.



## SU MAJESTAD EL REY SANCIONA LA CONSTITUCION

**S**OBRE las once de la mañana del pasado día 27 de diciembre, el Rey, acompañado de la Reina Doña Sofía y del Príncipe Don Felipe, llegó al Palacio de las Cortes donde, en sesión solemne, Don Juan Carlos rubricó con su firma el texto constitucional.

A su llegada fueron saludados por el Presidente de la Junta de Jefes de Estado Mayor. Centenares de personas congregadas en las inmediaciones del Palacio, saludaron con vitores y aplausos la llegada de los Soberanos.

Seguidamente, fuerzas de los Ejércitos, de la Policía Nacional y de la Guardia Civil rindieron los honores de ordenanza. Don Juan Carlos y Doña Sofía, en un podio, escucharon los acordes del Himno Nacional. A continuación, el Monarca pasó revista a las tropas en compañía del Presidente de la Junta de Jefes de Estado Mayor.

Tras el acto castrense, Don Juan Carlos saludó al Presidente de las Cortes, Presidente del Gobierno y a los Presidentes del Congreso y Senado. Posteriormente, saludó también a los miembros de las Mesas de ambas Cámaras.

Los Reyes y el Príncipe penetraron, a continuación, en el interior del edificio. En el salón denominado de «Los Pasos Perdidos», las Mesas del Congreso y del Senado entregaron al Rey una placa con la siguiente leyenda: «A Su Majestad el Rey Don Juan Carlos, en el día de la sanción real de la Constitución.»

Seguidamente, los Soberanos hicieron su entrada en el hemiciclo donde los diputados y senadores recibieron a los Reyes puestos en pie y con aplausos.

El acto se inició con un discurso del Presidente de las Cortes en el que hizo un detallado análisis del proceso constitucional y de la esperanza que se abre para la Historia de España. Tras el discurso del Presidente se procedió por Su Majestad a la firma del texto constitucional.

Seguidamente Don Juan Carlos pronunció un importante discurso en el que, entre otras cosas, dijo:

«Como expresión de los momentos históricos que estamos viviendo, y cuando acabo de sancionar, como Rey de España, la Constitución aprobada por las Cortes y ratificada por el pueblo español, quiero que mis palabras, breves y sencillas, sean ante todo de agradecimiento hacia los miembros y grupos de estas Cámaras que han elaborado la norma fundamental por la que ha de regirse nuestra convivencia democrática. Y para proyectar hacia el futuro este sentimiento de gratitud por la labor realizada, formulo mi más sincero deseo de que todas las fuerzas políticas vean cumplidas cuantas esperanzas han depositado en el texto constitucional, a la vez que confío en su buena voluntad para aceptar y ejercer la responsabilidad que en su aplicación les corresponde.»

Mi saludo también al Gobierno de la nación, a la Sala del Gobierno del Tribunal Supremo, a la Junta de Jefes de Estado Mayor, a las representaciones de los altos organismos e instituciones del Estado, así como a las religiosas y del Cuerpo Diplomático que hoy se encuentran aquí. En todos ellos quisiera significar el reconocimiento ha-

cia las distintas instituciones que, de una u otra forma, han contribuido a esta empresa colectiva que ahora culmina y concretar el mensaje de paz y solidaridad de los españoles hacia las demás naciones de la Tierra.

Y gracias, por fin, al pueblo español, verdadero artífice de la realidad patria, representado por las distintas fuerzas parlamentarias, y que han manifestado en el referéndum su voluntad de apoyo a una Constitución que a todos debe regirnos y todos debemos acatar. Con ella se recoge la aspiración de la Corona de que la voluntad de nuestro pueblo quedara rotundamente expresada. Y, en consecuencia, al ser una Constitución de todos y para todos, es también la Constitución del Rey de todos los españoles.

Y hoy, como Rey de España y símbolo de la unidad y permanencia del Estado, al sancionar la Constitución y mandar a todos que la cumplan, expreso ante el pueblo español, titular de la soberanía nacional, mi decidida voluntad de acatarla y servirla.

De acuerdo con estos propósitos, la Monarquía, que como institución integradora debe estar por encima de discrepancias circunstanciales y de accesorias diferencias, procurará en todo momento evitarlas o conjugarlas para extraer el principio común y supremo que a todos debe impulsarnos: lograr el bien de España.

Al reiterar a todos mi agradecimiento y mi satisfacción, quiero terminar expresando el orgullo que siento por estar al frente de los españoles en estos tiempos decisivos en que nuestras miradas deben dirigirse al porvenir con fe, con optimismo, con decisión y valentía, con la más ilusionada de las esperanzas.»

Al finalizar el solemne acontecimiento, Don Juan Carlos y Doña Sofía, junto al Príncipe Don Felipe y las Infantas Elena y Cristina, saludaron en el salón de Pasos Perdidos del Palacio a los parlamentarios presentes, para presidir posteriormente, y en la puerta de los Leones, una parada militar.

Terminado el desfile, los Reyes saludaron al numeroso público congregado en los alrededores, y a los miembros del Gobierno, de las Cortes y parlamentarios, con los que departieron algunos minutos.

## VISITA DEL PRESIDENTE DE FINLANDIA

**E**L Presidente de Finlandia, señor Urho Kekkonen, llegó el día 10 de diciembre a Madrid en visita oficial. En el aeropuerto fue recibido por los Reyes de España Don Juan Carlos y Doña Sofía, el Presidente del Gobierno y varios miembros del Gabinete.

Esa misma tarde presenció el señor Kekkonen una prueba deportiva en la Casa de Campo y entregó el trofeo de Finlandia. Posteriormente se trasladó al Palacio de la Zarzuela, donde celebró su primera entrevista con Don Juan Carlos.

Por la noche, ofrecieron los Reyes una cena de gala en el Palacio Real de Madrid, a la que asistieron, por parte española, el Presidente del Gobierno, así como los Vicepresidentes primero y segundo y los Ministros de Exteriores, Interior, Transportes, y Comercio y Turismo, los Presidentes de las Cortes y del Senado, representantes de los grupos parlamentarios y personalidades de la vida política, económica y cultural del país. Por parte de Finlandia asistieron el Ministro de Asuntos Exteriores, el Embajador de este país en España, el Director General de Protocolo del Ministerio de Asuntos Exteriores y otros altos cargos de este Departamento.

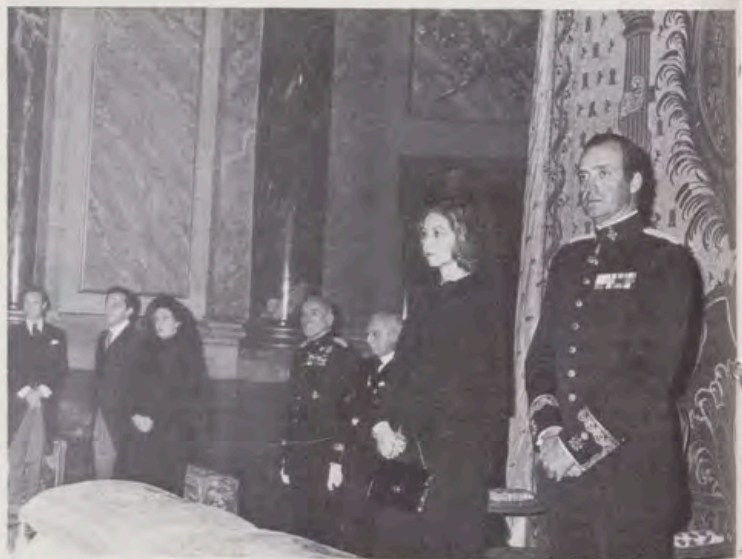
A los postres, pronunció el Rey un discurso en el que dijo que el Presidente Kekkonen llegaba a España «en un momento que, con justo título, podemos calificar de histórico, pues hace sólo cuatro días que el pueblo español, en un acto de suprema libertad colectiva, ha elegido el camino de su futuro y el marco jurídico de su convivencia al aprobar la carta fundamental que ha de regirnos como Estado social y democrático de derecho». «El acta de Helsinki —dijo más adelante Don Juan Carlos— consagró unos principios para la ordenada convivencia internacional y estableció unas medidas prácticas para su aplicación, que han abierto el camino para una nueva etapa de las relaciones entre los Estados y entre los pueblos. España, que será en 1980 la sede de la segunda reunión de las previstas en el acta final para asegurar la continuidad del esfuerzo común, dará su contribución decidida y su firme empeño al servicio de esa finalidad.»

El Presidente de Finlandia dijo, entre otras cosas, en su discurso de respuesta: «La visita que realizaron Sus Majestades a Finlandia en el verano de 1975 nos dejó un recuerdo sumamente grato. Quiero reiterar a Sus Majestades que me causa profundo placer tener el honor de saludarles hoy como Reyes de España. Las relaciones tradicionalmente buenas entre Finlandia y España han seguido evolucionando favorablemente. Este desarrollo se ha fomentado sobre todo por el aumento de intercambios personales en diversos campos. El turismo, dirigido sobre todo de Finlandia a España, ha experimentado un incremento cada vez más acusado durante las últimas décadas.»

Al día siguiente, el Presidente finlandés ofreció una cena de gala a los Reyes de España. El señor Kekkonen, pronunció a los postres un discurso en el que, entre otras cosas, dijo: «Aprovecho la oportunidad para agradecerles a Sus Majestades, en nombre de mi séquito y en el mío propio, la amabilidad y hospitalidad con que hemos sido obsequiados en todo momento. En ello veo una muestra tangible de las buenas relaciones existentes entre nuestros dos países.» Tras subrayar su admiración por el profundo cambio político operado en España y ratificado en la nueva constitución democrática, el Presidente finlandés dijo que «estos hombres y mujeres jóvenes que hoy en día



1.



2.



3.

1. Recepción al Cuerpo Diplomático en el Palacio Real de Madrid. Sus Majestades los Reyes saludan al Nuncio de S. S. monseñor Luigi Dagaglio.

2. Los Soberanos durante el funeral por Don Alfonso XIII y demás Reyes de las dinastías españolas, celebrado en la Capilla del Palacio Real de Madrid.

3. Los Monarcas durante el acto inaugural de la Academia Gallega, en La Coruña.

dirigen los destinos de España en diferentes campos de actividad, su joven Rey y su joven Reina, constituyen la promesa de un porvenir venturoso y pleno de éxitos».

En contestación a estas palabras, el Rey Don Juan Carlos agradeció, en su nombre y en el de la Reina, la cena de gala ofrecida por el señor Kekkonen, y el hecho mismo de su visita a España. Después, dijo: «La evolución política que hemos podido realizar, no sin dificultades y riesgos inherentes a un empeño de tan largo alcance, es también un punto de arranque para una nueva etapa bajo el signo de la solidaridad tanto en nuestra vida nacional como en nuestras relaciones internacionales. Vuestras nobles palabras de aliento son un augurio de éxito que agradecemos y apreciamos en todo su valor. Quisiera corresponder a ellas expresando a mi vez los votos más fervientes por el futuro de la gran nación que tan dignamente representáis.»

## RECEPCION AL CUERPO DIPLOMATICO

LOS Reyes de España, Don Juan Carlos y Doña Sofía, ofrecieron el día 16 de enero en el Palacio Real de Madrid la tradicional recepción al Cuerpo Diplomático acreditado en España. Estuvieron presentes en el acto el Presidente del Gobierno y varios miembros de su Gabinete.

El Nuncio de Su Santidad, monseñor Luigi Dadaglio, pronunció unas palabras de felicitación, en nombre del Cuerpo Diplomático al que representa como decano.

Respondió Don Juan Carlos con un discurso en el que, tras agradecer y corresponder a dicha felicitación, afirmó: «Queremos proyectar estas convicciones y estos principios de paz en un mundo interdependiente y en proceso de transformación. España se siente atraída por el ideal de la paz, un ideal que consideramos alcanzable a través de la negociación y la cooperación internacionales, por encima de los intentos desestabilizadores de grupos que sólo tienen por objetivo la violencia.»

Añadió el Soberano que «la paz es una necesidad en la que se cifran y simbolizan las esperanzas de millones de seres humanos que aspiran a conseguir un mundo más justo, más libre y más perfecto», pero que «no bastan las palabras de paz», sino que además, «es preciso estudiar con urgencia los medios para lograr nuestros propósitos, partiendo de la paz interior de cada hombre, de cada pueblo y de cada nación, para que pueda ser proyectada en esferas cada vez más amplias.»

«Con esta esperanza —terminó el Monarca—, que estoy seguro que todos compartimos, os ruego, señores Embajadores, que transmitáis mis mejores deseos a vuestros respectivos Jefes de Estado, así como los del pueblo español para el bienestar y la convivencia pacífica entre las naciones del mundo.»

Una vez finalizada su intervención, Don Juan Carlos y Doña Sofía saludaron a los representantes del Cuerpo Diplomático y departieron con ellos, así como con los miembros del Gobierno que habían acudido a la recepción.

## FUNERAL EN LA CAPILLA DE PALACIO

SUS Majestades los Reyes de España asistieron el pasado día 28 de febrero, en la Capilla del Palacio Real de Madrid, a un solemne funeral por el alma de Su Majestad el Rey Don Alfonso XIII —en el XXXVIII aniversario de su muerte— y demás Monarcas españoles fallecidos. Asistieron miembros de la Familia Real española, Presidente del Gobierno, representantes de los altos organismos del Estado y un reducido grupo de invitados. El funeral fue oficiado por el Canónigo y Juez del Arzobispado, asistido por capellanes de los conventos de las Descalzas Reales, Santa Isabel y la Encarnación. Actuaron los coros de la escolanía del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, que interpretaron diversos cantos polifónicos y gregorianos.

## LOS REYES INAUGURAN LA NUEVA SEDE DE LA REAL ACADEMIA GALLEGA

SUS Majestades los Reyes de España, Don Juan Carlos y Doña Sofía, viajaron el 22 del mes de marzo a La Coruña para presidir la inauguración de la nueva sede de la Real Academia Gallega y del Museo Emilia Pardo Bazán, instalados en la casa en que vivió la Condesa de Pardo Bazán. Acompañaban a los Soberanos el Ministro de Cultura y el Presidente de la Academia, quien pronunció un discurso en gallego, en el que señaló que la Real Academia se honraba con la presencia del Rey y la Reina de España.

En su discurso, Don Juan Carlos destacó que la Academia Gallega había sabido mantener el afán de estudio y de mayor conocimiento de la historia propia, y dijo que «este es el camino más adecuado para desde él acceder a otros cada vez más amplios». Don Juan Carlos continuó su discurso con unas palabras en gallego. Su elogio del idioma galaico fue acogido con grandes aplausos.

A continuación, Sus Majestades visitaron el Museo Emilia Pardo Bazán, instalado en el mismo inmueble.

Terminado el acto en la sede de la Real Academia, Sus Majestades, en coche descubierto, salieron por las calles de La Coruña en dirección al aeropuerto, siéndoles tributado un emocionado homenaje por

millares de coruñeses que se habían congregado a lo largo de las calles del recorrido.

## ENCUENTROS DE ARQUITECTURA EN LA GRANJA

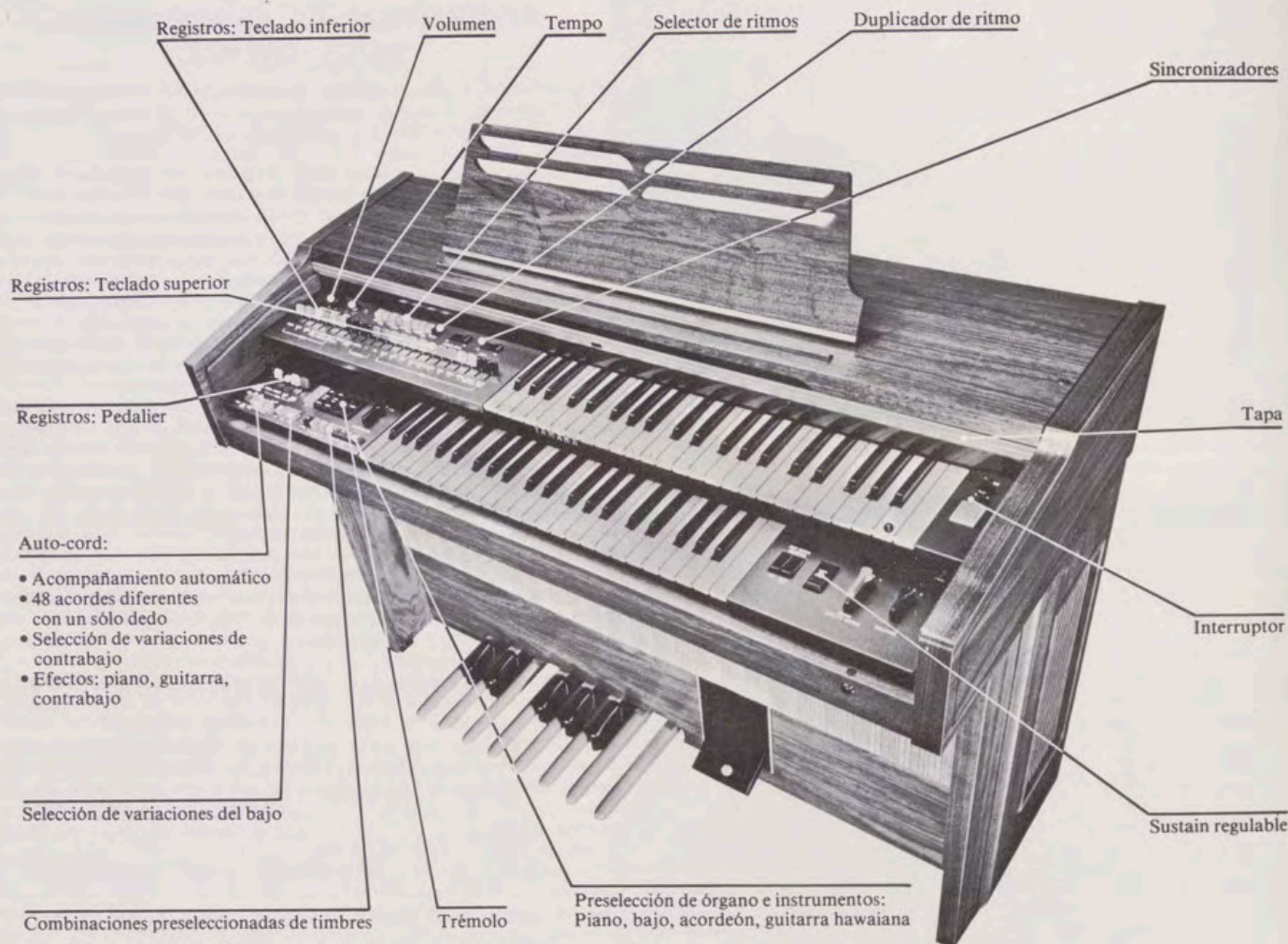
ORGANIZADO por el Centro de Investigación de Nuevas Formas Expresivas y durante los días 18, 19 y 20 de enero se han celebrado en el Palacio de La Granja (Segovia), cedido por el Patrimonio Nacional, unos encuentros entre arquitectos italianos y españoles en los que han participado, entre otros, V. Gregotti, E. Battiste, S. Dierna, G. Grassi, P. L. Nicolini, F. Purini, M. Tafuri y L. Thermes junto con R. Moneo, F. J. Sáenz de Oiza, O. Bohigas, I. Sola-Morales, G. Tusquets, A. Capitel y el historiador C. Sambricio, además de un importante número de asistentes que siguieron con interés las diferentes intervenciones. Coordinado por los arquitectos Javier Belosillo y Fernando Fauque, el tema propuesto en un principio, «Confrontar las últimas propuestas en el campo de la profesión, la publicación y las escuelas de arquitectura» fue poco a poco centrándose en discusiones donde las referencias a la herencia del Movimiento Moderno se establecían desde supuestos de dependencia o de negación.

Partiendo de la exposición realizada por Gregotti, quien tomaba como justificación para desarrollar su actividad el tema de la obra concebida a pequeña escala, es como la vieja idea de que «proyectar es actuar en la historia» supone una voluntad del comprender el desarrollo de MM aunque quizás más con «impaciente mirada y no con la calma de un coleccionista». En este sentido, las constantes referencias a la ortodoxia del movimiento, los tópicos utilizados por los que pretenden identificar movimiento moderno con arquitectura funcional se plantea desde los supuestos de quienes pretenden redefinir funciones y nuevas utilizaciones de elementos tecnológicos intentan conjugarse dentro de la idea esbozada en su día por E. N. Rogers del «manierismo» dentro de la arquitectura contemporánea. Entendido como la permanencia de contenidos ya experimentados y la coherente aplicación práctica de los modelos creados por personalidades sobresalientes, en la idea de «manierismo» se esboza lo que Gregotti desarrollaría en su exposición y que es el concepto de regla y de excepción. Entendiendo el momento arquitectónico actual como el punto en el cual la idea de norma pierde su valor convirtiéndose entonces en excepción, los nuevos intentos que parten de aquella coherente aplicación práctica de los modelos creados por personalidades sobresalientes adquiere ahora un sentido diferente al anunciarse como propuesta donde la excepción queda de alguna forma sacralizada.

La exposición anterior, obligadamente, dirigía la atención hacia la ortodoxia de MM, dejando fuera de lugar cualquier «cita» o referencia que de alguna forma pueden conducir a aplicar el hilo de la discusión hacia lo que algunos consideran como la heterodoxia del MM, es decir a los arquitectos que negaron en su día los conceptos funcionalistas de los que identificaban a la nueva arquitectura con la nueva tecnología. Esbozándose entonces como la idea de MM coincide con la historia que sus propios protagonistas hicieron, sobre todo como consecuencia de la llegada a Inglaterra en 1937 de un exiliado alemán —Pevsner— que intentaba demostrar cómo la arquitectura de su país era idéntica en motivaciones e interés a la que desarrollaba en su nuevo país de adopción, es un hecho que la identificación de Gideon (arquitectura moderna = arquitectura funcional) es puesta en cuestión, sobre todo al valorarse de forma nueva toda una serie de arquitectos que desarrollaron en aquellos mismos años una actividad basada en el estudio del clacismo.

El tema de la historia, de la referencia o del lugar hacia el cual se dirigen los conceptos (las normas o las citas a las que se refería Gregotti) se ponen en cuestión desde la voluntad de Grassi de recuperar el gran proyecto unitario de que hablaba Rossi cuando señalaba cómo «la historia de la arquitectura constituye el material de la arquitectura mismo. Nosotros trabajamos en la construcción en el tiempo de un gran proyecto unitario, operando con determinados elementos que modificamos poco a poco». Entendiendo así el proyecto como la posible continuación de ciertos fragmentos, la historia se define en términos no de erudición sino como parte del proyecto y en este sentido, el ejemplo de la Casa del Estudiante que Grassi expone demuestra cómo la historia puede entenderse como historia de tipos y no como «palanca de mimesis estilística o formal». Al entender Grassi el dibujo de arquitectura como despliegue de los elementos de una hipotética ciudad —señala Moneo— en la que los dibujos reflejan la elementalidad necesaria para analizar la arquitectura. Y sobre el tema del análisis de la arquitectura, sobre el alcance de la crítica, es donde se centró la tercera parte de los encuentros, abierta esta vez por la intervención de Monfredo Dafuri.

Al centrar su discusión en el tema del alcance y sentido del análisis Tafuri señala cómo, al ser la obra sin crítica un enigma, es necesario profundizar en la idea de «ruptura epistemológica» que Foucault enuncia y especificar claramente el significado de la crítica, intentando salir de la obra y expresar en cada caso lo que ésta no puede expresar. El tema entonces del límite del análisis, de su dimensión y de su alcance se centra dentro de una idea de violencia que se ejerce sobre las cosas —de nuevo la referencia a Foucault— como una práctica que se les impone, en el sentido que precisamente en esta práctica los acontecimientos del discurso encuentran el principio de su ordenación.



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.

Aquel 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.

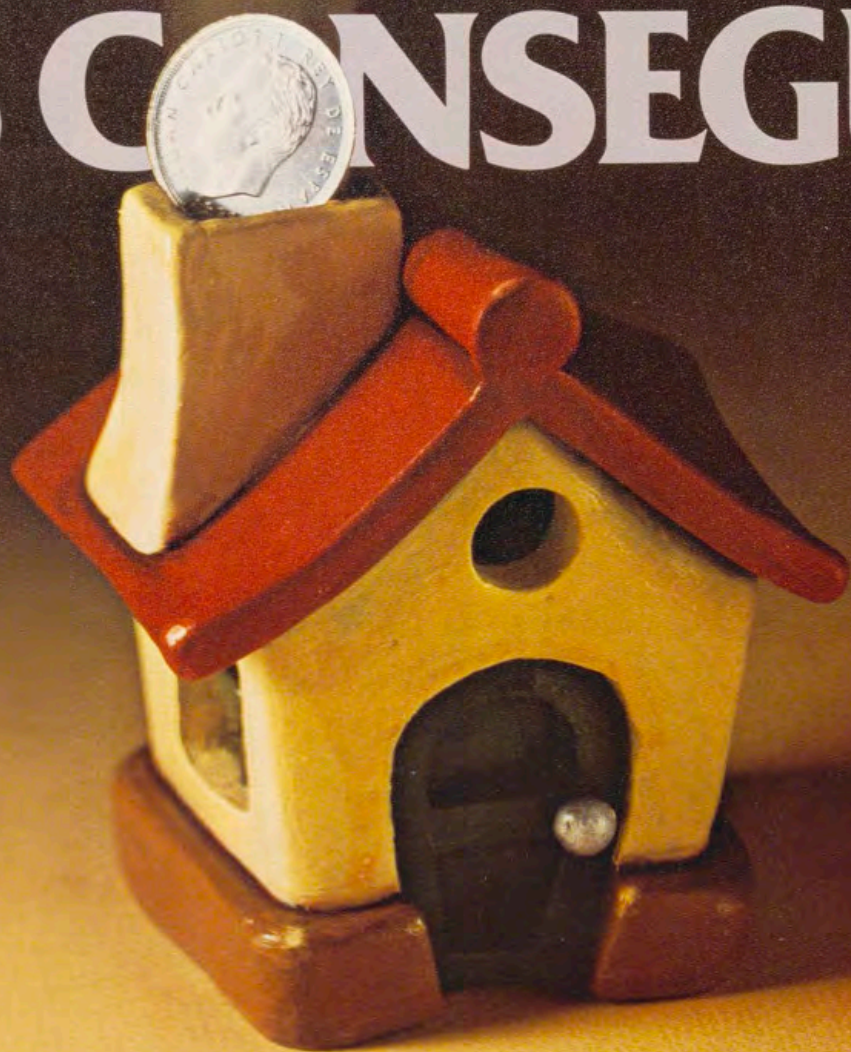
Importador y agente exclusivo:

**HAZEN**

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

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

“AHORRAR  
ES CONSEGUIR”



  
CAJAS DE AHORROS  
CONFEDERADAS

# Toda la precisión del cuarzo y la belleza Omega.



Una máquina miniaturizada para que los relojes puedan ser más finos, más bellos, más seductores, más pequeños y extraplano.

Sin corona para darles cuerda -que no necesitan-, lo que permite una mayor pureza de línea.

Siempre a la hora exacta, aunque no se lleven puestos. Puede dejar su Omega guardado, que nunca se parará.

Omega. Su nombre lo dice todo.

*Refs. MD 591027, MD 591021, MD 591912. Los tres van con caja de plaqué de oro.  
(Existen versiones de los mismos modelos en oro macizo de 18 quilates).*

Ω  
OMEGA