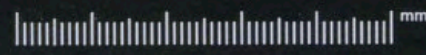


colorchecker CLASSIC



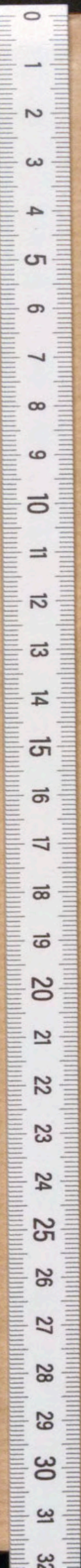
calibrite



184
-12

XII
1

14
82



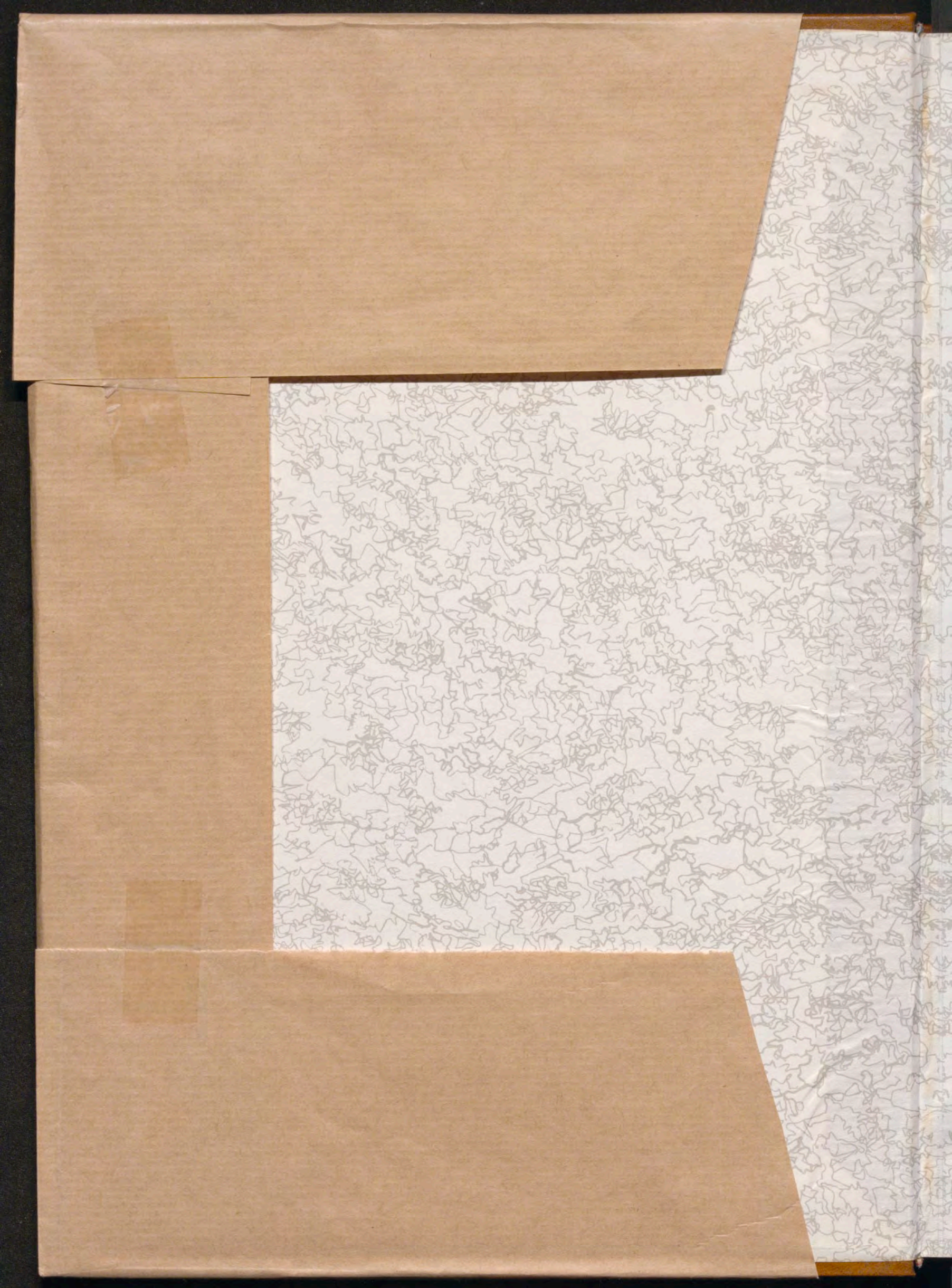
III
—

1984
79 - 82

XII
1

84
-82

XII
1



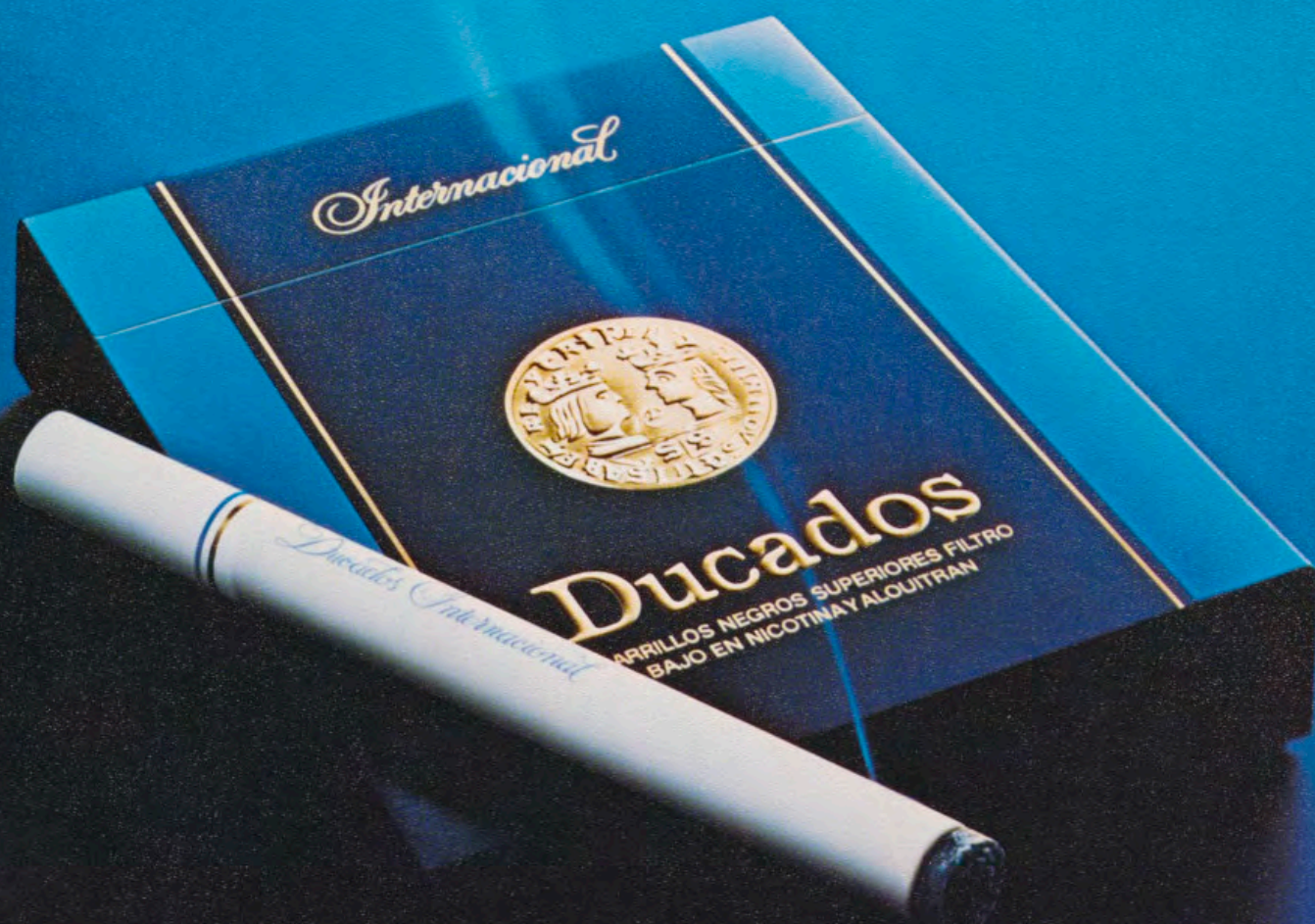
XIIII

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXI. NUMERO 79. PRIMER TRIMESTRE 1984. PRECIO: 300 PESETAS



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



**Ducados Internacional.
Tabaco de mundo.**



PORTADA

Jabonera del juego de tocador de la Reina, del platero Celestino Espinosa, 1816 (Palacio Real de Madrid).

REALES SITIOS. REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. MADRID. AÑO XXI. NUM. 79. PRIMER TRIMESTRE 1984. 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, Fernando Fernández-Miranda, Angela Franco Mata, Fernando A. Martín, Gregorio Sánchez Meco, Consolación Pastor, María del Carmen Martín Rubio y Juan Losada.

ADMINISTRADOR:

Angel Acerete

FOTOGRAFIAS EN COLOR:

Laboratorio Fotográfico del P. N., Francisco Rodríguez, Francisco Díaz y Miguel Carrau.

FOTOGRAFIAS EN NEGRO:

Laboratorio Fotográfico del P. N., Carlos Eloy Fernández 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

40103

Sumario

3 CARTA A LOS LECTORES, por Ramón Andrada Pfeiffer.

4 UN MUEBLE MODERNISTA (1910) DE VENTURA FELIU EN EL PALACIO REAL DE MADRID, por Fernando Fernández-Miranda.

Estudio de un mueble construido en los talleres de Ventura Feliú, en Valencia, y dedicado, el 22 de diciembre de 1910, a Don Alfonso XIII.

8 Un ejemplar en el Palacio Real de Madrid. LA «MADONNA DI TRAPANI» Y SU EXPANSION EN ESPAÑA, por Angela Franco Mata.

La Virgen con el Niño, del santuario de la Annunziata de Trapani, a través de «Copias» de alabastro, mármol, marfil y coral.

9 DESPLEGABLES: «Madonna del Latte», de Nino Pisano. Museo de San Mateo de Pisa. «Virgen con el Niño», que se puede atribuir a Nino Pisano. Sepulcro del Dux M. Corner, Basilica de S. Giovanni e Paolo de Venecia.

21 Con piezas en el Palacio Real de Madrid. CELESTINO ESPINOSA, PLATERO Y TASADOR DE OBJETOS DE PLATA DEL REY (SIGLO XIX), por Fernando A. Martín.

Análisis de la obra del platero Celestino Espinosa, el artifice más original de todos los madrileños que se conocen hasta la fecha.

37 En la provincia de Avila. LA REAL CASA DE EL QUEXIGAL: HISTORIA, CONSTRUCCION Y ARTIFICES, por Gregorio Sánchez Meco.

Artículo sobre el gran valor artístico de la Real Casa de El Quexigal, que viene dado por sus características arquitectónicas, así como por los maestros y artífices que la concibieron.

45 DESPLEGABLES: «Laguna de Venecia». Oleo sobre tabla, de la antigua colección Jaumandreu (40 x 20 cm.). «La masía», 1884. Oleo sobre tabla, de la antigua colección Jaumandreu (18,5 x 13,5 cm.).

49 IGNACIO PINAZO EN LA COLECCION JAUMANDREU, DE VALENCIA, por Consolación Pastor.

Ignacio Pinazo, a través de los paisajes, retratos y apuntes que realizó para el banquero valenciano José Jaumandreu.

57 LA GRAN CIUDAD VIRREINAL DEL CUSCO SEGUN DOS DOCUMENTOS DE LA BIBLIOTECA DEL PALACIO REAL DE MADRID, por María del Carmen Martín Rubio.

La ciudad del Cusco a través de la obra «Relación de la ciudad del Cusco, 1649», del deán cusqueño Vasco de Contreras y Valverde, y «Memorias de la gran ciudad del Cusco», de Juan Mogrovejo de la Cerda.

65 Con algunas obras en la Biblioteca de El Escorial. LOS HISPANISTAS NORTEAMERICANOS ANTE LA HISTORIA, LA CULTURA Y EL ARTE, por Juan Losada.

Estudio de los hispanistas norteamericanos como Washington Irving, Lowell, Prescott, Ticknor, Emerson, Bryan, Longfellow.

73 CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL.



Palacios y Monasterios del Patrimonio Nacional

MADRID

PALACIO REAL: Salones Oficiales, Habitaciones Privadas, Galería de Tapices y Salones de Plata y Abanicos. Nuevos Museos (Tapices Góticos, Salones de la Reina Doña María Cristina, Relicario y Sacristía). Biblioteca y Museo de Medallas y Música. Real Oficina de Farmacia. Real Armería. Museo de Carruajes (Campo del Moro).

Laborables: de 10 a 12,45 y de 16 a 17,45 horas.

Domingos y festivos: de 10 a 13,30 horas (cerrado por la tarde).

MONASTERIO DE LAS DESCALZAS REALES: Claustro, Coro, Salón de Tapices, Casita de Nazaret, Capilla del Milagro, Sala Capitular, Salón de los Reyes, Relicario, Sala Museo y Templo.

Martes, miércoles y jueves: de 10,30 a 13 y de 16 a 18 horas. Lunes cerrado.

Viernes, sábados y domingos: de 10,30 a 13 horas (cerrado por la tarde).

MONASTERIO DE LA ENCARNACION: Salas, Galerías, Coro, Relicario, Sacristía e Iglesias.

Laborables: de 10,30 a 13 y de 16 a 18 horas. Lunes cerrado.

Domingos y festivos: de 10 a 13,30 horas.

EL PARDO

PALACIO REAL: Salón de Embajadores, Teatro, Salas de Elías, Moisés y Samuel, Salón de Recepciones, Salón Verde, Comedor, Salón de Hombres Célebres, Salón de Consejos.

CASITA DEL PRINCIPE. Salón de Estucos, Salón de Terciopelos, Sala Amarilla y Saleta de Sedas.

PALACIO DE LA QUINTA: Saleta de Angulo, Saleta Encarnada, Sala de Audiencias, Oratorio y Despacho de Ayudantes.

Laborables: de 10 a 13 y de 16 a 19 horas. Martes cerrado.

Domingos y festivos: de 10 a 13 horas (cerrado por la tarde).

EL ESCORIAL

MONASTERIO DE SAN LORENZO EL REAL: Salones Privados de la época de Carlos IV, Panteones de Reyes e Infantes, Salas Capitulares, Biblioteca, Habitaciones Privadas y de Maderas Finas. Basílica.

CASITA DEL INFANTE Y JARDINES.

Laborables, domingos y festivos: de 10 a 13 y de 15,30 a 18,30 horas. Lunes cerrado.

CASITA DEL PRINCIPE.

Laborables, domingos y festivos: de 10 a 13 y de 15,30 a 18,30 horas. Lunes cerrado.

ARANJUEZ

PALACIO REAL: Comedor de Gala, Oratorio, Saleta de Porcelana, Dormitorio, Cámara de Música, Salón de Espejos, Saleta de Cuadros Chinos.

JARDIN DE LA ISLA Y JARDIN DEL PRINCIPE.

CASA DEL LABRADOR: Salón de Billar, Galería de Estatuas, Salón de Baile y Gabinete de Platino.

MUSEO DE FALUAS.

Laborables, domingos y festivos: de 10 a 13 y de 15,30 a 18,30 horas. Martes cerrado.

LA GRANJA

PALACIO REAL: Sala de la Fuente, Salón de Mármoles, Comedor de la Infanta Isabel, Gabinete de lacas japonesas, Salón del Trono y Salón de Alabarderos. Museo de Tapices. Colegiata.

JARDINES Y FUENTES.

Laborables, domingos y festivos: de 10 a 13 y de 15 a 18 horas. Lunes cerrado. (Funcionamiento de las fuentes: jueves, sábados, domingos y festivos).

RIOFRIO

PALACIO REAL: Capilla, Cámara de Snyders, Salón de Billar, Salón Alfonsino, Cámara Oficial, Saleta de Música, Oratorio, Dormitorio de Alfonso XII y Salón de Tapices. Museo de Caza.

Laborables, domingos y festivos: de 10 a 13 y de 15 a 18 horas. Martes cerrado. (El bosque de Riofrío, abierto de sol a sol).

PALMA DE MALLORCA

PALACIO REAL DE LA ALMUDAINA: Salón del Trono, Capilla de Santa Ana, Salón de Chimeneas, Salón de Carlos V y Patio.

Laborables: de 10 a 13 y de 16 a 19 horas. Lunes cerrado.

Domingos y festivos: de 10 a 13,30 horas (cerrado por la tarde).

BURGOS

MONASTERIO DE LAS HUELGAS: Nave Central, Altar Mayor, Coro, Sala Capitular, «las Claustillas», Capilla de la Asunción, Capilla de Santiago y Museo de Telas.

Laborables: de 11 a 14 y de 16 a 18 horas. Lunes cerrado.

Domingos y festivos: de 11 a 14 horas (cerrado por la tarde).

VALLADOLID

MONASTERIO DE SANTA CLARA DE TORDESILLAS: Capilla Dorada, Capilla Mudéjar, Capilla de los Saldaña, Altar Mayor, Sacristía, Coro Largo y Baños Arabes.

Laborables, domingos y festivos: de 9,30 a 13 y de 15 a 18 horas. Lunes cerrado.

NOTA. Normalmente, todos estos lugares permanecen cerrados los días 1 de enero, 1 de mayo y 25 de diciembre, todo el día; Jueves Santo, Viernes Santo, 21 de junio, 25 de julio, 15 de agosto, 24 y 31 de diciembre, por la tarde, y algún día con motivo de las fiestas locales de cada Real Sitio. El Palacio Real de Madrid también permanece cerrado los días que se celebran credenciales y audiencias de Su Majestad el Rey (la tarde anterior y la mañana del acto).

Carta a los lectores

Actividades del Patrimonio en Bellas Artes

El servicio a la Corona —al Rey y la Familia Real— para el ejercicio de la alta representación que la Constitución y las leyes les atribuyen, y el servicio al pueblo a través de la conservación de monumentos y jardines, restauración de obras artísticas y acondicionamiento de museos, son, con la acción cultural —labor docente, difusión, publicaciones, conciertos, exposiciones, etc.— fines esenciales del Patrimonio Nacional que hemos repetido en numerosas ocasiones. En este sentido, y durante un reciente período de tiempo, las actividades patrimoniales, en la faceta de Bellas Artes, han sido tan diversas como numerosas.

En primer lugar, es importante reseñar los actos oficiales que han tenido lugar en el Palacio Real de Madrid y otros sitios patrimoniales. Durante el pasado año se han celebrado setenta de estos actos.

En cuanto a las obras de arquitectura realizadas por el Patrimonio Nacional, es importante destacar las restauraciones del Palacio Real de El Pardo (habilitándolo para residencia de Jefes de Estado extranjeros en visita oficial a España) y del Convento de San Pascual, en Aranjuez. También se realizaron noventa y dos viviendas de protección oficial y garajes para vehículos de servicio, en El Pardo, y la iluminación de los Jardines del Campo del Moro, en el Palacio Real de Madrid. Actualmente, se lleva a cabo la restauración de la Casa de Caballeros en Aranjuez y la rehabilitación de la primera Casa de Oficios en San Lorenzo de El Escorial para Casa Municipal de Cultura.

El Servicio de Tesoro Artístico e Inventarios, dentro de su trabajo específico de conservación y catalogación ha preparado los Catálogos de tapices (siglos XVI y XVII), de relojes y de objetos de plata, de las Colecciones Reales. Por otra parte, se trabaja en los Catálogos de pinturas, bronce, muebles, alfombras, porcelanas y cristal. La base de toda esta labor se encuentra en las cuarenta mil fichas elaboradas por este Servicio. Además, se han recuperado importantes obras pictóricas de los siglos XVII, XVIII y XIX, y se ha ampliado el número de restauradores, creándose nuevos talleres como el de escultura, orfebrería y piedras duras y, próximamente, de papel y tapices.

Referente a la conservación de los montes, parques y jardines, se ha desarrollado un plan de revitalización de acción inmediata; firmado convenios de cooperación y colaboración con el Servicio Fitopatológico y Defensa contra Plagas del Ministerio de Agricultura, con ICONA, con el INIA y con diversos Ayuntamientos; renovado la maquinaria y utillaje, reorganizado los viveros, y tratado fitosanitariamente todos los jardines que estaban afectados de plagas. En la actualidad, se está trabajando, entre otras cosas, en el levantamiento planimétrico de todos los jardines y en la recirculación de agua en las fuentes de La Granja.

Desde otro punto de vista, se puede decir que, durante el pasado año, los trece museos del Patrimonio Nacional han acogido a más de tres millones de visitantes. De éstos, el treinta por ciento han sido extranjeros. Asimismo, se ha producido un especial incremento de visitas de escolares.

El Servicio de Inspección y Seguridad estudia actualmente la reorganización administrativa de todos los museos, la mejora de sus instalaciones, la formación profesional del personal y la normativa interna y de visita.

Basta lo citado de una manera sucinta, para dar una idea de la importancia y el valor de las actividades desarrolladas por el Patrimonio Nacional, en la faceta de Bellas Artes, que, con seguridad, se verán ampliadas en un futuro inmediato.

Con afectuosos saludos.

RAMON ANDRADA

Un mueble modernista (1910) de Ventura Feliú en el Palacio Real de Madrid

Por FERNANDO FERNANDEZ-MIRANDA

«Gabinete modernista», de Ventura Feliú (Palacio Real de Madrid).



El Modernismo fue un movimiento estético que brotó con un renovado entusiasmo por las artes decorativas a finales del siglo pasado en Francia, frente al eclecticismo imperante en toda Europa. Fue un esfuerzo, tal vez en exceso racional, por crear nuevas líneas y formas, estableciendo un lenguaje ornamental basado en las formas crecientes de la naturaleza, expresado en una línea prolongada y curva, que termina bruscamente en una forma parecida a un flagelo.

El nombre más representativo del Art Nouveau, es el de Henri van de Velde, a quien se debe la difusión de este estilo tras sus exposiciones de Bruselas y París en los años 1894 y 1895, respectivamente, de gran influencia en los diseñadores europeos durante más de una década. Los efectos derivados de esta revolución estética fueron más ostensibles en las artes menores, como la joyería y la platería, que en la arquitectura y el mobiliario, aunque sea precisamente en estas dos maneras de expresión estética donde se encuentran las obras más importantes de este estilo.

El Art Nouveau no logró nunca materializarse como un estilo de muebles sustancial y maduro, y aunque no sean escasas las piezas de mobiliario hoy existentes, tuvieron una vigencia relativamente breve como objetos de decoración. Este estilo fue importante más que por su valor estético, por haber sido el revulsivo frente al eclecticismo imperante en la segunda mitad del siglo XIX, que desembocó en el funcionalismo, estilo característico del siglo XX.

Entre las escasas piezas modernistas que se conservan en el Patrimonio Nacional, destaca un mueble construido en los talleres de Ventura Feliú, en Valencia, y dedicado el 22 de diciem-

*Interior del «Gabinete modernista»
realizado por Ventura Feliú en 1910, en sus talleres de Valencia.*



bre de 1910 a Don Alfonso XIII, según puede leerse en la placa situada en el centro del mueble, sobre las dos puertas inferiores. Feliú ofreció al Rey la ejecución de este mueble en la sesión inaugural de la Exposición Regional, que celebró el Ateneo Mercantil de Valencia, el 22 de mayo de 1909. De los talleres de este ebanista salieron antes piezas notables que figuraron en exposiciones de Londres y París, obteniendo los más altos premios. La importancia que tuvieron estos talleres puede apreciarse en el artículo publicado por el *Mercantil Valenciano* de 23 de marzo de 1901, del que entresacamos los párrafos que incumben al tema: «En la fábrica del Sr. Feliú contamos los siguientes departamentos: marmolistas para el trabajo de la piedra; talleres especiales de encorvado, provisto de las cajas de vapor, mesas de moldear en las que se encorva la madera y hornos de desecación; el número de moldes de hierro es extraordinario en este departamento. Sigue la gran sala de aserrar, cepillar, tornear y agujerear, desde la cual las piezas van al departamento de montaje, subdividido en salas destinadas a la confección de sillas, divanes, camas, butacas, armarios, mesas, aparadores, etc., etc.»

«En otro salón figuran los chapadores, con sus prensas y hornos para producir el chapado de la madera en grandes y pequeñas superficies».

«Los tallistas, verdaderos e inteligentes artistas, realizan primorosas obras del antiguo y del moderno estilo, copias unas y originales otras».

«La tapicería está instalada en otro salón y junto a ella los talleres para el pulimento». «... una potente máquina de vapor mueve todos los artefactos».

Este mueble modernista está realizado en cinco maderas diferentes: caoba, usada en todo el exterior, a excepción de la puerta superior y las dos tallas semicirculares; «caobilla de Cuba», para los interiores y las traseras; limoncillo, con un tinte rojizo muy ligero, para las tallas laterales y central; y fresno y nogal usados en la ornamentación interior de la parte superior central.

La parte inferior del mueble, muy pesada y de no acertado diseño, tiene distribuido el interior en dos partes, la izquierda con tres cajones, y la derecha con dos valdas adornadas con una pequeña barandilla en talla calada de

Puerta central del «Gabinete modernista» con el escudo de España tallado en madera de limoncillo.



La musa de la pintura —izquierda— y la musa de la música —derecha—, talladas en madera de limoncillo, en la parte superior del mueble modernista.



pámpanos. Se cierra con dos puertas, decorada cada una con un círculo en su parte central. La parte superior, del más puro gusto modernista, está distribuida en tres espacios: dos laterales, con dos pequeños cajones respectivamente, sobre los que el ebanista ha colocado unas tallas que representan la Musa de la Pintura, en el lado derecho, y la de la Música, en el izquierdo. En la parte central, una puerta abatible hacia arriba con el Escudo de España tallado queda, una vez abierta, en posición paralela al suelo, sujeta por dos brazos semicirculares de metal

plateado, al igual que los herrajes y adornos florales del mueble, dejando a la vista el interior distribuido a modo de un pequeño escritorio. Todos los adornos de este cuerpo central están realizados en madera de nogal aplicados sobre madera de fresno. Los adornos de los paneles laterales son dos pequeñas puertas que dan acceso a los compartimentos situados detrás de las musas. Se abre por un sistema de resortes que se acciona en un pequeño botón disimulado entre la decoración del marco de dichas puertas.

Dada la variedad de elementos que

lo constituyen y sus posibles funciones, pensamos que la denominación de gabinete es la más adecuada a este mueble, por lo que se ha catalogado bajo la denominación de «Gabinete Modernista».

Las dimensiones del mueble son: 2,35 × 1,50 × 0,50 metros.

BIBLIOGRAFIA

- ARONSON, J., *Enciclopedia gráfica del mueble y la decoración*.
 MARTINEZ FERRANDO, E., *El mueble valenciano*, Industrias Artísticas Valencianas, 1933.

Un ejemplar en el Palacio Real de Madrid

La «Madonna di Trapani» y su expansión en España

Por ANGELA FRANCO MATA

«Madonna di Trapani».
Escuela de Nino Pisano.



Copia en escayola de la «Madonna di Trapani».
Siglo XX. Padres Carmelitas de Toledo.



En el santuario de la Annunziata de Trapani, cerca de Palermo, se venera una imagen de la Virgen con el Niño, que ha tomado nombre de la ciudad siciliana, y cuya devoción pocas veces ha sido aventajada, traspasando no sólo la frontera italiana, sino que ha adquirido extraordinario auge en toda la geografía europea desde el siglo XV, llenando el Renacimiento y el Barroco. Ha llegado, incluso, a ser copiada hasta el siglo actual, «fabricándose» innumerables copias de la misma en alabastro, sobre todo, mármol, marfil —me han indicado también coral, aunque no he visto ningún ejemplar—, pintura y escayola. Es un caso palmario en que la devoción social se ha impuesto al mérito artístico de la obra.

Aparte de otras razones, el hecho de aparecer por mucho tiempo cubierta de ex-votos y medallas, dificultando



«Madonna del Latte», de Nino Pisano. Museo de San Mateo de Pisa.



«Madonna del Latte», de Nino Pisano. Museo de San Mateo de Pisa.



*«Virgen con el Niño», que se puede atribuir a Nino Pisano.
Sepulcro del Dux M. Corner, Basilica de S. Giovanni e Paolo de Venecia.*



*«Virgen con el Niño», que se puede atribuir a Nino Pisano.
Sepulcro del Dux M. Corner, Basílica de S. Giovanni e Paolo de Venecia.*

su completa visión, ha impedido un estudio sistemático de la misma. No ha sido tampoco fácil acercarse a ella. Sin embargo, la moderna crítica se ha ocupado de su estudio. Venturi, aunque le dedica escasas líneas¹, la considera de escuela pisana; del texto se puede deducir como entroncada con la escuela de Tino di Camaino, ejecutada para el comercio desde Pisa. Mientras puede ser posible lo segundo, no así la referencia a escuela de Tino, de hacer mucho más nervioso y dramático que como se observa en nuestra Madonna, más adscribible estilísticamente a la *maniera* de Nino Pisano, como opina P. Toesca². Bottari, que titula específicamente un artículo «Una scultura di Nino Pisano a Trapani»³, no la asimila directamente a la mano del hijo de Andrea, dice cautamente: «un'opera eseguita nella bottegaddi Nino ma alla quale l'artista non dovette rimanere estraneo», no existe, ciertamente, afirmación de cara a adscribir la obra a Nino, aunque no omite el parecido con la Madonna Cornaro de la iglesia de SS. Giovanni de Venecia y la Madonna del Latte, que una parte de la crítica moderna considera de Nino⁴. No considero de interés la equivocada opinión de Burger y Rolfs⁵ al estimarla obra de la segunda mitad del Quattrocento; el segundo lanza la tesis de que la comienza Domenico Gagini y la lleva a término Francesco Laurana⁶, lo cual, sospecho, provenga de una lamentable confusión entre esta Madonna y otra de las que iniciaron la serie de las «copias».

El magnífico y profundo estudio del profesor Hanno-Walter Kruft⁷ ha supuesto una sabia y decisiva aportación en cuanto a la solución del problema. El se ha enfrentado seriamente a la suma de interrogantes que nuestro asunto plantea; estudia la cuestión desde el doble punto de vista artístico e histórico, y pone sobre el tapete el estado actual de la crítica, manifestándose personalmente partidario de la reserva en cuanto a atribuir la obra. A mi juicio presenta relación estilística con la escuela pisana de Andrea, a la que pertenecen, entre otros, sus hijos Nino y Tommaso⁸, pero no la considero obra de ninguno de ellos; más bien, puede decirse que proviene del estilo de Nino, pero de un artista que, conociendo su obra, la interpreta libremente, como luego diré, sucede con Gagini y Laurana cuando esculpen sus Madonnas sicilianas inspirándose en la de Trapani, especialmente el segundo.

Si el estilo escultórico de las Virgenes francesas del siglo XIV tuvo amplia difusión por todo el territorio europeo⁹, otro tanto se puede afirmar de la escuela italiana surgida con Andrea da Pontedera, cuyo estilo, más paralelo con la corriente delicada francesa que con el genial dramatismo de Giovanni Pisano, y por genial menos asequible, fue más fácilmente asimilable no sólo por la escuela, sino también por el público que acepta y a la vez impone con sus exigencias una moda, la moda de la amabilidad y elegancia decorativa que imprime a su obra el fundador de la dinastía, y continúa con una plástica modulada con *chiaroscuro sfumati* su hijo Nino¹⁰. Es un estilo delicado y armonioso, cuya contemplación de las obras en él creadas produce en el espectador una grata sensación de ternura y paz; el propio brillo y pulimento del material —suele ser alabastro y mármol, finos y delicados— ayudan a ello.

Considero preciso aludir a la importancia que para el arte italiano y europeo supuso la influencia y repercusión de la escuela de Andrea y Nino, pero antes conviene dedicar unas líneas a bosquejar la obra de uno y otro, cuyo estilo fue muy conocido y apreciado ya en vida, en Italia especialmente; el lapso de tiempo transcurrido entre la primera obra conocida de Andrea —1330, cuando comienza a trabajar en la puerta de bronce del baptisterio de Florencia¹¹— y la muerte de Nino —ya había fallecido el 8 de diciembre de 1368¹²—, son óbice para que el arte de estos escultores fuera ampliamente conocido, si tenemos en cuenta que se ubican obras

suyas en variados puntos de la geografía italiana. Es necesario recordar con relación a Andrea la citada puerta del «bel San Giovanni» y su intervención en el *campanile* de Santa Maria del Fiore, tras la muerte de Giotto (1337), llevado a su vez a término diez años más tarde por Francesco Talenti¹³. Por lo que respecta a Nino, ejecuta en Florencia el sepulcro de Aldobrandino Cavalcanti, en Santa Maria Novella¹⁴; en Pisa, el sepulcro del arzobispo Saltarelli¹⁵, todavía a imitación de las formas paternas; la Anunciación de la iglesia de Santa Caterina, obra de los últimos años del artista, según Toesca¹⁶, posterior a la de Cerdeña; y muchas Madonnas, grandes y pequeñas, entre ellas la que se conserva en la Colección Simon del Museo Federico, de Berlín¹⁷, la del Museo Nacional de Budapest¹⁸, la llamada del Latte, que, procedente de la iglesia de Santa Maria della Spina se conserva actualmente en el Museo de San Matteo¹⁹, otra de cuerpo entero, además de algunas otras obras. En Orvieto, donde trabajan padre e hijo, el primero como *capomaestro* de la obra de la catedral, de 1347 a 1348 ó 49²¹, y el segundo ocupando el puesto de su padre tras su muerte, aunque por poco tiempo, hace una Madonna que se conserva en el Museo²²; para el convento de San Francesco, de Oristano, esculpe una estatua a la que llaman San Basilio²³, y en Venecia, con el sepulcro al Dux Cornaro, lleva a efecto el final de su obra²⁴. Tommaso, fiel ayudante del padre y hermano, sin personalidad definida, *mediocrissimo* según Toesca²⁵, interviene en la ejecución de diversas obras, destacando especialmente su labor en Santa Maria della Spina²⁶ y algunas otras obras en Pisa.

Puede éste considerarse como el primer eslabón en la cadena de seguidores del estilo. La gran personalidad del padre, unida a las especiales dotes de Nino, que por otra parte evoluciona, por así decirlo, de modo un tanto imperceptible, son dos factores a tener en consideración de cara a la creación y expansión de una propia escuela que da floridos frutos hasta bien entrada la centuria. Tiene fieles discípulos en Venecia, así la propia escuela de los Dalle Masegne en el monumento al Dux Antonio Veniero²⁷, y más palpable en el escultor Iacopo Lanfrani, veneciano, autor del sepulcro del señor de Bolonia, Taddeo Pepoli²⁸. Toscana sigue impregnada de su sentir tras la muerte de los dos artistas; Sarzana posee una Anunciación, otra se encuentra en el Museo del Louvre, otra en Lyon; Florencia ofrece su recuerdo en la Loggia del Bigallo y en los bajorrelieves de los Siete Sacramentos del *campanile*²⁹. Así pues, no es de extrañar que la fama conquistada por esta familia de escultores traspasara las fronteras del país.

Y volviendo a nuestra escultura, que incluyo precisamente en esta ola de expansión del arte ninesco, pero no creo provenga directamente del taller pisano, antes bien, pienso entra en el terreno de lo verosímil su procedencia oriental —Chipre—, en lo que coincide la esencia de las diferentes variantes de la leyenda que la hacen venir a Occidente con destino a Pisa unos pisanos en un barco veneciano para defenderla de los sarracenos, y frente a las costas de Sicilia se levanta una fuerte tormenta, de tal magnitud que impide continuar el viaje; es por ello que aprovechan los trapaneses para pretender posesionarse de la Madonna, a lo que lógicamente se oponen los pisanos; tras larga controversia, optan por llegar a un acuerdo, pero un acuerdo que deberá ser decidido por Dios: se cargará la estatua sobre un carro de bueyes y si éstos caminan hacia el mar, se le adjudicará a los pisanos, en caso contrario serán los trapaneses quienes se conviertan en sus propietarios. Sucede, sin embargo, lo imprevisto: la carreta se dirige hacia el oratorio de la Annunziata, en los arrabales de la ciudad, por lo cual allí se instala el simulacro, que en el futuro alcanzará tan alta veneración³⁰.

Es interesante, como punto de referencia, la fecha de 1340 que Antonio Mongitore pone en el escrito sobre su peregrinación a Trapani, donde cuenta la anécdota del milagro mariano en la persona de Vito Scammacca, palermitano, que, privado del uso de la palabra, la recupera orando ante la imagen³¹. Esta fecha es concorde con el estilo que presenta la imagen trecentista, relacionada, según opinión de la crítica actual, con la escuela pisana; es preciso recordar que por aquellos años estaba en su esplendor la escuela de Andrea y Nino. Pero más significativa aún es la fecha de 1352, que según Orlandini³² se encontraba en las inscripciones en el manto de la Virgen, que parece se ordenó fueran escritas por quien encargó la imagen, así como el lugar y la fecha del encargo; según ello, se hizo la estatua el año 730 —era mahometana— para un sacerdote de Indithet, Chipre³³, y, según una tradición, fue colocada en Trapani en 1370, pudiendo haber sido la causa de su traslado desde Chipre las invasiones turcas³⁴.

El mármol, según Orlandini, que escribe guiado de la información de los peregrinos del este, es griego. Es, en efecto, de estructura cristalina, transparente y alabastrina, que nos pone en contacto con un mármol concreto, paris y naxis, lo cual sigue afianzándonos en la idea de que se trata de una obra fabricada en Oriente. Así pues, nada tendría de extraño que la imagen fuera ejecutada en Chipre por un escultor pisano, conocedor del estilo de Nino, o más aún, discípulo directo suyo, pues, si comparamos la Madonna de Trapani con otras del maestro, podemos llegar a la conclusión de que es una evolución a partir de la Madonna de cuerpo entero de Santa Maria della Spina en que existe una relación humana entre Madre e Hijo, pero éste no la mira, la Madonna de Orvieto, más cercana a nuestra imagen, especialmente en cuanto al plegado, y la Madonna del Latte, donde la Virgen y el Niño se contemplan y él aparece prácticamente de espaldas, como sucede en la Virgen trapanesa; también el Niño mira a María en las Madonnas de Berlín y Budapest, pero no responden a la forma de las primeras.

La Virgen de Trapani presenta, por una parte, tan hondo sentido de ingenuidad en la mirada y tal fuerza devocional que no sorprende haya conseguido tal importancia en el sentir de los fieles hasta convertirse el santuario en lugar de peregrinación a partir del siglo XV³⁵. Como es propio del canon de Nino, la Virgen es corpulenta y de cabeza pequeña, mira de lado, deja entrever una sonrisa, en tanto el Niño dirige su mirada hacia la Madre, completamente de perfil al espectador; apoya una mano sobre el pecho de la Virgen, mientras la otra es cogida por la derecha de María que sostiene a su Hijo con el brazo izquierdo, como es lo habitual. El Niño viste túnica, que deja sus pies desnudos al descubierto, y la Virgen túnica rozagante; sobre ella, manto recogido bajo el cuerpecito del Niño, formando al lado contrario y bajo el brazo, doble plegado semicircular que perdurará a lo largo de los siglos en las copias de la Madonna, perfilando armoniosamente el contorno de la misma. Cubre su cabeza con velito corto, dejando al descubierto sus cabellos ondulantes en larga melena. La espalda imita el hacer del maestro en las líneas suaves y apenas dibujadas³⁶.

Ya desde el siglo XV comienza a copiarse nuestra imagen. Francesco Laurana se compromete por medio de un contrato de 16 de agosto de 1469 a llevar a efecto una Madonna «... ad instar et similitudinem imaginis marmoreas B. M. Virginis quae ets in conventu S. Mariae Annunciatiae extra civitatem Drepani»³⁷, pero, parece ser, que, tras un adelanto monetario, el artista se ausenta y abandona la obra que iba destinada a la Chiesa Madre de Erice; algo antes comienza a trabajar en otra Madonna en Palermo, la cual, una vez terminada, es confiscada y colocada en la catedral bajo la advocación

de Santa María la Mayor³⁸. Es ésta, en efecto, una imagen en la que se aprecia inspiración en la escultura del Trecento, pero no es una copia literal, antes bien, aparece patente el talento y personalidad de Laurana. El y Pietro da Bonate reciben el 2 de junio el encargo de hacer, para la capilla de Mastrantonio en San Francesco de Assisi, Palermo, una figura de altar «quandam figuram sive ymaginem gloriose Virginis, ut dicitur, de grandiza a lu naturali, bene et magistraliter laboratam»³⁹, la cual, aunque en el contrato no se menciona, no deba de ser copia, sale tal, pues se ha tomado como modelo; es de inferior calidad que la de la catedral palermitana, por lo que es presumible no sea de mano de Laurana, aunque sí lleve su sello estilístico. Se repite su hacer en la Madonna en Santa María de la Medalla, del Palacio Acreide, donde el Niño toma con una mano la fruta que María le ofrece.

«Copias» de Gagini

Domenico Gagini, el gran escultor siciliano de la decimoquinta centuria, también esculpe «copias» de la Madonna de Trapani. Existen problemas respecto a algunas atribuciones, pero es obra segura suya la Madonna del Soccorso en Santa Maria dei Franchi, en San Mauro Castelverde, vendida el 25 de mayo de 1480, pero sin haber sido encargada de antemano⁴⁰. Obra suya y del taller es la Madonna del Soccorso, en San Francesco de Assisi, de Palermo, hoy en la capilla Alliata; en esta imagen la Virgen y el Niño se miran^{40 bis}. Modesta repetición de la Virgen de San Mauro Castelverde es la que se venera en Santa María del Carmen en Palermo, también del taller de Gagini⁴¹, escultor ciertamente que sigue más de cerca el estilo de la Madonna trecentista, aunque, como Laurana, imprime su sello personal.

Me he detenido a considerar las Madonnas surgidas de los cinceles de estos artistas cincuecentistas, así como de sus respectivos talleres, porque han servido a su vez de modelos a otro grupo de imágenes que se esculpen primeramente en la isla. Valga citar la llevada a cabo por Iacopo di Benedetto, clara réplica gagesca para la catedral de Marsala, y la de la iglesia Madre de Solemi, obras, ambas, del comienzo del último decenio del cuatrocientos. Con el cambio de siglo —1505— se esculpe, por Gabriel de Battista y Domenico Pellegrino, la Madonna para Santa María de Siracusa, en tanto Giuliano Mancino ejecuta otra Madonna para la iglesia Madre de Siracusa.

Como la Madonna trecentista de Trapani, su influencia traspasa las fronteras, aunque su expansión no consigue ni con mucho el éxito de aquélla. En nuestro país existen varias copias, todas las conocidas por mí en el área oriental de la Península y en Baleares. En Palma de Mallorca hay una en alabastro policromado en el Palacio Episcopal⁴², de tipo afín a la ejecutada en 1473 para la iglesia Madre de Polizzi Generosa. En ambas el Niño se inclina ostensiblemente hacia atrás, y mientras en la siciliana contempla a María, en la española aparece de cara al espectador; el manto de la Virgen, estampado, se recoge de idéntica manera, pero al lado contrario en la de Palma, como tantas veces sucede en las copias; considero que proceda de aquélla, aunque la expresión es más humilde en la mallorquina, que Bosque relaciona con el estilo de Gagini⁴³; mide aproximadamente un metro, es de bulto redondo, pero, para ser adosada, ofrece una manzana al Niño, que tiene un libro abierto en la mano izquierda, y las manos de aquélla son muy refinadas. Otras dos afines a la anterior, en mármol, con algunas variantes en cuanto a actitudes, se veneran en la iglesia de la Sangre de la misma ciudad, que pueden emparentarse estilísticamente con Laurana y una posible estancia suya en Mallorca⁴⁴. Otra hay de alabastro en Sóller, probablemente de finales del siglo XV, hermosamente policromada, y ambos, María

y el Niño, mirando al espectador, como en una de las citadas de la iglesia de la Sangre. También existe otra imagen del mismo tipo en la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Llers, en Gerona ⁴⁵.

El hecho de haberse comenzado a interpretar, ya que no copiar, la Madonna de Trapani por artistas tan cualificados como Laurana y Gagini supuso una gran categoría artística para la producción de este tipo de imágenes. Destaca, en efecto, el siglo XV por la calidad y mérito artísticos. Las Vírgenes que se llevan a efecto son de bastante tamaño, generalmente de mármol y alabastro, y realizadas fundamentalmente para ser veneradas en los altares de las iglesias. Pero la masiva producción de copias hace lógicamente descender de nivel la calidad ya desde el siglo XVI. Toman auge las estatuas de reducido tamaño para oratorios particulares, y he comprobado también su existencia en conventos de nuestro país. De las numerosas copias, cuya producción fue verdaderamente espectacular en el Barroco, y se continuó prácticamente hasta hoy —posterior a la publicación de su Atlas en 1657—, se hace eco Guglielmo Gumpfenberg ⁴⁶: «molti comperano l'effigie scolpita in alabastro e se la recano in patria. Vi sono quaranta officine di valenti scultori, i quali, fuor del lavoro dei coralli, di null'altro si occupano che di fare immagini di Santa Maria Trapanitana in alabastro». Se hacen, incluso allí, unas reglas de cómo debe de ser una copia; a tal extremo había llegado la situación. Sirve como primer punto de referencia para hacer la estadística de las copias llevadas a efecto durante los siglos XV y XVI.

Y es, efectivamente, la Madonna trecentista la que prevalece y perdura en las devociones a lo largo de los siglos arriba citados, no sobrepasando nunca su tamaño el metro de altura. Una de las primeras que se fabrican es la Madonna de alabastro, de 0,40 metros, en Santocanale, Patanna (Mondello), cuya cabeza y cabello la datan a finales del Quattrocento ⁴⁷. Se conservan otras copias en Sicilia, así la de Marzana del Vallo —no lejos de Partanna— y la de la iglesia Madre de Pietraperzia (Caltanissetta), que responden al original trecentista, tan grato a los peregrinos que se las llevan a sus países de origen, extendiéndose por su conducto —abaratamiento al ser hechas en serie y fácil transporte— hasta los más apartados puntos de la geografía europea.

En Italia responden a este tipo la Madonna de Santa María dei Frari (pilar de la nave de frente al altar Pesaro) de Venecia ⁴⁸, la de Zara ⁴⁹, la conservada en el Museo Cívico de Padua ⁵⁰, la de San Domenico de Manfredonia ⁵¹. Procedentes de Italia, de lugares desgraciadamente ignorados, existen algunas en museos europeos; la del Louvre es hermana estilísticamente de la de Marzana del Vallo. En el Museo de Berlín ⁵² se exhibe otra sumamente interesante por lo que de recuerdo de la leyenda lleva consigo: la Virgen, que responde a la iconografía clásica trapanesa, aparece sobre zócalo encima de dos bueyes, como sucediera cuando la pareja de bóvidos portara la imagen al santuario de la Annunziata; es una curiosa variante de los zócalos esculpidos que tantas veces se ven en Sicilia en las copias de Gagini y Lauranas —los de las copias de la Madonna trecentista suelen ser muy sencillos—. En España se introduce otra variación en la Virgen de las Reverendas Carmelitas de Alba de Tormes (Salamanca), que consiste en sustituir los bueyes por águilas a las que se suman escudos, que corresponderán, según Gómez-Moreno, a la ciudad costera y amurallada que se copia debajo ⁵³. Obra muy delicada de líneas, es de «alabastro de Italia y copia exquisita o más bien imitación modernizada de alguna siciliana del siglo XIV», según el investigador arriba citado; mide 0,79 metros, y es de mejor calidad que otras análogas de Castilla; se puede fechar en el siglo XVII. Italiana, probablemente siciliana, es considerada la Virgen con el Niño del Victoria and Albert Museum, de

marfil y madera como base y recubierta de alabastro, debajo, sobre pedestal de similares materiales; sostienen a la imagen nubes de madreperla, las coronas son de marfil, y se puede datar en el siglo XVII; aparece catalogada por Longhurst ⁵⁴, quien alude también a otras dos del siglo XIV, una en el Salting Bequest (1550-1910) y otra en el Departamento de Circulación (208-1867), «ambas quizá de Italia». Hay otra (A-21-1921) en el Museo, probablemente del siglo XVI, copia asimismo de la de Trapani ⁵⁵. A. Venturi ⁵⁶ cita una Virgencita de marfil, del siglo XIV, de «escuela pisana», pero fiel copia de la siciliana, en el Museo Cívico de Bolonia. Dalton ⁵⁷ menciona otra Madonna del mismo tipo en el British Museum como española, del siglo XVII, que Longhurst

«Virgen con el Niño», de Giuliano Mancino (Escuela de Domenico Gagini), 1505. Catedral de Siracusa.



considera italiana⁵⁸, tiene los ojos y labios coloreados. Españolas son, según B. Gilman Proske⁵⁹, las tres imágenes de la Virgen de la Hispanic Society de Nueva York, dos de ellas de alabastro, del siglo XVI, y la tercera de mármol, del XVII.

La Virgen en España

A diferencia de las Madonnas que remedan copias del siglo XV, ubicadas sólo en el área oriental española, las de la Virgen de Trapani, que imitan la del Trecento, aparecen dispersas por toda nuestra geografía, de norte a sur y de este a oeste, por la costa —muy venerada por los marineros— y por el interior, en conventos,

«Virgen con el Niño». Estilo de Francesco Laurana.



oratorios privados, iglesias, aunque es cierto que donde más se encuentran sigue siendo el área mediterránea. Son generalmente de reducido tamaño, de alabastro, marfil y menos de mármol. No he visto ninguna de coral (aunque me han informado de su existencia), pero sí una pintura, que he descubierto en Toledo en la iglesia del convento de Santo Domingo el Real. Bastantes de las imágenes existentes se hallan hoy en museos y colecciones particulares, provenientes de lugares ignorados, lo cual es lástima, pues hubiera servido para precisar sus primitivas ubicaciones, y, con ello, la posibilidad de hacer una estadística de frecuencia.

En Cataluña hay varias; en Barcelona se conservan una en el Museo de Arte de Cataluña, italiana, de hacia 1500, de buen tamaño, y dos más en el Museo Marés, pequeñas, particularmente una, ambas en una vitrina de la sala XV, en las que se aprecia una diferencia: en una se miran María y el Niño, mientras en la otra aparecen de cara al espectador; no son de muy buena calidad⁶¹. En Cau Ferrat, de Sitges, se conserva otra⁶², y varias en Vic, una de las cuales es la de la Bona Sort, dada a conocer en 1904⁶³; según una tradición fue traída desde Génova por el señor de Casa Brossa (señor del castillo de Olot), el cual la donó a las monjas, que son quienes ahora la conservan; mide 37 cm., y es de alabastro. Procedente del oratorio de San Felipe Neri, y actualmente en el Museo Diocesano de la misma ciudad, es la Madonna de marfil publicada por Gudiol en 1911⁶⁴. En el mismo museo se exhibe otra de escasa calidad catalogada por J. Bracons⁶⁵. También es copia de la Madonna de Trapani la imagen de Nuestra Señora de la Salud que se venera en la parroquia de San Andrés de Samalús⁶⁶. En la provincia de Lérida se conserva una Virgencita en Alentorn⁶⁷ y dos en Gerona, una en Cerviá de Ter, en Casa Raset (también llamada «Casa Torrent»)⁶⁸, y otra en Olot, Casa Trunxeira⁶⁹.

En tierra levantina es preciso consignar la Virgen de la Salud en la capilla del Santísimo Sacramento, de la iglesia del Real Monasterio de la Merced, en Játiva (Valencia), en mármol, del siglo XVI, que fue destruida en 1936⁷⁰, y la Virgen de Teana, en Villarreal (Castellón), en el santuario de San Pascual⁷¹, en el sepulcro de fray Diego Bailón⁷². Aquí, como sucede ocasionalmente, presenta carácter funerario.

Mallorca conserva varias. Procedente del convento del Carmen de Palma guarda una la Colección Gomis, y otras tres se exhiben en el Museo del Santuario de Lluc, dos grandes, de unos 70 cm., una de ellas con escudo labrado en la peana, y otra pequeña (entre 30 y 40 cm.). Todas son piezas tardías, y una de ellas quizá estuvo colocada en tiempo en una hornacina⁷³. En Zaragoza conozco una bajo la advocación de Nuestra Señora del Rescate, en recuerdo, según se dice, a haber sido rescatada a un moro de Argel por el trinitario fray Bartolomé Serrano, que abonó por ella treinta reales. El religioso se la regaló a la Duquesa de Aveiro, quien la colocó en su oratorio, designándola «Ntra. Sra. de Trapani», «por ser copia de la de Sicilia». Al fundarse en la ciudad del Ebro el Colegio de Santo Tomás de Villanueva, la mencionada duquesa la dona, imperando desde entonces la advocación de Nuestra Señora del Rescate, en recuerdo a su legendario origen⁷⁴.

La Madonna de Trapani ha sido particularmente venerada por los marineros, con los cuales arriba a los puertos, sintiéndose sobre todo su devoción en zonas costeras. Ya es significativa su expansión por la zona mediterránea como se ha visto. Pero es taxativa al respecto la Virgen del Mayorazgo de Abaria, en Villafraña (Vizcaya), que radicó en la villa de la antigua Ordizia, fundado aquél por el gran marino don Francisco de Abaria, a quien se concedió patente de capitán en 1655, y mereció muchos elogios, según se informa

en la historia de la ciudad: «gozaba de mucha fama adquirida en la navegación de ultramar, hecha en barcos propios o del Estado. Se le encomendó el mando de seis de los mejores de los navios que tenían armados el comercio de Sevilla para que condujeran municiones y pertrechos a la armada de Italia», donde fácilmente pudo conocer la existencia de la Virgen de Trapani. Pero parece que la imagen por él venerada fue seguramente donación por expreso mandado del Rey Carlos II como premio a la liberación de Orán en 1681, según opinión del Marqués de Seoane⁷⁵. La estatuilla, de 33 cm., ostentaba, como la capitana de don Francisco, la advocación de Nuestra Señora de la Merced; es de alabastro, y en la capilla donde la viera Lizarralde existía una inscripción referente a la imagen que contradice erróneamente la opinión de Seoane en cuanto al monarca donante: «Esta ssma. imagen la dió el Rey Felipe III al Excmo. Señor don Francisco de Abaria, general de su armada cuando le mandó socorrer a Orán, como lo logró con el acierto que debía prometerse de tan soberana protección en cuya memoria es cabeza de uno de los mayorazgos de la Casa de Abaria»⁷⁶. La capilla era de plata, perteneció a don Julio de Urquijo, yerno de don Tirso Olazábal, que a su vez la había heredado de don José Joaquín de Olazábal y Arbelaz, que casó con doña Brígida Olaso y Abaria. La capilla estaba rodeada de una orla de madera, de ejecución italiana, y fue regalada al señor Urquijo por doña Margarita de Borbón. Es interesante esta donación real, pues fue, en efecto, grande la devoción de los monarcas españoles de la Casa de Austria, así como de los virreyes a lo largo de la ocupación española de la isla a partir del Rey Felipe III; su hijo y Mariana de Austria también se muestran junto con Diego Enríquez de Guzmán, Pedro Girón y Francisco Fernández de la Cueva, interesados por la sagrada imagen, y ellos asisten a la construcción de una iglesia a ella dedicada. Es lógico pensar que trajeran copias de la Virgen para una vez aquí ser a su vez copiadas por artistas o artesanos del país. El Duque de Uceda trae de la isla pinturas, estatuas y manuscritos para adornar su palacio y biblioteca de Madrid⁷⁷.

Del País Vasco penetra esta devoción a Navarra y La Rioja; procedente de la clausura del convento de madres agustinas de Sancti Spiritus de Puente la Reina, se exhibe una en el Museo de la Comisión de Monumentos de Navarra (Pamplona), adquirida por aquélla; es de alabastro, mide 45 cm. de altura; no está en muy buen estado, pues se han perdido las coronas de la Virgen y el Niño respectivamente, y los brazos aparecen fragmentados; se conserva, en cambio, la decoración de túnicas y mantos con motivos dorados, así como restos de policromía en los rostros; aparece sobre un plinto primático decorado en el frente con un escudo del convento de procedencia. M.^a L. Fariñas, que hace una interesante descripción, la data en la primera mitad del siglo XVI, fecha que considero demasiado temprana para el carácter estilístico de la Madonna y del escudo, más acordes con la centuria siguiente⁷⁸. En la parroquia de Nuestra Señora de la Visitación, de la localidad logroñesa de Montemediano, se conserva otra imagen del siglo XVIII, de 62 cm., de mármol, con la inscripción «año 1798 D. Martín Pérez Moreno de Tejada capellán de honor de su Majestad»⁷⁹.

También existe alguna imagen en Galicia, así la venerada en la catedral de Orense bajo la advocación de Nuestra Señora la Blanca, identificada por Gómez-Moreno con la Madonna que estudio; de buena ejecución, puede datarse, como la de Puente la Reina, en el siglo XVII, y como ella, tiene escudo en el frente de la peana; es de alabastro y más fina que aquélla. Fue regalada por un devoto hacia 1697, año en que se hicieron las coronas de plata dorada para la Virgen y el Niño por el platero Francisco Santos, aunque hoy aparecen

sin ellas. En el recuento de 1708 se menciona la imagen de «Nuestra Señora la Blanca con el Niño con coronas de plata sobredorada que dio un devoto en el altar de Nuestra Señora», de donde puede colegirse que había sido regalada no mucho antes, como opinan Ferro Couso y Lorenzo Fernández⁸⁰; la referencia que hay en el recuento de 1602 a «una imagen de nra. señora que dexo al corregor Xaramillo», pudo aludir a una de las que en la primera mitad del siglo XVII se encontraban en el altar del Cristo.

Andalucía conserva asimismo algunas imágenes. Existe una en el Monasterio de la Encarnación de la ciudad sevillana de Osuna, bajo la advocación de Nuestra Señora de Trapani; es de alabastro, y fue donación de la

«Virgen con el Niño». Estilo de Francesco Laurana.



Duquesa fundadora⁸¹. Otra se conserva en la abadía del Sacromonte de Granada⁸².

También hay diversos ejemplares en el interior del país. Valladolid se cuenta entre las provincias con más número de ellas; se conserva una en el Monasterio de la Santa Espina, capilla de San Rafael, a unos kilómetros de la villa de Castromonte, es de alabastro, y se puede fechar a comienzos del siglo XVI⁸³; se ha perdido el pedestal a la Virgen aparece sin corona. En Medina de Rioseco, en el Museo de Santa María de Mediavilla, se conserva otra⁸⁴. Otra se exhibe en el Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid, procedente de La Seca (número 16), y en la misma capital se venera la del relicario de la iglesia de San Miguel⁸⁵. Procedente de Cuenca de Campos (Valladolid) es la Virgen que veneran las religiosas del convento de Santa Clara de Palencia, está en la capilla del Santo Cristo, al lado de la estatua orante, de alabastro, como la Virgen y la yacente, doña María Fernández de Velasco, del siglo XVI⁸⁶; se conserva otra en el convento de religiosas franciscanas de Madrigal de las Altas Torres⁸⁷. En León se conserva un ejemplar en el Museo Arqueológico, de alabastro, y fechable en el siglo XVII, y otro en Llamas de la Ribera⁸⁸.

Otra imagen se guarda en el Museo de la Colegiata de Burgo de Osma, probablemente proveniente de la propia Colegiata. Es de alabastro, del siglo XVI, y fue regalo de doña Leonor de Castilla⁸⁹. También existe otra en Medina de Pomar, en el museo del convento de Santa Clara, de alabastro policromado⁹⁰. En Castilla la Nueva hay varias. Conozco cinco en Madrid, y existía otra en Almonacid de Zorita (Guadalajara), de vestidos profusamente estampados, que desapareció durante la guerra⁹¹. Las de Madrid se conservan una en el claustro del convento de madres Carboneras, de «escuela vallisoletana» (información de las religiosas); se llama Nuestra Señora de Trapani⁹². Otra imagen se halla en la iglesia de San Lorenzo, que, como la anterior, es del siglo XVII⁹³. Otra en el Palacio Real, de algo más de medio metro de altura⁹⁴. Las dos Madonnas restantes se encuentran en el Museo Arqueológico Nacional y en el Instituto Valencia de Don Juan, respectivamente. La primera la he estudiado en otro lugar⁹⁵, tiene el manto y la túnica adornados con motivos florales que recuerdan los bordados del siglo XV en verde y oro, así como la cenefa del borde del manto, que se repite en los vestidos del Niño; al frente de la peana tiene en relieve un escudo recortado con el anagrama JHS; fue adquirida por compra; es de reducidas dimensiones, como la del Instituto Valencia de Don Juan, que también conserva restos de policromía, y las dos son del siglo XVII. También llegó la devoción de la «Madonna di Trapani» a Canarias, venerándose una en la catedral de San Cristóbal de La Laguna⁹⁶.

Como en muchas ocasiones, en el extranjero estas imágenes devocionales tienen en el pedestal la inscripción «Pisano, siglo XIV», en España llevan la advocación o bien de Nuestra Señora de Trapani o JHS, o bien una advocación particular, pero nunca aquella inscripción, ni escenas de la vida de la Virgen —Anunciación, Natividad, Presentación, Muerte de María— que se ven en algunas italianas del siglo XV y comienzos del siguiente, adscribibles siempre a los círculos artísticos de Laurana y Gagini, nunca del primer original, que no tenía pedestal. Suele estar formado de la misma pieza que la imagen, y normalmente presenta estructura exagonal, moldurada superior e inferiormente. En todas domina la sencillez a excepción de la Virgen de Alba de Tormes, que resulta algo más complicada al añadirse las águilas sustentantes del pedestal.

Aunque la época de mayor profusión de copias de la Madonna trecentista de Trapani —siglos XVI y XVII— se prolonga hasta el siglo XVIII, tiene, sin embargo,

vida hasta el momento actual, como se manifiesta en una imagen de escayola de la iglesia del convento de padres carmelitas de Toledo, imagen que mide un metro de altura, y, aunque conserva los rasgos fundamentales, se amortiguan los plegados del mando del lado izquierdo, cuya estructura arquiforme, muy acentuada, era característica en la imagen trapanesa y las copias a las que se ha venido aludiendo.

También en Toledo he encontrado el segundo ejemplar pictórico de la Madonna, pues hasta el momento sólo se conocía la Virgen de la iglesia de Sant'Agostino degli Scalzi⁹⁷. Se encuentra la Virgen toledana en la iglesia del convento de Santo Domingo el Real⁹⁸. Es bastante grande, mide cerca de dos metros; aparece policromada en tonos suaves, como la otra toledana a la que acabo de referirme; predominan los blancos en túnicas y mantos, contrastando con el azul y rojo de los interiores y amarillos de las cabelleras rubias de la Virgen y el Niño; ambos aparecen coronados. Recuerda el origen siciliano la adulterada inscripción que corre alrededor del cuadro de oscuro fondo, en letras capitales: VIRGEN M NVA. SEÑORA DE TRAPALA QUE ESTA EN LA CIUDAD DE PALERMO PER TE ACCES SUM HEBEMUS AD FILIUM O BENEDICTA IN VENTRIS GRATIAE GENITRIX VITAE MATER SALUTIS S. S. BERNARDO. Esta pintura es particularmente importante por dos razones: en primer lugar, porque se encuentra en el lugar de origen, un monasterio, y porque es una pintura, que, como se ha indicado, tan escasa es hasta el momento. Se puede fechar en el siglo XVI, y de notable calidad en cuanto a ejecución.

NOTAS

¹ VENTURI, ADOLFO: *Storia dell'arte italiana*, vol. IV, Milano, Hoepli, 1906, pág. 257.

² TOESCA, PIETRO: *Il Trecento*, Torino, Utet, 1951, pág. 330.

³ BOTTARI, STEFANO: «Una scultura di Nino Pisano a Trapani», *Critica d'Arte*, 1956, págs. 555-557, IV, serie 3; CARLI, ENZO: «Il problema di Nino Pisano», *L'Arte*, an. XXXVII, fasc. III, mayo 1934, págs. 189-222, no la menciona.

⁴ Para la Madonna de Venecia en el monumento al Dux Marco Cornaro vid., entre otros, POPE-HENNESSY, JOHN: *La scultura italiana. Il Gotico*, Milano, Feltrinelli, 1963, págs. 26, 194; ZAVA BOCCAZZI, FRANCA: *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo in Venezia*, Venecia, Ongania Ed., 1965, págs. 63-68; ambos la asimilan a Nino. El estado actual de la cuestión viene presentado en la magistral monografía del Prof. WOLFGANG WOLTERS: *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, I, Venecia, Alfieri, 1976, págs. 198-200, láms. 329-334, considera todo el monumento, incluida la Madonna, de «un collaboratore di Nino con intenzione di imitare il suo stile». En cuanto a la Madonna del Latte, vid. POPE-HENNESSY, J.: *op. cit.*, págs. 26 y 195, lámina 49; antes de él MARTIN WEINBERGER en su artículo «Nino Pisano», *Art Bulletin*, XIX, 1937, págs. 60-91, deja de considerarla obra suya al compararla con la Madonna de S. M. della Spina (de cuerpo entero), rompiendo la teoría tradicional iniciada con Vasari, a la que se adscribe VENTURI, A.: *op. cit.*, pág. 494, y antes que él, IGINO BENVENUTO SUPINO: «Nino e Tommaso Pisano», *Archivio Storico dell'Arte*, I, 1895, págs. 343-362.

⁵ BURGER, FRITZ: *Francesco Laurana. Eine Studie zur italienischen Quattrocento Sculptur*, Strassburg, 1907, pág. 93; ROLFS, W.: «La Madonna dell'Annunziata in Trapani», *Miscellanea Antonino Salinas*, Palermo, 1907, págs. 347-351.

⁶ ROLFS, WILHEM: *Franz Laurana*, Berlin, 1907, págs. 257 y ss.

⁷ HANNO-WALTER KRUF: «Die Madonna von Trapani und ihre Kopien. Studien zur Madonnen-Typologie und zum Begriff der Kopie in der sizilianischen Skulptur des Quattrocento», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, junio 1970, págs. 297-322.

⁸ BECCHERUCCI, LUISA: «La bottega pisana di Andrea da Pontederà», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, II, 1965, páginas 255 y ss.

⁹ LEFRANÇOIS-PILLION, LOUISE: «Les statues de la Vierge a l'Enfant dans la sculpture française au XIV^e siècle», *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, 1935, págs. 129-149 y 204-223.

¹⁰ ARGAN, G. C.: *Storia dell'Arte Italiana*, I, 10.^a ed., Firenze, Sansoni, 1975, pág. 347.

¹¹ POPE-HENNESSY, J.: *op. cit.*, pág. 191; VENTURI, A.: *op. cit.*, páginas 422 y ss.

¹² Así lo indica Supino, I. B., voz: Nino Pisano, Thieme-Becker, *Kunstlerlexikon*, Leipzig, 1907, XXVII, 1933, pág. 104.

¹³ POPE-HENNESSY, J.: *op. cit.*, pág. 193; VENTURI, A.: *op. cit.*, página 469. BECCHERUCCI, LUISA: *Andrea Pisano nel campanile di Giotto*, Firenze, Sadea/Sansoni, 1965, n.º 19, Forma e Colore.

¹⁴ VENTURI, A.: *op. cit.*, pág. 478; POPE-HENNESSY, J.: *op. cit.*, página 195. La Madonna de esta tumba es considerada por Vasari como la segunda obra del artista, *Le Vite*, I, ed. de 1906, pág. 494; TOESCA, P.: *op. cit.*, pág. 324.

¹⁵ VENTURI, A.: *op. cit.*, pág. 482; TOESCA, P.: *op. cit.*, pág. 328; WEINBERGER, M.: *op. cit.*; CARLI, E.: *op. cit.*, págs. 189-222.

¹⁶ TOESCA, P.: *op. cit.*, pág. 328.

¹⁷ VENTURI, A.: *op. cit.*, pág. 490.

¹⁸ IBIDEM: «Una Madonna di Nino Pisano nel Museo Nazionale di Budapest», *L'Arte*, VIII, 1905, pág. 2.

¹⁹ VENTURI, A.: *Storia dell'Arte Italiana*, IV, pág. 494; TOESCA, P.: *op. cit.*, pág. 327; vid. también nota 4.

²⁰ VENTURI, A.: *op. cit.*, pág. 494; TOESCA, P.: *op. cit.*, pág. 328.

²¹ VENTURI, A.: *op. cit.*, pág. 489; TOESCA, P.: *op. cit.*, pág. 322; POPE-HENNESSY, J.: *op. cit.*, pág. 25, coloca su muerte en 1353, pero parece lo más probable que haya sucedido en 1348, pues a partir del 26 de abril no se registra su nombre en el Archivo, cfr. Venturi, 489; FLEURY: *Les monuments de Pise au moyen-âge*, coloca equivocadamente la muerte de Andrea en 1345; CELLINI, PICO: «Appunti orvietani per Andrea e Nino Pisano», *Rivista d'Arte*, XV, 1933, págs. 1-20.

²² VENTURI, A.: *op. cit.*, pág. 490; TOESCA, P.: *op. cit.*, pág. 322; WEINBERGER, M.: *op. cit.*; LANYI, JENO: «L'ultima opera di Andrea Pisano», *L'Arte*, mayo 1933, págs. 204-227, la considera de Andrea.

²³ SCANO: «Scoperte artistiche in Oristano», *L'Arte*, VI, 1903, págs. 15-30; «Una statua di Nino Pisano in Sardegna», *Arte e Storia*, XX, 1900, pág. 133; VENTURI, A.: *op. cit.*, pág. 486; WEINBERGER, M.: *op. cit.*, la coloca en los últimos años de la mitad de siglo; CARLI, E.: *op. cit.*, la considera obra juvenil del artista; también la cita como una de las tres obras firmadas de Nino —las otras dos, la Madonna de Santa Maria Novella y la del monumento Cornaro— CORRADO MALTESE: *Arte in Sardegna dal V al XVIII secolo*, Roma, De Luca, 1962, pág. 221.

²⁴ VENTURI, A.: *op. cit.*, pág. 498; TOESCA, P.: *op. cit.*, págs. 325-327, dice que Nino sólo interviene en la ejecución de la Madonna.

²⁵ TOESCA, P.: *op. cit.*, pág. 325.

²⁶ Vid. SUPINO, artículo citado en nota 4; VENTURI, A.: *op. cit.*, página 517.

²⁷ VENTURI, A.: *op. cit.*, pág. 505; TOESCA, P.: *op. cit.*, cit. 426; ZAVA BOCCAZZI, F.: *op. cit.*, pág. 77, admite también la influencia ninesca. Para el estado actual de la cuestión vid. WOLTERS, W.: *op. cit.*, páginas 226-227.

²⁸ VENTURI, A.: *op. cit.*, pág. 505; TOESCA, P.: *op. cit.*, pág. 403; WOLTERS, W.: *op. cit.*, pág. 48, anota la indicación de Venturi a propósito de la paternidad del artista sobre la obra de Bolonia.

²⁹ VENTURI, A.: *op. cit.*, págs. 522 y ss.

³⁰ Se ha escrito sobre el hecho un tragicomedia. BURGIO, NICCOLO: *Trapani nel 1291, ossia la venuta dal celebre simulacro de Maria S. S. in detta città*, Palermo, 1791. GILMAN PROSKE, BEATRICE, dice que la imagen fue ofrendada por unos marineros al haberles salvado de un naufragio: *Catalogue of sculpture (sixteen to eighteenth centuries) in the Collection of the Hispanic Society of America*, New York, 1930, pág. 129. El profesor Negri Arnoldi me ha indicado que se muestra escéptico al aspecto legendario de la imagen.

³¹ CAVARETTA, BASILIO: *Racconto delle fattezze ed imagine della gloriosissima sempre Vergine Maria... fuori de mura dell'invittissima città di Trapani*, Palermo, 1656. Cfr. HANNO-WALTER KRUFF: *op. cit.*, página 304.

³² ORLANDINI, LEONARDO: *Trapani in una breve descrizione*, Palermo, 1605, págs. 64 y ss. Cfr. HANNO-WALTER KRUFF: *op. cit.*, páginas 302-303.

³³ La escritura está en lengua caldea, en vulgar unas letras y otras no; Orlandini lo traduce al italiano. Cfr. *Ibidem*.

³⁴ ARA GIL, CLEMENTINA JULIA: *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1977, pág. 149.

³⁵ COSENTINO, MARIA PIA SIBILLA: *Gabriele Monaco. Notizie storiche della basilica santuario della Madonna di Trapani*, Trapani, 1950, páginas 46 y ss.

³⁶ MONDELLO, FORTUNATO: *La Madonna di Trapani. Memorie patrio-storico-artistiche*, Palermo, 1878, págs. 24 y ss.

³⁷ Cfr. HANNO-WALTER KRUFF: *op. cit.*, pág. 297.

³⁸ B. GILMAN dice que la primera Madonna llevada a cabo por Laurana fue con destino a la iglesia de Monte San Giuliano y llevada a la catedral de Palermo con el nombre de Madonna di Libera Inferni, *op. cit.*, pág. 129. GIUSEPPE, BELLAFFIORE: *Palermo guida della città e dei dintorni*, 2.ª ed., Palermo, 1981, pág. 29.

³⁹ HANNO-WALTER KRUFF: *op. cit.*, pág. 305.

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 310. Para la obra de los Gagini vid. DI MARZO, GIOACCHINO: *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, I, Palermo, 1880, págs. 41 y ss.; MELI, F.: *Attività artistica di Domenico Gagini in Palermo (1459-1492)*, Arte ed artisti dei Laghi Lombardi Società Archeologica Comense, vol. I, Como, 1959, pág. 253.

^{40 bis} BELLAFFIORE, GIUSEPPE: *Palermo. Guida della città e dei dintorni*, 2.ª ed., Palermo, 1981, pág. 58.

⁴¹ HANNO-WALTER KRUFF: *op. cit.*, págs. 312-313; También Gilman menciona la actividad de Gagini —*op. cit.*, pág. 129— a propósito de las Madonnas.

⁴² SANCHEZ PEREZ, JOSÉ AUGUSTO: *El culto mariano en España*, Madrid, Inst. Antonio de Nebrija, 1943, lám. 67, no indica estilo, ni caracteres de la obra.

⁴³ BOSQUE, A. DE: *Artisti italiani in Spagna dal XIV secolo ai Re Ca-*

tolici, Milano, Alfieri Lacroix, 1968, pág. 430, reproducción en página 434. Para ver las relaciones más o menos directas del artista con España y concretamente con Cataluña y Mallorca, vid. MELI, F.: *op. cit.*

⁴⁴ BOSQUE, A. DE: *op. cit.*, pág. 429; AINAUD DE LASARTE, JUAN: *Alfonso el Magnánimo y las artes plásticas de su tiempo*, IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón, Palma de Mallorca, 1955, página 13.

⁴⁵ Citada y reproducida por SANCHEZ PEREZ: *op. cit.*, lám. 188, sin aludir a estilo, ni tendencia artística.

⁴⁶ GUMPPENBERG, GUGLIELMO: *Atlas marianus sive de imaginibus deiparae per Orbem Christianorum miraculosis austore - è societate Iesu*, I, II, München, 1657, pág. 150.

⁴⁷ HANNO-WALTER KRUFF: *op. cit.*, pág. 314.

⁴⁸ *Ibidem*, pág. 320; WALTERS, W.: *op. cit.*, cat. 105, pág. 199.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ HANNO-WALTER KRUFF: *op. cit.*, pág. 320.

⁵² SCHOTTMULLER, FRIDA: *Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barok*, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin, 1933, pág. 136.

⁵³ GÓMEZ-MORENO, MANUEL: *Catálogo Monumental de España*, Salamanca, I, Valencia, 1967, pág. 382.

⁵⁴ LONGHUST: *Catalogue of Victoria and Albert Museum*, pág. 104.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ VENTURI, A.: *op. cit.*, pág. 888, fig. 743.

⁵⁷ DALTON, M. A.: *Catalogue of the ivory carvings of the Christian era with examples of mohammedan art and carvings in Bone in the departement of British and mediaeval antiquities and ethnography of the British Museum*, London, Hart, MCMIX, lám. 537, pág. 167; ESTELLA, MARGARITA: *Marfiles hispanofilipinos*, Méjico, Instituto de Investigaciones Estéticas (en prensa).

⁵⁸ LONGHUST: *op. cit.*, pág. 104.

⁵⁹ GILMAN PROSKE, B.: *op. cit.*, págs. 131-138; cita asimismo otra Madonna en Edimburgo, en la capilla Holyroodm del confin real, página 129.

⁶⁰ HANNO-WALTER KRUFF: *op. cit.*, pág. 315, menciona una en Nápoles en la iglesia de St. Agostino degli Scalzi, perteneciente a la segunda mitad del siglo XV; la toledana es algo posterior, como luego indicaré.

⁶¹ *Museo Federico Marés Deulovol*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, MCMLXXIX.

⁶² *Catálogo de escultura y muebles del «Cau Ferrat» (Fundación Rusiñol)*, Sitges, Diputación Provincial de Barcelona, Publicaciones Junta de Museos de Barcelona, MCMXLIV.

⁶³ J. G. Y C.: «La Mare de Deu de la Bona Sort», *Gazeta Vigatana*, n.º 2, 5 enero 1904; cfr. BRACONS I CLAPES, JOSEP: *L'escultura*

Pintura de la «Madonna de Trapani». Siglo XVI. Convento de Santo Domingo el Real (Toledo).





Copia de la «Madonna di Trapani». Siglo XVII. Instituto Valencia de Don Juan (Madrid).

gótica a Osona, AUSA, *Vic*, IX/98, 1981, pág. 301. DURAN: *La escultura medieval en el Reino de Valencia*, An. Contr. Cult. Valen., 1947, págs. 75-80, alude a la influencia de la Madonna pisana de Trapani.

⁶⁴ GUDIOL Y CUNILL, JOSEP: *Un tipo iconográfico entre las esculturas de la Mare de Deu*, Pág. Art., Vid. C, n.º 92, 21 septiembre 1911; IDEM: *Museo Episcopal de Vic. Memoria de 1911*, Vic, 1912, pág. 15; DURAN: *op. cit.*; BRACONS, J.: *op. cit.*, pág. 301.

⁶⁵ BRACONS, J.: *op. cit.*, pág. 301, N.º 54 de su Catálogo, Inv. número 10.703, a quien agradezco su información y reproducción fotográfica; DURAN: *op. cit.*

⁶⁶ FABREGA GRAU, ANGEL: *Santuarios marianos en Barcelona*, Barcelona, 1954, págs. 149-151; cfr. BRACONS, J.: *op. cit.*, pág. 301; *Catálogo monumental del Obispado de Barcelona*, vol. I, 1981, pág. 463.

⁶⁷ DURAN: *op. cit.*

⁶⁸ *Cuaderno de Cultura*, a. I, n.º 5, octubre 1978.

⁶⁹ ARA, J.: *op. cit.*, pág. 147.

⁷⁰ Citan esta imagen sin aludir a su «procedencia» siciliana SÁNCHEZ PÉREZ, J. A.: *op. cit.*, lám. 196, y SARTHOU CARRERES, CARLOS: *Monasterios valencianos*, pág. 228; id.: *Iconografía mariana en España*, B.S.E.E., 1929, t. 37 (separata), la reproduce.

⁷¹ TORMO, ELIAS: *Levante. Guías regionales*, Calpe, Madrid, 1923, página 50, la ubica en la última capilla izquierda; ARA, J.: *op. cit.*, página 149; DURAN: *op. cit.*

⁷² SARTHOU CARRERES, C.: *Monasterios valencianos*, pág. 314; id.: «El convento de San Pascual», *Blanco y Negro*, n.º 842, Madrid, 1907; *La Esfera*, n.º 349, Madrid, septiembre 1920. La cita y reproduce en *Iconografía mariana*, entre las obras de «arte renaciente en mármol»; ARA, J.: *op. cit.*, pág. 149; DURAN: *op. cit.*, págs. 75-80.

⁷³ Debo el conocimiento de la existencia de estas tres Madonnas a la gentileza de J. Bracons, así como de varias de las catalanas.

⁷⁴ SÁNCHEZ PÉREZ, J. A.: *op. cit.*, pág. 362.

⁷⁵ *Marinos guipuzcoanos*, conferencia pronunciada por el Marqués de Seoane, cfr. LIZARRALBE, P. JOSÉ A.: *Andra Mari. Reseña histórica del culto de la Virgen Santísima en la provincia de Vizcaya*, Bilbao, Imp. Docho de Urigüen, 1926, págs. 136-137; el mismo ha publicado *Andra Mari en la provincia de Guipúzcoa*, que no he podido consultar en la Biblioteca Nacional por haber desaparecido.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ MAUCERI, ENRICO: «Caratteri dell'arte siciliana del Rinascimento Sua origine e sviluppo», *Rassegna d'Arte antica e moderna*, a. 6, v. I, 1919, págs. 210-211.

⁷⁸ FARIÑAS WINDELL, M.ª LUISA: *La Santísima Virgen y el arte religioso*, Bol. Com. Mon. Nav., 1927, pág. 275; CLAVERÍA ARANGUA, JACINTO: *Iconografía y santuarios de la Virgen de Navarra*, Madrid, 1941-42, pág. 270; ARA, J.: *op. cit.*, pág. 147.

⁷⁹ Considerada por INV ARTIST, de Logroño: obra de mucho interés. Referencia fotográfica Arch. Moya R. 85-21.

⁸⁰ FERRO COUSELO, J., y LORENZO FERNÁNDEZ, J.: *La capilla del Santo Cristo de Orense*, pág. 62.

⁸¹ RODRIGUEZ-BUZÓN CALLE, MANUEL: «Monasterio de la Encarnación. Osuna, REALES SITIOS, n.º extraordinario, *Museos de Sevilla*, 1976, págs. 237-238.

⁸² ARA, J.: *op. cit.*, pág. 149.

⁸³ AZCARATE, J. M.ª, la considera del taller napolitano de Domenico Gagini: «Escultura española del siglo XVI», *Ars Hispaniae*, vol. XIII, 1958; cfr. GARCÍA CHICO, ESTEBAN: *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Partido Judicial de Medina de Rioseco*, Valladolid, Dip. Prov., 1959, t. II, pág. 34, lám. XXXII; ARA, J.: *op. cit.*, página 147.

⁸⁴ ESTELLA, MARGARITA: *Guía de los Museos de España. Museo de Santa María de Mediavilla de Medina de Rioseco*, 1975.

⁸⁵ ARA, J.: *op. cit.*, pág. 147.

⁸⁶ *Inventario Artístico de Palencia y su provincia*, Madrid, Centro de Inform. Artística, 1977, pág. 43. También me ha informado acerca de la imagen la madre abadesa, con la promesa de alguna reproducción y posible documentación.

⁸⁷ ARA, J.: *op. cit.*, pág. 147.

⁸⁸ GUSTAVO LÓPEZ, DAVID: *León: luz, arte y leyenda en la encrucijada de un camino*, León, Cornejo, 1976, pág. 147.

⁸⁹ ARA, J.: *op. cit.*, pág. 149; *La catedral de Burgo de Osma. Guía turística*, Almazán, Ed. Cabildo Catedral, 1975, pág. 127, foto 29; recientemente José M.ª Frías García ha publicado su tesis doctoral sobre Arte gótico en Soria, pero no he podido manejarla.

⁹⁰ ARA, J.: *op. cit.*, pág. 149; CARIÑANOS BARDECI, INOCENCIO: *Frias y Medina de Pomar (Historia y Arte)*, Burgos, Publicaciones de la Institución Fernán González, 1978, pág. 128.

⁹¹ Referencia fotográfica Arch. Camarillo, n.º 672.

⁹² Arch. Fot. Inst. D. Velázquez, n.º 19.140; VIRGINA TOVAR ha publicado el artículo «Noticias documentales sobre el convento madrileño de las Carboneras y sus obras de arte», *Bol. Sem. Art. y Art. Univ. Valladolid*, t. 38, 1972, págs. 413-425, pero no alude a la imagen; si la consigna, según me ha informado verbalmente M.ª Teresa Ruiz Alcón, en el Catálogo de objetos del convento (inédito).

⁹³ Arch. Fot. Inst. D. Velázquez, n.º 19.130.

⁹⁴ Agradezco la información de su existencia a M.ª T. Ruiz Alcón.

⁹⁵ FRANCO MATA ANGELA: *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la escultura gótica*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Patronato Nacional de Museos, 1980, págs. 48-49.

⁹⁶ *Cincuentenario de la Catedral de La Laguna. Exposición de arte sacro*, Tenerife, septiembre 1969, lám. XXIX; ARA, J.: *op. cit.*, página 149.

⁹⁷ HANNO-WALTER KRUFF: *op. cit.*, págs. 297-322.

⁹⁸ FRANCO MATA, A.: «Una "Madonna di Trapani" en el Convento de Sto. Domingo el Real de Toledo», *Ya Toledo*, domingo, 23 enero 1983, pág. 40.



Escribanía del juego de tocador de la Reina. 1816 (Palacio Real de Madrid).

Con piezas en el Palacio Real de Madrid

Celestino Espinosa, platero y tasador de objetos de plata del Rey (siglo XIX)

Por FERNANDO A. MARTIN

La evolución estilística de la platería española en el siglo XIX y, en particular, la madrileña, durante las tres primeras décadas del mismo, aún se presenta rodeada de ciertas incógnitas que vuelven a resurgir cuando nos encontramos con algunas piezas que, tanto por su estructura como por su decoración, no se pueden enmarcar dentro de las tendencias establecidas por los distintos estudios que hasta la fecha se han hecho.

Esto se pone de manifiesto si observamos que hasta hoy son muy escasas las piezas madrileñas que se pueden fe-

char en el periodo de la Guerra de la Independencia (1808-1814), e, incluso, las que conocemos fechadas en los diez años siguientes muestran unas tendencias muy variadas.

El reinado de Fernando VII se ha venido calificando de clasicista por el predominio del estilo que la Fábrica de Platería Martínez fue imponiendo desde la entrada de don Pablo Cabrero al frente de ella¹, pero, con anterioridad a este hecho, ¿cuáles eran las tendencias y estilos que movían a los plateros cortesanos?, ¿qué influencia pudieron ejercer los plateros establecidos en Ma-

dríd tras la Revolución francesa y la de aquellos otros que acompañaron a José Bonaparte?

A estas preguntas sólo se podrá responder cuando se pueda analizar y conocer de una forma global la producción de aquellos plateros que se destacaron por su originalidad y maestría dentro de este periodo, lo cual hasta ahora, por los escasos datos que se poseen al respecto de los artífices Nicolás de Chameroy, Carlos Marschal, la familia Urquiza y algunos otros, se haría con gran dificultad. Por ello he reunido aquí todos los datos y obras

Espinosa, precursor de estilos

del platero Celestino Espinosa, al que se le está redescubriendo como el artífice más original de todos los madrileños que conocemos hasta la fecha, e, incluso, se le puede clasificar como un precursor de modas y estilos que varios años después se implantarán en todo el país.

DATOS SOBRE SU VIDA

Celestino Espinosa debió de nacer en Madrid, y es muy probable que perteneciera a una extensa familia de artífices plateros establecidos en la Corte desde el siglo XVII. Sabido es que su aprendizaje lo realizó con el maestro platero José Larreur, descendiente éste de otra estirpe de plateros franceses establecidos en Madrid desde por lo menos el año 1730, año en el que se nombra a Ives Larreur como platero de plata de la Casa de la Reina². Se aprobó como maestro platero en el año 1805, y debió de pasar a ejercer el oficio en la Real Fábrica de Platería Martínez, donde trabajó como oficial, aunque es muy probable que ejerciera también por su cuenta. De ésta salió con anterioridad a los hechos del año 1808, y durante la ocupación francesa estuvo empleado como fiel de la Casa de la Moneda de Madrid.

Con la restauración de Fernando VII y hacia mediados de 1815, fue admitido de nuevo como oficial mayor del taller de platería de la Real Fábrica. En realidad, sus funciones en la misma debieron ser de mayor responsabilidad, una especie de encargado general, pues en todas las cuentas que he localizado de este establecimiento en el periodo comprendido entre 1815 a 1819, es él el que las firma, y a él es a quien se le hacen los encargos. Es probable que esta situación fuera lo que le llevara a autodenominarse director de la Fábrica de Martínez en la instancia que presenta en Palacio para solicitar los honores de platero de cámara de su Majestad, la cual lleva la fecha del 13 de enero de 1817, honores que no le son concedidos, y que de nuevo vuelve a solicitar el 18 de octubre de 1819. En esta nueva solicitud se nombra como oficial mayor encargado de la dirección de la Real Fábrica, criticándosele en un informe adscrito a la instancia el que se nombre director, pues esta denominación sólo corresponde a los dueños. Esto nos pone de manifiesto el posible enfrentamiento entre este artífice y el militar don Pablo Cabrero, marido de la hija de Martínez, heredera de la Fábrica, lo que debió originar su salida de la misma, estableciéndose por su cuen-

ta desde el año 1819 hasta 1830, que es el periodo en el que aparecen el mayor número de piezas que llevan su marca personal.

No perdió oportunidad para entrar al servicio del Monarca, y así lo encontramos de nuevo, en 1824, solicitando la plaza de tasador de las obras de plata que se realicen para el Real Servicio, que estaba vacante por renuncia de Ildefonso Urquiza. Se le concede el nombramiento el 4 de mayo, pero sin sueldo alguno. Desde esa fecha aparece en numerosas tasaciones de las obras de los plateros de la Real Casa.

A mediados de junio del año 1827 solicita permiso con el fin de trasladarse al Real Sitio de San Ildefonso para reponer su quebrantada salud, que estaba afectada por un reumatismo gotoso. Partió después del 23 del mismo mes.

Mantuvo una buena relación con el Colegio de Artífices plateros de Madrid, siendo elegido para ocupar los cargos de mayordomo, diputado y aprobador de plata, cargo este último al que accede en el último año de su vida, junto a Vicente Goldoni que lo fue en el ramo de oro; por las controvertidas elecciones del año 1829 en las que interfirió el Corregidor de Madrid retrasando la elección varios días después de la fecha acostumbrada³.

Con este dato y el hecho de que las últimas piezas que de él conocemos llevan marca cronológica del año 1830, nos llevan a suponer, sin ninguna duda, que su muerte debió de acontecer dentro de este mismo año.

CATALOGO DE SU OBRA

Como hemos visto, una vez aprobado como maestro platero, ingresó a trabajar en la Real Fábrica de Martínez como oficial, a la que volvió después de la Guerra de la Independencia. A pesar de esto, las primeras obras, cronológicamente hablando, que conocemos llevan su marca personal: ESPI-NOSA, en un solo renglón, lo cual nos pone de manifiesto que también trabajó por su cuenta. Concretamente, una sopera localizada y publicada por Rafael Munoa⁴ de 21 cm. de alto, 23 cm. de largo y 12,5 cm. de ancho; con marcas de Madrid Villa y Corte del año 1807, hoy en día en colección particular.

Siguiendo el orden cronológico, le sigue un conjunto de piezas que forman el juego de tocador de la Reina Isabel de Braganza, el cual no lleva su marca personal, pues se realizó en la Platería de Martínez entre finales de 1815 y prin-

cipios de 1816, pero de lo que no hay duda es que él participó directamente en el diseño de las mismas. De todo el conjunto que compone este juego⁵, incluimos aquí sólo aquéllas que nos muestran unas calidades estilísticas muy características de su producción: jabonera, portajoyas, escribanía y candelero; esto nos pone de manifiesto que durante el periodo en el que él ocupó el cargo de Oficial Mayor del obrador de la Fábrica, dio a la producción de ésta un marcado acento personal.

El juego de tocador fue un regalo del Ayuntamiento de Madrid a la Reina Isabel de Braganza con motivo de su boda con el Rey Fernando VII. Este se componía en total de unas cuarenta y tres piezas, a parte de las tenacillas, cepillos y otros accesorios, de las que hasta la fecha se han localizado veintidós. La primera lista de piezas para este juego se presentó al pleno del Ayuntamiento para su aprobación el 16 de diciembre de 1815, y en él se aprueba su realización, y que los gastos se libren a través de la Junta de Propios. A primeros del año siguiente Celestino Espinosa presenta otra lista de piezas que son necesarias para completar todo el juego, ascendiendo su costo total a la suma de 250.760 reales.

La realización directa estuvo a cargo de los siguientes artífices de la Real Fábrica: como cinceladores; Juan Rico, Antonio Peralta, Jacinto Villanson, Rafael Quintero y Lesmes Navas. El forjado lo hizo Severino Martín; el torneado, Francisco Marrón; la platería: Ventura Pardo, Tadeo Aguado, Francisco Rodríguez y Fulgencio Cavarro; el dorado lo realizó Luis Pecul, que por entonces ya trabajaba como dorador y bronceador de la Real Casa.

De entre las cuentas localizadas en el Archivo de Palacio con membrete de la Fábrica de Martínez, y que van firmadas por Celestino Espinosa, destaca por su originalidad una escribanía cuya base estaba formada por dos figuras de indios llevando unas angarillas, sobre las cuales iban los correspondientes tintero, salvadera y plumero: su coste ascendió a 12.500 reales, la cual no se ha localizado hasta la fecha.

Fuera de la Fábrica, y de nuevo con su marca personal, se conocen las siguientes piezas:

Dos candelabros subastados en Durán (Madrid) en el año 1980⁶ con marca cronológica del año 1822, hoy en colección particular. De esta fecha también, una panera de borde moldurado y decoración incisa de 9×36 cm., en colección particular⁷.

Con marca cronológica del año siguiente, 1823, una escribanía que debió

Trabajó en la Real Fábrica de Platería de Martínez



*Sopera de una colección particular. Madrid, 1807.
Arriba, detalle del remate de la tapa.*



ser regalo a un militar destacado del Arma de Artillería, localizada en otra colección particular de Madrid.

De 1827 es la escribanía que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional, que destaca por su iconografía, muy rara para esta fecha, y por la calidad del cincelado.

Cerrando el apartado de piezas civiles mencionaré los tres frascos de carácter funcional que servían en el servicio del guardajoyas de Su Majestad, cuyas iniciales lleva incisas, y que se utilizaban para contener los líquidos

que allí eran necesarios para la limpieza y conservación de las valiosas piezas a su cargo, están fechados, según marca cronológica, en el año 1829, y en las actualidad se pueden ver, como el juego de tocador mencionado, en la Sala de piezas de plata instalada en el Palacio Real de Madrid.

Una de sus últimas piezas es la palmaria de 9×10 cm. que aquí reproducimos, pues lleva marca cronológica del año en que murió, y que hoy se conserva en otra colección privada de Guipúzcoa.

Dentro del apartado de piezas de tipo religioso, sólo hasta la fecha se conocen tres ejemplos que no ofrecen una visión muy amplia de esta especialidad, pero nos ponen de nuevo de manifiesto que el siglo XIX fue el gran siglo de la platería civil; se trata de unas vinajeras del año 1825 localizadas en la iglesia de Santa María de Alcalá; el cáliz del año 1827 que se conserva en el Museo Municipal de Madrid⁸, y, por último, una cruz procesional en el pueblo de Moratilla (Guadalajara), fechada en el año 1829.

Perfecto acabado de todas sus piezas

*Candelero del juego de tocador de la Reina.
1816 (Palacio Real de Madrid).*



*Jabonera del juego de tocador de la Reina.
1816 (Palacio Real de Madrid).*



TENDENCIAS ESTILISTICAS Y TIPOLOGICAS

Cada una de las piezas que hemos mencionado en el catálogo anterior presentan, de forma general, una gran singularidad tanto en su diseño como en su estructura tipológica. De la comparación de todas ellas, se pueden sacar dos características fundamentales que conforman el estilo personal de este platero.

En primer lugar, el perfecto acabado de todas y cada una de ellas, que destaca por la textura de las superficies

lisas y bien pulimentadas, apreciándose simplemente al tacto, cualidad que se da en muy pocos artifices madrileños de la primera mitad del siglo XIX, pudiendo decir que es algo característico en la producción de los plateros franceses en general, que también sería característico de los establecidos en esta Corte tras los sucesos de la Revolución Francesa, por lo que no dudamos en suponer que en esto influyó su aprendizaje con Joseph Larreur.

En segundo lugar, la utilización casi generalizada, y desde sus primeras obras, de elementos figurativos: cupi-

dos, delfines, cabezas de carnero, palomas, etc., que aparecen decorando la mayoría de las piezas con un carácter que al principio se alinea dentro de la tendencia neoclásica francesa de finales del siglo XVIII, evolucionando en su producción para llegar a alcanzar, en las piezas que realiza en la década de los veinte, un carácter plenamente romántico.

En efecto, lo más destacable en su producción, como en su posterior influencia, será el aspecto decorativo, en el que llega a incluir programas iconográficos de larga tradición como en

Utiliza elementos figurativos en sus obras

*Portajoyas del juego de tocador de la Reina.
1816 (Palacio Real de Madrid).*



*Marca personal de Celestino Espinosa,
junto a las de los contrastes de Madrid
(Villa y Corte) del año 1829.*



el caso del cupido sobre el delfín que desde el Renacimiento viene a simbolizar la impaciencia de la vida. En la misma línea, y siguiendo una interpretación muy neoclásica, encontramos la figurilla que remata la escribanía del juego de tocador como alegoría de la primavera y los amorcillos que guían a los pegasos en la jabonera. Es muy probable que este tipo de decoración esté tomado de los modelos y diseños que Antonio Martínez trajo de París. El escaso catálogo de la obra conocida de este gran artífice sólo nos permite apuntar esta idea, pues durante la época en

que Celestino Espinosa se ocupó de dirigir el obrador de la Fábrica de Martínez, no se puede distinguir claramente lo que las piezas den al ingenio de uno o de otro.

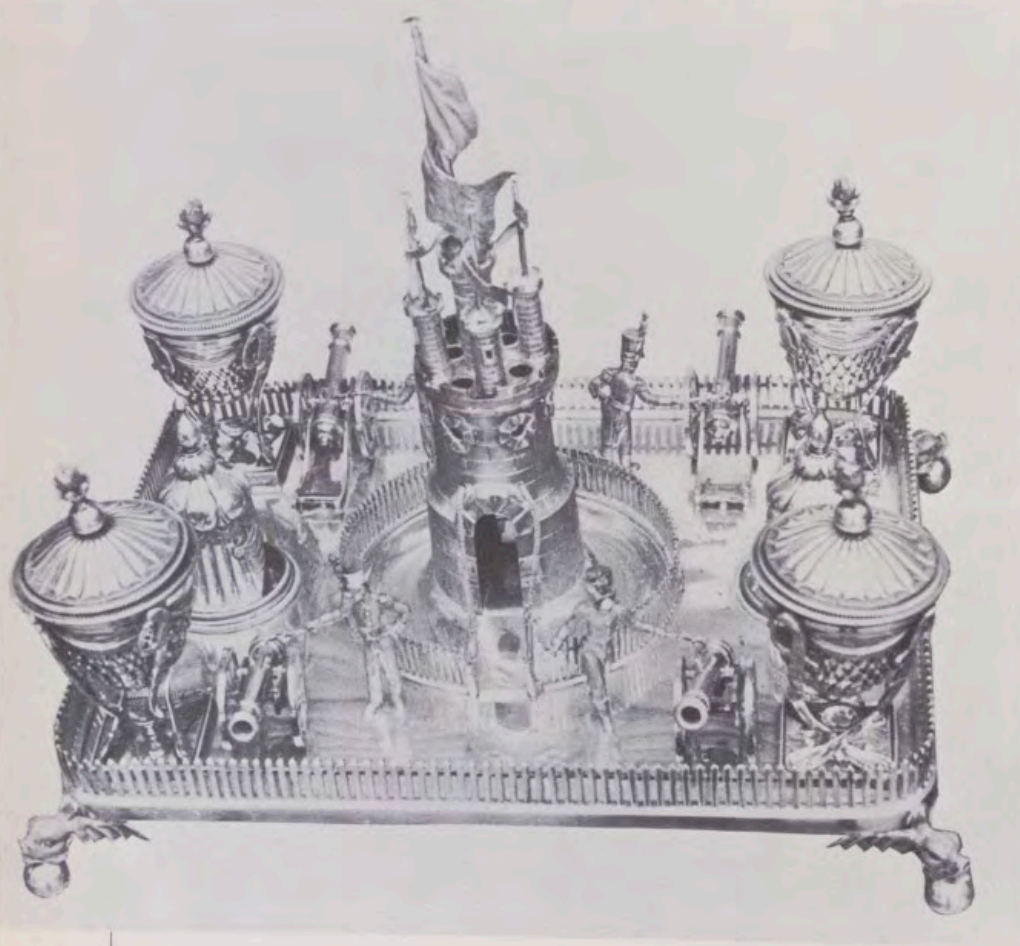
Esta tendencia iconográfica cambia de sentido en las escribanías, en las que se nos hace más patente un carácter más popular, muy raro en las fechas de su realización, como se puede ver, sobre todo, en la del Museo Arqueológico Nacional, donde contraponen este populismo, representado por las majas con peineta y vestidos a la moda Imperio, con los elementos clásicos, representa-

dos en las figurillas desnudas de los cupidos con sus arcos y aljabas; lo que nos lleva a situarlo entre los precursores del romanticismo, siendo dicho estilo muy patente en la palmatoria que se fecha en el último año de su producción.

La influencia de su estilo decorativo hay que buscarla, sobre todo, en artífices que aprendieron este arte junto a él en la Fábrica, e, incluso, en los maestros franceses establecidos en la Corte, como en el caso de Chameroy, que repite en los remates de las tapas de algunas de sus obras la alegoría de la im-

Combina lo decorativo y la novedad estructural

*Escribanía de una colección particular. Madrid, 1823.
A la derecha el tintero y la campanilla de la misma pieza.*



paciencia de la vida con un diseño muy semejante al que Espinosa utiliza en la sopera de 1807^o.

Al margen de esto, Espinosa sabe recoger la fabulosa herencia estilística de Martínez haciendo combinar los elementos decorativos con nuevas y atrevidas concepciones estructurales, obteniendo con ello una nueva tipología; véase el caso de la pieza que aquí presentamos, la sopera, cuyas novedades tipológicas son: el pie circular y las asas dobles rematadas en cabezas de ave, modelo éste que, incluso, hoy en día he-

mos visto repetido y copiado exactamente en el comercio madrileño.

Entre las piezas del juego de tocador, destacamos la escribanía y el candelero, pues se alejan de los modelos más comunes en aquel momento; son estas dos piezas en las que la influencia de la platería francesa se hace más patente, con ciertas similitudes a las piezas de los grandes orfebres parisinos de la época Imperial: Thomire, Auguste, Biesnais y Genu, siendo muy probable que Espinosa tuviera noticias muy directas de las producciones de éstos, ya que tenemos documentos en los que se

manifiesta que concretamente Biesnais trabajó para la Corte de José Bonaparte. Las novedades tipológicas que presentan estas piezas son: en el candelero, el mechero y la arandela en un mismo cuerpo diseñado como una copa clásica, el ástil a modo de soporte alado, formado por patas de equino y cabezas de carnero, de las que cuelgan guirnaldas de flores, que le dan cierto carácter aéreo al cuerpo superior. Otra variante de este tipo de pieza nos lo ofrecen los candeleros subastados en Durán en el año 1980, cuya estructura general responde a un modelo mucho

Las escribanías son únicas en su época

*Frasco del servicio del Guardajoyas.
Madrid, 1829 (Palacio Real de Madrid).*



Escribanía del Museo Arqueológico Nacional. Madrid, 1827.



más consistente, y en el que predominan los temas vegetales.

El alejamiento de sus diseños de los modelos más usuales e, incluso, de las novedades que aporta el propio Martínez, se pone de manifiesto en la escribanía del juego de tocador, cuyas novedades más destacadas son: la bandeja con una barandilla calada en su borde, haciendo juego con las que aparecen en otras piezas del mismo conjunto, su perfil curvo es por la fecha el primero que se presenta en la platería madrileña¹⁰, a diferencia de las que utiliza Martínez que son caladas pero rectas;

también, destaca el modelo del tintero y la salvadera, de forma ovoidal, y no el cilíndrico o tronco-cónico tan repetido y monótono, con este diseño llega incluso a romper la supeditación de estos recipientes con la bandeja, separándose de ella por medio de un soporte en forma de tripode con patas de equino rematadas por cabezas de aves, jugando así, una vez más, con el espacio vacío.

La prueba más palpable de su ingenio y maestría son las dos escribanías grandes, que se diferencian claramente por la temática iconográfica que re-

presentan. Cronológicamente, la primera se fecha en el año 1823, y presenta una iconografía claramente militar, la barandilla tradicional se sustituye por una cerca, los tinteros y salvaderas repiten el modelo ovoidal, pero, en este caso, el soporte está formado por unas espadas entrelazadas, y el remate de la tapa es una bomba llameante símbolo del Arma de Artillería, las campanillas simbolizan tiendas de campaña, y el plumero un castillo rematado por banderas y gallardetes; son todos ellos motivos tan originales como únicos en esta época. Toda esta simbología mili-

Ejerció gran influencia en los plateros de la Corte

Cáliz del Museo Municipal de Madrid. 1827.

Palmatoria de una colección particular. Madrid, 1830.



tar se ve remarcada por la presencia de cuatro figuritas de artilleros con sus respectivos cañones en actitud de prender la mecha para disparar.

La escribanía del Museo Arqueológico Nacional presenta, por el contrario, un marcado carácter civil, que viene representado por el grupo de figuras que ocupa la parte central, sin duda alguna alegoría de la fecundidad tanto humana como vegetal, y que se ve acompañada por los cuatro amorcillos que representan las estaciones del año. Las novedades que ésta presenta son: en primer lugar, la eliminación del plumero haciendo su función las cuatro aljabas de los amorcillos; la estructura de la pieza repite la disposición clásica de los recipientes, siendo el diseño de estos últimos muy distinto a los anteriores y ofreciendo en su superficie una gran variedad de motivos ornamentales de extraordinaria calidad técnica.

Tanto la decoración como las innovaciones tipológicas advertidas en ambas piezas nos llevan a situarlas como las más importantes de este momento dentro de la platería española en general.

Respecto a las piezas de carácter religioso, presentamos aquí el cáliz que se guarda en el Museo Municipal de Madrid, que, comparado con los que se están realizando en Madrid por las mismas fechas, muestra notables diferencias, sobre todo en el aspecto decorativo, pues recupera la tradición ornamental de los cálices hispanos, fijando la decoración en zonas tan usuales como la subcopa, el ástil y el pie; la decoración, que es de tipo vegetal, va sobre-

puesta en el gollete del pie y en la subcopa, en el resto es troquelada y cincelada alternando con finas cenefas de variado dibujo, todo ello realizado por el uso de la bicromía del dorado y el plateado de las superficies en forma alterna.

Desde el punto de vista tipológico, nos presenta como novedad una nueva versión del ástil y nudo, el cual es una nueva adaptación del tipo de jarrón tan corriente en el siglo XVIII, pero con un perfil más pronunciado y con una alternancia de concavidades y convexidades de trazo suave, predominio de superficies lisas que harán su contacto más agradable al oficiante, siendo el resultado final de gran belleza, proporción y originalidad.

CONCLUSION

Así pues, resumiendo, podemos decir que la figura de Celestino Espinosa se nos presenta como la más original del primer tercio del siglo XIX, sin duda, heredero de la maestría y el ingenio del famoso Antonio Martínez, cuya Fábrica regentó algunos años; innovador del arte de la platería tanto en diseños como en tipos de piezas, con un amplio y variado repertorio decorativo en el que llega a incluir programas iconográficos que en algunos casos se presenta algo complejo. Respecto a su evolución estilística, es clara, a pesar de la escasa producción que de él conocemos, desde los modelos neoclásicos con acentos parisinos hasta la concepción romántica con matices populares y tradiciones típicas de la platería castiza en fechas muy tempranas; por lo

que es imprescindible tenerle en cuenta a la hora de analizar no sólo la platería madrileña, sino la española en general de la primera mitad del siglo XIX, rastreando su influencia sobre todo en los plateros de la Corte, lo que nos llevará a una nueva interpretación de los estilos de la platería en ese momento.

NOTAS

¹ Ver los artículos que sobre la Real Fábrica de Platería Martínez he publicado en esta misma Revista, números 66-67-68, Madrid, 1980-81.

² Archivo General de Palacio, Expediente personal.

³ Consúltese el artículo sobre «Unas elecciones en el Colegio de Artifices plateros de Madrid», en *Iberjoya* n.º 9, pág. 47.

⁴ Quiero expresar aquí mi más sincero agradecimiento a los señores Rafael Munoa, Alejandro Fernández y Jorge Rabasco, por las facilidades que me han dado con las fotografías, y con los datos sobre las piezas que ellos han descubierto: sopera, panera y palmatoria.

⁵ En el primer artículo sobre la Fábrica de Martínez, *REALES SITIOS* n.º 66, di a conocer las piezas que en aquel momento me fueron facilitadas, hoy en día este espléndido conjunto se encuentra reunido, y se puede admirar en la sala dedicada a la plata en este Palacio Real de Madrid.

⁶ Catálogo de las subastas de Durán, año 1980.

⁷ Publicada en *Iberjoya* n.º 4, pág. 46, por RAFAEL MUNOA.

⁸ Museo Municipal de Madrid, I, n.º 9.711, Catálogo de la exposición «Madrid, testimonios de su historia». N.º 1.344.

⁹ Ver el remate de una salsera de 1826 y el asa de una campanilla de 1828 de Nicolás de Chameroy en un artículo de CRUZ VALDOVINOS en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XIX, Madrid, 1982.

¹⁰ Esta pieza rebate la teoría de Cruz Valdovinos, el cual dice: «... que no se utiliza este tipo por la Fábrica de Martínez, ni por sus seguidores». Esta que aquí presentamos es de 1816, y la de Chameroy está fechada en 1828.



«Les Grecques» de Patek Philippe.



Venta y Servicio técnico

SOTOLARGO
Joyeros

Gran Vía, 70 - Madrid 13

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.

Con esta tarjeta, usted abre un Banco que nunca se cierra



TOQUE FACIL

Con la Tarjeta 4B del Banco Hispano Americano Ud. tiene **permanentemente** a su disposición **de día y de noche**, laborables y festivos, los servicios de uso más frecuentes: Sacar efectivo, ingresar dinero o documentos, ordenar transferencias, solicitar talonarios, conocer su saldo o límite de disposición, todo ello no sólo en su ciudad, sino también en los principales núcleos de población.

La Tarjeta 4B se entrega **sin cargo alguno para Ud.** Con ella podrá activar Telebanco 4B, el Cajero Automático Exterior que **no cierra nunca** y que le ofrece una red con más de **600 Cajeros** instalados en toda España.



Banco Hispano Americano



J&B

Rotundamente distinto

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)

ARTE DE LOS SITIOS REALES

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



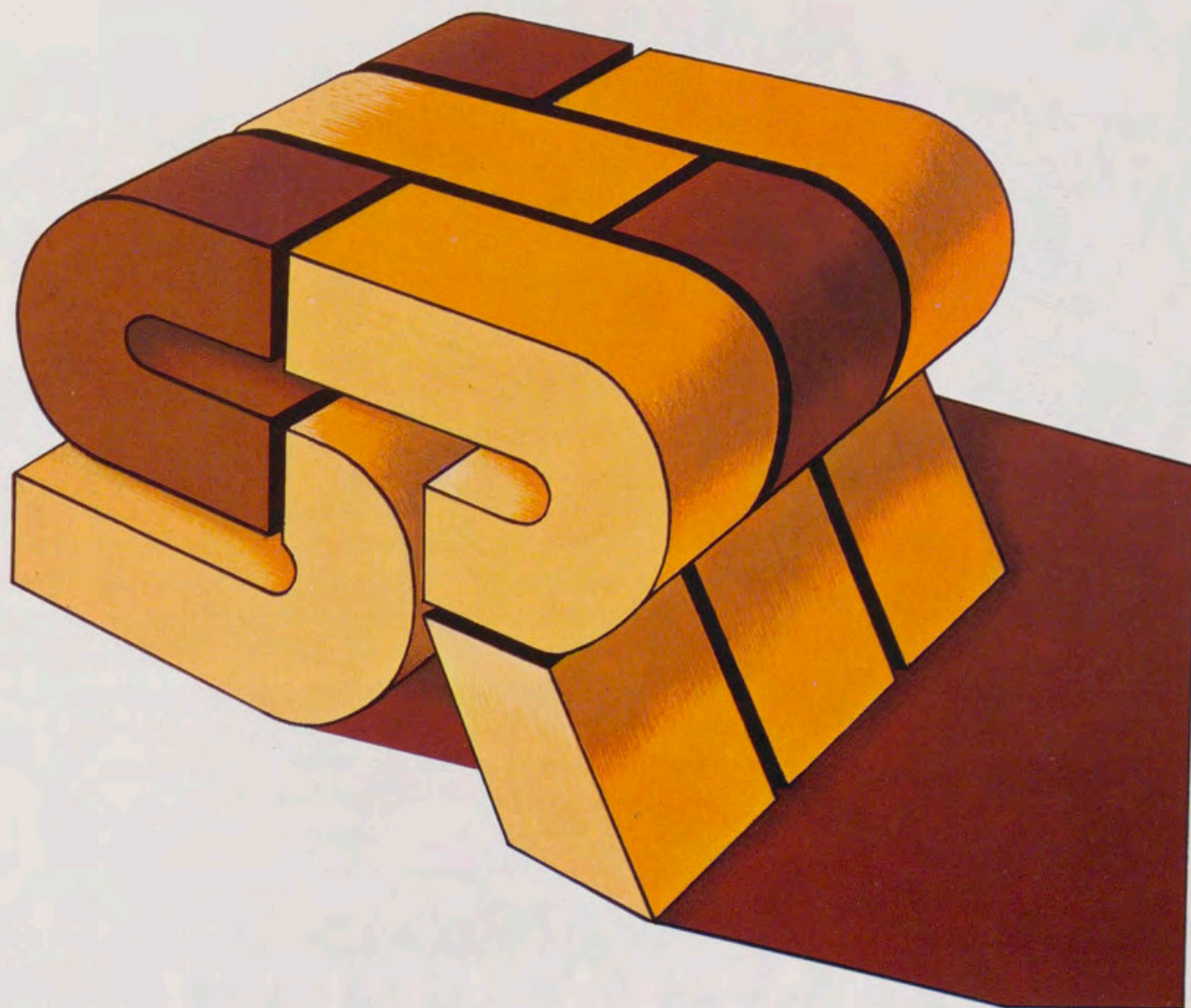
LIBRERIA DEL PATRIMONIO NACIONAL

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

CASER

CAJA DE SEGUROS REUNIDOS, S.A.

Plaza de la Lealtad, 4 Madrid.



FRONTERA

LA COMPAÑIA DE SEGUROS DE LAS CAJAS DE AHORROS CONFEDERADAS

VOLUMEX



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

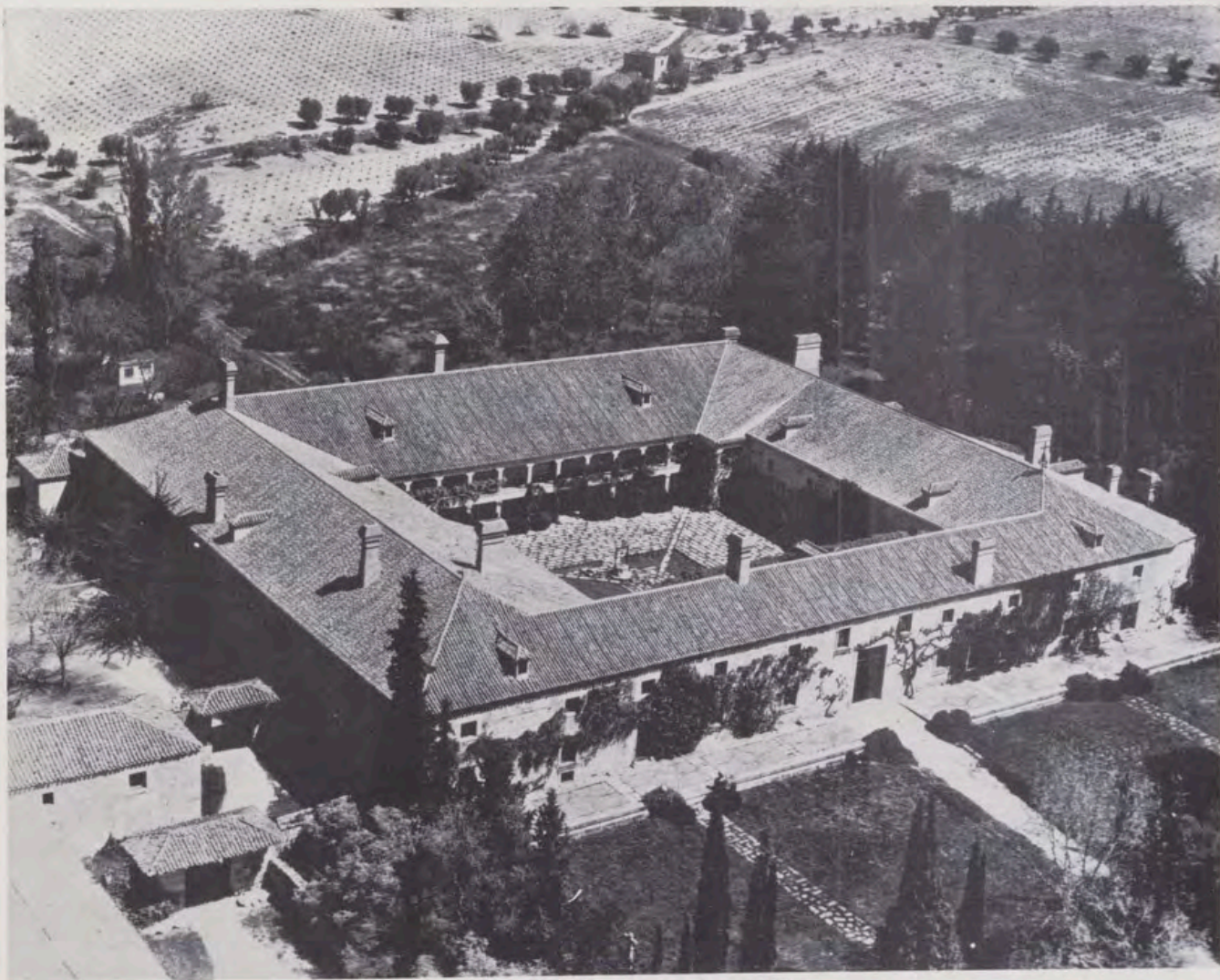
la diferencia de viajar en LANCIA.

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

En la provincia de Avila

La Real Casa de El Quexigal: historia, construcción y artífices

Por GREGORIO SANCHEZ MECO



La Real Casa de El Quexigal en la actualidad.

INTRODUCCION

En la actualidad, el concepto *Sitios Reales* ha quedado reducido por efecto de la Historia española a unos lugares donde el Patrimonio Nacional conserva y administra un monasterio, un palacio, un templo, etc., rodeados de jardines, y que suelen ser visitados por un gran número de turistas.

Sin embargo, algo más que pertenecer al Patrimonio Nacional en cuanto a lo administrativo se refiere, y ser lugar de estancia y presencia de Reyes a lo largo de la historia, es común a todo aquello que denominamos Sitios Reales el valor artístico de to-

dos ellos, consecuencia de los gustos de las personas que los inspiraron. Pero no es sólo ese valor artístico innato lo único destacable, sino que es también fundamental el ser oasis de buena conservación en desiertos de destrucción, consecuencia de haber permanecido directa o indirectamente vinculados a la Corona durante mucho tiempo.

Hemos querido acercarnos al estudio de uno de estos Sitios Reales¹ perdidos y olvidados en nuestra geografía, y que, como tantos otros, guardan no sólo bellezas artísticas del pasado, sino el palpito de nuestra historia. Este lugar es: *La Real Casa de El Quexigal*.

LOCALIZACION

En la provincia de Avila, término municipal de Cebreros, y a una distancia de 80 kilómetros hacia el oeste de Madrid, enclavada en lo que se entiende como columna vertebral de la Meseta (Sistema Central), y en esa zona de transición entre los grandes bloques de Guadarrama y Gredos, se encuentra la propiedad de El Quexigal, considerada, según el buen decir del padre Sigüenza en los últimos años del siglo XVI, como «una de las mejores piezas que se sabe en España»².

Tres factores han contribuido de un modo directo a hacer realidad esta opi-

nión: la naturaleza, la historia y los valores arquitectónicos de la Real Casa de El Quexigal.

ASPECTOS DEL ENTORNO

El entorno geográfico en el que se localiza El Quexigal se caracteriza por una intrincada serie de montes, valles, ríos y arroyos que de forma laberíntica se suceden sin el menor orden, al tiempo que una variada vegetación de pinos, denominados por algún monje jerónimo «cedros de España, de poco menor firmeza y hermosura que los del monte Líbano»³, quejigos, árbol que por su abundancia dio nombre a la propiedad, encinas, alisos, enebros, berrocal, álamos, rebollos, piornos, etc., se distribuyen por toda la propiedad, dando sentido a la frase del citado padre Sigüenza.

El complemento natural de la vegetación descrita era una abundante caza mayor, compuesta por osos, puercos jabalies, ciervos, gamos, corzos, etc., y todo tipo de caza menor, entre las que destacaban por su número, especies tales como: conejos, perdices, palomas, tórtolas, etc.

Estos valores naturales, que en el pasado constituyeron un elemento fundamental de belleza, se encuentran muy degradados, aunque en plena fase de recuperación en la actualidad.

SEMBLANZA HISTORICA

Parece evidente, como hacen muchos de los historiadores de Avila, y que para este trabajo hemos utilizado⁴, que podríamos especular sobre hechos aislados de pueblos prerromanos, romanos e incluso visigodos, pero no creemos que eso pueda aclarar nada de la comarca estudiada, por más que la proximidad de los *Toros de Guisando* nos confirme, de un modo directo, la presencia del ser humano sobre estos valles desde tiempos prehistóricos.

Pero si nada nos asegura la ocupación de esta región por pueblos anteriores a los musulmanes, si podemos confirmar que éstos ocuparon todo el sur de la provincia de Avila, tal y como las crónicas de la Reconquista nos señalan, y la tradición lo confirma. Ahora bien, será a partir de la reconquista de Toledo (año 1085) y de la repoblación de Avila capital (año 1089), cuando los primeros datos históricos, todavía aislados, nos lleguen con nitidez, estando relacionados con luchas y enfrentamientos entre caballeros *señorales* de Avila, y grupos de musulmanes que, perdidos en la montaña, quedaron aislados de los reinos árabes del sur.

Así pues, la historia medieval de El Quexigal aparece vinculada a la actual capital de la provincia, Avila, de cuya comunidad de tierras formó parte, y a

alguno de los nobles guerreros que dirigidos por Ramón de Borgoña, yerno de Alfonso VI, se encargó primero de someter a los musulmanes de la montaña, y posteriormente colonizar la tierra conseguida, una vez que como premio a sus hazañas militares, le fuese concedido el territorio que estudiamos.

A través de este sistema de donación real debió poblarse El Quexigal, y aunque carecemos de datos para los siglos XII y XIII, sabemos por el *Libro de la Montería de Alfonso XI*, que El Quexigal existía, y que su propietario disponía de casa solariega donde instalarse, pues no puede pensarse otra cosa cuando el Rey Alfonso XI, allá por el año 1344, señala: *La Aliseda es un buen monte de Oso en invierno. Et son las vocerías la una en el camino que va desde la Nava de Villaescusa a los Palacios de El Quexigar*⁵.

Igualmente, sabemos que el año 1372 Benito Pérez, señor de El Quexigal y vecino del mismo, otorgó carta de venta de El Quexigar a favor de Fernán Martínez, y en ella se habla de que el vendedor traspasa al nuevo señor «casas, vyñas, huertas, árboles, aguas estantes, corrientes...»⁶.

Con estos datos no es difícil imaginar que el primitivo señor, al que se le concedió la propiedad de El Quexigal, cuyo nombre no conocemos, estructuró aquella dehesa con las características comunes a las de su tiempo, es decir, organizando la heredad en forma de *Villa* o explotación rural, que no era otra cosa que una sencilla granja de labor, con un centro: el palacio del señor, con unas dependencias anejas para los aperos de labranza y con un núcleo de viviendas y habitaciones, más o menos diseminadas por su área. El complemento obligado sería la iglesia, la cual ha llegado hasta nosotros en perfectas condiciones, bajo la advocación de Santa María de El Quexigal.

Este lugar debió sufrir de algún modo la crisis demográfica del siglo XIV, aunque ésta no debió ser tan acentuada como para lograr despoblarlo, ya que cuando dos siglos después, en 1563, el prior del convento del Monasterio de San Lorenzo el Real, con dinero de Felipe II, compra a la familia Villalva la propiedad, aún se conserva la iglesia y la casa principal, así como algunos restos de viviendas en ruinas⁷.

La llegada de los monjes jerónimos a El Quexigal fue fundamental, y vino a cambiar totalmente el sentido de la propiedad. Comenzaron por legalizar el apropiamiento de la dehesa⁸, por lo que no conformes con la escritura de compra, hicieron que Felipe II en la Carta de Fundación del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial reconociese su cesión de la heredad al Monasterio. Inmediatamente después, un padre administrador se encargaría de la propiedad, primero coordinando las cortas de pinos para la construcción del

Monasterio, y segundo, vigilando la explotación de la finca.

Cuando Felipe II muere, año 1598, El Quexigal es la magnífica heredad que el fundador del Monasterio imaginó, produciendo un vino tinto de yema de excelente calidad, un aceite «tan bueno como el de Andalucía»⁹, así como todo tipo de frutales y hortalizas en gran cantidad y calidad. Completó esta dedicación una abundante vegetación, algunos pastos y sobre todo una importantísima caza, que le convirtió en sitio obligado de recreo para todos los reyes, y lugar de esparcimiento para los monjes.

Y ésta será la función de la propiedad desde el siglo XVI hasta el año 1837, momento en que los monjes jerónimos serán exclaustrados y El Quexigal convertido en una heredad dependiente de la Real Casa de Su Majestad, gobernada por el administrador de San Lorenzo de El Escorial. Sin embargo no podemos decir que estos años fuesen los mejores para esta casa, como tampoco lo fueron los subsiguientes a 1870, fecha en que la propiedad se desamortizó, pasando por diferentes propietarios, hasta que el año 1927 la adquirió don Max Ego de Hohenlohe Langenburg, príncipe del mismo nombre. Con este propietario, y por espacio de algunos años, la Casa de El Quexigal intentó recuperar su esplendor, para caer en un abandono casi total a partir de la década de los setenta¹⁰.

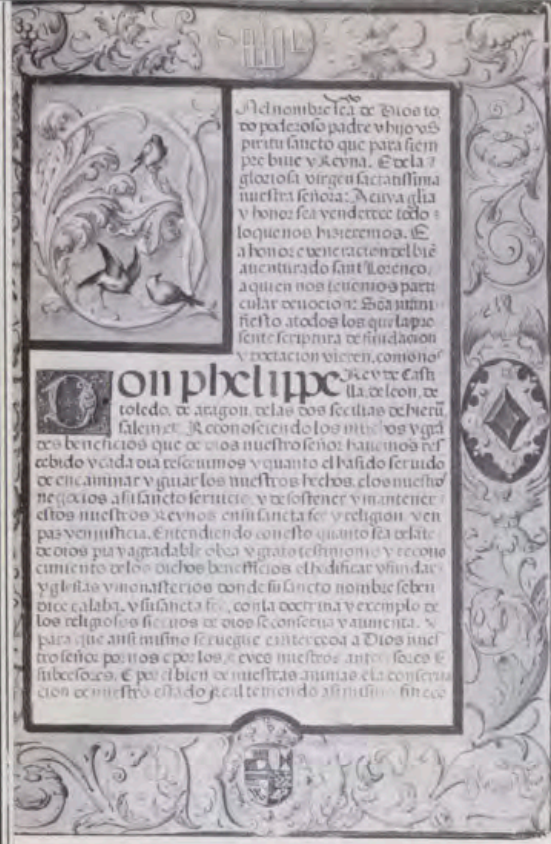
EL QUEXIGAL

El valor artístico de la Real Casa de El Quexigal viene dado por las características arquitectónicas de la misma, herencia de su época de construcción, y por los maestros y artífices que la concibieron. Ambos factores los creemos complementarizadores, y son nuestro objetivo.

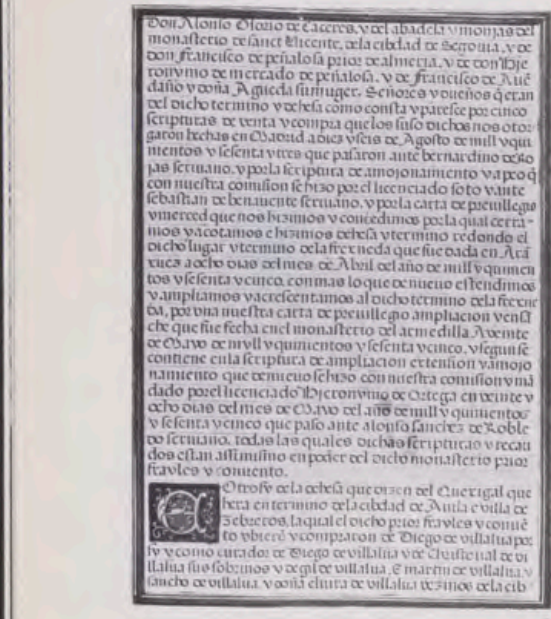
Construcción

Si históricamente el dato más reseñable para la propiedad de El Quexigal es su incorporación a los bienes del Monasterio, artísticamente, el origen de la Real Casa estuvo vinculado primero a la construcción del Monasterio, y posteriormente al servicio de las necesidades materiales de los monjes jerónimos escurialenses.

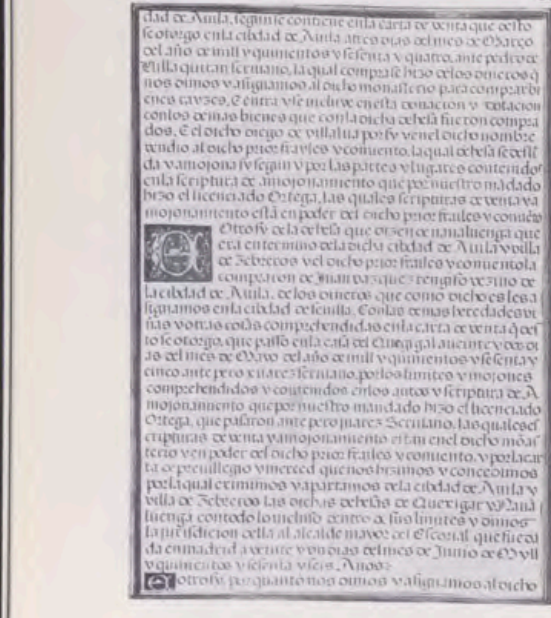
Adquirida la heredad en 1563, como ya vimos, su función inicial será el abastecimiento de madera para el entonces en construcción Monasterio de San Lorenzo el Real, encargándose a un padre administrador de dirigir las cortas de pinos, así como de su almacenamiento. Para ello se construyeron unos talleres donde guardar la madera, y se reedificó la casa principal allí existente.



1.



2.



3.

en la calleja de las casas y en el portal del corral y en la entrada del vergel¹⁴.

Igualmente se señala la presencia entre las ruinas de un arca de pino llana, en la pieza del mirador¹⁵.

Datos, todos ellos, que nos hacen suponer que esta primera parte de la casa habría que fecharla entre los siglos XII y XIII, momento en que el señor de El Quexigal construiría su residencia.

Si tenemos en cuenta las fechas señaladas, la región geográfica en la que se localiza la casa, el enorme grosor de sus muros, de piedra en el exterior y ladrillo en el interior, sus tres arcos de medio punto igualmente de ladrillo sobre los que se superponen otros tres, las formas interiores de los arcos que enmarcan puertas y ventanas, etc., todo nos hace suponer que el origen artístico de esta parte del palacio está relacionado con la arquitectura románico-mudéjar, la cual encuentra en esta Real Casa una de las más bellas formas de conjugar equilibrio y movimiento, horizontalidad y verticalidad, elementos fundamentales en toda obra arquitectónica, y que nos hace coincidir plenamente con Bonet Correa, cuando, describiendo la belleza de la «Casa de la Ventosilla», situada a pocos kilómetros de Aranda de Duero, dice de ella, que es «un verdadero modelo de arquitectura campestre, sólo comparable a la parte primitiva de la Granja de El Quexigal»¹⁶. Bien lógico nos parece el orgullo del padre Prior, pues en verdad estamos ante lo que, sin duda alguna, es uno de los más bellos ejemplos de la arquitectura románico-mudéjar de carácter civil.

Pero si como hemos dicho, la primera parte de la casa tenemos que unirla a la construcción del monasterio el resto de la misma surge en función de las necesidades económicas que un convento con cerca de doscientos religiosos plantea. Las razones de esta ampliación nos las da el padre Sigüenza cuando dice: *En la dehesa de El Quexigal... se echó de ver, desmontando alguna parte, daba el terreno muestras de que si se cultivaba sería bueno para viña, porque en una pequeña prueba que allí se hizo, plantando alguna partecilla, respondió bien para este intento. Como el cuerpo de esta fábrica era grande y estaba tan asentado con algunas migajas que de ella se despidiesen, le pareció al Rey se podía hacer allí una cosa de mucho provecho para el sustento y gasto en este convento, y así determinó se plantase allí una buena viña. Desmontaron como circuito de una legua, y fuese plantando de vides, repartiéndolo por sus cuarteles y calles, y por las lindes de ella pusieron olivos.*

Tras esto, pareció como necesario hacer bodega y lagares en que hacer el vino y se conservase, y así poco a poco, llamando unas cosas a otras se

vino a fabricar una grande y hermosa casa con muchos aposentos, lagares y bodegas bastantes, así para el vino como para el aceite y para todo lo que allí puede cogerse.

*El edificio de la casa es de cai y canto y ladrillo... Mas es tan capaz y de tan buenos aposentos, que cuando van allí las personas reales tienen donde aposentarse y estar bien acomodados, y una capilla grande y espaciosa donde se les dice misa*¹⁷.

De esta manera, lo que en principio fue una casa señorial, con los restos de una pequeña iglesia y una venta situada en el Camino Real, sufre una transformación total, cuando a partir de 1577 se inician las plantaciones de vid y olivo, productos que, para su elaboración, conservación y almacenamiento, requieren de lugares apropiados. Las transformaciones ordenadas por Felipe II afectarán a la venta, que será ampliada para instalar en ella a los trabajadores de la propiedad, y a la casa en la que se construirán nuevas dependencias, así como lagares y bodegas.

Las condiciones de construcción y enmaderamiento de la venta han llegado hasta nosotros¹⁸, aunque no así la misma, la cual en 1675 y tras una reunión de los padres capitulares del monasterio, se decide destejar, y aprovechar la madera para las reparaciones que por entonces se estaban realizando en el cuarto del cierzo de la casa principal. Arruinada la venta desde finales del siglo XVII, se restaura en el siglo XVIII, volviendo a reconstruirse en torno a 1920-30, en que los Hohenzoller, por entonces propietarios de la finca, edifican viviendas para sus trabajadores. En la actualidad, el esquema formal de lo que sigue denominándose venta, es el mismo que tuvo en 1580, en el que aparece un gran patio rectangular, con una entrada principal labrada en grandes sillares de granito, con la usual parrilla monástica en su frontispicio, y un gran pozo en el centro geométrico del patio.

Por lo que se refiere a las partes B (cuarto del poniente) y C (cuarto del cierzo), se construyeron los años 1580 y 1584, respectivamente (ver plano de El Quexigal), y surgen como obligado acomodo a las necesidades agrícolas y de habitabilidad, guardando por ello aspectos comunes y rasgos diferenciados.

Son aspectos comunes a ambos cuartos: a) La disposición arquitectónica exterior en lo que se refiere a grosor de los muros, tamaño de las ventanas, formas de las mismas, disposición entreverdugada de ladrillo y mampostería, altura del entresuelo y del tejado, etcétera¹⁹. b) La bodega, situada en el subsuelo de las partes B y C de la casa y prolongada a todo lo largo de la fachada A.

Son rasgos muy diferenciados: a) La dedicación de cada una de las partes, pues mientras la primera albergó la residencia del padre administrador y del Prior, la segunda se empleó como almacén, trojes, etc. b) Al ir adquiriendo la parte interior de la construcción forma de patio, el lienzo C adoptó la forma de galería en el piso superior, sustentada por pilares en la parte inferior, los cuales en la construcción de 1584 eran de madera, y tras los arreglos efectuados a finales del siglo XVII, se convierten en «postes y linteles de cantería»²⁰. c) La belleza constructiva del interior del cuarto de poniente (parte B), en el que los arcos de medio punto, tres grandes arcos, el central mayor que los laterales, continuado éste por otro superpuesto, identifican el interior de este cuarto con la parte A del conjunto, constituyendo las dos piezas más amplias, bellas y uniformes.

La casa, pues, en el año 1588 estaba constituida por tres cuerpos bien estructurados, pero sin conjunción plena, la cual se conseguirá en el año 1588, cuando se unen el cuarto de levante (A), con el cuarto de poniente (B), a través del cuarto del mediodía (D), a través de palacio cuyos rasgos arquitectónicos vendrán determinados por lo ya construido, tanto en el aspecto exterior como en el interior.

Terminado el cuarto del mediodía hacia 1590, la Real Casa se acomoda de un modo definitivo, convirtiéndose el cuarto de levante, primitiva residencia del padre administrador, en capilla, al tiempo que en la intersección de la parte A de la casa con el cuarto del mediodía, se sitúan las habitaciones de los reyes, cuando éstos acuden a El Quexigal. También en el cuarto del mediodía, pero en su coincidencia con el de poniente, se instalaron las habitaciones del padre administrador y del padre prior, al tiempo que la gran sala de arcos del conjunto B se convierte en el comedor de los religiosos, los cuales disponen sus habitaciones en los cuartos de levante y mediodía colindantes al patio. Almacenes, lagares y residencia de criados fueron las funciones a que se dedicaron las restantes habitaciones de la casa, la cual adquiere, con su magnífica portada y su espléndido patio de grandes losas regulares y con un pozo de nieve en el centro del mismo, la imagen definitiva con la que ha llegado hasta nosotros.

Artífices

Si difícil nos resultó explicar razonadamente las distintas partes que configuraron la Real Casa de El Quexigal, mucho más complicado encontramos saber con exactitud quiénes fueron sus verdaderos artífices, y no ya del lienzo de levante, al que por su época de

construcción renunciamos a buscar, sino al del resto de la casa, la cual, a falta del documento definitivo, la vinculamos a Juan de Herrera, y lo hacemos partiendo de las siguientes razones:

Primera, entre los años 1570-1593 Juan de Herrera dirige todas las obras que se construyen en el Monasterio de El Escorial, y por tanto no es demasiado aventurar al afirmar que el gran arquitecto montañés dirigiese las obras de construcción de la Real Casa de El Quexigal, edificada en los años de madurez de Herrera, y antes de que su mala salud le hiciese imposible el trabajo directo.

Segunda, tal y como el padre Sigüenza nos dice, la plantación de la viña²¹ y por ende las transformaciones que la casa primitiva sufrió, fueron idea inicial de Felipe II. Según esto, y teniendo conocimiento de que Juan de Herrera fue nombrado en 1579 arquitecto y aposentador mayor de Su Majestad, y que desde el primer momento en que entró a servir directamente al Rey, supo captar sus ideas y amistad, como nos hace ver Llaguno y Amirola, cuando dice: *La dirección que ejercía en las obras reales era una especie de ministerio, tomando la voz del Rey con el estilo que pudiera un secretario*²². No parece difícil considerar que las trazas de la casa se hicieran por expreso deseo de Felipe II en comunicación directa con Herrera.

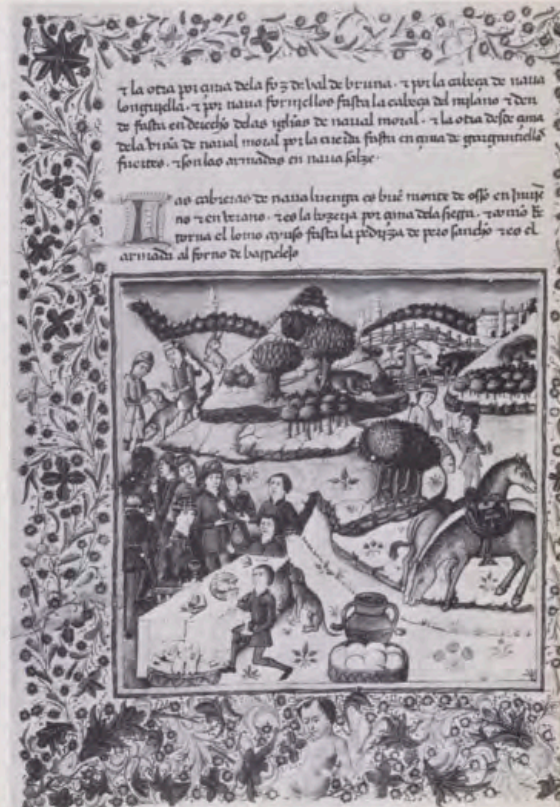
Tercera, sabemos con certeza absoluta que la construcción de la casa se hizo a base de destajos, con públicos remates, a las personas que por menor precio se comprometiesen a su construcción, eso sí, siguiendo las trazas que se les diesen, y encargándose los aparejadores de inspeccionar las obras, y de autorizar los pagos.

Esta forma de proceder, y el hecho de que el arquitecto diese los diseños y que se encargasen los aparejadores de visitar la construcción y vigilarla, favoreció de un modo directo la labor de Herrera, el cual rompió con la tradición hasta entonces impuesta de que el arquitecto debía permanecer a pie de obra. Herrera, tal y como indica Bustamante, considera que: *la fábrica arquitectónica no era la ejecución material... sino algo más amplio compuesto por una parte material, que debía ser realizado por un grupo de personas, y la parte esencial conformada por las trazas, cálculos y proyectos*²³.

Así pues, no existe contradicción en que mientras se construye el lienzo de poniente de El Quexigal, Juan de Herrera estuviese con Felipe II en Portugal.

Cuarta, por los documentos, conocemos que en plena campaña de Portugal, Felipe II estaba al tanto de la construcción de la casa de El Quexigal, y sólo eso explica la carta firmada

1. Primera página de la Carta de Fundación del Monasterio de El Escorial, 29 de octubre de 1574 (Archivo General de Palacio, registro 235 bis).
2. Apartado cuatro de la Carta de Fundación, en el que Felipe II hace donación al Monasterio de la dehesa de El Quexigal.
3. Continuación del apartado cuatro de la Carta de Fundación.
4. Descripción de los montes de las Cabrerías de Navalunga, paraje colindante con El Quexigal. «Libro de la Montería de Alfonso XI».
5. Descripción de la dehesa de El Quexigal según el «Libro de la Montería de Alfonso XI».



4.
5.

oria a par allende del arroyo y la orna al arroyo de siega llana. y son armadas la bna al arroyo de bal de maquina y otras dos en el arroyo q' va de bal de maquina al foyo.

La zeda es buen monte de oso en invierno y son las leñas la bna en el arroyo q' va desde la naua de villa esca palacios del quexigal q' no pase alo san nosa en la cabeza mo y la orna por cima del arroyo de granada y en uenos de canes por ma dela cubre de alceda. y son las armadas la bna al porte sus la orna en questa mala del quexigal.

Los señores de sobre el quexigal es buen monte de oso en invierno y es la bozeta por cima de las cabrerías contra el helo fasta en cima de bal de puezo. y es el armada en el arroyo de la zeda.

La cubre de serozos siete auez oso en invierno y es la bo del arroyo de serozos q' no pase contra aluochi. y es el armada en cima de la zeda y el quexigal.

Los señores de sta mja del quexigal y la san nosa y cubre y el serozos bicho es todo un monte y es muy fial monte de oso en invierno y son las bozetas la bna desde la cabeza de entre ambas las cubre por cima de la cubre y por el camino fasta en derecho del yelmo. y en el camino de q' este n monte de serozos y q' es la mejor atalaya del monte y la orna bozeta de naua mueron por cima de la cubre fasta en derecho del forno bre en el forno bicho q' estan canes de feruzos y omis q' defieren y orna por cima de la cubre de bal de zate remendo los bestios en arroyo. y son las armadas la bna al pinozelo dela veda q' esta de vu cubre ofeta.

Los señores de otro arroyo sobre las trojes ar un buen monte de oso y es la gran mja del puezo del puezo y es buen monte de oso yano y son las bozetas la bna del puezo del puezo fasta

1. Contenido de la escritura de venta de la dehesa de El Quexigal.
2. Portada de la escritura de venta de la dehesa de El Quexigal. Año 1372 (Archivo General de Palacio, legajo 2.006).
3. Contraportada de la escritura de venta de la dehesa de El Quexigal, en la que se explica que fue aldea poblada de Avila.

Carta de Venta y Otorgo Benito por el Señor del Quexigal y Vebrino del en favor de Fernan martinus en que le vende la dehesa de quexigal por precio de quatrocientos mill que cada uno bala Diez Dineros fecha a 29 de Abril Era de 1372. en esta carta se puede ver como el quexigal y Naualuenga eran en aquellos tiempos Aldea de Avila. num. I. C - 36.

Este quexigal esta en el valle de Avila... como se ve en el mapa de la dehesa de El Quexigal... en el año de 1372... el precio de quatrocientos mill... cada uno bala Diez Dineros... fecha a 29 de Abril Era de 1372.

1.3.

antigua m. fue el quexigal aldea de Avila... segun parece por esta carta de venta a... y con el mismo Naualuenga... y con el quexigal... quatrocientos mill. en xxix de Abril de mill CCC Lxxiijs

venta de
quexigal
antigua
de Avila
en el año de 1372
por el Señor del Quexigal
y Vebrino del

por el vehedor Melchor de Brihuega y por el D. Camargo, alcalde mayor de El Escorial, que con fecha de 25 de febrero de 1583, hace saber a Su Majestad que: *En cumplimiento de lo que V. M. nos envió a mandar, ... fuimos a la dehesa del Quexigal donde allamos plantadas dos viñas...*

*En lo que toca a la bodega está una muy buena de dos naos hecha y acabada debajo del cuarto nuevo de la casa*²⁴.

Un mes más tarde Felipe II llega a la dehesa de El Quexigal, directamente de Portugal, y: *... holgóse de ver la viña que por su mandado y orden se había plantado en aquellos pinares;*

*entró en la casa que se iba edificando; vió las bodegas y lagares ... y de todo recibía gusto particular*²⁵.

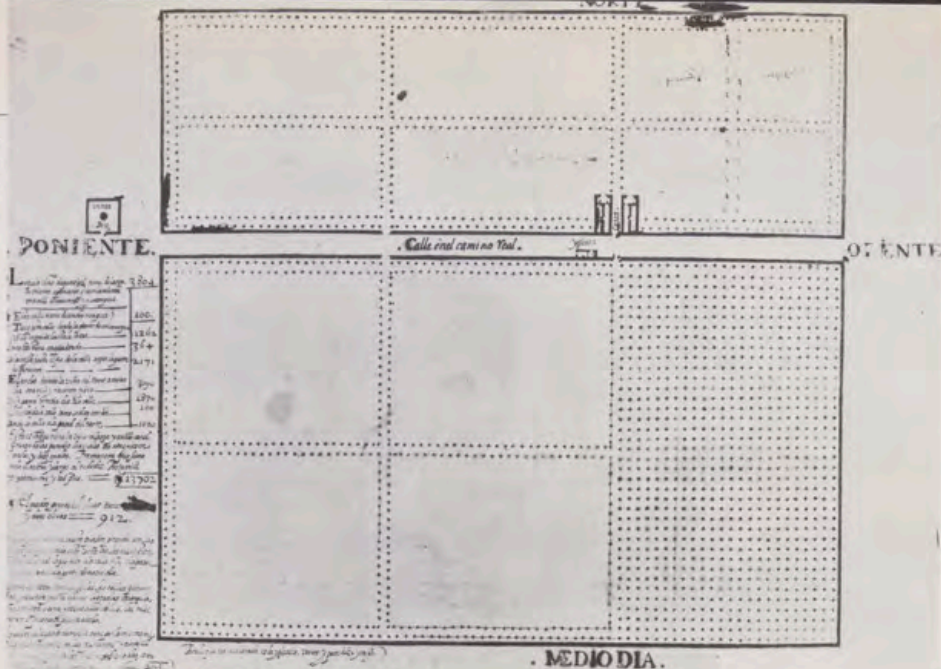
No puede dudarse del manifiesto interés de Felipe II por la Real Casa de El Quexigal, ni tampoco la sensación satisfactoria que la construcción de la misma le causó. Y es tan manifiesto este interés, que de los años 1580-1583, aproximadamente, ha llegado hasta nosotros un croquis de la casa y de la superficie cultivada atribuido a Juan de Herrera por Matilde López Serrano y por el padre Luciano Rubio, tras un sucinto estudio de los planos del Monasterio de San Lorenzo existentes en la Biblioteca de Palacio, la primera, y

un científico análisis caligráfico, el segundo²⁶.

Si la traza general de visión de conjunto del espacio geográfico en el que se inscribe El Quexigal es un trabajo de Juan de Herrera, no parece muy difícil concluir, dado, como hemos visto, el interés puesto por Felipe II en la construcción de esta Real Casa, que las trazas de la bodega, así como el cuerpo B, sean obra de Juan de Herrera.

Por otra parte, no parece casual que unos meses después de la presencia de Felipe II en El Quexigal, se inicien las obras correspondientes al cuarto C de la casa, y por lo mismo, la mano de Juan de Herrera no debió andar muy

Plano de la viña y olivar
de El Quexigal
tal y como lo concibió Juan de Herrera
(Biblioteca de Palacio —IX. m. 242, fasc. 1-56—).



La Real Casa de El Quexigal
en el momento de ser adquirida
por la familia Hohenzoller (1920-30).



NOTAS

¹ Magnífica labor sería, aunque sólo fuese en artículos como el presente, situar, describir y analizar todos aquellos lugares que históricamente han estado vinculados a la monarquía, y que nos ofrecen hoy vestigios de los valores artísticos de nuestros reyes y sus familias. No nos cabe duda que si la Historia política, económica y social censura, a veces, el proceder de nuestros monarcas, la Historia del Arte debe mucho a los valores artísticos de nuestros reyes.

² P. SIGÜENZA: *Fundación del Monasterio de El Escorial*, Ed. Aguilar, Madrid, 1963, pág. 409.

³ *Ibidem*, pág. 15.

⁴ Entre todas ellas son destacables: P. ARIZ: *Historia de las grandezas de Avila*, Alcalá de Henares, 1607. BALLESTEROS, E.: *Estudio histórico de Avila y su territorio*, 1894. MARTIN CARRAMOLINO: *Historia de Avila, su provincia y obispado*, Madrid, 1873.

⁵ *Libro de la Montería de Alfonso XI*, Biblioteca de Palacio. Un ejemplar, con caracteres distintos, se conserva en la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Sig. ij. y. 19 (en lo sucesivo R.B.M.E.).

⁶ *Carta de venta que otorgó Benito Pérez, señor de El Quexigal y vecino del, en favor de Fernán Martínez, en que le vende la dehesa de Quexigal por precio de 400 mrs. que cada uno había diez dineros, fecha a 29 de abril, era de 1372*, Archivo General de Palacio (en lo sucesivo A.G.P.), San Lorenzo, Monasterio, legajo 2006.

⁷ *Carta de venta de la dehesa de El Quexigal que se compró de los Villalvas. Esta aquí también la carta de pago y finiquito de como se pagó la dicha dehesa y testimonio de como se empleó el dinero. A lo largo de todo el docu-*

mento, compuesto por más de 200 folios, escritos por ambas caras, se describe lo existente en El Quexigal en el momento de su adquisición. A.G.P., San Lorenzo, Monasterio, leg. 1.972.

⁸ *Escritura original de fundación y dotación del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. En pergamino. Con miniaturas. Escudo en Mozaico, con las armas del Monasterio. 29 de octubre de 1574. A.G.P., Registro 235 bis.*

⁹ *Libro primero de Actas Capitulares del Real Monasterio de S. L. de El Escorial*, R.B.M.E., año 1613.

¹⁰ El año 1982 la propiedad es adquirida por la empresa Enebro, S. A., que ha puesto de nuevo en cultivo la heredad, e intenta hacer habitable la Real Casa.

¹¹ *Libramiento por parte de Juan de Paz a Blas Galletero, carpintero, de treinta y siete mil setecientos setenta y seis maravedís de la madera que hizo y labró a destajo, con sus tejas, en la Casa de la dehesa de El Quexigal, en 22 de diciembre de 1564*, R.B.M.E., Archivo de la procuración, I-35.

¹² La cita la recogemos del libro de PORTABALES PICHÉL: *Maestros mayores, arquitectos de El Escorial*, Madrid, 1945, págs. 188-189, el cual a su vez la hace proceder del leg. 2, fol. 120 de la sección de Obras y Bosques del Archivo General de Simancas.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*, cit. 7.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ BONET CORREA, A.: *La casa de campo o casa placer en el siglo XVI en España*, Epartur, Coimbra, 1981, págs. 135-145.

¹⁷ *Ibidem*, cit. 2.

¹⁸ *Domingo García y Francisco Rodríguez, maestro de albañilería y carpintería se obliga a hacer una casa y venta en la dehesa del Quexigal*, El

Escorial, 9 de octubre de 1578, R.B.M.E., Archivo de la Procuración, VI-24.

¹⁹ *Condiciones para hacer la obra de las bodegas y Casas del Quexigal*, año 1580, A.G.P., legajo 1.746. Igualmente, pero cuatro años más tarde, 18 de agosto de 1584: *Obligación de Agustín González, maestro de cantería de hacer la obra de mampostería y albañilería de las casas y bodegas de El Quexigal*, R.B.M.E., Archivo de la Procuración, IX-2.

²⁰ *Libro Primero de Actas Capitulares del Real Monasterio de S. Lorenzo de El Escorial*, año 1698, R.B.M.E.

²¹ *Ibidem*, cit. 2.

²² LLAGUNO y AMIROLA, E.: *Noticias de arquitectos y arquitectura de España... con notas y documentos por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1829. El ejemplar utilizado ha sido el de la Ed. Turner, Madrid, 1977, tomo II, págs. 117 y ss.

²³ BUSTAMANTE GARCÍA, A.: *En torno a Juan de Herrera y la Arquitectura*, Valladolid, 1976, página 228.

²⁴ *Carta del Dr. Camargo y de Melchor de Brihuega*, Archivo General de Simancas, Casas y Sitios Reales, leg. 258, fol. 164.

²⁵ *Ibidem*, cit. 2, pág. 103.

²⁶ LÓPEZ SERRANO, M.: *Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores para el Monasterio de El Escorial*, Patrimonio Nacional, Biblioteca de Palacio, Catálogo de Dibujos, I, Madrid, 1944. Igualmente: RUBIO, P.: «El Escorial, sus arquitectos y artífices», *La Ciudad de Dios*, vol. 160-162, 1948-50.

²⁷ INIGUEZ ALMECH, F.: *Casas Reales y jardines de Felipe II*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Roma, 1952, pág. 24.

²⁸ *Ibidem*, cit. 16.



«La masía», 1884. Oleo sobre tabla, de



«La masía», 1884. Oleo sobre tabla, de la antigua colección Jaumandreu (18,5×13,5 cm.).

Al S. D. José Taraman
dieu q. P.
Pinazo
1884



«Laguna de Venecia». Oleo sobre tabla, de la antigua colección Jaumandreu (40×20 cm.).



«Laguna de Venecia»

Ignacio Pinazo en la Colección Jaumandreu, de Valencia

Por CONSOLACION PASTOR



«Mujer italiana tendiendo», 1880. Oleo sobre tabla de la antigua colección Jaumandreu (23×38 cm.).



«Campesino romano», 1880. Oleo sobre tabla de la antigua colección Jaumandreu (23×38 cm.).

La figura de Ignacio Pinazo Camarlench, ese gran pintor valenciano nacido en 1849, me lleva a escribir estas líneas que, por la brevedad que les impone la estructura de un rápido estudio, si no sirven para centrar todo lo que significa el valor de primera fila que Pinazo es en la pintura española de la segunda mitad o, mejor dicho, del último tercio del siglo XIX y de las casi dos primeras décadas del siglo XX; por lo menos nacen bajo la justa rabia de que se reconozca a este artista como una figu-

ra de talla, según lo demuestra su abundante obra, llena de inspiración y de espontaneidad.

Formación del artista

No es éste el momento para trazar su biografía, por lo demás ya conocida a través de unos pocos estudios¹; ni siquiera es éste el espacio para hablar de la obra en general de este gran pintor^{2 y 3}, pura retina en constante recepción de emociones pictóricas, sino

que este trabajo se centrará en aquellas obras que habrían de formar la Colección Jaumandreu, de Valencia, de la que hablaré más adelante.

Por la época en que le tocó vivir —1849-1916— su labor tuvo que pasar por la transición siglo XIX-siglo XX, siendo ésta una fase especialmente difícil, de tendencias encontradas (arte oficialista-arte libre y creador). Este factor, en la vida real, creaba un conflicto a muchos artistas que, por un lado, pretendían recompensas oficiales, cierto nombre para poder vivir, cierta

seguridad económica; y por otro, sentían el deseo de pintar libremente, investigando nuevas vías y dando rienda suelta a su creatividad en libertad.

Pinazo pertenecía a ese tipo de artistas que trabajaban en aquello que les apetecía y, en consecuencia, fue hasta su muerte, y después de ella, un pintor algo olvidado, sin que el gran público se diera cuenta del aporte intelectual y de sentimiento que significaba su pintura.

Política y socialmente, España pasaba una época en que los acontecimientos se sucedían rápidamente; y no sólo esto, sino que se contradecían en su sentido histórico: es el espíritu de la segunda mitad del siglo XIX. Los cambios de poder, la Restauración monárquica, van salpicando las décadas de los años 50, 60, 70... Si a todo esto sumamos el movimiento de la «Renaxença» en Valencia, con la influencia que tuvo sobre las bases romántico-historicistas, se comprenderá que los artistas de esta segunda mitad del siglo XIX se vieran francamente afectados por el eclecticismo en el arte y por el confucionismo en la ideología.

Cuando Pinazo se empezaba a formar como pintor, y más concretamente como paisajista, en España se dejaba sentir el cambio de concepción que suponía la cátedra de Paisaje que ostentaba Carlos de Haes, de origen belga (fue catedrático en la Escuela de San Fernando entre 1856 y 1898), que influiría en las generaciones siguientes, aportando una mayor aproximación a la realidad del paisaje. Desde 1864 asistía Pinazo en San Carlos a las clases de dibujo del natural y de colorido y composición. En 1872 viajó a Italia por primera vez y por su cuenta, ya que no resultó ganador de la pensión de la Diputación de Valencia, junto con el escultor Suñol y el pintor Miralles durante siete meses, más o menos, repartidos entre Roma, Nápoles y Venecia. En cambio, en 1876 sí obtuvo el pensionado romano, y esta vez marchó junto con su mujer, Teresa Martínez.

En Roma, Pinazo sufrió una desilusión ante los grandes maestros italianos, con los que soñara en Valencia antes de conocerlos. Le parecía que representaban un total dominio de la forma, pero él buscaba algo más hondo, otra emoción que, con el tiempo, habría de ser su manera de sentir e interpretar la pintura, la suma de intuición e intelectualismo que habría de caracterizarlo.

No vamos a entrar en los pormenores de sus años romanos, en sus envíos de academias, a los que le obli-

gaba anualmente la pensión de la Diputación Provincial; ya he dicho antes que no es el momento de trazar su vida, ni la trayectoria de su obra en general. Sólo interesan aquí aquellos hechos que van conduciendo a los años en que, encerrado en una finca cerca de Valencia y gracias a la protección de una rica familia de banqueros, llevó a término los cuadros que habrían de constituir la Colección Jaumandreu, hoy antigua Colección Jaumandreu.

Cuando acabó la pensión romana y regresó a Valencia, Pinazo había visto a los jóvenes pintores italianos de Florencia, de Venecia. Es entonces cuando parece probable que nuestro artista conociera lo que fue la revolución «macchiaiolo» que, de algún modo, se reflejaría en una faceta de su obra paisajística. Hay de ello muestras suficientes en esta colección particular que se evidencian a través de tablas sin acabar de cubrir o de manchar, con la madera bien visible y que, además, no llevan ninguna preparación. Todo ello forma parte de las características del movimiento «macchiaiolo».

Cuando Pinazo regresó a Valencia, después de los años de la pensión romana, su predilección por pintar el medio rural se evidencia de tal modo que gusta de huir de la ciudad; coincidiendo en este punto su postura con la de los impresionistas. Por estos años, alternaba el paisaje con el gusto y la sensibilidad por plasmar escenas infantiles, aprovechando la gracia y la fugaz belleza de sus hijos, muy pequeños por entonces.

Esta situación de esparcimiento en la naturaleza enlaza directamente con un hecho que interesa en el presente trabajo: en 1885 se produce en Valencia una epidemia de cólera. Pinazo ya había perdido a su madre (1856) y posteriormente a su padre y madrastra (1865) en anteriores epidemias. A raíz del nuevo cólera, sintió la tentación de huir de Valencia; por un lado, por el miedo natural a una enfermedad que ya había visto de cerca; por otro, por la posibilidad de pintar paisaje abierto, todo cuanto quisiera. Ante esta doble perspectiva, habló con el banquero José Jaumandreu, quien ya había comprado obras al artista, y poseía una finca cerca de Bétera, a unos cuantos kilómetros de Valencia. Esta finca, llamada «Villa María», era una masía en la que Pinazo habría de pasar la epidemia del cólera de 1885, hasta que el invierno, bien entrado, la borró de la geografía valenciana. Ignacio Pinazo recibió el favor del banquero a cambio de entregar la obra que produjera en aquellos largos meses

dentro del ámbito de los campos situados alrededor de la masía. Se instalaron en ella las dos familias (la del banquero y la de Pinazo), y se aislaron totalmente del mundo y del contagio. Es de aquí de donde arranca la formación de la futura colección Jaumandreu que me ocupa en este momento, y que he catalogado para que vea la luz en un futuro próximo, ya que aquí no puede ser por razones de espacio.

Características de su obra

El concepto que Pinazo tenía del paisaje acusaba, por una parte, la influencia del impresionismo; por otra, la influencia de la pintura italiana de la segunda mitad del siglo XIX, que él vio en Roma y Venecia, y la de los pintores españoles que vivían en Roma como pensionados (Fortuny).

En su pintura, la luz, aunque tiene importancia, no adquiere la primacía que sí hay, en cambio, en Sorolla. El paisaje de Pinazo destaca como conjunto, como un todo en el que el detalle, el apunte, la escena fugaz, el dibujo deshecho, la luz, forman una unidad muy característica en sus temas. Para su época, Pinazo representó la manera revolucionaria de resolver técnicamente un cuadro: superficies no cubiertas totalmente por el óleo, capa fina de pintura, que permite seguir el toque, modelado por la mancha de color. Estas características son quizá las que más lo aproximan a «i macchiaioli», llegando, incluso, al procedimiento técnico de pintar sobre tabla sin preparar, que permite ver la veta de la medera.

Sus temas eran, unas veces, rápidos y nerviosos, casi apuntes; otras, más acabados. Bien es verdad que en la última época de su vida cada vez se hacía más notoria la tendencia a no acabar los cuadros. ¿Cómo hay que interpretar esta postura? Yo pienso que Pinazo pertenecía a esa alta clase de artistas que pintaban persiguiendo y queriendo captar una idea. Mientras esto era viable a través del lenguaje pictórico de un cuadro determinado, continuaba adelante. Cuando se había extinguido el motivo que le dio vida, lo interrumpía. La búsqueda había concluido.

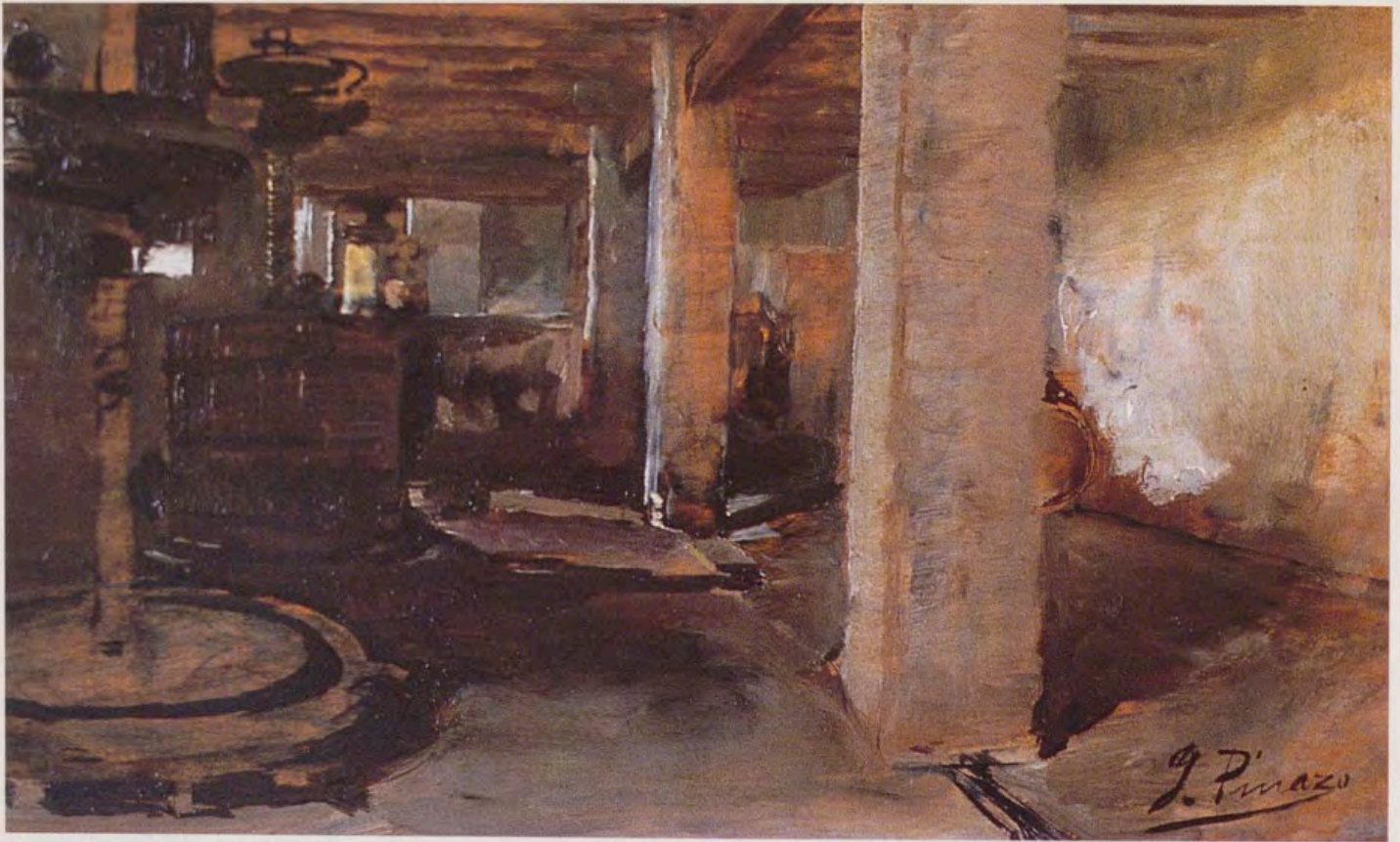
En su obra fue abundante el cuadro de pequeño formato, cosa que también significaba una ruptura con la época romántica, recién pasada. La renovación del paisaje en la pintura española se debió a Beruete, Regoyos y, enlazando por esta vía, a Pinazo; remontrándose todos estos artistas a un mis-

mo punto de partida: Carlos de Haes⁴, el belga renovador del paisajismo español de fines del siglo XIX, que incorporó, además, la tradición del paisaje flamenco y holandés de sus antecesores. Haes empezó a salir al natural, dando así un paso decisivo hacia la aproximación al realismo.

Algunos paisajes de Pinazo recuerdan el pre-impresionismo de un Serafino de Tivoli, que trabaja en Francia en torno a 1864⁵. En relación con «i macchiaioli», es posible que Pinazo, durante su segunda estancia en Italia, viera la obra de Raffaele Sernesi, de Giuseppe Abbati, a base de color de fina capa y grandes manchas extendidas. En los temas de jardines y huertos, siempre dentro de las obras de la colección Jaumandreu, es posible que hubiera visto la obra de Silvestro Lega.

En general, el paisaje de Pinazo se caracteriza por encontrarse lejos del realismo costumbrista que tanto se cultivó en Valencia por aquellos años⁶, analizando, por el contrario, con su aguda retina momentos concretos de la realidad circundante. Para un espíritu que sentía así la impresión del natural, el retiro en la masía «Villa María» fue una fuente inagotable de sensaciones y de estudio de técnicas y de soluciones que afrontó Pinazo con la actitud de un intelectual; porque, ante el paisaje, pintaba con sentimiento, pero añadía a ello el concepto y el razonamiento íntimo de la solución que adoptaba en cada momento.

El espíritu artístico de Pinazo se dejó tentar por muchas influencias, de las que salía siempre para dar su propia respuesta. Antes del encierro voluntario en «Villa María», quizá hasta los años 70, sintió el deseo de seguir la técnica de Francisco Domingo, cuyo estudio visitaba con frecuencia. A partir de esa década, siguen los años que consume en su vivencia italiana (en dos viajes: en el 72 y en el 76), con todos los contactos que ello trae consigo y a los que se ha hecho ya referencia. Pero Pinazo, hombre y artista que se formaron solos, no podía permanecer en el seguimiento estricto de tal o cual maestro. Pasaba sobre ello, lo aprovechaba, pero seguía renovándose con verdadera juventud de espíritu y de genio. En el 72 conoció lo que Fortuny estaba haciendo en Roma; es posible que este hecho se reflejara en los apuntes rápidos, de vivo colorido, a los que el artista catalán era tan aficionado, llevando en sus paseos una cajita de apuntes. En las pocas acuarelas que figuran en la colección Jaumandreu se refleja también la influencia de Fortuny, así como también la de Pradilla; por ser éstas compo-



«Interior de una bodega o lagar», 1885.
Oleo sobre tabla de la antigua colección Jaumandreu (33 × 19,5 cm.).

«Paisaje», 1885.
Oleo sobre tabla de la antigua colección Jaumandreu (19,5 × 13,5 cm.).





«Masía Follá», 1885.
Oleo sobre tabla de la antigua colección Jaumandreu (38×23,5 cm.).

«Paisaje con flores», 1885.
Oleo sobre tabla de la antigua colección Jaumandreu (33×19,5 cm.).



ciones de figura, serán tratadas al hablar del retrato en la colección.

Paisajes

De este grupo de obras de la antigua propiedad particular, el paisaje es el aspecto más y mejor representado. Existen en él temas de lugares fácilmente reconocibles de Valencia y sus alrededores y, en mucho mayor grado, rincones anónimos que, si no constituyen «grandes temas» en el sentido tradicional y peyorativo del término, sí, en cambio, representan la posibilidad de ser plasmados tan sólo por un artista dotado de sensibilidad ante un paisaje abierto.

La novedad en el tratamiento de un paisaje puede consistir tanto en la técnica con que se lleve a cabo, cuanto en el tema en sí elegido. Y Pinazo, si bien a veces seguía pintando como un realista de remota inspiración velazqueña, elegía, sin embargo, para sus cuadros unos rincones anónimos, unos temas carentes de composición grandilocuente; y eso también representa una revolución argumental.

Por destacar algunos paisajes de la colección Jaumandreu, se pueden recordar *Laguna de Venecia*, composición apaisada de suaves reflejos en el agua y envuelta en la bruma y la atmósfera de la laguna gris-verdosa; *El Puente del Real*, pintado antes del encierro en «Villa María», puesto que está fechado en 1883, y que luego pasó a formar parte de la colección: también de formato apaisado, presenta la silueta de Valencia y hace un cuidado estudio de cielo y de reflejos en el agua. *Villa María*, que recoge una visión frontal de la masía, siendo el verdadero objeto de la obra el estudio de los árboles del primer término, de toque suelto, grueso de pasta y menudo a la vez, buscando la impresión de la luz sobre las ramas; es un ejemplo de cómo modelar a partir del color. *Monasterio de Porta Coeli*, con un tratamiento de pinceladas largas y un efecto final en el que predomina la mancha de color sobre el dibujo.

Se pueden citar a continuación algunos ejemplos de rincones desconocidos que se engloban en los temas de *Paisaje anónimo*, tan despreciado que no se concebía como posible antes de la renovación que supuso el movimiento paisajístico de principios del siglo XX. Entre los cuadros más representativos de este tipo de pintura se pueden citar: *Paisaje invernal*, *Grupo de figuras en el campo*, *Vendimiadores*, *Camino con árbol y casa*. En el caso de este último hay que hacer una salvedad: esta

obra parece de inferior calidad que el resto de los paisajes de la colección; su ejecución es relamida, y no tiene el planteamiento vibrante, suelto y nervioso que suelen tener las obras de Pinazo ante el natural. Recuerda más a la técnica y a la teoría del paisaje realista, ligado a la tradición del siglo XVII. Cabe la posibilidad de que sea ésta una obra de una etapa anterior a la que estamos tratando, una obra menos libre. Dentro de este tipo de paisaje abierto hay dos obras, *Paisaje de montañas* y *Paisaje*, que representan un momento de búsqueda de una técnica diferente, con una manera de empastar muy insistida y gruesa. No es ésta una manera de hacer nada frecuente en Pinazo, pero del mismo modo ocurre —valga como ejemplo que ahora me viene a la memoria—, en la pintura de Beruete, unos años más tarde, quien se propuso a sí mismo una búsqueda parecida en los temas de los tendedores del Manzanares; modo de hacer que luego abandonó porque representaba una investigación pasajera. Algo parecido ocurre aquí con Pinazo. A otro momento de la constante investigación pictórica que fue la vida de Pinazo pertenecen las obras *Paisaje con flores*, *Arboles* y *Arboles y flores*. Los tres paisajes representan el uso de una técnica muy ligera, con la pincelada muy extendida, la tabla a la vista, de tal modo que se evidencia la veta de la madera. Estas obras no están terminadas porque habían llegado al punto que le interesaba al artista en su investigación^{7 y 8}.

Retratos

En la antigua colección particular valenciana figuran también algunos retratos y composiciones de figura. En el retrato, Pinazo había pasado por varias tendencias, sobre cuyos detalles no se puede entrar aquí, al menos ampliamente. Cabe decir, a modo de recordatorio, que en torno a los años 68-69 hace un tipo de retrato de fuerte iluminación claroscuro (no hay que olvidar el estudio que el artista realizó durante años del siglo XVII español y, en especial, valenciano). Más tarde, entre 1873 y 76, se deja llevar por el colorido de Fortuny. A partir del 77, con su segundo viaje a Italia, su perfeccionamiento y dominio del género va en aumento. A su regreso, se produce el retiro en la masía de Jaumandreu, donde, como veremos, también practica el retrato; y ya estamos en el punto que nos interesa en este trabajo, a partir del año 1885.

Pinazo, como pintor de retrato, ofrece facetas muy distintas. Era él un hombre impulsivo y de altibajos ánimos y, además, le gustaba pintar aquello que le apetecía. Por eso mismo algunos retratos no resultan frescos ni espontáneos, y es que se había visto obligado a hacerlos en un momento en que no lo sentía o con un modelo que no deseaba. Otros retratos, sin embargo, son de una frescura deliciosa, llenos de vibrante espontaneidad. Los retratos de la colección Jaumandreu simbolizan cada uno una estación del año, son de figura entera y de un realismo aplastante en el tratamiento de las flores y el entorno general. Por su gran tamaño y el sentido minucioso de las plantas que rodean las figuras tienen un aire casi decorativo.

La novedad de estos retratos se encuentra en el hecho de situar los modelos a pleno sol y en plena naturaleza, sin luz de claraboya. En cuanto a esto, son de una originalidad atrevida; pero personalmente opino que no constituyen lo más acertado de la colección, ya que a los ojos de hoy parecen obras muy insistidas y faltas de libertad. Es muy posible que Pinazo se sintiera en cierto modo «atado» por su situación de encontrarse instalado en la masía de su protector. A un hombre y a un artista con el temperamento de Pinazo, creo que este factor le haya podido influir seriamente en la ejecución de los retratos de Jaumandreu y su familia. Se contabilizan hasta cuatro retratos de gran tamaño, siendo todos ellos de figura entera⁹. Los modelos son el propio banquero Jaumandreu; su mujer, María Ibáñez; la hija de ambos, María Jaumandreu Ibáñez; y Manuel Comas, amigo de la familia. De sus características se ha hablado antes, así como del rasgo renovador que puede suponer el hecho de trabajar la luz incidiendo directamente sobre la figura. En conjunto, insisto, son pobres como expresión pictórica y como planteamiento teórico.

Apuntes

Componen igualmente la colección una reducida serie de notas, figuras populares en su mayor parte, pertenecientes a la época romana; están realizadas con rapidez y soltura de apuntes. Alguna de estas composiciones es acuarela: tal es el caso de *Muchacha* y de *Mujer tapada*. La primera, con un planteamiento muy semejante al retrato de la *Primavera*, es, sin embargo, infinitamente distinto: el entorno de la figura está tratado sin minuciosidad cansada, a base de manchas que crean

la sensación general de árboles y flores, pero con una soltura que nada tiene que ver con el primer término tan insistido de la *Primavera*; el tratamiento de las telas, con ricos brillos y sensuales calidades, hace pensar en el modo en que Fortuny afrontaba este tipo de calidades, a la acuarela (no olvidemos que Pinazo conoció el taller de Fortuny en Roma). Otras cinco obras más componen este pequeño grupo de composiciones de figura: *Ciocciara*, *Soldado del siglo XVII*, *Mujer tendiendo ropa*, *Napolitana*, *Campesino romano*. Esta última recuerda las obras de Pradilla, abocetada y recogiendo tipos muy característicos ligados a una geografía determinada; en ella destacan la transparencia de las sombras y los nerviosos trazos de las ramas del árbol. En *Soldado del siglo XVII* no se puede dudar que aún esté vivo en Pinazo el recuerdo y el amoroso estudio de la escuela española clásica: el estudio de luz es característico del barroco y la postura del soldado «sabe» a horas pasadas en las salas de los museos madrileños y valencianos.

Todos estos apuntes aportan una técnica fogosa, de fuerte iluminación y relacionada con lo que hacían los pintores españoles pensionados en Roma. El color está distribuido en largos toques arrastrados que, en su intersección, van creando la forma y van modelando la figura y, a partir de ese momento, va recuperando el dibujo. Estas composiciones de figura pasaron a formar parte de la colección, pero son de fecha anterior al año 1885, durante el cual vive en la masía de Bétera.

Por último y, aunque en menor grado, Pinazo tocó también la faceta decorativa en la pintura: en algunas casas de ricos valencianos quedan techos y paneles realizados por el artista¹⁰, además de la labor realizada para la familia Jaumandreu con el fin de decorar algunos muebles con temas de frutas, hortalizas, animalística doméstica, flores, niños... Los motivos decorativos van encerrados en cuadrados, rombos o rectángulos¹¹, que se incrustan en la madera a decorar o forman artesonados. Algunos de ellos, a pesar de lo ligero del tema, resultan deliciosos: quizá, entre todos, se puede destacar la *Cabeza de niño llorando*. Es ésta una atrevida mancha de color a base de una paleta cálida, con toques que van del rosado al anaranjado, todo ello armonizado por unos blancos luminosos.

Finalmente, decir que la pequeña selección de fotografías pretende dar una idea de las obras más destacables en su género, dentro de la antigua colección Jaumandreu.

«Paisaje con árbol», 1885.
Oleo sobre tabla
de la antigua colección Jaumandreu
(16,5 × 20 cm.).



«El Puente del Real», 1883.
Oleo sobre tabla
de la antigua colección Jaumandreu
(40 × 19,5 cm.).



NOTAS

¹ GONZALEZ MARTI, Manuel: *Pinazo. Su vida y su obra (1849-1916)*, 2.ª ed., Valencia, 1971.

² CATALOGO: *Exposición Ignacio Pinazo*. Madrid, mayo-junio 1981, Valencia, julio 1981.

³ AGUILERA CERNI, Vicente: *I. Pinazo*, Barcelona, 1982.

⁴ PUENTE DE LA, Joaquín: *Estudios de paisaje de Carlos de Haes*, en Cat. Exp. Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1971.

⁵ Pinazo conocía lo que se hacía en París por

las noticias que le enviaba desde allí su amigo Emilio Sala.

⁶ El realismo costumbrista estaba representado en Valencia por Ferrandis y Agrasot en la segunda mitad del siglo XIX.

⁷ En la segunda mitad del siglo XIX, en Venecia, Domenico Bresolini llevaba a sus alumnos a pintar al aire libre, enfrentándose a la postura académica. Guglielmo Ciardi (1814-1917) conocía al grupo toscano, y asistía en el Caffé Michelangiolo a las discusiones de «I Macchiaioli», junto con Signorini; en 1868 viaja a Roma y Nápoles.

⁸ 1887: Primera «Mostra Nazionale» en Venecia.

⁹ Los retratos de los miembros de la familia Jaumandreu miden: alt. 2,35 × anch. 1,28 cm.

¹⁰ Pinazo decoró con lienzos acoplados a molduras los techos del comedor y salón de la casa de Esteban Martínez, en la plaza Benlliure; el salón de la casa de Isabel Orellana; el salón de Salvador González, en la avenida de Navarro Reverter; los techos del Palacio Fontanals.

¹¹ La medida de los rombos y cuadrados es de 23 × 23 cm. Los rectángulos miden: alt. 57 × 23 cm.

La gran ciudad virreinal del Cusco según dos documentos de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid

Por MARIA DEL CARMEN MARTIN RUBIO



Grabado de Dapper, 1573, con el reuso de la cancha incaica en la ciudad hispana.

En enero y noviembre, respectivamente, del año 1983, hemos publicado en Cusco, Perú, dos documentos inéditos hasta entonces, existentes en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Se trata de dos manuscritos del siglo XVII.

El primero lleva por título original: *Relación de la Ciudad del Cuzco, de su fundación, descripción, vidas de los obispos, religiones y de todo lo demás perteneciente al eclesiástico desde el descubrimiento deste reino hasta el tiempo presente*. En la edición recientemente realizada en Perú, aparece como: *Relación de la ciudad del Cusco, 1649*.

Fue escrito por el deán cusqueño Vasco de Contreras y Valverde, por encargo del Rey Felipe IV, a quien a su vez le había su Maestro «Mayor de Indias», Gil González Dávila, la recopilación de datos y noticias, concernientes a las nuevas iglesias creadas en América, para complementar su obra: *Teatro Eclesiástico de la Primera Iglesia de las Indias Occidentales*.

El deán Vasco de Contreras, que, pese a ser cusqueño, amaba y conocía prolijamente a España, divide hipotética-

mente su obra en tres partes, en las que hace una vasta y profunda descripción de las fundaciones inca e hispana de la ciudad, así como del Cusco de su época, incluyendo paisajes, plantas, piedras medicinales, pájaros, etc., en la primera parte. En la segunda, dedica nueve capítulos para esclarecer la vida y hechos importantes de los nueve primeros obispos de aquella diócesis; y en la tercera, recoge y describe los monumentos religiosos existentes en aquel momento. Esta tercera, encierra, tal vez, el punto más importante de la *Relación* por hallarse gran cantidad de datos básicos de la iglesia, conventos y catedral, aunque la parte referida a las plantas y piedras medicinales, ofrece interesantísimas noticias sobre la medicina y aplicación de la misma, según los sistemas tradicionales empleados por los incas y los mismos españoles. Igualmente, las biografías de los obispos, enlazadas con los acontecimientos políticos del primigenio Cusco hispano, arrojan profusa luz a esos oscuros movimientos del Cusco y el Perú en general.

La obra está bien documentada en base a los escritos de los cronistas y a los libros del Cabildo eclesiástico y civil,

por lo que se convierte en un documento de indispensable conocimiento para los estudiosos modernos del Cusco y del virreinato peruano, máxime por haber sido escrita unos meses antes de haberse producido el terrible terremoto de 1650, casi total devastador de aquella ciudad.

El segundo documento fue intitulado por su autor, Juan Mogrovejo de la Cerda: *Memoria de la Gran Ciudad del Cuzco, Cabeza delos Reynos del Peru*, y en la transcripción realizada se llama: *Memorias de la gran ciudad del Cusco, 1690*.

Juan Mogrovejo fue un madrileño que amó al Cusco, como si realmente hubiera nacido en él. Dedicó muchos años de su vida a trabajar por aquella ciudad, de donde no habría de volver a su Madrid natal, y de la que fue corregidor y alcalde. Entroncado con dos familias españolas muy ilustres, la de la Cerda, originaria de Liébana, en Santander, y la de los duques de Medinaceli, ambas de amplia tradición americanista. Seguramente, este espíritu viajero, unido a un gran afán de aventuras, hizo que Mogrovejo pasase muy joven al Perú —a Lima, a Azángaro, y por último al Cusco—, donde vivió como un gran hacendado, ocupándose de sus tierras y de los problemas urbanos y sociales del Cusco, según sus cargos de alcalde, en 1662, y regidor hasta su muerte, acaecida ésta en el año 1664.

Mogrovejo, pese a hacer gala de un estilo difícil y un tanto barroco, muy propio de la gente culta de su época, recogió en su *Memoria* una serie de ordenanzas, cédulas y documentos, referentes a los primeros años del Cusco hispano, que por aquel entonces se hallaban en el Cabildo de la ciudad, y que en la actualidad han desaparecido. De ahí la importancia de la obra, que además fue escrita por *motu proprio* y con el solo propósito de contar con veracidad lo acaecido en ella, dentro del plano histórico, desde el año 1534 al 1690.

Aunque Mogrovejo se sintió siempre, y ante todo, madrileño, su obra está dedicada a enaltecer al Cusco, tanto incaico como hispano. De la ciudad inca, hace una somera descripción, también basada en las relaciones de los cronistas, en la que resalta los tesoros y riquezas depositados por aquellos soberanos, de los que escribió sabrosas biografías salpicadas de curiosos detalles y comentarios en algunos capítulos dedicados a ellos. Narra detalladamente las guerras civiles y los movimientos separatistas provocados por la publicación de las Leyes Nuevas. Igualmente, la refundación de la urbe, a la llegada de los españoles, le sirve de pretexto para comentar los problemas que la envolvieron durante aquella etapa. Y es, a partir de ese momento, cuando va insertando los valiosos documentos que hemos aludido anteriormente.

Ahora bien, la valía de la obra está realzada no sólo por lo expuesto anteriormente, sino también por ser un claro testimonio del pensamiento y la cultura de un hombre salido del mundo occidental y adaptado a la vida de las novísimas y zigzagueantes formas de la joven América.

Muy pocos datos existen sobre su vida y hechos, pues es muy parco cuando habla de sí mismo, y en los Libros de Cabildo del Cusco falta la época de su mandato como alcalde. De todas formas, de su tarea como corregidor, sí se deduce ese gran amor que le llevó a trabajar siempre por aquella ciudad.

LA GRAN CIUDAD DEL CUSCO

Quien conoce el Cusco actual, queda totalmente impactado ante la enorme belleza de su casco neurálgico, donde, en estrecho maridaje, conviven los fabulosos palacios incaicos con los, no menos hermosos, edificios hispanos de estilo renacentista, barroco y neoclásico. Algunos son independientes de los otros; pero, en los más, se da una perfecta superposición del arte arquitectónico propio del cusqueñismo incaico imperial y del español virreinal.

Impresionantes son, entre los primeros, Sacsayhuaman (fortaleza-templo de los reyes incas); las calles del Loreto,

donde se conserva en perfecto estado el palacio de las acellas, o vírgenes del sol; o la otra calle de Hatunrumiyoc, dedicada al palacio de Huayna Capac. Y no menos fabulosas son las iglesias de la Compañía de Jesús —seguramente la más hermosa fachada de toda Iberoamérica—, la catedral, la iglesia de la Merced —también con el claustro más bello de todo el Continente—, el convento de Santa Clara, el de Santa Catalina, y otros muchos más de neto corte hispano, que han enriquecido a la ciudad en los tres últimos siglos.

Pero, sin duda, el Koricancha —Santo Domingo—, o la misma Plaza de Armas, en los que, sobre las solidísimas y nobles paredes incas, se levantan las gráciles formas del arte castellano de los conquistadores, hacen del Cusco una ciudad única, sólo comparable a Roma por su esplendor histórico y belleza.

Cusco, que significa ombligo, jugó un papel fundamental entre los incas, siendo el eje u ombligo de un gran imperio que se extendió, en el siglo XIV, hasta la llegada de los españoles en 1534, desde el sur de Colombia al noroeste de Argentina, pasando por Bolivia, Ecuador y Chile. Sus príncipes vivieron y gobernaron en estos mismos palacios, que hoy se levantan imperecederos como la raza quechua, constituyendo la atracción de ingentes masas turísticas. En ellos se dictaron leyes, y se ordenó la vida del más fabuloso imperio que se ha formado en la humanidad conocida. Ni la misma Roma llegó a poseer tan gran extensión; sólo la España imperial de Carlos V y Felipe II realizó una gesta semejante, aunque con un sello político completamente diferente.

Tanta grandeza no pasó desapercibida para la Corona española. De ahí que el Cusco recibiera los honores de «Gran ciudad, Cabeza de los Reynos del Perú», desde el año de 1540. También las enormes riquezas encontradas en ella, después agrandadas con el descubrimiento de las minas de plata y el azogue de Potosí, hoy pertenecientes a Bolivia y por entonces a la jurisdicción del Cusco, hicieron que gran parte de estas riquezas se dedicaran a las magníficas construcciones realizadas en aquella época, y, aunque un terrible terremoto en 1650 devastó la ciudad trazada por el virrey don Francisco de Toledo en 1578, surgió con mayor ímpetu y esplendor a partir de 1690 bajo el empuje del madrileño obispo Mollinedo, verdadero mecenas del Cusco.

Por todo ello, es la «Capital Arqueológica de América», y, en la actualidad, se le ha dado también el título de «Patrimonio Cultural del Mundo».

CUSCO, SEGUN LAS FUENTES DEL DEAN VASCO DE CONTRERAS Y VALVERDE Y MOGROVEJO DE LA CERDA

Se colige de ambas fuentes, que Pizarro y sus hombres quedaron maravillados ante la contemplación del Cusco incaico, por ello dedició refundarla e incorporarla a la Corona española sin hacer cambios estructurales, solamente los precisos para adecuar las vidas, según las formas hispanas, de aquellos trescientos soldados que le acompañaban, aunque después únicamente se avecindaron ochenta y ocho.

De ahí que el primer día de la fundación se señalase sitio y solar a la iglesia mayor, a la que se designó un galpón (especie de estrado) llamado Sunturhuasi en quechua y Andén de Alegría en castellano, desde donde los soberanos incas y la nobleza contemplaban las danzas y fiestas que se hacían en las plazas de Haucaypata y Cusipata, las dos partes en que se dividía la plaza principal. En dicha iglesia, puesta bajo la advocación de la Inmaculada Concepción, ofició la primera misa fray Vicente Valverde, capellán de los conquistadores, y después primer Obispo del Perú. En la actualidad, en ese mismo lugar, se levanta la iglesia del Triunfo.

También se dieron ese mismo día los límites a la provincia, quedando configurada ya su gran extensión: por el

1. Muro inca de la calle Hatunzumyoc. En el centro una piedra con doce ángulos.

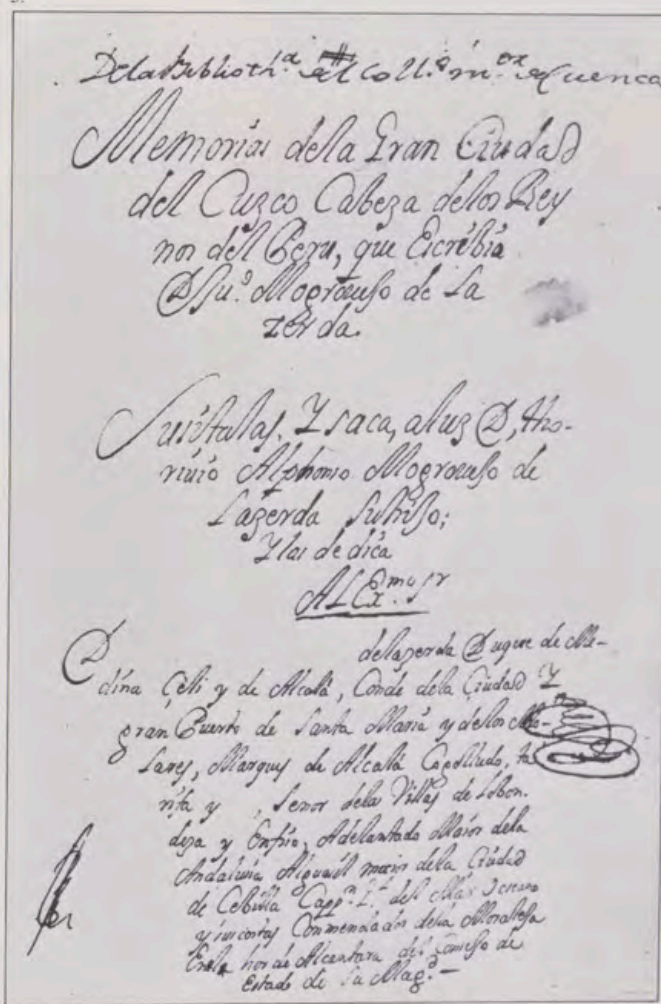
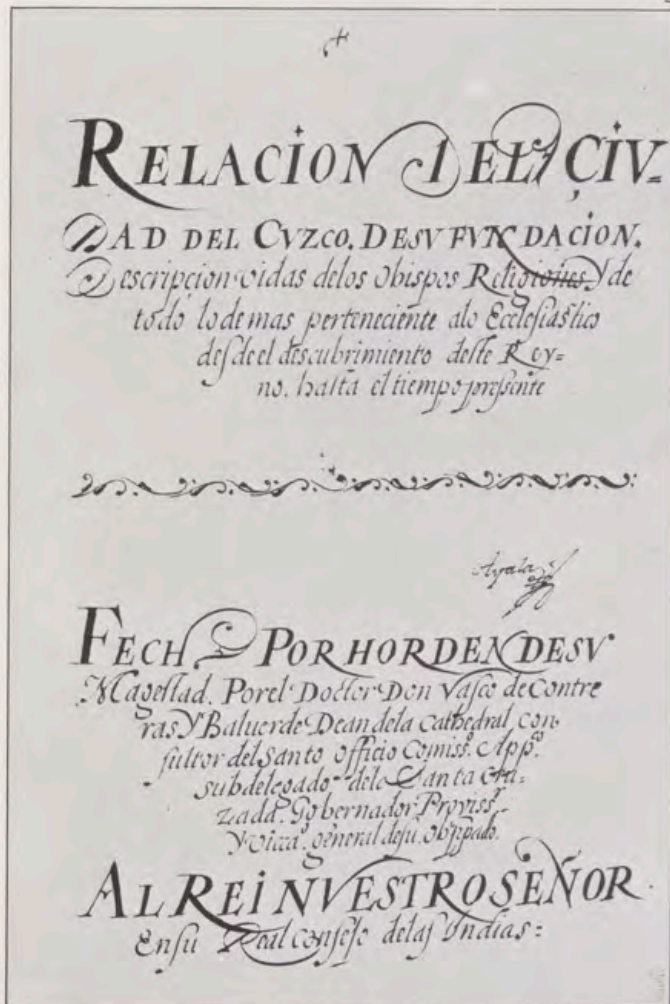
2. «Relación de la Ciudad del Cuzco», obra dedicada al Rey Felipe IV por Vasco de Contreras y Valverde (Biblioteca del Palacio Real de Madrid).

3. «Memoria de la gran Ciudad del Cuzco, Cabeza de los Reynos del Perú», de Mogrovejo de la Cerda, dedicada al Duque de Medinaceli (Biblioteca del Palacio Real de Madrid).



1. 2.

3.



norte llegaba a las provincias de Vilcas y Jauja; al poniente hasta la Mar del Sur; al levante confinaba con la etnia de los Carives; y, finalmente, al mediodía comprendió la tierra que tuvieron los incas hasta Chile. Aunque los límites del acta fundacional son un tanto imprecisos, se advierte que Cusco fue siempre una provincia grande; en el Virreinato estuvo dividida entre quince y dieciocho corregimientos. En la actualidad tiene 76.225 kilómetros, casi cuatro veces más que Cuenca, una de nuestras mayores provincias. Dicho así, parece que el dato no tenga gran importancia, pero conociendo lo abrupto del suelo cusqueño y la enorme dificultad en las comunicaciones, es fácil suponer los inconvenientes surgidos para su gobierno en el Virreinato.

La ciudad tuvo mucha actividad en los primeros días de su españolización. El martes 24, Pizarro hizo nombramientos de corregidores y alcaldes, quedando constituido el Cabildo bajo las varas de Beltrán de Castro y Pedro de Candia; este último era uno de los trece de la isla del Gallo. El pri-

mer Cabildo hizo reparto de solares a las personas que desearon quedarse a vivir, haciendo constar que en muchos de los dados a los vecinos habitaban indios y mamaconas (virgenes del sol), por lo que no se podía echar a nadie, ni hacer obra hasta nueva orden del Gobernador. A continuación se dieron instrucciones encaminadas a conseguir el servicio del Rey, el bien de los españoles y el sosiego de los indios; al mismo tiempo que trataron de prevenir las vejaciones e intuir los peligros (no se puede olvidar que estaban aún entre enemigos no reconciliados). Un dato interesante anotado en el Libro del Cabildo, dice así:

«Acordaron que por la necesidad que S. M. podría tener de algún socorro, en habida la costa de dineros para las guerras y para otras cosas en que se dispende, que sirvan y sirven a S. M. con cincuenta mil pesos de oro y cinco mil marcos de plata».

Esta cantidad era la correspondiente al quinto del Em-

Memorias De la Gran Ciudad Del Cuzco, Cabeça de los Reynos del Peru.

Nuevo Mundo, donde esta el Peru, en que se unieron La Gran Ciudad del Cuzco, con otras de sus opulentas Monarquias, segun se reparte de sus dadas, segun las Provincias.

Memoria Primera.

La memoria que es el origen de esta gran ciudad, que se llama la Gran Ciudad del Cuzco, segun se reparte de sus dadas, segun las Provincias, segun se reparte de sus dadas, segun las Provincias.

gu.

1. Descripción del Nuevo Mundo, de la obra de Mogrovejo de la Cerda, «Memorias de la Gran Ciudad del Cuzco».
2. Fundación española de la gran Ciudad del Cuzco, en la obra «Memorias de la Gran Ciudad del Cuzco».
3. El Koricancha —Santo Domingo—. Perfecta sincronización de lo inca y lo hispano. Grabado de E. George Squier.

Santa Cruz de los Andes, donde esta el Peru, en que se unieron La Gran Ciudad del Cuzco, con otras de sus opulentas Monarquias, segun se reparte de sus dadas, segun las Provincias.

Fundación de la Gran Ciudad del Cuzco.

Memoria. 6.

La memoria que es el origen de esta gran ciudad, que se llama la Gran Ciudad del Cuzco, segun se reparte de sus dadas, segun las Provincias, segun se reparte de sus dadas, segun las Provincias.



perador Carlos V, una vez que se hizo el reparto de los cuantiosos tesoros hallados en Cusco, valorados en 588.266 pesos de oro y 164.558 marcos de plata. Parece que la parte correspondiente a la Corona fue enviada a España, y se empleó en la preparación de la guerra contra los turcos, llevada a cabo un año después por el Monarca.

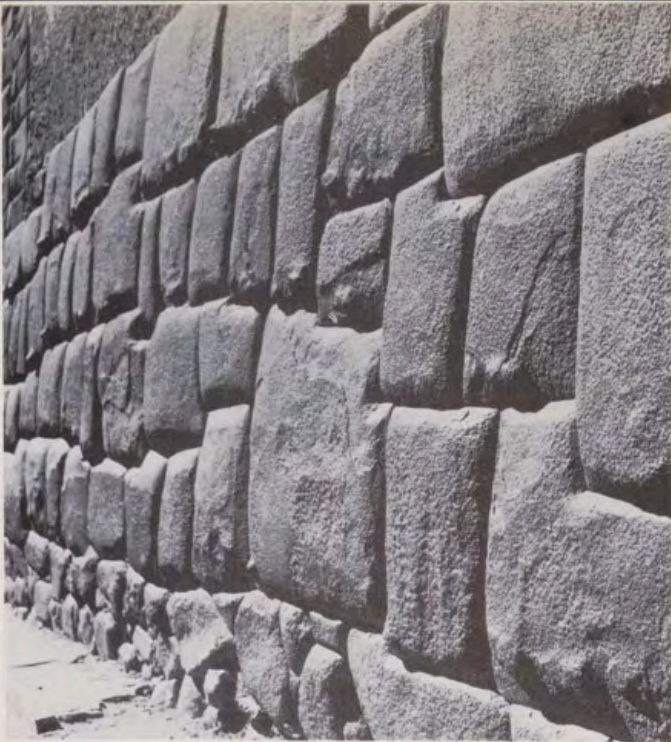
En cuanto a los conquistadores de Cusco, no cabe duda que se enriquecieron en medio de una gran fiebre de metales preciosos. Célebre es la anécdota por la que uno de ellos, a quien había correspondido una gran onza de oro, representativa del Sol, se la jugó y perdió en una noche; de ahí la frase: «Juega al sol antes de que amanezca».

Debilitación política del Cusco

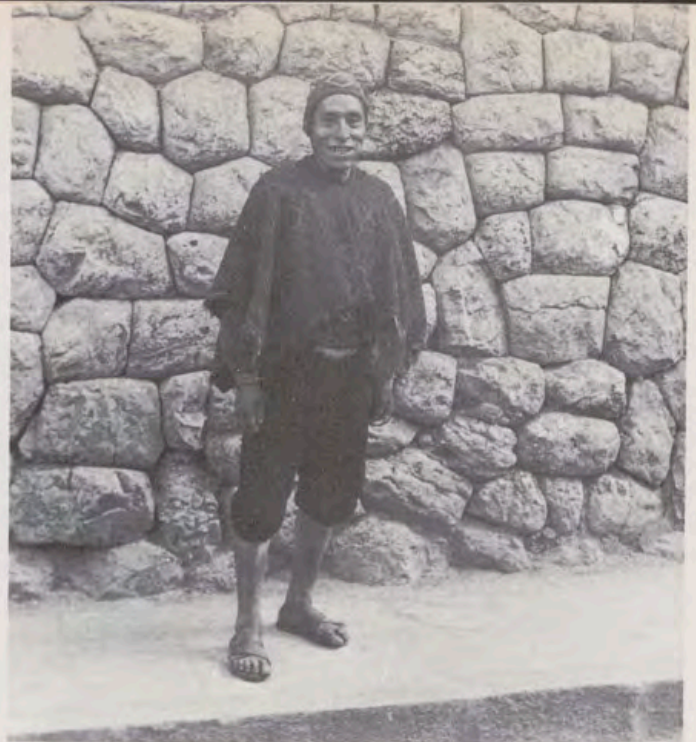
A primera vista, parecía que la ciudad tenía asegurada la prosperidad debido a las enormes riquezas halladas, a las

que se añadían las naturales del país. Sin embargo, la vida en los primeros momentos fue muy difícil. Como consecuencia del reparto del botín, el oro y la plata eran muy poco valorados, pagándose las deudas de unos y otros con pedazos de oro sin pesar; aunque diesen el doble de lo que debían no se les compensaba con nada. Además, en general, los precios eran elevadísimos. El coste normal de un caballo ascendía a dos mil quinientos pesos, y se llegaron a pagar hasta tres mil trescientos. A los productos básicos también alcanzaba la inflación: una garrafa de vino de tres azumbres, un poco más de seis litros, valía cuarenta pesos, por ejemplo.

Por otro lado, las luchas con los indios, entre los mismos españoles y, sobre todo, la creación de Lima, la hicieron perder personalidad política con respecto a los tiempos incaicos; pues Pizarro pensó que sería beneficioso para la Nueva Castilla o Perú la creación de una capital próxima al mar, mucho más asequible a las relaciones con España



1.



2.

3.



Cusco, manzana de discordia del Virreinato

Otro gran desestabilizador de la vida urbana fue la profunda desavenencia entre Pizarro y Almagro, creando un terrible clima de incomprensión, incertidumbre y división entre el vecindario, que al verse obligado a tomar partido entre uno u otro, hasta se vio salpicado de sangre y muerte, sufriendo la ciudad triste guerra interna desde 1546 a 1551.

Igualmente, al ordenar Carlos V la aplicación de las Leyes Nuevas y la supresión de las encomiendas, tratando de amparar más al indígena, surgieron otras sublevaciones, que, como es lógico, tampoco contribuyeron al bienestar de la población; muy por el contrario, fomentaron otra vez la inestabilidad, tan perjudicial en estos primeros años de aclimatación a las formas de vida hispanas.

Pero, seguramente, los vecinos no tomaron conciencia de esto, porque, a pesar de sufrir las trágicas consecuencias,

no terminaron ahí los problemas. En tiempos posteriores, Cusco fue protagonista de muchos otros acontecimientos, tales como las ejecuciones de Tupac Amaru y sus seguidores, y se sucedieron continuos movimientos libertadores, como los protagonizados por los hermanos Angulo, Aguilar Ubalde y Pumacahua. Este fraguar de luchas internas, ciertamente, convirtió a la ciudad en un perenne nido de discordias e intrigas durante toda la etapa virreinal.

Transformación urbana

Es difícil conocer la configuración del Cusco físico colonial por la falta de planos. Igualmente, las descripciones de aquellos momentos resultan un tanto vagas e imprecisas. Con todo, sabemos por las continuas excavaciones que se vienen realizando en la ciudad y por aportes de noticias, como los que se dan en las dos relaciones que venimos estudiando, que existió un respeto por la traza de la antigua



Casa de estilo renacentista netamente española, en la ciudad del Cusco.

barrios, tales como los de las calles San Agustín y Maruri, verdaderos palacios en su época; lo cual no es extraño, pues las riquezas halladas en Cusco hicieron surgir una atmósfera de lujo y gallardía difícil de igualar en otras ciudades.

El interior solía tener bellas arquerías de piedra con balaustradas de madera, formando típicos corredores renacentistas, que se abrían en torno a uno o dos patios. Al jefe de la familia pertenecía una sala, donde guardaba las armas de combate. También eran de su incumbencia las cuadras, donde estaban los caballos; primero grandes instrumentos de la conquista, después objetos de lujo. El resto de la casa quedaba para el cuidado de la mujer, pues aunque en los primeros momentos hubo pocas españolas en Cusco, no ocurrió lo mismo en épocas posteriores.

Indudablemente, el papel preponderante en la ciudad americana correspondió, al igual que en España, a la plaza, en la que se ubicaron la iglesia mayor y el Cabildo. En el caso de Cusco, las dos plazas principales se reparten ambas instituciones.

Pasado el demoledor terremoto de 1650, la ciudad adquiere una fisonomía mucho más moderna bajo el impulso renovador del obispo Mollinedo, y en lugar de las casas, iglesias y conventos achaparrados, se levantan por doquier las esbeltas formas del barroco europeo, que aún hoy asombran por la pulcritud y minuciosidad de sus espléndidos adornos.

Otro factor importante fue el comercio, quien más con productos del país, que con los llegados de la Península, caros y no siempre en condiciones de ser servicios, acrecentaron la importancia de la urbe y crearon nuevas fuentes de riquezas.

De los ochenta y ocho vecinos feudatarios inscritos en el Acta de Fundación, Cusco había pasado a tener, en 1650, tres mil veintiocho feligreses españoles, según el cálculo realizado por el obispo Contreras, que unidos a los veinte mil indios, más la pequeña población de negros y mulatos, supondría una aproximación de unos veinticinco mil habitantes. Estas cifras la convertían en la segunda ciudad del Perú, después de Lima. Si tenemos en cuenta los cien mil habitantes de Madrid en el reinado de Felipe IV, tendremos en la importancia del número, sobre todo al recordar el ambiente hostil de la ciudad en las seis o siete primeras décadas después de la fundación española.

Ahora bien, ¿cómo estaba integrada socialmente esta hete-

rogénea población? Había cuatro estamentos. El primero, muy escaso, correspondía a la más rancia nobleza del país, poseedora de encomiendas en época de la conquista y posteriormente de fincas. El segundo, más numeroso, era el formado por personas acomodadas y con buenos empleos, entre las que se hallaba el clero. En el tercero, se ubicaban los mestizos, de los que había gran superioridad con respecto a los anteriores. El cuarto, abundantísimo, era el de los indios; suponía las dos partes y media de todo el vecindario. A estos cuatro estamentos, habría que añadir los ya mencionados negros y mulatos, pero en proporciones muy poco considerables.

La aristocracia y el clero eran los dos elementos más importantes de aquella sociedad; sin embargo, la manifiesta superioridad de los indígenas impuso algunas particularidades verdaderamente importantes para la vida cotidiana, tales como el tener en sus manos el comercio del mercado y los trabajos domésticos. Esto, a su vez, llevó consigo el empleo sistemático del quechua a todos los niveles, alternándolo con el castellano. De ahí la necesidad que hubo de predicar en las iglesias en lengua quechua, mucho más entendida que el propio español, aun por personas de origen hispano, exceptuando a las de muy noble educación.

Aunque no obtuvo la capitalidad, la prosperidad siguió en aumento; había tantas riquezas, que se respiraba una gran atmósfera de pujanza y bienestar. Todas las órdenes religiosas se establecieron y edificaron las magníficas iglesias ya mencionadas, no superadas en otras ciudades peruanas.

Del somero análisis realizado al Cusco virreinal, queda patente el traslado realizado por España de sus mismas instituciones y costumbres desde los primeros momentos, éste fue el caso del Cabildo. Otras no pudieron aplicarse hasta los siglos siguientes por el clima de violencia y desconcierto creado en las luchas internas que vivió la ciudad, tales como la Universidad, milicia, audiencia, etc. De lo que no cabe duda, es que la Metrópoli trató de equipararla a sus burgos castellanos, pero sus peculiares características no permitieron la plena asimilación. Ahora bien, está claro, que aunque el Cusco perdió la gran importancia política que había tenido con los incas, nunca se debilitó materialmente; por el contrario, en las centurias que fue provincia española, agrandó su sello de gran ciudad histórica, del que hoy se sienten tan orgullosos sus habitantes.

Con algunas obras en la Biblioteca de El Escorial

Los hispanistas norteamericanos ante la historia, la cultura y el arte

Por JUAN LOSADA



Retrato de Washington Irving (Biblioteca del Congreso de Estados Unidos).

El viaje de los Reyes de España a los Estados Unidos en 1984 y la concesión a Don Juan Carlos del título de doctor *honoris causa* por la Universidad de Nueva York, reconociendo así el interés del Rey por la cultura y la Universidad, nos invita a detenernos en la obra extraordinaria de los hispanistas norteamericanos. Esta

saga de estudiosos y comentaristas de la historia, la cultura, la conquista de América, el Arte, los Reyes y los pueblos de España, representa un cúmulo de conocimientos y de amor por las personas y las cosas españolas, acaso sin parangón en el mundo como conjunto de todas las manifestaciones de la investigación histórica y literaria.

Tal hecho relevante explica y complementa el desarrollo de la lengua castellana en aquel país, enseñanzas iniciadas en la Florida, en 1528, por los misioneros franciscanos.

En la actualidad, imparten lecciones de español doce mil profesores, incluso catedráticos españoles de las diversas disciplinas del saber y de la ciencia que

trabajan en *colleges* y Universidades. Cerca de veinte millones de norteamericanos son de origen hispano, y conservan el idioma de sus padres, de donde se deduce el esplendor de la radio-difusión, el periodismo escrito y televisivo, con doscientas emisoras que emiten en castellano, varias cadenas de televisión, ocho rotativos y numerosas revistas culturales y de información general, como *La Prensa*, *Diario de Nueva York* y *Norte*, por referirnos a publicaciones en las que escribimos hace treinta años, habiendo desaparecido, a la vez que surgían, otros títulos con mayor empuje económico y de lectores.

De cualquier forma, esta amplia plataforma de la cultura española, en un medio tan condicionado por el imperio lingüístico inglés, es una consecuencia del predicamento histórico de los primitivos hispanistas, muchos de ellos profesores en las Universidades más prestigiosas y miembros correspondientes de las Academias españolas, diplomáticos y escritores de altos vuelos en otras materias, críticos, historiadores, eruditos y viajeros. Sin desvalorar, por supuesto, el acontecimiento social que ha significado la llegada a Estados Unidos de grandes masas de población procedentes de las repúblicas hispanoamericanas, hasta el punto que en el año 2000 esta etnia será la segunda entre las que constituyen el crisol estadounidense, ya con senadores, representantes (diputados) y gobernadores que influyen en la política general de USA.

Sin embargo, la fascinación que produce en el entorno cultural la labor permanente de los hispanistas halla su culminación, precisamente, en el primero que se atrevió a glorificar la historia de España: Washington Irving.

Bicentenario de Washington Irving, creador de las Leyendas de la Alhambra

Ahora se celebró el bicentenario de Washington Irving (Nueva York, 1783-1859), diplomático, historiador y novelador en relatos cortos de las Leyendas de la Alhambra granadina, cuando reinaban en aquellas tierras reyes y sociedades tan cultas y fantásticas que era difícil encontrar paralelo en el resto de Europa. Los cuentos de las mil y una noche tienen fascinante encaje relativo en las leyendas granadinas exhumadas y recreadas por Washington Irving, de tal forma que Alhambra e Irving son una misma cosa.

Irving siente una gran pasión por la España árabe y la Castilla que se ensancha y cobra identidad en la historia de España. En este aspecto se confirma que entre los hispanistas norteamericanos —Lowell, Prescott, Ticknor, Emerson, Bryan, Longfellow, Taylor, Poe, por citar a los principales primitivos— Irving representa la genialidad,


Retrato de Washington Irving (Biblioteca del Congreso de Estados Unidos).



«Crónica de la conquista de Granada». La obra más conocida de Washington Irving, donde se incluyen los «Cuentos de la Alhambra».

CRÓNICA
DE LA CONQUISTA
DE GRANADA.
ESCRITA EN INGLÉS
por Mr. Washington Irving.
TRADUCIDA AL CASTELLANO
POR DON JORGE W. MONTGOMERY,
Autor de las Tareas de un Solitario.

TOMO II.



MADRID:
Imprenta de I. SANCHA.
JUNIO DE 1831.

M. ROMERA-NAVARRO
DE LA UNIVERSIDAD DE PENNSILVANIA

EL HISPANISMO EN NORTE-AMÉRICA

EXPOSICIÓN Y CRÍTICA
DE SU ASPECTO LITERARIO



RENACIMIENTO
SAN MARCOS, 42
MADRID

«El Hispanismo en Norte-América», de Romera-Navarro. Interesante exposición de los hispanistas hasta los primeros años del siglo XX.

HISTORY

OF
SPANISH LITERATURE

BY
GEORGE TICKNOR



IN THREE VOLUMES.
VOL. I.

CORRECTED AND ENLARGED EDITION.

LONDON
TRÜBNER & CO., 60 PATERNOSTER ROW
1863

«History of Spanish Literature», de George Ticknor. Autor que dedicó sus estudios a los grandes escritores de la literatura española.

quien enlaza la investigación histórica con la fantasía, ofreciendo así un sugestivo retablo de costumbres, de personas, de escenas maravillosas de la España árabe y caballeresca, desde una perspectiva romántica y con un estilo tan brillante que no es arriesgado afirmar que el romancero español no dispone de otro trovador extranjero semejante al andariego escritor neoyorquino.

Autor de libros de merecido prestigio en su país, llegó a Madrid en 1842 como ministro de la Embajada de Estados Unidos, donde permaneció hasta 1846, fecha en que ocupó un puesto análogo en Londres. Pero muchos años antes despertó su preocupación la literatura «anciana» castellana con frecuentes viajes a Granada, Córdoba, Sevilla y Valencia. Resultado de este cariño por las cosas hispanas y de la civilización árabe surgida en España, es el repertorio de títulos publicados, y que merecieron la ponderación de la crítica internacional: *Historia de la vida y viajes de Cristóbal Colón*; *Viajes y descubrimientos de los compañeros de Colón*, antecedente de *Los conquistadores españoles del siglo XVI*, de su compatriota Lummis, otro apasionado hispanista; *La leyenda de Don Rodrigo*, *La leyenda del conde Julián y su familia*, *La leyenda de Don Pelayo*, *La crónica de Fernán González*, conde de

Castilla, *Crónica de Fernando el Sabio*, *Papeles españoles* y otras misceláneas. No cabe duda que en estas obras se percibe la sugestión que le producía la España musulmana y la personalidad de Mahoma, como lo demuestran los relatos granadinos y el ensayo biográfico *Vida de Mahoma*, un profundo y ameno estudio del fundador del Islam (Espasa-Calpe, 1964). A la vez se observa que aquella fascinación no deslució o menoscabó el ingente trabajo en el campo de la erudición imaginativa respecto a Granada y Castilla y a quienes forjaron su unidad a través de los Fernán González hace mil años.

Estas áreas peninsulares compartieron el interés de Irving, los pueblos, los hombres, sus problemas, sus emociones. La Granada que él trasciende a la literatura universal, con el humor y humanismo recogido de las lecturas de Cervantes en la vertiente costumbrista y romanesca, no es producto exclusivo de la ciudadanía sarracena, sino de la simbiosis arábigo-española, puesto que «en la Granada histórica que tanto le hechizó, solamente había quinientas familias de pura estirpe islámica a mediados del siglo XV, cuando la ciudad alcanzaba el apogeo de su esplendor, por lo que era una mezcla de sangre hispanoárabe la que prosperaba en la cultura granadina», ex-

plica el profesor español de la Universidad de Pensilvania, Romera Navarro, en un viejo y excelente libro.

Los *Cuentos de la Alhambra*, la *Conquista de Granada*, que pretendió firmar con el seudónimo de fray Antonio Agapida, debido a las licencias históricas y literarias que se propuso introducir, constituye una «serie de relatos y bocetos de moros y españoles». Tal es el tributo de un literato de categoría, creando una galería de gentes y de leyendas, unidas por una sensibilidad exquisita en el ámbito de la fantasía histórica. En este sentido, Irving es un orfebre, un poeta del paisaje, de las calles, de los salones de los reyes, de la bondad y de los egoísmos humanos. Las descripciones del paisaje son exactas, con tanta animación y vida como fidelidad hay en el dibujo y en el colorido, añade Romera Navarro: ha percibido todas las cambiantes del paisaje, ha sentido la melancólica y agreste majestad de las llanuras de las dos Castillas, como la poesía del paisaje de la vega granadina.

Tal escritor nació hace doscientos años; tal es la Alhambra y la sociedad granadina, la Castilla de los reyes del romancero realista, de condes y vasallos, de soldados y artesanos, de gente de la Corte y del pueblo llano, de moros y cristianos, de conquistadores y conquistados. En el mismo sentido,



«Historia de la conquista del Perú», de Guillermo H. Prescott (Biblioteca del Monasterio de El Escorial).



«Historia del reinado de Felipe Segundo», de Guillermo H. Prescott; padre, junto a Irving, del hispanismo norteamericano.

aunque desde la perspectiva exclusivamente histórica y reivindicativa de la conquista y colonización de América por los españoles y de las raíces étnicas de los pobladores de ciertas partes de los Estados Unidos, Perú, Méjico y Centroamérica, cabe reseñar la permanencia de los libros de Charles F. Lummis (nacido cerca de Boston en 1859, cuando muere Irving), Bourne y Bandelier, éstos en el ámbito de la erudición científica, pero sin ocultar la admiración y el entusiasmo que sentían por España. En realidad, la saga de aquellos hispanistas viene a integrarse en la antítesis de la llamada leyenda negra, no obstante arrancar de sucesos verdaderos exagerados, tan críticamente examinada por Julián Juderías, Gayangos, Menéndez y Pelayo y diferentes historiógrafos. Ante la producción de Bandelier y Bourne, posteriores a Prescott, desde la altura de sus cátedras, la de Lummis es un repertorio fascinante y veraz —así lo asegura Bandelier— respecto a *Los pioneros españoles*, publicada en Chicago en 1899, después traducida y editada múltiples veces en castellano con el epígrafe de *Los exploradores españoles del siglo XVI* —de aquella hañaza colectiva que asombró al mundo, llena de escenas descritas con el vigor y la emoción de un novelista de primera fila; no solamente de los principales personajes,

Pizarro, Hernán Cortés, Cabeza de Vaca, Alvarado, Valdivia, Coronado, reyes aztecas, incas y mayas, sino de la vida cotidiana y esforzada de hombres excepcionales que dieron un nuevo cauce a la historia de la humanidad.

Historiadores y biógrafos

El movimiento hispanista, surgido casi al unisono del peregrinaje españolísimo de Washington Irving, encuentra adecuada respuesta por los historiadores y biógrafos, tanto de los precursores como de los modernos. Guillermo H. Prescott (1796-1859) es el historiador de los reinados de Fernando e Isabel, de Carlos V y Felipe II, tiempo de las conquistas de Méjico y Perú, «trazando el completo panorama de los períodos más brillantes de la historia nacional». Autor de la primera obra extranjera sería sobre los Reyes Católicos, que forjan la unidad de España, las iniciales tareas de la colonización civilizadora de América, la terminación del dominio árabe, la conquista del reino de Nápoles y la instauración en la Universidad de Salamanca la nueva Atenas de la cultura, con los perfiles humanos, militares y políticos de los grandes hombres que vivieron aquella época, Prescott no niega la crítica de algunos aspectos de

aquel reinado —por ejemplo, la instauración del Santo Oficio—, aunque dentro de la imparcialidad generosa que constituye la narración vigorosa y viva. Conducta que repite en sus posteriores investigaciones acerca del Emperador Carlos V y Felipe II, compilaciones sugestivas de la sociedad, la vida y las costumbres en el siglo XVI, desde la conquista de Méjico por Hernán Cortés a la construcción del Monasterio de El Escorial. Por eso la personalidad de ambos monarcas adquiere en la prosa de Prescott una majestad que no desdora las flaquezas, debilidades e intransigencias que perfilaron su paso por la historia, incluso reforzando como contrapeso frente a Felipe II su admiración por Don Juan de Austria.

Con incursiones también al acervo cervantino, lo que no cabe ignorar es la condición de Prescott como el norteamericano capaz de abrir el ciclo de historiadores y biógrafos de la función de la Corona en el desarrollo de los pueblos de España y América, sobre todo de Isabel, Carlos V, Felipe II y Carlos III, en algunos de los cuales se detiene Thomas Walsh (1892-1949), además de explayarse en diversos aspectos de la cultura y de los poetas castellanos, cuales otros lo hacen sobre las catedrales, los tesoros artísticos de la Corona, el arte, la pintura, la literatura, los pueblos: O'Reilly, Marden, Ba-

Retrato de Guillermo H. Prescott en su juventud madura.





«Los exploradores españoles del siglo XVI», de Lummis, firme defensor de la obra de los exploradores españoles.

tes, Caffin, Gade, Morley, Millard, Bacon, Knapp, Tyler, Hills, Espinosa, Collins, Bishop... Solamente en el libro del profesor español de la Universidad de Pensilvania, Romera-Navarro, *El hispanismo en Norteamérica*, publicado por Editorial Renacimiento, Madrid, 1917, se enumeran cientos de nombres de hispanófilos y el trabajo desarrollado en tal sentido, lista que ha progresado considerablemente en los últimos sesenta años, hasta alcanzar a los críticos del antiguo régimen: Benjamín Wells, Herbert Matthews y a William Carter, director de la sección hispánica de la colosal biblioteca del Congreso de Washington, fallecido en 1983, en posesión de la Gran Cruz de Isabel la Católica, honor compartido por muchos compatriotas suyos.

Por su parte, Mac Nutt y H. C. Lea han dedicado su investigación a examinar la figura excepcional de Bartolomé de las Casas y la Inquisición. A pesar de que se puede escribir largo y tendido a propósito de los atropellos, la intolerancia y los crímenes del Santo Oficio español, lacra de España, resulta que son precisamente los historiadores norteamericanos quienes recuerdan que no son los españoles los únicos culpables. Por ejemplo, y siempre según los ensayistas norteamericanos, «en el periodo de poco más de tres siglos que dura la Inquisición es-

pañola, contra las 23.112 ejecuciones que le atribuye Llorente y cientos de miles la Enciclopedia Británica, tuvieron lugar en Gran Bretaña 264.000 por motivos religiosos. Durante el reinado de Jacobo I, las ejecuciones por brujería oscilaban alrededor de quinientas al año. Y no hay que olvidar las matanzas de irlandeses ordenadas por Cromwell, así como en la India y China en el siglo XIX. Si tornamos la mirada hacia el Continente, la sangrienta visión del fanatismo y la crueldad es aún más horrenda. Recuérdese el degüello de los hugonotes, que en la noche de San Bartolomé y en la sola ciudad de París causó la muerte de 4.000; recuérdese al Parlamento de Toulouse, que quema en una sola ocasión cuatrocientas brujas, o las matanzas de anabaptistas en los Países Bajos, donde en 1535 se publica un bando, y se les condenaba a todos. Las brujas quemadas en Alemania en el siglo XVII superan con creces las ejecuciones hechas por la Inquisición española».

Esto supone el reconocimiento de que en todas partes cocían habas, y que la Inquisición, tan funesta en España, Hispanoamérica colonial y Europa, fue una enfermedad cancerosa que impedía la libre circulación de ideas y la muerte en la hoguera, aunque la española fuese más cerril y prolongada.

FELIPE II

POR

WILLIAM THOMAS WALSH

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS POR
BELÉN MARAÑÓN MOYA

*Para la Biblioteca
de El Escorial*



Marañón

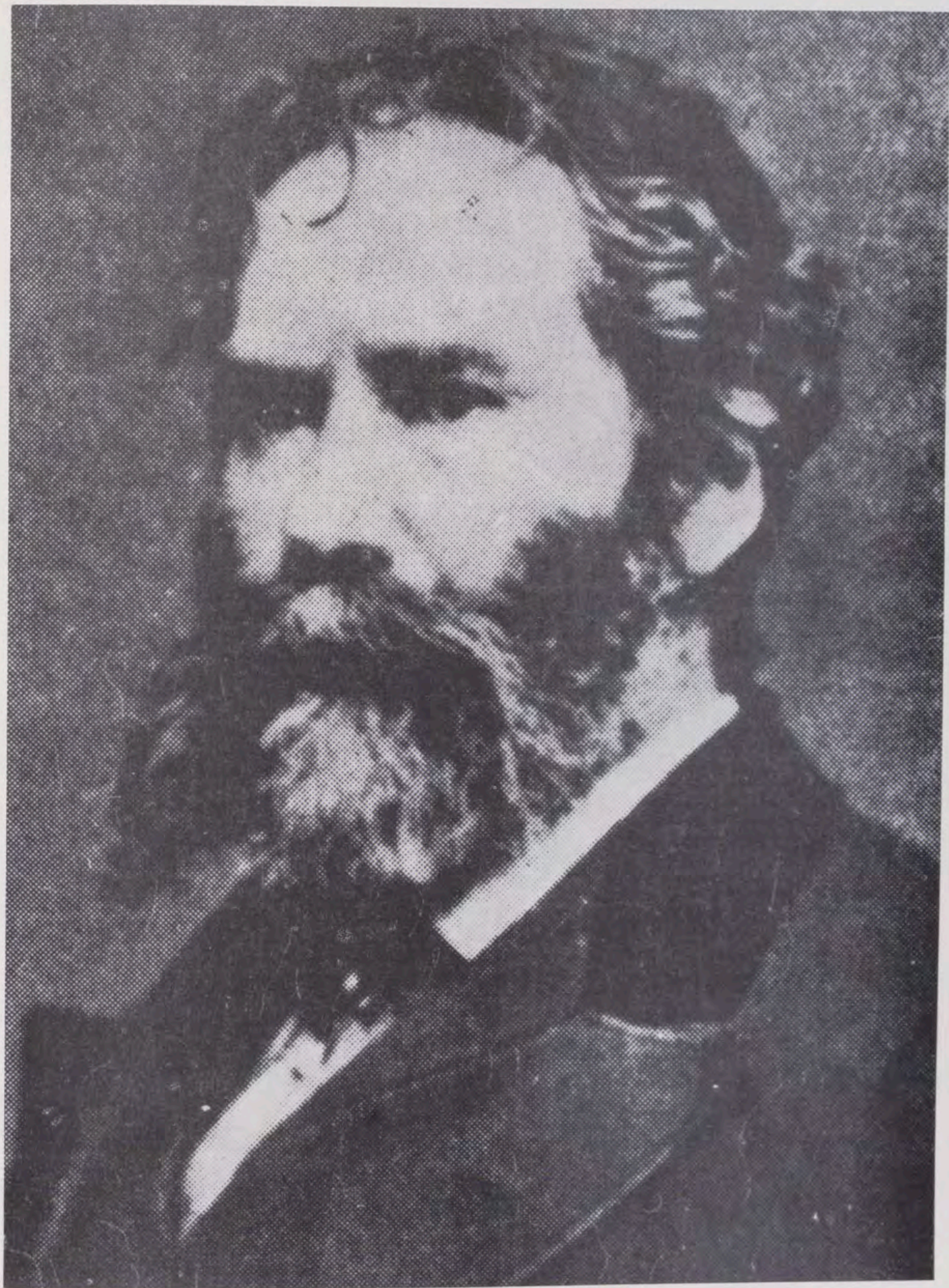
ESPASA-CALPE, S. A.
MADRID
1943

«Felipe II», de W. Thomas Walsh. Hispanista que prestó preferente atención al reinado de Felipe II.

El genio de España

Como broche de oro de esta exposición hispanófila, vale la pena cerrarla con los nombres de los precursores que dejaron profunda huella por su dedicación al estudio de la literatura, la pintura, la vida pública y el genio de España. Es decir, Jorge Ticknor (1791-1871), E. W. Longfellow (1807-1882), Russel Lowell (1819-1891) y Archer M. Huntington (1870-1955). Ticknor, profesor de lenguas romances de la Universidad de Harvard, es el historiador de la literatura y cultura en general. Su obra, ha dicho un crítico, se destaca por la exactitud, el rigor científico y la escrupulosidad en la traducción y comentario de novelas, poemas y piezas teatrales, aunque sin la mirada de Irving en cuanto a la valoración objetiva de la estirpe española. Por su parte, Longfellow no cree que cada español sea un Torquemada, y que este país sea africano por su idiosincrasia. Todo lo contrario: «el exterior del carácter español es orgulloso y un poco retraído al principio, pero hay en él una cálida corriente de noble sentimiento que mana directamente del corazón». Sucesor de Ticknor en la cátedra del centro universitario de Boston, poeta y narrador, su obra de temas hispanos es enorme respecto a la literatura clásica, igual que la de Jaime

*Retrato de Lowell, catedrático de universidad
y diplomático en Madrid a finales del siglo XIX.*





Enrique Longfellow, exquisito crítico de la literatura española.

Russell Lowell, continuador de aquél en la misma aula y diplomático con sede en Madrid, donde unió fuerte amistad con el Rey Alfonso XII y Silvela, poco antes de que el novelista Juan Valera ocupase el cargo de embajador en Washington. Investigador de la vida pública y política, expresó con O'Reilly que la democracia vive como sentimiento del pueblo español, no obstante las dificultades que halla en su camino.

Pero la saga de los hispanistas no se detiene en el Cid, el arcipreste de Hita, Manrique, Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, Calderón de la Barca, Velázquez y el Greco, sino que penetra en la novelística y el arte de los siglos XIX y XX: Pérez Galdós, Eche-

garay, Benavente, Valera, Pereda, Palacio Valdés, Blasco Ibáñez, Sorolla, Zuloaga, Gutiérrez Solana y los autores posteriores a 1945, sin olvidar el amor hacia España de los novelistas Hemingway y Dos Passos. Lo mismo antes que hoy, los actos culturales y artísticos se verifican en las Universidades, donde imparten lecciones bastantes profesores e intelectuales españoles, en el Spanish Institute y en la Hispanic Society of America, es decir, la Sociedad Hispánica de Nueva York. Fundada en 1904 por el erudito, bibliófilo y bibliógrafo Huntington, a su vez creador de la sección hispánica en la biblioteca del Congreso, la Hispanic Society es museo, biblioteca y exposición de cuanto en cultura ofrece España al mundo. Instalada en el parque

Audubon, entre las calles 155 y 156, es un edificio de clásica y elegante arquitectura, con columnas, frisos, pórticos, salones lujosamente decorados, cuadros, joyas artísticas, ediciones príncipe de libros excelsos de la literatura castellana, estudios de investigación, de exposiciones, conferencias y la redacción de tres revistas de contenido hispánico. Los grandes autores y artistas españoles están representados en ella con sus obras, lo que implica que es uno de los museos más importantes del mundo en razón al carácter creativo de los españoles.

Todo gracias a un caballero hispanista llamado Archer Milton Huntington, cuya esposa esculpió en la piedra y el bronce hechos y hombres de la historia de España.

CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL

Actos oficiales en los Sitios Reales

El Cuerpo Diplomático en el Palacio Real de Madrid

Sus Majestades los Reyes, acompañados de la Infanta Elena, ofrecieron, en el Palacio Real de Madrid, la tradicional recepción al Cuerpo Diplomático.

Después de la salutación del Decano de los diplomáticos acreditados en Madrid —el Nuncio de Su Santidad, Monseñor Innocenti—, Don Juan Carlos, en su discurso de contestación, dijo que «vemos con tristeza a nuestro alrededor un mundo asolado por las guerras, el dolor y el hambre. Pero, a pesar de ello, no debemos caer en la tentación del pesimismo; antes bien, tenemos que dedicarnos en cuerpo y alma a la lucha por la concordia entre los hombres».

El Monarca, tras señalar que este año había comenzado con el ejemplo de perdón y amor de Su Santidad, afirmó que España había reforzado durante el pasado año «su convivencia en libertad, y con el empuje de su renovada capacidad de diálogo ha contribuido ilusionadamente a la feliz conclusión de la reunión en Madrid de la Conferencia sobre Seguridad y Cooperación en Europa, significativo paso en los esfuerzos a favor de la paz».



Don Juan Carlos durante las palabras que pronunció con motivo de la recepción al Cuerpo Diplomático en el Palacio Real de Madrid.

El Nuncio de Su Santidad, Monseñor Innocenti, Decano de los diplomáticos acreditados en Madrid, en un momento de su discurso.

A continuación, el Soberano subrayó la voluntad de España de impulsar su proyección al exterior en todos los ámbitos, precisando que «quiere reiterar su afán por participar en las tareas europeas. Quiere reafirmar sus raíces americanas, sin las que no puede comprenderse su esencia. Y quiere también fortalecer sus fraternales vínculos con el mundo mediterráneo. Porque sólo así, en su dimensión completa, podrá España hacer reales y fructíferos sus esfuerzos por un mundo mejor, más libre y más solidario».

El Rey concluyó su alocución pidiendo a los Embajadores presentes que hicieran llegar a sus respectivos Jefes de Estado «nuestros mejores



deseos, así como los del pueblo español, para todos los pueblos del mundo».

Consejo de Ministros en el Palacio Real de Madrid

Su Majestad el Rey presidió, en el Salón de Columnas del Palacio Real, un Consejo de Ministros con carácter deliberante. Durante la reunión, los titulares de cada Departa-

mento expusieron al Jefe del Estado los asuntos más importantes de su competencia. Especial atención merecieron las negociaciones para el ingreso de España en el Mercado Co-

mún, la situación económica y social planteada para la reconversión industrial, la seguridad ciudadana y el proceso autonómico.

Abrió Don Juan Carlos la reunión gubernamental expresando su alegría por «presidir de nuevo el Consejo de Ministros para asistir a la exposición de los temas de interés que afectan a los distintos Departamentos y enterarme, en consecuencia, de actuaciones, problemas o circunstancias que a todos nos preocupan. Si bien es cierto que con frecuencia mantengo contacto con los titulares de los distintos Ministerios, aparte del despacho semanal con el Presidente del Gobierno, esta reunión colegiada ha de resultar, sin duda, de la mayor utilidad, y por ello, os doy las gracias».

Más tarde intervinieron los Ministros de Asuntos Exteriores, don Fernando Morán; Agricultura y Pesca, don Carlos Romero; de Industria y Energía, don Carlos Solchaga; de Tra-



El Soberano español presidió, en el Salón de Columnas del Palacio Real, un Consejo de Ministros con carácter deliberante.

bajo, don Joaquín Almunia, y de Economía y Hacienda, don Miguel Boyer.

Al término de la sesión, los Reyes ofrecieron un almuerzo a los miembros del Gobierno en el mismo Palacio Real. Esta fue la segunda oca-

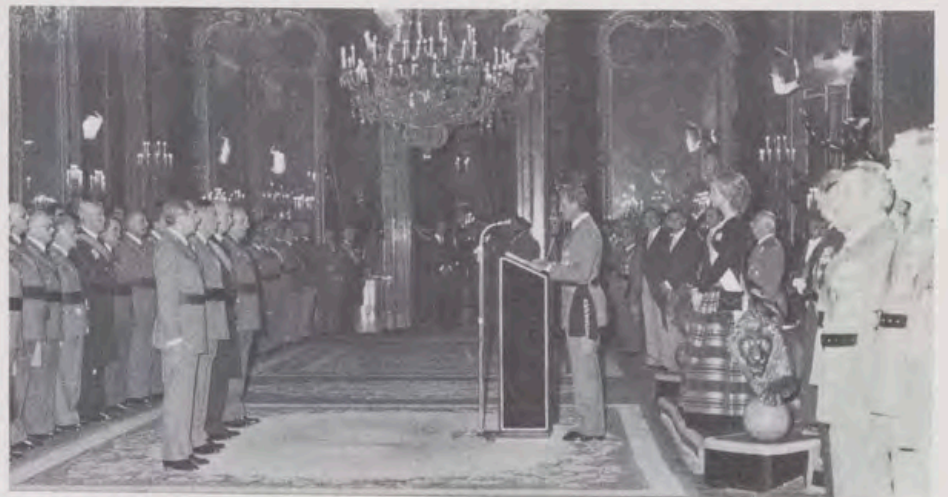
sión, en los quince meses de historia del actual Gobierno, que el Monarca presidió una reunión del Gabinete. La vez anterior se produjo el pasado verano en el Palacio mallorquín de Miravent.

Recepción a las Fuerzas Armadas en el Palacio Real de Madrid

En el Palacio Real de Madrid, Su Majestad el Rey, acompañado de Doña Sofía, presidió los actos que se celebraron para conmemorar la Pascua Militar.

A la ceremonia, que comenzó en el Salón del Trono con la interpretación de la Marcha Real, asistieron el Presidente del Gobierno, don Felipe González; el Ministro de Defensa, don Narciso Serra; el Ministro del Interior, don José Barrionuevo; la Junta de Jefes del Estado Mayor y representaciones del Consejo Supremo de Justicia Militar, Núcleo Central de la Defensa y Cuarteles Generales de los tres Ejércitos, Policía Nacional y Guardia Civil.

Tras la imposición de condecoraciones a diversos jefes y oficiales,



Su Majestad el Rey, acompañado de la Reina Doña Sofía, pronunció un discurso en los actos de conmemoración de la Pascua Militar.

Don Juan Carlos pronunció un importante discurso en el que manifestó que «En esta fecha quisiera hablaros, una vez más, con claridad y sencillez, porque ése es el lenguaje de la verdad. Quisiera deciros cómo, a mi juicio, debemos reconocer ante todo la necesidad de nuestra unión y esforzarnos en conseguir que se conserve a través de los tiempos y de las

vicisitudes que puedan producirse. Unión indisoluble que ha de constituir nuestro inalterable objetivo, como tantas veces he tenido ocasión de afirmar. La unidad se acredita con la sincera identidad de criterios en lo esencial; con la coincidencia en los elevados fines que constituyen la misión de las Fuerzas Armadas; con la fusión del pensamiento de los militares en el deseo de servir a España por encima de todo, quehacer común de los españoles de ayer, de hoy y de mañana. El compañerismo no sólo se proclama verbalmente, sino que ha de ponerse de manifiesto en las pruebas difíciles, en los momentos delicados, cuando el compañero necesita nuestra ayuda, nuestro aliento o nuestro sacrificio. El honor constituye un patrimonio del que no hace falta blasonar. Basta con estar seguros de que, si las circunstancias lo exigen,

Los Monarcas españoles junto al Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, al que recibió en audiencia.



lo demostraremos al mantener la verdad cueste lo que cueste, al entregar la vida si fuera preciso para responder con acciones a lo que afirmamos con palabras».

El teniente general Quintana, víctima de un atentado

El domingo día 29 de enero, el teniente general don Guillermo Quintana Lacaci fue asesinado en la calle Romero Robledo por dos desconocidos pertenecientes a la organización terrorista ETA-militar, cuando regresaba de misa en compañía de su esposa, doña María Elena Ramos. Los terroristas, que se dieron a la fuga en un vehículo que les esperaba a pocos metros del lugar del atentado, dispararon trece veces contra el ilustre militar, que murió en el acto. Los disparos también alcanzaron a su esposa y a un coronel que transitaba accidentalmente por el lugar de los hechos.

El funeral de «corpore insepulto», presidido por Sus Majestades los Reyes, se celebró en el Salón de Embajadores del Cuartel General del Ejército, donde estuvo instalada la capilla ardiente. Asistieron a la ceremonia, que se desarrolló en un ambiente de contenida emoción y profunda religiosidad, la viuda del teniente general asesinado, sus hijos y familiares, y altas personalidades civiles y militares. Los restos morta-

El Rey prosiguió diciendo que «confío en que las nuevas medidas que se están tomando; las modificaciones que se introducen en la organización hasta ahora en vigor; las disposicio-

les de don Guillermo Quintana, en medio de un profundo silencio, recibieron cristiana sepultura en el Cementerio de El Pardo.

Don Guillermo Quintana Lacaci, padre de siete hijos, siguiendo los cuatro varones su vocación militar, era una persona querida, respetada y admirada por todos sus subordinados. Nació en El Ferrol en 1916, y tuvo como destino más destacado, en su larga carrera militar, la Capitania General de Madrid, en la que permaneció desde mayo de 1979 hasta abril de 1982, en que pasó a la situación «B». Entre sus numerosas condecoraciones sobresalen la medalla militar individual, tres cruces de guerra, tres medallas del mérito militar con distintivo rojo, una medalla del mérito militar con distintivo blanco, gran cruz y placa de la Orden de San Hermenegildo.

Ya en la reserva activa, el teniente general Quintana Lacaci fue nombrado conservador de la Armería del Palacio Real de Madrid, donde desempeñó un importantísimo trabajo de investigación con las piezas que guarda este Museo. Asimismo, estaba elaborando un catálogo de los fondos de la Real Armería que, en el momento de su muerte, dejó prácticamente acabado. Tanto por su profesionalidad como por sus cualidades humanas, don Guillermo Quintana era sumamente querido por todos cuantos trabajan en el Patrimonio Nacional, en quienes su muerte ha dejado profunda huella de gran pesar.

nes que en el futuro se promulguen, y que el Ministro de Defensa nos ha anunciado, conduzcan en definitiva a la consecución de unas Fuerzas Armadas cada vez más eficaces, más adecuadas a los fines que les corresponde cumplir y más satisfechas de su propia utilidad en la defensa de la paz. ¡Cómo no hablar de la paz en estos momentos! —añadió—. La paz es la gran aspiración de los pueblos, su vínculo de estabilidad, el tesoro de difícil conquista a cuya búsqueda hemos de consagrar nuestras ilusiones. Estoy seguro de que pensáis en la paz cuando os preparáis para el servicio, cuando pensáis en la situación de España y en sus intereses. Estemos preparados, en una labor sin fatiga, para responder a las exigencias de la paz. Porque sabemos todos de sobra que la paz no se defiende con la debilidad, el desprecio de los valores patrióticos y la dejación del esfuerzo por fortalecer las instituciones armadas».

Concluyó la alocución afirmando que «España necesita vuestro mensaje permanente de hidalguía, de eficacia, de lealtad, de dedicación y de fortaleza. Reafirmo lo que en otras ocasiones he dicho con énfasis: el pueblo español está orgulloso de sus Fuerzas Armadas, de sus Fuerzas de Seguridad, y ellas, a su vez, se sienten ennoblecidas por estar al servicio de una nación cuya historia constituye una sucesión interminable de acontecimientos gloriosos. En este espíritu de entrega os pido que no desfallezcáis nunca».

Anteriormente, los Monarcas españoles recibieron en audiencia al Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, Diputación Permanente, Consejo de la Grandeza de España, Mesas del Congreso y Senado y Presidentes del Tribunal Constitucional, Consejo General del Poder Judicial y Tribunal Supremo.

Sus Majestades los Reyes y la Infanta Elena en compañía del Rey Olav V de Noruega.



Visita del Rey Olav V de Noruega

Sus Majestades los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía ofrecieron, en el Palacio Real de Madrid, una cena de gala en honor del Rey Olav V de Noruega durante su visita oficial a España, en respuesta a la que los Monarcas españoles realizaron a Oslo en 1982.

En la cena, a la que asistieron la Infanta Doña Elena y otras personalidades, Don Juan Carlos pronunció

un discurso, y afirmó que «la Monarquía noruega, que simbolizó en momentos difíciles de la libertad, contribuyó en gran manera a la consolidación del espíritu de la monarquía constitucional europea defensora de las libertades de sus ciudadanos, y que tan ejemplar resulta para todas las naciones».

Su visita oficial —agregó el Monarca español— «confirma con claridad la progresiva aproximación entre el pueblo noruego y el pueblo español, de la que todos debemos esperar los mejores resultados».

Por su parte, el Rey Olav, al contestar a la alocución de bienvenida del Rey español, dijo que «en Noruega hemos seguido con gran interés y simpatía, pero también con cierta emoción, el desarrollo político de España en estos últimos años. No du-



Los Soberanos de ambos países pasaron revista a las tropas que se concentraron en el Palacio Real de El Pardo, residencia para Jefes de Estado extranjeros.

damos en absoluto de la gran importancia personal de Vuestra Majestad en este proceso».

Durante su estancia en Madrid, el

Soberano noruego se hospedó en el Palacio Real de El Pardo, donde ofreció una cena en honor de los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía.

Mesa navideña y belenes en los museos del Patrimonio

Con motivo de la Navidad se instalaron en el Palacio Real de Madrid una mesa navideña, en el Comedor de Gala, y un Nacimiento, en el Salón de Columnas.

La mesa navideña mostró 42 servicios con piezas de vajilla, cristalería y cubertería. De la primera, comprada a la fábrica de Sèvres —con motivo de la boda de Don Alfonso XIII y Doña Victoria Eugenia—, se presentaron los platos trincheros, que llevan la marca de la fábrica y van marcados con la fecha de 1906. Estas piezas tienen el fondo blanco con el borde ondulado, van decoradas con filetes dorados en las alas del plato y con el escudo de este Rey, coronado y rodeado por el Toisón, en el centro. La cristalería, que fue comprada por el mismo motivo a la fábrica de Baccarat, está realizada en cristal tallado con el escudo de Alfonso XIII y rematada en el borde por una orla dorada. Este servicio ofrecía copas de agua, de vino tinto y blanco, de jerez, de licor, y de champán. La cubertería, de época de este Mo-

Nacimiento que se expuso en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid con motivo de las fiestas navideñas.



Primer plano de la mesa de Navidad que se instaló en el Comedor de Gala del Palacio Real de Madrid.

narca, fue la de gala usada en Palacio. En el centro de la gran mesa se colocaron otras piezas, un gran candelabro, correspondiente al período del Art Nouveau francés, formado por troncos, hojas e insectos esmaltados en colores; seis candelabros franceses del siglo XIX, de bronce dorado, con forma de palmeras; y seis fruteros de dos pisos, de cristal y bronce dorado, encargados por Isabel II. En el mismo comedor se colocaron mesas auxiliares con diversas piezas de la vajilla citada.

El Nacimiento, que se instaló en el Salón de Columnas, es de tiempos de Carlos III. En el centro estuvieron las imágenes del Niño, la Virgen y San José, que unos consideran napolitanas y otros atribuyen a Salzillo. A los lados y delante, unas figuras de Reyes Magos, pajes y pastores, perte-

necientes a un antiguo Belén napolitano, y que han sido restauradas recientemente por técnicos del Patrimonio Nacional.

En el Monasterio de las Descalzas Reales también se expusieron dos belenes: uno de coral, plata y esmaltes, que la fundadora, Princesa Doña Juana, le pidió a su hermano el Rey Felipe II; y el de madera policromada que cediera en 1730 doña María de Borja y Centellas, duquesa de Béjar.

La Encarnación mostró, dentro de una urna de cristal en el relicario, un diorama rectangular de ocho figuras de cera vestidas y calzadas.

En el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial se pudo admirar un Nacimiento del siglo XVII, en las habitaciones privadas de la Infanta Isabel Clara Eugenia, que representaba la Adoración de los Reyes Magos.



Presentación del libro «Palacios Reales» del Patrimonio Nacional

El Alcalde de Madrid y vocal del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, don Enrique Tierno Galván, presentó, en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, el libro *Palacios Reales del Patrimonio Nacional*, coeditado por esta Entidad y Luna Wennberg Editores.

Durante el acto de presentación, en el que se encontraban, entre otras personalidades, el Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio, Marqués de Mondéjar, y el Gerente del mismo, don Ramón Andrada Pfeiffer, el señor Tierno Galván se refirió a una de las «Partidas» de Alfonso X el Sabio, en la que se afirma que «Palacio es cualquier lugar donde el Rey se reúne con los nobles para resolver pleitos, agasajar o relacionarse con sus súbditos», y señaló que los palacios son recintos donde el gusto encuentra asiento, y son recintos de arte y de cultura en general, para que nos pongamos en contacto con sus riquezas; de ahí —afirmó— el valor del libro, que facilita el contacto, en nuestro hogar, con las obras de arte.

Por otra parte, don Juan Carlos Luna, Consejero-delegado de la empresa coeditora, señaló que el libro va dedicado a todo el público: «La idea al lanzar esta obra es difundir al máximo nivel la riqueza del Patrimonio Nacional».

Los Palacios Reales que se tratan en el libro son los de Madrid, Aranjuez, La Granja, Riofrío, El Escorial, El Pardo, La Quinta, y La Almudaina de Palma de Mallorca, y las Casitas del Labrador en Aranjuez, del Príncipe en El Pardo, y del Infante en El Escorial.

La obra no se estructura en capítulos, pero se puede dividir en dos partes: la primera, en breve texto, nos habla del valor de cada Palacio; la segunda, eminentemente gráfica, nos ofrece imágenes exteriores e interiores de estos lugares patrimoniales.

Además de una presentación del Marqués de Mondéjar y la introducción de don Ramón Andrada Pfeiffer, los textos han sido elaborados por Oscar Collazos y el cuerpo de técnicos del Patrimonio Nacional. Las fotografías son de Francisco Ontañón, Ramón Masats, Andrés Mesagué y del laboratorio del Patrimonio.



El Alcalde de Madrid, don Enrique Tierno Galván, en el acto de presentación del libro «Palacios Reales del Patrimonio Nacional».

Homenaje a Fray Antonio de Villacastín en El Escorial

Con motivo del CCCLXXXI aniversario de su muerte, se ofreció, en el Monasterio de El Escorial, un homenaje a Fray Antonio de Villacastín, obrero mayor del Monasterio.

Abrió el acto, en el Jardín de los Frailes, donde se encuentra la lápida conmemorativa de la primera piedra, el Presidente de la Asociación de Amigos del Real Coliseo de Carlos III.

terio en la actualidad, señaló que «no hay que tocar nada, nada de lo permanente, pero hay que renovar todo lo necesario para que el Monasterio, lo que significa su fundación, siga integrado en la sociedad española actual. La tradición, no como nostalgia si es esclerosis, sino como punto de apoyo para el salto al futuro. La proyección cultural del Monasterio, la do-



Don Ramón Andrada Pfeiffer, Consejero Gerente del Patrimonio Nacional, en el homenaje a Fray Antonio de Villacastín.

A continuación, y después de un recital de música a cargo de la Escolanía del Real Monasterio y profesores y alumnos del Conservatorio «Padre Antonio Soler», don Ramón Andrada Pfeiffer, Consejero Gerente del Patrimonio Nacional, pronunció unas palabras para señalar que el acto consistía en un breve periplo escorialense, que es el comienzo de una efeméride singular, el IV centenario de la última piedra, con un homenaje a un hombre humilde que murió aquí un 4 de marzo. Homenaje íntimo, entre amigos, entre sabedores y amantes de este Monasterio».

En cuanto a la importancia y significación arquitectónica del Monas-

terio, la investigación, el mejor empleo de estos lugares que ofrecen fama y saberes, que ofrecen el noble espíritu que hoy nos rodea aquí».

«Fray Antonio de Villacastín —añadió—, el modesto lego obrero mayor, es un hombre de fe. Cree en la empresa que comienza, y sabe que el único medio de conseguirla es el trabajo, sin ceremonias, el trabajo diario, silencioso, esforzado, continuo; ese es el que permite llegar siempre a la última piedra. Hermosa lección que conviene tener en cuenta, porque el Monasterio está hecho con los modestos legos Fray Antonio».

Posteriormente, tomaron la palabra don Gabriel Sabau Bergamín, cronis-

ta del Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial; el poeta y periodista, don José María Suárez Campos; don Antonio Guisado Garay, director de la Galería Floridablanca; y el Padre Gonzalo Díaz, Prior del Real Monasterio. Don Eloy Fernández de la Peña re-

citó varios sonetos dedicados al Padre Villacastín.

Colaboraron en la celebración de los actos de homenaje: el Patrimonio Nacional, el Ayuntamiento de San Lorenzo de El Escorial, la Orden de San Agustín, la Asociación de Amigos del

Real Coliseo de Carlos III, el Instituto Nacional de Bachillerato, Colegios nacionales y privados de San Lorenzo de El Escorial, la Escolanía del Real Monasterio, el Conservatorio de Música y la Asociación «Padre Antonio Soler».

Colaboración del Patrimonio Nacional en FITUR 84

En el Palacio de Cristal de la Casa de Campo, y con motivo de la cuarta edición de la Feria Internacional de Turismo, se expusieron, cedidas por el Patrimonio Nacional, una armadura de la antigua guardia de Archeros, un arnés de hierro acerado del siglo XVI, cuatro obras de Brambilla — *Vista de la fuente de la Espina, Vista del Real Museo de Madrid, Vista general de Madrid, Vista del Salón de Cabras*— y el cuadro *Paseo de la Alameda de Méjico*, anónimo.

El programa que se desarrolló incluyó actos oficiales y actividades profesionales y populares. Entre éstas destacaron las mesas redondas; la IV Muestra Internacional de Cine Turístico y el IV Festival Folklórico de los Pueblos del Mundo; el II Festival gastronómico de las cocinas y vinos de España; espectáculo de la Escuela Andaluza del Arte Ecuestre en una carpa instalada en la antigua pista de exhibiciones de la Feria del Campo; I Exposición internacional del cartel de Turismo y de bibliografía turística, y una Muestra internacional de documentales para profesionales.

Sesenta y un países extranjeros en-



La armadura y el arnés, que, junto con varios cuadros de Brambilla, cedió el Patrimonio Nacional a la Exposición FITUR 84.

tre los que, como novedad, se encontraron Suiza, Bahamas, Curaçao, Gabón y Andorra, y las diecisiete Comunidades Autónomas de España, formaron parte de este importante certamen que, a través de los directores de IFEMA y la propia FITUR, tuvieron una presencia activa en diversos acontecimientos turísticos, y que a los cuatro años de su primera celebración ocuparon el principal lugar entre todas las ferias del mundo del sector turismo.

La inauguración oficial de FITUR 84 tuvo lugar el 31 de enero, y días después, la Comunidad Autónoma de Madrid, junto con la Comunidad Valenciana, la Junta de Andalucía y los países Austria, Bulgaria, Chile, Italia, México, Panamá, República Federal de Alemania y Tailandia, celebraron su día, contando para ello con la presencia de don Joaquín Leguina, Presidente de la Comunidad, y don Enrique Tierno Galván, Alcalde de Madrid.

Conciertos en los Sitios Reales

Pro Mvsica Antiqua de Madrid en Aranjuez

En la Capilla del Palacio Real de Aranjuez se celebró un concierto, organizado por la Consejería de Cultura, Deportes y Turismo de la Comunidad Autónoma de Madrid con la

colaboración del Patrimonio Nacional, que corrió a cargo del Grupo Pro Mvsica Antiqua de Madrid.

El numeroso público que se congregó en la Capilla pudo disfrutar de un programa sobre la canción y la danza en la música española de la Edad Media y del Renacimiento. En la primera parte, dedicada a la Edad Media, breve homenaje a Alfonso X el Sabio en el 700 aniversario de su muerte, interpretaron: «Santa María, strela do dia» (Cantiga 100), «Da que Deus, mamou leite» (Cantiga 77), «Muit'amar devemos» (Cantiga 36),

«O que pola Virgen» (Cantiga 124), «Quen a omagen da Virgen» (Cantiga 353), «Connosçudamente mostra» (Cantiga 333) y «A que avondou do vinno» (Cantiga 386), de Alfonso X el Sabio; «Mariam Matrem», de Llibre Vermell de Montserrat; «Pastorela», de Teobaldo I de Navarra; y «Ondas do mar de Vigo» y «Mia Yrmana Fremeosa», de Martín Códax. La segunda parte, música de los Cancioneros españoles de los siglos XV al XVII, la integraron: «A los maytines era», del Cancionero de la Colombina; «Pastorçico, non te aduermas», del Cancionero de Pala-

cio; «Danza alta», de Francisco de la Torre; «Con amores, a mi madre», de Juan de Anchieta; «Tres III», de Antonio de Cabezón; «Niño Dios D'amor herido», de Francisco Guerrero; «En Belén están mis amores», anónimo; «Gallarda A 2», de B. de Selma y Salaverde; «Al villano se la dan», anónimo; «Jacara», del Libro de Tonos

Humanos; y «Romerico Florido», de Mateo Romero.

Pro Música Antigua de Madrid — formado por Miguel Ángel Tallante, director, Itziar Atucha, Juan Zamora, Miguel Borja, Enrique Lafuente y María José Sánchez— es un grupo que se creó con el propósito de investigar y difundir la música europea de la

Edad Media, Renacimiento y época prebarroca para salvarla del olvido en que permanecía hasta hace muy pocos años. Cuenta con una valiosa colección de instrumentos reproducidos a partir de los originales, lo cual contribuye a la formación de un conjunto semejante a los que en su época constituían las capillas cortesanas.

María Rosa Calvo en el Palacio de Aranjuez

Con la colaboración del Patrimonio Nacional, y en la Capilla del Palacio Real de Aranjuez, María Rosa Calvo-Manzano ofreció un recital de arpa de música española, organizado por la Consejería de Cultura, Deportes y Turismo de la Comunidad Autónoma de Madrid.

La arpista madrileña interpretó cinco piezas del siglo XVI: «Villancico», de L. Milán; «Gallarda», de A. de Mudarra; «Romance», anónimo; «Guárdame las vacas», de L. Narváez; «Pavana con su glosa», de A. de Cabezón; cuatro piezas del siglo XVII, recogidas por Lucas Ruiz de Ribayaz en su tratado *Luz y norte Musical*: «Chacona», «Galería del amor», «Pavana y Hachas», «Danza de las antorchas»; y tres sonatas del siglo XVIII:



María Rosa Calvo durante el recital de arpa que ofreció en la Capilla del Palacio Real de Aranjuez.

Sonata en Sol Mayor, anónimo; Sonata en Sol Mayor «Zapateado», del P. A. Soler, y Sonata en Re Mayor «Zapateado», de M. Albéniz. La segunda parte del recital la integraron: «Danza Villanesca», de E. Granados; «Torre Bermeja» y «Rumores de la culeta», de I. Albéniz; «Canción de danza», de J. M.^a Franco; «Viejo Zortzico», de J. Guridi; y «Apunte bético», de G. Gambau.

María Rosa Calvo-Manzano ha ofrecido más de 1.500 conciertos, repar-

tidos por los cinco continentes. Está en posesión de premios y distinciones de los más importantes centros y concursos internacionales dedicados al arpa. Destacan, entre otros, el «Aguila de Tlatelolco», máximo galardón que se concede a extranjeros por la labor cultural desarrollada en México; y el «Sagitario de oro», concedido por la Academia de Arte y Cultura de Roma, en reconocimiento a la labor de divulgación del arpa llevada a cabo a nivel internacional.

El Trío d'Archi di Roma en el Palacio Real de Madrid

El Trío d'Archi di Roma en un momento del concierto que ofrecieron en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.



En el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, bajo la presidencia de honor de Sus Majestades los Reyes, y con asistencia de Doña Sofía, se celebró un concierto con los Stradivarius de la colección palatina, perteneciente al III Ciclo de Música de Cámara, que fue retransmitido días después por la Segunda Cadena de la Televisión Española.

El concierto, organizado por el Patrimonio Nacional y el Departamento

de Música de la Universidad Autónoma de Madrid, corrió a cargo del Trío d'Archi di Roma, que interpretó «Trío en Fa Mayor Op. 14 n.º 6» (larghetto, allegro, rondo), de L. Boccherini; «Divertimento en Mi Bemol Mayor» (allegro, adagio, menuetto, andante, menuetto, allegro), de W. A. Mozart; y «Trío en Do Menor Op. 9 n.º 3» (allegro con spirito, adagio con espressione, scherzo, finale), de L. van Beethoven. Ante los numerosos aplausos de los asistentes, ofrecieron en excelente versión una «Fuga», de Albinerchsberger, y un «Finale», de Haydn.

El Trío d'Archi di Roma, integrado por Antonio Salvatore (violín), Paolo Centurioni (viola) y Mario Centurione (violoncello), destaca por su gran actividad musical, tanto en Italia como en el extranjero. Ha actuado en todos los países de Europa, y su larga experiencia les ha permitido conseguir una fusión de sonidos y una intensa capacidad interpretativa, como principales cualidades.

El Trío de Cuerdas de París en el Palacio Real de Madrid

Dentro del III Ciclo de Música de Cámara, y organizado por el Patrimonio Nacional y el Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Madrid, el Trío de Cuerdas de París ofreció un concierto en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, bajo la presidencia de honor de Sus Majestades los Reyes.

El Trío parisiense interpretó, con los extraordinarios instrumentos Stradivarius de la colección del Patrimonio, el «Trío n.º 1 en Si Bemol Mayor D 471» (allegro), de Franz Schubert; «Sonata en Trío n.º 2 B.M.W. 526»



El Trío de Cuerdas de París, con los Stradivarius del Patrimonio, en el concierto celebrado en el Salón de Columnas del Palacio Real.

(vivace, largo, allegro), de J. S. Bach; «Trío Op. 58» (allegro moderato, adagio, allegro con spirito), de A. Roussel; y «Trío Op. 9 n.º 3» (allegro con spirito, adagio con espressione, scherzo, finale), de L. van Beethoven. Los calurosos aplausos que recibieron fueron correspondidos con dos breves «fugados» de J. S. Bach, con los que finalizó la grata sesión.

Sus componentes, Charles Frey, Michalakakos y Jean Grout, dedicados exclusivamente a la música de Cámara, pertenecen a la Orquesta Nacional de Francia. Han sido galardonados con dos Grandes Premios del Disco por la Academia francesa, y un gran número de compositores han escrito obras especialmente para ellos, confiándoles, asimismo, sus estrenos.

Concierto del Cuarteto Crafoord

Bajo la presidencia de honor de Sus Majestades los Reyes, y en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, se celebró un concierto, con los Stradivarius del Patrimonio, que corrió a cargo del Cuarteto Crafoord de Estocolmo.

Interpretaron el «Capricho en Mi Menor Op. 81», de F. Mendelssohn

El Cuarteto Crafoord durante el concierto que se celebró en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid.



Recitales de órgano en el Monasterio de la Encarnación

Patrocinados por el Patrimonio Nacional, y dentro del ciclo «Música en los Templos», se han celebrado varios recitales de órgano en el Monasterio de la Encarnación de Madrid. Estos han sido ofrecidos

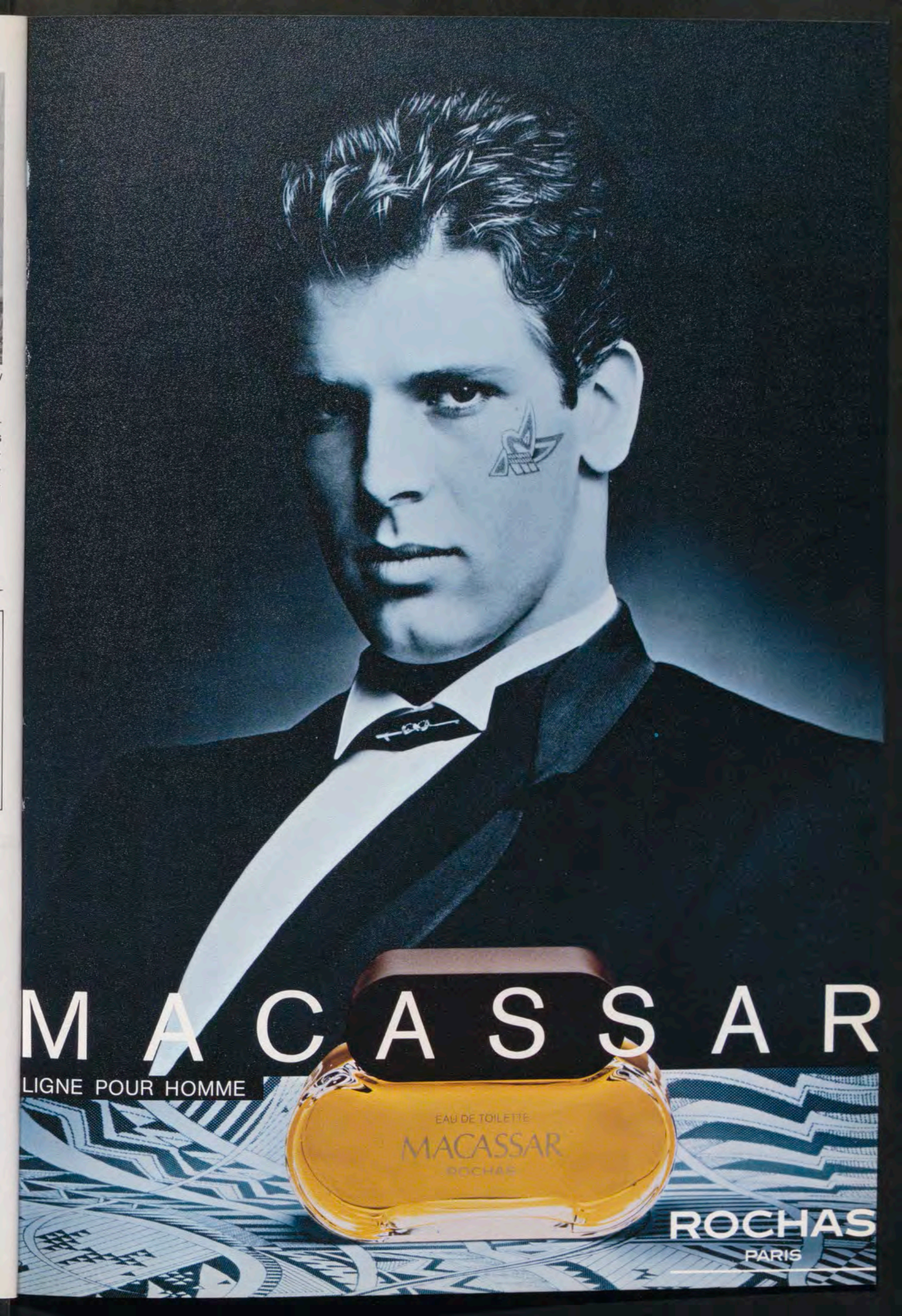
por prestigiosos organistas como Eusebio Soto, Marcos Vega, Paulino Ortiz de Jócana, Paulino González, José Rada, Lucía Riaño y Felipe López.

Bartholdy; «Cuarteto n.º 5 en Do Mayor» (allegro molto con spirito, balada, scherzo finale), de Wilhelm Sten-

hammar; y «Cuarteto Op. 59, n.º 1 en Fa Mayor» (allegro, allegretto vivace e sempre scherzando, adagio molto e mesto, allegro), de L. van Beethoven.

El concierto, perteneciente al III Ciclo de Música de Cámara, y organizado por el Patrimonio Nacional y el Departamento de Música de la Universidad Autónoma de Madrid, se cerró con un «andante cantabile», de Tchaikowsky, ante los numerosos aplausos de los asistentes.

El Cuarteto Crafoord —integrado por Gert Crafoord, primer violín; Wille Sundling, segundo violín; Lars Jonsson, viola; y Lars-Olof Bergström, violoncello— fue creado en 1969, obteniendo un gran éxito en su presentación en 1970 en Estocolmo. Su amplio repertorio comprende desde los compositores clásicos hasta los más modernos. Han realizado numerosas grabaciones, y en 1979 les fue concedido el Premio del Disco de su país.



MACASSAR

LIGNE POUR HOMME



EAU DE TOILETTE
MACASSAR
ROCHAS

ROCHAS
PARIS

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 extra-plano, 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.

