

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XX. NUMERO 78. CUARTO TRIMESTRE 1983. PRECIO: 300 PESETAS





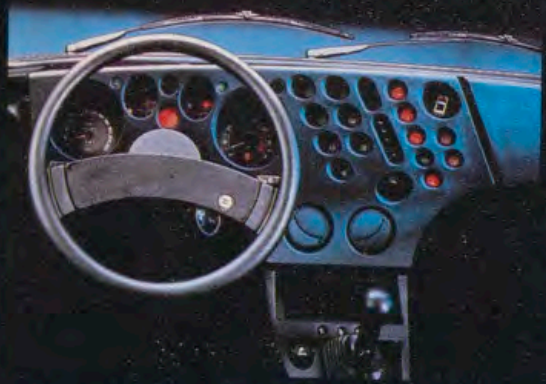
Dejando atrás todo lo conocido.

Este es el nuevo Lancia Trevi Volumex, el automóvil que da comienzo a la era del compresor volumétrico. El mismo sistema de motor que acaba de ganar para Lancia el Campeonato del Mundo de Rallyes por marcas, dejando atrás todos los sistemas convencionales.

Porque el compresor volumétrico, a diferencia de otros sistemas de sobrealimentación, incluido el turbocompresor, desarrolla una potencia progresiva que es efectiva desde muy bajos regímenes de vueltas, lo que mejora notablemente el par motor.

Así es el motor del nuevo Lancia Trevi Volumex, el primer automóvil de serie con compresor volumétrico que empieza una nueva era dejando atrás todo lo conocido.

Características: 2.000 c.c., 135 Cv., Vel. Máx.: 195 Km/h., Check Control, 5 velocidades, Servodirección, Encendido Electrónico Digiplex.



LANCIA TREVI VOLUMEX

la diferencia de viajar en LANCIA.

Fiat Hispania, S. A. Madrid: Pº de la Habana, 74 Tel. 259 82 00. Ctra. de Barcelona, Km. 11,300. Tel. 747 11 11
Barcelona: Autovía Castelldefels, Km. 5. Prat de Llobregat. Tel. 370 00 61. Gran Vía Carlos III, 53. Tel. 330 81 13

El exclusivo círculo de un Patek Philippe.

Ellipse de Patek Philippe.



Un Patek Philippe no sólo dice la hora.
También dice quién es Usted.

Venta y Servicio Técnico: **SOTOLARGO** Gran Vía, 70. Madrid-13
Joyeros

Si quiere ir cómodo a América, no vaya sentado. Acuéstese.



GRAN CLASE

La nueva forma de hacer largos viajes.

En Butaca-Siesta, que se convierte prácticamente en una cama. Para que cruce el Atlántico o vuele hasta Sudáfrica descansando a placer.

Comiendo a la carta, con una inmejorable selección de vinos de reserva. Y disfrutando de un servicio de auténtico lujo.

Facture su equipaje en mostrador diferenciado, y aguarde su vuelo en una acogedora sala VIP.

Así se vuela con la Gran Clase de Iberia. Cómodamente.

No se limite a admirar Dimple.

Disfrutelo.



Superior de luxe Scotch Whisky by
John Haig & Co. Ltd., Markinch, Scotland.

DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS: D.U.S.A.
Reina Mercedes, 20. Madrid-20. Teléf. 254.84.01

Un Banco para todos, que es de muchos.

Vd. puede ser accionista de un gran banco.

Un Banco como el Banco Central, que es expresión de firmeza y rentabilidad.

Un Banco que cuenta actualmente con más de 250.000 accionistas.

Una propiedad altamente repartida al servicio de una comunidad a la que todos pertenecemos.

Un Banco que extiende su gestión por todo el mundo desde 19 países y cuyas acciones se cotizan a nivel internacional.

Un Banco con mucha base... y mucha altura que, siendo ya de muchos, también puede ser de Vd.



BANCO CENTRAL
Su Banco amigo.



Invertimos:
más capacidad
mejor servicio



petromed

6.000.000 Tons/año de refino

PETROLEOS DEL MEDITERRANEO, S. A.

Fortuny, 18
MADRID-4
Teléfono: 410 12 64
Refinería en:
Castellón de la Plana

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: 32.586.970.750,00 Ptas.
RESERVAS: 62.798.852.159,79 »

Representaciones

En AMÉRICA:

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

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)



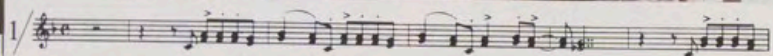
Una tradición hecha a mano.



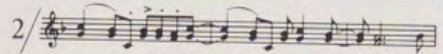
LONDRES
BRUSELAS
NUEVA YORK
TOKYO
OSAKA
HONG KONG
SINGAPUR

MADRID, BARCELONA, BILBAO, SAN SEBASTIAN, VALENCIA, SEVILLA, GRANADA, P. DE MALLORCA, LAS PALMAS.

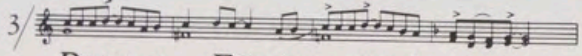
Estamos con la gente.



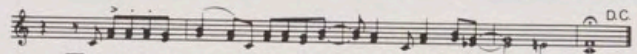
1/ *La gente sale, día tras día, de sol a sol a construir, a enfrentar la vida con valentía y sonreír...*



2/ *La gente sale, día tras día, con ilusión a vivir, gente que ahorra con alegría para conseguir.*



3/ *Por eso... Estamos con la gente, nos gusta la gente, la buena gente...*



Estamos con la gente que vive la vida sinceramente.



4/ *La del mar, la del campo, la de la ciudad, con el niño que estudia, o el que empieza a luchar...*



5/ *Estamos con la gente, con toda la gente, la buena gente...*





PORTADA

Flores de los jardines de Felipe II: Lirio, de Durero; a la derecha, arriba, azucenas del cuadro de San Antonio, obra de Ribera; abajo, florecillas del lienzo «Noli me tangere», obra de Sánchez Coello.

REALES SITIOS. REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. MADRID. AÑO XX. NUM. 78. CUARTO TRIMESTRE 1983. PRECIO: ESPAÑA, 300 PESETAS; EXTRANJERO, 700 PESETAS. SUSCRIPCION: ESPAÑA, 1.000 PESETAS; EXTRANJERO, 2.000 PESETAS.

DIRECTOR:

Ramón Andrada

DIRECTOR-ADJUNTO:

Rafael Sánchez

VOCALES:

Manuel Dávila, Manuel del Río, Pilar G. Morencos, Margarita González, Juan Hernández, Matilde L. Serrano, Consolación Morales, Justa Moreno y M.^a Teresa Ruiz Alcón.

REDACCION Y COLABORACION:

Jesús Infante, José R. Colón de Carvajal, Dieter Hertel, Consuelo M. Correcher y M.^a Jesús Gómez Bárcena.

ADMINISTRADOR:

Angel Acerete

FOTOGRAFIAS EN COLOR:

Laboratorio Fotográfico del P. N., Francisco Villanueva, Francisco Rodríguez, Francisco Díaz.

FOTOGRAFIAS EN NEGRO:

Laboratorio Fotográfico del P. N., P. Witte, Photo Club, Eloy, Navarro 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

Duplicado

Sumario

10 CARTA A LOS LECTORES. PROYECTOS DE EDICIONES, por Ramón Andrada Pfeiffer.

Exposición de proyectos editoriales del Patrimonio Nacional que se centran en dos direcciones: obras de investigación y libros de divulgación.

11 Uno en el Palacio Real de la Zarzuela y cinco en el de Madrid. RESTAURACION DE SEIS RELOJES DEL PATRIMONIO NACIONAL, por José R. Colón de Carvajal.

Análisis de seis relojes de los siglos XVIII y XIX restaurados por el Patrimonio Nacional: Reloj con hora universal y fuentes móviles, de Jean Simón Bourdier; Sobremesa en caja de caoba, de J. Martineau; Mesa circular con reloj; Péndulo, de Matthey; Sobremesa, de Houdin; y Regulador, de A. Molina.

17 LOS BUSTOS DE EMPERADORES ROMANOS, LAS ESTATUAS IDEALES DE YESO Y LOS RETRATOS GRIEGOS DE LA CASA DEL LABRADOR DE ARANJUEZ, por Dieter Hertel.

Artículo sobre los bustos y estatuas que se encuentran en la fachada de la Casa del Labrador del Real Sitio de Aranjuez, así como en la Galería de Estatuas. De estas últimas se publica el catálogo, mencionando solamente la literatura más famosa.

25 DESPLEGABLES: «La Galería de Estatuas vista desde el Salón de Billar». Casa del Labrador (Real Sitio de Aranjuez). «Fachada principal de la Casa del Labrador con el jardín en primer término» (Real Sitio de Aranjuez).

45 JARDINES DEL REAL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL (I): La Fresneda y el Jardín de los Frailes, por Consuelo M. Correcher.

Estudio de los jardines del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, por los que Felipe II sentía un profundo cariño, a través de planos, fotografías y pinturas de los artistas de la época.

53 DESPLEGABLES: «Vista del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial por la parte de levante». Pintura de F. Brambilla y posterior litografía de Asselineau. Año 1832. «Casa de Felipe II llamada el Campillo». Oleo anónimo de Escuela Española. Salón de Embajadores del Real Monasterio de El Escorial.

65 Con un valioso ejemplar de Las Huelgas de Burgos. LA ANUNCIACION EN LOS SEPULCROS GOTICOS BURGALeses, por M.^a Jesús Gómez Bárcena.

Artículo sobre el tema de la Anunciación en los sepulcros burgaleses desde el comienzo del periodo gótico, finales del siglo XII, hasta principios del siglo XVI.

73 CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL.

Actos oficiales en los Sitios Reales: Visita de la Reina Margarita de Dinamarca. Visita del Presidente de Colombia. El Rey y los parlamentarios iberoamericanos. Misa por el Conde de Montefuerte en la Capilla del Palacio Real. Entrega de un «Quijote» en ruso a la Biblioteca del Palacio Real. Exposiciones con obras patrimoniales: Exposición de Ventura Rodríguez. Muestra de bodegones y floreros. Exposición fotográfica de J. Laurent. Conciertos en los Sitios Reales: Rafael Puyana en el Palacio Real, Teresa Berganza en El Escorial, Concierto de laudes en Aranjuez, Recital de órgano en la Encarnación, El Trio Mendelssohn en Aranjuez. Exposición de Ramón Andrada. Fallecimiento de la Marquesa de Casa Valdés.



Carta a los lectores

Proyectos de ediciones

Todo proceso de investigación científica —en nuestro caso, histórica, artística o arquitectónica— y todo intento de divulgar conocimientos generales resultan fallidos si no llevan aparejadas las correspondientes publicaciones que ofrezcan, en beneficio de especialistas o de personas simplemente interesadas, el testimonio de aquellos trabajos y de esa intencionalidad. Uno de los males que aquejan a nuestra investigación es, precisamente, la cantidad de memorias de licenciatura, de tesis doctorales y de otros trabajos semejantes que, por merecimientos propios y para favorecer el trabajo de otros estudiosos que tratan temas similares, deberían ver la luz en vez de dormir indefinidamente en la oscuridad de los armarios. De esta manera, muchos investigadores siguen el mismo camino que otros anduvieron, repitiendo esfuerzos que podrían haberse evitado de conocer los hallazgos de aquéllos que los precedieron. Está claro que el carácter de estas obras se centra en su texto —planteamiento que arranca de una hipótesis, búsqueda, ordenación, exposición y análisis de datos, y obtención de unas conclusiones— con la apoyatura, o no, complementaria, de ilustraciones.

Por otra parte, también es muy difícil la eficaz divulgación general de conocimientos sin el testimonio de lo que permanece impreso. En este caso se trata de libros con texto sencillo en los que predominan las ilustraciones como punto de interés. Son, en suma, libros que difunden lo que de muchos ya es conocido. El fundamento de éstos es la visión, mientras la de aquéllos, los de investigación, es la lectura.

En esquema de principio —las variantes posteriores son diversas—, los proyectos editoriales del Patrimonio Nacional se centran en esas dos direcciones: obras de investigación y libros de divulgación. De fecha muy reciente tenemos ejemplos de aquéllas y de éstos.

Con motivo del segundo centenario de la muerte del padre Antonio Soler —que se ha cumplido en el presente año— el Patrimonio Nacional y Ediciones Escorialenses han coeditado una obra, en dos volúmenes, sobre las composiciones de este destacado músico tan vinculado al Monasterio de El Escorial. El primer volumen está dedicado a la Música Escénica y el segundo a la Música Religiosa. En ambos, y con sistema y método similares, se ofrecen estudios preliminares de los investigadores José Sierra y Eutimio Bullón, respectivamente, que se complementan con la transcripción de composiciones. En su conjunto, y por la novedad que aporta, creemos que la obra resultará de interés tanto para musicólogos como para intérpretes.

Paralelamente, y dentro de esa línea de publicaciones que no son el resultado de la investigación, el Patrimonio Nacional también ha coeditado, en esta ocasión con Luna Wennberg Editores, un libro denominado Palacios Reales del Patrimonio Nacional, que constituye el primer volumen (el segundo se referirá a los Monasterios Reales) de una obra que pretende mostrar lo más significativo de la riqueza monumental y artística del Patrimonio. Es un libro, en este caso, esencialmente visual, que ayudará a recordar al que vio estos lugares y que incitará a la visita al que no los conoce.

Estos dos ejemplos son un comienzo de actividad con la colaboración de editoriales. Son los primeros de un proyecto que el Patrimonio desea intensificar y ampliar. Hay que tener en cuenta que existen numerosos trabajos de investigación y de divulgación, ya terminados o en fase de elaboración, que merecen, como decíamos al principio, ver la luz para beneficio de todos. En ello está comprometido el Patrimonio Nacional, que llevará a cabo este proyecto con sus propios medios, si los recursos lo permiten, o con la colaboración de aquellos que estén interesados en tan atractivo programa cultural.

Con afectuosos saludos.

RAMON ANDRADA

Uno en el Palacio Real de la Zarzuela y cinco en el de Madrid

Restauración de seis relojes del Patrimonio Nacional

Por JOSE R. COLON DE CARVAJAL



Reloj con hora universal y fuentes móviles, del artífice Jean Simón Bourdier. A la derecha, arriba, un detalle del mismo. Abajo, un primer plano de la máquina (Palacio Real de la Zarzuela).

Entre finales del siglo XVIII y principios del XIX florece una enorme pasión por la relojería. Pero por la Relojería con mayúscula. De la mano del progreso logrado por la cronometría naval, alcanzado y su-

perado el fugaz segundo, cada cual pretende para sí el escape más exacto, el regulador más compensado, el tren más suave y preciso. Naturalmente, todo ello aboca en un barroquismo encantador de complicaciones delirantes que

hicieron y hacen las delicias de la cada vez más exigente sociedad. En nombre de la Ciencia, se requiere una precisión inalterable, pero en aras de la moda y el solaz, un aspecto atractivo y rico con juegos diversos e ingeniosos.

Pertenecientes a este grupo entre juicioso y frívolo se hallan los espléndidos relojes últimamente restaurados.

Reloj con hora universal y fuentes móviles

En el Salón de Audiencias del Palacio Real de la Zarzuela nos encontramos con este soberbio ejemplar de estilo imperio y de principios del siglo XIX. Tiene forma de templete clásico con columnas, realizado en bronce dorado y pavonado. En su base circular, esmaltada en verde, cuatro leones simulan lanzar chorros de agua sobre tazas. En éstas, aparecen alegorías sobre la Agricultura. En la parte central se levantan ocho columnas, y, en su interior, surtidores iguales a los de la base lanzan fingida agua sobre dos copas. Se remata este conjunto por un cisne plateado. En la parte superior, rectángulos con representación de los dioses del Olimpo, y, en uno de ellos, ventanilla de horas y minutos. El interior alberga un globo terráqueo con dial horizontal de veinticuatro horas para indicación de la hora universal, en cuyo seno se aloja la máquina horaria. Esta es de tipo francés y de forma circular, con motor a resorte de ocho días cuerda y escape de áncora regulado por volante (de modelo «rastrillo»). Disco horario de ventanilla y ejes verticales para el movimiento del globo.

En la base se aloja una caja de música de peine, con motor a resorte y venterol regulable. Dispone de tres sonatas diferentes y se pone en movimiento cada hora por una transmisión vertical del disco horario. Posee silenciador, cambio de sonatas y puesta en marcha a voluntad. En su centro, una polea conecta por medio de un cable diminuto con cuatro poleas solidarias a los cuatro surtidores de la base, y por medio de dos ruedas con los surtidores de las copas. Estos últimos terminan en piñones que engranan con aquéllos.

El artífice de este ingenio es Jean Simón Bourdier, maestro en París en 1787, y constructor de varias obras para la Casa Real Española, entre ellas la conocida popularmente como «Columna de Trajano» de la Casa del Labrador en Aranjuez, ya publicada en REALES SITIOS.

Al proceder a su estudio y restauración, hemos visto que utiliza el mismo sistema para el movimiento de las fuentes que en aquélla, debido seguramente a su similitud y a la bondad y perfección del mismo. Son también semejantes las figuras de bronce. Respecto a la máquina horaria, aunque distinta en su ejecución, es de parecida calidad y técnica aunque con escape distinto. Consideramos a éste de una gran seguridad, ciertamente por ser inaccesible una vez cerrado el globo. La disposición de todos los elementos está perfectamente estudiada y realizada.

Su restauración ha consistido en una profunda limpieza y ajuste de los bronce, conservando su carácter. Los componentes de las máquinas horaria y de música se han desmontado, procediendo a su limpieza y revisión. Se han cambiado centros que tenían holgura y pulido pivotes, rectificado ruedas y ajustado el escape. Se suprimieron fallos en el sistema de poleas y en la conexión a la caja de música. Se ha construido un cordón continuo de transmisión para las poleas, y, finalmente, centrado y engrasado el conjunto, quedando en un perfecto estado de conservación.

Adelantamos ya que al proceder en un futuro inmediato a la restauración de otros relojes de este autor en la colección del Patrimonio Nacional, esperamos poder ofrecer a nuestros lectores un amplio estudio sobre la obra de este gran artífice, que figura en museos como el de Dijon, Conservatorio de Artes y Medidas de París, Ministerio de la Guerra de la misma ciudad y Museo Victoria and Albert de Londres.

Sobremesa en caja de caoba de J. Martineau

Situado en el despacho de la Reina Victoria Eugenia del Palacio Real de Madrid, se realiza este magnífico sobremesa, cuya caja es obra del ebanista flamenco al servicio de Carlos III, José Canops. Está construido en caoba con taraceas de ébano y decoración floral metálica, revestido por guarnición de bronce dorado en estilo rococó. Dispone de esfera horaria de porcelana y dial de calendario en el mismo material, situado en la parte superior, con apliques cincelados y dorados en bronce como fondo.

La máquina, de tipo «bracket» inglés del siglo XVIII, es de platinas cuadradas, con la posterior bellamente grabada, motor a resorte con tracción por caracol y cadena de ocho días cuerda, escape de paletas con rueda catalina, gran sonería por sistema de sierra, y carrillón de ocho campanas por rueda contadera.

El autor de este reloj es Joseph Martineau, afamado artesano inglés establecido en Orange Street y en St. Martin's Court (1744-1794). Conocemos obras suyas en el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York, Salón de Matemáticas y Física de Dresden, y Museo Británico. La Colección Real tuvo varios relojes de esta firma, pero en la actualidad sólo se conserva éste.

En cuanto a su restauración, se ha procedido en primer lugar a una limpieza cuidadosa del mueble y sus bronce, y a la restauración de la muestra horaria de porcelana. En cuanto a su maquinaria, se han desmantelado sus componentes, procediendo a su revisión

y limpieza, cambiado centros con holgura y pulido pivotes, ajustado el escape, y, finalmente, lubricado el conjunto con óptimos resultados.

Mesa circular con reloj

En la parte central de la sala dedicada a exposición de relojes del Palacio Real, se encuentra esta preciosa mesa circular de estilo Carlos IV, con adornos pompeyanos y apliques calados de bronce dorado y medallones de cristal azul. El pie central está formado por tres águilas de madera con aplicaciones en bronce y anagramas de los Reyes Carlos y María Luisa bajo coronas reales. Tres columnas al exterior de jaspe con cariátides de bronce sobredorado. Se remata por una esfera de cristal tallado, con fina decoración dorada y cinco círculos indicadores de horas, meses, zodiaco, calendario de días y semanario, con sus respectivas agujas indicadoras, caladas y doradas con precioso dibujo.

La máquina, colocada en posición horizontal, es de tipo francés de finales del siglo XVIII, con platinas redondas, motor a resorte de ocho días cuerda, y un extraordinario escape vertical de volante tipo «Debaufre». Sonería de horas y medias sobre campana por contadera. Algunas ruedas de los calendarios con dibujos geométricos calados. En su platina inferior se hallan los sistemas de carga por piñón y corona y el registro del volante.

En su restauración se han seguido las normas habituales: limpieza y armado del mueble y restauración de su máquina. Esta se ha desmontado y revisado totalmente. Se han cambiado centros con holgura y pulido pivotes, cambiado un muelle real partido, y concedido gran atención al afinado del escape de difícilísima ejecución. Perfectamente limpia, se ha lubricado quedando en impecable estado de conservación.

Péndulo de Matthey

En la exposición citada anteriormente, y en uno de los testers de entrada, se nos presenta este curioso reloj. Se trata de un péndulo con esfera y máquina alojadas en su lenteja. El soporte de la suspensión es independiente y se atornilla sobre la parte posterior de una caja de caoba de época Carlos IV. La propia suspensión de cuchilla está realizada en acero y ajustada a una pieza de bronce dorado que contiene la inscripción «Suspensión construida por Woolls, Relojero de Cámara de S. M.». Su varilla de acero es regulable por otra pieza también en bronce dorado de forma rectangular, que permite alargar o acortar aquélla. Finalmente, la lenteja realizada en dorado

liso de forma circular y ligeramente esférica, con disco central plateado que contiene la esfera horaria firmada en Madrid por Matthey e Hijo. Dispone de segundero central. La máquina es del tipo «regulador» con platinas ovaladas, motor a resorte de ocho días cuerda, con un escape de clavijas regulado por contrapeso oscilante del último cuarto del siglo XVIII.

Para su restauración, se ha desmontado y revisado la máquina horaria, suprimido holguras en centros, cambiado el muelle real por estar pasado, construido una tija nueva del contrapeso y afinado al máximo el escape rectificando las bocas de acero. Se logra así una perfecta marcha y excelente estado de conservación.

Su artífice fue Abraham Matthey, natural de Neuchatel y venido a España a instancias del Rey Carlos III, por mediación del conde de Aranda, embajador en la Corte de Francia. Fue maestro en la Real Escuela de Relojería de la calle de Fuencarral, fundada en 1771 por los hermanos Charost. Sobre 1787 se encontraba al frente de la Real Fábrica de Relojería, dirigida por Vicente Sión, junto al sevillano Manuel de Rivas. En tiempos de Carlos IV, en 1880, se traslada a Ciudad Real con la misión de fundar una escuela y dirigir la formación de alumnos, labor que realizó durante ocho años con gran inteligencia y esmero, siendo recompensado con una pensión de veinticuatro reales diarios. Murió el 27 de mayo de 1823.

Respecto a la suspensión firmada por Woolls, se refiere a Juan José, hijo del sacristán de la Real Capilla de España en Londres. Vino a España como oficial de Miguel Smith, Relojero de Cámara del Rey Fernando VI, en 1757. Con comercio en Madrid, pasa en 1771 a San Ildefonso en calidad de Relojero Real. En 1778, vuelve a la Corte y es nombrado Relojero de Cámara el 3 de febrero del mismo año. Falleció en agosto de 1779. Referente al hijo de Matthey que figura en la firma, se trata de José Matthey, establecido en Madrid, discípulo de los Charost, y que, en 1823, solicita una vacante de Relojero de Cámara.

Sobremesa por Houdin

En el Salón de Tapices de la Reina María Cristina del Palacio Real, se encuentra este magnífico sobremesa, espectacular por la finura de sus esmaltes y bronce. En su parte superior aparecen las fases de la luna y el calendario lunar. En el centro, una esfera horaria con calado interior que permite ver la maquinaria y el escape. En la izquierda inferior, el semanario; y a la derecha, un calendario. Sobre la base de mármol y bronce, rodeado por un arco de esmalte, aparece el péndulo en



Péndulo con esfera y máquina alojadas en su lenteja, del artífice Abraham Matthey. A la derecha, arriba, un detalle de la suspensión construida por Woolls. Abajo, la máquina de tipo «regulador», con platinas ovaladas (Palacio Real de Madrid).

bronce dorado con forma de sol radiante. La máquina es de tipo francés de principios del siglo XIX, con platinas redondas y motor a resorte de ocho días cuerda. Su escape, del tipo «Jurgensen», es de una calidad técnica admirable, con péndulo y suspensión a cuchilla. Dispone de sonería de horas y medias sobre campana por sistema de rueda contadera. Segundero central y transmisiones para los calendarios.

En su restauración se han limpiado esmaltes y bronce. La máquina horaria se ha desmantelado en su totalidad, se han cambiado centros con holgura, pulido pivotes, sustituido el muelle real del movimiento, y ajustado perfectamente el complicado sistema de escape. Se ha sustituido el fanal de protección,

quedando el conjunto mueble-reloj en impecable estado de conservación.

Tradicionalmente, es atribuido a Jacques-François Houdin (1783-1860), relojero de Blois que vino a París para trabajar en la firma Breguet, pasando más tarde a la Detouche. Constructor de reguladores astronómicos y relojes de gran calidad, fue suegro del célebre ilusionista y constructor Robert Houdin. Conocemos obras suyas en el Conservatorio de Artes y Medidas de París y en el Museo Paul Dupuy de Toulouse.

Regulador de A. Molina

Presentamos, finalmente, este magnífico regulador que se encuentra en el



1.



2.

1. Reloj sobremesa en caja de caoba, con esfera horaria y el dial de calendario de porcelana, obra del artífice Joseph Martineau (Palacio Real de Madrid).

2. Platina posterior de la máquina del reloj sobremesa de Martineau, bellamente grabada.

3. Mesa circular con reloj, de estilo Carlos IV, con adornos pompeyanos y apliques calados de bronce dorado y medallones de cristal azul (Palacio Real de Madrid).

3.



incomparable marco de la Biblioteca del Palacio Real.

Se trata de un reloj de pie al gusto inglés, de preciosa caja de caoba guardada de bronce dorado, con esfera de porcelana y dial superior segundero, todo ello enmarcado en chapa dorada con aplicaciones florales en bronce pa-

vonado. Su máquina es del tipo de los reguladores ingleses, de platinas cuadradas, motor a pesa de medio año cuerda con el barrilete por fuera de la máquina. El escape es de áncora con péndulo compensado de varillas y suspensión a cuchilla. Dispone de mantenedor de cuerda, y todos los centros

con sus respectivos contrapivotes son de piedras duras.

También este soberbio ejemplar ha recibido gran cuidado en su delicada restauración, que ha consistido en esencia en una profunda limpieza con sus correspondientes ajustes. Se ha afinado el escape rectificando los dien-



4.

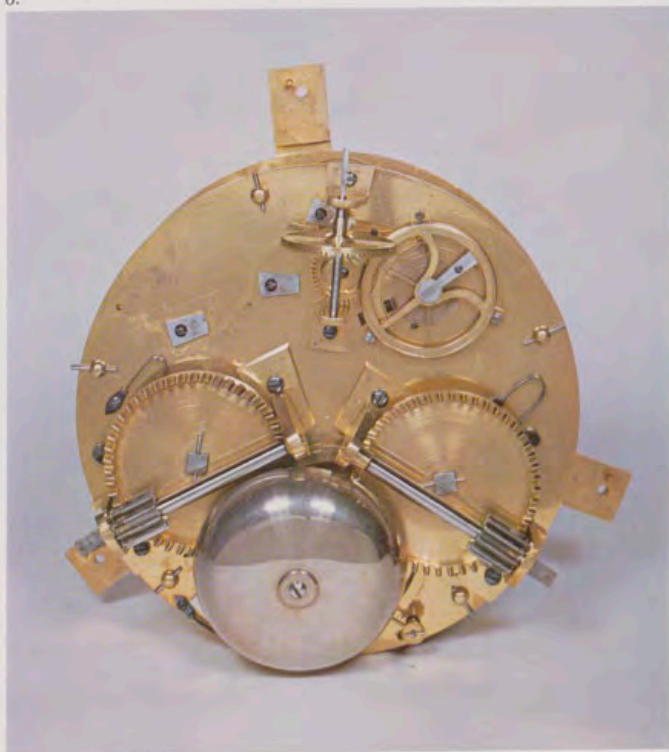
4. Esfera de cristal tallado de la mesa circular con reloj, con fina decoración dorada y cinco círculos indicadores de horas, meses, zodiaco, calendario de días y semanario.

5 y 6. Platinas anterior y posterior de la máquina de la mesa circular con reloj.

5.



6.



tes de su rueda, se ha sustituido el cordón de tripa por otro nuevo, y, finalmente, se ha lubricado el conjunto, logrando su perfecto estado de marcha original.

Fue realizado este reloj en Londres, en 1794, por Antonio Molina. Alumno de los hermanos Charost, fue uno de

los primeros pensionados por el Gobierno español para perfeccionarse en Inglaterra, cuando contaba solamente treinta y un años. En 1793 envía cinco piedras perfectamente labradas. De regreso a España en 1795, colabora con Cayetano Sánchez en el montaje del faro de Cádiz, y fue el encargado de

instalar el de la «Torre de Hércules», en La Coruña. Falleció en París, en 1798, al ir a adquirir instrumental para el Real Observatorio de Cádiz. Existen magníficas obras suyas en la sacristía de la Catedral de Jaén, Academia de Artillería de Segovia y Observatorio Astronómico de Madrid.



1.



3.

1. Reloj sobremesa, con finos esmaltes y bronce, atribuido a Jacques-François Houdin (Palacio Real de Madrid).

2. Esfera horaria del reloj sobremesa de Houdin, con calado interior que permite ver la maquinaria y el escape.

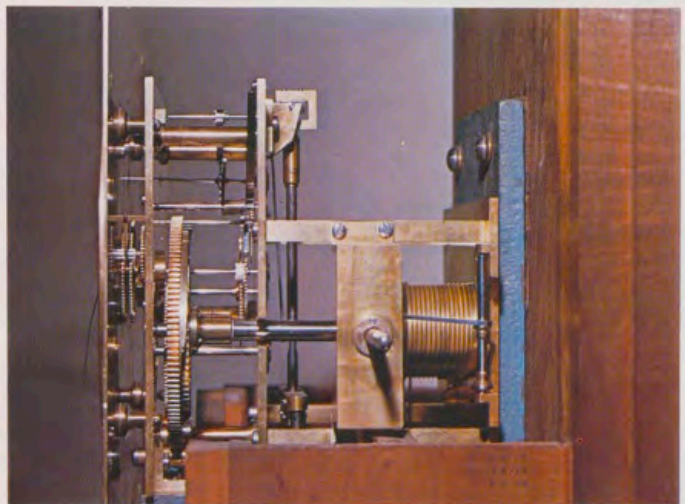
3. Regulador de pie, al gusto inglés, con caja de caoba guarnecida de bronce dorado, obra del artesano Antonio Molina (Palacio Real de Madrid).

4. Máquina del regulador de Molina, de platinas cuadradas y motor a pesa de medio año cuerda.



2.

4.



Estas restauraciones fueron efectuadas por el propio Conservador de re-

lojes del Patrimonio, autor de estas líneas, y por los oficiales relojeros del

Palacio Real, don Abelardo Calvo y don Manuel Santolaya.

Los bustos de emperadores romanos, las estatuas ideales de yeso y los retratos griegos de la Casa del Labrador de Aranjuez

Por DIETER HERTEL

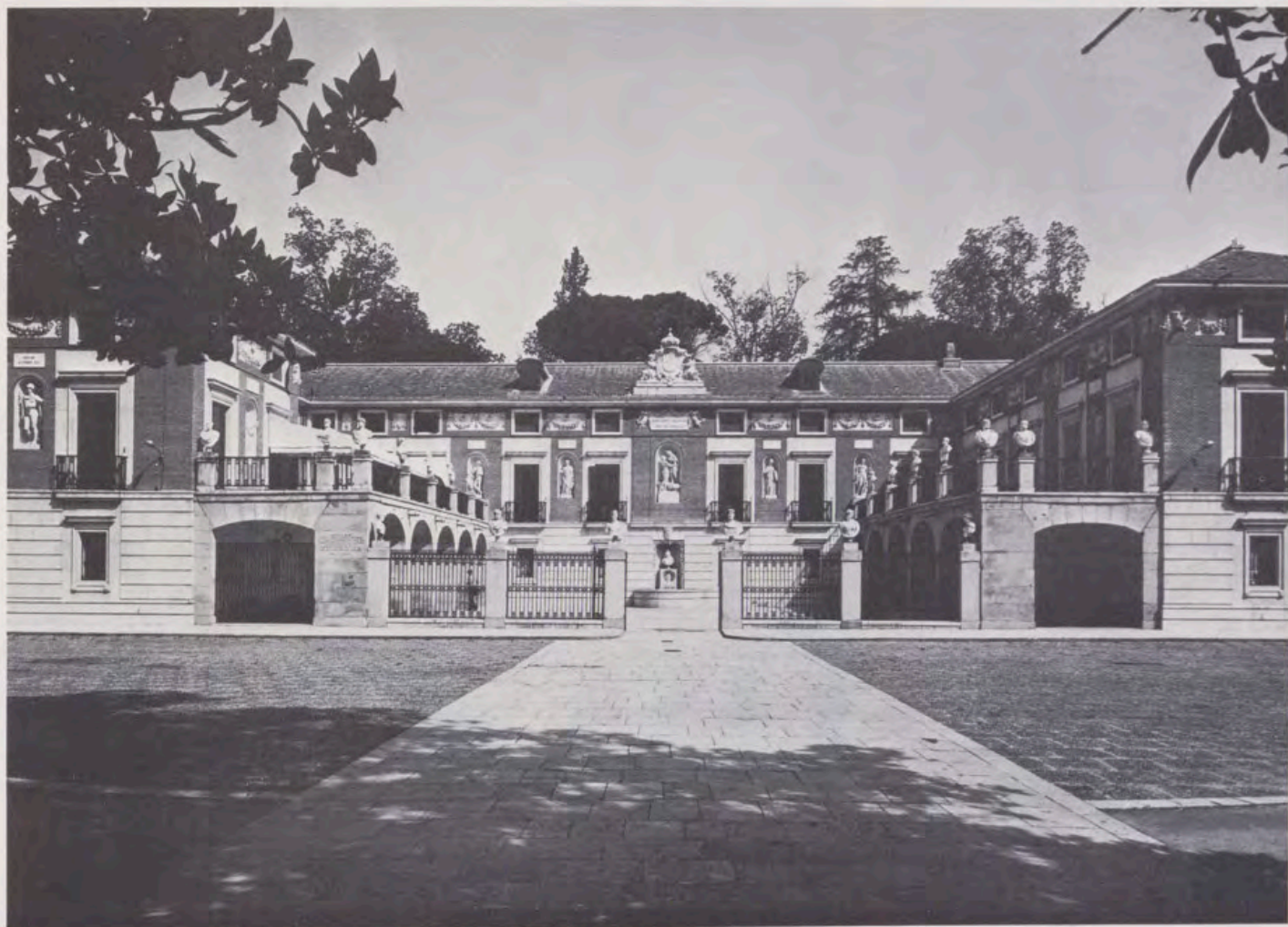


Fig. 1. Fachada de la Casa del Labrador (Real Sitio de Aranjuez).

El visitante que atraviesa el Jardín del Príncipe, perteneciente al Palacio Real de Aranjuez, encuentra en su parte oriental la Real Casa del Labrador, un Palacio al estilo neoclásico de la época del Imperio, que fue edificado entre 1792 y 1803, bajo el reinado de Carlos IV de España (1788-1808), por el arquitecto Isidro González Velázquez (fig. 1)¹. Se trata de un edificio de tres pisos con planta en forma de U, de cuyas alas laterales sobresalen dos anchos balcones; éstos llevan en sus respectivas balaustradas —al igual que los pilares de la verja de la fachada principal— bustos de empe-

radores romanos, fabricados en mármol de Carrara. Estas obras datan del siglo XVIII, y fueron realizadas probablemente en los talleres de La Granja de San Ildefonso, según prototipos de la época imperial romana. La exactitud de las copias varía; en algunos casos, la imitación del prototipo está bastante lograda, mientras que en otras copias se aprecia una reproducción más bien libre del original.

Los retratos imperiales que componen esta galería representan a los emperadores de la dinastía julio-claudia, o sea Augusto (31 a. C. - 14 d. C.), Tiberio (14-37 d. C.), Calígula (37-

41 d. C.), Claudio (41-54 d. C.) y Nerón (54-68 d. C.), y además Vitelio (69 d. C.), Vespasiano (69-79 d. C.) (¿dos veces?) (fig. 2), Trajano (98-117 d. C.), Adriano (117-138 d. C.) (fig. 3), Antonino Pío (138-161 d. C.), Marco Aurelio (161-180 d. C.) (fig. 4) y Caracalla (211-217 d. C.), acaso también César (100-44 a. C.). Casi todos ellos visten el traje militar, es decir, coraza y paludamento, con excepción de uno, que representa a Vespasiano, y lleva una vestidura parecida a una toga. Parece obvio que se ha querido representar a los emperadores en su calidad de jefes del ejército romano, subrayando de este

modo su papel de máximos representantes del dominio romano sobre el mundo. Pero no solamente estos bustos evocan la antigüedad clásica. En comparación con el aspecto relativamente modesto de la fachada del Palacio Real, la superficie exterior de la Casa del Labrador destaca por la profusa decoración de la planta principal con nichos adornados con estatuas de yeso, y, en la planta tercera, por sus placas con relieves realizados en yeso, que muestran guirnaldas de frutos, platos de ofrendas y flores en forma de rosetones. Además, las esquinas exteriores de las alas laterales del edificio llevan erotes de yeso. En el caso de las estatuas de yeso se trata casi sin excepción de figuras ideales (véase abajo). Al menos dos de ellas, las que están dispuestas en los nichos de la fachada del ala derecha, son vaciados en yeso según esculturas antiguas. La primera representa a una figura femenina ideal, que es una Flora o una Musa (fig. 5), cuyo original se halla en el Museo Capitolino de Roma, Sala del Gallo Morente, con el n.º 14, que fue descubierta en 1744 en la Villa de Adriano en Tivoli, y donada poco después por Benedicto XIV (que fue Papa de 1740 a 1758) al Museo Capitolino². La segunda estatua es un vaciado en yeso según un retrato realizado en la época julio-claudia (31 a. C.-68 d. C.) por el escultor ateniense Cleómenes (fig. 6). El original se encuentra actualmente en el Museo del Louvre de París (MA 1207), después de haber pertenecido a la colección de la Villa Montalto-Negroni en Roma y pasado en 1685 a la posesión de Luis XIV, Rey de Francia (1643-1715), que la colocó en la «Grande Galerie du Palais du Versailles»³.

Aún no se puede asegurar con certeza si todas las demás estatuas de yeso son vaciados fabricados según originales antiguos, o si entre ellos hay también imitaciones de obras de los siglos XVII y XVIII. Suponemos que en algunos casos se trata de esto último. La calidad de todos los vaciados es muy escasa.

Al penetrar en el vestíbulo situado en la ala izquierda del edificio, se ve a mano derecha, entre los bustos barrocos de Marte y de Minerva, el vaciado en yeso del famoso «Grupo de Ildefonso» (fig. 7), cuyo original está expuesto en el Museo del Prado de Madrid⁴. Cuando se construía la Casa del Labrador, el grupo se encontraba en el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso. En su origen, este grupo estuvo colocado en el jardín de la Villa Ludovisi en Roma, y fue adquirido en 1664 por la Reina Cristina de Suecia, que vivió de 1626 a 1689, fue Reina de 1644 a 1654, y residió después casi permanentemente en Roma. Después de su fallecimiento, la colección pasó a manos de Livio Odescalchi (1652-1713). Finalmente, en 1724 fue comprado por



Fig. 2. Busto de Vespasiano del siglo XVIII.

Felipe V de España (1701-1746) y trasladado al Palacio de La Granja de San Ildefonso alrededor del año de 1750⁵. De todas las piezas de la colección de «San Ildefonso» se hicieron vaciados en yeso, que fueron colocados en las Salas inferiores del Palacio⁶.

Durante los siglos XVII y XVIII, el grupo gozó de gran fama. Se le interpretó de muy diversas maneras: Winkelman (1717-1768) afirmó que se trataba de Orestes y Pilades, Lessing (1729-1781) pensó en Hipno y Tánato. Herder (1744-1803) vio en el grupo la representación de Cástor y Pólux, y Visconti (1751-1818) la conducción de Antínoo al infierno. Hasta la actualidad, ninguna de las interpretaciones mencionadas prevaleció sobre las otras, y el problema iconográfico sigue vigente sin que se haya encontrado una solución satisfactoria⁷.

En la planta principal, y entre la «Saleta de la Reina» y el «Salón de

Billar», está situada la «Galería de Estatuas» (desplegable), un recinto alargado y estrecho, que en su día fue concebido por Isidro González Velázquez, y muestra, al contrario de las demás habitaciones de la Casa del Labrador, una relación asombrosa con la antigüedad. Sobre altos pilares están dispuestos, con hermas de mármol, retratos de griegos famosos; en los nichos de las paredes y en los rincones hay vaciados en yeso de esculturas y de candelabros antiguos (fig. 8), y las basas de los vaciados situados en los rincones representan fustes de columnas dóricas. Finalmente, el suelo está cubierto de mosaicos romanos (fig. 9), y la decoración de las paredes imita formas y motivos antiguos. Sobre las dos chimeneas, dispuestas respectivamente en el centro de las paredes largas, hay montados sendos edículos, y las paredes están subdivididas por medio de pilas tras coronadas por capiteles corintios.



Fig. 3. Busto de Adriano del siglo XVIII.

Los tableros de mármol de las mesas están sostenidos por trapezóforos de leones-esfinges, y el zócalo de las paredes está decorado con paneles que llevan pinturas antiquizantes (fig. 10). Al contrario, el reloj que está colocado en el centro de la sala y cuya parte superior imita, sin atenerse demasiado al original, la columna de Trajano, no forma parte del inventario de origen, sino que fue fabricado por M. Bourdier en París, 1850⁸.

Los retratos de la Galería de Estatuas se componen casi exclusivamente de cabezas cortadas a la altura del cuello e introducidas en hermas no correspondientes, con excepción de los retratos de Homero, n.º de cat. 12 (fig. 22), y del retrato n.º 14 (fig. 24), que conservan el cuello e incluso el hombro y descansan así sobre las hermas. La mayoría de las hermas, excepto los números 8, 9 y 12 (figs. 18, 19 y 22) llevan en sus partes delanteras inscripciones

modernas del siglo XVIII de nombres por la mayor parte arbitrarios. Diez de las hermas (núms. de cat. 3-7, 10, 11, 13-15) (figs. 13-17, 20, 21, 23-25) llevan en su parte izquierda la inscripción latina siguiente:

SIGNVM IN TIBVRTINO PISONVM EFFOSSVM
ANNO MDCCLXXIX. IO. NIC. AZARA REST. C.
(REST. C. = RESTAVRANDVM CVRAVIT)

Traducción:

Retrato, excavado en 1779 cerca de Tivoli
[en el solar de la Villa] de los Pisones
y hecho restaurar por Jo. Nic. Azara.

Dicha inscripción se puede observar también en una serie de esculturas existentes en el Museo del Prado de Madrid⁹, y la muestra igualmente la famosa herma de Alejandro que se encuentra en París, Louvre MA 436¹⁰. Los retratos representan copias realizadas según originales griegos. Según indica la inscripción, proceden de excavaciones efectuadas en 1779 por Jo-

sé Nicolás de Azara, Marqués de Nibiano (1730-1804), entonces representante de España en Roma, en el solar de la llamada Villa Pisonum, cerca de Tivoli. Azara llevó las piezas a Roma, donde fueron restauradas e insertadas en las correspondientes hermas, que son también obra del siglo XVIII¹¹. Según parece, Azara adquirió en Roma otros retratos más, que también hizo instalar sobre hermas, pero que no llevan la inscripción arriba mencionada (núms. de cat. 1, 2, 8, 9, 12 y 16). Según los indicios que se explican más abajo se trata, al parecer, de obras modernas del siglo XVIII, aunque es de suponer que Azara las tuvo por antiguas. En el solar de la Villa Pisonum se habían encontrado en el siglo XVI una serie de pilares de hermas sin cabeza, que llevaban los nombres de Milciades, Carnéades, Aristóteles, Heráclito, Esquines, Isócrates, Andócides, Aristófanes y Filemón¹². Una de las dos cabezas de Milciades que existen, o bien el retrato conservado en la Casa del Labrador (n.º de cat. 4) (fig. 14) o el otro del Museo del Prado (v. nota del n.º 4 del cat.) pertenecen al pilar de la herma mencionada que lleva este nombre; parece ser también que la cabeza de Carnéades (n.º de cat. 11) (fig. 21), que acertadamente ya se había interpretado siempre como tal, pertenecía igualmente al pilar de la herma que llevaba el nombre de este filósofo. Hay que destacar el hecho de que en la llamada Villa Pisonum había dos réplicas del mismo tipo de retrato (Milciades); se supone, por tanto, que al igual que en otras villas romanas, también en ésta pudo haber además otros tipos de retratos, representados en cada caso por dos copias.

Azara legó su colección —con excepción del retrato de Alejandro, que ya había regalado a Napoleón Bonaparte¹³— al Rey español Carlos IV¹⁴, quien trasladó parte de ella a Aranjuez, donde los retratos fueron colocados en la Galería de Estatuas de la Casa del Labrador. A la colección de Azara pertenecía también otra serie más de retratos¹⁵. Posiblemente —y así ya lo supuso Hübnér— existen en el Museo del Prado varios retratos más que también formaban parte de la colección de Azara¹⁶.

Los nombres que Azara hizo inscribir en las hermas corresponden, excepto el de Hércules (n.º de cat. 3) (fig. 13), a intelectuales griegos, entre ellos algunos de los «Siete Sabios de la Antigüedad». Las inscripciones citan: Periandro de Corinto (n.º de cat. 1) (figura 11), uno de los «Siete Sabios» que vivió alrededor del año 600 a. C.; Téspis de Atenas (n.º de cat. 2) (fig. 12), el escritor de tragedias que escribió sus obras en la segunda mitad del siglo VI antes de Cristo; Pitaco de Mitilene en Lesbos (n.º de cat. 4) (fig. 14), que vivió aproximadamente entre 650 y 580 a. C.,



Fig. 4. Busto de Marco Aurelio del siglo XVIII.

uno de los «Siete Sabios»; Teofrasto de Ereso en Lesbos (n.º de cat. 5) (fig. 15), que vivió de 371 a 287 a. C., poseía una formación universal; sucedió a Aristóteles en la dirección de la escuela peripatética, y escribió una obra —la más conocida de las suyas— sobre los caracteres humanos; Heródoto de Halicarnaso (n.º de cat. 6) (fig. 16), el historiador de las guerras entre griegos y persas, llamado «pater historiae», que vivió en el siglo V a. C.; Sófocles de Atenas (n.º de cat. 7) (fig. 17), que vivió de 497 a 405 a. C., el segundo entre los tres grandes autores trágicos de Atica; Epicuro de Samos (n.º de cat. 10) (fig. 20), que vivió de 342 a 271 a. C., el fundador de la escuela epicúrea; Carnéades de Cirene (n.º de cat. 11) (fig. 21), que vivió de 214 a 128 a. C., escéptico radical y el filósofo más importante de la así llamada «Academia Media»; Sócrates de Atenas (n.º de catálogo 13) (fig. 23), que vivió aproxima-

damente de 470 a 399 a. C., había sido profesor de Platón, y fue condenado a muerte en 399 a. C. por los atenienses; Teócrito de Siracusa (n.º de cat. 14) (figura 24), que vivió en el siglo III a. C., y era el poeta oficial de la corte de Tolomeo II, Rey de Egipto (285-246 a. C.), sus obras más conocidas son poemas sobre temas bucólicos; Heráclito de Efeso (n.º de cat. 15) (fig. 25), que vivió alrededor del año 500 a. C., el filósofo ionio cuyo apodo era «El Oscuro», puesto que ya en la antigüedad fue difícil interpretar su doctrina; Demóstenes de Atenas (n.º de cat. 16) (fig. 26), que vivió de 384 a 322 a. C., el famoso orador y enemigo implacable de los Reyes de Macedonia Felipe y Alejandro Magno.

Finalmente, la Galería de Estatuas cuenta también con un retrato de Homero (n.º de cat. 12) (fig. 22), que es la copia (moderna) del llamado tipo helénico entre los retratos de Homero,

que ya en tiempos de Azara había sido reconocida como la imagen del autor de la Iliada y la Odisea.

Parece ser que aquellos retratos de la Galería de Estatuas que carecen de la inscripción de Azara, son obras del siglo XVIII. Los diez retratos que llevan grabada la inscripción latina citada muestran fibras de raíces y plantas, restos de concreción de caliza y cristal y frecuentemente señales de erosión; tienen además un brillo saponáceo debido a un anterior tratamiento con ácido. Los seis retratos que carecen de la inscripción no muestran ninguno de los indicios señalados, ostentando, si acaso, muy escasas muestras de erosión. También la clase de mármol difiere, al menos en parte, de la de los primeros, y su superficie muestra en general un color blanco-grisáceo mate u opaco. Sin embargo, llevan alguna restauración, y están cortados a la altura del cuello, seguramente para



Fig. 5. Flora o Musa, vaciado de yeso.

aparentar una procedencia antigua. Hay que destacar el hecho de que las partes añadidas, tanto en los retratos antiguos como en los modernos y también en las hermas modernas, no muestran en ningún caso fibras de raíces ni restos de concreción o fuertes señales de erosión. Además, parece que el mármol de las obras consideradas modernas varía de una a otra de forma más notable que en las antiguas. Todas las hermas están fabricadas con la misma clase de mármol, que se diferencia del de los retratos antiguos, y se aproxima más al de las piezas modernas.

Los retratos de la Casa del Labrador fueron estudiados por primera vez por E. Hübner¹⁷, quien consideraba que solamente el retrato de Homero (n.º de catálogo 12 (fig. 22) era de fabricación moderna. Desde entonces no se habían vuelto a reanudar los estudios de los retratos en cuestión. Sólo algunas cabezas fueron publicadas en la serie Arndt-Bruckmann¹⁸ y mencionadas brevemente en los libros de Richter¹⁹ y Lorenz²⁰. Hasta ahora, tampoco existían fotografías completas y de buena calidad de esas obras. Gracias a los estudios arriba descritos, varios retratos pudieron ser adjudicados con seguridad a conocidas series de réplicas (números de cat. 4, 8, 9, 10, 11, 12, 15 y 16) (figs. 14, 18, 19, 20, 21, 22, 25 y 26); sin embargo, las denominaciones de los distintos tipos de retratos propuestas por los investigadores, parecen acertadas solamente en algunos casos (números de cat. 4, 10-12 y 16) (figs. 14, 20-22 y 26): el n.º de cat. 4 es el retrato del general ateniense Mílcidas (aprox. 550-489 a. C.), que en 490 a. C. logró vencer al ejército persa en la batalla de Maratón; el n.º de cat. 10 representa al filósofo epicúreo Metrodoro de Lámpsaco (331-278 a. C.). Más arriba dimos ya una descripción sucinta de las demás personalidades o sea de los números 11 (Carnéades), 12 (Homero) y 16 (Demóstenes).

Catálogo de los retratos de griegos famosos existentes en la Galería de Estatuas

Se menciona solamente la literatura más importante. Mármol de las hermas: blanco, con rayas y manchas grises respectivamente parduzcas, de grano fino, cristalino fino; de superficie opaca, en muchas partes porosa (¿mármol de Carrara?).

1. Cabeza de griego desconocido (figura 11): altura total (incl. la herma), 0,48 m.; altura desde la punta de la barba hasta el vértice, 0,29 m. Mármol de la cabeza: blanco, granuloso, cristalino grueso. Inscripción moderna en griego en la parte delantera de la herma: Periandros (ΠΕΡΙΑΝΔΡΟΣ).

Se supone que la obra es moderna y que fue fabricada en el siglo XVIII. Hübner 107 n.º 168, Junquera 38, Richter I 87 n.º 5.

2. Cabeza de griego desconocido (figura 12): altura total (incl. la herma), 0,52 m.; altura desde la punta de la barba hasta el vértice, 0,31 m. Mármol de la cabeza: gris, de grano fino, cristalino fino, con finas rayas y manchas grises. Inscripción moderna en griego en la parte delantera de la herma: Thespis (ΘΕΣΠΙΣ). Se supone que la obra es moderna y que fue fabricada en el siglo XVIII. Hübner 105 n.º 163, Junquera 38, 48 (con figs.).
3. Cabeza de griego desconocido (figura 13): altura total (incl. la herma), 0,57 m.; altura desde la punta de la barba hasta el vértice, 0,31 m. (=altura de la parte antigua). Mármol de la cabeza: blanco, de grano grueso, cristalino fino, con descoloramiento gris. En el hombro derecho, la herma lleva añadido un trozo de mármol idéntico al que la compone. Inscripción moderna en griego en la parte delantera de la herma: Herakles (ΗΡΑΚΛΗΣ). La herma lleva en su lado izquierdo la inscripción latina de Azara arriba indicada. Obra de la época del imperio romano. Hübner 104 n.º 159, Junquera 38, 47 (con figs.); ABr 663, 664, Lorenz 24 n.º XVI, 14.
4. Milciades (fig. 14). (Compárese la réplica existente en el Museo del Prado [Blanco n.º 23, lám. 5] procedente igualmente de las excavaciones de Azara en la Villa de los Pisones): altura total (incl. la herma), 0,56 m.; altura desde la punta de la barba hasta el vértice, 0,34 m. (=altura de la parte antigua). Mármol de la cabeza: blanco, granuloso, cristalino grueso; con manchas amarillentas hasta parduzcas. Inscripción moderna en griego en la parte delantera de la herma: Pittakos (ΠΙΤΤΑΚΟΣ). La herma lleva en su lado izquierdo la inscripción latina de Azara arriba indicada. Obra de la época del imperio romano. Hübner 107s. n.º 169; ABr 629, 630; G. Lippold, *Gnomon* 19, 1943, 317; Blanco 27, texto de n.º 23; Richter I 90; Lorenz 22s. n.º XVI, 2b; W. Gauer, *JdI* 83, 1968, 128; Junquera 38.
5. Cabeza de griego desconocido (figura 15): altura total (incl. la herma), 0,56 m.; altura desde la punta de la barba hasta el vértice, 0,31 m. (=altura de la parte antigua). Mármol de la cabeza: blanco, cristalino fino, de grano fino, con descoloramiento amarillento



Fig. 6. Estatua julio-claudia del escultor Cleómenes, vaciado de yeso.



Fig. 7. Grupo de Ildefonso, vaciado de yeso.

hasta parduzco. Inscripción moderna en griego en la parte delantera de la herma: Theophrastos (ΘΕΟΦΡΑΣΤΟΣ). La herma lleva en su lado izquierdo la inscripción latina de Azara arriba indicada. Obra de la época del imperio romano. Hübner 105 n.º 162; Junquera 38; Richter II 178; ABr 665, 666; Lorenz 24 n.º XVI, 17.

6. Aristogitón (?) (fig. 16). Copia no exacta del retrato de Aristogitón que forma parte del grupo de los tiranicidas (?). Compárese la réplica (?) existente en el Museo del Prado (Blanco n.º 78, láms. 35, 36) procedente igualmente de las excavaciones de Azara en la Villa de los Pisones. Los atenienses Harmodio y Aristogitón que en 514 a. C. habían asesinado al tirano Hiparco, fueron honrados mucho después de su muerte, como héroes de la democracia ateniense, mediante la colocación en 477 a. C. de un grupo de estatuas en la ágora de Atenas; de este grupo existen solamente copias romanas²¹. Altura total (incl. la herma), 0,56 m.; altura desde la punta de la barba hasta el vértice, 0,35 m. (= altura de la parte antigua). Mármol de la cabeza: blanco, granuloso, cristalino fino; en parte con manchas parduzcas. Inscripción moderna en griego en la parte delantera de la herma: Herodotos (ΗΡΟΔΟΤΟΣ). La herma lleva en su lado izquierdo la inscripción latina de Azara arriba indicada. Obra de la época del imperio romano. Hübner 104 número 160; Junquera 38; ABr 547, 548; Lorenz 24 n.º XVI, 15.
7. Cabeza de griego desconocido (figura 17): altura total (incl. la herma), 0,58 m.; altura desde la punta de la barba hasta el vértice, 0,32 m. Mármol de la cabeza: blanco, granuloso, cristalino grueso; en parte con descoloramiento o manchas amarillentas hasta parduzcas. Inscripción moderna en griego en la parte delantera de la herma: Sophokles (ΣΟΦΟΚΛΗΣ). La herma lleva en su lado izquierdo la inscripción latina de Azara arriba indicada. Obra de la época del imperio romano. Hübner 109s. número 175; Junquera 38, 48 (con figs.); ABr 549, 550; Lorenz 24 n.º XVI, 20.
8. Cabeza de griego desconocido (llamado Kolotes) (fig. 18): altura total (incl. la herma), 0,54 m.; altura desde la punta de la barba hasta el vértice, 0,33 m. Mármol de la cabeza: blanco grisáceo, cristalino fino, de grano fino, con manchas grises en el mármol. Se supone que la obra es moderna y que fue fabricada en el siglo XVIII.

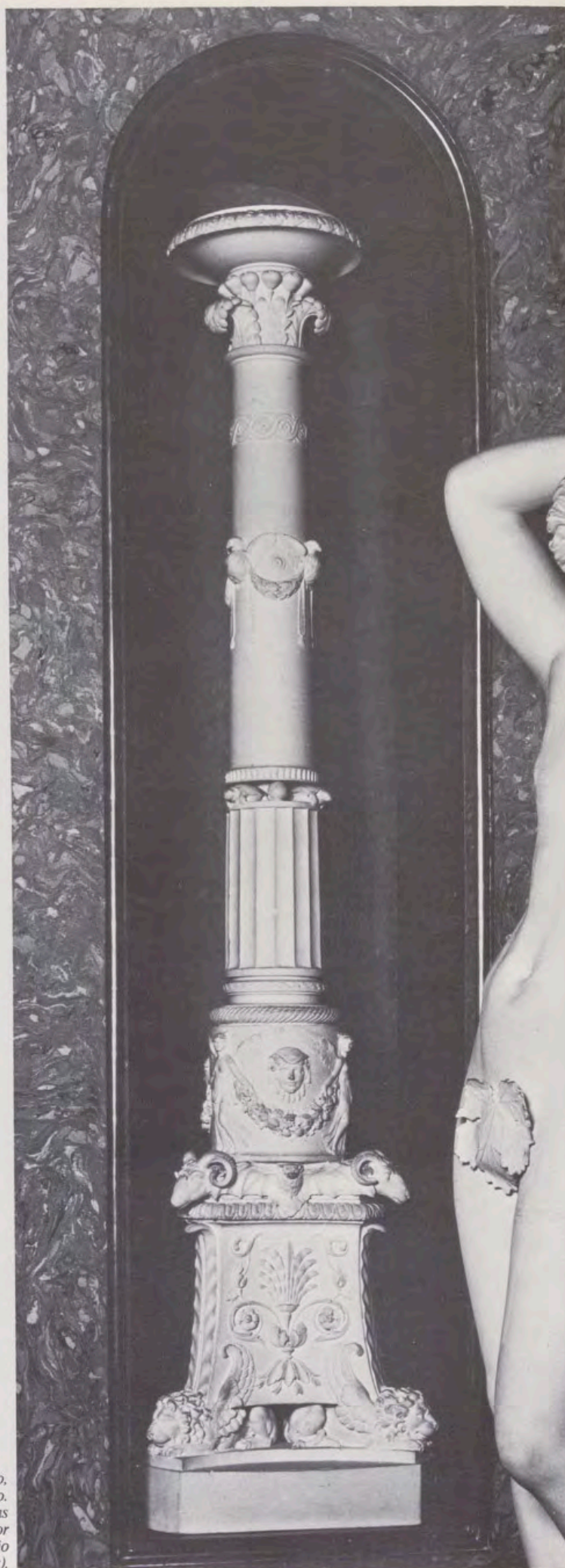


Fig. 8. Candelabro, vaciado de yeso. Galería de Estatuas de la Casa del Labrador (Real Sitio de Aranjuez).



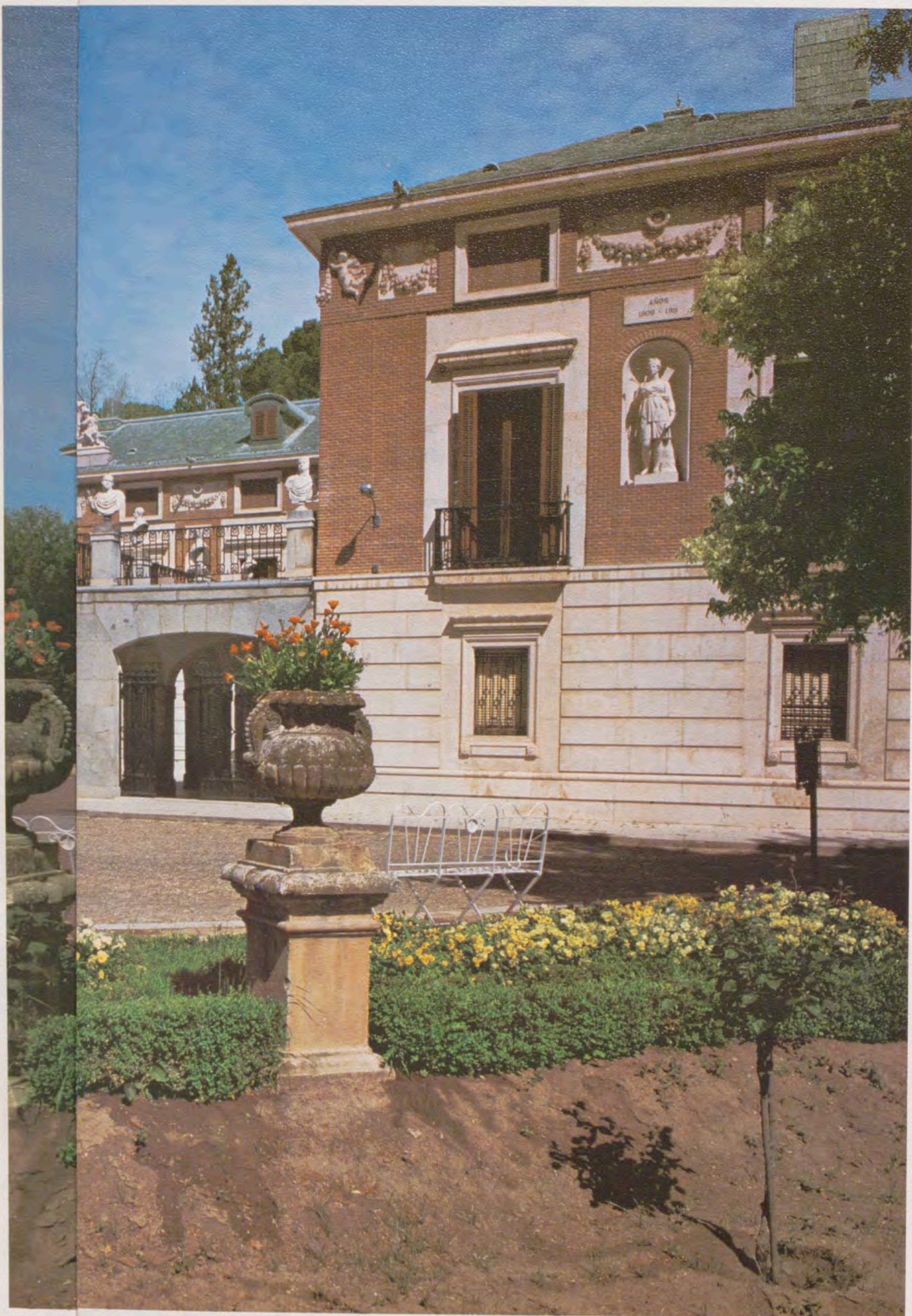
*La Galería de Estatuas vista desde el Salón de Billar.
Casa del Labrador (Real Sitio de Aranjuez).*



*La Galería de Estatuas vista desde el Salón de Billar.
Casa del Labrador (Real Sitio de Aranjuez).*



*Fachada principal de la Casa del Labrador
con el jardín en primer término
(Real Sitio de Aranjuez).*



Fachada
con el jar
(Real Sitio

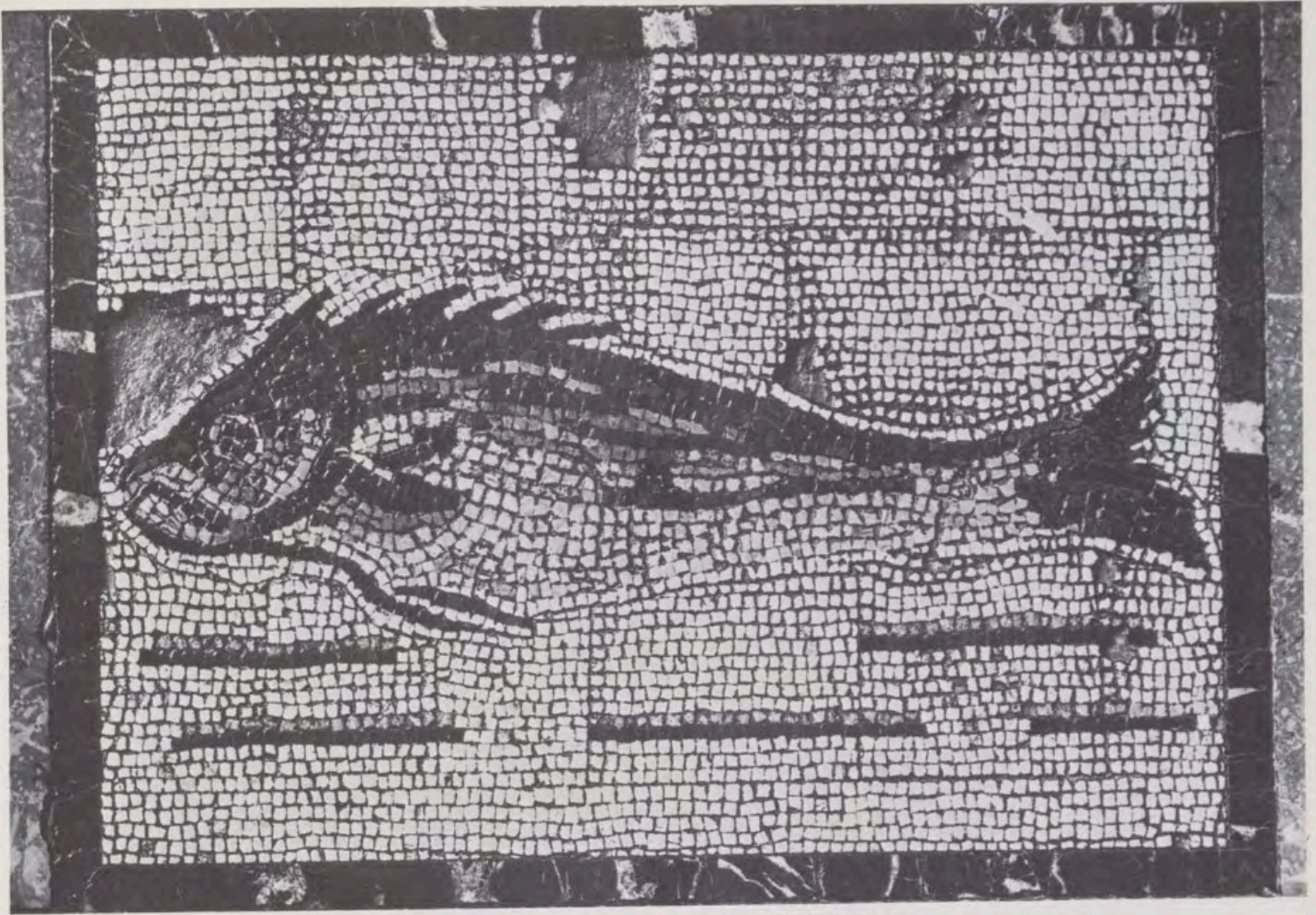


Fig. 9. Mosaico romano en el suelo de la Galería de Estatuas

Fig. 10. Panel con pintura antiquizante. Galería de Estatuas



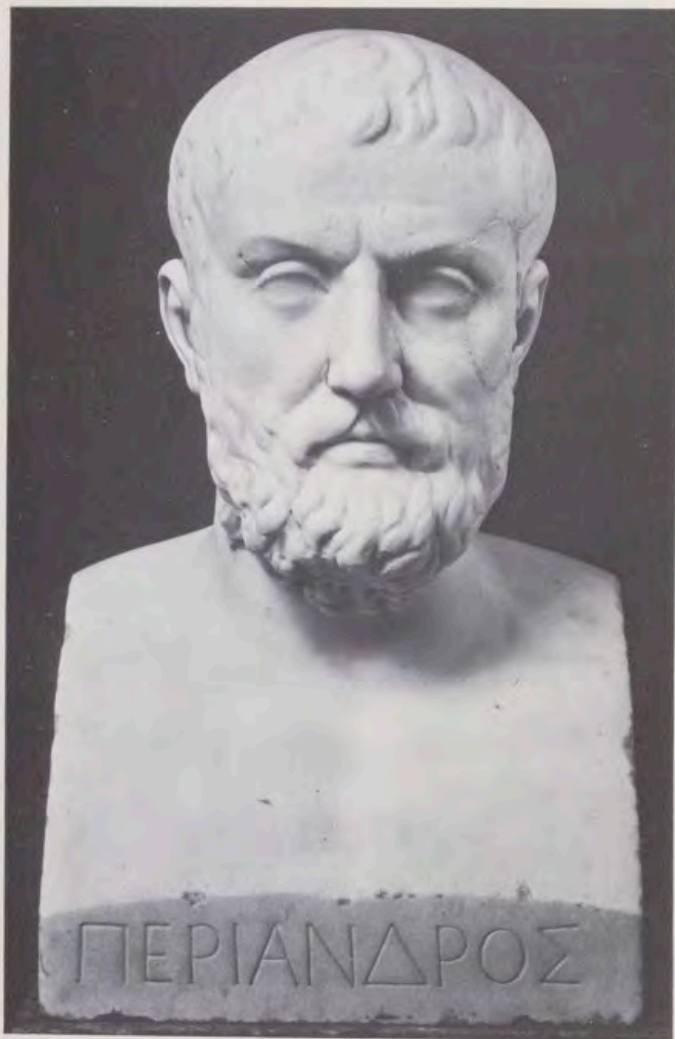


Fig. 11. Cabeza de griego desconocido, n.º de cat. 1.

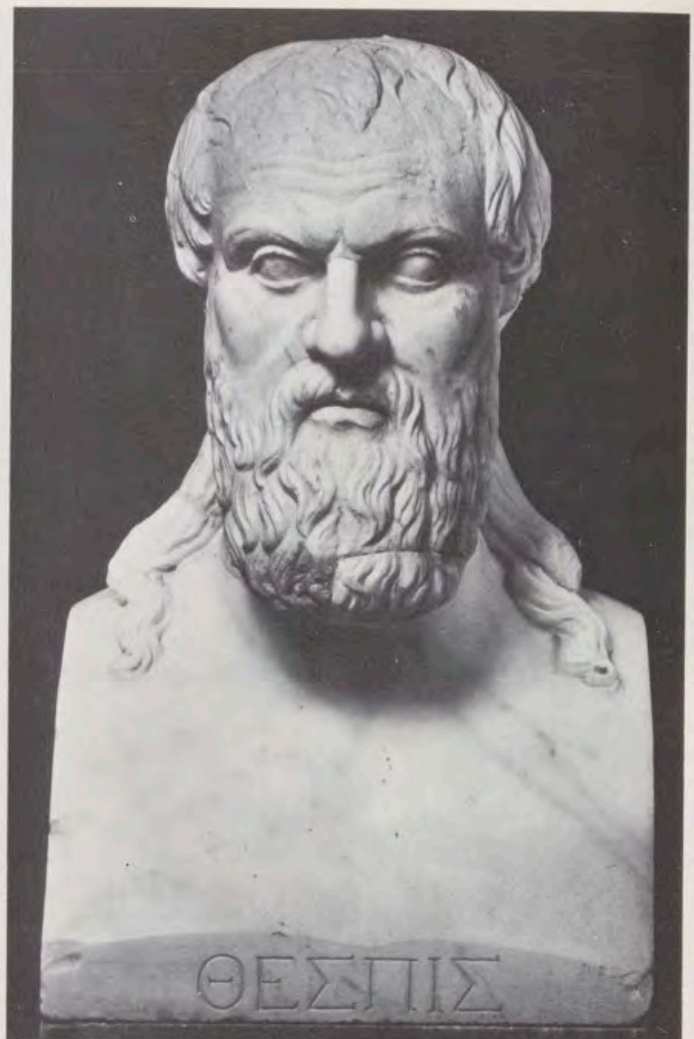


Fig. 12. Cabeza de griego desconocido, n.º de cat. 2.

Probablemente Hübner 112 número 183; Junquera 38, 47 (con figuras).

9. Cabeza de griego desconocido (llamado Solón) (fig. 19): altura total (incl. la herma), 0,53 m.; altura desde la punta de la barba hasta el vértice, 0,35 m. Mármol de la cabeza: blanco grisáceo, cristalino fino, de grano fino, con rayas y manchas grises en el mármol (igual que en el n.º de cat. 8). Se supone que la obra es moderna, y que fue fabricada en el siglo XVIII. Probablemente Hübner 112 n.º 182; Junquera 38.
10. Metrodoro (fig. 20): altura total (incl. la herma), 0,53 m.; altura desde la punta de la barba hasta el vértice, 0,33 m. (=altura de la parte antigua). Mármol de la cabeza: blanco, granuloso, cristalino fino, con algún descoloramiento gris, amarillento y parduzco. Inscripción moderna en griego en la parte delantera de la herma: Epikouros (ΕΠΙΚΟΥΡΟΣ). La herma lleva en su lado izquierdo la inscripción latina de Azara arriba indicada. Obra de la época del imperio romano. Hübner 102s. nú-

mero 154; Junquera 38, 47 (con figuras); Richter II 201 n.º 6 figura 1243.

11. Carnéades (fig. 21): altura total (incl. la herma), 0,54 m.; altura desde la punta de la barba hasta el vértice, 0,29 m.; altura de la parte antigua, 0,30 m. Mármol de la cabeza: blanco, cristalino fino, de grano fino, con manchas grises hasta parduzcas. Inscripción moderna en griego en la parte delantera de la herma: Karneades (ΚΑΡΝΕΑΔΗΣ). La herma lleva en su lado izquierdo la inscripción latina de Azara arriba indicada. Obra de la época del imperio romano. Hübner 106 n.º 166; ABr 637, 638; Junquera 38, 47 (con figuras); Richter II 250 n.º 6, figuras 1685-1686; Lorenz 23 número XVI, 5.
12. Homero (fig. 22): altura total (incl. la herma), 0,52 m.; altura desde la punta de la barba hasta el vértice, 0,32 m. Cabeza cortada por debajo del arranque del cuello e insertada en la herma. Idéntica clase de mármol en cabeza y herma: blanco, cristalino fino, de grano fino y superficie mate. Se supone que la obra es

moderna y que fue fabricada en el siglo XVIII. Hübner 163, copia n.º 9; Junquera 38; Richter I 52.

13. Cabeza de griego desconocido (figura 23). Compárese la réplica (?) existente en el Museo del Prado (Blanco n.º 107 láms. 35, 36) que acaso pertenecía a la colección Azara. Altura total (incl. la herma), 0,58 m.; altura desde la punta de la barba hasta el vértice, 0,33 m. (=altura de la parte antigua). Mármol de la cabeza: blanco, cristalino muy fino y de grano muy fino; en algunas partes con descoloramientos color gris oscuro hasta castaño claro. Inscripción moderna en griego en la parte delantera de la herma: Sokrates (ΣΟΚΡΑΤΗΣ). La herma lleva en su lado izquierdo la inscripción latina de Azara arriba indicada. Obra de la época del imperio romano. Hübner 109 n.º 173; Junquera 38; Richter I 115 n.º 1; ABr 993, 994; Lorenz 24 número XVI, 19.
14. Cabeza de griego desconocido (figura 24): altura total (incl. la herma), 0,55 m.; altura desde la punta de la barba hasta el vértice,



Fig. 13. Cabeza de griego desconocido, n.º de cat. 3.

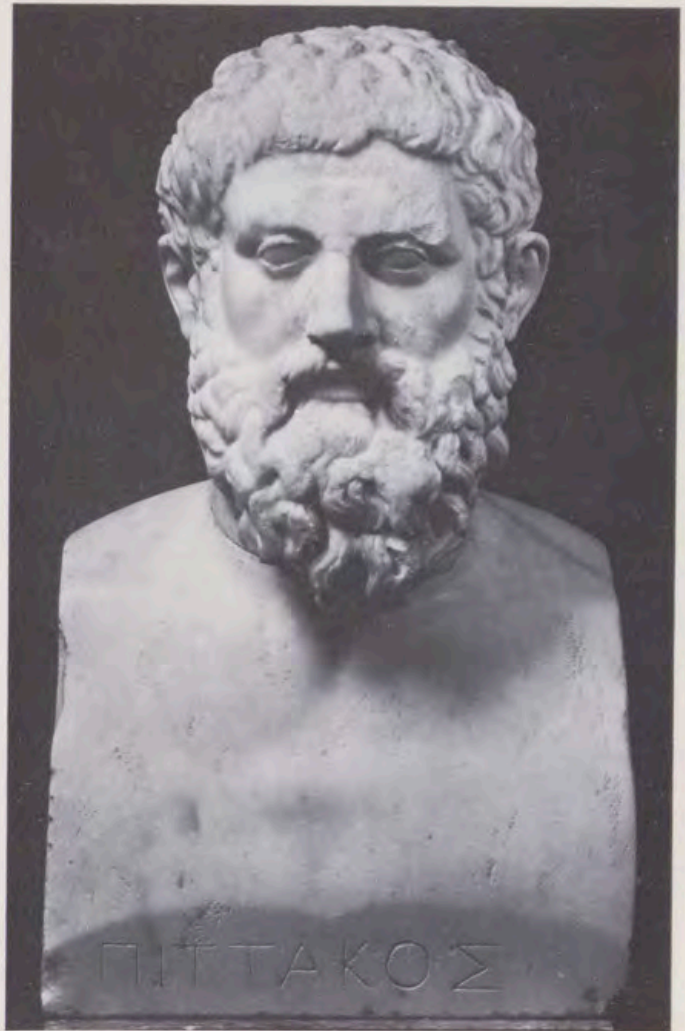


Fig. 14. Cabeza de Milcíades, n.º de cat. 4.

0,30 m.; altura de la parte antigua (¡hombro!), 0,42 m. Mármol de cabeza y hombro: blanco, cristalino grueso, granuloso; manchas amarillentas hasta parduzcas. Inscripción moderna en griego en la parte delantera de la herma: Theokritos (ΘΕΟΚΡΙΤΟΣ). La herma lleva en su lado izquierdo la inscripción latina de Azara arriba indicada. Obra de la época del imperio romano. Hübner 105 n.º 161; Junquera 38; ABr 661, 662; Lorenz 24 número XVI, 15.

15. Cabeza de griego desconocido (figura 25): altura total (incl. la herma), 0,55 m.; altura desde la punta de la barba hasta el vértice, 0,31 m. (=altura de la parte antigua). Mármol de la cabeza: blanco, de grano fino, cristalino fino, en parte cristalino grueso, en algunas partes con descoloramientos de color castaño claro. Inscripción moderna en griego en la parte delantera de la herma: Herakleitos (ΗΡΑΚΛΕΙΤΟΣ). La herma lleva en su lado izquierdo la inscripción latina de Azara arriba indicada. Obra de la época del imperio romano. Hübner 104 n.º 158; ABr

625, 626; Junquera 38, 48 (con figuras); Richter I 81; Lorenz 24 número XVI, 13.

16. Demóstenes (fig. 26): altura total (incl. la herma), 0,43 m.; altura desde la punta de la barba hasta el vértice, 0,28 m. Mármol de la cabeza: gris, de grano grueso, cristalino grueso, con rayas de color gris oscuro y superficie mate. Inscripción moderna en griego en la parte delantera de la herma: Demosthenes (ΔΕΜΟΣΘΕΜΗΣ). Se supone que la obra es moderna, y que fue fabricada en el siglo XVIII. Hübner 102 n.º 152; Junquera 38; Richter II 221 número 9.

Es de suponer que Azara quiso reunir una galería lo más completa posible de retratos de filósofos, poetas, historiadores, rétores y «sabios» griegos. Ello se desprende de las inscripciones que Azara hizo grabar en las hermas modernas, con la única excepción de «Hércules» (n.º de cat. 3) (fig. 13) —según la filosofía estoica, sin embargo, Hércules representa la imagen del héroe lleno de virtudes—, y esta concepción fue la que determinó la colocación de los 16 retratos en la Casa del Labrador.

Los vaciados en yeso a imitación de esculturas antiguas, que se encuentran en la Galería de Estatuas, muestran una calidad muy superior a los de la fachada exterior. Se trata de dos Musas, una Isis (?), una niña con peplo, un Apolo, un Baco, un Paris y un sátiro. La Isis (?) (fig. 27) y una de las Musas (fig. 28) son vaciados según dos estatuas que actualmente se guardan en el Museo del Prado. La primera de ellas²² está compuesta por numerosos fragmentos y restauraciones, como, por ejemplo, la cabeza. La segunda estatua²³ está restaurada en su mayor parte excepto el torso. Es, pues, evidente que los vaciados fueron hechos de «originales» ya de por sí bastantes restaurados, pero estos vaciados transmitieron la impresión de que los originales estaban en perfecto estado, siendo además piezas de sencilla belleza (en el sentido clasicista). En este aspecto, los vaciados superan, por tanto, los originales llenos de restauraciones, adquiriendo de esta manera valores propios en cuanto a contenido y expresión estética. En comparación con los originales, los vaciados muestran la esencia «clásica» con mayor pureza y perfección. El mismo procedimiento y los mismos efectos se pueden observar también en los demás vaciados de la

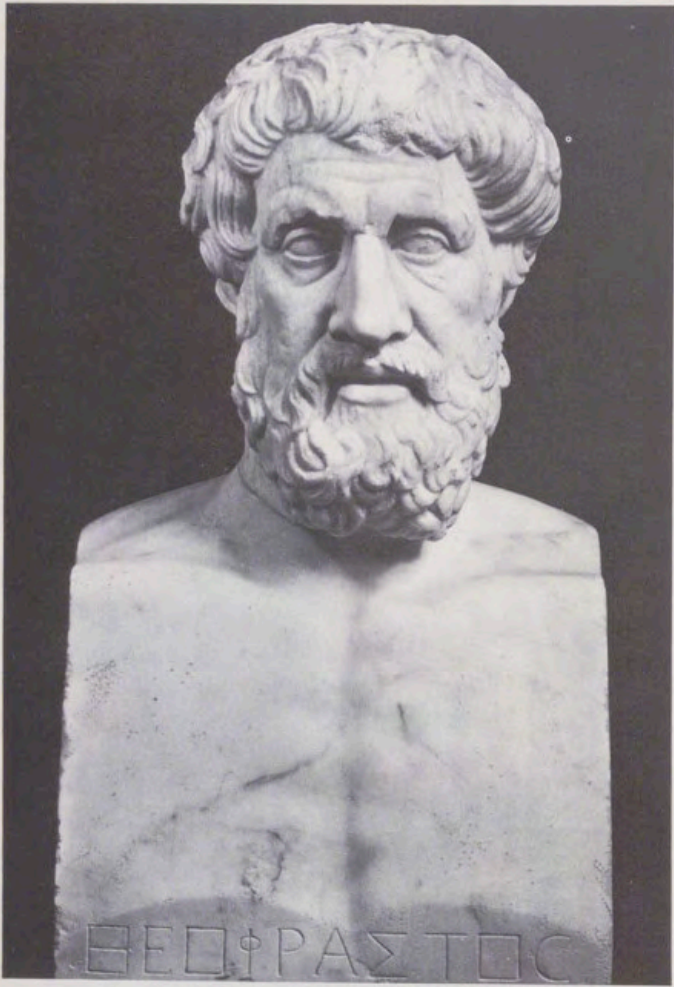


Fig. 15. Cabeza de griego desconocido, n.º de cat. 5.

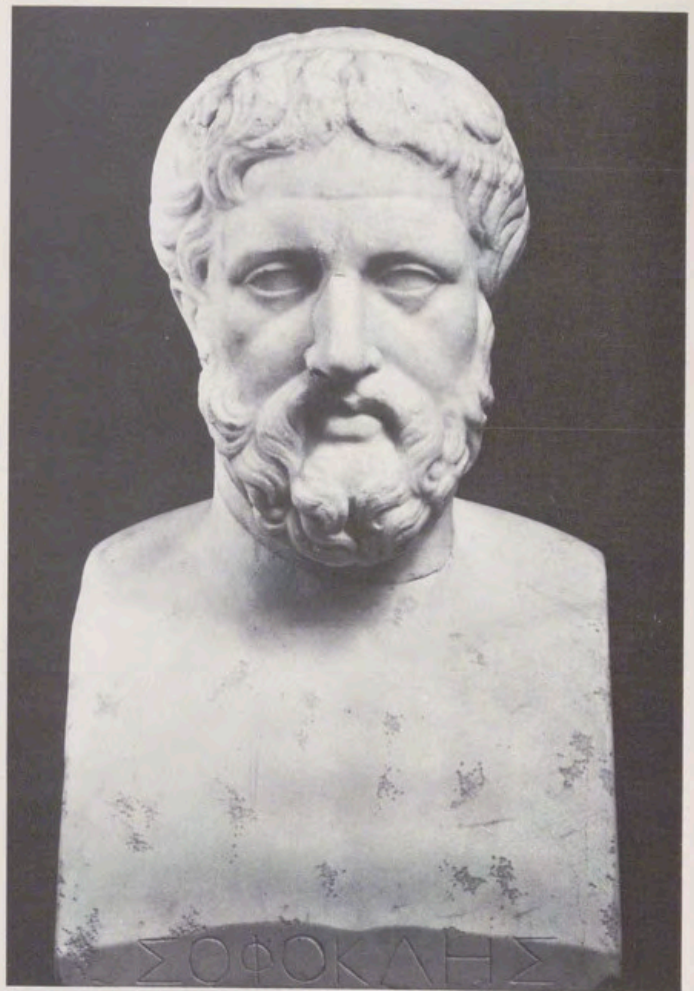


Fig. 17. Cabeza de griego desconocido, n.º de cat. 7.

Fig. 16. Cabeza de Aristogitón (?), n.º de cat. 6.

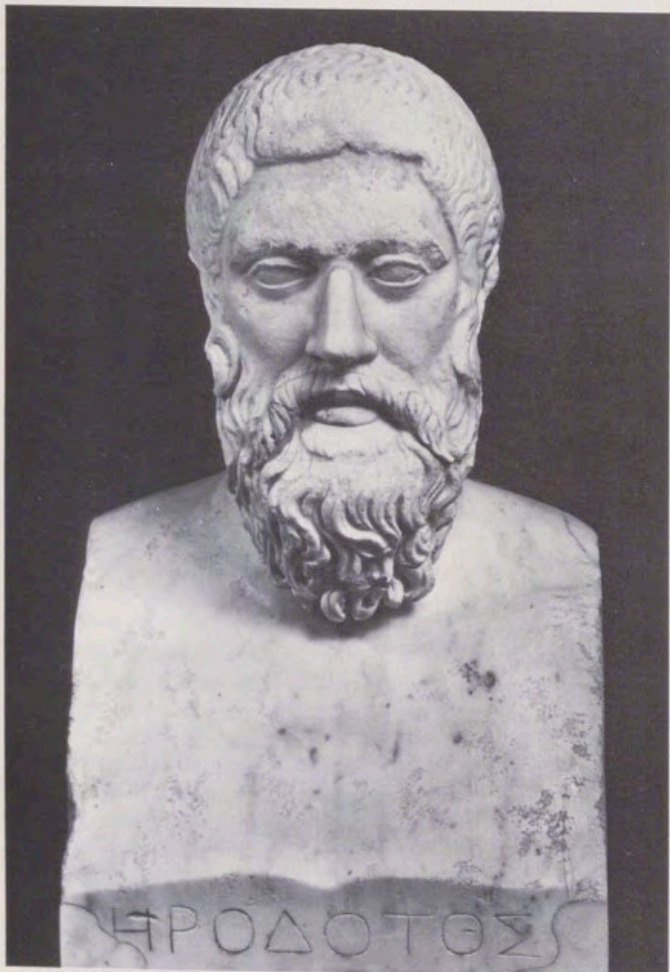
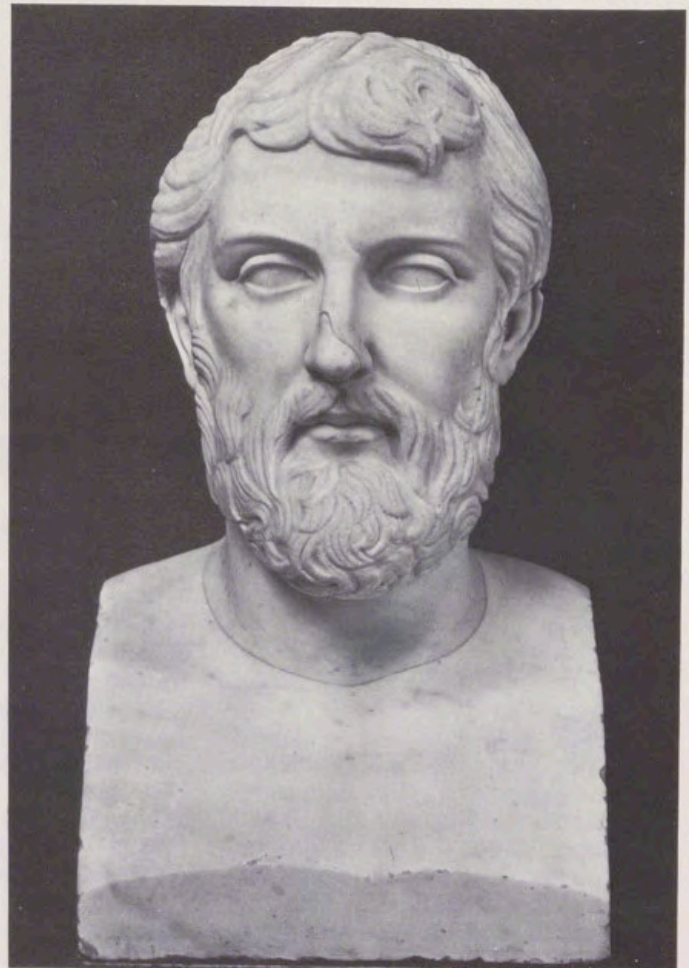


Fig. 18. Cabeza de griego desconocido, llamado Colotes, n.º de cat. 8.



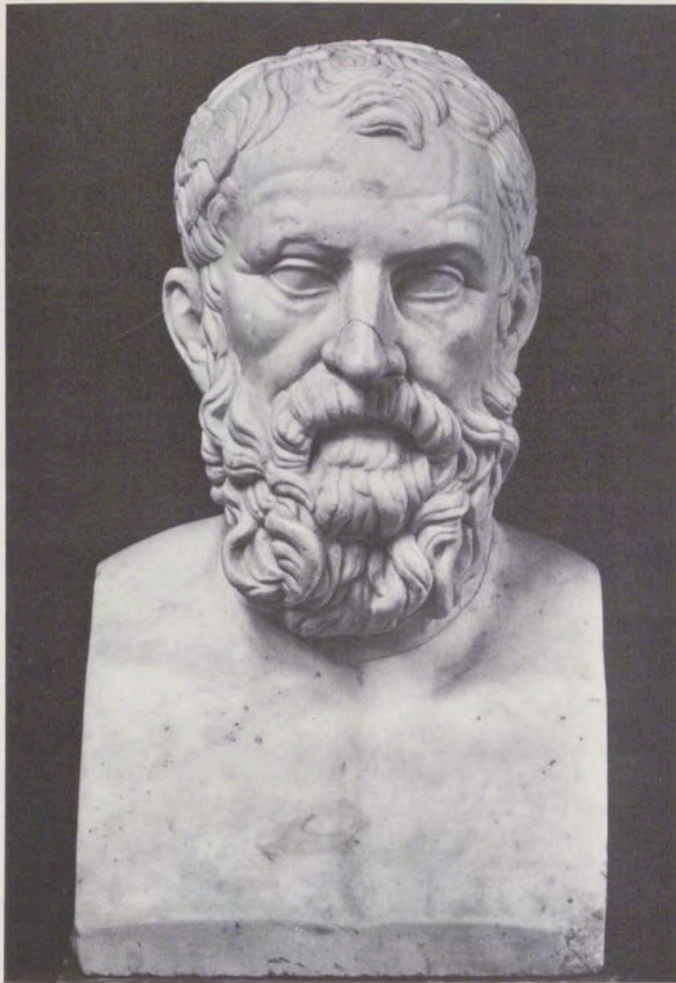


Fig. 19. Cabeza de griego desconocido, llamado Solón, n.º de cat. 9.

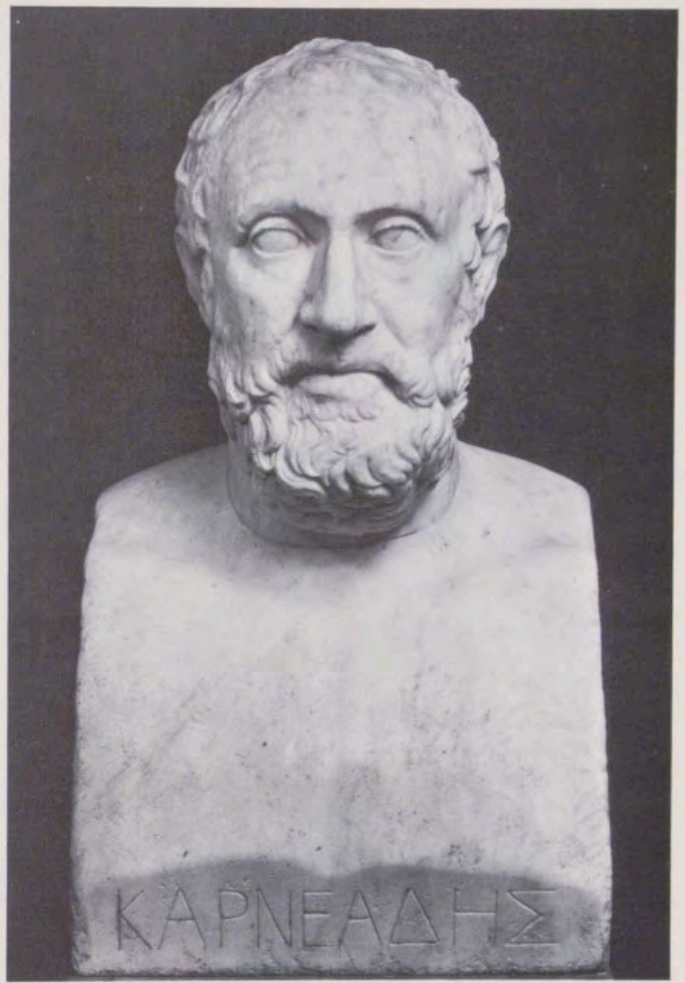


Fig. 21. Cabeza de Carnéades, n.º de cat. 11.

Fig. 20. Cabeza de Metrodoro, n.º de cat. 10.

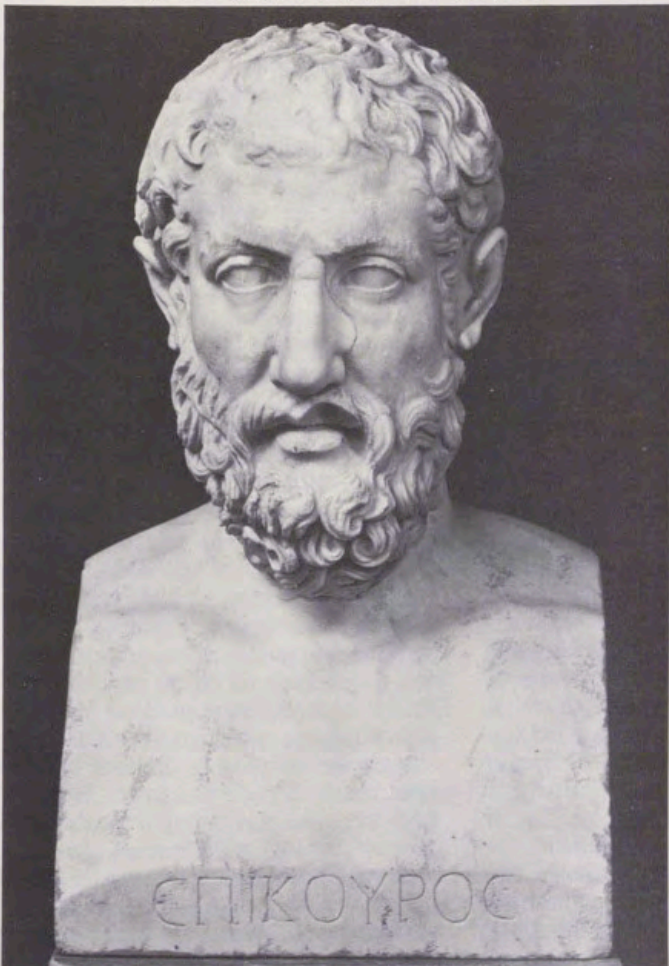
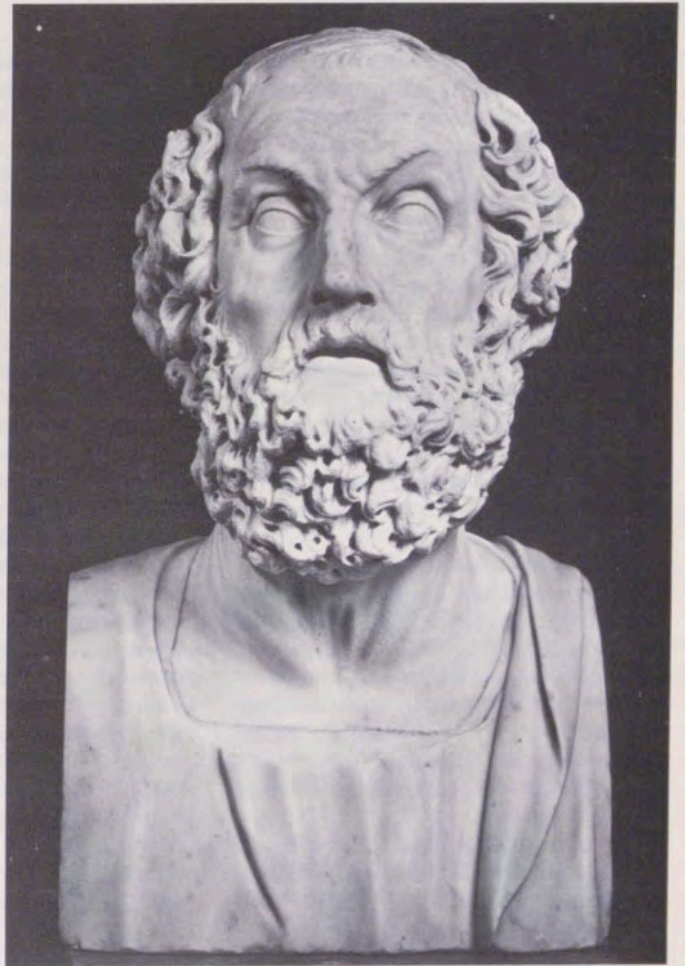


Fig. 22. Cabeza de Homero, n.º de cat. 12.



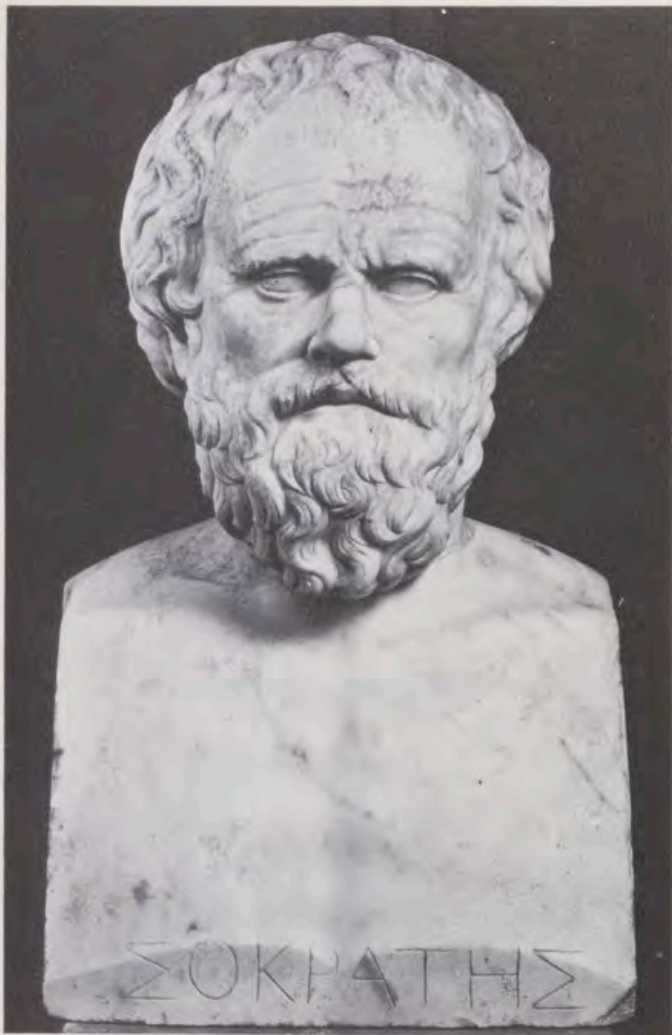


Fig. 23. Cabeza de griego desconocido, n.º de cat. 13.

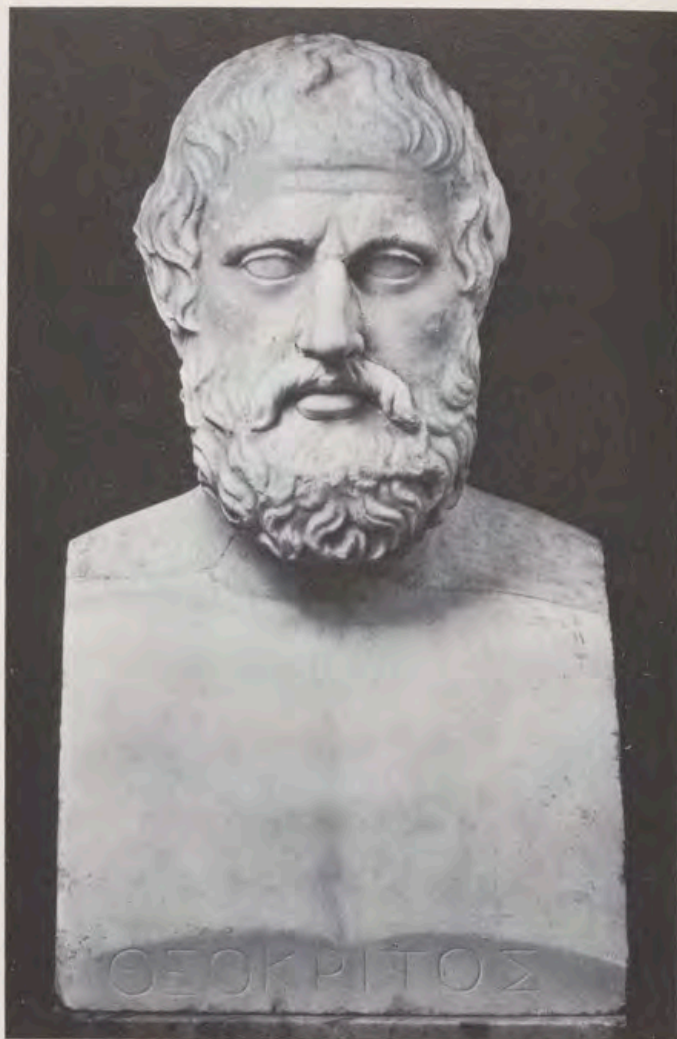


Fig. 24. Cabeza de griego desconocido, n.º de cat. 14.

Galería de Estatuas, cuyos originales son estatuas antiguas de mármol guardadas en Italia; se trata, además, de una faceta característica de todos los vaciados del siglo XVIII y del principio del siglo XIX.

En Madrid, la primera colección de vaciados en yeso realizados según esculturas antiguas fue instalada por el célebre pintor Antón Rafael Mengs (1728-1779). Siguiendo la llamada del Rey Carlos III vino a Madrid en 1761, trayendo consigo 120 cajas llenas de vaciados hechos en Roma, que fueron colocados en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Una segunda colección, que ya mencionamos más arriba, fue formada por los vaciados hechos según todas las esculturas antiguas existentes en el Palacio de La Granja de San Ildefonso. Las estatuas de Isis y de una de las dos Musas, así como el grupo de Ildefonso, demuestran claramente que por lo menos, ya alrededor del año 1800, existían vaciados realizados a imitación de las esculturas conservadas en el Palacio de La Granja²⁴.

Dejando aparte el grupo de Ildefonso, colocado en el vestíbulo, los vaciados de la Galería de Estatuas no representan precisamente a las esculturas antiguas más célebres de la época

del clasicismo. Aun teniendo en cuenta las dimensiones relativamente modestas de la Galería, donde la colocación de vaciados hechos de estatuas de tamaño sobrenatural, como, por ejemplo, del Apolo de Belvedere²⁵ hubiera afectado negativamente la armonía del conjunto, llama la atención el hecho de que falten aquellos ejemplos de la escultura «clásica» que eran considerados como prototipos del arte griego, y que por entonces gozaban de gran prestigio entre las personas cultas. Faltan el llamado Idolino²⁶ y también el «muchacho orante» de Sanssouci²⁷, etc. Presumimos que en aquel tiempo no se disponía de vaciados de dichas esculturas. Parece ser también que entonces la idea era la de reunir en la Galería de Estatuas, vaciados en yeso y no los «originales» de mármol, pues obviamente hubiera sido fácil trasladar algunas de las esculturas relativamente bien conservadas, que ya existían en el Palacio de La Granja, a la Casa del Labrador, como, por ejemplo: el Fauno del cabrito²⁸, el Sátiro en reposo²⁹, la Musa apoyada en un pilar³⁰, el Joven desnudo³¹, o el llamado Sueño³²; todos ellos, por sus medidas y su «clasicidad», se hubieran correspondido con los vaciados.

No hay lugar a dudas, pues, que se

dio preferencia a los vaciados en yeso antes que a las obras originales de mármol, seguramente con la intención de conseguir de este modo una mayor sensación de «clasicidad». Al reunir los vaciados, ésta debe de haber sido la idea básica, ya que obviamente el agrupamiento de esos retratos de griegos famosos (sabios, poetas, filósofos, etc.) no obedece a una determinada concepción temática. Sólo en el caso de las dos Musas y del Apolo se percibe esta posibilidad, mientras que los demás vaciados, es decir, el Baco, el sátiro, el Paris y la Isis (?) no parecen corresponder a ese concepto.

Gracias a su rica dotación en forma de retratos griegos, de vaciados en yeso según esculturas y candelabros antiguos, además de mosaicos romanos, la Galería de Estatuas —repárese en este nombre— adquiere un carácter museístico, y recuerda en cierto modo un gabinete de antigüedades. Este carácter especial llama la atención sobre todo cuando se compara la Galería con las salas restantes de la Casa del Labrador, que, aunque guardan una cierta relación con la antigüedad gracias, por ejemplo, a sus paredes enteladas en seda imitando el llamado estilo pompeyano, sus frescos de temas antiguos o también sus porcelanas de Sèvres, y la Sa-

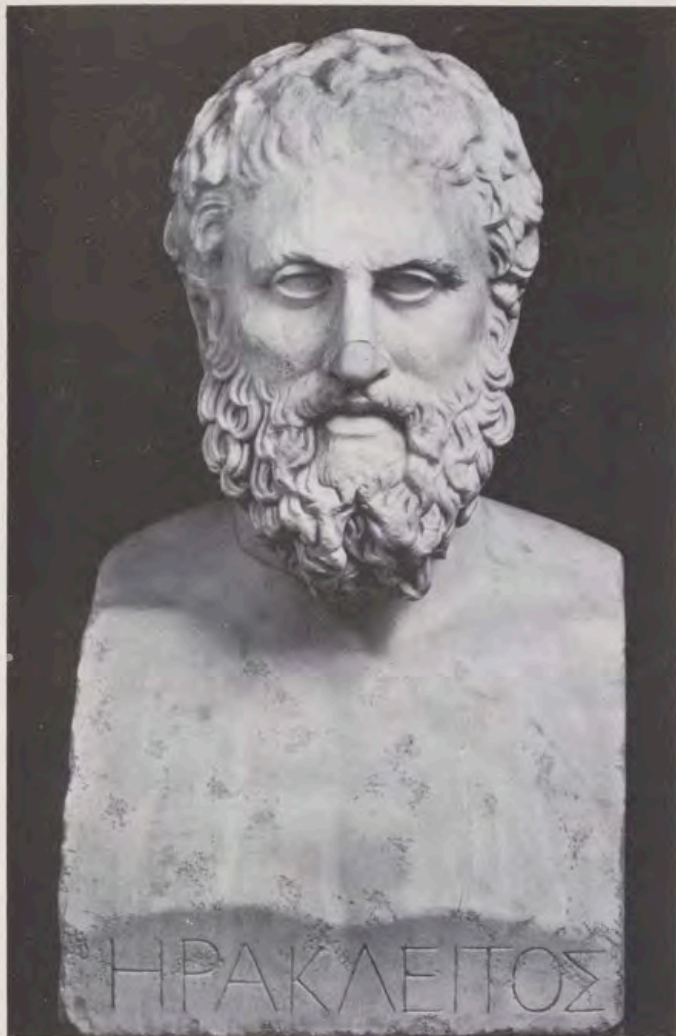


Fig. 25. Cabeza de griego desconocido, n.º de cat. 15.

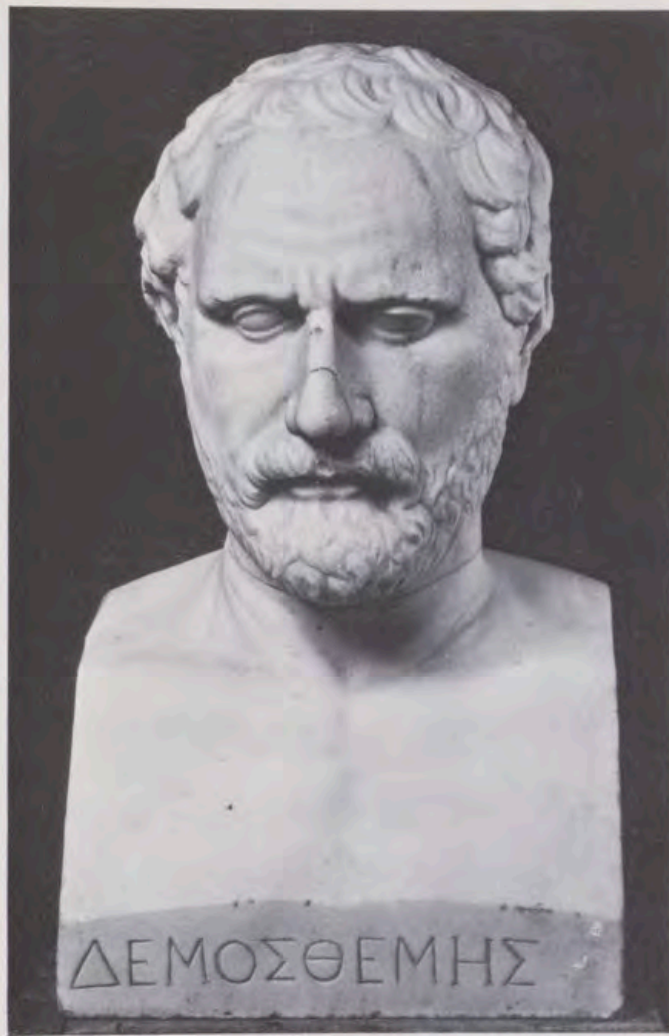


Fig. 26. Cabeza de Demóstenes, n.º de cat. 16.

leta con la estatua sedente, de estilo clasicista, de la poetisa griega Corina (que vivió probablemente en el siglo V antes de Cristo)³³, no logran alcanzar el ambiente particular de la Galería de Estatuas. Aparte de ello, la Galería, al parecer, no estaba prevista para ningún fin práctico, es decir, que no servía de comedor, sala de estar, sala de billar o de baile ni para ninguna otra actividad de tipo administrativo, etc., como tampoco estaba unida a una biblioteca, de la que carece la Casa del Labrador; evidentemente no estaba destinada para que en ella se llevasen a cabo estudios científicos y literarios, especialmente de los autores antiguos. La estancia guarda más bien un carácter representativo con respecto a un círculo escogido de personas de la corte, expresando el concepto que de sí mismo y de su papel tenía el soberano, todo ello con el fin de recrear en este ambiente antiguo y antiquizante el espíritu de la antigüedad clásica, sobre todo de la intelectualidad griega (expresada por los retratos de filósofos, poetas, sabios, etc.), con el cual el rey o la casa real se sentían obligados. No se trataba, pues, de crear para la familia real un lugar de estudio de la literatura y filosofía griegas, sino la Galería de Estatuas estaba destinada a facilitar el

deleite contemplativo, el goce estético y la conciencia intelectual, marcada por las obras artísticas y espirituales de los griegos.

El carácter de la Galería de Estatuas, que se desprende de lo anteriormente dicho, encaja muy bien en el papel general que la Casa del Labrador jugaba en la vida de la corte. Su destino no era el de representar el poder administrativo del soberano cara al pueblo, o sea la representación monumental del esplendor real, o de sus estudios científico-literarios, sino que nos encontramos más bien ante un sitio dedicado al ocio libre de preocupaciones, al recreo grato y a las alegres diversiones, donde se manifestaba el gozo de vivir de una corte que pertenecía a la era absolutista. En este ambiente tuvieron lugar reuniones cortesanías, banquetes, bailes y conciertos. Aquí, los invitados se dedicaban al juego y a las conversaciones cultas, y desde aquí se emprendían también excursiones al campo o de caza a los bosques cercanos.

Mientras que el interior de la Casa del Labrador debe transmitir el gozo de vivir orientado según los valores intelectuales-estéticos de los griegos, en su exterior domina el concepto monárquico-imperial de los romanos. Aquí se expresa el concepto que de sí mismos

tenían los reyes españoles, que se sentían sucesores de los emperadores romanos, con un poder verdaderamente imperial y de alcance casi global (imperio colonial). De este modo, el conjunto de cultura griega y de monarquía imperial manifestada en el dominio mundial de los romanos, tiene por misión demostrar su ejemplaridad para la monarquía de los Borbones. El rey desea que se le comprenda como portador del poder monárquico-imperial y como mayor exponente de la cultura griega, como una especie de «rey-filósofo», marcado por la influencia del espíritu intelectual y político de la Antigüedad³⁴.

** El autor del presente artículo tiene el gusto de cumplir con la grata obligación de dar las gracias al Director del Instituto Arqueológico Alemán, don Hermanfrid Schubart, que desde un principio siguió nuestros estudios con gran interés, prestando en todo momento su valioso apoyo. Igualmente estoy muy obligado a mi amigo y colega don Michael Blech, por sus importantes indicaciones y su benevolente crítica. Finalmente, agradezco los difíciles trabajos de traducción realizados por doña Gisela Llop, y naturalmente también los trabajos fotográficos de don Peter*



Fig. 27. Isis, vaciado de yeso. Galería de Estatuas de la Casa del Labrador.



Fig. 28. Musa, vaciado de yeso. Galería de Estatuas de la Casa del Labrador.

Witte; gracias a su probada capacidad y destreza profesional conseguimos las excelentes fotografías que acompañan este artículo.

NOTAS

- ¹ Acerca de la historia de la construcción y decoración de la Casa del Labrador ver A. OLIVERAS GUART, *Guía de Aranjuez. Historia, palacios-museos y jardines*, 1977, pág. 159 ss. (incluye plano pág. 161 y reproducciones en color). IDEM, «La Casa del Labrador en Aranjuez», en REALES SITIOS, V, n.º 15, 1968, pág. 21 ss. R. ANDRADA, «Restauraciones en La Casa del Labrador», *op. cit.*, pág. 29 ss. JUNQUERA, pág. 37 ss.
- ² H. STUART JONES, *A Catalogue of the Ancient Sculptures preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Museo Capitolino*, 1912, 353, n.º 14, lám. 87.
- ³ E. MICHON, *Musée National du Louvre. Catalogue sommaire des marbres antiques*, 1922, 69, n.º 1207, lám. XLIX. *Encyclopédie photographique de l'art. Le Musée du Louvre III* (Editions TEL), pág. 270 ss. (con reproducciones). J. CHARBONNEAUX, *La sculpture grecque et romaine au Musée du Louvre*, 1963, pág. 147 s., número 1207.
- ⁴ BLANCO, pág. 30 ss., n.º 28, láms. 10-11. P. ZANKER, *Klassizistische Statuen*, 1974, pág. 28 ss., n.º 26, láms. 30, 31, 1, 3.
- ⁵ HÜBNER, pág. 12 ss.
- ⁶ HÜBNER, pág. 17.
- ⁷ HÜBNER, pág. 76 s. ZANKER, *op. cit.*, pág. 29 s.
- ⁸ OLIVERAS GUART, *op. cit.*, pág. 165 ss. JUNQUERA, pág. 49.
- ⁹ BLANCO, pág. 22, n.º 13, lám. 5; pág. 25, número 19, lám. 4; pág. 27, n.º 23, lám. 5; pág.

na 61 s., n.º 78, láms. 35-36; pág. 76, n.º 105, lámina 48.

- ¹⁰ MICHON, *op. cit.*, pág. 25, n.º 436. CHARBONNEAUX, *op. cit.*, pág. 53 s., n.º 436. M. BIEBER, *Alexander the Great in Greek and Roman Art*, 1964, págs. 27 y 36, láms. 8-9, figs. 13-17.
- ¹¹ T. HOLSCHER, *Ideal und Wirklichkeit in den Bildnissen Alexanders des Grossen, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse*, 1971, 2, páginas 10, 20, 54, láms. 3-4.
- ¹² HÜBNER, pág. 19 ss.
- ¹³ CH. HUELSEN, «Zu den Hermeninschriften berühmter Griechen und die ikonographischen Sammlungen des XVI. Jahrhunderts», en *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, 16, 1901, pág. 123 ss., lámina 6. Acerca de la situación de la Villa Pisonum ver HUELSEN, *op. cit.*, pág. 125 s., nota 2. F. HAUSER en *op. cit.*, 19, 1904, pág. 176. TH. ASHBY JUN., «The Classical Topography of the Roman Campagna II», en *Papers of the British School at Rome*, 3, 1906, pág. 188 s. LORENZ, pág. 22 s.
- ¹⁴ HÜBNER, pág. 19 s.
- ¹⁵ HÜBNER, pág. 21. JUNQUERA, pág. 38 con nota 3.
- ¹⁶ BLANCO, pág. 140, n.º 96 (con la inscripción «Isócrates»); pág. 76, n.º 104, lám. 50 (Homero, con la inscripción «Platón»); pág. 63, n.º 81, lámina 36 (Menandro, con la inscripción «Aristóteles»); pág. 143, n.º 151 (César).
- ¹⁷ HÜBNER, pág. 21.
- ¹⁸ HÜBNER, pág. 19 ss.; véase aquí los números de cat. 1-16.
- ¹⁹ *Griechische und römische Portraits*, editado por P. Arndt y F. Bruckmann («Arndt-Bruckmann» = ABr).
- ²⁰ G. M. A. RICHTER, *The Portraits of the Greeks, I-III*, 1965, con supl. 1972.
- ²¹ TH. LORENZ, *Galerien von griechischen Philosophen- und Dichterbildnissen bei den Römern*, 1965.

²² ST. BRUNNSAKER, *The Tyrant-Slayers of Kritios and Nesiotes*, 1971.

- ²³ BLANCO, pág. 39, n.º 36 (con literatura más antigua e indicaciones de las figuras).
- ²⁴ BLANCO, pág. 71, n.º 93 (con literatura más antigua e indicaciones de las figuras).
- ²⁵ HÜBNER, págs. 4, 17.
- ²⁶ A. BLANCO FREJEIRO, *Arte griego*, 1956, página 207, fig. 125. W. FUCHS, *Die Skulptur der Griechen*, 1969, pág. 120 s., fig. 112 (alt.: 2,24 metros).
- ²⁷ ZANKER (ver nota 4), pág. 30 n.º 28, láms. 33, 2-3; 34, 3-4.
- ²⁸ G. LIPPOLD, «Die griechische Plastik (*Handbuch der Archäologie*, III, 1, 1950), pág. 296, lámina 105, 2.
- ²⁹ BLANCO, pág. 33, n.º 29, láms. 12, 13, 17.
- ³⁰ BLANCO, pág. 33 s., n.º 30, lám. 14.
- ³¹ BLANCO, pág. 35 s., n.º 32, lám. 17.
- ³² BLANCO, pág. 64 s., n.º 85, lám. 38.
- ³³ BLANCO, pág. 64, n.º 84, lám. 38.
- ³⁴ Comp. las obras citadas en la nota 1.
- ³⁵ La concepción de la Antigüedad se basa en la idea de que los griegos representan los valores espirituales e intelectuales, mientras que los romanos ostentan el poder político y la imagen de la monarquía.

ABREVIATURAS

- ABr = Ver nota 18.
 Blanco = A. Blanco, Museo del Prado. Catálogo de la escultura (1957).
 Hübner = E. Hübner, *Antike Bildwerke in Madrid* (1862).
 Junquera = P. Junquera, «El Arte en la Casa del Labrador», en REALES SITIOS, V, n.º 15, 1968, 37 ss.
 Lorenz = Ver nota 20.
 Richter = Ver nota 19.

Mientras existan
personas como usted, existirán
coches como éste.



— Nueva gama Volvo 240 —

Contrapunto

Este es el Volvo 240. Un coche de leyenda. Con un estilo y una personalidad por encima del tiempo. Con un nivel de equipamiento fuera de serie.

Con siete modelos diferentes para mayor libertad de elección: motores de carburación, inyección, diesel 6 cilindros o turbo-gasolina, capaz de sobrepasar los 190 Km/h. silenciosamente.

Sedán 4 puertas o ranchera.
Coches duros y seguros, a toda prueba.
Con una expectativa de vida de 19,3 años.
Mientras personas como Vd. no se conformen con menos, Volvo seguirá haciendo coches como éste.

Precio desde 2.126.000 pts. F.F.

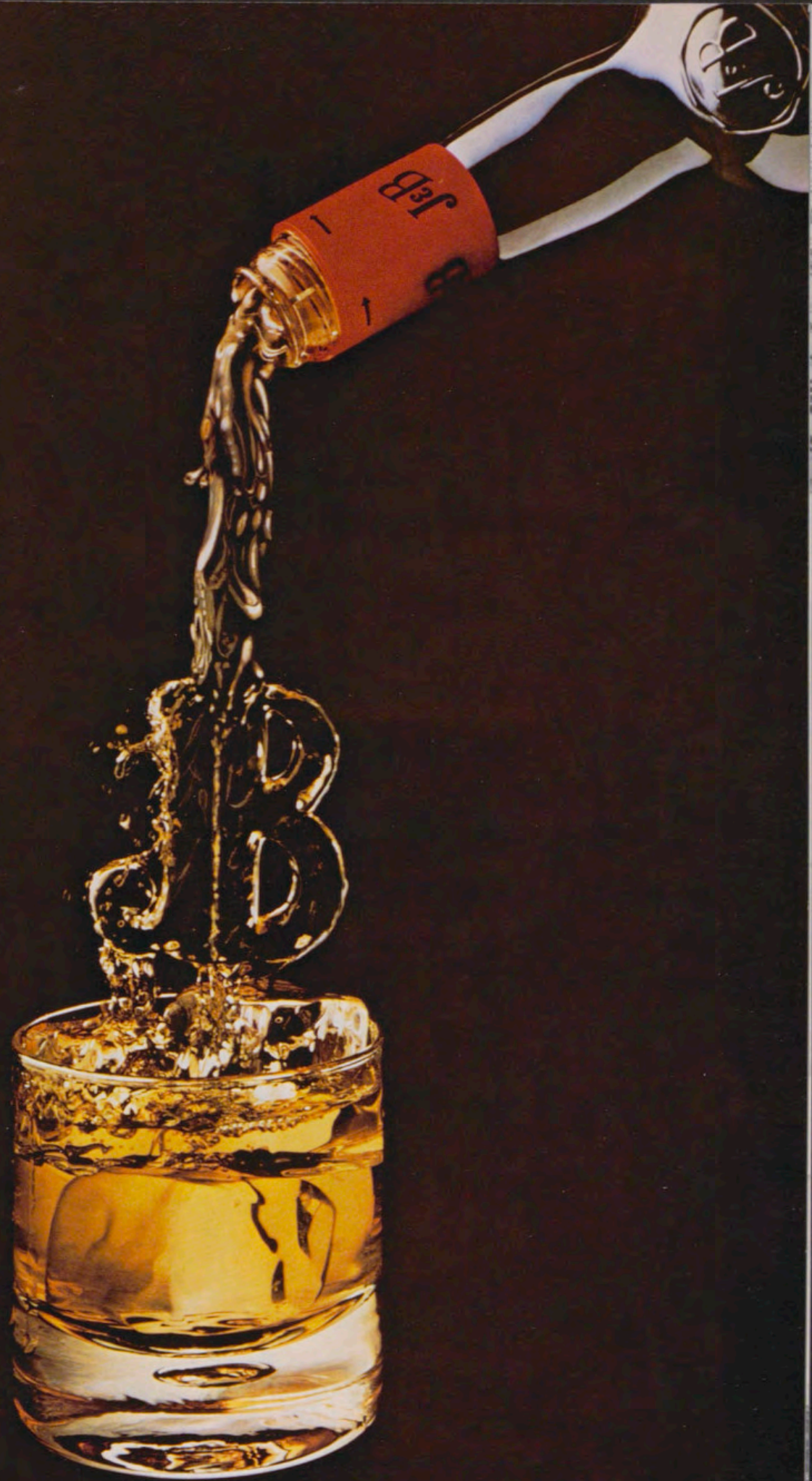
VOLVO
Seguro a todo riesgo.

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 la Librería de la «Editorial Patrimonio Nacional», en la plaza de Oriente, 6 (esquina a Felipe V), teléf. 241.80.37, Madrid-13. También en la Revista REALES SITIOS, Palacio Real, teléfono 248.74.04, Madrid-13.



J&B

Rotundamente distinto

LAPIZ'83

El anuario de
arte español

Ediciones «L», S. A.
Gravina, 10. Madrid-4

EXPOSICIONES. Índice de exposiciones 1982
y galerías y salas de exposiciones.

CERAMICA. OBRA GRAFICA.
Y MULTIPLES. DISEÑO.

SUBASTAS. Índice de cotizaciones 1982
Salas de subastas.

ANTIGÜEDADES Y COLECCIONISMO. NUMISMÁTICA.
Índice de anticuarios. Índice de numismáticos.

MUSEOS. Adquisiciones y donaciones.
Museos de escultura.

PUBLICACIONES. Índice de libros de arte.
Índice de críticas y artículos.

FERIAS Y CONCURSOS. Índice de ferias y
concursos nacionales y extranjeros.

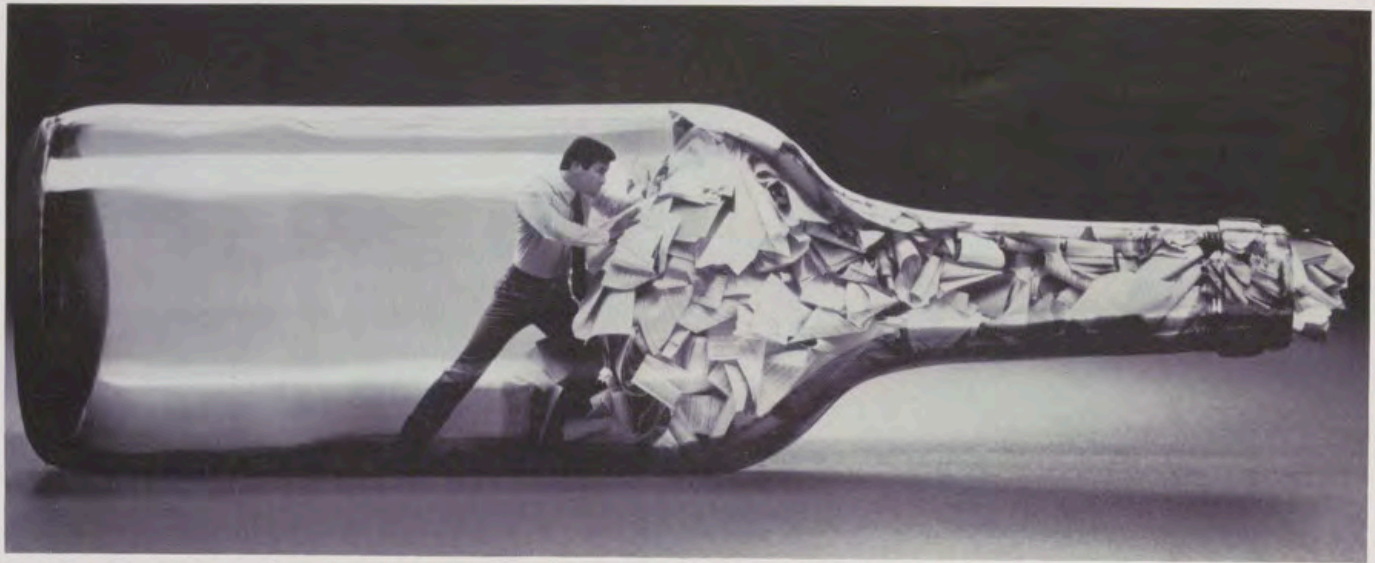
INSTITUCIONES. Todas las asociaciones y
agrupaciones profesionales del sector.



**La firma
de un gran banco.**



Banco Hispanoamericano



Una oferta irresistible para liberarle de la frustración por los embotellamientos en el proceso de datos.

Resulta irónico.

El ordenador de su Empresa funciona a velocidades de millonésimas de segundo y, sin embargo, cuando Vd. solicita una información tiene que esperar semanas o incluso meses para conseguir que se ejecute su petición.

Pero además, y la mayoría de las veces, la información que obtiene plantea más interrogantes que las que resuelve.

Con el Sistema MAPPER de Sperry se solventan ambas partes del problema. Porque el Sistema MAPPER es el instrumento de gestión más avanzado y perfeccionado hasta el momento.

Esa sí que es una reivindicación increíble. Y estamos dispuestos a apoyarla, concluyentemente. Dele al MAPPER uno de los problemas cotidianos que Vd. quiere dejar resuelto.

CON SUS PROPIAS MANOS

Le enseñaremos cómo Vd. mismo puede extraer la información que desee de entre la vasta base de datos de un ordenador central. *Sin programación*, que es la fuente principal del embotellamiento

y retraso. Y si la información obtenida le plantea nuevas interrogantes o quiere cambiarla de formato o lo que considere necesario, no importa, Vd. podrá hacer todo lo que sea preciso. Sin ayuda. De inmediato. Justo en una terminal de sobremesa y valiéndose de un lenguaje corriente y sencillo.

En definitiva, con el Sistema MAPPER, Vd. se hará rápidamente un experto en el manejo de su ordenador... sin que se vea obligado a convertirse en un experto en ordenadores.

Eso sí que es también una reivindicación increíble. Pero una vez que haya experimentado personalmente la asombrosa capacidad del MAPPER, pensará muy posiblemente que hemos sido un dechado de moderación.

HE AQUÍ LA OFERTA

Acepte nuestro desafío MAPPER. Tráiganos un problema de los que podrían resolverse al momento, si tuviera acceso directo a la información adecuada.

Pero lo primero es lo primero. Para una mayor información, llámenos o envíenos el boletín adjunto.

PROMOCION MAPPER

SPERRY, S. A.
Computer Systems
Avda. de América, s/n. Tel. (91) 403 60 00
Apdo. Correos n.º 50.777
Madrid-27

Sírvase remitirme información acerca del sistema MAPPER para oficinas.

Nombre y apellidos:

Cargo:

Empresa:

Dirección:

Localidad: Distrito Postal:

Provincia:

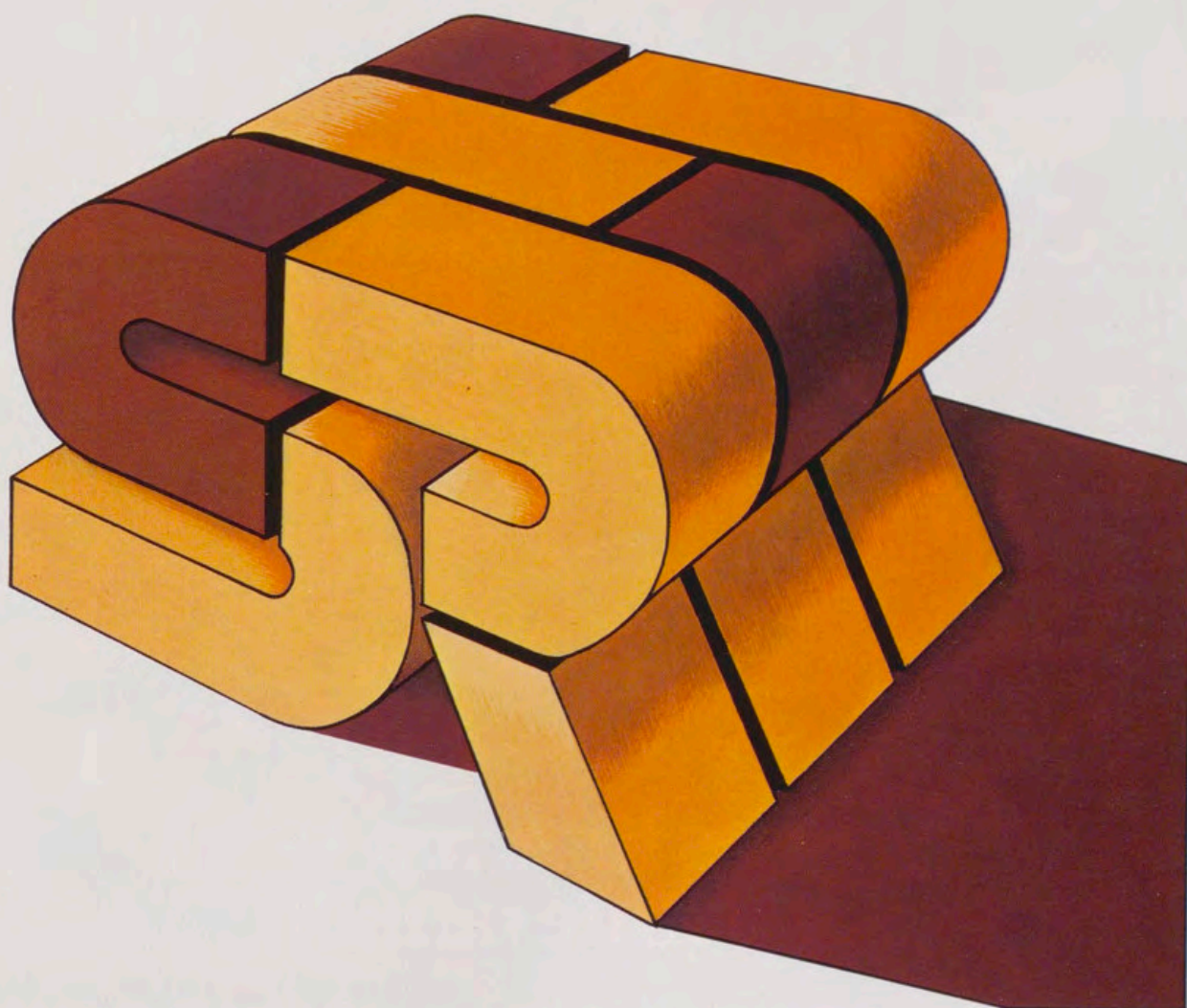


Comprendemos cuán importante es escuchar

CASER

CAJA DE SEGUROS REUNIDOS, S.A.

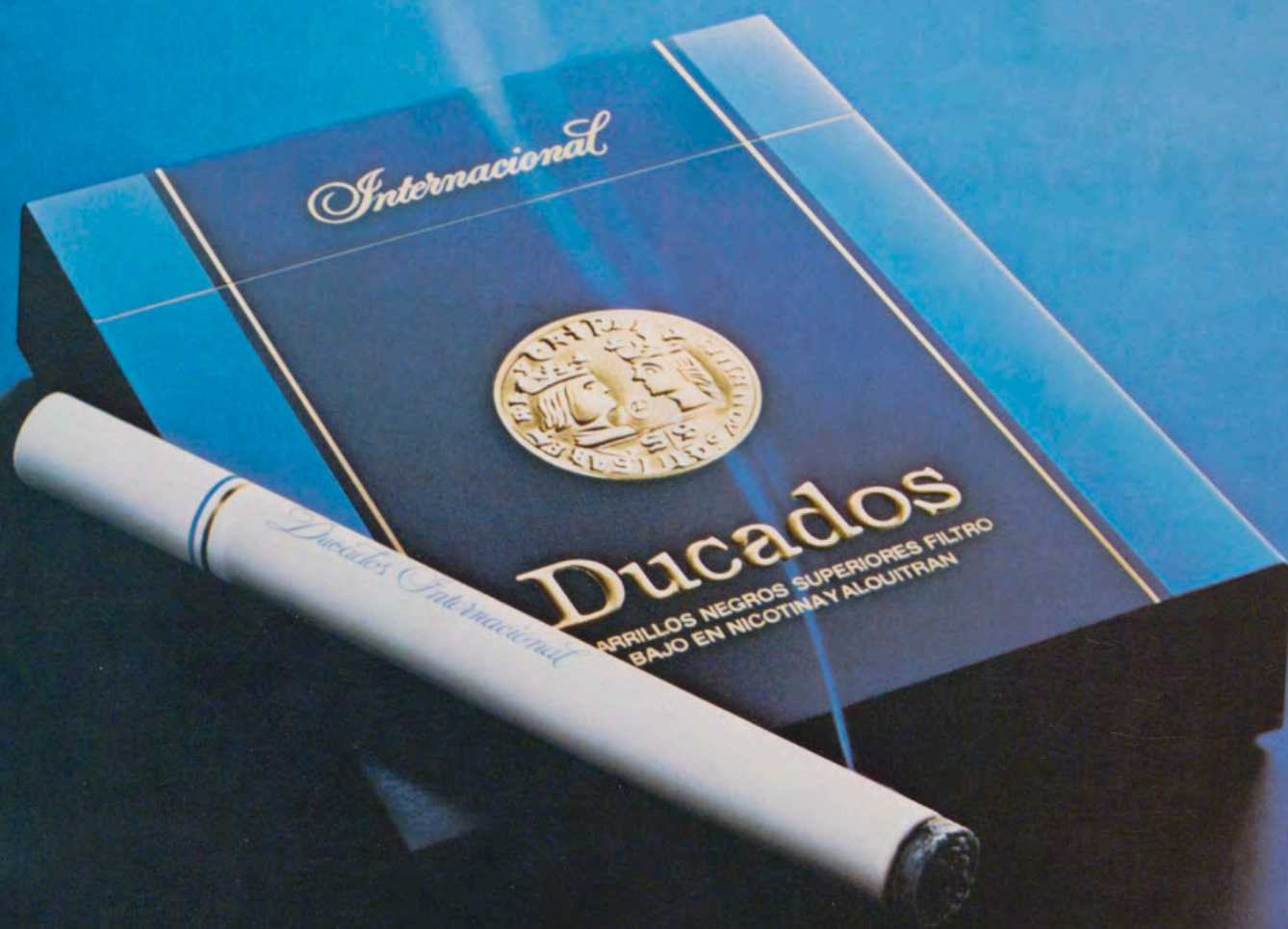
Plaza de la Lealtad, 4 Madrid



FRONTERA

LA COMPAÑÍA DE SEGUROS DE LAS CAJAS DE AHORROS CONFEDERADAS

**Ingresa en el mundo
de Ducados Internacional.**



**Ducados Internacional.
Tabaco de mundo.**

Jardines del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (I)

La Fresneda. El Jardín de los Frailes

Por CONSUELO M. CORRECHER



Ventana de la alcoba del Rey, desde donde Felipe II miraba el jardín. En primer término, Jardín del Prior, tras el muro el de los Frailes, más allá las Huertas y el paisaje natural. Este ángulo sureste era el más protegido de la fábrica.

MOTIVACIONES

El Rey. Reverendo y devoto P. General de la Orden de Sant Hieronimo, sabed que en reconocimiento de la victoria que N. S. fue servido darme el día de Sant Laurencio el año 1557 tengo determinado de edificar y dotar un monasterio donde se hagan continuas gracias por ello y sacrificios y oraciones por las ánimas del Emperador y Emperatriz, mis señores padres, que hayan santa gloria, y la mía, y porque le plegue por su misericordia guiar y enderezar todas mis cosas como haya de ser más servido y los reinos y estudios que me ha encomendado, mejor gobernados, ...

Madrid 16 de Abril de 1561. Yo el Rey. Refrendado Pedro de Hoyo.

Como enterramiento del Emperador que fue árbitro del mundo, mas supo considerar el nulo valor de lo humano, lo que le hizo llegar a la renuncia voluntaria de todos los poderes en favor de su hijo, con el objeto exclusivo de recluirse

en un pobre monasterio para atender a las cosas de Dios antes de morir, dejando al cuidado del heredero dar sepultura digna a sus restos y a los de la Emperatriz. Felipe II, ante ejemplo tan insólito, fue concibiendo un proyecto que ni él mismo pudo preveer en toda su grandiosidad y concepto, siguiendo la tradición de los monasterios-residencias reales como Las Huelgas, El Paular, Guisando, El Parral, Yuste, Guadalupe, Santa María del Paso o los Jerónimos del Prado. La batalla de San Quintín, más que la victoria, pudo actuar de reactivo simbólico con que bautizar el Monasterio-panteón que su mente vislumbraba y su corazón deseaba.

Felipe II, huérfano de su dulce madre a los 12 años, Regente a los 16, con la etiqueta borgoñona establecida en la Corte a los 25 años, Rey a los 29, inicia estas obras con 36 años, y las termina con 57; reina más de 40, influyendo hasta el fin en el destino de Europa y del mundo con el poder inigualable de la España Imperial. Tanta inteligencia, discreción, etiqueta, soledad, religiosidad y poder quedan

contrastadas con su apasionado amor por la Naturaleza y el Arte.

SELECCION DEL PAISAJE

Médicos, arquitectos, naturalistas y filósofos recorrieron los alrededores de Madrid, ya capital de España, estudiando durante tres años Guisando, Aranjuez, El Real de Manzanares, La Alberquilla, La Fresneda y El Escorial. Desecharon Guisando por lo abrupto del terreno, La Fresneda por insalubre, otros por escasez de agua, optando por El Escorial debido a la fertilidad y frescura del terreno, buena calidad de la piedra, abundancia de aguas y proximidad de los pinares de la Sierra de Malagón en las estribaciones de Guadarrama en su vertiente meridional, donde, en un terreno de transición con afloraciones de granito y gneis, se asienta El Escorial a una altitud de 1.000 metros. Su nombre es debido a restos de hierro en los montes, por lo que hubo herrerías y escorias, a lo que se añadió el nombre del santo mártir abrasado, al que Felipe II dedicó el Monasterio, y, así, quedó conformado el topónimo de San Lorenzo el Real de El Escorial.

Es el paisaje inmediato al Monasterio consecuencia de las estribaciones de la Sierra, a un tiempo dilatado y abrupto, despojado de lo trivial, como será el desornamentado Monasterio, austero en lo externo y arrebatado en cuanto a lo más interno: lo espiritual. Palabras de fray Andrés de Ximénez nos dicen que «este venturoso terreno, aunque frío es muy saludable y de gran comodidad, abundante en cristalinas aguas dulces, derramadas por todo el terreno, sin contar las gargantas y arroyos que se derivan a la sierra, formando entre las piedras hermosos quiebras y vistosas cascadas, que resultan de la natural estructura y colocación de los riscos». Crecen por el entorno, espontáneamente, encinas, enebros, pinos, fresnos, jaras y retamas. Era el sitio elegido un jaral donde refugiaban los pastores sus rebaños cerca del poblado del Escorial, llamado Dehesa de la Herrería de Fuente-Lámparas, que se limpió de jaras en 1562. Tenía dos fuentes que no se agotaban, la de Blasco Sancho, que luego se llamó del Estribo, situada donde hoy está el Estanque Grande de la Huerta; y otra más a Poniente de nombre Matalasfuentes, preferida de los rebaños por ser de aguas más saladas, y que se llamó posteriormente Fuente de la Reina, hoy perdida.

Juan Bautista de Toledo, el arquitecto predilecto del Rey, mandó replantar el Monasterio con un poco más de un grado de inclinación a Oriente por gozar más del sol desde los aposentos. Nos precisa fray Damián Bermejo «que a 40° y 35' de latitud septentrional y 20' de longitud occidental del meridiano de Madrid», lo que fue de primordial importancia para los jardines del Monasterio. Según la antigua cosmografía, El Escorial estaba en la mitad del quinto clima que llamaban Diarromes, y correspondía a la zona templada, aunque al ser lugar montañoso, abierto al Septentrión y Levante era de alguna aspereza cuando soplaban esos vientos, procurando un cielo clarísimo y de pocas nieblas, y aunque resultase frío, «seco y en peña».

El Monasterio de San Lorenzo el Real se inicia por Juan Bautista de Toledo en 1563, terminándose por Juan de Herrera en 1584. Durante 21 años Felipe II vigilará ardientemente la consecución de su ideal, de un concepto exclusivamente suyo. La traza universal de Juan Bautista de Toledo y la sabia continuación de Juan de Herrera obedecieron al fijo empeño del Rey, que condiciona el Monasterio a lo sagrado.

JARDINES DE LA FRESNEDA

Dispuso el Rey que sirviesen al Monasterio las Casas Reales de Torrelozanes, Monasterio, Campillo, La Fresneda, El Quexigal y San Saturio. El palacio-torre de Campillo, entre El Escorial y Guadarrama, fue reedificado por Feli-

pe II —y posteriormente modificado por Felipe V— y de su entorno se decía que «no hay tapiz que se le pueda comparar al estar repleto de flores amarillas, blancas y azules». Esta torre y la casa de Monasterio las compró el Rey a los Duques de Maqueda y Condes de Tendilla en 4.000 ducados.

De todas estas casas la más significativa en cuanto a jardines fue La Fresneda, comprada por el Rey en 21.822.227 maravedises. Situada en lo más hondo del valle, a media legua del Escorial, toda cercada de paredes de piedra de 8 pies de alto con un contorno de 4.000 pasos y más. La cercan varias calles de olmos, álamos blancos y de fresnos, y así la llamaban porque dentro y fuera tenía muchos en calles concertadas con ellos. Estaba esta casa especialmente dedicada para recreo de los monjes jerónimos, que en su temporada de descanso iban a holgar, como se decía en su orden, «tomando granja», inspirándose sin duda en la vida de San Jerónimo, quien, después de haber cumplido con lo tocante a su ministerio, se iba a un jardín a cultivar plantas. Tenía la casa un claustro abierto por el Mediodía con una reja de hierro dando vistas a un jardín, compartimentado en tres cuarteles de flores. Debió intervenir en aquellos jardines fray Marcos de Cardona de la Murta de Barcelona, que estuvo previamente en Yuste trazando el jardín del Emperador, y vino reclamado por el Rey. Relata fray Francisco de los Santos que múltiples calles de árboles convidaban por su frescura y sombra a caminar, y que, aún siendo largas, nunca cansaban. Nos dice la Marquesa de Casa Valdés, y creemos con muy buen criterio, que los canalillos de riego y las apretadas floraciones tendrían un carácter árabe indudable.

Había asimismo otro jardín frontero a la parte del Norte, cercado de pared de piedra con mucha variedad de árboles, frutales y parrales, así como otras plantas, yerbas y flores «de mucho deleite y alegría». Allí, los blancos ligustros, las encarnadas rosas, los amarillos alhelies, las moradas violetas, los lirios cárdenos, blancas azucenas, revueltas madre-selvas, olorosas mosquetas y jazmines. Una fuente cubierta con chapitel empizarrado, rodeada de celosías con enredaderas, la fuente de pila cuadrada con balustre sostenía una segunda taza donde «el agua sale de lo alto haciendo caños de las flores de un ramillete fingido que se levanta en medio, esparciéndola por todas partes con igualdad y hermosura». En los jardines de La Fresneda —hoy llamada Granjilla— se recogía su abundancia en aguas en cuatro estanques de diferente tamaño y destino. El menor, de 300 pies de contorno, cercano a la casa, con pescadero cubierto de pizarra, y una fuente con asientos alrededor. Tenía el segundo, de 2.000 pies, una isleta plantada de árboles con «un puente para gozar de su estancia en el descanso de los poyos que la cercan». El tercero, mayor aún, de 4.000 pies de rodeo, con una isla de 100 pies de lado rodeada de antepechos y asientos de piedra con un cenador cubierto de chapitel y paredes entretegidas de rosales, jazmines y madre-selvas, «haciendo hermoso y deleitable acompañamiento». Esta isla del cenador tenía calles tan intrincadas que componían un verdadero laberinto. El cuarto estanque, que se realizó en 1583, se comparaba a un mar, aunque estaba dividido por un paredón, nunca se secaba ni en los peores tiempos, y con su caudal se regaba toda la dehesa por caceras. Jehan Lhermite describe los jardines de La Fresneda antes de que en 1585 se trajeran barcos de placer, una galera y una barca para navegar por el estanque donde hubo Casa de Barcas para resguardarlas de las nieves. Tenían estos estanques una pica larga de hondo y muchos barbos, cachos, tencas y carpas en sus aguas. El 4 de enero de 1576 mandó Felipe II pescar el estanque grande de La Fresneda, vino desde Aranjuez el holandés Holveque, sacando mucho pescado que mandó repartir Su Majestad «el día de Epifanía en el convento de Sant Lorenzo».

Los gastos para el jardín siguieron en aumento, con otro cenador realizado en 1592, hasta la muerte del Rey en 1598. Se poblaron los jardines de pavos reales y de cisnes, así como de venados y jabalíes casi mansos de poco miedo que tenían

a las gentes, pues nadie osaba ofenderles. Repartidos por los compartimientos, había templetos de madera entretejidos recubiertos de trepadoras, con fuentes en los centros, siendo la más notable de ellas la de Neptuno, dios de las aguas, y por ello de la vegetación, realizado en bronce, echando agua por ojos, boca, manos, piel y puntas del tridente, la figura recostada en un peñasco «espectáculo para quitar la melancolía a un hombre de muchos cuidados», clara alusión a Nuestro Señor Don Felipe. Fray Jerónimo de Sepúlveda nos explica que «aquellas extrañas maneras de flores y hermosas labores de hierbas puestas con gran artificio admiran a cuantos las ven y hacen de este jardín otro Aranjuez». El avisado Rey escribe «todavía creo que sería bueno que al tiempo se enviasen algunos pocos (frutales) a la Fresneda para poner en la huerta baja en lugar de los que de aquí se secaron allí... y también los nogales y cinamomos que decís». Más adelante se verá cómo mandó plantar trifolium —trébol— para hacer praderas.

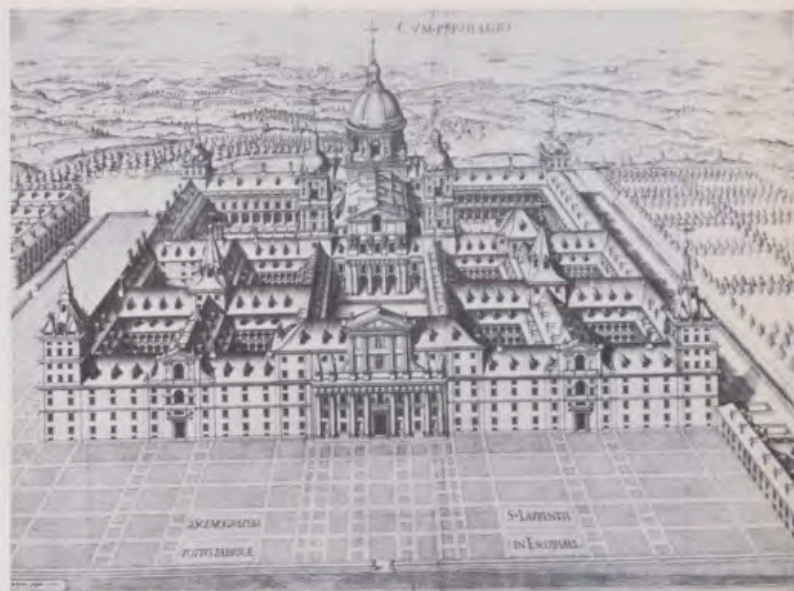
LOS JARDINES EN LA COMPOSICION DEL MONASTERIO

Para llegar al Monasterio había que recorrer una famosa olmeda haciendo calles que corrían paralelas; la central era más ancha, y tenía heno haciendo prado, no así las laterales que iban limpias de hierba. Tenía esta olmeda mil ciento veintiséis olmos en 1594. Esta calle existía en 1679 como nos lo cuenta en su viaje por España: «llegamos allí por una larguísima calle de álamos en cuádruple fila». Un óleo de Brambilla —siglo XIX— retrata la llegada al Real Sitio por la fachada NE donde podemos ver altas alineaciones de álamos que hoy echamos de menos.

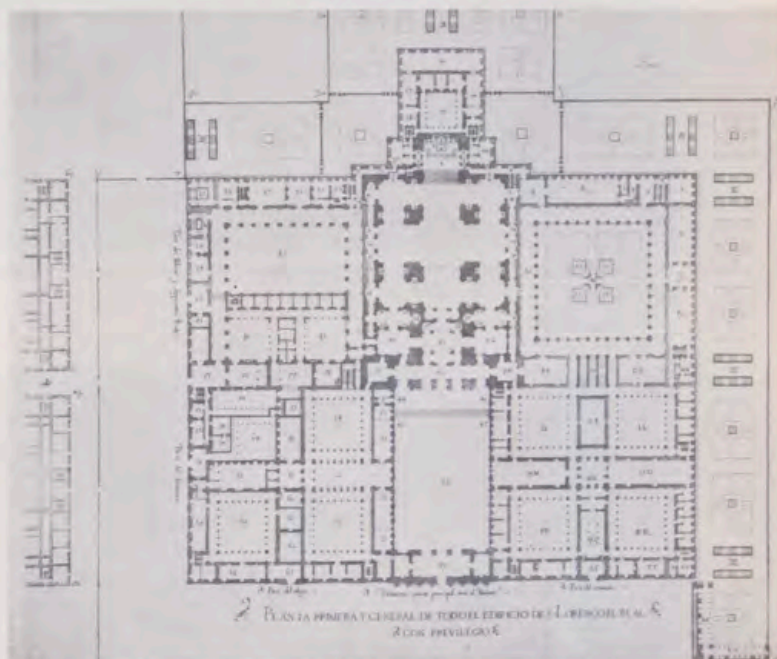
Situados frente al Monasterio del Escorial tenemos la seguridad de tener delante la corporeidad del ideal del Rey. El exponente de un ser complejo y poderoso. Acuden los términos de enigmático, hermético, impenetrable..., Chueca dice que intangible. Para unos sombrío, hosco y desairado como su obra, ha sido el Rey, para el común de la Historia, prototipo de lo hostil y lo impasible, aquella severidad pudo ser reflejo de timidez, y ambas estar camuflando facetas del alma que no se saben exteriorizar. Tenía el Rey escondidas ternuras e inclinaciones que pocas veces trascendieron. Confluyendo en él lo recatado flamenco y el ensimismamiento hispano de raíz árabe, es fácil conocer que sus jardines van a ser defendidos, intimistas, pero orgiásticamente floridos en lo interno. Como un alma pudorosa y refinada, defiende sus estados hasta por fin permitir todos los goces al elegido, de la misma manera, no asequible visualmente, guarda el Monasterio —fiel exponente de su creador— el tesoro no esperado de sus jardines.

Las fachadas Norte y Oeste del Monasterio resaltan su severidad con las Lonjas, lo vertical y lo horizontal, pétreo e inmutable, liso a fuerza de vientos favonios y boreales, ocultando a quien no vaya más allá las caras Sur y Este de la Casa abiertas a los pensiles, dulcificadas por los jardines, donde viven y brillan y perfuman las plantas al sol. De la misma manera, la adusta figura del Rey guardaba de indiscretos la sutil sensibilidad por las artes del jardín, los árboles y las flores.

Si trazásemos una imaginaria bisectriz oblicua desde los ángulos NE y SO, que obedeciese a la composición en planta del edificio, obtendríamos el rectángulo de su superficie dividido en dos triángulos. Este brazo de aspa nos marcaría una tensión, un dinamismo sobre toda la composición, producida por las Lonjas a un lado y los Jardines al otro. La franja que recuadra el núcleo constructivo contraponen violentamente dos ángulos contradictorios. Desde el origen, desde la planta, la disposición compositiva cede en sentido renacentista para ganar vuelos barrocos anunciando este sentir. Toda la ordenación queda condicionada por los jardines y por su orientación y adecuación al medio. El monumento «finito e intangible» queda aquí en comunicación con el



Scenographia totius fabrica S. Laurentii in Escorial, según J. de Herrera, grabado por Pedro Perret. En el original pueden leerse en lontananza: Merlo, Collado Villalba, Alpedrete, Monasterio, Torre del Pado, Galapagar, Colmenarejo, Las Rosas, Madrid, Fresneda, Valdemorillo, Odón, Realejo, Navalagamella y Molins.



Planta primera y general de todo el edificio de San Lorenzo el Real, según original de Herrera, grabado por Perret en 1587. Desarrollo de los jardines con las ericas de plantación, las fuentes y las escaleras.

Camino arbolado que lleva al Monasterio, por José Gómez de Navia, siglo XIX.





*Angulo sureste del Jardín de los Frailes. Al fondo, la ventana que está abierta es la del Rey.
En el lateral derecho, la arboleda de la Huerta.*

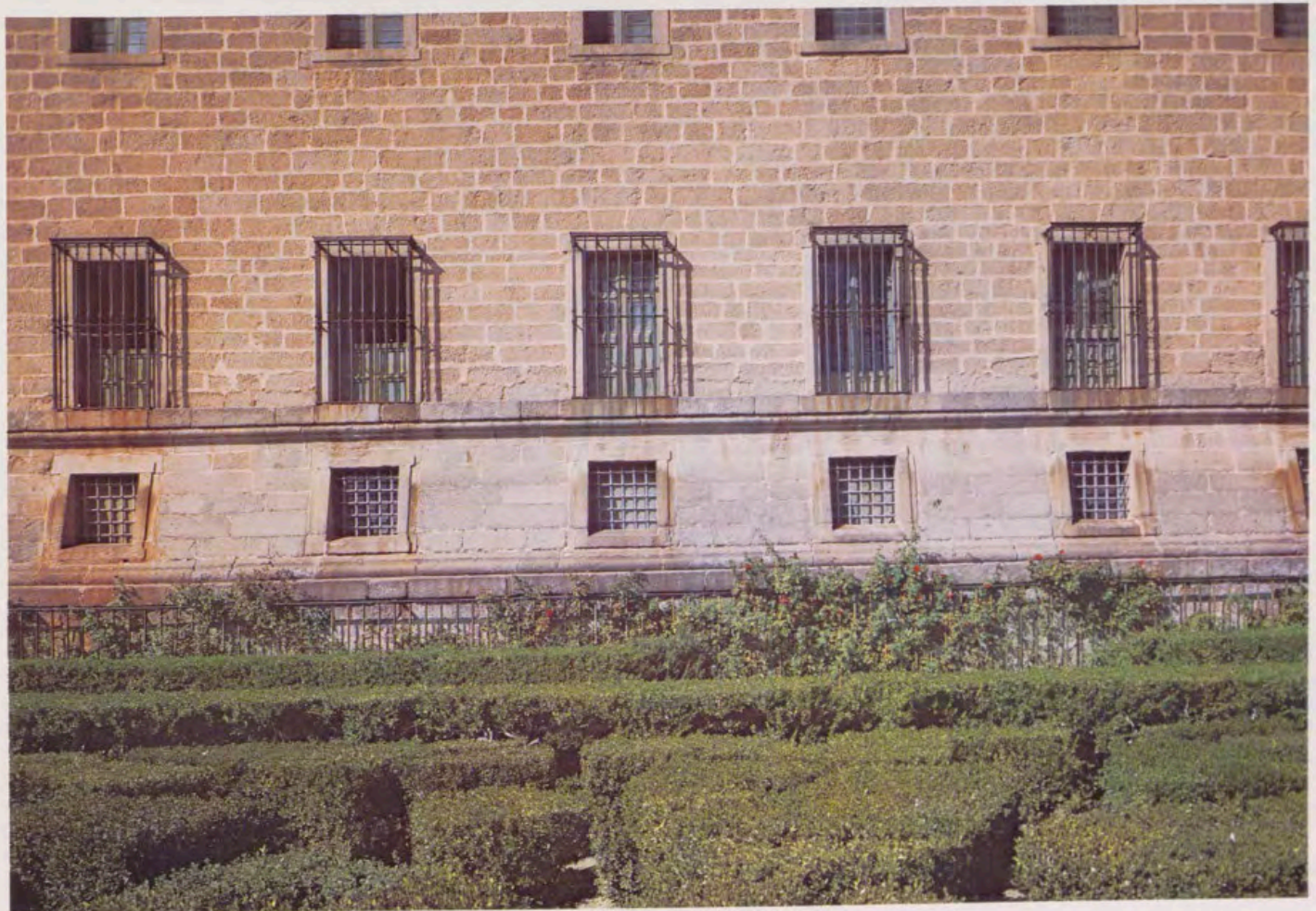
*Interior del Jardín del Prior, compartimentado por muros
adornados de bolas herrerianas y capilletas, bojés y laureles.*



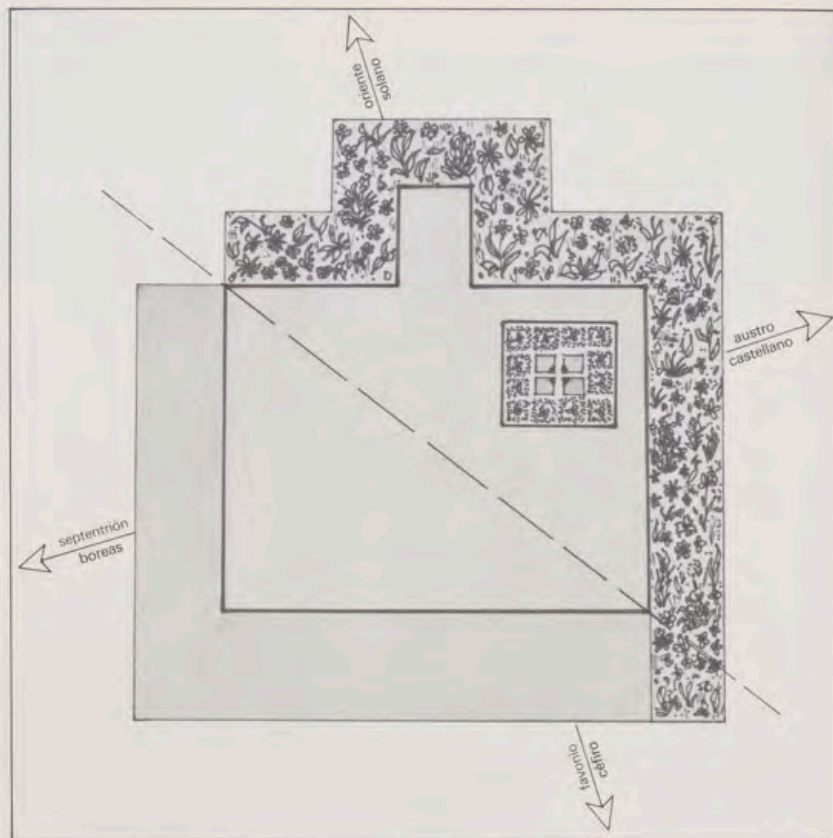


Vista desde el Salón del Trono. El inmenso manto de boj, trabajado según el arte topiario, viste los jardines desde donde se desprende invasoramente su aroma.

Las rosas, flores predilectas del Rey, florecen por el enrejado. Restos del Jardín de Felipe II.



1. Giro del edificio respecto de los puntos cardinales y los vientos. Contraste entre las fachadas, la composición bascula rompiendo la serenidad estática renacentista, lo permanente y lo mutable (croquis de la autora).
2. Versión romántica del estanque de la Granjilla, la Isla, el Cenador y el Monasterio al fondo. Grabado de «Histoire du Monastère de St. Laurent», de Antonio Rotondo, siglo XIX.
3. Vista general de San Lorenzo, tomada desde la inmediación de la Huerta del Castañar a el mediodía. Pintura de Brambilla y litografía de Asselineau, año 1832. Obsérvese a lo largo del pensil la plantación libre crecida y algunos monjes, de recreo, pescando.



1.

paisaje, con el clima, con la luz, con la vida y la transformación sin fin. Permanencia a un lado y al otro fragancia.

El eje de simetría renacentista, nivelador y estático, impera en el Monasterio en su estructura pétreo intramuros. Fuera, como un halo, le circunda adosándose a sus muros el jardín que hace gravitar angularmente la composición general, asumiendo todo su peso, contando con el punto de gravedad que aporta el patio de los Evangelistas, dándole todo su valor a ese espacio abierto artificial en el que se desarrolla una ordenación florística.

El valor decisorio, del que todo lo sopesaba y filtraba a través de su prudencia, tiene un especial significado en esta su obra predilecta. Cuando hace un palacio para Dios y una celda para él, y todo lo entrega a una congregación de hombres para su culto y conservación, está no sólo determinando localizaciones que expresan su conocimiento profundo de las Artes y su acendrado amor a la Naturaleza, cuya fusión son los jardines, sino su adecuación en este lugar donde quiso incluirlos con fines específicos, que a su entender eran convenientes. Dispone estén extramuros en el ángulo que mira a Oriente y Mediodía e intramuros en el cuadrado del Patio de los Evangelistas. Se reserva el Rey para sí un aposento directamente inspirado en el de su padre el Emperador en Yuste, en íntima vecindad con el templo y con vistas al altar y a los jardines.

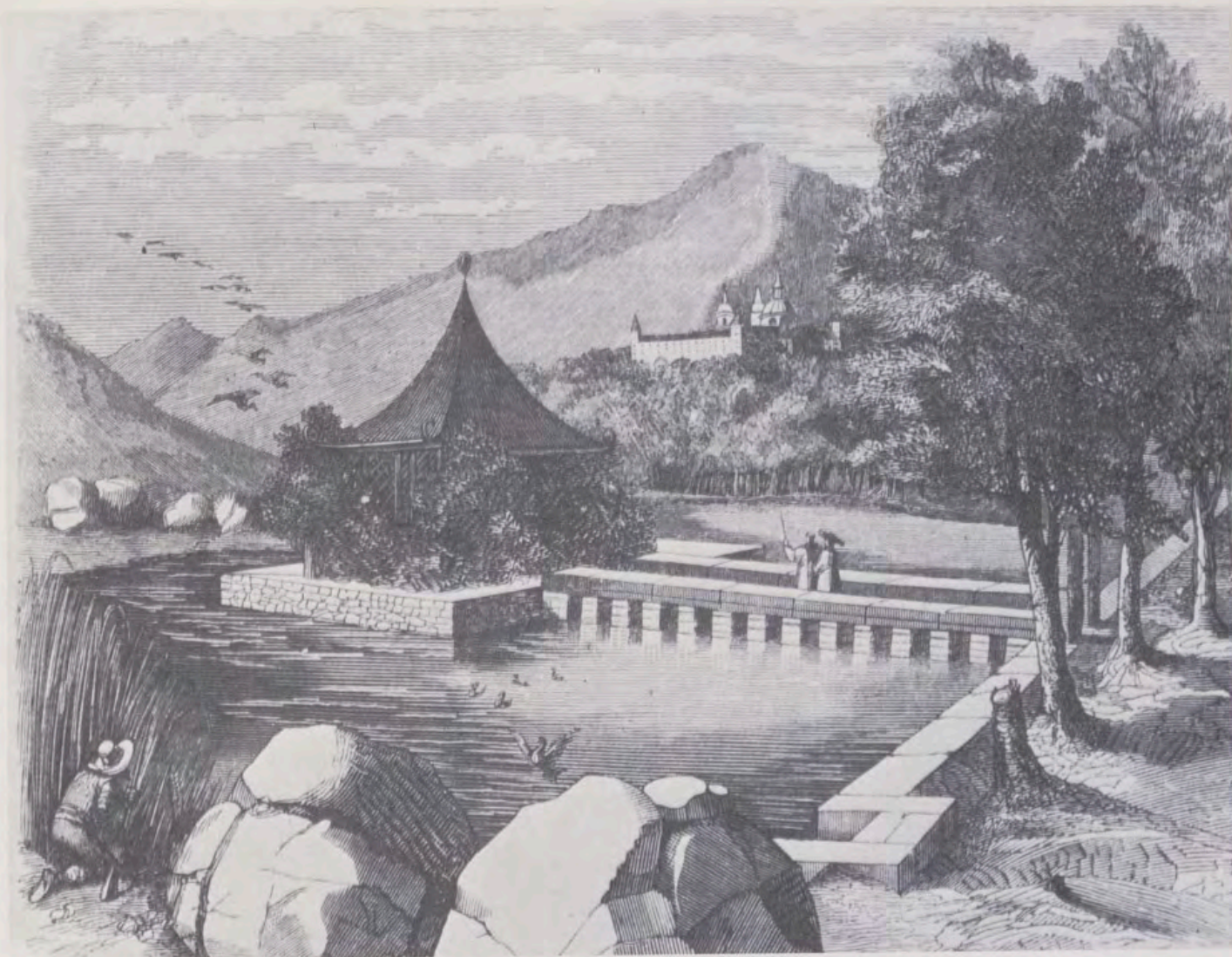
Los jardines no adornan la fachada principal, no ofrecen una atractiva imagen a la llegada, un monasterio, un panteón, como un rey poderoso, no sonríen seductores. En las fachadas opuestas, el severo equilibrio, la inmutable hermosura de sus lienzos y volúmenes vibran exultantes de vitalidad aromatizando gozosamente. Haz y envés de un mismo cuerpo. Propositiones contradictorias, que contrapuestas se contrapesan y complementan.

LOS PENSILES DE EL ESCORIAL

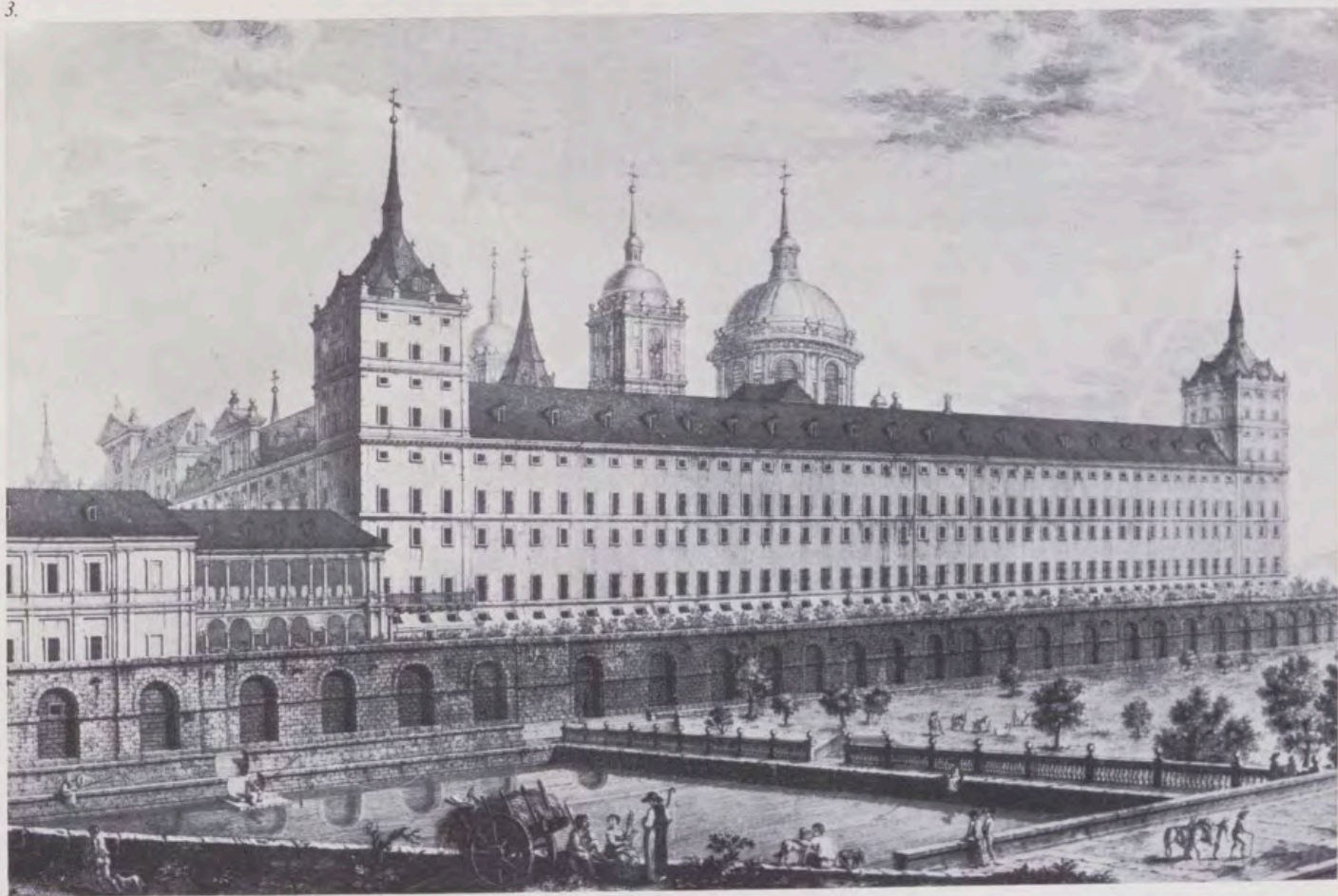
Dispone el Rey el desarrollo de los jardines a Oriente y a Mediodía con todo el beneficio que el sol saliente y pleno va a proporcionar, y por la enorme pantalla de la fábrica defendiendo los jardines de los vientos dominantes tan perjudiciales; teniendo los paredones una función receptora del ca-

lor y la reverberación solar. Paredones donde asoman las ventanas de los hombres que allí moran y rezan, y donde disponen, previsión del Rey, especialmente los enfermos, del rincón más amable de toda la edificación: la Galería de Convalecientes o Corredor del Sol, que con su quiebro forma un ángulo benéfico donde gozar de los jardines, cuya contemplación eleva el pensamiento, panacea más importante que las encaminadas al cuerpo. Felipe II propulsó la curación por el espíritu, como los griegos, que supieron colocar sus santuarios-hospitales en promontorios alejados de las ciudades, donde Asklepios y su hija Panacea les devolvían la salud entre plantas y por medio de ellas. Tiene El Escorial analogías con los Temenos griegos y con los grandes santuarios de Oriente. Algunos Temenos estaban establecidos sobre terrazas alrededor del templo y del altar, como el de Afaia de Egina, sobre una plataforma, superficie plana que proporciona una estabilización visual al negar deliberadamente las irregularidades del terreno. De esta superficie fácilmente perceptible, emanan orden y reposo, de esta base rígida surge la unidad plástica, de los cuadros de plantación, de las escaleras, de los elementos relacionados rítmicamente, acompasados, de donde proviene la melodía. Aquí se siente lo renacentista.

Esta terraza del Jardín de los Frailes se ha comparado a los jardines colgantes de Babilonia por el terraplén de 100 pies, 28 metros, de tierra rellenando el intervalo desde las paredes del Monasterio al antepecho del muro que corrige el desnivel del terreno. Presenta este muro 77 arcos de cantería que se elevan a 20 pies, unos 6 metros, y cuyo desarrollo alrededor del Monasterio es de 1.950 pies, esto es 546 metros de largo, con lo que resulta una superficie de más de 15.000 metros cuadrados para los jardines de la terraza. Sobre un estribo con bóvedas adornadas de dos fajas y apoyadas en pilastras, hay 12 escaleras colocadas de dos en dos, con 33 escalones que se bajan de once en once, y sirven de comunicación con el Estanque, la Huerta de los Planetes y los Bosques, a través de seis puertas, tres a la Huerta del Convento y tres a la Huerta de la Casa Real, luego llamada el Bosquecillo, que ya estaba plantada en 1590. Mucho debía interesarle al Rey esta comunicación entre los jardines y las huertas cuando dotó de tanta escalera a los pensiles. Las escaleras presentan capiletas, nichos y abrigos donde



2.
3.

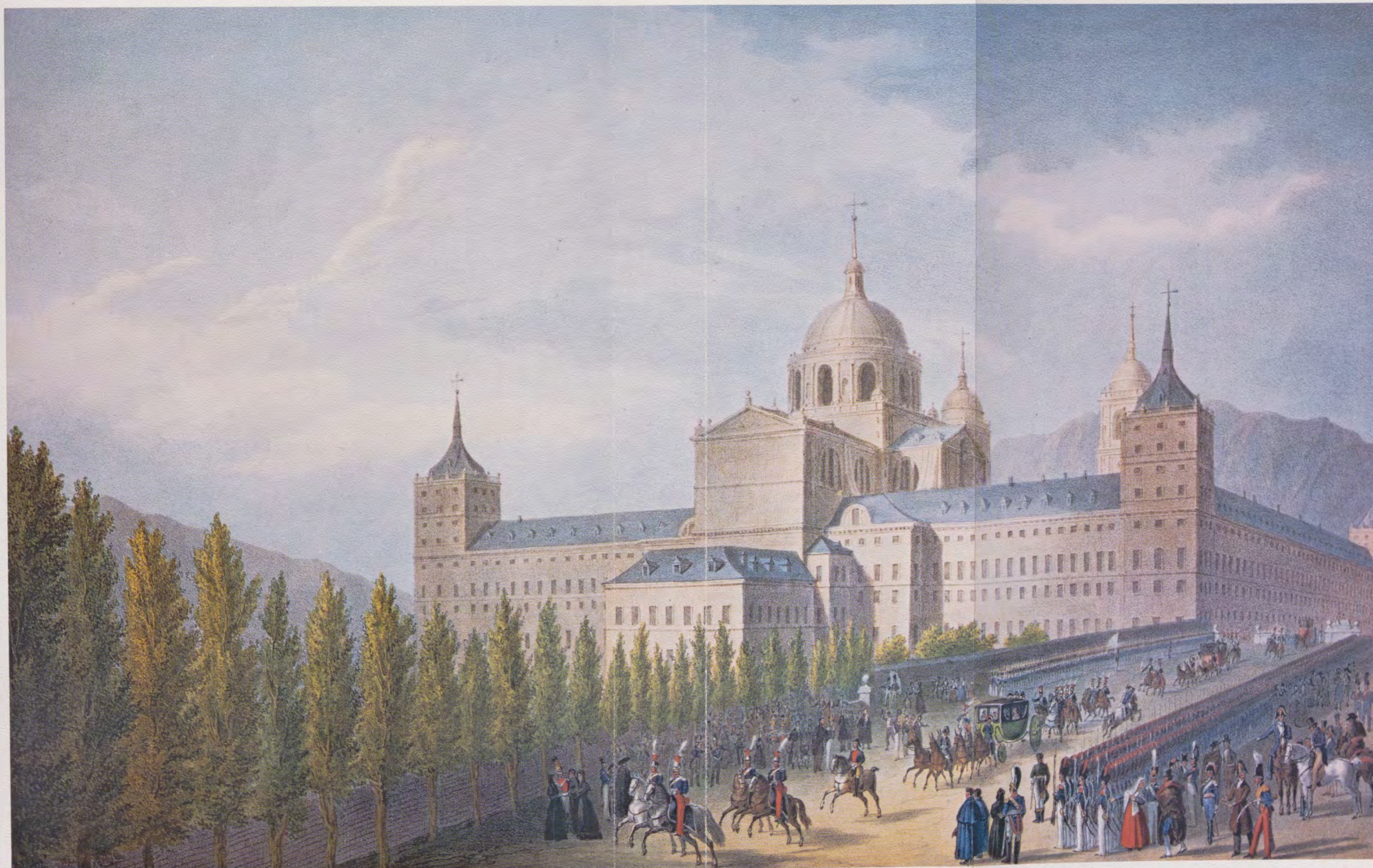


Colección de flores que ilustran la pasión del Rey antófilo. Pinturas existentes en el Monasterio de El Escorial. Epistolario confeccionado en el scriptorium escurialense por el calligrafo Martino de Palencia, siglo XVI: rosas clavellinas, violetas y pensamientos; flores de Seghers, rosa centifolia, tulipanes, azahar, campanillas y malvas; azucenas y cardo de Ribera.

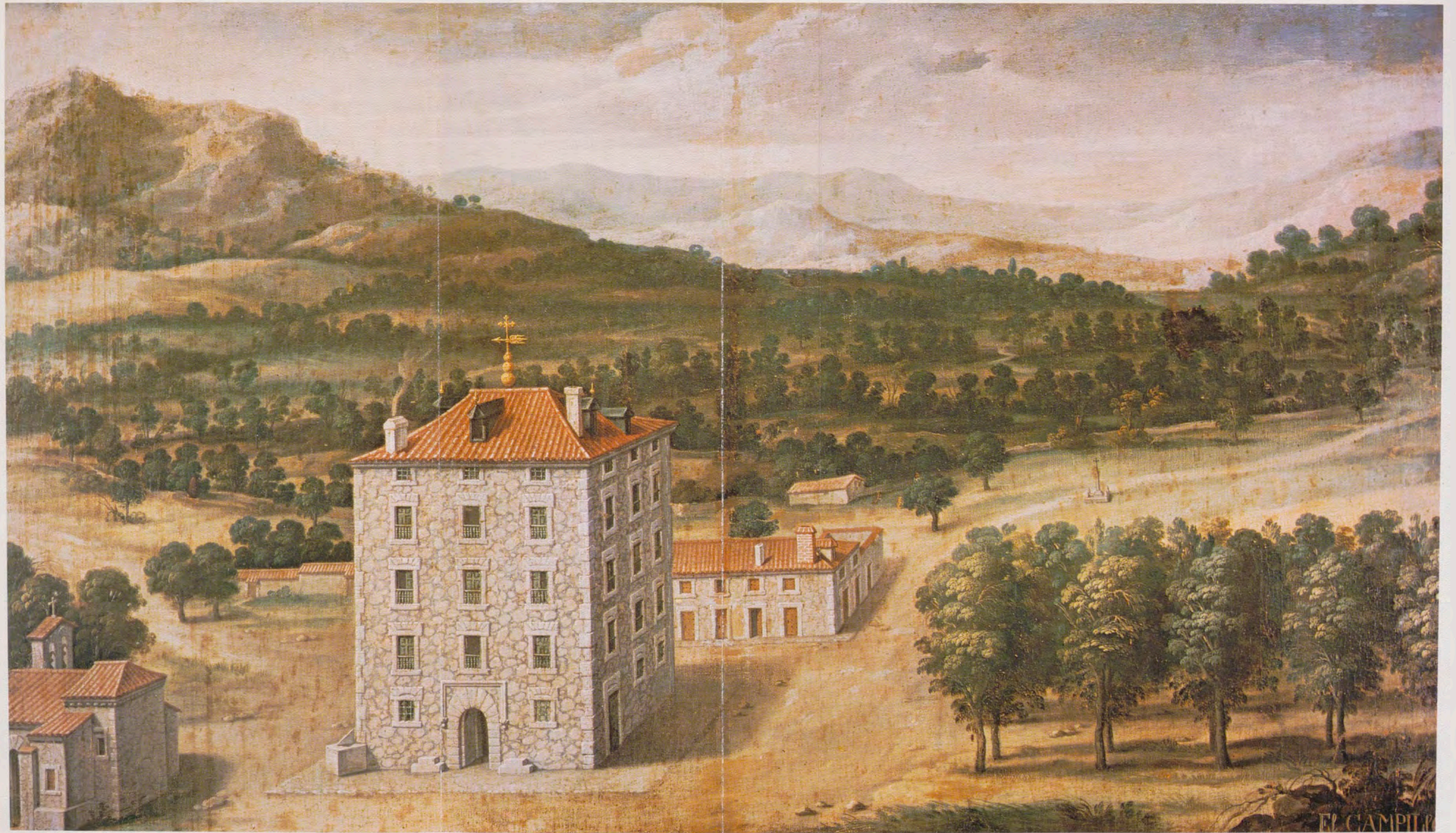




Vista del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, donde hicieron los voluntarios realistas de Madrid una parada a Su Majestad el 1 de octubre de 1824. y posterior litografía de Asselineau. Año 1832.



Vista del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial por la parte de levante, donde hicieron los voluntarios realistas de Madrid la primera guardia y parada a Su Majestad el 1 de octubre de 1824. Pintura de F. Brambilla y posterior litografía de Asselineau. Año 1832.



*Casa de Felipe II llamada «El Campillo». Oleo anónimo de Escuela Española.
Salón de Embajadores del Real Monasterio de El Escorial.*



Casa de F.
Salón de E.

EL CAMPILLO



Grabados del Pedácio Dioscórides Anarzabeo, de Andrés Laguna, con plantas utilizadas en el jardín: trébol, aligustre y abrótno macho y hembra; florecillas de Franck van der Stock, violetas, primulas, fresas; y lirios, rosa centifolia, rosa canina, margaritas, claveles y campanillas de Zurbarán.

podrían abrigarse las plantas en épocas rigurosas. Además, componían los jardines doce fuentes con sus pilas o recipientes de agua cuadradas con borde de piedra berroqueña asentada directamente sobre el suelo arenado, y en su centro una piña grande de granito sin basa ni balustre, desde donde surgía un chorro de agua de un codo de alto, «que parece un penacho de cristal». En el contorno de cada fuente hay cuatro cuadros de plantación cruzados por dos senderos.

UN JARDIN ARABIZANTE DE COLORES Y DE AROMAS

El amor por los jardines floridos es una constante en Felipe II, aunque contradiga el gusto renacentista. Queda corroborado de mano rotunda por el testimonio de fray José de Sigüenza, Prior en 1603, que dice «Sembrados por la verdura varios colores de flores blancas, azules, coloradas, amarillas, encarnadas, y de otras agradables mezclas, y están tan bien compartidas, que parecen alfombras finas, traídas de Turquía, del Cairo o Damasco». Con qué certeza alude Sigüenza al origen de las influencias que intervienen en estos jardines, lejana en el tiempo y en el espacio, es Persia con sus jardines de plantación a voleo de especies de flor, los que perpetuarían su belleza en las alfombras, que, como dice Sigüenza, eran «traídas de Damasco». Los árabes adoptaron estos jardines extendiéndolos por Oriente y Occidente, y sus más bellos ejemplos se dieron en nuestra España. Son los jardines conquistados por los bisabuelos del Rey, sólo 35 años antes que éste naciera, y con una tradición artesanal viva, que estaría activa tres generaciones después. Los labradores, los hortelanos, los jardineros, serían en gran número moriscos, la ingerencia árabe enriquecería los trazados y las técnicas durante siglos, impregnando el arte del jardín.

Continúa Sigüenza insistiendo «vense aquí infinita variedad de plantas, arbustos y hierbas que dan gran copia de flores que en invierno y en verano sin faltar jamás se componen infinitos ramilletes de gran frescura y belleza y con muy poca diligencia de los que los cuidan se conservan en el más riguroso invierno muchas clavellinas y claveles no sólo de los que nos han enviado de nuestras Indias sino de los finos y naturales de España, lo que no se hace en Aranjuez ni en otros jardines regalados». Observaciones precisas que merecen crédito, aunque hoy no seamos capaces de repetir esta prodigiosa floración en esa situación. Mano de obra constante, conocedora y amorosa, sistemas perdidos, especies resistentes, aclimatadas, no conocemos los detalles técnicos que nos expliquen el procedimiento. Prosigue así: «Por las paredes desde las rejas de las cantinas abajo están hechos unos enrejados o celosías de madera, por entre ellos engeridos rosales, ligustros, moquetas, jazmines, madreselvas y aún lo que muchos no creen, naranjos y limoneros que gozamos de sus flores y frutos a pesar de los fríos fabonios y ciertos de la tierra».

¡Ya antes de 1600 eran grande maravilla los naranjos de El Escorial! Fray Marcos de Cardona había traído buenos plantones de naranjos de la Vera de Plasencia aunque «a algunos la tierra les hiciese mal hospedaje». Naranjos probablemente tratados en espaldera por las celosías de los muros de las cantinas.

Con tantas flores, todas de olor penetrante, no es de extrañar que aquella parte fuese considerada «la cosa más alegre de esta fábrica». Allí bajan los monjes y otras personas de la Casa Real, se pasean, cojen flores, descubren espaciosas vistas, la huerta, los bosques, y más allá vario y largo horizonte. Es, sin duda, en estos jardines donde hallaban complacencia los religiosos como tan cueradamente había dispuesto Su Majestad.

EL JARDIN QUE CONOCIO FELIPE II

No son sólo estas líneas las únicas ni las más antiguas que nos revelan el primitivo jardín de El Escorial de la época

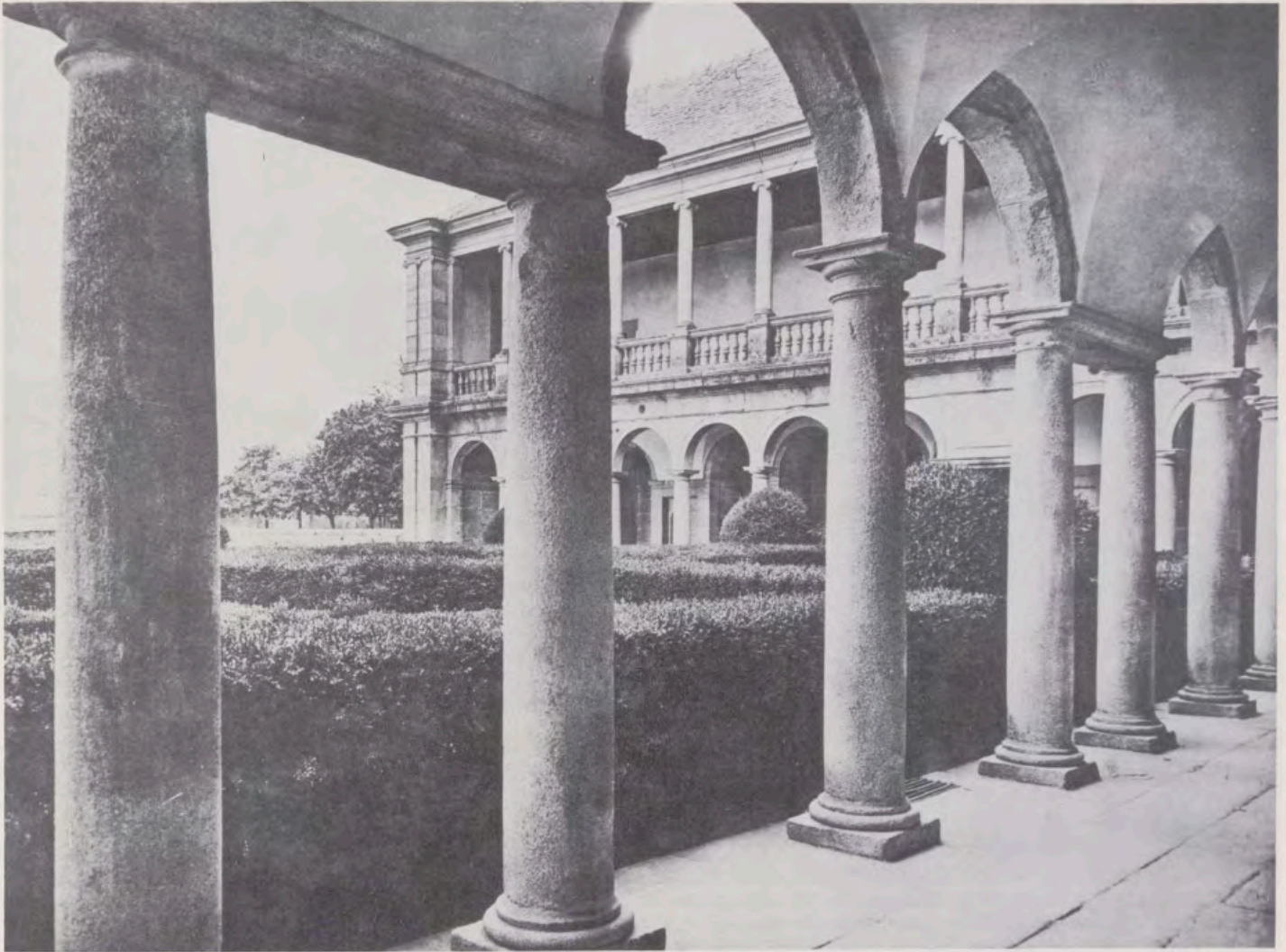
fundacional, concordando con los deseos del Rey, de un jardín de aroma y color. El reverendo padre Teodoro, Bibliotecario del Monasterio, nos procuró otra documentación sorprendente que llega a ensombrecer la anterior descripción. Fue escrita por Juan Alonso de Almela, médico contemporáneo de Felipe II, fechado en 1594, y recopilado por fray Gregorio de Andrés O.S.A. Como vemos alrededor de cada una de las doce fuentes, se desarrollaba un jardín de crucero micronizado y repetido, donde el número cuatro y por ello el doce ordenan el ritmo numérico que veremos en El Escorial.

«Hay en estos jardines entre fuentes y fuentes sesenta ericas cuadradas un poco prolongadas cada una de 40 pies del lado de su cuadrado, donde están muchas variedades de hierbas de varias flores y cercadas de una hierba muy apacible que se llama abrotano, verde oscuro, que va haciendo bordes redondos y a cada esquina de todas las ericas una bola grande hecha de la misma hierba, y las hierbas de dentro con tanto primor y artificio que hacen labores muy concertadas y apacibles y alegres para la vista». Se trata del abrotano macho: *Artemisia Abrotanum*, planta subfruticosa originaria de España y cultivada por sus propiedades aromáticas.

Almela nos facilita una exhaustiva lista de las flores plantadas en El Escorial, más de 68, con sus deliciosos nombres locales de época, aunque ello dificulte el reconocimiento: «Retamas gayombas reales, seringas que son como árboles con una flor blanca y olorosa, árboles de amor de flor colorada aunque no olorosa, rosales de rosas finas y alejandrianas, alhelies amarillos, blancos, encarnados, morados y colorados, oscuros y blancos y encarnados, princesas que son como clavellinas medio bayas, clavellinas de las Indias simples y dobles de pocas hojas y de muchas azucenas, maravillas de Piul coloradas y pajizas, espuelas de caballero azules y blancas, siempreviva mayor y menor, hierba doncella llamada foncella de flores azules, blancas, moradas, y otras bayas, angélica de flor amarilla grande casi como una escudilla, otras escudillas de flor blanca redonda, otra azul redonda, valeriana de flor blanca, hoja de Cristo, narcisos, campanilla imperial, ajedrea, tomillo de Francia, junquillo muy oloroso blanco y amarillo, hisopillo, bacineta de flor amarilla, constantinopla de flor blanca de corazón amarillo y muy olorosa, liliium convallium de flor blanca muy olorosa, lino cárdeno, salvia, mosqueta, jazmín, artemisa mayor y menor, taragontía o serpentaria macho y hembra, pensamientos de flor morada y azul, casiblanca, malvas blancas y coloradas, brúnculo de flores moradas de cinco hojas parecidas a la madreselva, ligustro de flor blanca y de fruto unas habillas negras y está todo el año verde y hacen de ello paredes y mesas y cercos de jardines, berberos o arlos de flor colorada en racimillos con uvillas de sabor a granadas agrias, bruselas con racimillos de uvas redondillas coloradas agrias como granadas y menores que garbanzos, pimientos de las Indias de los redondillos y largos, maravillas amarillas, amarantos, ninos de flor morada, apio, bledos mercuriales y bledos de flor limonada, hierba romana o de Santa María, azucenas berrocales de flor naranjada, laureles y naranjos». En su detallada exposición, el doctor Almela nos revela que los naranjos se conservaban en invierno vestidos de hojas de roble —autóctonos en la zona— y «arrimados a ellos unos grandes tablones como puertas para defenderlos del frío y de los golpes grandes de nieve». Ya tenemos desvelado un secreto de mantenimiento en este más que fabuloso jardín, que posteriormente fue transformado, aunque autores más tardíos siguen aludiendo al acopio de flores continuo (*).

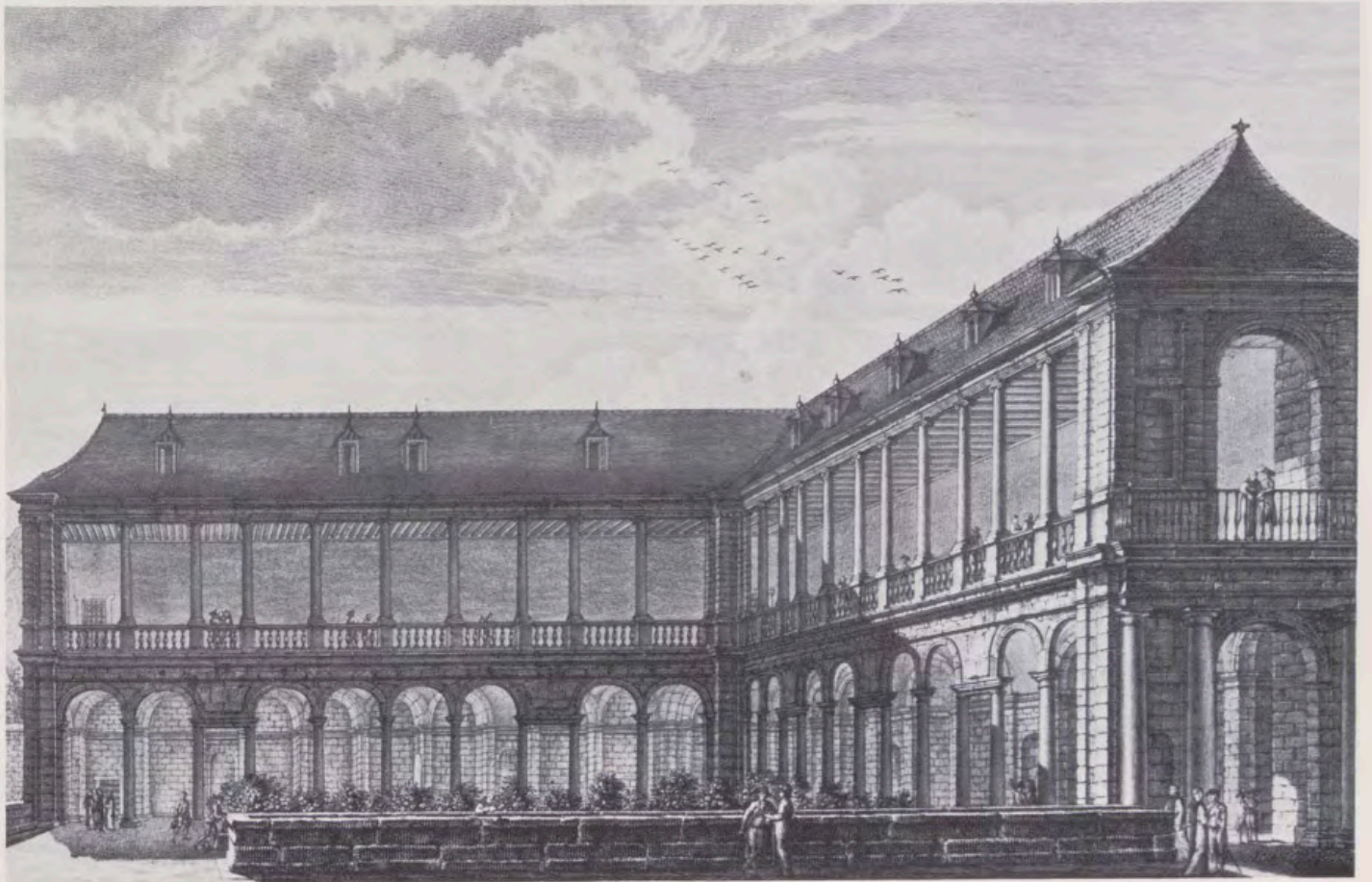
LAS PLANTAS MEDICINALES Y UN POSIBLE «REJARDIN»

Podríamos pensar que este jardín tuviese algún carácter de «rejardín», como quería se les llamase Gregorio de los Ríos a los de simples o de medicinales. Este autor del primer libro europeo de establecimiento de jardines, escrito



*Vista hacia el sur, bajo el pórtico del ángulo de los Convalecientes. Jardins D'Espagne. Georges Gromort.
Vol. II. PL. 75. Año 1926.*

Galería de Convalecientes. Plantación de arbustos sin esquila y con flores. Grabado de José Gómez de Navia.





Casa de Felipe II llamada «El Enebral». Iniciación de un trazado de jardín renacentista: arquitecturación del paisaje, terrazas, rampas, setos, fuentes, templete de verdor, parsimonia de especies. Oleo anónimo de Escuela Española. Galería anterior al Salón de Embajadores del Monasterio de El Escorial.

en 1592 por encargo del Rey antófilo Don Felipe, nos enseña cómo deben plantarse en las celosías sólo jazmines y no hiedras, ni rosales ni parras, porque eso era más propio de las granjas, y en cuanto a frutales sólo naranjos, granados, manzanos o membrillos «que lo demás es cosa grosera».

Pueden inducirnos a asimilar el jardín de los Frailes a un jardín medicinal las especies antes aludidas, muchas medicinales, mencionadas en el Pedacio Dioscorides Anarzabeo, traducido por el doctor Andrés Laguna, médico de Carlos V y de Felipe II, que fue impreso en 1555. Habría que considerar la proximidad de la Botica donde se elaboraban toda suerte de quinta esencias, aguas de olor y aceites medicinales; de la Enfermería, que se nutría de la Botica; y la necesidad de tener los principios simples cerca con la posibilidad de recogerlos en épocas y horas oportunas lo que aumenta las virtudes curativas. ¿De dónde mejor podría surtirse la Botica que de este jardín? El maestro destilador fray Jerónimo de Albendea utilizaba cora, anís, hinojo, sándalo, ruda, espliego, romero, cantueso, poleo, para luego pasar «las aguas y los aceites a las cámaras de la Reina e Infantes en sutiles vidrios y labradas bufetas», como nos relata Agustín de Amezúa, que se elaboran en un verdadero laboratorio de retortas, matraces, redomas, destiladeros, alquitaras y alambiques. Lo que también describe Jehan Lhermite en sus Memorias, «prolongando la vida de las flores extrayendo sus perfumes», para lograr lo que recomienda un recetario de cosmética de la época: «Lo que mejor parece al que se precia de galán es traer rociados los lienzos con aguas olorosas».

También quedan enlazadas las plantas medicinales y El Escorial gracias a los aportes del médico naturalista Francisco Hernández que desde América envió 400 plantas medicinales y frutales. Con las más raras, fray Juan de San Jerónimo compuso los 23 cuadros con que se adornaron en vida del Rey sus aposentos en El Escorial, donde se guardaron los Cuatro Libros de la Naturaleza y Virtud de las Plantas y Animales e Historia Novae Hispaniae. A los mismos cuartos también subían ramos de flores recogidos en los jardines de los Frailes, del Prior o de los Reservados al Rey.

LA GALERÍA DE CONVALECIENTES

Desde la Enfermería, por un balcón enrejado, se accedía a la Galería de los Convalecientes —ya nombrada anteriormente— lo más aéreo y luminoso del edificio, compuesto

por dos columnatas superpuestas en escuadra, la baja con comunicación directa al jardín, de orden dórico y arcos, la alta de orden jónico y arquivada, obra de Francisco de Mora, con nichos entre las columnas abiertas a Oriente y Mediodía, que recibían las bondades de la luz y del calor, y eran palco desde donde otear el jardín y el panorama fronteros. Iñiguez le llama adarve poetizado, donde salían a pasear los enfermos sin subir ni bajar un escalón desde la Enfermería, o se llegaba por abajo a la Botica, donde se hacían las destilaciones en el evaporatorio de treinta y dos alambiques para hacer oro potable o el otro evaporatorio de ciento veinte alambiques de vidrio que en veinticuatro horas daban ciento ochenta libras de agua destilada, además de muchas medicinas simples y compuestas: ruibarbo, escamonea, agárico, turbit, tamarindos todos mirobolanos, aloe, de donde obtener aceites, infusiones, jarabes y zumos por medio de hornos y cucurbitas. La cordura del Rey se manifiesta en lograr con aquellos jardines paliar el rigor de aquella vida, adecuando unos jardines para el solaz de las personas. Con luz, agua, flores y abiertas perspectivas se humaniza este Rey que cuida especialmente a los enfermos ofreciéndoles un jardín benéfico y amable, y donde no permite invitados mitológicos. El Rey no hace una casa en honor de Dios para adornarla de ilusiones paganas. Una vez más es el jardín testimonio del Hombre y de su Tiempo, de un Rey minucioso que sabe para qué quiere el jardín, para quién es, y cómo debe hacerse.

SINGULARIDADES RENACENTISTAS

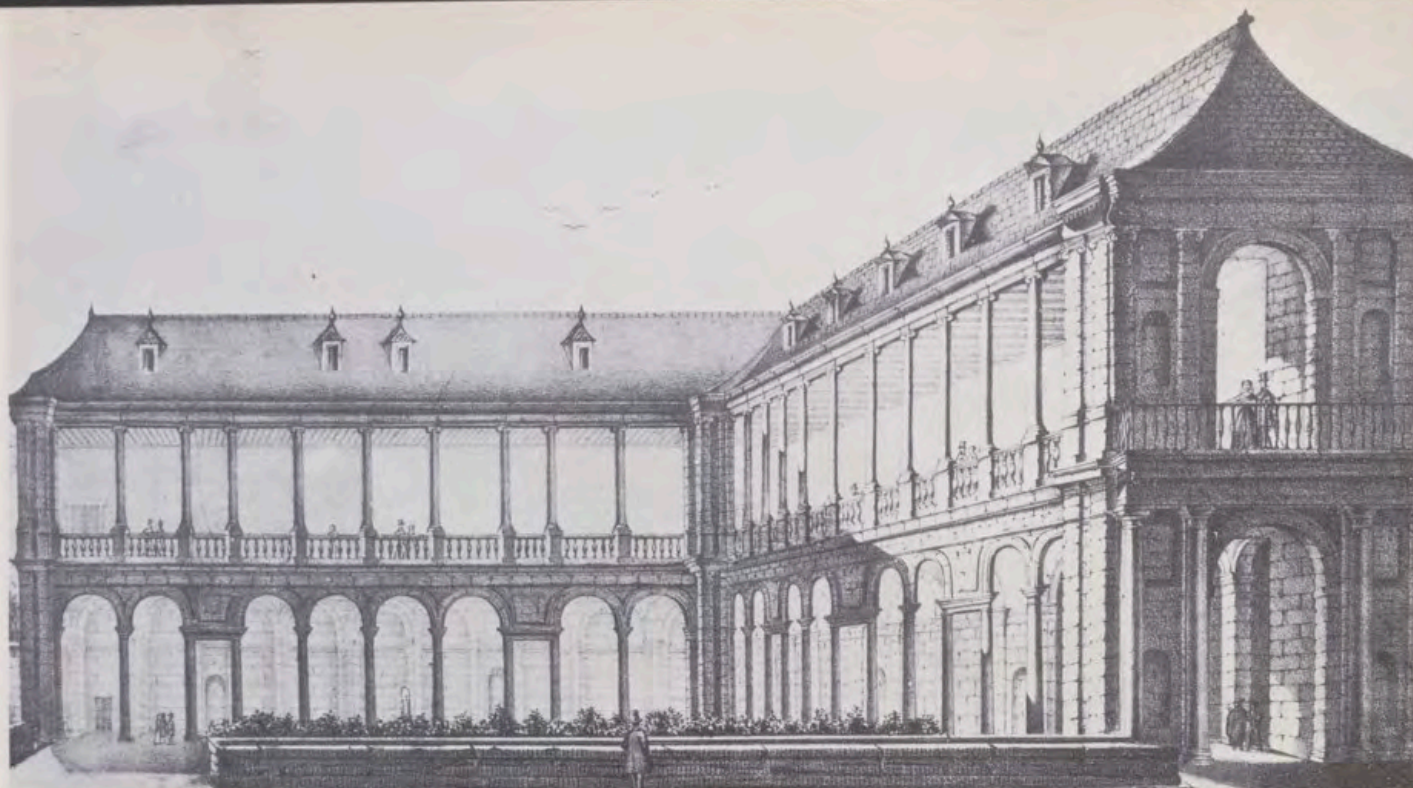
Carácter tan detallista, no podía olvidarse ni de los pájaros, y así soltaban francolines para oírlos luego cantar, y aún reconocían a los de la vez anterior. Escribe en carta Andrés de Almaguer «yo me topé un macho en los prados bajo el jardín». El 9 de octubre de 1583 trajeron de Madrid, por mandato de Su Majestad, un elefante que entró en el jardín a las dos del mediodía para que lo viesan los frailes, que mucho debió regocijarles. Traía un negro caballero subido al pescuezo que le guiaba y dirigía en sus habilidades, reverencias, echarse al suelo y tomar fruta con la trompa. Verdadero acontecimiento en la época ver un elefante en El Escorial, como fue ver otro en Roma regalado al Papa León X en 1516 que se enterró a su muerte en los jardines del Vaticano, y mereció ser esculpido por Udine en una fuente de villa



Vista desde las ventanas del Rey al Jardín del Prior y Jardín Reservado. Severos setos de discutible inspiración francesa, preferible italianizante, y probablemente neoclásicos.

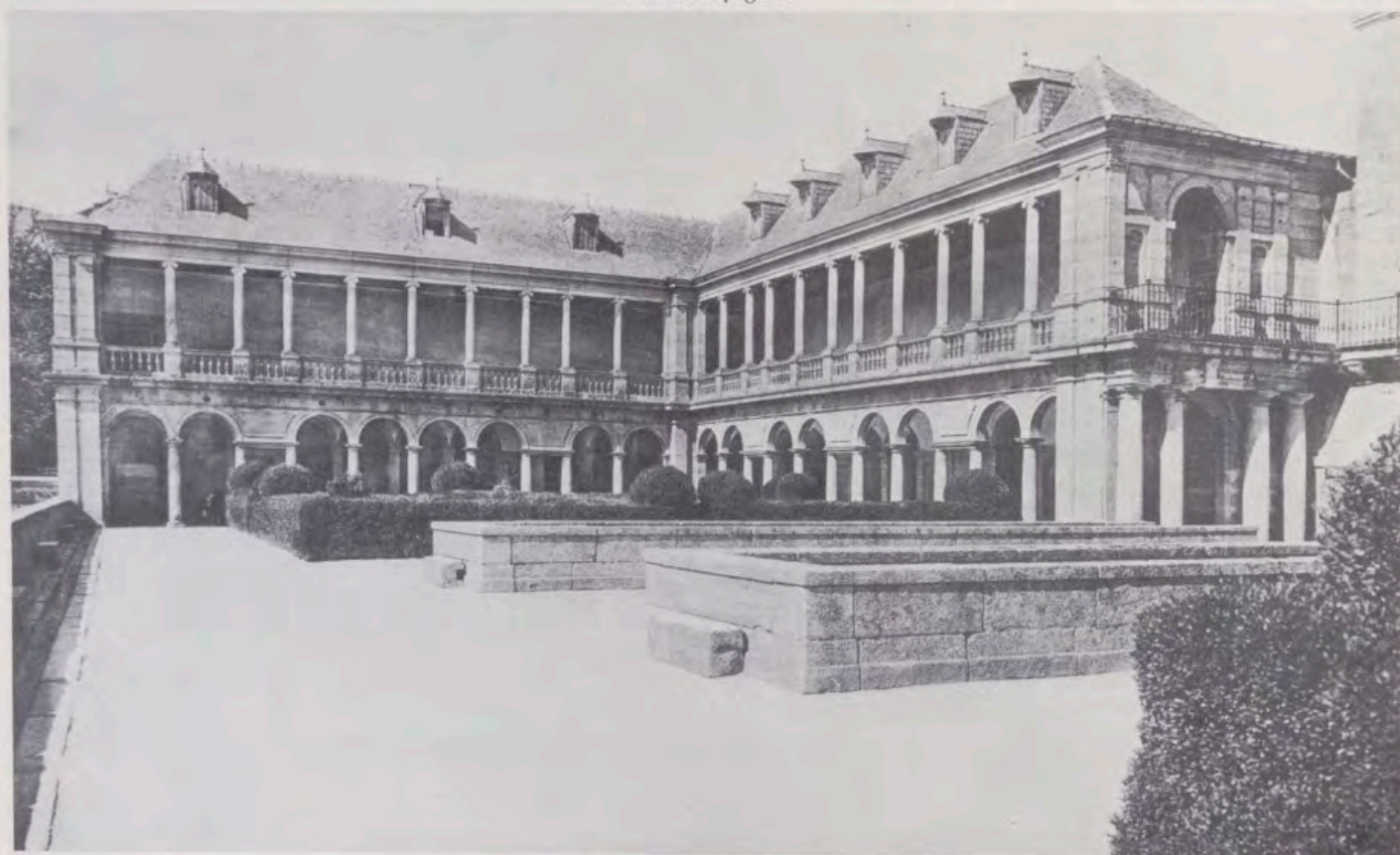
Fachada de levante. Aquí el jardín adquiere sus máximas dimensiones superiores a la larga franja del mediodía. Este es el Jardín Reservado del Rey, bajo las ventanas de la Infanta Isabel Clara Eugenia.





Corredor inmediato a la Botica, en el Real Monasterio de San Lorenzo, que sirve de recreo a los monjes convalecientes. Grabado de Tomás López Enguidanos.

Galería del Sol. Altura de los setos en 1925 por encima de las defensas de las escaleras. Georges Gromort. «Jardins D'Espagne».

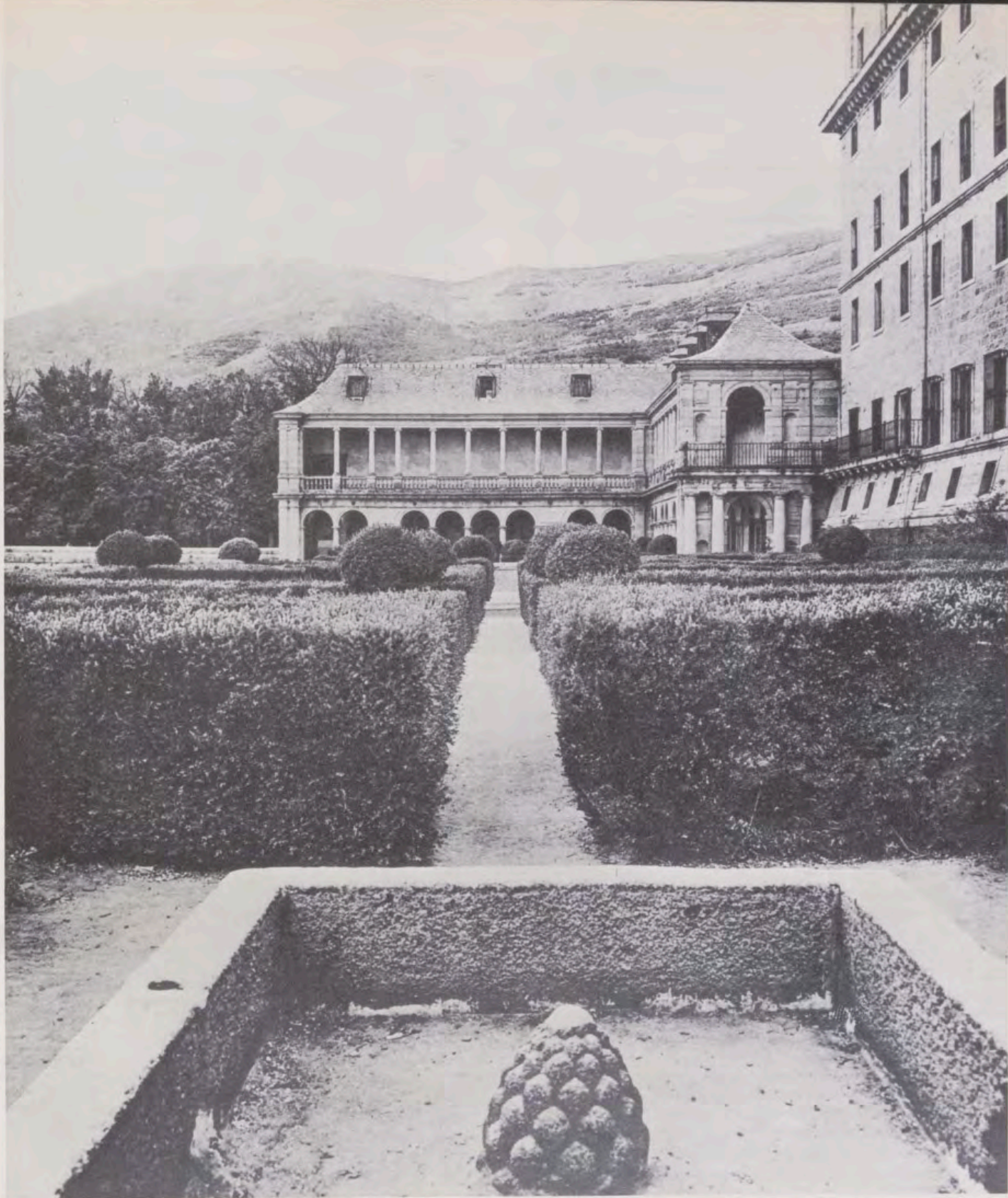


Madama del Monte Mario de Roma, más otra escultura en el Sagrado Bosque de Bomarzo. Ocho días más tarde trajeron al jardín un rinoceronte o vaga, como se les llamaba, echándole muchos cubos de agua para refrescarle. Este animal Vaga o Abada es el que dio nombre a la calle madrileña. Sólo queda por señalar la presencia de los sufridos camellos que ayudaron en las obras como en Aranjuez.

Para conmemorar la consagración del templo, quiso Felipe II que «la noche que había de preceder a día tan solemne no conociese tinieblas» mandando instalar miles de lámparas de barro defendidas del viento por papeles de colores alrededor, que se llenaron de aceite, colocando las torcidas que habían hilado la Infanta y sus damas. Todas las

cornisas, ventanas, molduras, antepechos, torres, cimborrio, agujas y bolas en lo más alto, recibieron sus lamparillas, así como los pretilos y antepechos del jardín también estuvieron perfilados con lámparas. El Rey en una silla fue conducido al claustro y a otros lugares para que disfrutara cuando casi al unisono brillaron las luces, subrayando con trozos iluminados el vasto edificio que permaneció aureolado en resplandores hasta que los rayos del sol aparecieron.

Hubo otras iluminaciones años después con motivo del casamiento de Felipe III con Margarita de Austria. Todo quedó iluminado por dentro y por fuera con luces de cera y de aceite en las bodas de Felipe IV, primero con Isabel de Borbón, y luego con Mariana de Austria, 11.514 luces



Parterre sur, estanque central de los cuadros de boj y saltador en forma de piña de piedra berroqueña. Georges Gromort, «Jardins D'Espagne», año 1926, Vol. II, PL. 73.

convirtieron al Monasterio en una dorada joya sobre el azul oscuro de los montes.

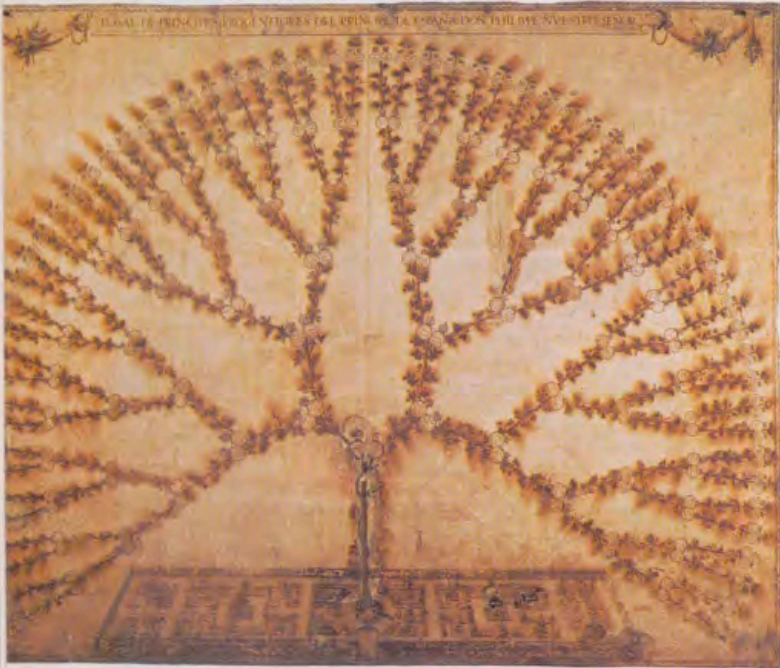
JARDINEROS DE FELIPE II PARA EL ESCORIAL

Aunque no se conoce una noticia específica de la intervención de fray Marcos de Cardona en los jardines del propio Monasterio, podríamos suponer que tuvo parte cuando se ocupó de La Fresneda. Simancas nos proporciona, en el legajo 6 del Escorial, noticia sobre Juan Inglés, jardinero, al que se quiere sustituir por encontrarse enfermo. Así lo

escribe Andrés de Almoguer, en carta desde El Escorial el 8 de febrero de 1567: «Bien sería obra de piedad que S. M. fuere servido de mandar que se fuera a curar a alguna parte y darle con que se cure y estando sano que tornase a su cargo y en el interin se enviase a otro a este jardín que ya siente la falta de jardinero, porque son menester plantar de flores los cuadros y tornar a hacer los lazos de las fresas y de otras yerbas. Ya están plantados todos los árboles que se enviaron de Aranjuez, aguardan el agua con todo lo demás». Aquí vemos cómo están necesitados de un entendido para las labores de primavera que necesita todo jardín, y más cuando se está acostumbrando a gran variedad de flores, y se desea tener fresas.

El pensil del mediodía:
«Mirados desde lo alto
parecen alfombras traídas de Damasco»
(Padre Sigüenza).

Rosal de príncipes progenitores del Príncipe de España
Don Philippe nuestro Señor.
El rosal, planta predilecta de Felipe II,
creciendo desde un característico jardín renacentista.
Galería de árboles genealógicos
del Monasterio de El Escorial.



Parece contestación a esta carta la que se guarda en el Archivo de Zabalburu (caja 146, n.º 69), estimada de finales de abril de 1567, en que el Rey de su propia letra dice: «Algora tenía traças y pinturas de la huerta y jardines y de otros jardines de Francia y Inglaterra y Flandes y de otras partes y otras cosas que yo le mandé hacer y aún podría ser que de Aranjuez y El Escorial». Recordemos que Jerónimo de Algora fue enviado a conocer los jardines de los países nombrados cuando se ordenó en Aranjuez el jardín de La Isla. Pero Algora fallece en mayo de 1567, por lo que pasamos a nombrar a Juan Holveque y a su hijo Francisco que aparecen en la Cédula de 27 de julio de 1569 para que acudan al cuidado del Escorial, cuando se hallaban en Aranjuez. No podemos olvidar los tracistas de siempre, Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera y Gaspar de Vega que también hacían jardines. En una anterior Cédula del 10 de febrero de 1569 dicta el Rey las órdenes necesarias a Juan de Ayala Alcaide de la Casa de Aranjuez para que envíe al Monasterio todas las especies botánicas que fueron solicitadas según una minuciosa —no lo dudamos— relación, añadiéndose haga «cuando y como pareciese conveniente sin que pierdan sazón».

En el inventario de documentos sobre la construcción y ornato del Monasterio que existe en el Archivo de la Real Biblioteca de San Lorenzo presentado por Gregorio de Andrés encontramos datos importantes para los jardines y las huertas. En 1563 y 1564 se compraron álamos negros y rosales y «otras posturas», y libranza de pago a Cristóbal Ruiz por 125 claves colorados para los jardines del Sitio.

En estos documentos aparece una orden de pago al anteriormente nombrado Juan Anglés, jardinero, y una referencia de compra de 16 pares de tijeras para trasquilar los jardines.

No deja el Rey Prudente los jardines desprovistos de rentas, sino que prevé en el Codicilo de 25 de agosto de 1598, que las Dehesas de Górcuez y San Esteban en la re-

gión del Jarama «sirvan y se apliquen a la buena conservación de los jardines de San Lorenzo». Dejando rentas a perpetuidad para que se sustentasen los jardines de El Escorial.

NOTAS

(*) Para no interferir en la gracia popular de los antiguos nombres del siglo XVI facilitamos aquí la denominación científica de la relación de plantas de Almela, con la ayuda gentil de la bióloga y paisajista Inmaculada Porras. Los asteriscos señalan la ausencia de nombres no identificados.

Retama sphaerocarpa. Spartium junceum. Syringa vulgaris. Cercis siliguetrem L. *. Rosa damascena. Cheiranthus cheiri L. Mathiola annua Sweet, et M. incana R. Br. Dianthus caryophyllus L. *. Tagetes erecta L. (introducido en 1596), Tagetes patula L. (introducido en 1573). Mirabilis jalapa L. Delphinium ajacis L. et D. orientale Gay. Sempervivum tectorum L. Sedum album L. et S. reflexum L. Vinca major L. et Vinca minor L. Angelica laevis. Angelica Archangelica L. Valeriana officinalis L. Ricinus communis L. Narcissus sp. Satureja hortensis L. *. Narcissus jonquilla L. Satureja montana L. *. *. Convalaria majalis L. Iris germanica L. Salvia officinalis L. Salvia triloba L. fil. Rosa moschata Mill. Rosa sempervivens. L. Rosa canina L. Jasminum officinale L. Artemisia vulgaris L. Dranunculus vulgaris Schott. Viola tricolor L. Rosmarinus officinalis L. Polemonium caeruleum L. Artemisa absintium L. Alchinilla vulgaris L. Alchinilla vulgaris L. Althea rosea cav. *. Lonicera caprifolium et L. periclymenum L. Ligustrum vulgare L. Berberis vulgaris L. *. Capsicum annum L. Calendula officinalis L. Amarantus caudatus L. Amarantus tricolor L. *. Apium graveolens L. Mercurialis annual. Atriplex hortensis L. Pyrethrum tanacetum DC. Hemerocallis Julva. Laurus nobilis L. Citrus aurantium, C. sinensis.

PLANTAS MEDICINALES NOMBRADAS

*. Pimpinella anisum L. Foeniculum lum vulgare Gaertn. Mentha sativa L. Ruta graveolens L. Coronilla glauca L. Lavandula vera DC. Rosmarinum officinalis L. Lavandula stoechas L. Mentha pulegium L. Rheum palmatum L. Convolvulus scammonia L. Cynachum acutum L. Polyporus laricis L. Polyporus fomentarius. Globularia alypum L. Ipomoea turpethum R. Br. Laespitium glabrim. Ligusticum pyrenacum. Tamarindus indice L. Terminalia chebula Gaertn, T. bellerica, T. cetrina. Aloe succotrina, Aloe silvestris.

La Anunciación en los sepulcros góticos burgaleses

Por M.^a JESUS GOMEZ BARCENA



*Sepulchro de Doña Berengueta, siglo XIII.
Real Monasterio de las Huelgas de Burgos.
(A la derecha, un detalle de la cubierta del mismo).*

El largo período gótico burgalés que se inició a finales del siglo XII para prolongarse hasta principios del siglo XVI, de gran esplendor y trascendencia dentro del marco de nuestra historia artística, presenta un aspecto que merece una especial atención. Nos referimos a su escultura funeraria que ofrece amplias posibilidades de estudio por su gran riqueza ornamental e iconográfica.

El conjunto iconográfico más importante de los sepulcros burgaleses es el que se refiere a temas tomados del Nuevo Testamento. Las ideas religiosas de los fieles, su firme fe en los misterios de la Encarnación y Redención, se afianzan y expresan mediante esta simbología, cuyo origen se remonta a los primeros tiempos del Cristianismo. En los sarcófagos aparecen ya representadas escenas del Nuevo Testamento¹.

Dado que el conjunto escultórico burgalés nos ofrece una representación casi completa de los temas del Nuevo Testamento², consideramos pertinente hacer un estudio de las escenas evangélicas más importantes. En efecto, hemos elegido para este trabajo el tema de la Anunciación, atendiendo al mismo tiempo a un criterio cronológico y a su interés y aceptación.

La Anunciación

Es uno de los temas más frecuentemente representado en los sepulcros burgaleses. El hecho, relatado por el evangelista San Lucas³, tiene una gran importancia, ya que se refiere al momento en que comenzó la vida de Cristo, siendo, por tanto, el prelude de la Redención⁴. Esta significación justifica el desarrollo que adquirió y la predilección de que gozó dicha escena que aparece reiteradamente en numerosos monumentos funerarios⁵.

San Lucas, en su escueto texto evangélico, proporciona pocos detalles para ilustrar a los artistas que tuvieron que recurrir a otras fuentes no canónicas, pero más explícitas y con mayor carácter narrativo⁶.

Como es sabido, la representación del tema de la Anunciación ha experimentado a lo largo de los siglos notables cambios en su iconografía, tanto en lo que se refiere al Ángel y a la Virgen como a los elementos secundarios⁷. El Ángel Gabriel, que es una de las dos figuras que integran la composición, es representado preferentemente como joven adolescente con alas y como mensajero de Dios, en actitud más o menos solemne, con un cetro, rama de azucenas, lirios o filacteria. Puede

aparecer bien de pie, arrodillado, iniciando la genuflexión ante María como Madre de Dios o irrumpiendo en la estancia volando, en ocasiones con dinamismo acentuado que se manifiesta por el movimiento de las piernas, alas o el gesto. La modalidad del ángel arrodillado, aunque aparece desde época temprana, se va a generalizar a partir del siglo XIV⁸. Desde esta época, dicha postura será casi una constante, aunque existen excepciones donde el ángel aparece de pie, incluso en obras de pleno siglo XV. La Virgen, igualmente, desde los ejemplos más antiguos, puede aparecer sentada, arrodillada o de pie, según las épocas y emplazamientos en el sepulcro, en una actitud pasiva o activa, hilando o meditando, y mostrándose ante el acontecimiento serena, impassible o turbada, según refleje la escena el momento de la llegada del ángel con su salutación «ella se turbó», o cuando ya la tranquiliza: «no temas», según el Evangelio de San Lucas⁹.

Encontramos ya representaciones de la escena de la Anunciación a partir de los sepulcros pertenecientes a la segunda mitad del siglo XIII y primera del siglo XIV¹⁰, que denominaremos del segundo grupo, dado que en este trabajo no estudiamos los sepulcros góticos del primer grupo —finales del siglo XII y primera mitad del siglo XIII— por carecer de dichas representaciones.

Sepulcros de la segunda mitad del siglo XIII y primera del XIV

En los cuatro ejemplos existentes de este período¹¹, tanto el Ángel como la Virgen aparecen de pie y siempre el primero a la derecha de María. El Ángel, como mensajero del cielo, presenta una actitud e indumentaria de acuerdo con su misión, y en todas las ocasiones ostenta grandes alas, viste túnica y manto, y sostiene con una mano una filacteria, como en los sepulcros de Doña Berenguela, Doña Urraca de Vileña y el de Celada del Camino, donde no se distingue ningún texto escrito. Si tiene la mano derecha libre la levanta en actitud de salutación, como es el caso de los ángeles de los sepulcros de Doña Berenguela y de la Reina Doña Urraca. Este último, aunque tiene el brazo mutilado, permite entrever su tendencia a levantarlo. Sucede lo mismo en el ángel del sepulcro de Don Juan González de Celada, que presenta también la misma mutilación. La Virgen aparece en los citados ejemplos, al igual que el Ángel, de pie y vuelta hacia él para recibir su mensaje levantando la mano derecha —sepulcros de Doña Berenguela, Doña Urraca y Don Juan González de Celada—, mientras con la izquierda sostiene un libro que en estos ejemplos aparece cerrado, pero que se explicaba por la idea de que María al ser sorprendida por el ángel meditaba sobre la Biblia o sobre la predicción de Isaías: «Ecce virgo concipiet»¹². María viste túnica y manto, y sujeta uno de los extremos en el lado opuesto. En todos los casos lleva la cabeza cubierta por una toca o por el mismo manto, como puede apreciarse en el sepulcro de Doña Urraca.

Otro elemento casi constante en las representaciones de la Anunciación es el jarrón de azucenas¹³ colocado en el suelo de la estancia o lugar donde se desarrolla la escena, y lo más frecuente es que esté situado entre el Ángel y la Virgen, como sucede en el sepulcro de Celada del Camino, único ejemplo de este grupo donde aparece dicho elemento, atributo que simboliza la pureza y virginidad de María. La Virgen volvió a Nazareth, que quiere decir flor, y San Bernardo dice: «la flor quiso nacer de una flor en una flor y en la estación de las flores»¹⁴. Se puede considerar igualmente que el número de flores no es convencional, y que las tres flores pueden aludir a la triple virginidad de María.

Sepulcros de la segunda mitad del siglo XIV y principios del XV

En las representaciones pertenecientes al tercer grupo¹⁵ —segunda mitad del siglo XIV y principios del siglo XV— no se observan grandes diferencias iconográficas respecto a los ejemplos anteriores, y así nos encontramos con que en todas las Anunciaciones, tanto la Virgen como el Ángel, permanecen de pie, dirigiéndose el uno hacia el otro.

El Ángel tiene grandes alas y viste túnica y capa; con la mano izquierda o con ambas —sepulcro de Fernández de Sepúlveda— sostiene una filacteria, mientras que la derecha a veces la levanta en ademán de salutación, como sucede en los sepulcros del obispo Lope de Fontecha y en el Anónimo del Claustro de la Catedral. En el ejemplo de la Iglesia de San Esteban de Burgos, el Ángel levanta un poco la mano y la dirige hacia la filacteria. En cuanto a la Virgen, con igual indumentaria que en los ejemplos anteriores, tiene la cabeza cubierta, sostiene un libro cerrado con la mano izquierda, y en algún caso —sepulcro del obispo Lope de Fontecha— lleva la mano derecha sobre su vientre tal vez con la idea de asociar el tema de la Anunciación con el de la Encarnación en íntima relación con la redención del hombre¹⁶.

En los ejemplos de los sepulcros de Fernández de Sepúlveda y Anónimo del Claustro de la Catedral, la mano derecha, aunque no de manera tan clara como en el caso anterior, la dirige hacia su cuerpo; y en el de la Iglesia de San Esteban, aunque la mano está mutilada, se sugiere una actitud de salutación.

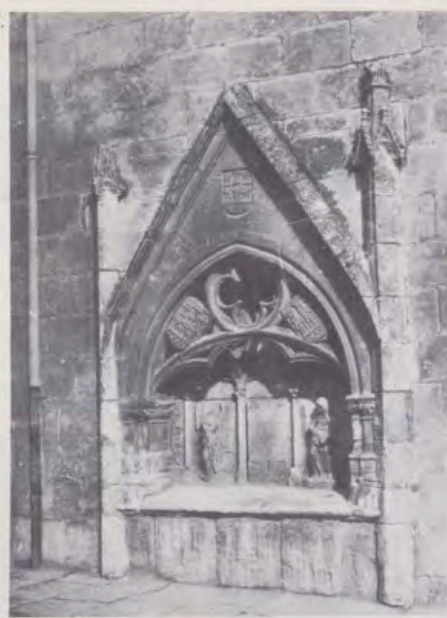
Sepulcros del siglo XV hasta 1475

En los ejemplos del cuarto grupo¹⁷ —siglo XV hasta 1475 aproximadamente— observamos que en la representación del tema que nos ocupa aparece una variante con respecto a los períodos anteriores, pues en los sepulcros del obispo Alonso de Cartagena y del clérigo de Covarrubias, los protagonistas están arrodillados. María, con la cabeza descubierta, ora ante un reclinatorio, y el Ángel, que viste túnica y capa sujeta con broche, sostiene una filacteria en el de Covarrubias y un cetro rodeado de filacteria en el del obispo Alonso de Cartagena. En ambas representaciones, entre los dos personajes, está situado el jarrón de azucenas.

Excepcionalmente en el ejemplo del clérigo de Covarrubias, aparece un detalle poco frecuente en las Anunciaciones¹⁸ a pesar de ser un elemento esencial: la Paloma del Espíritu Santo sobre unos rayos luminosos que salen de la boca de Dios-Padre situado sobre la cabeza del Ángel, y que se dirigen hacia la oreja de la Virgen¹⁹. En el Evangelio de San Lucas²⁰ cuando la Virgen pregunta «... como podrá ser esto, pues yo no conozco varón? El ángel le contestó y dijo: El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y la virtud del altísimo te cubrirá con su sombra...»

Sepulcros desde 1475 a principios del siglo XVI

En los numerosos ejemplos de Anunciaciones pertenecientes al quinto grupo²¹ —fines del siglo XV y principios del siglo XVI—, nos encontramos con variantes dentro de este tipo de representación iconográfica, pues aunque predominan las representaciones donde la Virgen y el Ángel aparecen arrodillados, en algunos de los ejemplos más importantes y reveladores, como son los de Fernández de Villegas, Díez de Fuentespelayo y Rodríguez de Grijera en la Catedral, García de Burgos en la Iglesia de San Gil, Alonso de Maluenda en la Iglesia de San Nicolás y del Infante Don Alfonso en la Cartuja de Miraflores, el Ángel y la Virgen permanecen de pie. En estos casos, posiblemente, el autor



1. Sepulchro de Lope de Fontecha, siglo XIV. Capilla de San Gregorio de la Catedral de Burgos.
2 y 3. Angel y Virgen, detalles del sepulcro de Lope de Fontecha.
4. Sepulchro de Díaz de Peñafiel, siglo XIV. Puerta del Sacramental de la Catedral de Burgos.
5. Detalle del sepulcro de la Capilla Bautismal, siglo XIV. Iglesia de San Esteban de Burgos.
6. Detalle del sepulcro de Díaz de Peñafiel.



eligió esta postura teniendo en cuenta el emplazamiento de la escena en la parte superior del sepulcro, sobre el arco, y también las ménsulas en las que descansan las figuras. Sin embargo, en el sepulcro del clérigo de la Iglesia de Mahamud, la Virgen está arrodillada y el Angel de pie. En los sepulcros de los clérigos de la Iglesia de Santa María del Campo y de Villalmanzo, el Angel inicia la genuflexión.

Dentro de este grupo del que estamos hablando, el Angel, con grandes alas, mantiene la indumentaria habitual. En la mayoría de los ejemplos destaca la amplia capa sujeta sobre el pecho con un broche decorado. Con su mano izquierda, o con ambas, puede sostener o bien un sencillo cetro, una filacteria o, finalmente, un cetro rodeado de amplia filacteria²². La mano derecha la puede tener levantada en actitud de salutación o sorpresa²³, o la lleva hacia su pecho —sepulcros de Díez de Fuentepelayo y de Villaquirán de los Infantes—. El Angel de la Anunciación del sepulcro de Villalmanzo sostiene con la mano izquierda el extremo de su capa, pues, como ya dijimos anteriormente, con la derecha mantiene la filacteria. En los restantes casos, dado que tienen las manos mutiladas, no nos es posible conocer su posición.

La Virgen, en cambio, se cubre con amplio manto que en algunas ocasiones deja ver un traje más o menos entallado en la cintura, marcada a veces con un fino

cinturón. Tiene la cabeza descubierta mostrando su larga y abundante cabellera de acuerdo con la moda e influencias de las representaciones flamencas que imperaban en aquel momento. Cuando aparece de pie²⁴, sostiene el libro, abierto o cerrado, con la mano izquierda²⁵, o éste está sobre el reclinatorio situado a su lado como sucede en el sepulcro de Fernández de Villegas, en el que la Virgen pone la mano izquierda sobre él, mientras la derecha la lleva hacia su pecho, de la misma manera que en las Virgenes de las Anunciaciones de Rodríguez de Grijera y García de Burgos.

En otras ocasiones —sepulcros de Díez de Fuentepelayo e Infante Alfonso— la Virgen levanta la mano derecha en ademán de salutación o sorpresa. Cuando María está arrodillada, el libro abierto descansa sobre el reclinatorio que tiene delante, y, generalmente, apoya sobre él la mano izquierda mientras la otra la lleva sobre su pecho o la tiene levantada como en los ejemplos de los sepulcros de los Valladolid, Olmillos de Muño, Santibáñez-Zaraguda, Tabliega y Villaquirán de los Infantes, ejemplo este último en el que la Virgen no tiene reclinatorio, y sostiene el libro con la mano izquierda. Excepcionalmente, debemos mencionar que en el sepulcro de Díez de Coca la Virgen tiene las dos manos sobre su pecho; en el de Sánchez de Sepúlveda las dos manos sobre el libro; en el de Covarrubias carece de reclinatorio al igual que en Villalmanzo, donde la Virgen, que no

1. Sepulcro del Arcediano Díez de Fuente-
pelayo, finales del siglo XV. Capilla de Santa
Ana de la Catedral de Burgos.

2 y 3. Angel y Virgen, detalles del sepulcro del
Arcediano Díez de Fuente-pelayo.

4. Sepulcro de un clérigo, siglo XV. Claustro
de la ex-Colegiata de Covarrubias (Burgos).

5. Sepulcro de Juan Sánchez de Sepúlveda, si-
glo XV. Claustro de la Catedral de Burgos.

6. Detalle del sepulcro de Rodríguez de Grijera,
finales del siglo XV. Claustro de la Catedral de
Burgos.

7. Detalle del sepulcro de Juan Sánchez de Se-
púlveda.

8. Detalle del sepulcro de Alonso García, si-
glo XV. Capilla del Santo Cristo de la ex-Cole-
giata de Covarrubias (Burgos).



tiene libro, dirige sus dos manos hacia el Angel. Sólo en una ocasión —sepulcro de Sánchez de Carcedo de la Iglesia de Melgar de Fernamental— encontramos la respuesta de aceptación de la Virgen al Angel en una inscripción que sale de la boca de la Virgen y dice: «Fiat me secundum verbum tuum».

En relación con el simbólico jarrón de flores, debemos decir que está situado en el suelo entre la Virgen y el Angel. Cuando no aparece —sepulcros de Díaz de Coca y Rodríguez de Grijera— su ausencia obedece, posible- mente, al emplazamiento que la escena ocupa en el sepulcro más que a cualquier otro motivo. Como excep- ción, el jarrón de la Anunciación del sepulcro del Infante Don Alfonso está situado en el centro de la escena, pero entre dos ángeles, y en el de Alfonso de Polanco toda la escena está situada entre tres ángeles músicos, dos a un lado y uno al otro²⁶. Este acompañamiento de ángeles no fue representado frecuentemente, puesto que los Evan- gelios canónicos no dicen nada de estos compañeros de Gabriel, pero sin embargo en algunos ejemplos aparecen como músicos o sencillamente como espectadores de la escena. En el sepulcro de Covarrubias, volvemos a en- contrar otro ejemplo en el que se repite, en la escena de la Anunciación, la presencia del Espíritu Santo que en forma de paloma sale de la boca de Dios-Padre, situado en el ángulo superior izquierdo, sobre la cabeza del Angel, y se dirige mediante unos rayos hacia la Virgen.

En el capítulo de escultura sepulcral que nos ocupa, no hemos podido analizar otro de los aspectos que ha preocupado a los autores y que se refiere al lugar donde se desarrolla la escena de la Anunciación: casa de la Virgen, su dormitorio, un pórtico o atrio, interior de una iglesia²⁷, etc., ya que los ejemplos realizados en relieve no representan la escena con minuciosidad y prescinden de este detalle²⁸. Solamente en los ejemplos de los se- pulcros de Sánchez de Sepúlveda y de un clérigo de Santa María del Campo, hay una sencilla representación arquitectónica bajo la que está arrodillada la Virgen. En el primer caso es un arco en mitra apoyado en dos elementos sustentantes en los que no se precisa si es una columna o un pilar, y en el otro ejemplo se trata de una especie de baldaquino cubierto con telas que rematan en la parte superior con un sencillo motivo ornamental, y que en los laterales se recogen a modo de cortinas. Las Anunciaciones, realizadas en bulto redondo, tampoco precisan el lugar.

Las representaciones de la Anunciación no ocupan un lugar fijo y determinado en el sepulcro, aunque hemos podido observar, en todos los ejemplos estudiados perte- necientes al período gótico, que se sitúan preferentemente en el frente del arca sepulcral, y en la parte superior, sobre el arco, en los sepulcros del tipo llamado archi- tectónico o de retablo. Menos frecuente es el empla- zamiento en el hueco del arco, sobre la cubierta, en la



5.



7.



6. 8.



parte de la cabecera o pies del arca o en la mitra de algunos obispos, como sucede en las de Alonso de Cartagena y de Díaz de Coca, ambos en la capilla de la Visitación de la Catedral²⁹.

Finalmente, es necesario resaltar las relaciones existentes entre el Antiguo y Nuevo Testamento en la decoración de los monumentos funerarios. Esta posibilidad, que surge y se manifiesta desde los primeros tiempos del Cristianismo —según dijimos anteriormente—, relaciona los hechos de los Evangelios con los del Antiguo Testamento. Dentro de esta corriente podemos considerar como representativo la confrontación entre el tema de la Tentación de nuestros primeros Padres en el Paraíso y la Anunciación como un deseo de poner de manifiesto la necesidad de la Redención y su iniciación por medio de María, considerada la nueva Eva³⁰. Aunque no hemos encontrado en la escultura burgalesa ningún sepulcro en el que aparezcan juntas dichas representaciones, puede considerarse como pervivencia de esta posibilidad de iconografía funeraria el ejemplo de los dos sepulcros de clérigos de Santa María del Campo. Ambos sepulcros, de un mismo autor y etapa cronológica —fines del siglo XV y principios del siglo XVI—, están adosados al muro, uno junto al otro, y en sus frentes respectivos aparecen representados en uno de ellos la Tentación y Caída de Adán y Eva y en el otro la Anunciación como complemento iconográfico³¹.

NOTAS

¹ E. LE BLANT: *Etude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles*. París, 1878.

En dicho estudio el autor insiste en la importancia del simbolismo de las representaciones del Antiguo y Nuevo Testamento que aparecen en los sarcófagos. Con ellas se pone de manifiesto las ideas de salvación, resurrección y asistencia divina. Igualmente, establece una relación entre las escenas y epitafios utilizados y las oraciones pronunciadas en la cabecera de los agonizantes: *Ordo Commendationis Animae*.

Predominan las escenas del Antiguo Testamento, y entre las del Nuevo son más frecuentes las del Nacimiento y los Reyes Magos que las de la Anunciación y Visitación.

² El conjunto de escultura gótica funeraria de Toledo se caracteriza, entre otros aspectos, por la escasa importancia dada a las representaciones evangélicas. En la escultura gótica funeraria de León, existen pocos ejemplos del tema de la Anunciación y Visitación durante el siglo XIII. Se prodigan más las representaciones de los Reyes Magos que continúan apareciendo durante el siglo XIV en que desaparecen la Anunciación y Visitación. Véase la obra de MARÍA ANGELA FRANCO MATA: *Escultura gótica en León*. León, Diputación Provincial, Institución «Fray Bernardino de Sahagún», 1976.

Los temas evangélicos que nos ocupan fueron muy poco representados en la escultura gótica funeraria de Valladolid, y sólo aparecen la Anunciación y Reyes Magos en los sepulcros I y II de Palazuelos. Véase la obra de CLEMENTINA JULIA ARA GIL: *Escultura gótica en Valladolid y su Provincia*. Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1977.

La escultura gótica funeraria de Galicia es muy pobre en representaciones evangélicas, y respecto al tema de la Anunciación sólo aparece representada en tres obras. Véase MANUEL CHAMOSO LAMAS: *Escultura funeraria en Galicia*. Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijoo» de la Diputación Provincial, Orense, 1979.

1. Sepulcro de Pedro Fernández de Villegas, primera parte del siglo XVI. Catedral de Burgos.
2. Angel del sepulcro del Arcediano Pedro Fernández de Villegas.
3. Angel del sepulcro del Infante Don Alfonso, finales del siglo XV. Cartuja de Miraflores de Burgos.
4. Virgen del sepulcro del Arcediano Pedro Fernández de Villegas.
5. Detalle del sepulcro del Infante Don Alfonso.



³ Lucas I. 26-38.

⁴ L. REAU: *Iconographie de l'art chrétien*. II Nouveau Testament. Paris, 1957, pág. 174.

G. SCHILLER: *Iconographie of Christian Art*. T. I. Londres, 1971, página 34.

⁵ L. BREHIER: *L'Art Chrétien*. Son développement iconographique des origines à nos jours. Paris, 1928, págs. 39-43. Desde época muy temprana se fueron mezclando temas del Antiguo y Nuevo Testamento en la iconografía funeraria, y la Anunciación aparece en el Cementerio de Priscila en la bóveda de una habitación: María sentada en un sillón y el Ángel de pie ante ella. El mismo tema lo encontramos en San Pedro y Marcelino y en el Cementerio de la Via Latina: *Lexicon der Christlichen Ikonographie*. Tomo IV, Herder, 1972, pág. 424. Verkündigung an Maria.

⁶ Entre los Evangelios Apócrifos, destacan por su interés, en relación con la Anunciación, el grupo de los Apócrifos de la Natividad: Protoevangelio de Santiago, Evangelio del Pseudo Mateo, Libro sobre la Natividad de María; y entre los Apócrifos de la Infancia, Evangelio Armenio de la Infancia.

La edición consultada ha sido la de Aurelio de Santos Otero. Segunda edición. B.A.C. Madrid, 1963.

⁷ E. MÂLE: *L'Art religieux du XII siècle en France*. Paris, 1947, páginas 57-58.

E. MÂLE: *L'Art religieux de la fin du Moyen Age*. Paris, 1969, páginas 28-29 y 74-75.

Recoge las distintas maneras en que fue concebida la representación de la Anunciación según la fórmula helenística o la siríaca.

DAVID M. ROBB: *The iconography of the Annunciation in the fourteenth and fifteenth centuries*. «Art Bulletin», 1936, págs. 480-526, hace un recorrido preliminar por los ejemplos más antiguos para después centrarse en los de los siglos XIV y XV.

⁸ E. MÂLE: *L'Art religieux de la fin du Moyen Age*, págs. 29-30, y SCHILLER: *op. cit.*, pág. 47, consideran que la modalidad iconográfica

del Ángel arrodillado fue introducida por Giotto en el siglo XIV en las pinturas de Padua. L. REAU: *op. cit.*, pág. 182, no comparte esta opinión, pues dice que el Ángel arrodillado aparece con anterioridad al siglo XIV, y hace referencia al ejemplo del relieve de la Anunciación del Claustro de Santo Domingo de Silos de finales del siglo XII. El libro del Pseudo-Buenaventura pudo ser un elemento de inspiración.

⁹ El *Libro sobre la Natividad de María*, IX, 2, dice: «La Virgen, que estaba bien acostumbrada a ver rostros angélicos y a quien le era familiar el verse circundada de resplandores celestiales no se asustó por la visión del ángel ni quedó aturrida por la magnitud del resplandor, sino que únicamente se vio sorprendida por la manera de hablar de aquel ángel... el ángel le dijo: "No tengas miedo, María..."».

¹⁰ Para realizar el estudio y estructuración cronológica de los sepulcros góticos burgaleses se pueden establecer cinco periodos: 1.º Finales del siglo XII y primera mitad del siglo XIII (en este periodo no aparece ningún ejemplo con la escena de la Anunciación). 2.º Segunda mitad del siglo XIII y primera del siglo XIV. 3.º Segunda mitad del siglo XIV y primeros años del siglo XV. 4.º Siglo XV hasta 1475 aproximadamente. 5.º Desde 1475 hasta principios del siglo XVI.

¹¹ Sepulcro de Diego de Peñafiel en la Puerta del Sarmental de la Catedral de Burgos. Sepulcro de Doña Berenguela en el Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos. Sepulcro de Juan González de Celada en la Iglesia Parroquial de Celada del Camino (Burgos). Sepulcro de la Reina Doña Urraca en el Monasterio Cisterciense de Vileña (actualmente trasladado al nuevo Convento de Villarcayo).

¹² E. MÂLE: *L'Art religieux du XII siècle en France*, págs. 57-58, y L. REAU: *op. cit.*, pág. 180, exponen que el hecho de que la Virgen tenga un libro en el que puede leer es un rasgo de las Anunciaciones occidentales, pues generalmente en las representaciones bizantinas, orientales o de su influencia, la Virgen no tiene un libro, sino que se ocupa en tareas manuales, trabaja la lana o púrpura, o puede estar hilando un paño para la Iglesia.



6. 8.

6. Virgen del sepulcro del Infante Don Alfonso.
7. Detalle del sepulcro de Alonso Ortega, finales del siglo XV. Iglesia de Santa Dorotea de Burgos.
8. Detalle del sepulcro del Infante Don Alfonso.
9. Sepulcro de Juan Sánchez Carcedo, siglos XV y XVI. Iglesia parroquial de Melgar de Fernamental (Burgos).



7. 9.



Protoevangelio de Santiago XI, 1: «... y toda temblorosa, se marchó a su casa, dejó el ánfora, cogió la púrpura se sentó en su escaño y se puso a hilarla».
Evangelio del Pseudo Mateo IX, 2: «... mientras se encontraba en la labor de púrpura...».

¹³ El jarrón de flores es una adición importante en el siglo XIII a la iconografía de la Anunciación como subraya DAVID M. ROBB en *op. cit.*, pág. 482, sin embargo reconoce que el motivo no es una mera invención del siglo XIII, según Mâle cree, sino que aparece ya en un Synaxary Coptie del siglo X, ahora en la «Morgan Library», y en un manuscrito del siglo XII de Salzburgo. DAVID M. ROBB, *op. cit.*, página 482, nota 20.

¹⁴ JACQUES DE VORAGINE: *La légende dorée*. Garnier-Flammarion, París, 1967, pág. 249.

¹⁵ Sepulcro del obispo Lope de Fontecha en la capilla de San Gregorio de la Catedral. Burgos.—Sepulcro de Fernández de Sepúlveda en el Claustro de la Catedral. Burgos.—Sepulcro de un clérigo desconocido en el Claustro de la Catedral. Burgos.—Sepulcro de la Capilla Bautismal en la Iglesia de San Esteban de Burgos.

¹⁶ G. SCHILLER: *op. cit.*, pág. 45.

¹⁷ Sepulcro del obispo Alonso de Cartagena en la Capilla de la Visitación de la Catedral. Burgos.—Sepulcro de Alfonso Rodríguez de Maluenda en la Capilla de la Visitación de la Catedral (faltan la Virgen y el Ángel, sólo se conserva el jarrón). Burgos.—Sepulcro de un clérigo en el Claustro de la Colegiata de Covarrubias de Burgos.

¹⁸ L. REAU: *op. cit.*, pág. 185. La Paloma del Espíritu Santo sólo se la representa en los casos en que se quiere poner de manifiesto el misterio de la Encarnación.—*Lexikon der Christlichen*, T. 4, pág. 424. La Paloma aparece desde el siglo VI, y se sigue utilizando durante la Alta y Baja Edad Media, pero no es un elemento constante.

¹⁹ L. REAU: *op. cit.*, pág. 185. Comenta al respecto que otra posibilidad es la de que los rayos luminosos se dirijan hacia el vientre de la Virgen.

El Evangelio Armenio de la Infancia, V, 9, dice: «No bien hubo pronunciado la Virgen con toda humildad estas palabras el verbo de Dios penetró en ella por su oreja, y la naturaleza íntima de su cuerpo, con todos sus sentidos, fue santificada y purificada como el oro en el crisol».

²⁰ San Lucas. I, 34-35.

²¹ Sepulcro del obispo Díaz de Coca en la capilla de la Visitación de la Catedral. Burgos.—Sepulcro de Fernández de Villegas en la nave del Evangelio de la Catedral, Burgos.—Sepulcro de Díez de Fuentepeyayo en la capilla de Santa Ana, de la Catedral de Burgos.—Sepulcro de Rodríguez de Grijera en el Claustro de la Catedral de Burgos.—Sepulcro de Sánchez de Sepúlveda en el Claustro de la Catedral, Burgos.—Sepulcro de Alonso Ortega en la Iglesia de Santa Dorotea de Burgos.—Sepulcro de Francisco García de Burgos en la Antecristía de la Iglesia de San Gil de Burgos.—Sepulcro de los Valladolid en la Iglesia de San Lesmes de Burgos.—Sepulcro de Alonso de Maluenda en la Iglesia de San Nicolás de Burgos.—Sepulcro de Alfonso de Polanco en la Iglesia San Nicolás de Burgos.—Sepulcro del Infante Alfonso en la Cartuja de Miraflores de Burgos.—Sepulcro de un clérigo en la Iglesia Parroquial de Ameyugo, Burgos.—Sepulcro de un clérigo en la Iglesia Parroquial de Castrillo de Murcia, Burgos.—Sepulcro de un clérigo en la capilla del Santo Cristo de la Colegiata de Covarrubias, Burgos.—Sepulcro de un clérigo de la Iglesia Parroquial de Mahamud, Burgos.—Sepulcro de Sánchez Carcedo de la Iglesia Parroquial de Melgar de Fernamental, Burgos.—Sepulcro de un clérigo de la Iglesia Parroquial de Olmillos de Muño, Burgos.—Sepulcro de un clérigo en la Iglesia Parroquial de Santa María del Campo, Burgos.—Sepulcro de un clérigo en la Iglesia Parroquial de Santibáñez-Zarzaguda, Burgos.—Sepulcro de un clérigo de la Iglesia Parroquial de Tabliega, Burgos.—Sepulcro de un clérigo de la Iglesia Parroquial de Villalmanzo, Burgos.—Sepulcro de un clérigo de la Iglesia Parroquial de Villaquirán de los Infantes, Burgos.

²² Con su mano izquierda, o con ambas, como en Covarrubias, Melgar de Fernamental y Olmillos de Muño (Alonso de Polanco y clérigo de

1. Sepulcro de Alfonso de Polanco, siglos XV y XVI. Iglesia de San Nicolás de Burgos.
2. Detalle del sepulcro de Alfonso de Polanco.
3. Sepulcro de un clérigo, finales del siglo XV. Iglesia Parroquial de Santa María del Campo (Burgos).



Mahamud algo dudoso), sostiene un cetro —sepulcro de Alonso de Maluenda y del Infante Alfonso o una filacteria—; sepulcros de Díaz de Coca, clérigos de Covarrubias, Mahamud, Olmillos de Muño, Tabliega, Villalmanzo (único ejemplo en el que la filacteria es sostenida con la mano derecha) y Villaquirán de los Infantes. Un centro rodeado de amplia filacteria en los sepulcros de Fernández de Villegas, Díez de Fuentepelayo, Rodríguez de Grijera, Sánchez de Sepúlveda, García de Burgos, de los Valladolid y Alfonso de Polanco y los de los clérigos de Castrillo de Murcia, Melgar de Fernamental, Santa María del Campo y Santibáñez-Zarzaguda.

²³ Sepulcros de Fernández de Villegas, García de Burgos, los Valladolid, Alonso de Maluenda, Infante Alfonso y clérigos de Castrillo de Murcia, Santa María del Campo, Santibáñez-Zarzaguda y Tabliega.

²⁴ Sepulcros de Fernández de Villegas, Díez de Fuentepelayo, Rodríguez de Grijera, Infante Alfonso, García de Burgos y Alonso de Maluenda.

²⁵ Sepulcros de Díez de Fuentepelayo, Rodríguez de Grijera, García de Burgos y del Infante Alfonso.

²⁶ Sólo el Armenio de la Infancia, V, 11, nos dice que: «y luego que la Virgen recibió el anuncio de su concepción por el Espíritu Santo, vio a los coros angélicos que le entonaban cánticos de alabanza».

²⁷ E. MÅLE: *L'Art religieux de la fin du Moyen Age*, págs. 74-75. Dice que el lugar donde sucede la Anunciación permaneció mucho tiempo indeterminado en el arte de la Edad Media.

Lexikon der Christlichen..., *op. cit.*, T. 4, pág. 422, refiriéndose al lugar donde se representa la Anunciación afirma que no existe un criterio único y, a veces, en muchos ejemplos el ángel permanece en una especie de antecámara. El mundo francés suele elegir como lugar el palacio, el italiano el castillo y también lugares sagrados, y en los Países Bajos, con gran preocupación por el elemento espacial, como en Italia, lo acentúa con el ámbito de la iglesia o con los interiores de casas burguesas.

En la pintura flamenca, aparece en alguna ocasión la Virgen en su alcaoba.

²⁸ DAVID M. ROBB: «The Iconography of the...», *op. cit.* Hace un estudio de los emplazamientos preferidos en los distintos momentos y países para representar la escena de la Anunciación. Se ocupa preferentemente de los ejemplos pictóricos, pero dice que los relieves mantienen los esquemas de la pintura.

²⁹ Sobre la cubierta en el sepulcro de Doña Berenguela; en el frente del arca en los de Sánchez de Sepúlveda y de los Valladolid en Burgos y en los de Ameyugo, Castrillo de Murcia, Covarrubias, Mahamud, Melgar de Fernamental, Olmillos, Santa María del Campo, Santibáñez-Zarzaguda, Vileña, Villalmanzo y Villaquirán de los Infantes. A los pies del arca en el de Fernández de Sepúlveda y en la cabecera en el del clérigo desconocido del Claustro de la Catedral. En el hueco del arco en el de Diego de Peñafiel, y sobre los pilares de enmarcamiento del arco, a la altura de la cama, en el de Lope de Fontecha. En la parte superior de los sepulcros-retablos siguientes: Rodríguez de Maluenda, Fernández de Villegas, Díez de Fuentepelayo, Alonso Ortega, Francisco García de Burgos, Alonso de Maluenda, Alfonso de Polanco, Infante Don Alfonso, y en el de Tabliega. Sobre la mitra de los obispos Alonso de Cartagena y Díaz de Coca. Emplazamiento distinto al primitivo en la Anunciación de Rodríguez Grijera, que actualmente está sobre una puerta en el claustro de la Catedral y no sobre el sepulcro.

³⁰ *El Evangelio Armenio de la Infancia*, IX, 1, dice: «Y cuando José y Eva, nuestra primera madre, vieron aquello, se posternaron con la faz en tierra y, dando gracias a Dios en voz alta, le glorificaron diciendo: Bendito seas, Señor, Dios de nuestros padres, Dios de Israel, que habéis realizado hoy con nuestra venida la redención del hombre; que me habéis rehabilitado de nuevo y levantado de mi caída y que me habéis reintegrado a mi antigua dignidad...».

³¹ L. BREHIER: *op. cit.*, pág. 93. Desde la época primitiva cristiana les gustaba oponer a las escenas del Evangelio los sucesos del Antiguo Testamento. En una basílica descrita por Rusticus Helpidius (muerto en 533), médico del rey visigodo Teodorico, se veía la Tentación de Eva frente a la Anunciación.

CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL

Actos oficiales en los Sitios Reales

Visita de la Reina Margarita de Dinamarca

Sus Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía ofrecieron, en octubre, en el Palacio Real de Madrid, una cena de gala en honor de la Reina Margarita II de Dinamarca y su esposo el Príncipe Enrique de Mompezant, durante su primera visita de carácter oficial a España. Asistieron al acto la Infanta Elena, el Presidente del Gobierno español y su esposa, Ministros y numerosas personalidades.

El Rey Don Juan Carlos pronunció un discurso a los postres de la cena, en el que, después de referirse a la visita que habían realizado a Copenhague, dijo que «la España que os recibe hoy es una España que ha madurado intensamente en poco tiempo, después de salvar escollos difíciles y de impulsar nuevos proyectos». En cuanto a la integración de España en Europa, el Monarca dio las gracias a la Reina Margarita por el constante apoyo que su país había dispensado siempre a España en favor de la adhesión, y afirmó que «España, con el mismo entusiasmo con el que ha ordenado en paz y libertad su convivencia, quiere participar sincera y solidariamente en la tarea de construir una Europa mejor». «Sabemos bien que el proceso de adhesión no es fácil —añadió—, pero España confía en que todos los países miembros de las Comunidades Europeas comprendan la importancia de no perder esta oportunidad histórica de incorporar España a Europa, que en



Sus Majestades los Reyes y la Infanta Elena en compañía de la Reina Margarita de Dinamarca y su esposo el Príncipe Enrique de Mompezant.

Don Juan Carlos durante el discurso que pronunció al final de la cena en honor de la Reina Margarita.



verdad no puede entenderse plenamente sin ella».

Por su parte, la Reina Margarita inició su discurso dando las gracias por el recibimiento, y señaló que «Dinamarca apoya plena y enteramente la solicitud de España para ingresar como miembro de las Comunidades Europeas. Actualmente las Comunidades se ven enfrentadas con grandes retos en muchos campos en que la ampliación, tanto para España como para Portugal, reviste particular importancia. Confiamos en que Europa podrá unirse para afrontar estos retos de manera que se pueda tomar, en un futuro próximo, una decisión respecto a la participación española».

«Con la reciente integración de España en la Alianza Atlántica —señaló—, nuestros países han sido unidos en un esfuerzo común para asegurar el mantenimiento de la paz en Europa. Nuestra calidad de miembros de la OTAN sirve para garantizar nuestra seguridad en un mundo polarizado e inestable. Esta seguridad constituye, al mismo tiempo, el fundamento para que podamos obrar en pro de una verdadera distensión entre Este y Oeste, y, en esta actividad, España ha contribuido de manera notable —como país anfitrión de la Conferencia sobre la Seguridad y Cooperación en Europa celebrada aquí en Madrid— al conseguir que la Conferencia pudiera clausurarse con la aprobación de un documento final aceptable».

Por la mañana, la Soberana danesa, tras ser recibida en Barajas con honores de Jefe de Estado, almorzó en privado con la Familia Real española en el Palacio de la Zarzuela. Al día siguiente, la Reina Margarita y su esposo ofrecieron a Don Juan Carlos y Doña Sofía, en el Palacio Real de El Pardo, un concierto seguido de cena, al que asistieron las primeras autoridades españolas, personalidades del mundo de la política y la diplomacia y del séquito de la ilustre visitante.

Esta visita oficial fue en correspondencia a la que realizaron los Monarcas españoles a su país en 1980. La última de un soberano danés a España se remonta a 1929, cuando los Reyes Cristian X y Alejandrina, abuelos de Margarita, fueron recibidos por Don Alfonso XIII y Doña Victoria Eugenia.

Visita del Presidente de Colombia

En el Palacio Real de Madrid, y con motivo de la visita oficial a España del Presidente de Colombia Beli-



La Reina Margarita en la alocución en respuesta a las palabras pronunciadas por el Monarca español.



Sus Majestades los Reyes y las Infantas Elena y Cristina con el Presidente de Colombia y su esposa.

Don Juan Carlos durante el discurso pronunciado en el brindis de la cena en honor del Presidente de Colombia.



sario Betancur y su esposa, Sus Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía ofrecieron, en octubre, una cena en su honor, a la que también asistieron las Infantas Elena y Cristina, entre otras personalidades.

El Rey Don Juan Carlos pronunció un discurso en el brindis de la cena, en el que se refirió al Presidente colombiano con estas palabras: «Atraéis la admiración de la comunidad internacional, ante la que habéis sabido ganar el título más noble al que pue-

de aspirar un gobernante, el hombre que busca y consigue la paz». También se refirió al segundo centenario del nacimiento de Simón Bolívar y a su estancia en Caracas para recibir el premio que lleva el mismo nombre que el famoso Libertador. «Simón Bolívar es para nosotros —afirmó—, ante todo, la figura que resume con carácter egregio lo más positivo de aquellos forjadores de nuestra historia común».

Belisario Betancur se trasladó al

día siguiente a Oviedo a recoger el premio «Príncipe de Asturias» de Cooperación Iberoamericana con el que había sido galardonado. En el acto de entrega, presidido por el Príncipe de Asturias Don Felipe de Borbón, Belisario Betancur pronunció un discurso en el que aludió repetidas veces a la situación en Centroamérica.

A continuación, el Príncipe Felipe se dirigió a los presentes recordando su reciente viaje a América para representar al Rey en la conmemoración del 450 aniversario de la fundación de Cartagena de Indias. Tras felicitar a todas las personalidades premiadas, manifestó que «el resultado de su elección muestra los altos niveles de exigencia que la Fundación Principado de Asturias se propone». «Agradezco a la maravillosa región de Asturias y a esta noble ciudad de Oviedo —añadió— el magnífico marco que nos brinda. Expreso, finalmente, mi deseo de ser un alumno aplicado en el aprendizaje y el estudio de las obras y de las biografías científicas y artísticas que han sido premiadas. Ellas simbolizan la vida fecunda de los pueblos, a los que quiere servir, a través de la cultura y el humanismo, nuestra Fundación. Muchas gracias».

Los demás galardonados en esta tercera convocatoria de los premios fueron: en Comunicación y Humanidades, el diario *El País*; en Artes, Eugenio Sempere, escultor y pintor; en Ciencias Sociales, Julio Caro Baroja, antropólogo; en Letras, Juan Rulfo; y en Investigación Científica y Técnica, Luis Antonio Santaló.

El Rey y los parlamentarios iberoamericanos

Sus Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía ofrecieron, en diciembre, un almuerzo, en el Palacio Real de Madrid, a los Presidentes de Parlamentos iberoamericanos.

El Monarca pronunció un discurso en el que elogió el trabajo de los Parlamentos, resaltó la vocación americana de la Corona, y afirmó que España entera quiere y necesita de Iberoamérica. «Nuestra democracia —agregó—, cuya matizada evolución es tarea de todos los españoles, abre sus puertas de par en par a los representantes de las naciones hermanas, y se pone al servicio de un entendimiento constante y progresivo entre nuestros pueblos».

Don Juan Carlos manifestó que el mundo vive momentos difíciles, y que en América se plantean problemas



Su Majestad la Reina en compañía de Belisario Betancur y el Presidente del Gobierno español durante la cena ofrecida en el Palacio Real de Madrid.

El Soberano español dirigiéndose a los parlamentarios iberoamericanos en el almuerzo ofrecido en su honor por sus Majestades los Reyes.



de convivencia continental, agravados por los intereses de bloques antagónicos. «Pero ninguno de esos problemas son irresolubles, porque la América en convulsión revolucionaria, tantas veces castigada por despotismos de diverso signo, ha de encontrar un río firme y continuo. Tal río es el

derecho de la democracia y del entendimiento político».

Finalmente, señaló que España está orgullosa de colaborar en la creación y en el reforzamiento de cuantos mecanismos de alcance global puedan facilitar ese diálogo internacional de América.

Misa por el Conde de Montefuerte en la Capilla del Palacio Real

Sus Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía presidieron, en octubre, en la Capilla del Palacio Real de Madrid, una misa celebrada por el alma de don José María Allendesalazar, Conde de Montefuerte, que fue Jefe de Protocolo de la Casa Real,

y que falleció el pasado treinta de septiembre. A continuación, Su Majestad el Rey entregó a la Condesa de Montefuerte las insignias de la Gran Cruz de Isabel la Católica que, a título póstumo, le fue concedida al señor Allendesalazar.

Entrega de un «Quijote» en ruso a la Biblioteca del Palacio Real

El Embajador de la Unión Soviética en España, señor Yuri Vladimirovich Dubinin, hizo entrega a la Biblioteca del Palacio Real de Madrid de la última edición de *El Quijote* en ruso, que completa la valiosa colección palatina. Al acto asistió el Presidente del Consejo del Patrimonio Nacional y Jefe de la Casa de Su Majestad el Rey, Marqués de Mondéjar, acompañado del Consejero Gerente y otros funcionarios del Patrimonio.

La traducción de la obra la realizó el traductor soviético, Nicolai Liubimov, de la versión en castellano: Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, edición y notas de Francisco Rodríguez Marín, t I-7, Madrid, 1922-1923. Las ilustraciones de esta edición las preparó, de sus grabados, Savva Brodskyi, pintor soviético, miembro de las Academias de Bellas Artes de Madrid y Barcelona.



El Marqués de Mondéjar en el momento de entrega del «Quijote» en ruso por el Embajador soviético Yuri Vladimirovich.

En la URSS existe un profundo interés hacia la labor creativa de Cervantes. *El Quijote* ha sido editado en más de 150 ocasiones con una tirada de 15 millones de ejemplares. Hoy, esta obra se lee en la Unión Soviética en 35 idiomas, y forma parte del programa de la escuela secundaria. Ahora existen 18 versiones de la traducción del español al ruso.

Esta adquisición viene a acrecentar la valiosa colección de ediciones de *El Quijote* que guarda la Biblioteca del Palacio, integrada por cinco tex-

tos en alemán, cinco en francés y cinco en inglés; dos en latín; y uno en cada idioma siguiente: checoslovaco, italiano, japonés, noruego y serbio. En castellano, hay 61 ediciones, entre las que destacan las realizadas por Joaquín Ibarra, Madrid, 1780; por la Imprenta Real, Madrid, 1819; y por Juan de la Cuesta, primera edición, Madrid, 1605. Otra edición de este último fue ofrecida al Rey Don Juan Carlos por el Príncipe Fahd Ben Abdul Aziz, heredero y Primer Ministro de Arabia Saudita.

Exposiciones con obras patrimoniales

Exposición de Ventura Rodríguez

Trescientas obras, aproximadamente, entre dibujos, cortes, planos y alzados, integran la exposición «El Arquitecto don Ventura Rodríguez» que se celebró, en noviembre, en el Museo Municipal con fondos pertenecientes al Patrimonio Nacional, Biblioteca Nacional, Archivo Histórico y Archivo de la Villa de Madrid, entre otras aportaciones.

Ventura Rodríguez, que nació en Ciempozuelos en 1717 y murió en Madrid en 1785, es uno de los más significados arquitectos españoles del siglo XVIII. Entre sus obras figuran, en Madrid, el interior del Monasterio de la Encarnación, obra de Gómez

de Mora, junto con los pintores y escultores neoclásicos de su tiempo; la Capilla, Plaza de la Armería, y escaleras interiores del Palacio Real; la Iglesia de San Marcos, construida para conmemorar la batalla de Almansa; la reforma del Palacio de Liria; el Palacio de Altamira; y las fuentes del paseo del Prado.

Entre sus fuentes monumentales destacaron La Cibeles y una fuente hecha para los jardines de La Granja de San Ildefonso realizada con mármoles de Montesclaros, así como la de Neptuno, en la plaza de Cánovas del Castillo.

Por la geografía española dejó obras como el Monasterio de Santo Domingo de Silos, la Catedral de Burgo de Osma, el transparente de la Catedral de Cuenca; deja su huella en la Basílica del Pilar, lleva a cabo la fachada de la Catedral de Pamplona y el Convento de Agustinos de Valladolid, reconstruye la iglesia de Santa

Victoria de Córdoba, y proyecta el Real Colegio de Cirugía de Barcelona. Hace un proyecto de ayuntamientos modernizados, y ejecuta los de Haro, Burgos y Toro. Pese a todo, habría que decir que su gran obra la deja en Madrid.

En su obra deja la transformación que sufre, que le hace pasar del barroco tardío al clasicismo, y que le lleva a abandonar un poco las realizaciones para dedicarse a la enseñanza.

Muestra de bodegones y floreros

En la sala Ruiz Picasso de la Biblioteca Nacional fue inaugurada, en noviembre, por el Ministro de Cultu-

ra, señor Solana, una exposición integrada por ciento noventa cuadros que representan la pintura española de bodegones y floreros de 1600 hasta Goya, organizada por el Museo del Prado fuera de su sede para evitar desmontar las salas que, después, albergarán exposiciones itinerantes.

Se trató de la primera muestra que se ha celebrado sobre estos temas pictóricos desde 1935, y en ella colaboraron el Patrimonio Nacional, la Academia de San Fernando y las de San Carlos de Valencia y San Jorge de Barcelona, el Palacio Arzobispal de Sevilla, el Hospital de la Caridad de la misma ciudad, la Fundación Santa Marca de Madrid y numerosos coleccionistas privados. Procedentes de museos extranjeros, se exhibieron piezas de El Louvre, la Alte Pinakothek de Munich, el Museo de Dallas, el de Nueva York, el de Besançon, el de la Universidad de Yale (U.S.A.), el de Arte Antiguo de Lisboa y el de San Carlos de Méjico.

La exposición comenzó con los bodegones y floreros en Castilla, en los primeros años del siglo XVI. Obras de Blas de Prado, Luis de Velasco y Sánchez Cotán, son los mejores ejemplos. Se pasó después al ambiente cortesano y sus intérpretes hasta 1650, y en esta parte se admiraron las obras de Van der Hamen, Espinosa, Pon-

ce, Barrera y algunos pintores anónimos. El mundo andaluz hasta mediados del siglo XVII fue el siguiente ámbito cronológico que se siguió en la muestra. Aquí se exhibieron por vez primera los compartimentos altos de la techumbre arzobispal de Sevilla, que fueron los primeros bodegones sevillanos. Cuadros de Ledesma, Velázquez, Zurbarán (Francisco y Juan), Camprobín, etc. El apogeo del bodegón barroco, con toda su influencia flamenca o napolitana, estuvo muy bien representado en Pereda, Bartolomé Pérez, Valdés Leal, Murillo, Deleito, Cerezo, Arellano y Mario Nuzzi. La tradición barroca en el siglo XVIII nos llevó a conocer las obras de Lorente y Germán, Pedro de Acosta, Gallardo, Viladomat, etc., para pasar a los modelos cortesanos y al arte académico de Meléndez, Nani, Paret y Bautista Romero. La exposición finalizó con cinco obras de Goya.

Exposición fotográfica de J. Laurent

Con las fotos más antiguas de la colección de Juan Laurent, fotógrafo francés afincado en España

entre 1860 y 1893, se inauguró, en noviembre, en el Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid, una exposición en la que colaboraron el Patrimonio Nacional, con la colección conservada en el Palacio Real, y la Biblioteca Nacional, principalmente.

Su obra se vio apoyada en esta muestra con algunos otros objetos y documentos de la época, como cámaras fotográficas, facturas de Laurent o su prensa de contactos para positivar las copias. Un antiguo artículo que, sin embargo, sirvió para positivar las fotos que se expusieron, con el fin de respetar los formatos y las calidades originales.

La colección fotográfica de Laurent, que fue fotógrafo de la corte e hizo el inventario del Palacio Real y del Museo del Prado, poseyó un gran valor documental. Destacaron el atentado de Despeñaperros de 1874, retratos de gente de la época, monumentos diversos, una serie sobre tauromaquia o escenas urbanas de finales de siglo.

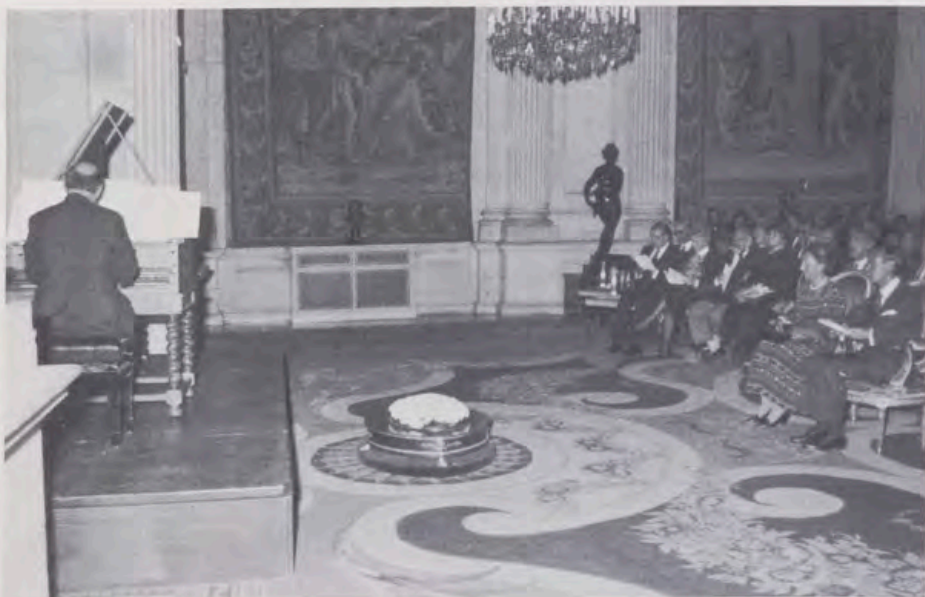
En cuanto a las aportaciones concretas a la historia de la fotografía, la muestra y, fundamentalmente, la colección tuvieron una gran importancia. Algunas de las fotografías se expusieron en tres versiones: la placa original, el positivado de la época y el positivado actual.

Conciertos en los Sitios Reales

Rafael Puyana en el Palacio Real

Bajo la presidencia de honor de Sus Majestades los Reyes de España, representados por la Infanta Doña Margarita y su esposo, el doctor Zurita, se inició, en el mes de noviembre, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, el III Ciclo de Música de Cámara.

El concierto de inauguración, organizado conjuntamente por el Patrimonio Nacional y el Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Madrid, corrió a cargo del maestro clavecinista Rafael Puyana, que interpretó nueve sonatas del Padre Antonio Soler (Sonata en Sol mayor, R. 45, Sonata en Modo Dórico, R. 49, Sonata en Re mayor, R. 84, Sonata en Modo Dórico, R. 117, Sonata Rondón en Fa mayor, R. 109, Sonata en



La Infanta Margarita y su esposo presidieron, en representación de los Monarcas españoles, el concierto de Rafael Puyana celebrado en el Palacio Real de Madrid.

Re bemol mayor, R. 88, Sonata en Re menor, R. 24, Sonata en Modo Dórico, R. 15, y Sonata en Fa sostenido mayor, R. 90) y «Fandango».

Esta sesión, repetida más tarde por el intérprete en el Teatro Real, tuvo una significación específica: de homenaje al Padre Antonio Soler, el

admirable monje músico escurialense, en el doscientos aniversario de su muerte.

El plan que adopta el Padre Soler para la composición de sus sonatas es, a grandes rasgos, el mismo que encontramos en Domenico Scarlatti. Se trata de obras escritas en un solo tiempo dividido en dos secciones, piezas bipartitas y monotemáticas, muy cerca del planteamiento de las partes que constituyen la Suite. La adopción de dicha forma puede, sin duda, relacionarse con la influencia que ejerce la danza en ambos compositores.

Rafael Puyana, que nació en Bogotá en 1931, viajó con dieciséis años a los Estados Unidos, donde perfeccionó sus estudios de Clave con la célebre profesora Wanda Landowska. En su presentación en Nueva York, 1957, fue consagrado como una de las principales figuras de su generación. Desde entonces, ha recorrido extensamente varios continentes, y en todas partes la crítica ha considerado su arte como una revelación, elogiando unánimemente la vitalidad de su sentido rítmico y el asombroso dominio técnico de su instrumento. El repertorio no se limita a la música renacentista y barroca, en las que es muy conocida autoridad. Se extiende a las obras del siglo XVIII para pianoforte, y a las principales composiciones creadas en el siglo XX, como son «El Retablo de Maese Pedro» o el «Concerto» de Manuel de Falla, y el «Concierto campestre» de Francis Poulencé.



Rafael Puyana durante el concierto que ofreció en el Salón de Columnas del Palacio Real.

Teresa Berganza en El Escorial

En la Basílica del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial se celebró, en octubre, un recital a cargo de la mezzosoprano española Teresa Berganza, considerada como una de las voces más bellas de la lírica mundial. Este fue organizado por el Conservatorio Profesional de Música «Padre Antonio Soler», con la cola-

boración del Patrimonio Nacional y la Orden agustiniana de San Lorenzo de El Escorial.

Con la excelente compañía pianística de Alvarez Parejo, Teresa Berganza cantó un conjunto de páginas, integrado por «Un certo non sodre», «Piango gemo» y «Altra aria del Vagante» (dall'Oratorio «Juditha Triumphans»), de Antonio Vivaldi; «Wie Melodien zieht es mir» (Op. 105 n.º 1), «Mädchenlied» (Op. 95 n.º 6), «Liebestren» (Op. 3 n.º 1), «Ständchen» (Op. 106 n.º 1), «Auf dem Kirchhofe» (Op. 105 n.º 4), «Nachtigall» (Op. 97 n.º 1), «Immer leiser wird mein Schlummer» (Op. 105 n.º 2) y «Meine

Teresa Berganza, acompañada por el pianista Alvarez Parejo, en la Basílica del Monasterio de El Escorial.



Numeroso público asistió al recital ofrecido por Teresa Berganza en el Monasterio de El Escorial.



Liebe ist grün» (Op. 63 n.º 5), de Johannes Brahms; «Hermano», «Bonnita Rama de Sauce», «Se equivocó la Paloma», «Milonga de Dos Hermanos» y «La Viña de Chapanay», de Carlos Guastavino; y «O'Kinimbá», «Capin di Pronta», «Nigue-Nigue-Ninhas», «Sao Joao-da-Ra-Rao», «A Casinha Pequena» y «Engenho Novo», de Francisco Ernani Braga.

Antes de comenzar el recital, la mezzosoprano dirigió unas palabras a los asistentes agradeciendo la colaboración de todos cuantos hicieron posible el acontecimiento, y señaló que «Deseo que mi canto encuentre un eco más allá de estos muros tan cargados de gloriosa Historia de España. Deseo —afirmó— que la música y el canto encuentren en España la atención debida que todavía no se les dedica. Para que todos los españoles, afinando el espíritu en la armonía del arte, afinemos también el alma en los valores trascendentales».

Teresa Berganza ofreció este concierto al Conservatorio Profesional de Música «Padre Antonio Soler», siendo su deseo expreso que la recaudación conseguida se invirtiera en la adquisición de instrumentos musicales para uso de los alumnos de dicho centro. Tal decisión, según expresó ella misma, obedece al deseo de apoyar la incipiente pero muy activa vida musical, que se está albergando alrededor de este Conservatorio, y que Teresa Berganza, ciudadana de honor de San Lorenzo de El Escorial, ha sabido captar con su abierta sensibilidad. En esta ocasión la artista vino expresamente a España —de grabar un disco en el que están incluidas varias canciones del programa— para este concierto, partiendo inmediatamente después para continuar su gira mundial.

Concierto de laúdes en Aranjuez

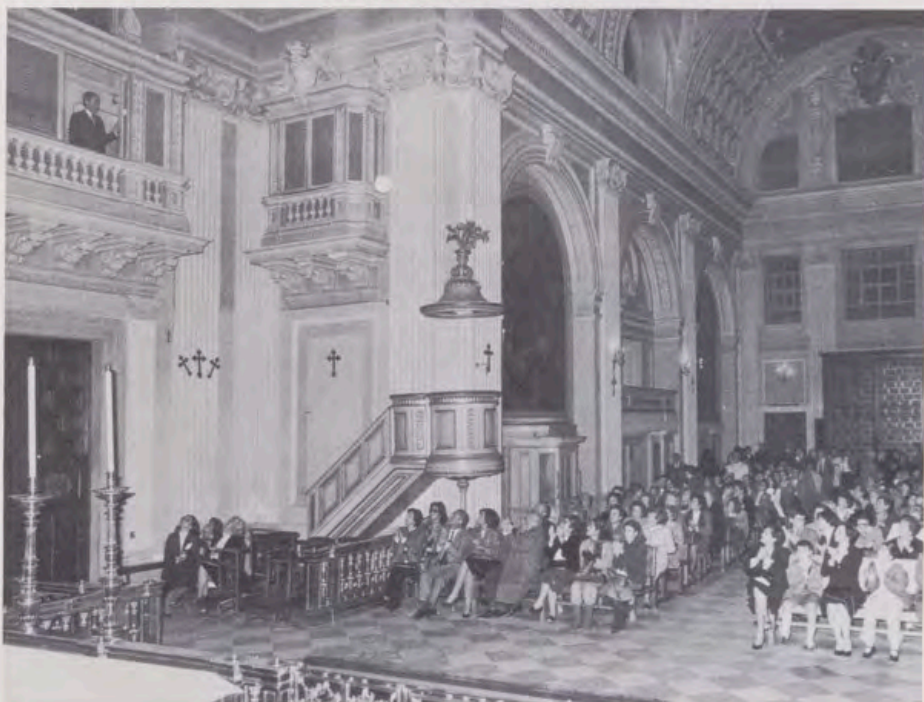
En la Capilla del Palacio Real de Aranjuez se celebró, en noviembre, un concierto que corrió a cargo de la Orquesta de Laúdes Españoles «Roberto Grandío», y que, con la colaboración del Patrimonio Nacional, organizó la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Aranjuez, patrocinada por el Ministerio de Cultura.

La Orquesta, integrada por Pedro Chamorro Martínez (concertino), José Ramón García Herrero, Carlos Jiménez Arévalo y Julián Carriazo Beaumut, laúdes tiples; Antonio Navarro Rodríguez, laúd contralto; Caridad Simón Ucendo y José Luis Barroso



La Orquesta de Laúdes Españoles «Roberto Grandío», en el concierto ofrecido en la Capilla del Palacio Real de Aranjuez.

Ramón González de Amezúa al término del concierto de órgano que se celebró en la Iglesia del Monasterio de la Encarnación.



Plaza, laúdes tenores; Consolación Díaz Cuadrado, Esther Casado Calvo y María del Carmen Iglesias García, archilaúdes; y Manuel Gómez Llorente, laúd contrabajo; fue dirigida por Miguel Groba Groba.

El concierto comenzó con la Sonata en Do Mayor (Allegretto-Minué di rivolti-Allegro), del Padre Antonio Soler. A continuación, interpretaron Concierto en Re Mayor (Allegro-Andante-Allegro), de A. Vivaldi; Suite para laúd tiple y orquesta (Preludio-Allegretto-Andantino-Intermedio-Fantasia-Allegro final), de Napoleón Coste; Danza de la pastora, de Ernesto

Halffter; Oración del Torero, de Joaquín Turina; e In memoriam Bartok, de Valentín Ruiz López.

Recital de órgano en La Encarnación

La Iglesia del Monasterio de la Encarnación fue el escenario, en noviembre, del concierto de órgano, a cargo de don Ramón González de

Amezúa, que se celebró con la colaboración del Patrimonio Nacional, y organizado por el Club del Sable.

El ilustre Académico de número de la Real de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, interpretó tres Corales variadas (*Schmücke dich, o liebe Seele - O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen - Es ist ein Ros'entsprungen*), de J. Brahms; Suite n.º 2 (*Allemande - Courante - Gigue en Rondeau - 2.ª Gigue en Rondeau - Le rappel des oiseaux - 1.ª Rigaudon - 2.ª Rigaudon - Double du 2.ª Rigaudon - Musette en Rondeau - Tambourin - La Villageoise*), de J. Ph. Rameau; y las Sonatas n.º 77 y n.º 71, del Padre Antonio Soler.

Ramón González de Amezúa, autor de numerosos trabajos de investigación sobre la historia del órgano español, nace en Madrid. A los siete años inicia sus estudios musicales en el Conservatorio de Madrid y más tarde en Francia. En 1937 da en el país galo su primer concierto de órgano. Además, ha dirigido muchas restauraciones de órganos históricos, destacando los de las Catedrales de Toledo, Segovia, Granada, Salamanca, Basílica de Santa María en San Sebastián, etc., y en 1965 es elegido vicepresidente de la Internacional Society of Organ Builders, siendo posteriormente reelegido varias veces.

El Trío Mendelssohn en Aranjuez

Con la colaboración del Patrimonio Nacional, y dentro de la campaña de difusión musical de la Consejería de Cultura, Deportes y Turis-

El Trío Mendelssohn en un momento del concierto celebrado en la Capilla del Palacio Real de Aranjuez.



mo de la Comunidad de Madrid, se celebró, en noviembre, un concierto en la Capilla del Palacio Real de Aranjuez interpretado por el Trío Mendelssohn.

El ciclo, iniciado en un lugar histórico, fundado a comienzos del siglo XVII, la antigua Iglesia de San Antonio de los Alemanes, se extendió, además del mencionado en la Capilla Real de Aranjuez, a otros ámbitos histórico-artísticos como el Real Coliseo de Carlos III de El Escorial

Exposición de Ramón Andrada

En la sala Rembrandt de Madrid, se inauguró, en diciembre, la cuarta exposición de acuarelas de Ramón Andrada Pfeiffer, Gerente del Patrimonio Nacional, cultivador de la acuarela desde su juventud, y presidente de la Agrupación Española de Acuarelistas. En ella, se expusieron cincuenta y siete obras, sobresaliendo los asuntos de paisajes y flores, en su mayoría hortensias, tratadas con gran técnica y sensibilidad.

A continuación, reproducimos algunas opiniones de varios críticos de arte que en su día se manifestaron sobre la obra del autor:

«Ramón Andrada alcanza calidades sorprendentes en una bella de perfecciones técnicas y de capacidades creadoras... sutil y transparente, rotundo y realista, emocional y lírico, es un maestro del arte de pintar a la acuarela» (Mario Antolín).

«La sublimidad de lo fugaz se atra-

y la Capilla del Oidor de Alcalá de Henares.

El Trío Mendelssohn, prestigioso conjunto de cámara holandés que fue elegido para este ciclo, está integrado por Alwin Bar, piano; Lex Korss de Gidts, violín; y Elías Arizcuren, violonchello, hijo este último del conocido violonchelista del mismo nombre, que es profesor de la Orquesta Nacional de España. Elías Arizcuren, hijo, lo es en los conservatorios de Amsterdam y Utrecht.

pa en esas flores envueltas en los delicados matices de sus transparencias o en los arrugados fragmentos de papel de periódico, cuya pobre entidad no ha sido desdeñada por el pintor, capaz de trascenderlos en belleza» (Luis G. de Candamo).

«El artista tiene el don de lo bello y armonioso que a medida que se desarrolla su personalidad en su obra —copiosa y completa— se afianza más...» (Conchita Kindelán).

«Indudablemente, Ramón Andrada es arquitecto congénito, artista *per natura* y acuarelista por estirpe. Las ensoñaciones pictóricas acuareladas por él tienen, en sus diluciones y evanescencias, una exquisitez que raramente aflora en el acuarelismo de Occidente» (Antonio Cobos).

«Todo pintor nos ayuda a ver y sentir el mundo que nos rodea, pero todo acuarelista nos hace ver y sentirlo de una determinada manera, con frescura y espontaneidad propias del líquido vehículo que maneja, cuando lo maneja con la difícil maestría de Ramón Andrada» (Fernando Chueca Goitia).

Fallecimiento de la Marquesa de Casa Valdés

El 3 de noviembre pasado falleció en Madrid, donde nació a principios de siglo, doña Teresa Ozores y Saavedra, Marquesa de Casa Valdés, ilustre dama de ascendencia gallega, que, por las temporadas pasadas en el pazo de Rubianes —su padre, el Marqués de Aranda, era el Señor de la Casa de Rubianes—, le venía su vocación jardinera, reforzada por sus estancias en París y Londres, donde, así como en Madrid, estudia y practica este difícil arte, en el que consigue un elevado prestigio internacional.

Profunda conocedora de los jardines españoles, vierte su saber en el libro *Jardines de España*, publicado en 1974, que es uno de los más importantes en la biblio-

grafía de la historia de los jardines españoles.

Colaboró con el Patrimonio Nacional defendiendo sus jardines, por los que tenía sumo interés, el cual venía dado por su propia dedicación y por la importancia de los mismos.

A ella se deben la defensa y la correcta orientación de la restauración de los jardines de la Quinta del Duque del Arco y de la Casita del Príncipe de El Pardo, hace ya más de ocho años. Sus últimos encargos fueron una Guía para visitar los jardines del Patrimonio y el proyecto de restauración del jardín del Palacio de El Pardo, entregados un año antes de su fallecimiento, que desde estas páginas lamentamos profunda y sinceramente.

ARTE DE LOS SITIOS REALES

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



LIBRERIA DEL PATRIMONIO NACIONAL

■ Plaza de Oriente, 6. Teléfono 241 80 37. MADRID-13

CUATRO ENGARCES FIRMAN EL DISEÑO EXCLUSIVO DE ESTE OMEGA CONSTELLATION DE ORO.

Los cuatro engarces de oro que lleva en su esfera este Omega Constellation son algo más que un original adorno. Sirven para asegurar la impermeabilidad del reloj, al prensar el cristal zafiro contra la caja.

En este modelo de oro macizo sin precedentes se alían la elegancia y el estilo deportivo, la belleza y la personalidad, la tradición y la modernidad. Y el oro con el oro.

Cronómetro suizo certificado oficialmente, de cuarzo extraplano, el Omega Constellation existe también en versiones de oro y acero, y en acero, para señora y caballero. Modelo patentado.

Ω
OMEGA
Constellation
CHRONOMETER

Cronometrador Oficial de los Juegos Olímpicos de Los Angeles y Sarajevo.



