REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XXIII. N.º 88 (2.º TRIMESTRE 1986). PRECIO: 500 PESETAS (IVA INCLUIDO)


MAJORICA®
Joyas y Perlas

Arte para vivir con estilo

Vivir con estilo no es un lujo, es una costumbre.
Va con una forma de ser,
con una manera de ver las cosas.
Rodearse de buen gusto.
Meneses es tener arte para vivir con estilo.

MENESES

Artesanos Orfebres
1840

Muchos de los relojes más preciados del mundo han sido creados en Ginebra.

Reloj-bombonera de la época Imperio (1810-1820), su mecanismo y la decoración de la caja son prueba evidente del virtuosismo del artesano ginebrino.

Reloj-pistola de la Restauración francesa. Contiene un vaporizador de perfume en forma de flor que aparece en el extremo del cañón al apretar el gatillo. Tanto el mecanismo como los esmaltes fueron creados en Ginebra.

Estos relojes forman parte de la Colección Wilsdorf, denominada así en honor a Hans Wilsdorf, fundador de Rolex.

La gran tradición de los relojeros ginebrinos se sigue manteniendo en la creación de un reloj extraordinario: El Rolex Oyster.

La caja de cada cronómetro Rolex Oyster se talla de una sola pieza en un bloque de metal y son necesarias hasta 162 operaciones distintas, todas ellas de gran precisión, para su realización.

Sin duda existen métodos más sencillos de fabricar un reloj. Pero no en Rolex.

ROLEX
of Geneva

CRONOMETRO ROLEX DAY-DATE EN ORO DE 18 QUILATES CON BRAZALETE PRESIDENT.
TAMBIEN EXISTE EN ORO GRIS DE 18 QUILATES O EN PLATINO.

Sólo un seleccionado grupo de joyeros es Concesionario Oficial Rolex.
Para una información más detallada y lista de Concesionarios Oficiales, diríjase a: Relojes Rolex de España, S. A.
Serrano, 45 - 5.ª planta - 28001 Madrid.

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: 101.250.278.999,00 »

Representaciones

En AMERICA:

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

En EUROPA:

Alemania
Bélgica
Francia
Inglaterra
Suiza

En ASIA:

Filipinas
Japón

En OCEANIA:

Australia

OFICINA PRINCIPAL: Alcalá, 14. MADRID

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

Pensando en su futuro le ofrecemos

- Aumentar sus ahorros.
- Crear riqueza.
- Preservar su patrimonio.
- Garantizar su tranquilidad.

CASER
GRUPO ASEGURADOR

"CULTURA: Mejoramiento de las facultades físicas, intelectuales y artísticas del hombre."

PETROMED APOYA A LA CULTURA

Así es. PETROMED, una de las primeras empresas petroleras españolas, también destina una buena parte de sus actividades a la promoción del saber, del arte y del deporte.

Sus numerosas ediciones de libros, la restauración de obras de arte, el patrocinio de pruebas deportivas, son algunas muestras que reflejan el deseo de una empresa que no se conforma con trabajar bien y producir con calidad. PETROMED fomenta y vive la cultura.

PETROLEOS DEL MEDITERRANEO, S.A.

PARTICIPE EN EL NEGOCIO DEL OCIO CON TITULOS DE PUERTO SHERRY

PUERTO TENIS · SQUASH · PADDLE · DEPORTE

Un Club de raquetas con más de 17 pistas y 50.000 m² de instalaciones cubiertas, en un Club deportivo con gimnasios, saunas, piscinas cubiertas y al aire

PUERTO WINDSURF PESCA · SUBMARINISMO

libre, vestuarios, taquillas... Con el más completo y moderno equipamiento y un perfecto mantenimiento, para que usted pueda disfrutar de su deporte

PUERTO HOTEL · CLUB · GOLF · ESCUELAS

favorito con su familia y sus amigos. Un hotel en primera línea del Puerto con 300 confortables camarotes, distribuidos en tres edificios, y 17 lujosas suites.

PUERTO VELA · REGATAS · SOL · ATLANTICO

Un Club Social con salas de juego, cine-teatro, discoteca, restaurantes, cafeterías, centro comercial, Marina a Flote y Marina Seca para más de 4.000

PUERTO AEROBIC · PISCINAS · SALUD · PLAYAS

embarcaciones con la más avanzada tecnología para su comodidad y seguridad, donde podrá disponer en pocos minutos de su embarcación o de una

PUERTO CASINO · CABALLOS · FORMULA UNO

de las 200 que el Club tiene a su disposición. Con escuelas de vela donde aprender a navegar y conseguir la correspondiente titulación.

PUERTO OCIO · PUERTO NEGOCIO

Todo un mundo en sí mismo. Puerto Sherry, el puerto deportivo más avanzado de Europa, donde cada socio encontrará el deporte o la diversión que más le apetezca. Donde no es necesario tener un barco porque el Club tiene 200 para que Usted elija y donde tendrá a su disposición un hotel con 300 camarotes y 17 suites.

LA CLAVE DE TODO:
Hacerse socio titular de Puerto Sherry. Por sólo 1.500.000 pesetas, a pagar cómodamente, realizando una inversión revalorizable, que le permitirá, además de obtener dividendos, transferir su título cuando Vd. lo desee.

PUERTO SHERRY

Para disfrutar con dividendos

Llámenos hoy mismo al

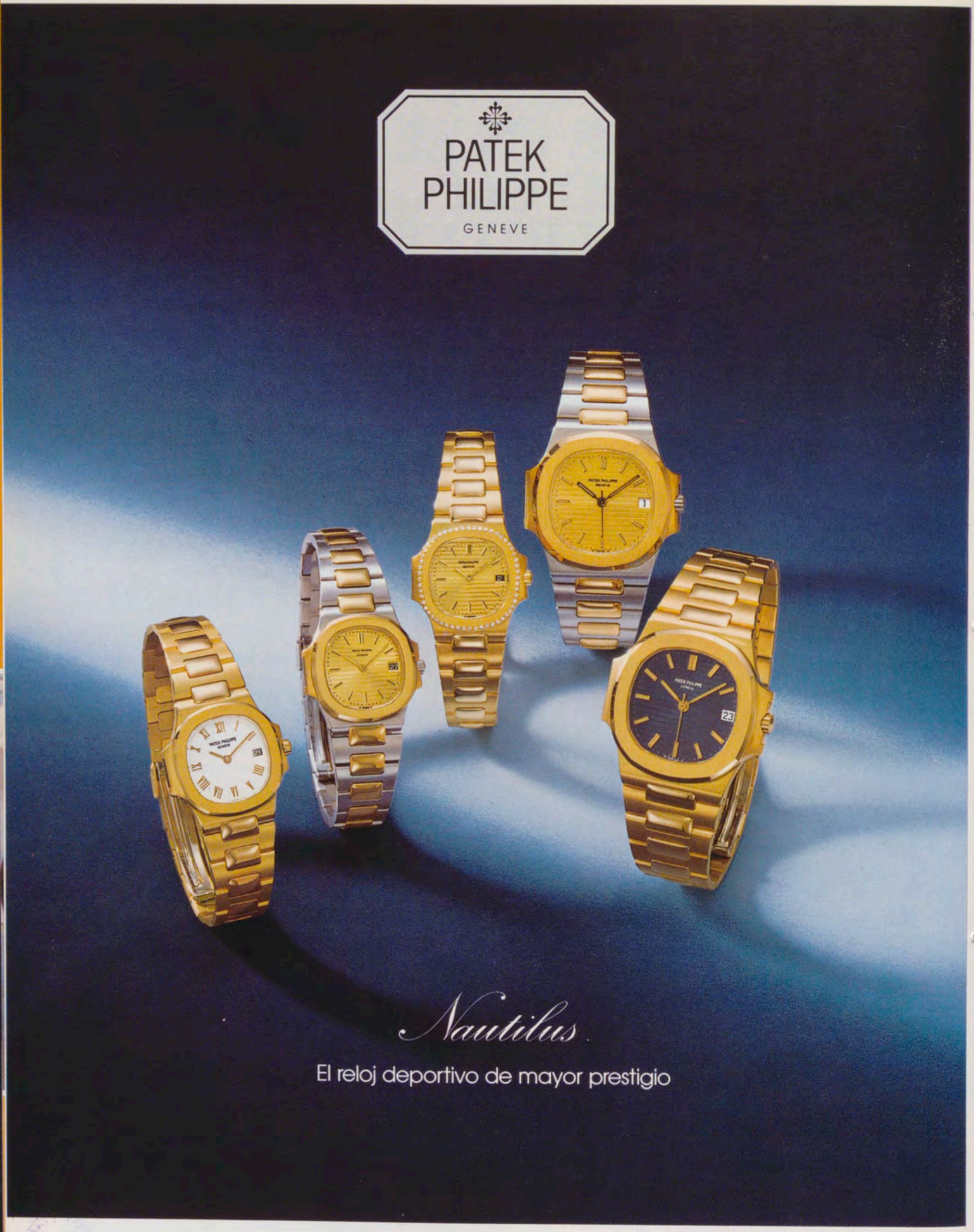
(956) 85 33 00
(91) 419 10 11

Visítenos en nuestras oficinas en Puerto Sherry
O llene el cupón adjunto y envíelo a
MARINA PUERTO DE SANTA MARIA, S.A.
Apdo. de Correos 106
El Puerto de Santa María. Cádiz
D. GENERAL: ARESERVICE, S.A. (Grupo Aresbank)

DARSENA INAUGURADA 15 DE JUNIO

EMISION LIMITADA ¡APRESURESE!

Deseo recibir más información sobre Puerto/Sherry. 01-BS-J
Nombre ..... D.P. .....
Dirección ..... Tel. .....
Localidad .....
Deporte favorito .....



PORTADA

Fuente de las Conchas, situada en los Jardines del Campo del Moro del Palacio Real de Madrid.

REALES SITIOS
Revista del Patrimonio Nacional

PRESIDENTE:
Manuel Gómez de Pablos

CONSEJERO-GERENTE:
Julio de la Guardia García

VOCALES:
Ramón Aguiló Munar, Juan Antonio Barranco, Rafael Canogar, Francisco Javier Díe Lamana, Julio Feo Zarandieta, Prudencio García Gómez, Dionisio Hernández Gil, Pilar de la Torre y José Villegas Ortega.

DIRECTOR:
Rafael Sánchez

REDACTOR JEFE:
Jesús Infante Landáburu

COMITE DE REDACCION:
M.ª del Carmen Díaz Gallegos, Fernando Fernández-Miranda, Margarita González, Juan Hernández, Concepción Herrero Carretero, Fernando A. Martín García, Consolación Morales, Javier Morales, Pilar G. Morencos, Manuel del Río, M.ª Teresa Ruiz Alcón y María Leticia Sánchez Hernández.

ADMINISTRADOR:
Miguel Villena

FOTOGRAFIAS EN COLOR Y EN NEGRO:
Laboratorio Fotográfico del P. N., Francisco Rodríguez y Miguel Francisco Díaz.

REALES SITIOS. PATRIMONIO NACIONAL (PALACIO REAL. C/ BAILEN, S/N. TELEF. 248.74.04. 28013 MADRID). AÑO XXIII. NUM. 88. SEGUNDO TRIMESTRE 1986. PRECIO: ESPAÑA, 500 PESETAS; EXTRANJERO, 1.200 PESETAS. SUSCRIPCION: ESPAÑA, 1.300 PESETAS; EXTRANJERO, 2.600 PESETAS (IVA INCLUIDO).

IMPRIME: Raycar, S. A., Impresores. Matilde Hernández, 27. Tel. 471.91.00. 28019 Madrid.

DEPOSITO LEGAL: M. 11.160.—64

Sumario

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 9,30 a 12,45 y de 16 a 17,45 horas.

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

CASITA DEL PRINCIPE.

Laborables, domingos y festivos: de 10 a 13,30 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: de 10 a 13,30 y de 15 a 18 horas. Lunes cerrado (Funcionamiento de las fuentes: jueves, sábados, domingos y festivos).

Domingos y festivos: de 10 a 15 horas (cerrado por la tarde).

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: de 10 a 13,30 y de 15 a 18 horas. Martes cerrado (El bosque de Riofrío, abierto de sol a sol).

Domingos y festivos: de 10 a 15 horas (cerrado por la tarde).

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 9,30 a 13,30 y de 16 a 18,30 horas. Lunes cerrado.

Domingos y festivos: de 9 a 14 horas (cerrado por la tarde).

BURGOS

MONASTERIO DE LAS HUELGAS: Nave Central, Altar Mayor, Coro, Sala Capitular, «las Claustrillas», 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.

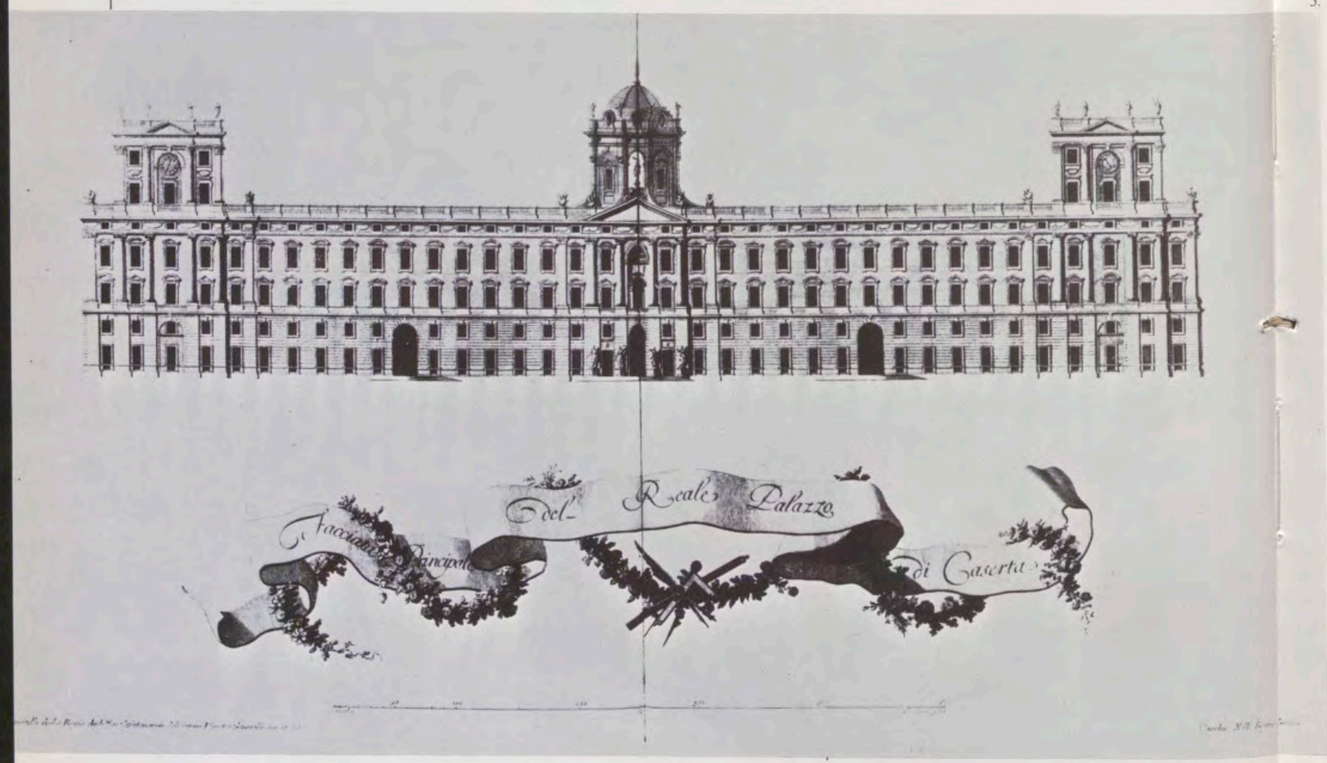
Laborables, domingos y festivos: de 10 a 13 y de 16 a 19 horas. Lunes cerrado.

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).*

DICHIARAZIONE
DEI DISEGNI
DEL
REALE PALAZZO
DI CASERTA
ALLE SACRE REALI MAESTÀ
DI CARLO
RE DELLE DUE SICILIE E DI GERUS.
INFANTE DI SPAGNA DUCA DI PARMA E DI PIACENZA
GRAN PRENCIPE EREDITARIO DI TOSCANA
E DI
MARIA AMALIA
DI SASSONIA
REGINA &c &c

IN NAPOLI MDCCLVI
NELLA REGIA STAMPERIA

1. 2.



3.

1. Portada del Album de Caserta, obra del arquitecto Luigi Vanvitelli, que recoge sus ideas y diseños acerca de la construcción del Palacio (Biblioteca del Palacio Real de Madrid).

2. Fachada principal del Palacio Real de Caserta, en la que se encuentran los jardines.

3. Fachada principal del Palacio Real de Casersa, donde está situada la plaza.

Construido por iniciativa de Carlos III

El Palacio de Caserta, en el Album de la Real Biblioteca de Madrid

Por VIRGINIA TOVAR MARTIN

Carlos de Borbón fue Rey de Nápoles entre los años 1734 y 1759. Al morir su hermano, Fernando VI, regresará a España para ocupar el trono bajo el nombre de Carlos III. Rey de las Dos Sicilias, Duque de Parma y de Piacenza, Gran Príncipe Hereditario de Toscana, el Rey de España Carlos III desarrolló una actividad cultural, política y artística de extraordinario relieve durante su estancia en tierras italianas, no menos destacada que la ingente tarea de modernización y progreso que llevara a cabo en su segunda etapa española, como Monarca reinante.

El Reino de Nápoles en el siglo XVII, bajo el dominio español, atravesó por una época incierta, de revueltas sociales y pobreza, que paralizaron la vida cultural e incrementaron la tensión política, quedando excepcionales episodios aislados de recuperación, como las reconstrucciones de las ciudades sicilianas tras el terremoto de 1693 o los nuevos emplazamientos de Avola, Grammichele y Noto[1]. Quizá por este motivo, también la llegada del Rey Carlos de Borbón, hijo de Felipe V y de su segunda esposa Isabel de Farnesio, represente un hito muy destacado en aquellos territorios en cuanto a su mejora y transformación radical en algunos aspectos, y su presencia pueda ser juzgada con valores altamente positivos no sólo por una nueva política de gobierno, sino también por un afán de recuperación artística y cultural.

En el año 1742, Nápoles contaba

con 290.000 habitantes. En la ciudad, Carlos III proyecta una multitud de edificios públicos, academia, hospitales y asilos, como el de San Juan y Santa Teresa, en cuya iglesia proyectó Vanvitelli uno de los más hermosos ejemplos del arte barroco de la época [2]. El Rey construyó el Tribunal de la Salud a la Immacolatella, reconstruyó el puerto, y en la periferia nuevas calles: la de Marinella, hacia el Borgo de Loreto; la litoral, hacia Mergellina; la Foria, donde se construye el Albergue para Pobres; y el Asilo citado en el Bomero, para poder alojar a numerosas personas. En el año 1743, construye la villa de Capodimonte, con su célebre Museo, donde instala la colección Farnesio, que le ha llegado por herencia materna, y la prestigiosa fábrica de cerámica, que tanta incidencia tendrá poco después en la del Buen Retiro, también creada por su iniciativa.

Carlos III llevó a cabo en aquellas tierras un ambicioso programa de realizaciones arquitectónicas, pero entre todas ellas destaca la emprendida en la villa de Caserta, donde decide instalar su gran Palacio Real. La propuesta de la obra por parte del Rey surge dentro de una corriente estilística internacional, caracterizada por un abanico de soluciones heterogéneas, con cierta problemática, a pesar de que en la base de la mayoría de tales proyectos, que se extienden en un área geográfica muy dilatada, se utilicen criterios con ciertos valores universales.

Desde principios del siglo XVIII, Ferdinando Sanfelice había creado en Nápoles cierta animación arquitectónica, construyendo algunos edificios notables, como el propio palacio del arquitecto, con el particular tratamiento barroco dado a la escalera. En Sicilia, en el proceso de reconstrucción tras el terremoto citado, G. B. Vaccarini también llegó a crear cierta rehabilitación constructiva, sobre todo en lugares como Catania y Augusta. La labor fue continuada por Stefano Ittar, R. Gagliardi y V. Sinatra [3]. A la llegada de Carlos III, en 1734, brillaban algunos nombres en el seno de la arquitectura, y comenzaban a destacar otros, que adscritos a los programas reales, alcanzarían gran fama. Destacamos entre ellos a Luigi Vanvitelli que junto a Barletta y otros maestros se hicieron responsables de las principales obras de la Corona [4].

Luigi Vanvitelli será el arquitecto a quien Carlos III encomiende la creación de su Palacio Real de Caserta. Había nacido en Nápoles en 1700, hijo de un pintor holandés, Gaspar van Wittel, el cual realizó obras de pintura y arquitectura conjuntamente. L. Vanvitelli se formó con su padre en el ambiente napolitano del primer tercio del siglo XVIII, dándose pronto a conocer por sus obras en Ancona, donde realizó la construcción del muelle, el palacio Feretti, el lazareto y el frontispicio del Gesu, obra que terminaba en el año 1743 y con la que había conseguido alcanzar un gran prestigio. Fue llamado a continuación por el Monarca para realizar el Asilo de San Juan y Santa Teresa, lo cual ya demuestra su consolidación como gran arquitecto en los medios napolitanos. En 1752, el Rey le encomendó la construcción de Caserta, obra con la que consagraría su carrera artística [5].

Album encargado por Carlos III

En la Historia de la Arquitectura, muy pocas obras merecieron que el artista-creador alcanzase el honor de poder expresar el curso de sus ideas, sus impresiones personales, sus diseños, o el proceso figurativo y simbólico de un edificio, en un volumen impreso y bellamente ilustrado, que, a modo de diálogo abierto del artista con su obra, pudiera plasmar todo aquello que pertenece al valor de su ingenio y a la satisfacción espiritual o formal que la obra le sugiere. Este honor le fue otorgado a Luigi Vanvitelli y a su Palacio Real de Caserta. En el libro, dedicado al Monarca y por encargo real, el arquitecto napolitano, muy poco tiempo después de comenzada la obra de Caserta, recopilaba todo el proceso creativo del Palacio para ser impreso, y, así, dejar constancia de su auténtico planteamiento, de sus intenciones artísticas, de su distribución y detalles ornamentales, de sus complementos paisajistas, de todos y cada uno de los argumentos que pasaron por su mente, que creó con su fértil imaginación, muchos de los cuales, por circunstancias diversas, no serían llevados a la realidad, reflejándose ellos en el bello Album de Caserta como testimonio de su ambiciosa «idea» y de aquellos complementos del entorno que nunca se ejecutaron.

La obra vio la luz en el año 1756, titulándola el arquitecto «DICHIARAZIONE DEI DISEGNI DEL REALE PALAZZO DI CASERTA». La edición fue encomendada a la Imprenta Real, que puso todo su empeño para que la composición del texto y sus correspondientes ilustraciones se convirtieran asimismo en una obra modélica para satisfacción de bibliófilos y amantes de la arquitectura [6].

El Album de Caserta es una pieza excepcional por la calidad del papel utilizado, por su composición, su tamaño [7] y los numerosos motivos que amenizan cada uno de los capítulos, y que algunos corresponden al mundo de la pintura, aunque en su totalidad fueron diseñados por Luigi Vanvitelli, que nos descubre sus condiciones de buen pintor y excelente compositor de retratos, de figuras infantiles y naturalezas muertas. La larga serie de diseños arquitectónicos del edificio —expuesta minuciosamente en plantas y alzados, secciones longitudinales y transversales, ornamentos y cubiertas, finísimos dibujos del parque con la infinita modalidad ornamental llevada a los parterres—, la diversidad de las fuentes, la ciudad creada en el entorno, las arboledas y el paisaje infinito de unos fondos naturales que se pierden en la lejanía del cielo y las montañas con el realismo de la más bella composición pictórica barroca, nos muestran a un Vanvitelli de más alta dimensión y a un artista de una capacidad creativa, riguroso en sus métodos e indefinible en su talento e imaginación.

Vanvitelli ha puesto en el texto emoción y poesía, y ha llevado también a sus dibujos no sólo precisión, rigor matemático, proporción y medida extremas, sino también la pasión del artista que perfila, remata y siente su obra virtualmente acabada, perfecta, de acuerdo con la concepción ideal plasmada en su mente y en su espíritu. Los diseños, perfilados hasta en sus más mínimos detalles, arrojan una luz nueva sobre el Palacio de Caserta y su entorno, revelan la extrema preparación dibujística del autor, y nos dan a conocer sobre todo que la Residencia Real de Carlos III llegó a ser la más bella y monumental empresa palacial del siglo XVIII en Italia.

El Album de Caserta fue preparado con primor por el artista, como si se tratase de un regalo especial para sus protectores. Cada dibujo va acompañado de una orla sobre la que se escriben las notas aclaratorias que identifican cada proyecto. En su parte central, siempre aparecen coronas de laurel, trompetas y otros motivos alegóricos como la rama de olivo. Parecen expresar el Triunfo, la Paz, la Concordia, las Artes, como atributos vinculados a la regia residencia de los Reyes. Aparecen sartas de frutas y flores y símbolos de las Artes liberales, sobre todo de la Aritmética y Geometría, tan vinculadas al arte de la Arquitectura. No olvida Vanvitelli mostrar el Palacio ya en «vivo» con su Plaza de Armas, la Guardia Real alineada, y el ritual de las grandes carrozas, ricamente adornadas, tiradas por briosos caballos, y el acompañamiento de lacayos y criados. En el otro extremo del edificio, el jardín perdido en el infinito con su distribución laberíntica y sus numerosos episodios formales en torno a la rigurosa axialidad que domina y todo lo disciplina. En esta parte del Jardín, reservada de lo oficial, Vanvitelli ha creado otro tono ambiental, más íntimo, más silencioso, pero saturado también de delicadas composiciones, en las que la naturaleza, domada por el artista, se vuelve sutil y transparente, articulada a través de los roleos, los diversos modelos vegetales, la lacería, los perfiles

geométricos de setos, parterres y fuentes. Al contemplar el ingente proyecto, nos parece un sueño imposible. Seguramente también lo era en aquellos momentos para Vanvitelli, ya que la obra apenas había salido de los cimientos cuando se edita esta singular recopilación de su proyecto.

Tres años después de ser editada, Carlos III regresó a España al ser proclamado Rey. En su equipaje personal vino sin duda el Album de Vanvitelli sobre el Palacio de Caserta. Poco tiempo después, tenemos constancia de que tal Album fue utilizado por deseo expreso del Monarca para la puesta en marcha de su Villa de la Florida sobre los altos de Leganitos, precisamente donde estuvo asentada antaño la villa de los Osuna y la Villa del Príncipe Pío de Saboya. La construcción de la Villa de la Florida fue encomendada a un arquitecto italiano, Felipe Fontana. Al morir éste, su viuda devuelve al Rey los proyectos realizados para esta residencia real en la periferia de la capital. Son en total cuarenta y ocho dibujos, y junto a ellos, la viuda de Fontana dice también que hace entrega del Album del Palacio de Caserta, que había sido confiado a su marido por el Rey para que le sirviese de orientación en la construcción de la citada villa madrileña [8]. Se conserva un lienzo con la representación de la Florida, y en él se puede constatar muy bien la influencia que Caserta ejerció sobre la arquitectura palacial española de la segunda mitad del siglo XVIII. Aunque la ambición de la obra napolitana no tuvo parangón ni en España ni en Europa, quisiéramos indicar el impacto que causó en las Cortes de Europa, y la admiración de Carlos III por ella, para quien el Album se convirtió posiblemente en un recuerdo lleno de nostalgia.

Importancia y trascendencia de la obra palacial

Antes de precisar la información sobre los dibujos que se integran en el Album, quisiéramos señalar brevemente la importancia y trascendencia de la obra palacial de Caserta, sobre la que no han recaído demasiados apelativos, quizá por considerarla, en juicio de muchos, un epígono del arte barroco de Europa con cierta tendencia neoclásica [9]. A nuestro juicio, Caserta es un organismo en el que culmina y se consolida la brillante arquitectura palacial del barroco.

A través de una visión general, se puede afirmar que el programa palacial europeo del siglo XVIII es uno de los más fastuosos de la historia de la arquitectura. El palacio, como estructura dominante dentro de un gran complejo, en medio del bosque y como centro de dos espacios infinitos y diferenciados, fue a partir de las grandes realizaciones de finales del siglo XVII, Vaux-le-Vicomte y Versalles, uno de los temas mejor desarrollados por iniciativa de los grandes dirigentes políticos de Europa. Son empresas del absolutismo que se atienen a esquemas y técnicas muy semejantes, pero que hallan sus diferencias no sólo a través de los diferentes matices artísticos de la corriente barroca, escuelas y artistas en particular, sino también por las especiales circunstancias de cada localidad, el poder y la solvencia económica de cada cliente. En su conjunto, presentan, sin embargo, una serie de denominadores comunes en su estructura, coordinando los elementos diversos en un vasto programa unitario.

Entre los ejemplos más significativos podríamos destacar la arquitectura palacial llevada a cabo en las ciudades germanas y Austria, entre las que destaca Viena, regida por la dinastía imperial de los Habsburgo. Dentro del vasto programa de recuperación de la ciudad tras la batalla de Kahlenberg, los dignatarios de la corte edificaron en ella sus magníficas residencias particulares. El Belvedere, el Liechtenstein o el Scholoss Hof, entre el Donaukanal y el Danubio, se levantaron con toda la ostentación y riqueza, que los grandes arquitectos vieneses desarrollaron en el primer tercio del siglo XVIII, pasando poco después a ser propiedad del Emperador. Pero un acento de mayor relieve todavía llevaría a cabo el arquitecto Ficher von Erlach cuando, por encargo de José I y luego de Carlos IV, crearía el palacio que quiso expresar toda la fastuosidad imperial, el palacio de Schönbrunn, proyectado sobre la plataforma de una colina, en el centro de un marco de bosques, parterres y avenidas. El organismo, en su definitiva realización, sería ciertamente mermado, pero la complejidad de sus referencias formales dieron a Schönbrunn la grandiosidad de Vaux-le-Vicomte o Versalles.

Dentro de las mismas características, podríamos recordar el palacio de Bruchsal, que el obispo de Spira encargó al arquitecto Baltasar Neumann; el arzobispo de Bamberg se construye la residencia privada de Gaibach; Luis IV de Württemberg edifica cerca de Stuttgart su palacio privado; el Duque de Hannover, que contrata a Charbonnier, continuador de Le Notre; y el parque Harrenhausen, en medio del cual el arquitecto Quirini construye su ostentoso palacio.

Munich, Berlín, Dresden como capital de Sajonia, conocieron en el siglo XVIII una era de auténtico esplendor arquitectónico en palacios, parques y jardines. Entre ellas podríamos destacar a la ciudad de Würzburg, en manos de príncipes obispos. Junto al núcleo medieval, se creó la incomparable residencia episcopal, en cuyo proyecto participaron varios de los más célebres arquitectos alemanes, dirigidos por B. Neumann.

En la plaza fuerte de Mannheim, el Elector palatino emplaza su residencia, junto al Oberstadt, una grandiosa ciudad cortesana. Pero es en Italia, también, donde el eco versallesco tiene una gran incidencia en la primera mitad del siglo XVIII, en torno a Turín, el estado de los Saboya, que alcanzaba en estos momentos su mayor esplendor. Su condición estratégica y su trazado romano reticular, no permitieron realizaciones conforme a los modelos parisinos, pero sí se creó en sus alrededores el palacete de caza de Stupinigi —obra de F. Juvara por encargo de Víctor Amadeo II— como un episodio suficiente donde desarrollar la regular planificación, en la que se integra el palacio entre un bello despliegue del arte de la jardinería. También España, bajo la dinastía borbónica, creará una gran construcción versallesca en el frondoso paisaje de Castilla, modernizará y ampliará entre parques y fuentes el palacio de los Monarcas en Aranjuez, y construirá en la capital una nueva residencia real con proyectos de Juvara, en la que también se pueden apreciar, en la primitiva idea, los marcos naturales, los árboles, los parterres, las avenidas y las fuentes. El Buen Retiro, en los proyectos de De Cotte, también se considera una bella muestra del arte versallesco, tan en boga.

Los escenarios cortesanos de Francia, Austria, Alemania, Italia y España, se llenaron de obras maestras, alcanzándose con ellas la cima de la arquitectura palacial barroca. Rusia e Inglaterra también se dejaron cautivar por la misma tendencia, ofreciendo en algunos casos, como el palacio de Blenhein de sir J. Vanbrugh, ejemplos de gran categoría.

En su conjunto, fueron sin duda la manifestación del absolutismo estatal, cuya fórmula había consagrado Luis XIV y su arquitecto Le Vau. En torno a la imagen de Versalles, Francia desarrolló en la misma línea obras tan destacadas como Chams-sur-Marne Marly, y otros muchos recintos palaciales, a través de los cuales los esquemas se fueron perfeccionando y divulgando. Pero Versalles había sido la obra afortunada, la imagen que traduce la exaltación del poder personal, el desafío a los esquemas tradicionales de la arquitectura, el escenario deslumbrador, y el edificio áulico que asume la escala de la imagen dominadora del Monarca. Este mismo espíritu será trasladado a todas las residencias del siglo XVIII.

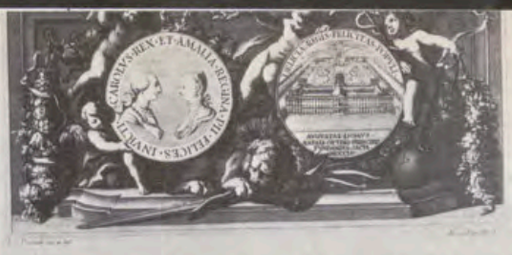
Sin embargo, esta floreciente arquitectura palacial, bajo el punto de vista formal, se caracteriza por una gran diversidad. Representa también una evolución sobre Versalles, de ahí que constituya todo un sistema de soluciones,

(V)

tale, ve l'affodò con alcuni colpi di martello; cinea fu poſcia la caſſetta unita alla pietra con due cinghie di velluto cremeſino trinate d'oro, le quali combinavanſi a quattro col mezzo di una fibbia, e ſollevata dall'aſſe, a cui era avvolto il cordone di ſeta cremeſina, che ſi univa al ravvolgimento raddoppiato della traglia deſcritta, che ſoſteneva il peſo, ecco, aprirſi allora la menſa, e prender forma della bocca di un pozzo, per la quale il RE ſvolgendo il cordone dell'aſſe, in cui era adattato un manico di legno Indiano, fe dolcemente ſcendere la pietra ſino sul fondo preparato già nella dura terra vergine, e quivi dal Capo maeſtro fabbricata, e ricoperta fu con quella dell'Architetto; mentre i due Clementiſſimi Regnanti del lavoro, che faceaſi nel fondamento, ſi erano fatti ſpettatori dal ſopraccennato foraine. Rimbombava intanto, e la circoſtante Campagna, e l'aria ſteſſa dalle gioiose acclamazioni de' popoli, dal concento de i bellici muſicali ſtrumenti, e dal frequente regolato ſtrepito de i fucili, e delle artiglierie.

Dopo queſto ſegnalato giorno ſi diè principio a profondare da ogni lato il deſtinato terreno per le fondamenta del Palazzo, e quindi a fabbricare la grand' Opera nel dì 19. Giugno del medeſimo anno mille ſettecento cinquanta due.

B SPIEGAZIONE



DESCRIZIONE

DEL SITO

DEL

REALE PALAZZO DI CASERTA,

E DELL' INCOMINCIAMENTO DELL' OPERA.

MENE, e fertili Campagne quaſi per tutta la delizioſa Italia s'incontrano: ma rara, e forſe niuna paragonar ſi può con quella, ch' ebbe per eccellenza il nome di Campania, e il cognome di Felice, perlocchè da buona parte degli antichi Scrittori fu tra le pianure tutte dichiarata feliciſſima. Queſta, per darle il più riſtretto confine, ſi circonſcrive a Levante da i Monti Nolani, a Ponente dal tortuoſo fiume Volturno, a Settentrione da i Monti Tifata, ed a mezzo giorno dal Mare Napoletano; quantunque altri dilatandola oltre il Volturno, l'accreſcano di molti famoſi campi, fra i quali il Caleno, il Falerno, e lo Stellatino ſono i più memorabili. La poſizione di queſta terra è la più fortunata,

A

1. Figura infantil que aparece en una de las páginas del Album de Caserta, obra de Luigi Vanvitelli.

2. Página del Album de Caserta, donde el autor nos describe el bello paraje napolitano que rodea al Palacio Real.

3. Vista panorámica del Palacio Real de Casersa, con la plaza en primer término y los jardines al fondo.

1. 2.

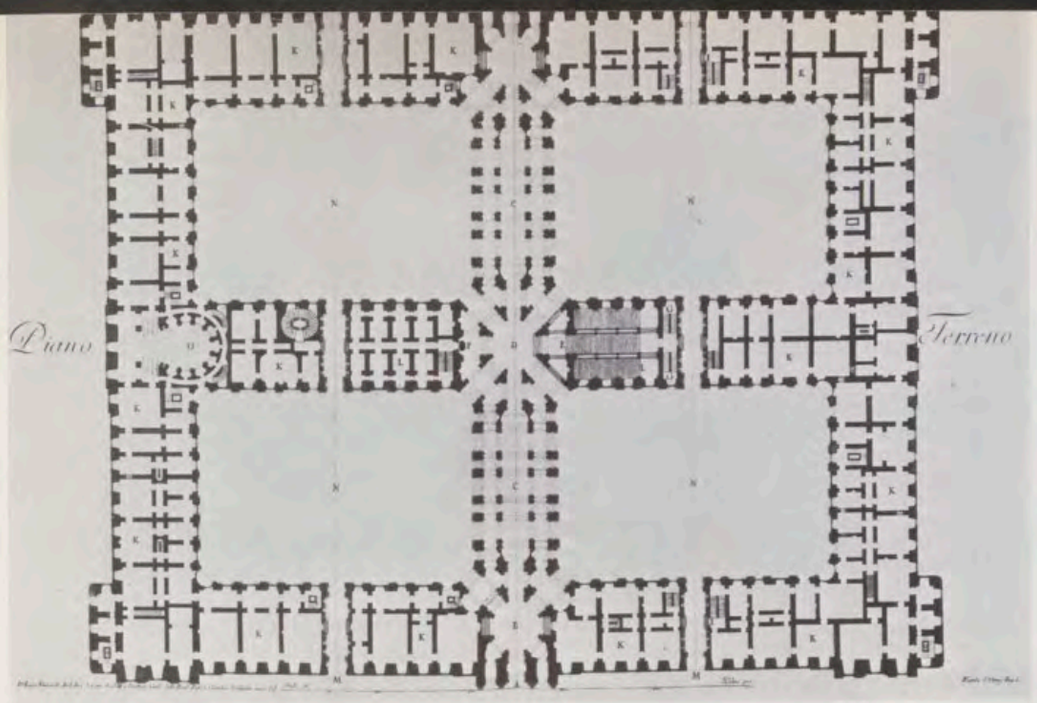
3.

de ideas, de complicada clasificación. Su materialización fue desarrollada por un número muy limitado de arquitectos. Le Vau, Hardouin-Mansart, Ficher von Erlach, B. Neumann, F. Juvara, L. von Hildebrandt, F. Fuga y L. Vanvitelli. Pocos nombres se pueden colocar hoy a la cabeza de las magnas realizaciones. Ello, sin embargo, favorece la visión de las distintas tendencias y particularidades del tema palacial, ya que cada uno de ellos representa un modo particular de resolver el modelado paisajista, los volúmenes compactos o los complementos ornamentales.

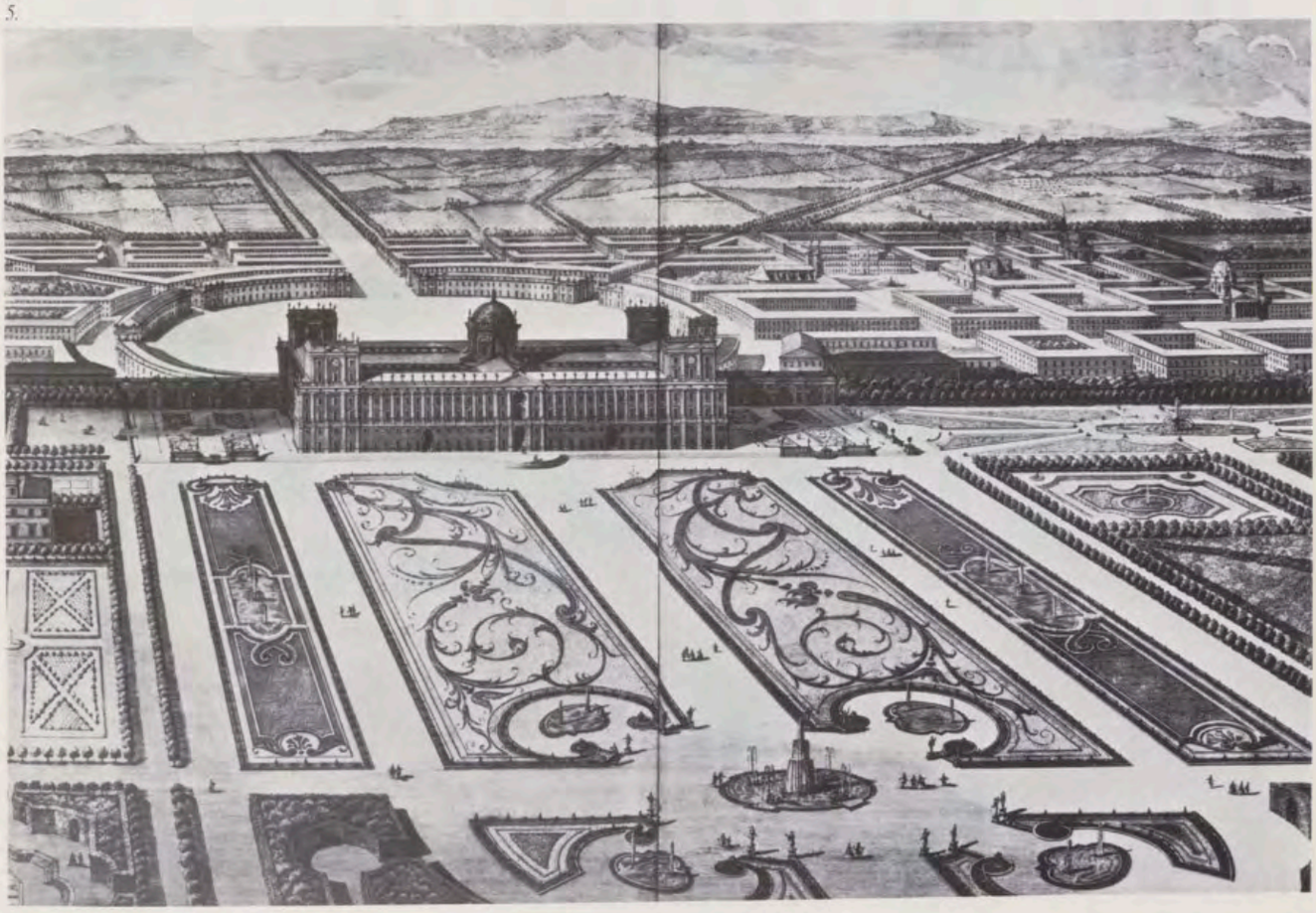
Influencia berniniana en el Palacio de Caserta

En la visión de conjunto, se ha de destacar la reavivación de la arquitectura palacial italiana de los siglos XVI y XVII en estos grandes organismos del barroco tardío. Versalles asumió particularidades del arte francés tradicional, pero también se dejó seducir hondamente por la corriente berniniana más estricta, que se encuentra en el edificio de Caserta, y en su propia radialidad como una persistente huella. A través de los modelos franceses, Italia tiene una prolongación muy sensible en la arquitectura europea del siglo XVIII, teniendo en cuenta además que muchos de los grandes maestros citados se formaron en la escuela romana de C. Fontana, en los últimos decenios del siglo XVII, y que los italianos Juvara, Fuga o Vanvitelli, fueron dignos continuadores de las grandes realizaciones barrocas berninianas de la Roma del siglo XVII, tanto en su proyección histórica como en sus cometidos.

En el círculo austríaco, germano y piamontés, se halla también una sensible rehabilitación de la corriente borro-



4.
5.

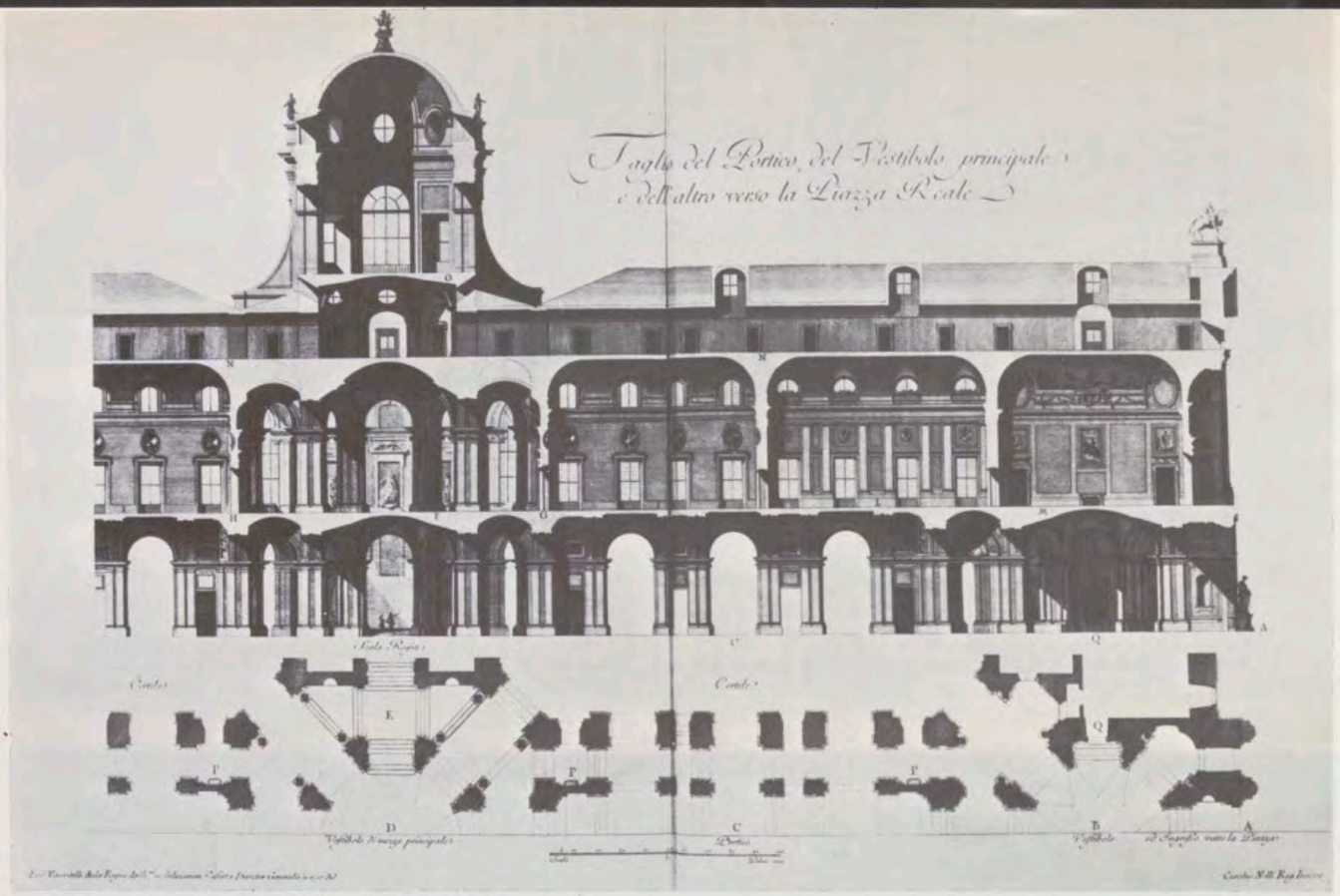


4. Plano de la planta baja del Palacio Real de Caserta.

5. Vista panorámica del Palacio Real de Caserta, donde se pueden apreciar la distribución de los jardines y las construcciones anejas.

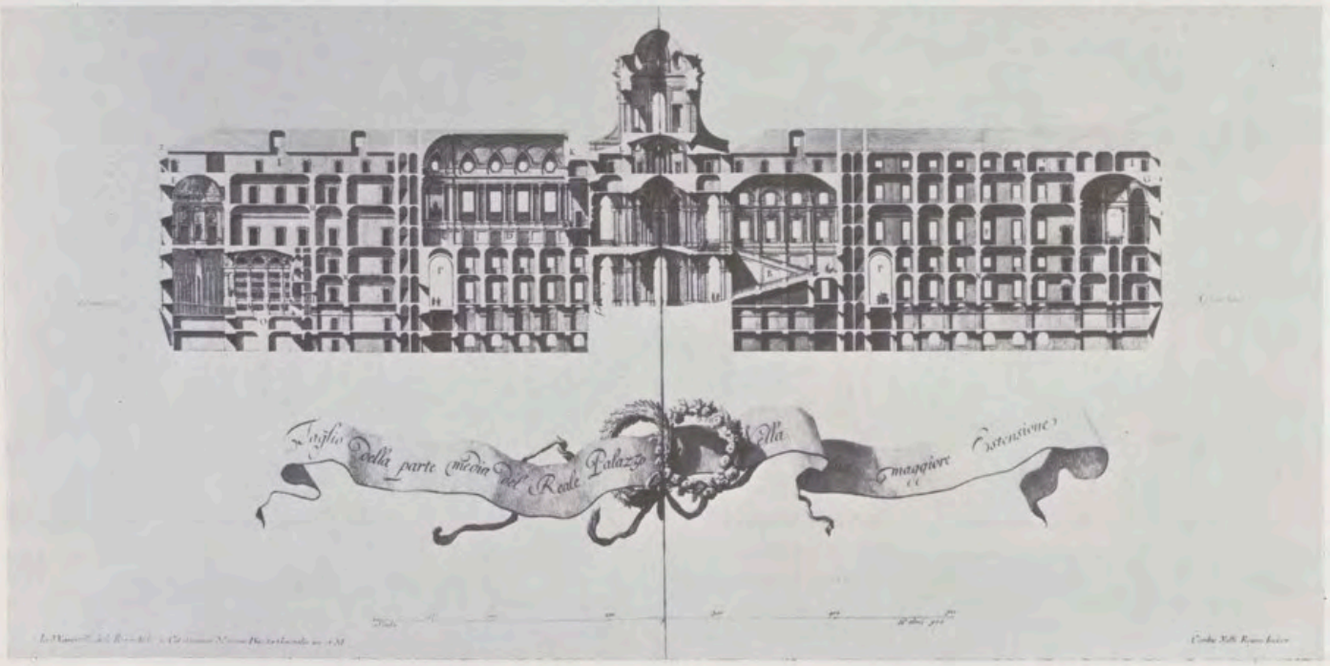
miniana y guariniana, con la que se ofrecen experiencias ingeniosas y de gran sutileza. El pasado y el presente barroco se unen en muchos casos en una síntesis muy original, de la que no está ausente nunca la plasticidad italiana, su expresión y dinamismo, todo ello entre inusitadas dimensiones y monumentalidad, y las aportaciones personales características en cada escuela y lugar.

Dentro de todas las organizaciones palaciales, el principio de visión ilimitada se hace muy categórico mediante un control del paisaje que rodea el edificio y un sistema de regularidad y simetría, que racionaliza avenidas, fuentes, parterres y hasta los tupidos bosques. Generalmente, el conjunto está dominado por una calle principal, que marca la dirección axial de todo el complejo, y una serie de organismos laterales, distintos unos de otros, contrapuestos a veces en su regularidad, dando lugar a un sinfín de variantes de lugar, tamaño y composición. El amplio espacio así configurado sirve para definir la medida incontrolada del organismo, su sentido inconmensurable y su potencia dominadora. El concepto fue creado sin duda por Le Notre, aunque existen elementos anteriores que pudieran ser precedente e inspiración del arquitecto-ingeniero francés, remontándonos incluso a las representaciones perspectivas de la arquitectura del «quatrocento». Sin embargo, este nuevo concepto de jardín francés abre un abanico de posibilidades de gran novedad y riqueza a la arquitectura, y determina el campo operativo de toda la construcción paisajista del siglo XVIII. El entorno del palacio, el ambiente que le circunda, se convierten en una entidad arquitectónica tan persuasiva como



Plano de la sección longitudinal del Palacio Real de Caserta.

Plano de la sección transversal del Palacio Real de Caserta.



el propio edificio, y se entiende como su prolongación, siempre proyectado con gran claridad y medida, buscando en la gradación continua una gran coherencia y unidad. Edificio y escenario natural no se desarrollan por separado, aunque comporten diferentes exigencias de construcción. Se lucha siempre con la «doma» del terreno para ofrecer un cuadro lo más regular y armonioso posible.

El Jardín viene a ser ante todo una preparación perspectiva del Palacio, de ahí que encontremos siempre un elemento, calle o plaza en primer plano, que sirve de enlace. Todavía es muy categórico el mundo de las apariencias visuales, e importante también la «escenografía» que tanto se aplica a conceptos artísticos desde su condición de visión múltiple y desarrollo en un eje de simetría; de la perspectiva ilusoria, que hace posible la coexistencia de dos ambientes, edificio y parque, dispuestos en orden jerárquico. El Jardín francés se convierte en una compleja especialización, debido sobre todo a brillantes profesionales encabezados por Le Notre, que encontraron, en la naturaleza infinita, un espacio incomparable donde desarrollar las leyes de la perspectiva desde un simbólico primer plano hasta los más arriesgados y sorprendentes puntos de fuga.

Supresión del dogmatismo del siglo XVII

El Palacio Real de Caserta se encuentra en uno de los más bellos parajes napolitanos que Vanvitelli puntualmente nos describe. El núcleo palacial, como en Versalles, es el centro de un sistema estructural infinitamente

Dos planos de la sección transversal del Palacio Real de Caserta.

extendido. El eje mayor del parque que se inserta en la colina tiene una longitud de tres kilómetros, equivalente al de Versalles. Pero Caserta es ante todo un palacio del barroco italiano. En el conjunto, también existe un enfoque de carácter pluralista, queriendo aunar lo mejor de las tendencias generales de la época. Por ello, quizá haya que analizar en el Palacio de Caserta varios aspectos que no representan ninguna escisión entre sus partes, sino, más bien, una supresión del dogmatismo del siglo XVII y un creciente interés de llegar a una síntesis tras haber examinado soluciones individuales y locales de la más alta y depurada intención artística.

En planta, el esquema general del palacio es una versión de la Ca 'Granda u Hospital Mayor de Milán, proyectada por Filarete hacia 1460 y derivados [10]. Se trata de un vasto complejo de planta central con patios, y una alta cámara en el punto medio del conjunto, también de planta central. En los ángulos, cuatro cuerpos emergentes servían para interrumpir los extensos paramentos, tanto en la horizontal como en la vertical. Filarete duplicó a cada lado del eje medio el esquema central, dando lugar a los ocho patios que hicieron colosal la composición. Vanvitelli redujo el esquema a la mitad, pero llegó a un resultado más compacto sin perder la vasta dimensionalidad del edificio, ya que operó con una longitud y latitud de carácter muy semejante.

Las paredes se articularon sobre un orden colosal de pilastras y columnas adosadas, en el que destaca la enorme masa de mampostería, dividida por alto zócalo almohadillado y vanos con alternancia de frontones rectos y curvos, concebida plásticamente en la tradición

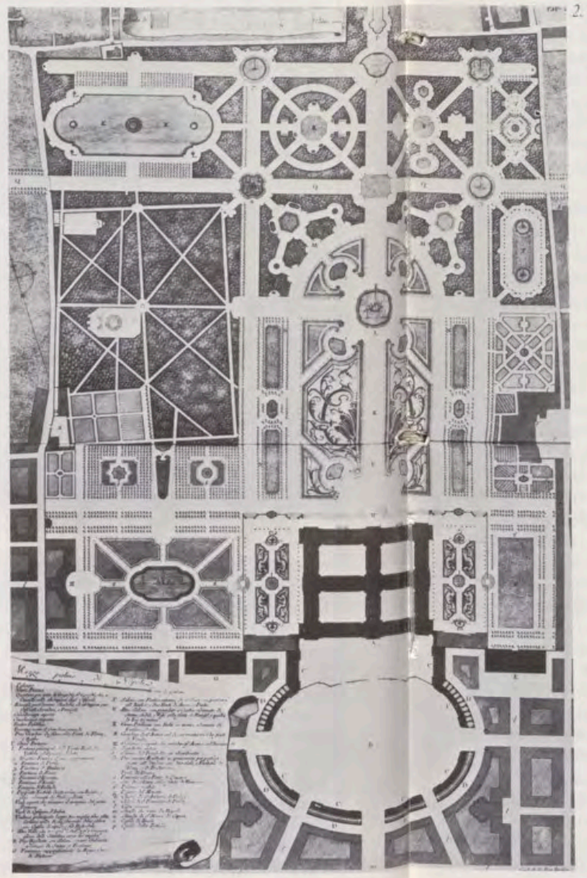
de los palacios romanos de Bernini. La cornisa y la balaustrada con estatuas también proceden del barroco romano clásico. La variedad en el ritmo, marcada por el agrupamiento en el eje de la portada y ángulos extremos, el entablamiento casi ininterrumpido y la pureza de los órdenes y molduras que encuadran los vanos, la definición escueta de los volúmenes y el breve ático formando la línea de cornisa recta y continua, son muy equivalentes a las soluciones del palacio de Versalles y Madrid, tan influidas a su vez por los diseños de Bernini, del año 1665, para el Louvre. También hallamos la influencia de los proyectos de De Cotte para el Buen Retiro. Vanvitelli quiso crear un organismo de diseño coherente, fácilmente abarcable y comprensible, fundamentado en la gran herencia arquitectónica italiana, fundida en un nuevo lenguaje sintético. Llegó a una seria expresión arquitectónica, dulcificada por el orden jónico, las guirnaldas del ático, la balaustrada con adornos escultóricos y las elevaciones central y laterales, con entreñapos circulares para el reloj, y la cúpula central, ornamentada con estatuas y mansaradas, de perfiles muy quebrados.

En el tratamiento de la portada principal, parece querer establecer alguna referencia al eje medio de la portada de la iglesia de San Pedro de Roma, contraponiendo al orden gigante el pequeño frontón y mermado ático, tratados como elementos transicionales hacia la cúpula. Pero hallamos mayor referencia todavía en el tratamiento de la Plaza de Armas, de figura elipsoidal y separada por una cisura de dos cuerpos en divergencia, que abrazan el edificio. Los cuerpos perimetrales se abren por medio de tres calles radiales frente a la fachada principal del palacio, y dos colaterales que proporcionan una visión escorzada. Estos cuerpos que configuran la Plaza son elementos integrados en la morfología del edificio. Los pórticos de la Plaza de San Pedro han sido aquí sustituidos por volúmenes habitables, que complementan la organización funcional del conjunto. Esta disposición abierta representa un retorno al pasado; evoca también los patios abiertos semielípticos de los palacios europeos más destacados de aquel tiempo, incluyendo el célebre proyecto de Hadouin Mansart para la Plaza de los Inválidos.

Carlos III pensó en el traslado de todo el aparato gubernamental a Caserta, con lo cual se hacía necesario ampliar la construcción para una colectividad de funcionarios, para un montaje burocrático de gran dimensión. Era necesario cumplir dos objetivos arquitectónicos que respondiesen a la vida pública y a la vida privada del Monarca. El planteamiento también hacía referencia en este sentido a la corte versallesca. En torno a las avenidas radiales, y con carácter muy similar a la organización de Versalles, Vanvitelli creó los innumerables pabellones, edificios residenciales y de orden público, que pudieran proporcionar una vida favorable política y privadamente a todo el sector que acompaña al Rey, y que configura su Corte. La simetría y el orden se extienden también a estas construcciones de marcado efecto horizontal. Son pabellones de gran opulencia, interrumpidos de vez en cuando en su geométrica distribución por algún edificio de mayor empaque palacial, y las torres y cúpulas de algunos edificios religiosos. No obstante, existe una relación íntima entre estas edificaciones y el Palacio Real, aunque su bloque cuadrado se eleve ostensiblemente sobre todo el escenario que le rodea.

Contemplado el Palacio Real desde el parque anterior o posterior, conserva una proporción admirable. Su volumen limita el horizonte, y la cúpula central se eleva como el punto de fuga visual más determinante de todo el escenario. Un escenario que asume la escala también de Versalles, pero cuya concepción espacial ha sido pensada y distribuida de manera diferente. Prevalece la calle axial, distribuyendo simétricamente los parterres, alineando fuentes, esquemas cruciformes y espacios radiales. A ambos lados se trazaron dos vías de gran anchura intercalando fuentes y como medios de encuadre de los parterres centrales, dibujados con cierta preocupación bilateral y diseño muy quebrado. Este cuerpo central del Jardín, en el que se observa una gran regularidad y simetría, se accede a dos masas laterales disimétricas en algunos sectores, incluso con cierto carácter laberíntico, donde se asientan los grandes estanques y numerosos episodios de esquemas muy contrastados y escalas diferentes, que van desde el parterre miniatura hasta el tamaño colosal. En estos dos sectores más alejados del eje principal de la construcción, se pretende la creación de un mundo de imprevisiones y sorpresas. Sin embargo, algunos de los caminos coinciden con las visuales de la colina, donde el Vesubio y los senderos convergentes se pierden en la inabarcable lejanía. Toda la naturaleza del entorno ha sido profundamente modificada, y sobre su marco, ensanchado artificialmente, se han situado esculturas, fuentes, grutas, etc., que Vanvitelli especifica ampliamente en su diseño. El parque que rodea el Palacio Real de Caserta ofrece a los ojos un espectáculo suntuoso y cromático, enriquecido por doquier de variadas maneras, solemne y permanente, pintoresco y sorprendente, tal y como el arte barroco proporcionó el modelo estructural para las fiestas ocasionales y para la vida que se atiene a un orden fijo, dentro del más complicado y riguroso protocolo de las cortes absolutistas de Europa.

1.



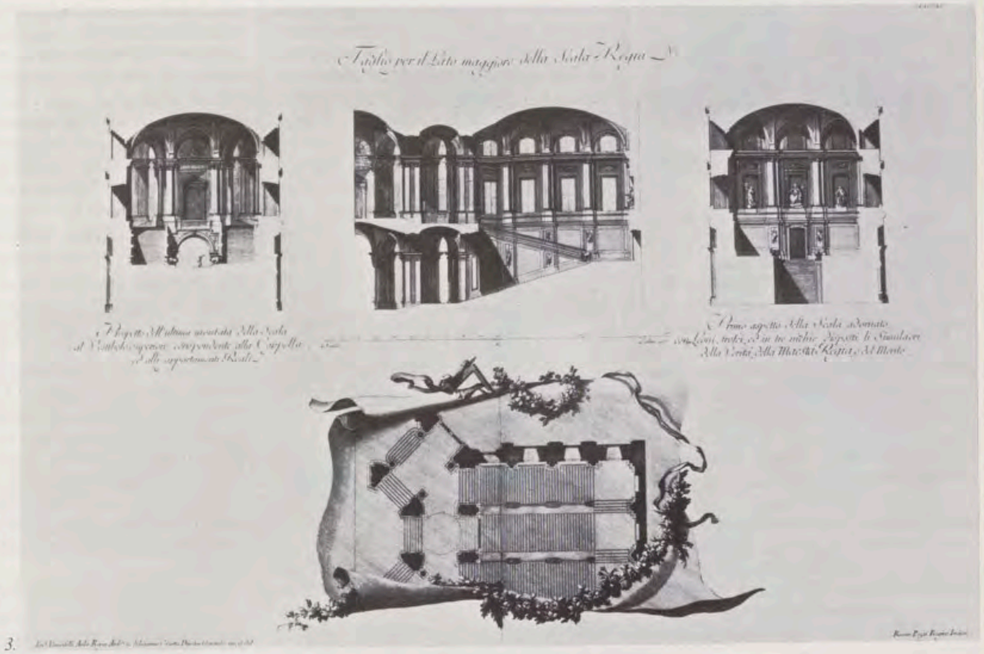
2.

1. Dedicatoria del arquitecto Luigi Vanvitelli, en el Album del Palacio de Caserta.

2. Plano de la planta del Palacio y jardines.

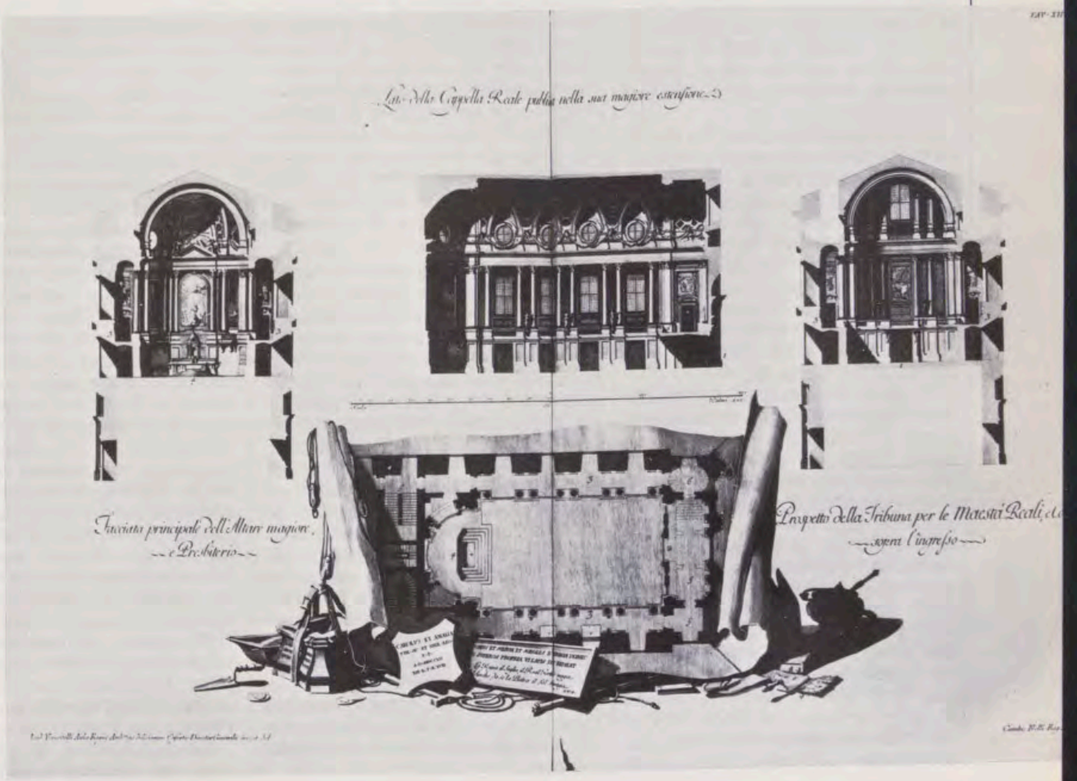
3. Plano de la planta y alzados longitudinal y transversal de la Escalera principal.

4. Plano de la planta y alzados longitudinal y transversal de la Capilla Real.



3.

4.



El diseño francés de sus jardines

Con su claro diseño de Jardín francés, en Caserta hallamos un punto de mayor ordenación y claridad. Motivos de roleos, veneras y acantos, parecen ser una evocación de las composiciones claras y de finos contornos del Ara Pacis. Una geometrización del paisaje, evocadora de las grandes innovaciones axiales y bilaterales de Preneste, de Tívoli, en donde ya el mundo romano daba muestras incomparables del dominio de la naturaleza, del paisaje arquitecturizado. Caserta es sin duda una gran novedad por su expresión duradera, por sus numerosos puntos de referencia a valores universales que han sabido ser recreados para convertirlos en una expresión escénica adecuada a los movimientos protocolarios de una corte barroca, con rigor estructural, con amplitud y dominio del arte sobre la naturaleza. Sus dimensiones, su esquema, la intencionalidad de su trazado, su repertorio figurativo, obedece a la función de la arquitectura palacial del siglo XVIII, relacionada con todo el abanico barroco, sobre todo italiano, el cual hizo referencias a su pasado clásico en numerosas ocasiones, coordinando y abocando aquellos precedentes en unos organismos nuevos, llevando a cabo una síntesis de la historia pasada, aceptada por su significado histórico como valor universal, válido para aquel tiempo.

Volviendo al Album del Palacio Real de Caserta, queremos señalar su aportación más sustantiva para el conocimiento de la Residencia Real, parque y restantes construcciones que integraron el conjunto.

En la Campania italiana, la ciudad nueva de Caserta se encuentra a cuatro kilómetros de Caserta Vecchia, famosa por su catedral del siglo XII. La Residencia borbónica hizo de «Caserta nuova» un lugar de privilegio. Así, queda expresado en el Album de Vanvitelli y también en todas aquellas informaciones en que historiadores o viajeros llegaron al pie de los montes Sannium, donde se asienta la ciudad cortesana del Rey Carlos III.

El Album del Palacio de Caserta podemos considerarlo como la fuente más directa e importante para el conocimiento de la real construcción. Con bella encuadernación en piel roja y oro y el Escudo Real en portada, contiene en primer lugar una serie de preámbulos, con los que se intenta que la información no se limite sólo a la espléndida recopilación gráfica, sino también a los diferentes objetivos de orden material y espiritual que acompañaron la idea, tanto por parte del Rey como de los artistas. Destaca la dedicatoria del arquitecto, que fue escrita bellamente en estos términos: «SACRE REALI MAESTA. Queste incise Tavole, che alle Maesta Vostre assequiosamente da me s'presentano, sono a nio credere, altretta ti veraci specchi, ni quali la Reale Gradezza Vostra piu ravissare se stessa. Euronogia queste da me delineata per la direzione delle delizie di Caserta; ma si strise il mio merito nell' assere io solamente esecutore delle sublime Idee concepute dalla Magnificenza delle MM VV. e nell'avere osservate nel sito vantaggioso destinatom per fabricarvi uno spazioso Eccelso Palazzo, co i materiali piu preziossi, che ne i Vostri Regni copiosamente si producono e piantarvi un amplio Giardino che a piu rinom ti non ceda. Bastava in vero per l'opera, che queste frale private mie carte si rimamessero; ma non avrebbe allora compreso l'Italia, anzi l'Europa, a qual sublimita giungano i pensamenti delle MM VV: ne farebesi delle ordinazioni loro pienamenti riconosciuta la giustezza. Da questo saggio, come da tanti altri sara agrevole a i Popoli riconoscere che sotto un si felice Regno gium gerano le loro Citta alle MM VV soggette a perfezzione, ed eccellenza tale in lute le belle Arti, che non avranno an invidiare gli Egizj i Greci ed i Romani. UMILISSIMO DEVOTISSIMO OSSEQUIOSSISSIMO SERVO E SUDITO L. VANVITELLI».

A continuación, Vanvitelli dedica un capítulo a la descripción del lugar, glosando la dulzura del clima, la benignidad de la tierra y la tradición histórica del lugar, haciendo eco de la antigua Roma. Describe la ceremonia de la colocación de la primera piedra, las inscripciones simbólicas, y se detiene describiendo los edificios para la guardia de Caballería, Infantería, Dragones, etcétera, que acompañaría la construcción real. En cada uno de estos capítulos, Vanvitelli introduce una serie de imágenes alegóricas, en las que aparece sobre todo la figura infantil (Eros o Cupido), dibujadas por él y grabadas por Roccus Pozzi.

Seguidamente, introduce un índice de todo aquello que reflejará en los diseños, señalizando con letras mayúsculas, minúsculas y números, cada una de las estancias y los espacios con arreglo a una jerarquización muy bien reglamentada. Nos ofrece en primer lugar la descripción y localización de todos los elementos que configuran el conjunto, Palacio y exteriores a él. En él se señala al principio la planta del palacio, seguida de la gran plaza. Siguen los cuarteles de la Guardia Real, cocheras, caballerizas y casas de oficios. Se indica también en este sector la Caballeriza cubierta y la descubierta, así como el Teatro público y la escalinata que conduce al Jardín. En él, los jardines secretos, los parterres y las fuentes de Flora y de Céfiro circundadas de balaustradas, vasos y estatuas. Sigue el Gran Parterre y la fontana «fiumi Reali Ibero e Vistula col ficciolo sebeto».

En la planta baja, destaca el Gran Portal Real y el Vestíbulo con columnas de piedra «bigia siciliana», el Gran Pórtico, el Vestíbulo principal, desde el que se accede a la Escalera Regia, todo ello presidido por la Estatua de la Gloria, coronada por la Virtud. En este sector se da gran importancia a la escalera que conduce a las estancias del Príncipe y Princesa Real, y a la que conduce a los apartamentos del Príncipe en edad mayor. A ellos siguen los despachos de cuatro secretarios y Ministro, y el paso a la Capilla Real y Escalera Regia. Se señalan los pasos que conducen al Patio para comodidad de las carrozas, el Teatro doméstico de Corte y la Puerta que conduce al Jardín.

En la planta noble destaca la Escalera principal con columnas y el Vestíbulo, las Salas de Alabarderos y Guardia de Corps, Antecámaras, Cámara para el público y Gran Salón Real. A continuación, se señalan diversas cámaras, Gabinete Secreto, Capilla Doméstica, Dormitorio y Gabinete Real, seguido de antecámaras y escaleras secretas. Sigue la galería que corresponde a los apartamentos de la Reina, dos cámaras para el Infante Real niño y cuatro escaleras para descender desde esta zona al jardín, teatro público y caballerizas.

También se dedica especial atención a la descripción de la Capilla, señalizándose puertas, pasos, Tribuna Real, Altar, Sacristía y Coro. En atención al diseño de la portada principal del Palacio Real, Vanvitelli señala los cuatro Colosos con la representación de la Magnificencia, la Justicia, la Clemencia y la Paz, y se detiene en su descripción y simbolismo. También describe las estatuas de la fachada del jardín y los caracteres tipológicos del Pórtico.

En cuanto al jardín, también ofrece Vanvitelli una relación minuciosa de los elementos que lo configuran, dedicando una gran atención a las fuentes principales. Destacan las de Perseo, Atalanta, Baco, Ipocreme, Hércules, Pallas, Venus, Diana, Pomona, Vertumno, etc. Entre ellas se especifican las calles cubiertas, las que se adornan con castaños de Indias u olmos ordinarios, el Salón con pórtico con parterres a la inglesa donde se hallan las fuentes del Amor y Psique, el Salón en pérgola con estatuas con las fuentes de Narciso y Eco, el Embarcadero adornado de fuentes, y la isla en su centro, con la Sala de «Conversacione». Además, el jardín especial con la fuente de Venus naciendo de la espuma del mar, la galería cubierta para invierno, el casino en el bosque y el jardín secreto, la fuente de Diana con su parterre a la inglesa, el palacio «vecchio», la plaza del mercado, la iglesia de San Antonio de Pdova y la de San Francisco de Paola.

La ciudad nueva, la carretera principal que conduce hacia Nápoles, a

Santa María de Capua, a Casale di'Ercole y a Casalo della Riffrada.

Cada uno de los diseños están firmados por Vanvitelli y el grabador. Nicola d'Orazi grabó las tres plantas, baja, noble y última. Carlo Nolli grabó los diseños de la fachada principal, Pórtico en sección transversal, y secciones de Pórtico, Vestíbulo, Capilla, tanto secciones transversales como longitudinales. Grabó también la planta de todo el conjunto en la que Vanvitelli se firma así: «D. Luigi Vanvitelli Archo Ingo di Corte di S. M. e Direttore Gerl delle Reali Fabbriche e Giardino di Caserta inv». También colaboró el grabador Roccus Pozzi, realizando la fachada del jardín y la Escalera regia.

Semejanza de planteamientos con el Palacio Real de Madrid

En el Palacio Real de Caserta se halla una hermosa selección de los esquemas que se llevaron a cabo en la arquitectura barroca palacial europea de más alto nivel. Vanvitelli conoció sin duda los proyectos para el Palacio Real de Madrid, mandado construir por Felipe V, por planos de Juvara y realización de Sachetti. Tanto en el ritmo exterior del edificio como en la distribución de algunas de sus zonas y detalles ornamentales, se puede hallar una gran semejanza de planteamientos y de expresión. El zócalo almohadillado, planta noble y ático, los resaltos del eje medio y angulares, los órdenes y la cúpula puntiforme como remate en la vertical de la construcción, responden a muy parecidas intenciones. También en el Vestíbulo, Escalera regia y Salas de Columnas y de Alabarderos, se encuentran algunas semejanzas. Detalles en su conjunto que nos llevan también al Palacio Madama de Turín y a los grandes lienzos de Versalles. En su conjunto, el Palacio Real de Caserta mantiene vivo el diseño berniniano que no prescindió en ningún momento de la tradición italiana palacial del Renacimiento.

El Palacio Real de Caserta, sin embargo, aún siendo una obra entrañablemente italiana, recreando la tradición de los siglos anteriores, representa un punto de creación artística elevado sobre el legado anterior. Es la magna composición real, la imagen del absolutismo estatal que, a su escala, Italia no había creado hasta el momento. Nos referimos a la época de la edad moderna, ya que Italia comenzaba ya entonces a desenterrar y a valorar las residencias palaciales de los grandes Emperadores del Imperio, como la Domus Aurea, la Domus Augustana, la villa Adrianea o el gran palacio de Septimio Severo, todos ellos verdaderos emporios de la arquitectura palacial de todos los tiempos. La Capilla Real de Caserta tiene una disposición muy semejante a la capilla palatina del palacio de los Flavios, en el Palatino; y la Sala octogonal central que domina la construcción real de Caserta. También nos recuerda el Salón Dorado de la Domus de Nerón, en el Esquilino, convertida en el eje de su universo. También la distribución general de la planta de Caserta nos lleva al recuerdo del palacio de Diocleciano, en Espalato, por su disposición cruciforme, de la que tantas lecciones se dieron en el Renacimiento.

Caserta, con su planta de apariencia convencional, sin embargo, ofrece numerosas novedades. Su aparente simetría presenta de manera continua un juego de espacios disimétrico. Ninguna de las alas cruciformes en torno al esquema poligonal es idéntica en el piso bajo y principal.

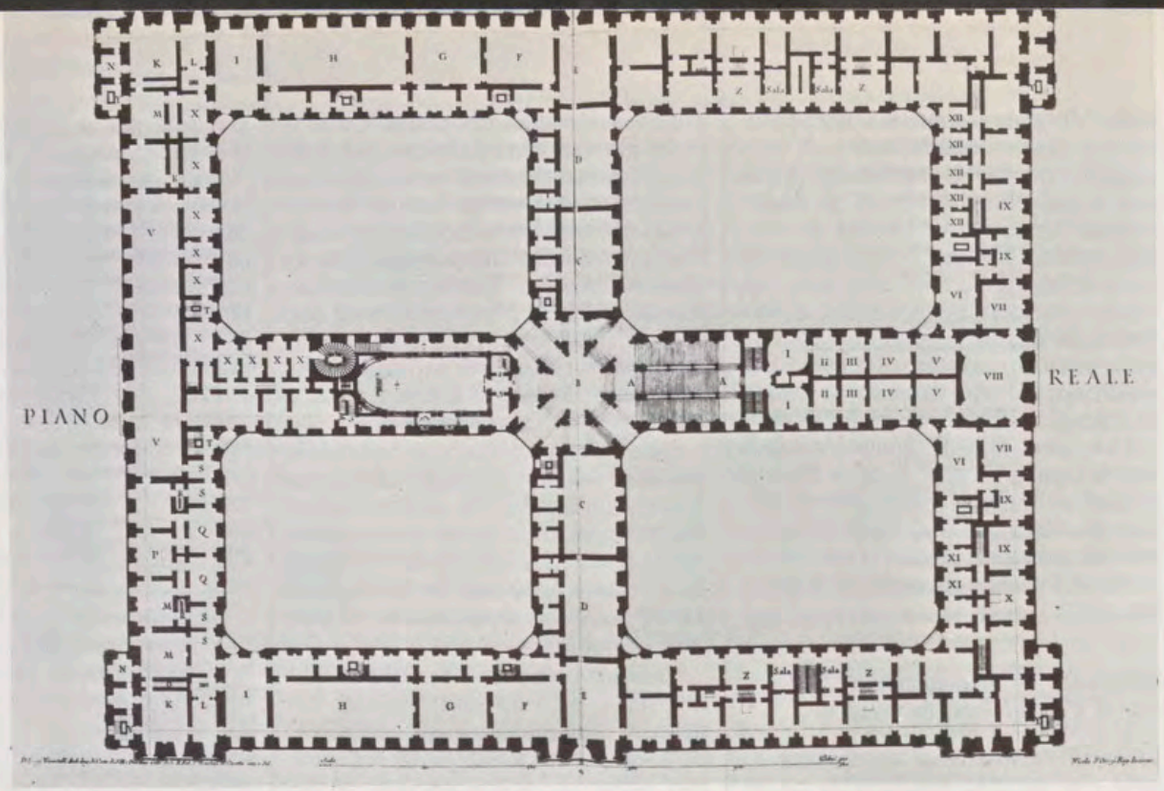
Los elementos mantienen una correspondencia, pero no una similitud. Incluso, se introducen episodios elípticos, secciones centrales con dos de sus lados muy alargados, determinándose en dichos apéndices nuevos espacios de cruz griega, «descentrando» el eje absorbente de la primera zona centralizada. El perímetro mural unifica la construcción, sin embargo, en su interior se juega con factores distintos y en ritmo discontinuo. El Palacio de Caserta es una construcción interior de gran transparencia que nos lleva incluso al concepto que se utilizó en las termas de la magna Roma. Muros taladrados por amplios ventanales y pasos comunican la construcción de un extremo a otro, proporcionando ricas perspectivas de visión a través de las crujías y los cuatro pórticos. Los extensos paramentos se interrumpen por las tres zonas radiales, donde el espacio pierde su contexto ortogonal para buscar inflexiones oblicuas. Espacios centrales, dotados de gran dinamicidad por la dispersión de sus ejes a través de los ocho puntos de fuga por los que la cámara central se relaciona con las adyacentes. Son zonas de vestíbulo, de acceso a la Plaza Real y al jardín y a la Escalera regia de esquema original, de articulación muy barroca en su juego de dispersión, disimilitud, fuga y radialidad, de efecto muy espectacular y de gran complejidad perspectiva, ya que conducen con su propio movimiento divergente hacia el centro de la construcción, donde arranca la Escalera regia, y se accede a la Capilla Palatina, en cuyos extremos también se encuentran los regios salones y el Teatro.

Pero Caserta también quiso convertirse en una construcción de visión infinita, domesticando su entorno, estableciendo la regia mansión como centro de un gran universo. El Palacio se prolonga en una naturaleza diversa, labrada con episodios formales distintos, espontánea y disciplinada, donde la naturaleza se desborda y se reprime, dominada por la imaginación y la fantasía del artista. Se aprecia la gran cascada, presidida por la figura de Hércules, la fuente de Diana, la del Amor, la de Venus; las numerosas figuras que escoltan los caminos hablándonos del fervor mitológico, de su simbolismo, de su atractivo en estos magnos conjuntos, donde se fusiona el color, la perfecta composición de los parterres y los setos, las vías rectilíneas, los ondulados estanques, los lugares secretos y misteriosos, la lejanía a través de las rutas hacia el cielo y las montañas. Italia había producido obras de jardinería de gran importancia, vinculadas a nobles residencias, pero lo había hecho con límite, logrando que la naturaleza quedase ligada a la vivienda, y proporcionada a su escala y a su contexto.

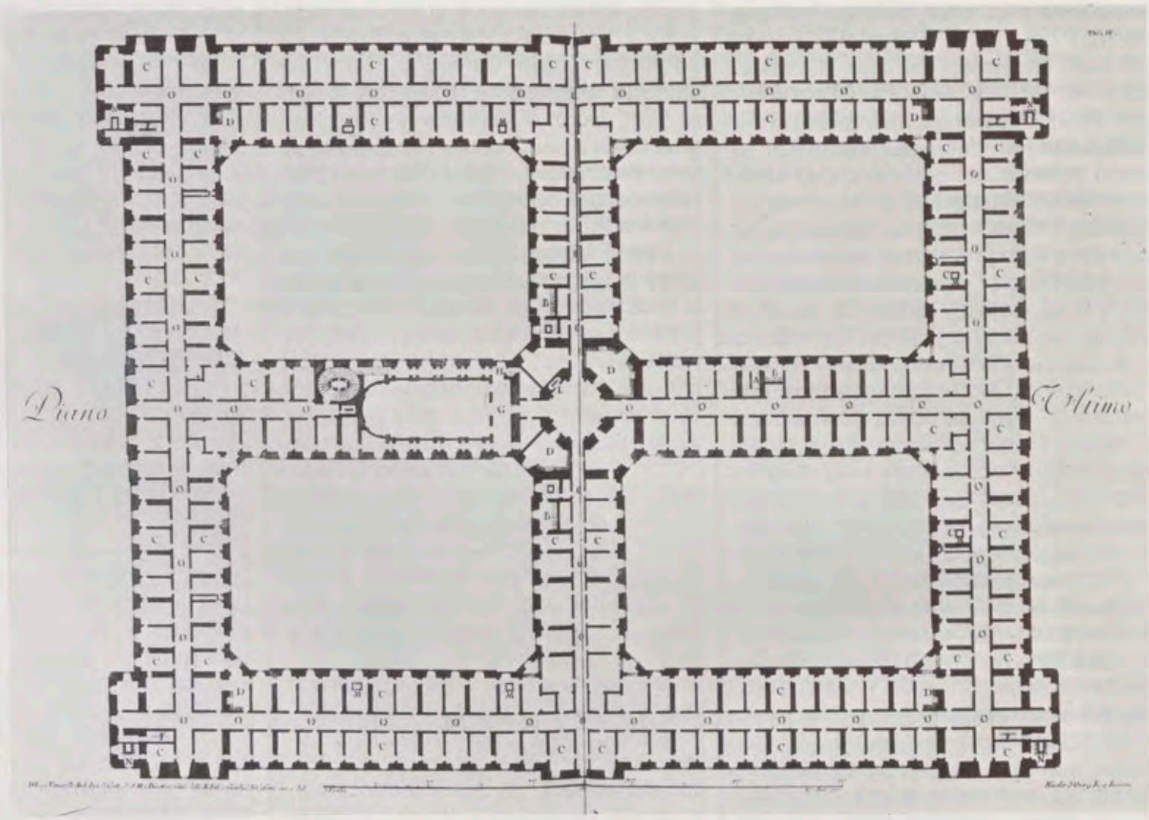
El entorno de la vivienda era algo mensurable, separado del paisaje o panorama natural de ilimitada extensión irregular e inconmensurable [11]. El jardín del Palacio de Caserta, como la mayor parte de los jardines que acompañaron las residencias palaciales del barroco europeo, se mezcla con el paisaje infinito en gradación continua, en un alarde de ricas visuales y complejos juegos de perspectiva. Las «fórmulas» arquitectónicas utilizadas en el jardín de Caserta son preferentemente italianas, tomadas de la propia tradición, y la escultura que allí aparece está basada preferentemente en el mundo clásico, anterior en su rica y variada gama de modelos de los siglos XVI y XVII.

Sin embargo, el concepto de fusión de conjunto, el efecto totalizador, el criterio de modelar los elementos del paisaje natural, colinas, árboles, manantiales, flores y parterres, los planos lejanos y cercanos en gradación continua, la animación escultórica, las contraposiciones y caminos laberínticos, el ensamble de los diferentes elementos, el tratamiento de macizos, terrazas, estanques y fuentes —toda una sinfonía natural dispuesta bajo un sistema premeditado y de control del infinito—, está inspirado del jardín «a la francesa», del que también tomaron grandes lecciones los jardines españoles del siglo XVIII, sobre todo los que se llevaron a cabo en La Granja de San Ildefonso, por encargo de Felipe V, Monarca educado en la Corte de Versalles. El Jardín creado por Vanvitelli en el entorno de Caserta fue creado como estructura dominante, como un bello marco longitudinal y transversal, con gran claridad y medida de los elementos reunidos en el gran complejo, como montaje de fiestas y ceremonias, como imagen de realidad y de ficción, como escenario teatral, siempre con intenciones y valores fundamentalmente políticos. La ciudad nueva de Caserta se convierte así en la expresión visible de la Monarquía y en la expresión de un sistema de poder.

De la Reggia de Caserta dice A. Blunt: «Nell'nisieme, la Reggia resta



Plano de la planta noble del Palacio Real de Caserta.



Plano de la tercera planta del Palacio Real de Caserta.

delle piú grandi creazioni di aquel periodo straordinario dell' arte europea in il barocco si mosse verso il classicismo unendo in si la forza dell'uno ed i limiti dell'atro». Caserta, sin duda, representa la más brillante muestra del arte palacial barroco, saturado de una herencia clásica, mostrada con nuevo espíritu y sorprendente espectacularidad.

NOTAS

[1] *Civiltà del'700 a Napoli, 1734-1799,* Nápoles, 1984. L. Benevolo, *Historia de la Arquitectura del Renacimiento,* vol. II, Madrid, 1973, página 1094.

[2] Los dibujos y documentación serán dados a conocer en un próximo número de la Revista Reales Sitios junto a la valoración y descripción que hemos realizado de esta obra del Rey Carlos III en Nápoles.

[3] Christian Norberg-Schulz, *Arquitectura barroca tardía y rococó,* Madrid, 1973, pág. 305. A. Blunt, *Sicilian Baroque,* Londres, 1968. S. Boccarino, *Studi e rilievi di architettura siciliana,* Messina, 1961.

[4] R. Pane, *Architettura dell'età barocca in Napoli,* Nápoles, 1939. A. Blunt, *Neapolitan baroque. Rococo Architecture,* London, 1975.

[5] A. Blunt, *Caratteri dell'architettura dal tardo barroco al clasicismo. Civiltà del 700, ob. cit.,* pág. 60.

[6] Biblioteca Real de Madrid. IX-M-87. G. Alisio cita un Album de iguales características en «I Siti Reali» *(Civiltà, ob. cit.,* pág. 80). Este autor pone en relación la obra de Caserta con los planos de De Cotte para el Buen Retiro en torno a 1700.

[7] Mide 63 × 49 cm. Pergamino, piel roja y oro.

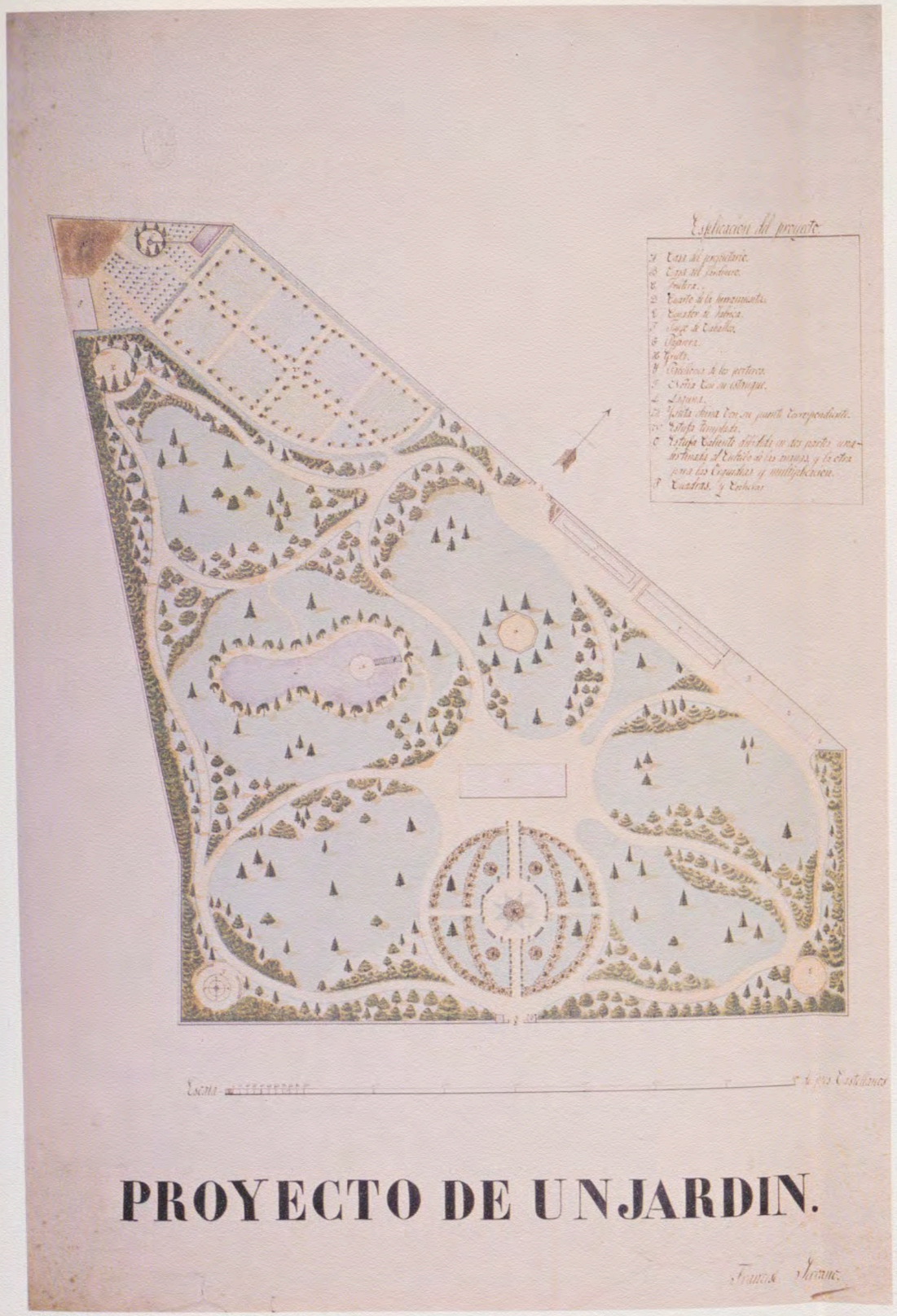
[8] V. Tovar Martin, «Diseños de Felipe Fontana para una Villa madrileña del Barroco tardío», *Villa de Madrid,* n.º 78, abril 1983, página 27.

[9] C. Norberg-Schulz, *ob. cit.,* pág. 305.

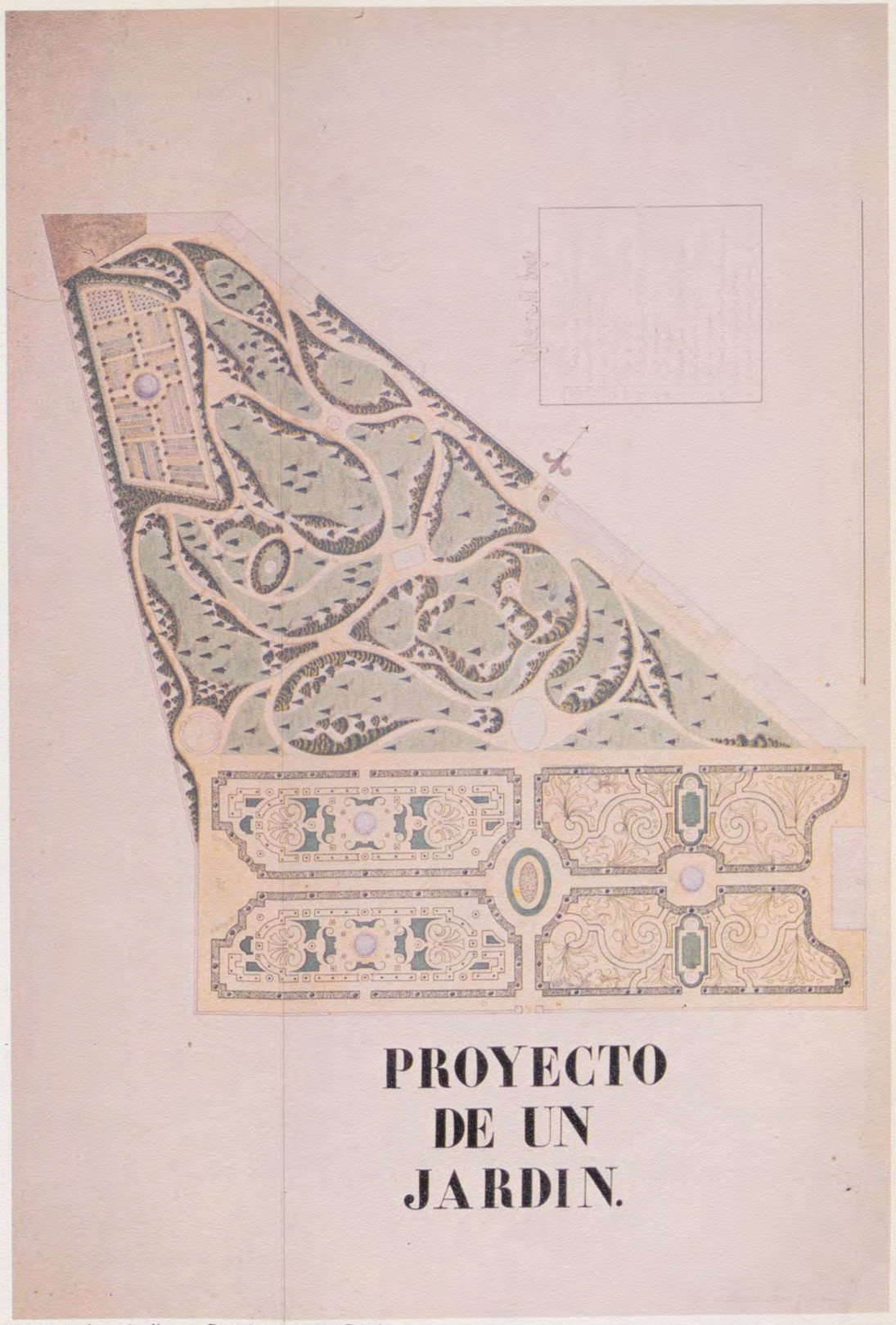
[10] También se puede hacer referencia a la planta tipo de los hospitales creados por E. Egas o a una de las unidades del Monasterio de El Escorial, la parte occidental trazada por Juan Bautista de Toledo en 1560.

[11] F. Farinello, *Architettura dei giardini,* Roma, 1967. *The Italian Garden,* Washington, 1972. G. Masson, *Italian Flower Collectors' Garden in Seventeenth Century,* London, 1961.

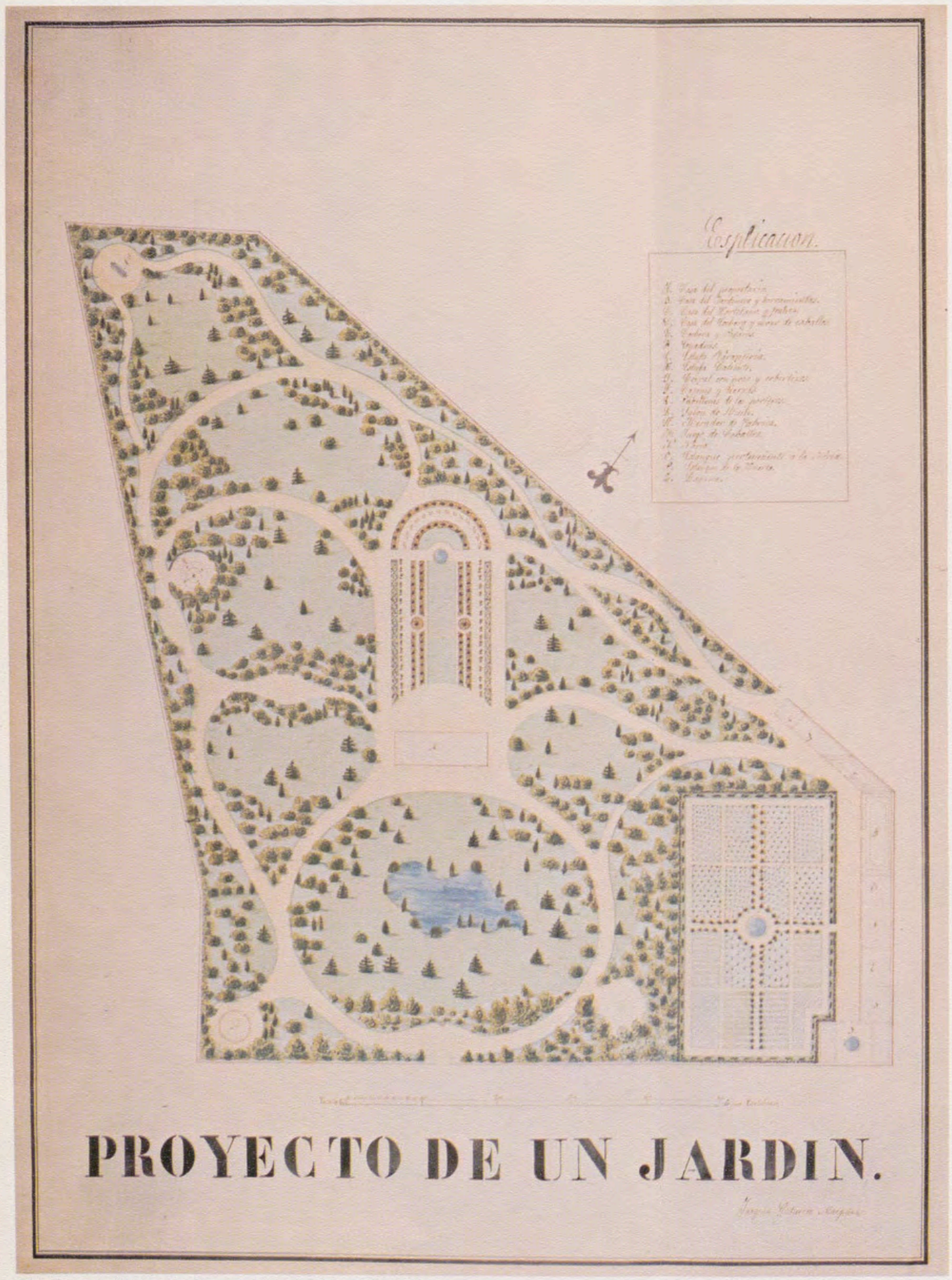
Proyecto de un jardín, por Francisco Serrano García, alumno de la Escuela Normal de Jardineros-Horticultores. Siglo XIX (Archivo General del Palacio Real de Madrid).



Proyecto de un jardín, por Francisco Serrano, alumno de la Escuela Normal de Jardineros-Horticultores. Siglo XIX (Archivo General del Palacio Real de Madrid).

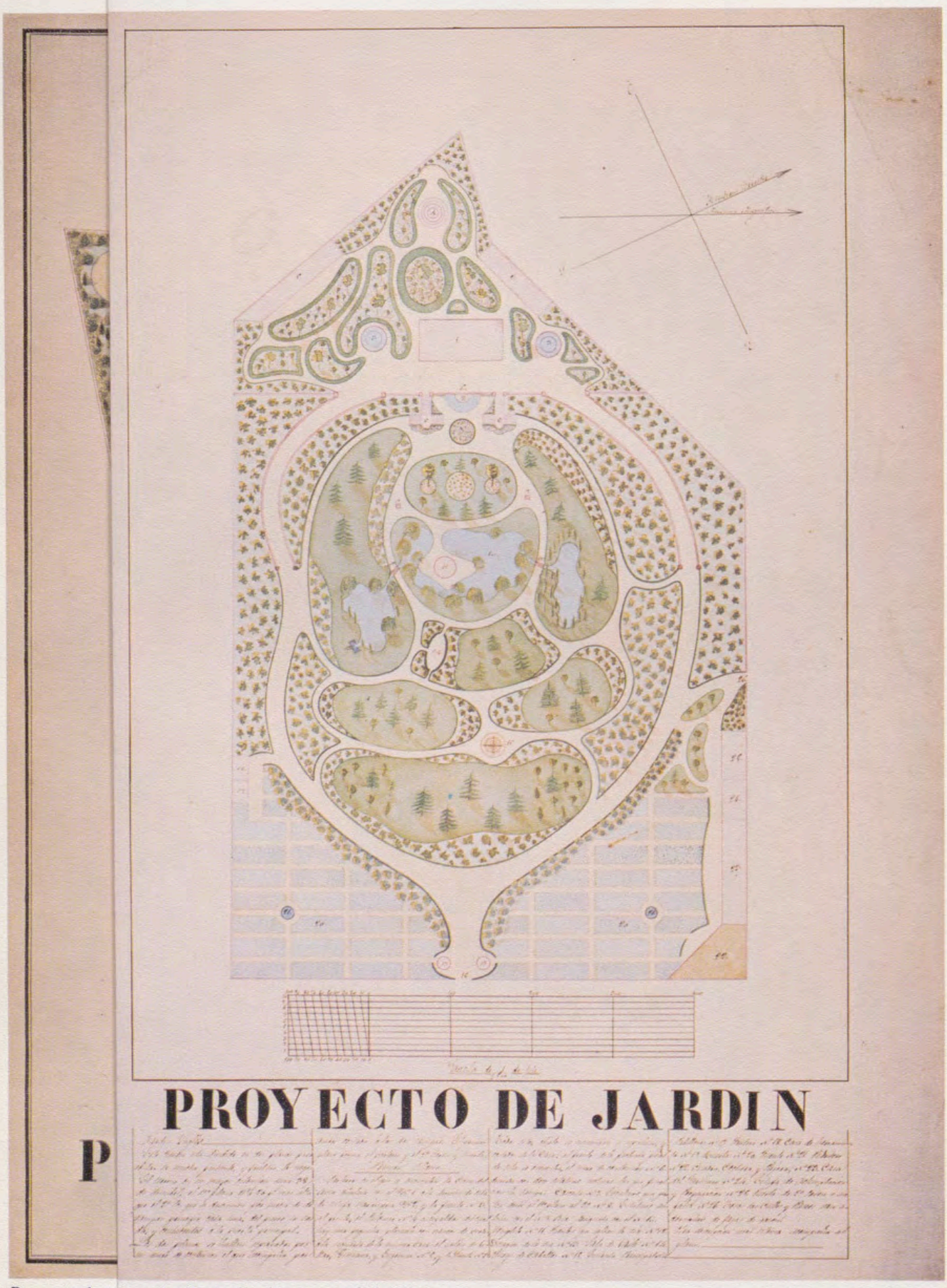


Proyecto de un jardín, por Pantaleón Serrano García, alumno de la Escuela Normal de Jardineros-Horticultores. Siglo XIX (Archivo del Palacio Real de Madrid).

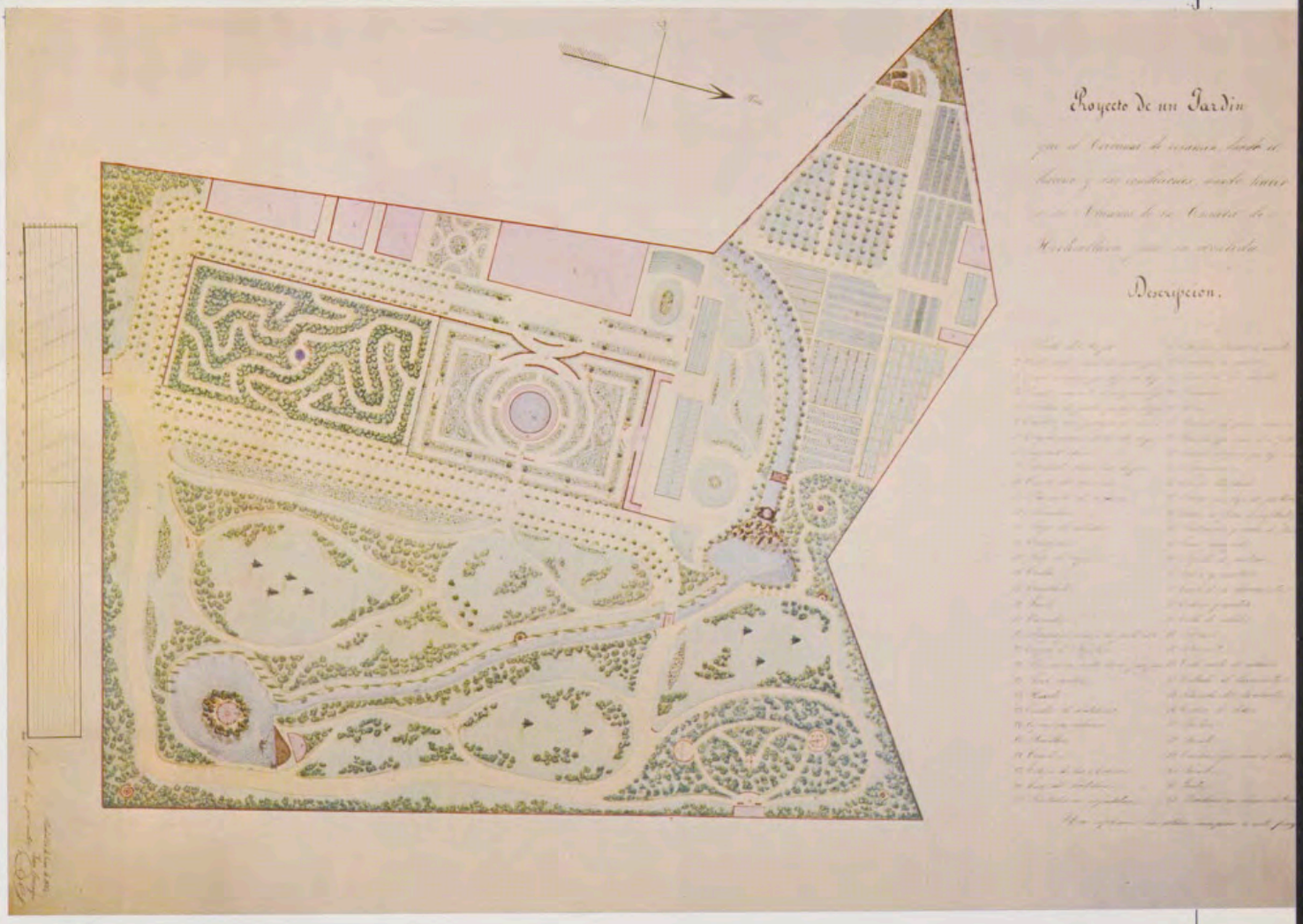


Proyecto de un jardín, por Joaquín Gutiérrez Marquina, alumno de la Escuela Normal de Jardineros-Horticultores. Siglo XIX (Archivo General del Palacio Real de Madrid).

Proyecto de un jardín, realizado por uno de los alumnos de la Escuela Normal de Jardineros-Horticultores. Siglo XIX (Archivo General del Palacio Real de Madrid).



Proyecto de une un jardín, realizado por uno de los alumnos alumno de la Ela Normal de Jardineros-Horticultores. Siglo XIX (Ar(Archivo General del Palacio Real de Madrid).



Estatua de Isabel II, obra de Vilches en 1862. Jardines del Campo del Moro (Palacio Real de Madrid).

Proyecto de un jardín, por Juan Cominges, alumno de la Escuela Normal de Jardineros-Horticultores, de 1854 (Archivo General del Palacio Real de Madrid).

En época de Isabel II

Creación y mejoras de los jardines madrileños pertenecientes a la Corona

Por MARIA DEL CARMEN ARIZA MUÑOZ

Frente a la muy positiva labor de su padre y antecesor en el trono español, Fernando VII, en el embellecimiento y creación de zonas verdes para la Corona, la actuación de Isabel II en esta misma materia tiene dos vertientes muy distintas. Si por una parte mejoró los Reales Sitios de la capital, a la vez que creaba nuevos jardines, a los que dotó de un personal especializado que cuidase de ellos, después que se formase en la Escuela de Jardineros-Horticultores que la Reina mandara fundar; por contra, Isabel II

permitió que el Real Patrimonio perdiera buena parte de sus zonas verdes, situadas en la capital del Reino.

Escuela Normal de Jardineros-Horticultores

Una clara muestra del interés de Isabel II por la jardinería fue la creación de una Escuela en la que se enseñase esta materia, con la cual se paliaba la tradicional falta de estos establecimientos en nuestro país, ya que la formación de nuestros jardineros fue siempre práctica, obtenida con el continuo aprendizaje y transmitida de padres a hijos.

Los primeros que detectaron esta carencia fueron los jardineros franceses e italianos traídos por la nueva dinastía borbónica, desde que se instalara en el trono español a comienzos del siglo XVIII.

Fueron varios los intentos de crear un centro en el que se formasen los jardineros que más tarde trabajarían en las posesiones de la Corona. Así, aunque no se hiciese realidad, en 1776, Carlos III aprobaba la idea del francés Jean Baptiste Loinville encaminada a crear una Escuela de Jardinería al servicio de la Real Casa.

No hubieron de pasar muchos años para que otro extranjero, el italiano Giuseppe Lumachi, agricultor y jardinero florentino e hijo del que fuera jardinero de la romana Villa Borghese, Agostino Lumachi, volviese a proponer la creación de un centro de enseñanza de este tipo. Joseph Lumachi, como fue conocido en España, después de haber trabajado en diversos lugares del extranjero y de nuestro país, propuso, en 1778, crear una Escuela Práctica de Agricultura, con extensión a todos sus ramos de campo, huertas y jardines, por lo que también se denominó Escuela Pública de Jardinería, tal y como se había hecho durante tres años en Milán, con la protección del Gobierno. Es de destacar en el proyecto del jardinero florentino la inclusión del ramo de la Perfumería. Nuevamente, era Carlos III quien aprobaba, en 1778, la creación de la referida Escuela, bajo la dirección del propio Lumachi, en la cual se darían lecciones teóricas y prácticas de Agricultura y Jardinería [1], instalándose en el Jardín de San Juan del Real Sitio del Buen Retiro, donde funcionó poco tiempo y sin mucho éxito.

Aunque en el siglo XIX siguieron las propuestas, hubo de esperarse a que Isabel II aprobase, por Real Orden de 13 de diciembre de 1847, el reglamento por el que se regiría la Escuela Normal de Jardineros-Horticultores, en la que se formarían los jóvenes, que, con el tiempo, ocuparían los puestos de mando en los jardines pertenecientes a la Corona, tales como los de jardinero mayor, capataz, encargado de estufas, etcétera [2].

Al frente de la Escuela, que fue instalada en el Campo del Moro y más tarde trasladada a la Casa de Campo, se puso como director y profesor de Fisiología Vegetal, al jardinero francés Francisco Viet, ayudado por el arquitecto mayor de Palacio, Narciso Pascual y Colomer, que impartía la enseñanza de la Geometría y su práctica sobre el terreno. Completaba la terna rectora el director general de Jardines Reales, Fernando Boutelou, que, años antes, ya había visto la necesidad de que se crease este tipo de centro. Los tres formaban el tribunal, que debía examinar a los alumnos, a los que se les exigía para ingresar una constitución robusta, además de saber leer, escribir y conocer las cuatro reglas; debiendo estudiar, durante los cinco años que duraba la carrera, Aritmética, Geometría, Dibujo, Francés, etc., además de las materias relacionadas con la Jardinería.

Afortunadamente, conocemos los nombres de algunos de los alumnos de esta Escuela, los cuales debían llevar durante su estancia en ella un uniforme de diario y otro de gala (de color azul, vivos rojos y botones dorados, tanto en la levita como en el pantalón, completándose con un tricornio). Igualmente, el Archivo de Palacio conserva unos bellos proyectos, realizados por dichos alumnos para superar la reválida. El tema propuesto era «Un proyecto de jardín o más concretamente una casa de campo para el clima de Madrid». En todos ellos, firmados hacia 1850, se ven huertas, invernaderos, estanques, cenadores, etc., entre jardines geométricos y otros de tipo paisajista.

Embellecimiento de los Reales Sitios

Isabel II recibió de su padre, Fernando VII, una considerable extensión de zonas verdes, pertenecientes al Real Patrimonio, ya que este monarca desarrolló una importante labor de reconstrucción de los Reales Sitios madrileños, tras la marcha de los invasores franceses, a la vez que embellecía buena parte de ellos y creaba otros nuevos, como fueron el Casino de la Reina y Vista-Alegre [3].

También Isabel II embelleció diversos puntos de estas posesiones de la Corona, en las que procuró mantener la doble faceta que se venía dando en dichos lugares desde tiempos anteriores, como era la recreativa y la productiva.

Así, en la Casa de Campo, mandaba al aparejador de este Real Sitio y del Real Sitio de El Pardo, reparar las cubiertas y quitar las humedades de la Casa-Palacio [4]. Igualmente, procuraba embellecer sus alrededores, al realizarse, frente a su fachada principal, una plazoleta, en la que se plantaron trescientos árboles y cinco mil pies de lilas y arbustos [5].

El resto del Reservado también fue mejorado por la Soberana, al mandar hacer, en 1846, un pequeño jardín a la inglesa en la isleta de la ría, así como numerosas plantaciones, que dieron a esta zona una gran frondosidad. A la vez, el arquitecto Custodio Moreno restauraba la deteriorada Gruta y una galería columnada de los burladeros de agua [6]. Este lugar se embelleció también con estufas, entre las que destacó una de tipo clasicista, diseñada por Narciso Pascual y Colomer [7].

Esta faceta recreativa se completaba con el hipódromo que construyera su madre y regente, María Cristina [8], cuyos terrenos fueron regularizados y plantados con arbustos y árboles (sóforas, acacias, olmos, robles, etc.), no faltando tampoco un pequeño parque zoológico.

En toda la Casa de Campo, el arbolado y los viveros se vieron notablemente aumentados, a la vez que se mermaban las superficies destinadas a huertas y los terrenos incultos. Así, en la Huerta Grande se formaba, en 1841, un Jardín de Aclimatación, dividido en varias calles, entre las que se formaron diversos cuarteles, uno de ellos dedicado a árboles frutales, otro a exóticos, otro a árboles de sombra y silvestres, etcétera, haciéndose también una Escuela [9].

Importante fue también la actividad productiva, ya que gran parte de la superficie de esta Casa de Campo fue destinada a bosques, huertas, tierras de labor (en las que se cultivaban trigo, cebada, centeno y otros productos) y viñedos.

Tampoco se olvidó la ganadería (al criarse un importante número de cabras, vacas, caballos, cerdos y ganado lanar), ni la cría de aves y de peces.

El Buen Retiro se vio igualmente favorecido por las mejoras que mandara hacer Isabel II, sobre todo en el Reservado, que Fernando VII acotara para el exclusivo uso de la familia real y embelleciera con pequeñas construcciones rústicas o «Caprichos», levantadas entre frondosos jardines, además de las realizadas en el Estanque Grande por el arquitecto Isidro González Velázquez [10].

El cuidado que la Reina dedicó al Reservado consistió en continuar el buen estado en que lo encontró y en seguir haciendo numerosas plantaciones, hasta el punto de que Fernando Boutelou dijera del lugar, en 1846, «ha mejorado notabilísimamente con las abundantes y esquisitas remesas de plantas y simientes de flores traídas de

varias provincias del Reyno, de Francia, Alemania, América Septentrional y otros puntos..., siempre está poblado de flores... en las estufas existentes, aunque de construcción muy imperfecta se conservan en el mejor estado muchas plantas exóticas de mérito, que son desconocidas en el resto de la Península»[11]. En este Reservado, la Soberana y su hermana Luisa Fernanda solían pasar numerosos ratos cultivando flores. Completaban la decoración de esta zona numerosas fuentes y diversos juegos (columpios, sortija, etc.), así como la Casa de Fieras que hiciese su padre. Todo ello contribuía a hacer del Reservado un ameno y agradable lugar, calificado por Fernando Boutelou como «uno de los más bellos que se conocen en su género»[12], y al que se permitía entrar al pueblo, previo pago de una entrada, en determinadas horas.

Al resto de la superficie del Buen Retiro sí accedía libremente el público, que salvo los ratos en que fuera utilizado por la familia real, ya también podía disfrutar del Estanque Grande, desde que la Reina lo arrendara a un particular para obtener ingresos.

Aunque la zona palaciega fue prácticamente abandonada, ya que fue ocupada por viviendas y dependencias de empleados del Real Sitio, a la vez se

delfines y conchas, además de otros adornos. Así como dos pequeñas fuentes de alabastro, decoradas con motivos renacentistas y metidas en sendos nichos.

Mayor modernidad supuso la realización de dos jardines, en los que, además del trazado geométrico, se veía el paisajista, estilo que se introducía por primera vez en este Real Sitio. Uno de ellos fue el que diseñara el arquitecto Narciso Pascual y Colomer para la Huerta de San Jerónimo, en la que se veían rígidos paseos arbolados entre jardines a la inglesa[15]. El otro fue el Jardín denominado Paisaje Español, proyectado por Francisco Viet, que mezcló los estilos francés, italiano y paisajista[16].

A pesar de las reformas llevadas a cabo en el Buen Retiro, durante el reinado de Isabel II, muchas otras, de mayor entidad, quedaron sin realizarse, como un establecimiento modelo para curación de dementes, que se instalaría en un edificio, proyectado por Aníbal Alvarez. Otras construcciones que quedaron sin hacerse fueron un gran colegio, que armonizara con la iglesia gótica de los Jerónimos, que el Real Patrimonio quería edificar en 1860; además de dos palacios, uno para el Príncipe Alfonso, para el que serviría de base el Casón, y otro palacio para

además de otros pabellones, galerías, estanques, jardines, etc[19]. Al igual que la del Buen Retiro, la Florida contó con una popular Casa de Vacas.

En el Casino de la Reina no realizó Isabel II grandes obras, aunque sí hizo algunas plantaciones de árboles, arbustos y flores. Para embellecer estas zonas verdes, se realizó, en 1840, un emparrado de hierro, formado por cuatro calles, así como «un puente de piedra con barandillas de hierro»[20], aunque se proyectaron otros, uno de hierro por José Soler, así como otro de Narciso Pascual y Colomer sobre pedestales de fábrica de ladrillo y rematado por jarrones de escayola.

Sin embargo, no debió gustar mucho a la Reina el Real Sitio de Vista-Alegre, ya que, en 1848, tan sólo dos años después de que su madre, María Cristina de Borbón, le cediera esta posesión a la Soberana y a su hermana, la Infanta María Luisa Fernanda, que se la vendía al Marqués de Salamanca, en 1859.

El Real Jardín Botánico se vio favorecido por diversas obras, como una bella estufa de hierro, ejecutada en 1856, y un Jardín Zoológico de Aclimatación, al igual de los que existían en París y en Londres, que fue abierto al público en 1860 y trasladado al Parque de Madrid tras la Revolución de 1868.

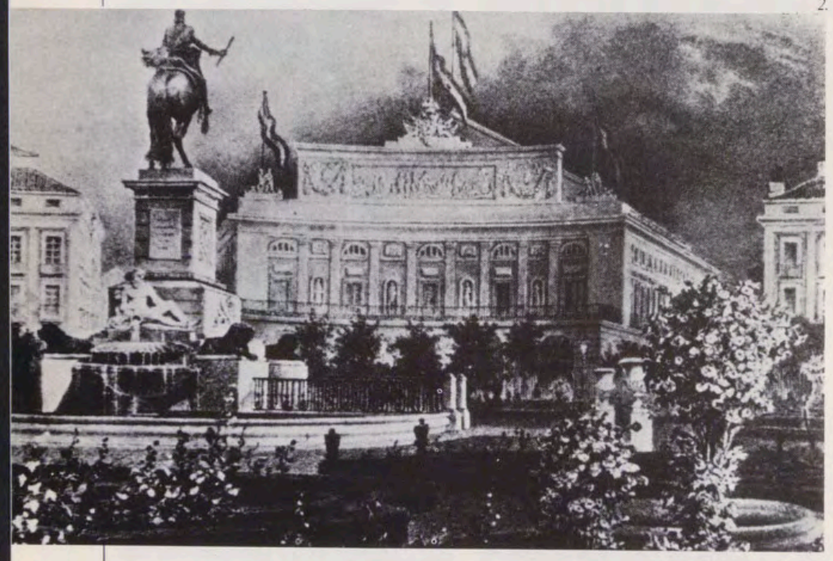
1. Proyecto de un jardín, por Manuel Miranda, alumno de la Escuela Normal de Jardineros-Horticultores, de 1854 (Archivo General del Palacio Real de Madrid).

2. La Plaza de Oriente a mediados del siglo XIX. Litografía de Parcerisa.

3 y 4. Dos detalles de la fuente de las Conchas, que se encuentra en los Jardines del Campo del Moro (Palacio Real de Madrid).

5. Proyecto de jardines para el Campo del Moro y la Plaza de Oriente, por Narciso Pascual y Colomer (Archivo General del Palacio Real de Madrid).

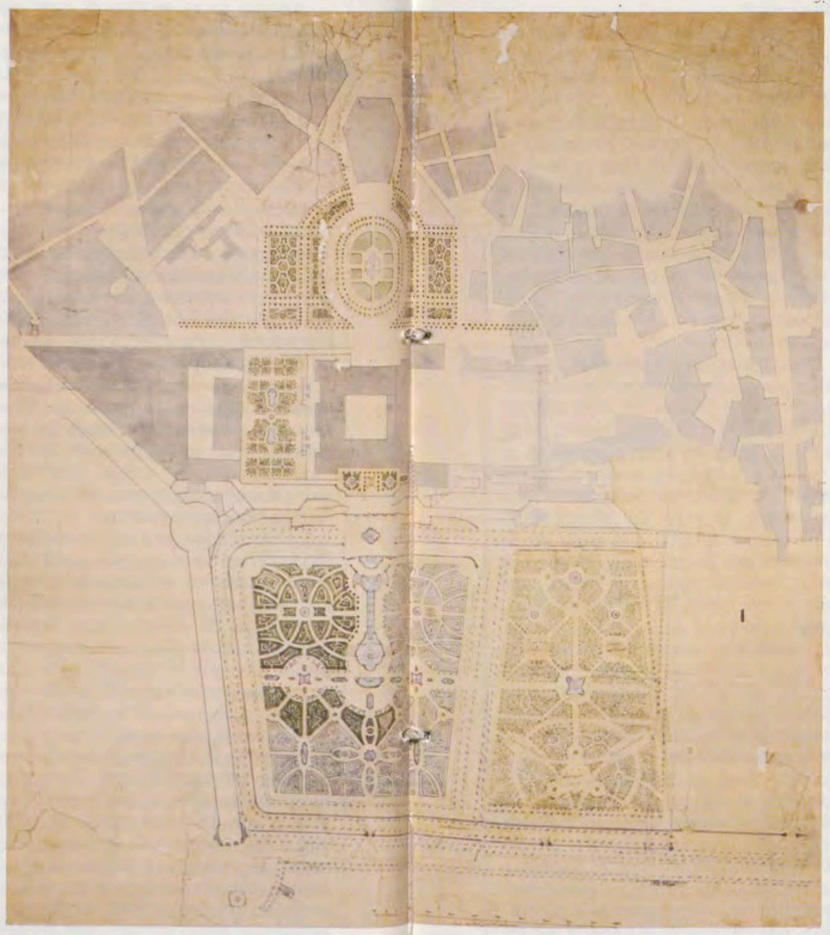
1.



2.

3.

4.



5.

6, 7 y 8. Propuestas de uniformes de gala para los alumnos de la Escuela Normal de Jardineros-Horticultores, de 1849 (Archivo General del Palacio Real de Madrid).

6.

7.

8.

Tal era el estado en que se encontraba esta zona durante la minoría de edad de Isabel II, que sus tutores, Martín de los Heros y Agustín Argüelles, iniciaron, en 1841, las obras para la formación de la Plaza, cuyo diseño se atribuye a los ingenieros Juan Merlo, Fernández Gutiérrez y Juan Rivera [22]. Pero si observamos el que realizara, en 1844, el arquitecto mayor de palacio, Narciso Pascual y Colomer, para embellecer los alrededores de este magno edificio, vemos que, fundamentalmente, la parte central coincide con lo que se realizó. Por lo que creemos que es su autor, ayudado por Fernando Boutelou.

La zona central consistía en una elipse, en cuyo centro se emplazó la estatua ecuestre de Felipe IV, hecha en bronce, en 1640, por el italiano Pietro Tacca, según dibujos de Velázquez y Martínez Montañés. La escultura, traída desde el Jardín del Caballo de la Casa de Campo, era ubicada, en noviembre de 1843, sobre un alto pedestal de granito, decorado con bajorrelieves alusivos al rey-poeta; en uno condecorando a Velázquez con su ansiado hábito de Santiago, y en otro como protector de las Artes y las Ciencias, viéndose también inscripciones como «Reinando Isabel II de Borbón, año 1844» y «Para gloria de las Artes y ornamento de la capital, erigió Isabel II este monumento». En la parte baja se ven figuras de tipo helenístico, alusivas a ríos (son fuertes figuras masculinas con cántaros de los que salen agua, hechas por Francisco Elías y José Tomás), adornadas con armas, leones y conchas, de las que también brota agua, que va a parar a un estanque con balaustradas de hierro.

Rodeando esta fuente-monumento se trazaron pequeños parterres geométricos de boj, entre flores y árboles frutales, adornados con fuentes y bancos de piedra. Esta zona central se circundó con una verja de hierro bronceado, ejecutada por el maestro cerrajero Vicente Mallol y situada sobre un basamento de piedra caliza, que impedía la libre entrada del público, y se veía ro-

deada por un amplio paseo más elevado, plantado con dos filas de acacias y bordeado de una hilera de faroles, así como por cuarenta estatuas de piedra, que no pudieron ponerse rematando el Palacio Real.

Esta zona central aparecía flanqueada por dos jardines rectangulares, a los que, quizá, quedó reducido el proyecto de Pascual y Colomer, ya que entre los tres mencionados, situaba otros de diferentes formas. Estos cuadros rectangulares se hicieron a base de setos cuadrados de gleditzias y aligustre, con árboles (pinos, cedros), arbustos y flores (fundamentalmente, rosas), rodeados por dos filas de árboles.

En 1861, ante el deteriorado estado de los jardines, Francisco Viet, proponía una profunda reforma, cambiándose el diseño geométrico por el paisajista, apareciendo ya, en 1872, este trazado en la zona septentrional «construída á la inglesa, con praderas de forma irregular cubiertas de rei-grass, entre las cuales hay árboles de diferentes especies» [23], mientras que la zona meridional, denominada el Bosquecillo, aparecía atravesada por dos rígidos ejes arbolados, que conducían a la plaza.

A pesar de los numerosos proyectos hechos para ajardinar el lado occidental del nuevo Palacio Real, diseñados por los arquitectos y jardineros más importantes del momento, como Sachetti, Sabatini, Esteban Boutelou, Pedro de Ribera, etc., la zona permaneció como un erial hasta que Fernando VII, con el fin de recaudar fondos, la arrendara como huerta y tierra de labor.

Para que este lugar, tradicionalmente conocido por el Campo del Moro, fuera convertido en parque, hubo de esperarse a que Isabel II, por iniciativa de Martín de los Heros y Agustín de Argüelles y con el apoyo de su esposo Francisco de Asís, ordenase, mediante Real Orden de 3 de julio de 1844, «la formación de un Parque o Jardín en el sitio conocido como Campo del Moro, para que el Palacio Real tenga todo aquel decoro y brillantez correspondiente á la morada de los Reyes» [24], añadiéndose que también contribuiría al ornato de la capital y al sostenimiento de muchas familias [25].

La Reina encargó la ejecución del proyecto a Narciso Pascual y Colomer, que diseñó unos magníficos parterres geométricos enlazados unos con otros y cruzados por una larga avenida arbolada en sentido E-W y otra N-S. Coincidiendo con el eje del Palacio, había una gran fuente con cascadas y escalinatas, rodeándose toda la zona con paseos arbolados [26]. A la vez, Colomer ajardinaba la zona norte, para la que realizaba, en 1847, otro diseño, a base de parterres geométricos con una fuente central [27].

En enero de 1845, daban principio las obras de explanación, seguidas de numerosas plantaciones de árboles (frutales y de sombra), arbustos y flores de todas clases [28].

Simultáneamente, se traían de otros lugares bonitas fuentes para embellecer el lugar. Así, en 1845, llegaba, del Jardín de la Isla de Aranjuez, la llamada de los Tritones, hecha en mármol, en tiempos de Felipe IV, con tres grandes tritones, ninfas, mascarones, etc., tal y como se ve reflejada en un cuadro atribuido a Velázquez o a Martínez del Mazo, hoy en el Museo del Prado, siendo ubicada en el Paseo alto del Parque, frente a la Estufa Grande. En 1848, la Reina mandaba traer desde Vista-Alegre la fuente de las Conchas, diseñada por Ventura Rodríguez, a base de motivos marinos.

Como el incipiente Parque iba adquiriendo cada vez mayor importancia, se hizo necesario que tuviese un jardinero mayor, cargo para el que Isabel II eligió al francés Francisco Viet y Bayez, bajo cuyo mandato se siguieron realizando importantes plantaciones.

A la vez de estos trabajos, se llevaban a cabo diversas obras para el mantenimiento del jardín, primordialmente, el aumento de las aguas, que se hizo efectivo con la construcción de un estanque de riego.

Tampoco se olvidó dotar de invernaderos al nuevo Parque del Palacio. Así, en 1848, Pascual y Colomer informaba que se había habilitado la Naranjera o Estufa Grande, también llamada de las Camelias, y que consistía en un amplio rectángulo, orientado hacia occidente, como la que Juan de Villanueva hiciera para el Jardín Botánico; su fachada granítica presenta cinco grandes vanos de medio punto, entre los que se disponen medias columnas de tipo manierista. Igualmente, daba cuenta de las construcciones realizadas, como una estufa para Ananas, junto a la pared septentrional.

El mismo Pascual y Colomer diseñó varias, como una de conservación para la parte baja del Parque, hecha en hierro fundido y forjado en Madrid por Nicolás Grouselle, estando el entramado de madera y la cristalería a cargo del carpintero inglés, residente en nuestra capital, Juan Mitchel [29].

Otra construcción reseñable era la Leñera o Salón de Columnas, cuya fachada estaba rematada por un frontón y aparecía rodeada por un bonito jardín. También contaba el nuevo Parque con un Picadero, instalado en la Cochera Grande, hecha por Custodio Moreno con una cubierta semejante a las que Agustín de Betancour hiciera en Rusia [30].

Por lo que se refiere al trazado de jardín, vemos que no se siguió al pie de la letra el proyecto del arquitecto mayor de Palacio, ya que en diversos planos se ve formado por dos calles principales, una dispuesta en sentido N-S y otra E-W, que eran cortadas, perpendicular y paralelamente por otras menores, dejando entre ellas parterres irregulares. Aprovechando el marcado desnivel del terreno, en el eje E-W y entre las fuentes de los Tritones y de las Conchas, se construyó una cascada semicircular, según palabras de Madoz «por bajo de la primera fuente de los Tritones, se construye un cuerpo de sillería y fábrica de ladrillo en el que ha de haber una cascada» [31].

Sin embargo, años después, el Parque entró en una etapa de clara decadencia, llegándose a decir que algunas zonas se habían convertido en un auténtico estercolero. Este abandono se acentuó con la Revolución de Septiembre de 1868, que derrocó a la Soberana.

Desaparición de jardines

Si bien Isabel II embelleció y creó jardines para la Corona, también permitió que se perdiesen algunos de ellos.

Una de estas posesiones perdidas por el Real Patrimonio fue el Casino de la Reina, que fue donado, mediante Real Decreto de 18 de marzo de 1867, al Estado para que se hiciese en sus terrenos el Museo Arqueológico Nacional, inaugurado por Amadeo I el 9 de julio de 1871 [32].

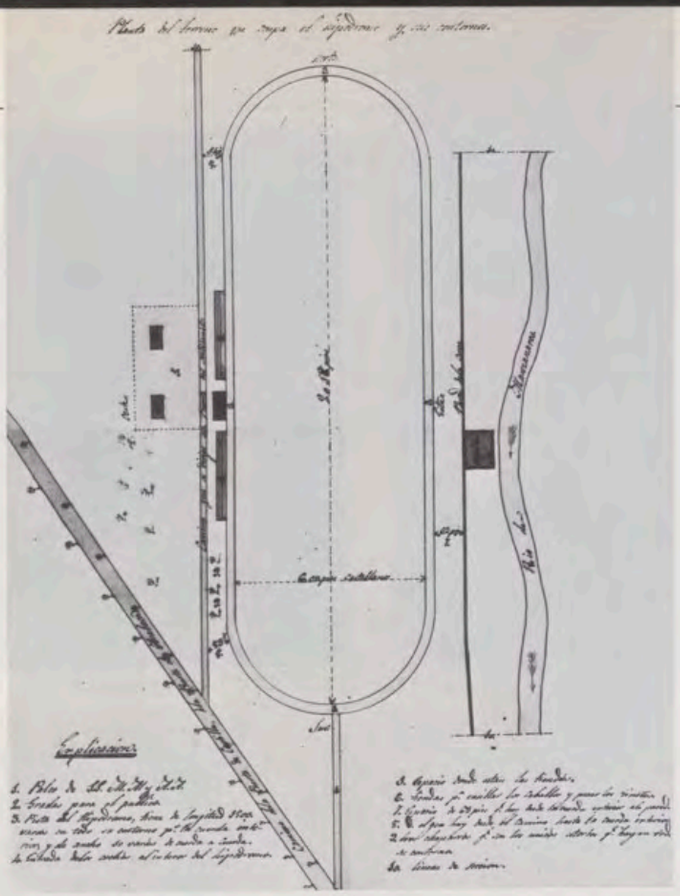
Otras zonas fueron vendidas. Así sucedió con la posesión de Vista-Alegre, que, el 12 de febrero de 1859, era adquirida por el popular banquero, Marqués de Salamanca, que abonó a la Reina dos millones y medio de reales, de los que seiscientos cuarenta mil correspondían al valor del mobiliario [33].

Lo mismo sucedió con parte de la superficie del Buen Retiro, ya que, en 1865, Isabel II vendía al Estado casi una tercera parte de su primitiva extensión. Se trata de la franja occidental, que estaba situada entre los actuales Paseo del Prado y calle de Alfonso XII, que era la zona donde estaba ubicado el núcleo palaciego, del que solamente se salvó el Casón y la crujía septentrional del Patio de Fiestas, ocupada, hasta que recientemente la ha adquirido el Museo del Prado, por el Museo del Ejército; zona que la Reina desatendió, llegando incluso a presentar un deplorable aspecto. El Estado, a su vez, enajenó, con fines puramente especulativos, estos terrenos a particulares, que empezaron a levantar sus bellas viviendas, formándose uno de los barrios más elegantes de Madrid, en el que trabajaron los más renombrados arquitectos de la época, José Segundo de Lema, S. Sainz de la Lastra, Francisco de Cubas, etc., que debieron someterse al proyecto, aprobado definitivamente por Real Orden de 15 de mayo de 1871 [34]. A pesar del importante barrio que se estaba levantando, no

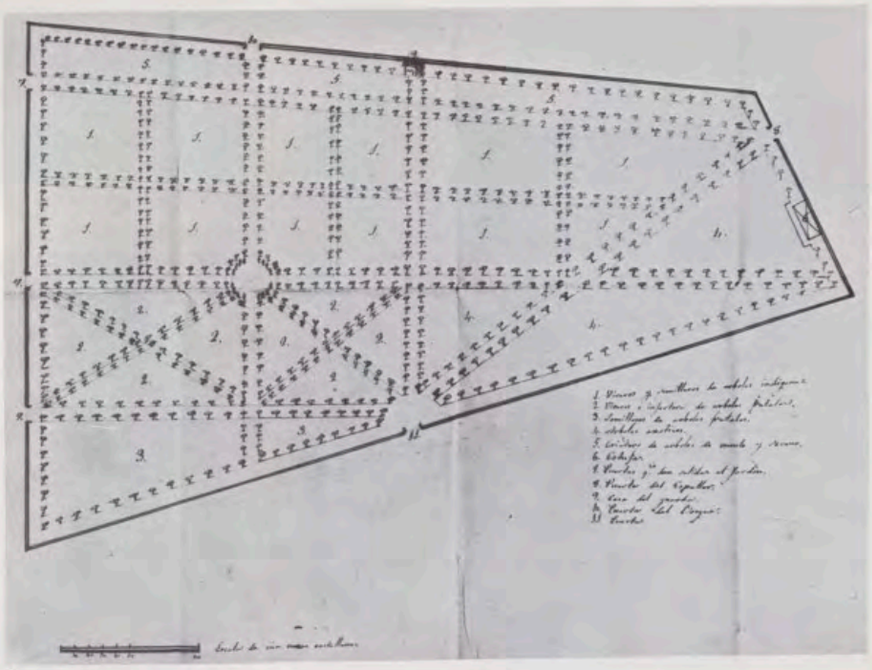
faltaron detractores, como Fernández de los Ríos, aduciendo que estas construcciones impedirían el paso de los sanos aires del Retiro hacia la capital, a la vez que deseaba que esta superficie se hubiese convertido en una zona de paso. En esta línea, el proyecto del arquitecto municipal Agustín Felipe Peró, que lo enlazaba con el paseo del Prado por medio jardines [35].

También el Jardín Botánico perdió unos ochenta pies de su primitiva superficie, en 1850 [36]. Este proceso de pérdida de las zonas verdes de la Corona se completó a raíz de la Revolución de Septiembre de 1868, a consecuencia de la cual el Real Patrimonio perdió el Real Sitio de la Florida y el resto de la superficie del Buen Retiro, que se convirtió en el Parque de Madrid, así como la Plaza de Oriente, que quedó abierta al público, y el mismo Real Jardín Botánico.

Con todo esto, la Corona solamente conservó la Casa de Campo y el Campo del Moro, que dejaron de pertenecerle en nuestro siglo; el primero, tras la proclamación de la II República en 1931, pasando a convertirse en un parque municipal. Y el segundo, tras la donación que hiciera Juan Carlos I al pueblo de Madrid, el 24 de junio de 1978.

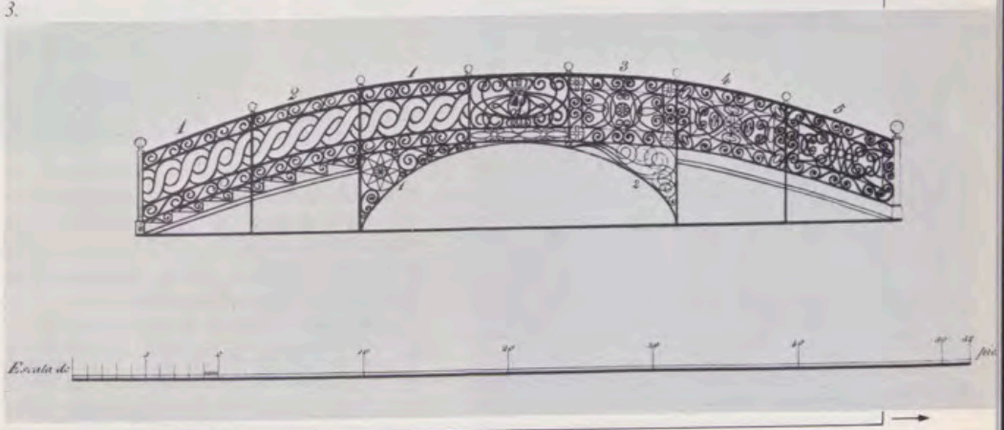


1.



2.

3.



1. Plano del hipódromo de la Real Casa de Campo. 1847 (Archivo General del Palacio Real de Madrid).

2. Plano del plantel de alimentación, realizado para la Huerta Grande de la Casa de Campo, por Fernando Boutelou, en 1841 (Archivo General del Palacio Real de Madrid).

3. Proyecto de un puente sobre la vía del Casino de la Reina, por José Soler, de 1847 (Archivo General del Palacio Real de Madrid).

NOTAS

[1] Archivo de Palacio. Caja 11.561, exp. 2.
[2] Archivo de Palacio. Leg. 748. Sección Administrativa y Caja 491, exp. 11.
[3] M.ª DEL CARMEN ARIZA MUÑOZ, «Jardinería madrileña fernandina», *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos del Ayuntamiento de Madrid* (en prensa, a salir en 1986).
[4] Archivo de Palacio. Leg. 22, Casa de Campo, 16 octubre 1845.
[5] Archivo de Palacio. Leg. 19, Casa de Campo, 17 mayo 1837.
[6] Archivo de Palacio. Leg. 20, Casa de Campo, 9 septiembre 1840.
[7] Archivo de Palacio. Planos núms. 1.424 y 1.425.
[8] FRANCISCO PEREZ MATEOS, *La Villa y Corte de Madrid en 1850,* Madrid, 1927, pág. 158.
[9] Archivo de Palacio. Caja 10.685, exp. 44.
[10] M.ª DEL CARMEN ARIZA MUÑOZ, «La Casa de Campo y el Buen Retiro: jardines madrileños que fueron del Real Patrimonio», REALES SITIOS, año XXII, n.º 85, 3.er trimestre 1985, pág. 70.
[11] Archivo de Palacio. Leg. 335. Sección Administrativa.
[12] Ibídem.
[13] «Museo Militar de Artillería de Madrid», *Semanario Pintoresco Español,* 22 febrero 1857, número 8, pág. 60.
[14] PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN, *Museo Universal II,* 30 mayo 1858, n.º 10, pág. 75.
[15] Archivo de Palacio. Caja 138, exp. 22.
[16] Archivo de Palacio. Plano 1.411, y en REALES SITIOS, año XXII, n.º 85, 3.er trimestre 1985, página 72 del artículo mencionado en la nota 10.
[17] «Gacetilla», *La Iberia,* 7 julio 1860, año VII, número 1.828.
[18] Archivo de Palacio. Leg. 335. Sección Administrativa.
[19] «Inauguración de la Exposición Agrícola», *El Museo Universal,* 15 octubre 1857, año I, número 19, pág. 148.
[20] PASCUAL MADOZ, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar,* Madrid, 1847, tomo X, pág. 909.
[21] DOLORES BRANDIS, *Forma y función de las plazas de Madrid,* Madrid, 1975, pág. 150.

1. 2.

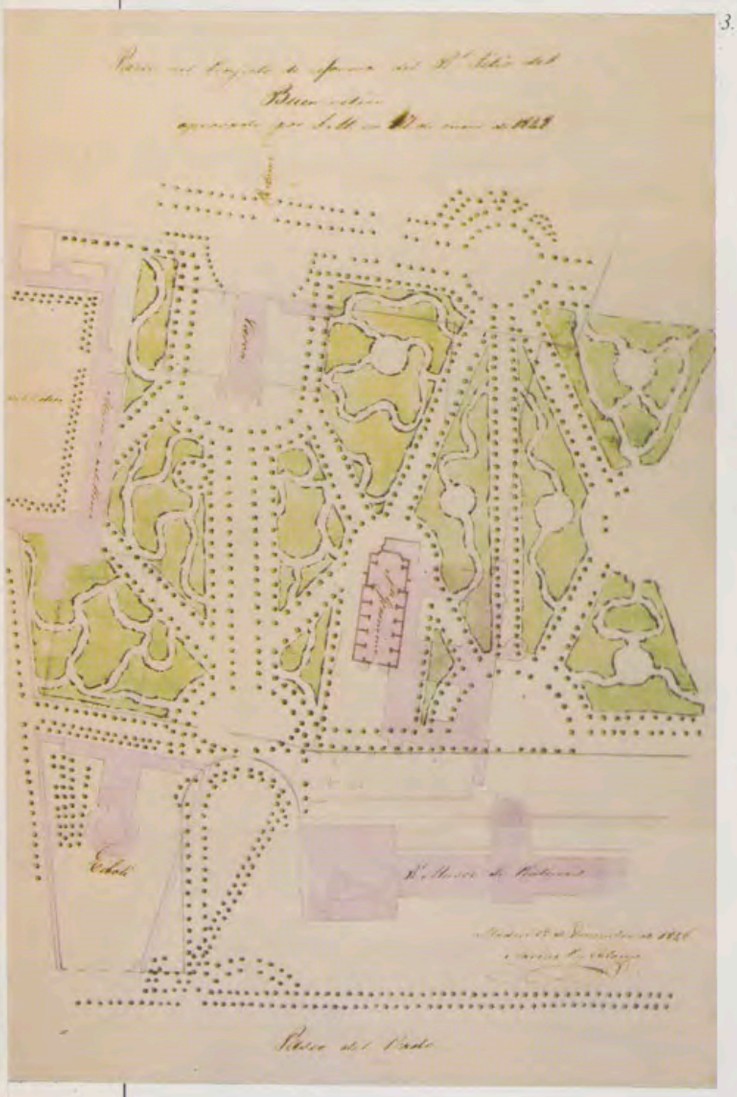
1 y 2. Estufa de Ananas, del Real Jardín Botánico de Madrid (1856).

3. Parte del proyecto de reforma del Real Sitio del Buen Retiro, aprobado por Su Majestad el Rey el 17 de enero de 1848. Calco realizado por Narciso Pascual y Colomer el 12 de diciembre de 1848 (Archivo General del Palacio Real de Madrid).

4. Parterre del Retiro. Grabado del Museo Universal (1858).

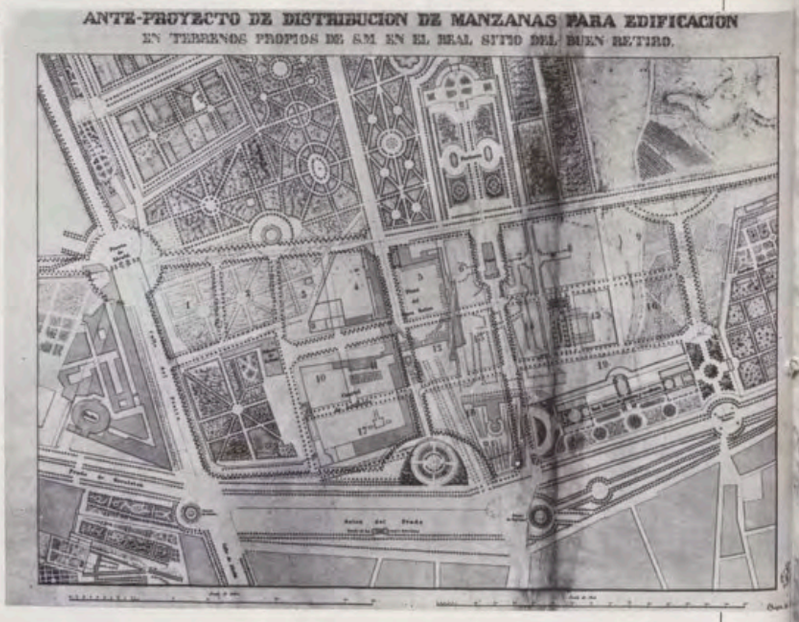
5. Anteproyecto del barrio del Buen Retiro, de 1865 (Archivo General del Palacio Real de Madrid).

3.



4.

5.



[22] RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, *Elucidario de Madrid*, Madrid, 1957, pág. 426, y MERCEDES PÉREZ MARTÍN, «La Plaza de Oriente Madrileña», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, julio 1955, año XXIV, n.º 70, pág. 396.

[23] Archivo de Palacio. Leg. 30, Casa de Campo, 5 junio 1872.

[24] Archivo de Palacio. Leg. 335. Sección Administrativa.

[25] Archivo de Villa. A.S.A. Leg. 4-23-92.

[26] Archivo de Palacio. Plano n.º 7.

[27] Archivo de Palacio. Plano n.º 1.

[28] Archivo de Palacio. Leg. sin catalogar «Nuevo Parque», año 4.º, 205, 1844-71.

[29] Archivo de Palacio. Caja 10.688, exp. 67.

[30] PEDRO NAVASCUÉS PALACIO, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid, 1973, pág. 63.

[31] PASCUAL MADOZ, *Ob. cit.*, pág. 906.

[32] PEDRO DE RÉPIDE, *Madrid a vista de pájaro el año 1873*, Madrid, s.a., pág. 84.

[33] FEDERICO BRAVO MORATA, *Historia de Madrid*, Madrid, 1970, pág. 344.

[34] Archivo de Villa. Leg. 6-441-65.

[35] Archivo de Villa. A.S.A. Leg. 9-166-2.

[36] M.ª DEL CARMEN ARIZA MUÑOZ, «El Jardín Botánico, el Casino de la Reina y Vista-Alegre: jardines madrileños que fueron del Real Patrimonio», REALES SITIOS, año XXII, n.º 86, 4.º trimestre 1985, pág. 39.

El Panteón de Infantes del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

Por JOSE LUIS MELENDRERAS GIMENO

Heraldo en mármol blanco de Carrara, obra de Ponciano Ponzano y Jacobbo Baratta, situado a la izquierda de la entrada al Panteón de Infantes.

No existe una abundante bibliografía sobre el nuevo Panteón de Infantes de El Escorial en el repertorio documental bibliográfico escurialense. Así, el libro que apareció con motivo del IV Centenario de la Construcción del célebre monumento nada nos dice al respecto de este nuevo Panteón; al igual que en algunas de las monografías, como la del famoso investigador George Kübler, que también lo omite, dedicándose en el libro por entero al estudio arquitectónico de lo más notable del monumento; y lo mismo sucede con Taylor y con Cornelia Vön der Osten, joven investigadora, recientemente fallecida, que estudia en muchos apartados de su libro el carácter iconológico e iconográfico de la octava maravilla del mundo [1].

Y es que todo esto se debe a la novísima construcción de este Panteón (1862-1888) y a la polémica suscitada por su ejecución, tan reciente y nueva [2]. Los historiadores del arte español y extranjero se han centrado en sus estudios en el núcleo central de la obra del magno monasterio, como es su grandiosa arquitectura exterior e interior, analizando la obra de los dos más grandes arquitectos de El Escorial —Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera—, ignorando o no, dando excesiva importancia a esta obra reciente de la arquitectura y escultura decimonónica.

Para el estudio del nuevo Panteón de Infantes de El Escorial, hemos tenido en cuenta la obra de Pardo Canalís sobre la escultura del siglo XIX, y más concretamente el capítulo que dedica al gran escultor aragonés Ponciano Ponzano, autor de la mayoría de los modelos que con destino a ese lugar se ejecutaron. También hemos de mencionar el libro de José Ramón Melida y las oportunas notas aclaratorias de Conrado Morterero, autor, entre otros, del libro sobre El Escorial que ha editado el Patrimonio Nacional. Con todo esto y con la documentación valiosísima conservada en el Archivo General del Patrimonio Nacional, ubicado en el Palacio Real de Madrid, hemos elaborado este trabajo [3].

Heraldo en mármol blanco de Carrara, obra de los escultores Ponciano Ponzano y Jacobbo Baratta, situado a la derecha de la entrada al Panteón de Infantes.

Detalle del tórax del heraldo en mármol blanco de Carrara, situado a la izquierda de la entrada al Panteón.

La Reina Isabel II, a comienzos de enero de 1862, aprueba los diseños del proyecto para construir un nuevo Panteón de Infantes en el Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial, que el arquitecto de Palacio, José Segundo de Lema, remitió cumpliendo las órdenes de la Reina el 23 de diciembre del año anterior.

Para ello, se firmó un contrato, fechado en Madrid a primeros de marzo de 1863, entre el arquitecto de la Reina, José Segundo de Lema, y el escultor Santiago Baratta de Leopoldo, natural de Carrara (Italia), para la ejecución de ocho heraldos que decoraran el nuevo Panteón de Infantes, cuyos modelos son obra del escultor Ponciano Ponzano. Los cuales tienen una altura de dos metros y diez centímetros.

El contrato contiene una bases, que se ajustan a ocho puntos:

Primero. Los modelos serán encajonados, y se enviarán por cuenta de la Casa Real hasta Alicante, y de allí a Carrara a través del escultor Baratta.

Segundo. El mencionado escultor adquirirá las masas de mármol necesarias para las ocho estatuas, que deberán ser de las canteras de Massa-Carrara, de canal blanco y de primera clase, libres de pelos o defectos. El cual las deberá desvastar, adornar, concluir y pulimentar, y también será de su responsabilidad el gasto de los cajones y empaquetado.

Tercero. El envío de dichas estatuas se hará mediante el aprovechamiento de los medios de conducción más ventajosos.

Cuarto. El aseguramiento de las estatuas se establecerá para los mármoles por iniciativa de la Real Casa, que representa el Arquitecto Mayor.

Quinto. El arquitecto de Palacio, José Segundo de Lema, pagará al escultor Baratta mil duros por cada estatua, siempre que en los seis primeros meses de firmado el contrato estén bajo la dirección del arquitecto las dos primeras estatuas, a los seis segundos otras dos, y de este modo las otras cuatro, obligándose el escultor Baratta a que la ejecución de las mismas sea como corresponde a la importancia de la obra.

Sexto. El arquitecto cuidará de que los modelos sean de la importancia que indica el primer modelo a la vista.

Séptimo. El escultor cobrará por letras de cambio a tres meses, giradas al Sr. Lema o a quien con previo aviso designase el arquitecto.

Octavo. Con las anteriores bases y condiciones se obliga el escultor Baratta a esculpir en mármol estatuario de primera clase diez estatuas de Niños Heráldicos, semejantes al modelo que tiene realizado el célebre escultor Ponciano Ponzano, y otras diez de otro modelo de igual trascendencia, por la suma de 2.000 reales cada uno, o sea 40.000 reales por las veinte esculturas, dentro del plazo de dos años para las estatuas grandes [4].

El 16 de septiembre del mencionado año, la Reina aprueba el contrato establecido con el escultor Santiago Baratta para la ejecución en mármol de Carrara de veintiocho estatuas, que representan heraldos y ángeles con destino al nuevo Panteón de Infantes, en 20.000 reales cada uno de los ocho heraldos, e igual suma por los veinte ángeles, es decir, 1.000 reales por cada uno [5].

Según Pardo Canalís, el Panteón no fue definitivamente concluido hasta 1888, estando suspendida la construcción desde 1868 a 1877 [6].

El día 2 de abril de 1869, seis años después de firmado el contrato, el escultor italiano Jacobbo Baratta acude al Consulado General de Italia en Madrid, afirmando que el arquitecto de la Real Casa le debe desde el pasado septiembre la cantidad de 4.000 duros por «trabajos acabados y entregados y que no le ha sido posible todavía cobrarlos en grave perjuicio de sus intereses» [7].

Se recibe en Alicante el pago y porte de derechos hasta Madrid o a El Escorial de dos estatuas que remite el escultor Jacobbo Baratta con arreglo al contrato celebrado el 1 de marzo de 1863, siendo aprobado el 16 de septiembre del mismo año.

El día 2 de enero de 1869, los señores Clemente y Antón presentan una

Hombrera y brazo del heraldo en mármol blanco de Carrara, situado a la izquierda de la entrada al Panteón.

Rostro de perfil del heraldo en mármol blanco de Carrara, situado a la izquierda de la entrada al Panteón.

cuenta de fletes, derechos y gastos de dos cajas con dos estatuas de mármol recibidas de Spezia en el buque italiano «Palestro», remesa de Jacobbo Baratta, importando 4.107 reales de vellón [8].

El día 10 de diciembre de 1870, el ministro de Italia en Madrid remite al Ministerio de Estado una declaración del súbdito italiano Santiago Baratta, rogándole que le sea satisfecho el importe de ocho estatuas grandes y algunos otros trabajos de escultura realizados en el Monasterio de El Escorial, que desde el primero de enero de 1863, fecha del contrato, no se le han abonado los cuatro mil duros que se le adeudan [9]. Finalmente, le fueron pagados sus trabajos.

Para Conrado Morterero, el Panteón de Infantes no posee la unidad de estilo que guarda el de Reyes [10]. Se compone de nueve cámaras sepulcrales de plantas muy desiguales, de las cuales cinco corresponden a la parte que se encuentra debajo de la Sacristía, tres debajo de las Salas Capitulares, ocupando la última el sitio en el que se encuentra la Celda Prioral. Los suelos de todas ellas están cubiertos de mármol blanco y gris, al igual que las paredes. La decoración de tipo escultórico estuvo encomendada a Ponciano Ponzano, el cual modeló los heraldos que, adosados a los muros, preceden a las entradas de las Cámaras. Fueron labrados en mármol de Carrara por Santiago Baratta de Leopoldo [11], dentro de un estilo naturalista, inspirado en el gótico bajo medieval de los siglos XIV y XV, quizá en los heraldos que coronan el ábside del Monasterio de San Juan de los Reyes, de Toledo. Mármoles de Carrara y Florencia, blancos y grisis de Portoro, Bardiglip y rojo de Levante, decoran pavimentos y muros. Dicha construcción estuvo dirigida por el escultor italiano Giusseppe Galeotti, al cual se debe la labra en mármol de Carrara de la estatua yacente de Don Juan de Austria, modelada por Ponciano [12]. Esta presenta al hijo natural del Emperador Carlos V, hermano de Felipe II, con armadura y sosteniendo entre sus manos la espada vencedora de Lepanto. Toda la escultura es un portento de detalles virtuosos, de excelente realismo.

Otros sepulcros notables son el de la Infanta Doña Luisa Carlota de Borbón en bronce y en actitud orante, obra de Ponzano; y el de Doña María de las Mercedes de Borbón y Austria, yacente en mármol de Carrara, envuelto en un sudario de clara transparencia, de gran efecto y realismo [13].

Finalmente, diremos que, a pesar de ser una obra reciente y haber sido objeto de duras críticas por parte de algunos historiadores del arte —entre otros por Gaya Nuño [14]—, existe en ella unidad de estilo y participación de notables artistas como Ponzano —autor del tímpano y de los leones que presiden la fachada del Palacio del Congreso de los Diputados—, de Jacobbo Baratta y del director de la obra Giusseppe Galleotti.

DOCUMENTACION

I

Hay un sello 9.º Año 1863. = Contrato privado que debera tener el valor como público, estipulado entre el Sr. Arquitecto Mayor de S.M.C. D. José Segundo de Lema en representación de la Real Casa y el escultor Dn Santiago Baratta de Leopoldo, de Carrara para la egecucion de los ocho Heraldos que deberan decorar el nuevo Panteón de Infantes, cuyos modelos seran todos de igual importancia que el que hoy se halla modelado por el escultor D. Ponciano Ponzano: dichos heraldos tienen de alto con su correspondiente parte arquitectonica de dos metros diezcentimetros, y un espesor que en toda su masa se acercara a ciento diez palmos genoveses cubicos.

Bases del Contrato

1.ª *Los modelos seran encajonados y se remitiran por cuenta de la Casa Real hasta Alicante, y de alli a Carrara por cuenta del Sr. Baratta.*

2.ª *El Sr. Baratta adquirira por su cuenta las masas de marmol necesaria para las ocho estatuas q.e deberan ser de las canteras de ca-*

1.

2.

3.

4.

5.

1. Detalle de las manos del sepulcro de una Infanta, portando una guirnalda de flores en forma de adormideras.

2. Sepulcro de una Infanta, estatua yacente en mármol blanco de Carrara (Panteón de Infantes del Monasterio de El Escorial).

3. Sepulcro en bronce de la Infanta Doña Luisa Carlota de Borbón, obra de Ponciano Ponzano (Panteón de Infantes del Monasterio de El Escorial).

4. Escudo real del reclinatorio del sepulcro en bronce de la Infanta Doña María Luisa Carlota de Borbón.

5. Detalle de la cabeza del sepulcro en bronce de la Infanta Doña Luisa Carlota de Borbón.

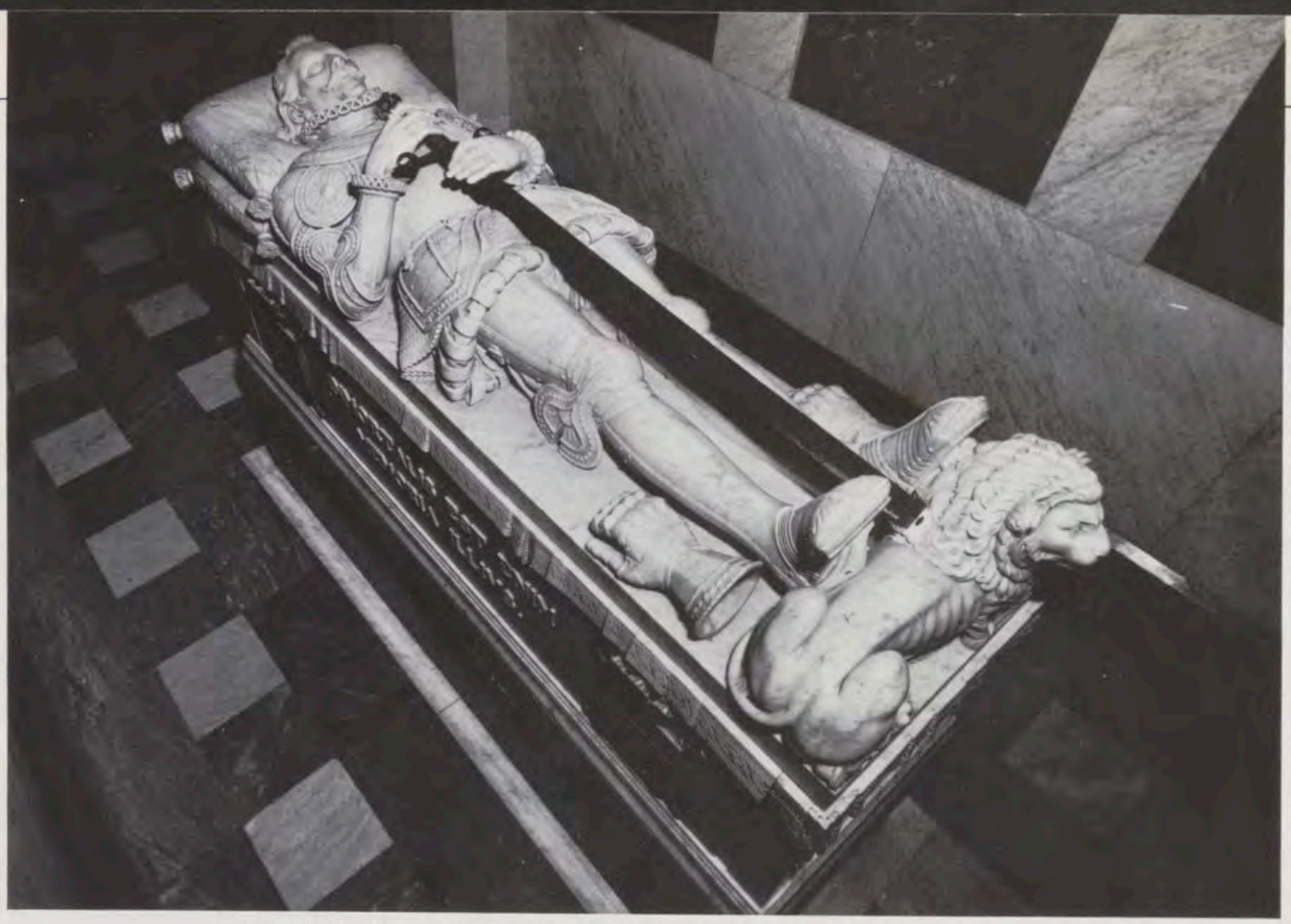
nal blanco de primera clase, de las no estatuarios, y de los de a cuatro francos en Carrara, libre de pelos o defectos que perjudiquen a la construccion de la obra. Las debera desbastar, adornar, concluir, y pulimentar, y sera tambien de su cuenta el gasto de los cajones y empaquetado.

3.ª La remisión de dichas estatuas sera aprovechandose de los medios de conducción mas ventajosos, tal como cuando se remitan marmoles para dha obra sirviendo a los pedidos, para no agravar el coste de ellos, o para completar el numero de toneladas que se estableciese o que cargase el barco.

4.ª La aseguración de dichas estatuas sera bajo lo establecido para los marmoles, o sea por cuenta de la Real Casa que representa el Sr. Arquitecto Mayor.

5.ª El Sr. D. José Segundo de Lema como Arquitecto Mayor de la Real Casa y en su representacion pagara al Sr. Baratta mil duros por cada estatua, siempre y cuando en los seis primeros meses de firmado el presente contrato esten a las ordenes del Sr. Arquitecto Mayor las dos primeras estatuas; a los seis segundos otras dos, y de este modo las otras cuatro; obligandose el Sr. Baratta a que la egecucion sea como corresponde a la importancia del todo de la obra de que se trata, que el ya conoce.

6.ª El Sr. Arquitecto mayor cuidara de que los modelos sean de la importancia que indica el primer modelo ahora la vista, pero nomas, puesto de que esto depende el aumento y dificultad de trabajo, que tal vez pudiera ser tal de inutilizar el presente contrato, por lo



Sepulcro de Don Juan de Austria, estatua yacente en mármol blanco de Carrara, obra de Ponciano Ponzano y Giuseppe Galeotti (Panteón de Infantes del Monasterio de El Escorial).

cual y a cuya egecucion se fia el Sr. Baratta a el modelo que conoce.

7.ª *El Sr. Baratta cobrara por Letras de cambio a tres meses vista, giradas al Sr. D. José Segundo de Lema, o a quien con previo aviso designase dicho Sr. Lema.*

8.ª *Con las anteriores bases y condiciones se obliga al Sr. Baratta a egecutar en marmol estatuario de primera calidad diez estatuas representando niños heraldicos iguales al modelo que hoy esta ya hecho por el Sr. Ponciano Ponzano, y otras diez de otro modelo de igual importancia por la suma de dos mil reales cada uno o sea cuarenta mil por los veinte, dentro del plazo de dos años arriba estipulado para las estatuas grandes.*

A todo lo cual se obligan las partes contratantes, firmando este documento en Madrid a primero de marzo de mil ochocientos sesenta y tres.

Es copia. = Traducido del italiano en que se halla redactado el anterior contrato.

Firmado: José Segundo de Lema.

A.G.P. Sección Administrativa. Bellas Artes. Legajo n.º 48.

II

OCHO ESTATUAS Y OTROS TRABAJOS DE ESCULTURA EJECUTADOS POR DON SANTIAGO BARATTA PARA EL PANTEON DE INFANTES DEL ESCORIAL Y PAGO DE SU IMPORTE

El arquitecto Mayor de Palacio y Sitios Reales dice que habiendo estado accidentalmente en esta corte algunos dias D. Santiago Baratta de Leopoldo vecino de Carrara escultor y comerciante de marmoles, creyó muy conveniente a los Reales Intereses en vista de sus proposiciones convenir con el la ejecucion material de algunas estatuas de las que han de decorar el nuevo Panteón de Infantes y al efecto ha estipulado el contrato que original y traducido acompaña.

Por el convenio celebrado por el Arquitecto Mayor de Palacio con D. Santiago Baratta de Leopoldo se compromete este a adquirir por su cuenta las masas de marmol necesarias para ocho estatuas de heraldos iguales al modelo ejecutado por D. Ponciano Ponzano y otras veinte representando niños heraldicos con destino al nuevo Panteón de Infantes: a ejecutar dichas estatuas en termino de dos años y remitirlas aprovechando los medios de conducción más ventajosos.

El precio de dichas estatuas se fija en 20.000 reales cada una de las ocho primeras, y en 2.000 las veinte segundas, importando en su consecuencia, en total las 28 estatuas 200.000 reales de vellón.

La entrega de ellas se hara en cuatro plazos de a seis meses y para su pago el Sr. Baratta girara letras, a tres meses vista a cargo del Arquitecto Mayor o de la persona que este designara previamente, según vayan verificandose las remesas.

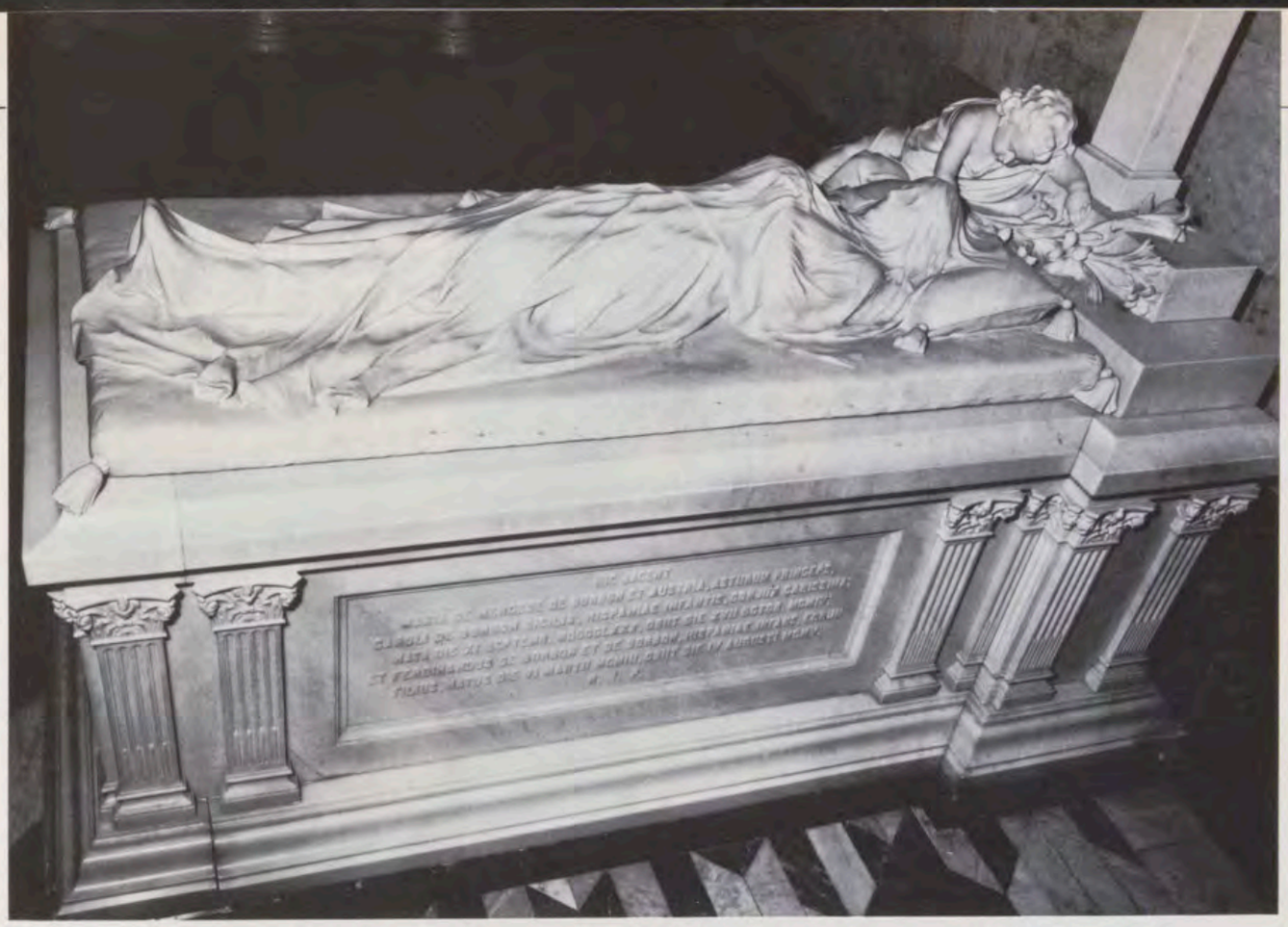
Estas son en resumén las condiciones del contrato que parece puede aprobarse. Si V.E. no halla en ello inconveniente pudiendose prevenir el Arquitecto Mayor de Palacio que conforme vaya recibiendo las letras lo participa a la superioridad p.ª q.e tenga convencimiento anticipado de su vencimiento.

Con el fin de que V.E. este enterado del coste que hasta el dia ha tenido la obra que nos tiene, ha reconocido la mesa los antecedentes de la misma y resulta que incluso los 26.034 rs. a 65 rs. de los jornales de la semana que finalizo ayer, se han pagado ya 792.940 rs. de vn. en esta forma.

Por vistas de jornales	*677.160 rs. de vn.*
Por libramientos para pagos de marmoles	*115.780 rs. de vn.*
Total:	*792.940 rs. de vn.*

4 de septiembre de 1863
Rubricado: Lavergue.

A.G.P. Sección Administrativa. Sección Bellas Artes. Leg. n.º 48.



Sepulcro de la Infanta Doña María de las Mercedes de Borbón y Austria, estatua yacente en mármol blanco de Carrara (Panteón de Infantes del Monasterio de El Escorial).

III

Madrid, 2 de abril de 1869.

R.° CONSOLATO GENERALE D'ITALIA. MADRID. N.° 100

Ilmo. Señor:

El Subdito italiano Jacobbo Baratta escultor en marmol de Carrara (Italia) acude a este Consulado General sobre un contrato estipulado en Madrid en 13 de marzo de 1863 y depositado en la Cancilleria del Patrimonio de la Corona entre el y el Arquitecto Señor Dn. Jose Segundo de Lema y en cuya virtud debia el Baratta ejecutar unos trabajos en marmol para los Monumentos de la Real Casa.

Acreedor desde el pasado septiembre de la cantidad de 4.000 duros por trabajos acabados y entregados no le ha sido posible todavia cobrarlos con grave perjuicio de sus intereses.

Ruego por lo tanto V.S. Ilustrisimo a nombre del interesado, tenga a bien disponer le sea satisfecha la expresada cantidad de 4.000 duros con los intereses que se han devengado y devenguen desde septiembre al dia del pago.

Dandole anticipadas gracias por las disposiciones que querra dar a favor de la justa pretensión del reclamante, tengo el honor de ofrecer a V.S. Ilustrisima las seguridades de mi más distinguida consideracion.

Firmado: el Consul General.

Excmo. Señor:

Con oficio 30 de julio ultimo tuve el honor de decir al antecesor de V.E. lo siguiente:

Ilmo. Señor el 2 de abril de 1869 con oficio n.° 100 dirigio este Consulado una solicitud a esa Administración sobre reclamacion de un credito de 4.000 duros, que el Sr. Baratta acredita de ese patrimonio, por trabajos de escultura hechos y entregados a tenor de una contrata hecha en Madrid el 13 de marzo de 1863.

El Señor Administrador contesto el dia 22 del mismo que deviendose resolver en las cortes y en otros asuntos de la misma clase, por su parte tenia el expediente Baratta corriente para su presentación y tan luego como fuera aprobado se apresuraria a satisfacer la justa reclamación del mismo.

El 10 de enero y el 29 de abril ultimos reitere la instancia sin que hasta ahora haya tenido contestación.

El Ministerio de Estado de Florencia penetrado en las razones que asisten al interesado y de los graves perjuicios que se le enojan necesita acudir a Vuestra Ilustrisima rogandole tenga a bien entender a la justicia de la reclamación dandole las ordenes para que sean satisfechos capital e intereses.

Agradece infinito a V.E. Ilma. si quiere complacerse en acusar recibo del presente.

MINISTERIO DE ESTADO

Sección Política

Excmo. Señor:

El Ministro de Italia en Madrid remite a este Ministerio una exposición del subdito italiano Santiago Baratta, natural de Carrara, rogando le sea satisfecho el importe de ocho estatuas grandes y algunos otros trabajos de escultura verificados en el Monasterio del Escorial. El Señor Baratta ejecuto lo que parece los trabajos mencionados a consecuencia de un contrato celebrado en la Casa Real el 1.° de marzo de 1863 sin que desde entonces y a pesar de las gestiones que ha hecho asi en la administración del Patrimonio como en el Ministerio, haya conseguido percibir los cuatro mil duros en que consiste su credito.

Al trasladar a V.E. lo que antecede de orden del Señor Ministro de Estado, le ruego se sirva comunicar a este Ministerio la resolución que juzgue conveniente adoptar sobre el particular, para que a su vez pueda dar contestación a la nota del Ministro de Italia.

Dios guarde a V.E. muchos años.
Madrid, 10 de diciembre de 1870.
El Subsecretario
Bonife. Rodriguez de Blas.

Señor Ministro de Hacienda.

A.G.P. Sección Administrativa. Sección Bellas Artes. Leg. n.° 48.

1.

2.

3.

1. Detalle de la cabeza y del escudo de un ángel heráldico del Panteón de Infantes, obra de José Segundo de Lema y Ponciano Ponzano.

2. Angel heráldico del Panteón de Infantes, obra de José Segundo de Lema y Ponciano Ponzano.

3. Panteón de Infantes del Monasterio de El Escorial, obra de José Segundo de Lema y Ponciano Ponzano.

NOTAS

[1] KUBLER, GEORGE: *La Obra del Escorial,* Madrid, Alianza Editorial, 1983. TAYLOR, RENÉ: *Architecture and Magic considerations on the idea of the Escorial,* en «Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower I», Londres, 1967 (Traza y Baza, n.° 7). CORNELIA VON DER OSTEN SACKEN: *El Escorial. Estudio Iconológico,* Bilbao, Xarait Ediciones, 1984.

[2] LUIS MORENO Y GIL DE BORJA: *Panteón de Reyes y de Infantes en el Real Monasterio del Escorial.* Suplemento de la «Ilustración Española y Americana», núms. 39; 41, 42, 44, 45, 46 y 48, 1909. HESSE, JOSÉ: *El Escorial,* «Temas Españoles», n.° 303, Madrid, Publicaciones Españolas, 1959, pág. 14.

[3] PARDO CANALIS, ENRIQUE: *Escultores del siglo XIX,* Madrid, Instituto Diego de Velázquez del C.S.I.C., 1951. RAMÓN MELIDA, JOSÉ: *El Escorial,* «El Arte en España», Barcelona, Hijos de J. Thomas, s.a., págs. 11 y 12. CONRADO MORTERERO Y SIMÓN y varios: *El Escorial (Octava Maravilla del Mundo),* Madrid, Patrimonio Nacional, 1967.

[4] A.G.P. (Archivo General del Patrimonio). Sección Administrativa. Bellas Artes. Leg. n.° 48, 16-IX-1863, *8 estatuas y otros trabajos de Escultura ejecutados por Don Santiago Baratta para el Panteón de Infantes del Escorial y pago de su importe.*

[5] A.G.P. Sección Administrativa. Bellas Artes. Escultura. Leg. n.° 48, 16-IX-1863.

[6] PARDO CANALIS, ENRIQUE: *Escultores del Siglo XIX..., o. c.,* págs. 143 y 144.

[7] A.G.P. Sección Administrativa. Bellas Artes. Leg. n.° 48, 2-IV-1869.

[8] A.G.P. Sección Administrativa. Bellas Artes. Leg. n.° 48, 2-I-1869.

[9] A.G.P. Sección Administrativa. Bellas Artes. Leg. n.° 48, 10-XII-1870.

[10] CONRADO MORTERERO Y SIMÓN: *El Escorial..., o. c.,* pág. 124.

[11] La famiglia Baratta fu dedicata per secoli ai lavori del marmo. Antonio Baratta, incisore a bulino. Nato a Belluno il 7 gennaio 1724, mori a Venezia il 23 luglio 1787. Baratta, Giovanni, Scultore, nato il 13 maggio 1670 mori il 21 maggio 1747 a Carrara. Enciclopedia Italiana di Scienze, lettere ed Arti. Tomo VI. Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1949. *Dizionario degli Artisti Italiani in Spagna* (Secoli XII-XIX), Madrid, Istituto Italiano di Cultura, 1977, página 25.

[12] HESSE, JOSÉ: *El Escorial..., o. c.,* pág. 14. *Dizionario degli artisti italiani..., o. c.,* pág. 118.

[13] CONRADO MORTERERO Y SIMÓN: *El Escorial..., o. c.,* pág. 124.

[14] GAYA NUÑO, JUAN ANTONIO: *Arte del Siglo XIX.* Colección Ars Hispaniae, vol. XIX, Madrid, Ed. Plus Ultra, 1966, pág. 185.

Promovida por la Corona a principios del siglo XVIII

La Real Fábrica de Cristales de La Granja

Por MARIA JESUS CALLEJO DELGADO

Fachada oeste de la Real Fábrica de Cristales de La Granja.

El decidido impulso que, a principios del siglo XVIII, se quiso dar a la industria por parte de la monarquía en España, trajo como consecuencia la creación de manufacturas reales, siguiendo el ejemplo francés. Sus gastos corrían por cuenta de la Real Hacienda, y su fin inmediato fue el de surtir a la corte y nobleza de un material de lujo para adornar sus palacios.

De esta forma se crearon la Fábrica de Tejidos de Guadalajara, de la que dependía la de San Fernando de Henares, y finalmente trasladada a Brihuega, de Tapices en Madrid, y la de Vidrio en La Granja.

La industria del cristal y el vidrio en este Real Sitio tuvo una dilatada y compleja historia en lo que se refiere a la variedad de sus productos y a su asentamiento en diferentes edificios.

Dos de los maestros vidrieros de origen catalán que habían trabajado en la Fábrica del Nuevo Baztán, Ventura Sit y Carlos Sac, pusieron en funcionamiento por cuenta propia la fábrica de San Ildefonso, después de solicitar al Rey un permiso especial, debido a las prohibiciones existentes para establecerse en cualquiera de los Reales Sitios [1]. Comienzan fabricando sólo cristales planos de ventanas y coches.

El primer edificio destinado a este uso estuvo ubicado al este del Sitio, donde después se construirá La Calandria, en un barracón mandado construir por Andrea Procaccini, aposentador del Palacio, quien dijo que si salía buena se haría una fábrica grande [2].

Ventura Sit en 1735 habla de dos barracas que José Patiño le había ofrecido próximas a la fábrica «y me ácen mucha falta, para los ôficiales y poder poner los matteriales, y tener la Barrilla» [3].

AMPLIACION DE LA ANTIGUA FABRICA

Después de esta primera etapa, en la que demostraron su capacidad para tales fines, en 1736 comenzaron a trabajar bajo el patrocinio real. Diversas causas llevaron a esta resolución. Por un lado, incentivar la creación de manufacturas reales tal y como se había hecho en Francia, y por otro el elevado costo que suponía la importación de estos productos desde el extranjero.

A partir de este momento surgen nuevas iniciativas, entre →

1. Crucero de la Real Fábrica más próximo a la población, en la fachada sur.

2. Crucero oeste de la Real Fábrica, en la fachada sur.

3. Plano de la Antigua Fábrica de Cristales. ¿1770? (Archivo General del Palacio Real de Madrid).

1.

2.

ellas la de llevar a cabo aquella ampliación insinuada por Procaccini algunos años antes. Así, en diciembre de ese año Ventura Sit pidió que se llevara a cabo una obra según manifiesta en un plano adjunto en la casa destinada para la fábrica «a fin de tener Horno, y Templadores Capazes para sacar Xptâles mas grandes de los q oy se fabrican (mediante que el maior no excede de 34 pulgadas de largo por 26 de ancho)» [4].

Según parece, la idea era derribar el edificio y construir otro más capaz. Sin embargo, Domingo María Sani, aposentador después de la muerte de Procaccini, puso algunas objeciones en relación a los perjuicios que ocasionaría a diferentes jardineros y oficiales que viven en las barracas que se derriban, de la misma forma que tampoco se podría seguir fabricando. De acuerdo con Ventura Sit «se puede fabricar en las cercanías dicha fábrica (100 pies más abajo según el informe), y continuar trabajando en la existente para que no se paralicen las obras» [5]. Finalmente, continuó en funcionamiento el horno, y se construyó en el paraje proyectado.

Algunos años después, Felipe V y sus consejeros decidieron que en la fábrica se produjera la mayor variedad posible de cristales: vidrio plano para espejos y cierre de huecos, vajilla, objetos de adorno, lámparas y sección de óptica [6]. Se sirvieron para ello de Antonio Berger, de origen francés, quien en 1745 marchó a Francia para buscar especialistas. Después de diversos avatares volvió a España, y se le nombró administrador general de las fábricas.

En 1746 llegan a La Granja los primeros maestros para la Fábrica de Labrados, donde se fabricaría la vajilla y piezas de adorno. Desde este año hasta 1750 se suceden varios proyectos y planes.

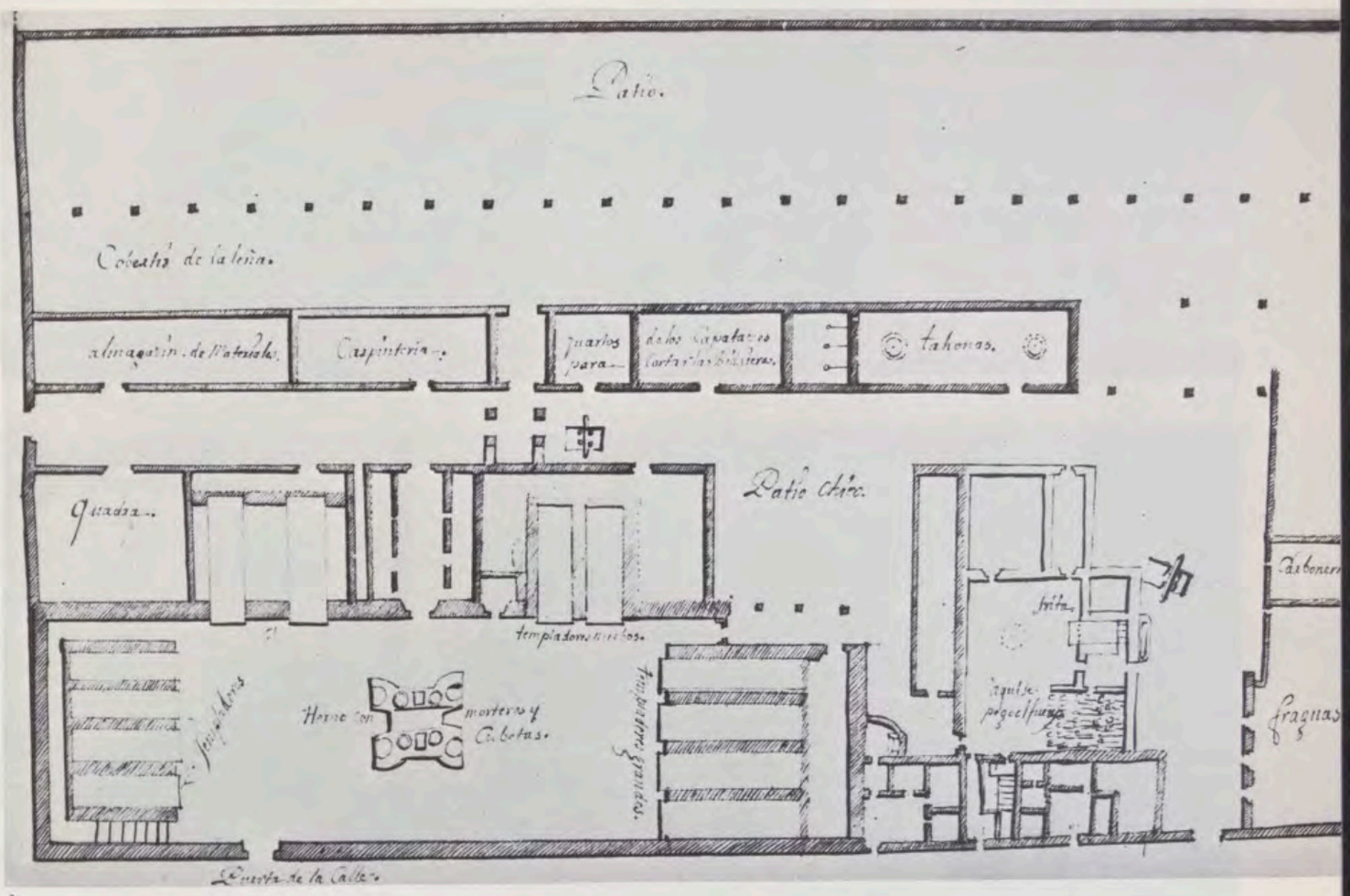
En agosto de 1747 se emprende un proyecto para la construcción de una nueva Fábrica de Cristales Planos y un edificio del Pulimento en los que, según su director Antonio Berger, no conviene hacer viviendas para los operarios por el peligro de incendio y el reducido coste que supondrá la menor altura del edificio, cuyo ahorro servirá al gasto de las habitaciones separadas «y proximas a los mismos edificios para comodidad de los oficiales que las haian de habitar, y que de otra parte, oi estan alojados en viviendas antiguas, a las quales no se ha tocado en el plan del maestro Valle» [7]. Efectivamente, las obras estuvieron dirigidas por José de la Calle, pero las plantas y diseños debieron ser realizados por el maestro Manuel del Valle.

El nuevo edificio de cristales planos iba a estar situado en el mismo solar de la fábrica antigua, y uno de los principales problemas fue el que todas las construcciones no cabrían si no se derribaban varias barracas allí existentes [8]. Pretendían construir en los costados de la fábrica, y, puesto que de momento el problema consistía en el alojamiento de aquellas personas que quedarían sin vivienda, se propone hacer la nueva fábrica en una plazuela grande que está entre el almacén de la leña y la casa de Monsieur Girard.

Debido a esta problemática se hicieron algunas modificaciones sobre el plan inicial. El 26 de agosto el Rey aprobó los planos y evaluación para las obras de Carquesas y Estriques, Nueva Casa del Pulimento, y las dos Fábricas de Cristales Planos y Labrados a cargo de Sit y Sibert. Con este fin José de la Calle hará una relación de materiales, reconocimientos, señalando plazos para la entrega de los caudales.

Es la primera vez que se citan dos fábricas, la de planos y la de labrados. La primera quedará ubicada en la fábrica antigua, y en ella se construirán las carquesas o templadores y los estriques. La segunda se lleva hacia el oeste, como veremos, y la Casa del Pulimento y Raspamento «se ha de hacer en la misma fachada en que esta la maquina del Agua y en uno y otro costado de la misma maquina de forma que esta quede en medio y unida al nuevo edificio por sus dos lados» [9]. Esta máquina del agua estuvo ubicada frente al viejo edificio de la fábrica y separadas por una calle.

Ya no se ponen reparos al derribo de barracas: «Hauiendo



3.

resuelto el Rey ñro S.or dexar en perfeccion el uso de las dos Fabricas de Christales, que S.M. tiene en este sitio, se hagan varias obras nuevas, que son indispensables, y mandado se pague el valor de las Barracas y casillas, que constare hauerse edificado con legitima licencia respecto deuerse demoler las que ahora ocupan algunos individuos»[10].

Las mejoras realizadas en la fábrica antigua, que a partir de ahora sólo se utilizará para la fabricación de cristales planos, fueron la construcción de cuatro carquesas, estriques y una nueva escalera. A falta de los planos originales sobre el edificio, contamos sólo con un dibujo posterior de la planta baja, realizado en el año 1770 con motivo de un incendio[11]. Su planta era rectangular, donde la fachada principal se situaba al sur, en cuya crujía estuvieron las principales dependencias. En su interior contenía dos patios. El detalle de las obras realizadas en el año 1747 nos ha llegado completo por las continuas referencias al tema[12].

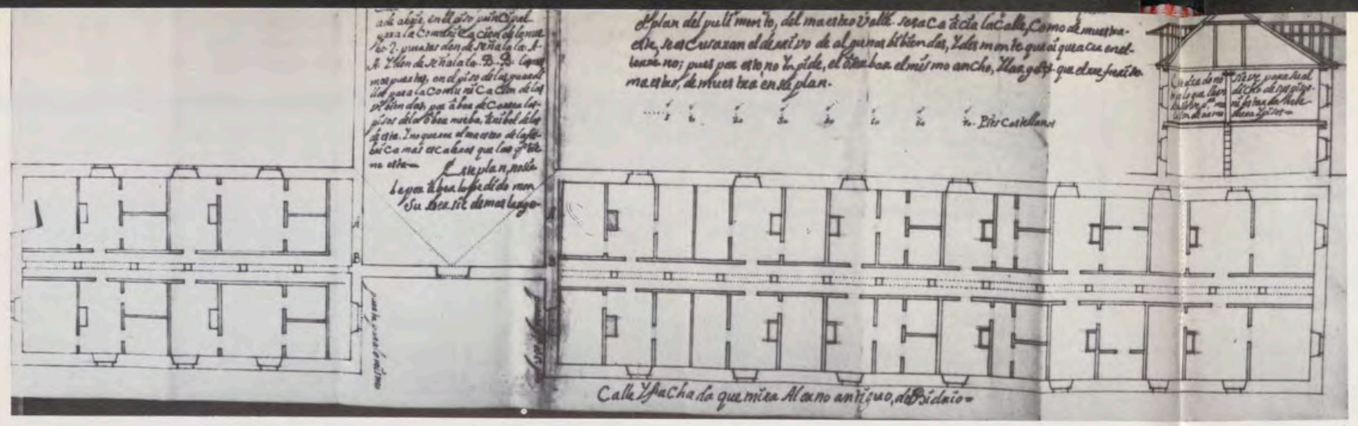
La Casa del Pulimento se levantó enfrente del anterior «siguiendo la Linea donde oy está la Maquina hacia arriba q.e mira su costado a las Fraguas, y por la parte de avajo a la Plaza del Hospital»[13]. Para su construcción hubo que derribar once barracas[14], no empezando las obras hasta abril de 1748, en que Ventura Sit dice que se han tirado las cuerdas, pero «he reparado en que se arriman tanto â la casa del Horno, que no quedan mas de 28 pies de calle, y por causa de estar tan arrimada, me quita dha Casa del horno la luz para registro de los Cristales, para uer si estan bien pulidos, ô si les falta algun pulimento. Y por otro lado ay quatro Barracas, y desde las dhas quatro Barracas, hasta la pared del pulimento, solo quedan quatro pies de calle»[15]. El plano que nos ha llegado[16] demuestra la situación de la casa de la máquina, que, con las nuevas construcciones a ambos lados, queda en retroceso. Dicha casa tenía bajo, principal y buhardillas. A ambos lados se desarrollan dos alas de planta rectangular muy alargada, cuyas habitaciones se organizan en torno a un corredor central, soportado por pilares de piedra en el bajo y pies derechos de madera en el principal.

PROYECTO DE UNA NUEVA FABRICA DE CRISTALES LABRADOS

En marzo de 1748, en el mismo plan que incluía las reformas ya señaladas, se proyectó la edificación de una nueva Fábrica de Cristales Labrados, para la cual ya habían llegado especialistas, instalándose provisionalmente en la de planos. El lugar elegido será hacia el noroeste, detrás de la Iglesia del Rosario, en la calle que después se llamará del Horno. En ella, además de las oficinas propias de esta industria, «se incluien Viviendas de Maestros, y ôfiziales», y se había elegido el lugar «donde Monsier Bersie dejo mandado»[17]. Manuel del Valle y José de la Calle fueron los autores de los planos originales, que no se conservan, pero sí nos ha llegado otro de 1749 realizado con motivo de la adición de una fábrica de minio[18]. En el rectángulo de la planta, la fachada principal se orienta al sur y las oficinas principales quedan en esta misma crujía, como habíamos visto en la de planos. Sin embargo, mientras en esta última se puede ver cierta anarquía e irregularidad en algunas dependencias al aprovecharse un edificio antiguo y someterlo a ciertas reformas, en el caso que nos ocupa todo es regular y simétrico.

En la crujía de la fachada principal al sur, se sitúan los hornos; y en el patio interior, los cobertizos para la leña.

Según el dictamen de Sibert, encargado de esta fábrica, hubo una ampliación que no afectó al edificio en general, puesto que se adosaron a la crujía de poniente, al considerar que no eran suficientes las oficinas que se estaban haciendo, pues también son necesarios una tahona con su caballeriza,



1.

2.

1. Plano de la planta y corte transversal de la Casa del Pulimento. 1747. (Archivo General del Palacio Real de Madrid).

2. Patio de la crujía este de la Real Fábrica de Cristales de La Granja.

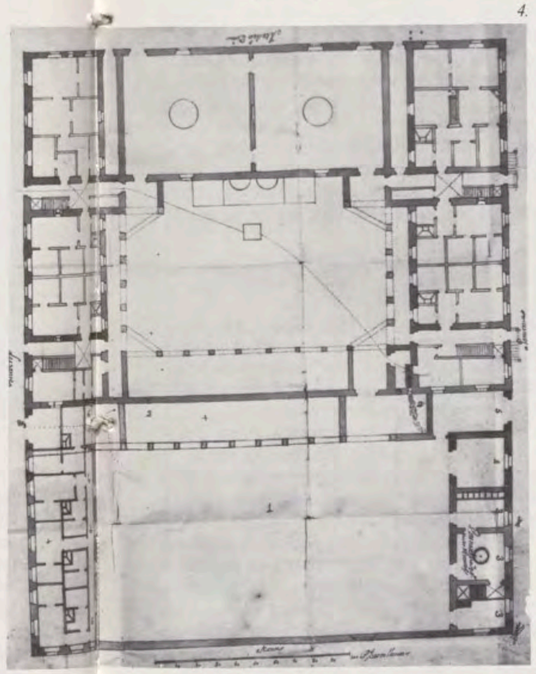
3. Fachadas sur y este de la Real Fábrica de Cristales de La Granja.

4. Plano de la nueva Fábrica de Cristales Labrados y de Minio (Archivo General del Palacio Real de Madrid).

5. Bóveda de cañón, que cubre la sala donde se colocaba la mesa de vaciar. Real Fábrica de Cristales de La Granja.

3.

4.



5.

un cuarto para poner la tierra que se muele y otro donde se hacen los morteros.

En septiembre del mismo año de 1749, Manuel del Valle y José de la Calle realizaron un nuevo proyecto para construir una fábrica de minio. Se aprovechó el terreno opuesto a aquella ampliación solicitada por Sibert, es decir, hacia el este, quedando simétrica la planta. En el plano [19], además de la planta baja de la Fábrica de Labrados, vienen representadas la tahona, pieza para la tierra y caballeriza en el ala oeste; y en el lado opuesto, las nuevas dependencias del minio. Entre ambas alas, un nuevo patio de mayores dimensiones aún que el de la propia fábrica con otro cobertizo de la leña.

Como consecuencia del incendio que sufrió la Fábrica de Cristales Planos el día 29 de septiembre de 1770, el Rey mandó que José Díaz Gamones, aparejador del Sitio, y Juan Dowling, director de la Fábrica de Acero, reconociesen el terreno próximo a la casa del pulimento «p.ª construir un edificio equivalente al q.e se ha quemado con las bovedas precisas, y q.e en su consequençia lebante Vm el plano que lo demuestre con expresion de su coste, y de las oficinas necesarias» [20]. La citada casa del pulimento se había trasladado fuera del recinto urbano, próxima al puente sobre el Arroyo Cambrones.

Después de las dificultades que se analizaron para su ubicación en este lugar, se eligió un terreno inmediato a la Fuente del Príncipe, fuera del recinto también, pero próximo a la cerca.

El aparejador José Díaz Gamones fue el encargado de realizar el plano con dos condiciones: por un lado, evitar en lo posible un nuevo incendio; y por otro, elegir el terreno de acuerdo al adorno de los paseos [21]. Tanto estos datos como el plano fueron sacados a la luz por Virginia Tovar [22].

En el dibujo de la planta [23], se puede apreciar la originalidad y las importantes novedades introducidas. El edificio es de forma rectangular, con los lados mayores al norte y al sur. La fachada principal se sitúa al mediodía, siguiendo la misma orientación que en los edificios anteriormente construidos. En el centro de esta crujía, una gran nave donde se colocaban las mesas de vaciar cubierta con una impresionante bóveda de cañón construida en ladrillo; y a cada uno de los lados mayores, quince carquesas o templadores. Dos naves más pequeñas transversales, a modo de cruceros, delimitan aquel espacio central, y en su centro se colocarán dos hornos. El tramo central de cada una de ellas está cubierto con cúpula semiesférica de ladrillo, también sobre pechinas y tambor con ventanas. Se manifiestan al exterior como cimborrios octogonales.

Esta disposición, de tres naves con doble crucero, ha dado pie a pensar en algún momento que «su masa se parece a la de las iglesias de dos extremos de la región del Rin y del período otoniano, con cruceros a cada extremo de la nave basilical» [24]. Si a esto añadimos la presencia en el plano original de dos pequeños ábsides ultrasemicirculares, que iban destinados a templadores de morteros, y cuatro púlpitos adosados a las pareces de las carquesas que miran hacia los hornos que aún se conservan, tendremos una idea más clara de la relación que pueda existir con un edificio religioso, y hasta qué punto pudo inspirarse su autor en ellos. Se dice que estos púlpitos bien podrían servir para aquellos vigilantes que tan celosamente cuidaban de que las técnicas empleadas no saliesen de allí, o bien para poner en práctica la técnica del soplado con caña gracias a la distancia respecto al suelo.

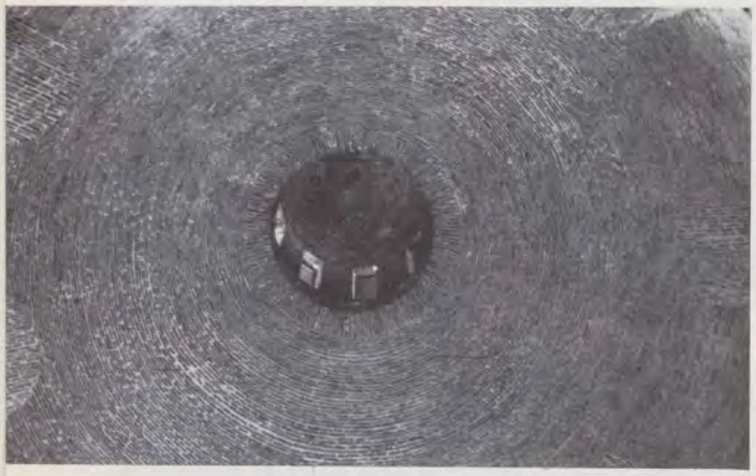
En la parte posterior, sitúa el patio con los cobertizos de la leña soportados por pilares de piedra, y otro patio alargado separa esta zona del raspamento, una estructura rectangular dividida en dos por un corredor central que remata el edificio por el lado norte.

Resulta igualmente interesante la proyección exterior de estos volúmenes y sobre todo la fachada sur o principal. Los muros que cierran los cruceros sobresalen ligeramente, destacando por su altura frente a las naves, y en ellos se ha querido resaltar su importancia como focos de iluminación de los hornos en el interior. Aunque ambas fachadas difieren en algunos detalles, la organización general es similar. La más próxima a la cerca tiene en lo bajo una puerta de ingreso adintelada y adovelada. Una cornisa de granito la separa de los tres huecos rebajados de la parte superior. De éstos, el central aparece coronado por un frontón curvo en el que se asientan dos angelillos que sostienen el escudo real. Esto hace que la cornisa superior se curve para acoger a este grupo escultórico. A pesar de estos detalles decorativos, el conjunto de la fachada resulta esencialmente austero y funcional. Kubler puso de manifiesto la relación de este medio punto, que rompe el recorrido rectilíneo de la cornisa, con la fachada principal del Colegio de Cirujía de Barcelona, obra de Ventura Rodríguez [25].

Las naves laterales se manifiestan al exterior a través de fachadas, con sencilla división de huecos enmarcados por jambas y dinteles de piedra y buhardillas en la cubierta. La nave central sobresale en altura, cubierta a dos aguas, en cuyos muros laterales se abren óculos circulares alternativamente abiertos y cerrados. Recuerdan los que Ventura Rodríguez diseñó para la Biblioteca de San Isidro el Real de Madrid.

1, 2 y 3. Linterna, tambor de arranque y pechina de la cúpula de uno de los cruceros de la Real Fábrica de Cristales de La Granja.

4. Plano de la planta del nuevo edificio de la Real Fábrica de Cristales. 1770 (Archivo General del Palacio Real de Madrid).



1.

2.

3.

LA OBRA DE JUAN DE VILLANUEVA DESPUES DEL INCENDIO DE 1778

En el año 1778 se produjo un incendio en la Fábrica de Labrados situada en la Calle del Horno, y, aunque se reconstruyó, quizás ésta fue la causa inicial por la que en 1785 se decide trasladar esta actividad a la de planos, junto con la construcción de viviendas para los operarios, todo ello bajo la dirección y diseños realizados por Juan de Villanueva [26].

Este arquitecto redactó dos proyectos [27]. En el primero se trata de incluir la mayor parte de las nuevas dependencias en el mismo solar de la fábrica, disponiendo algunas variaciones: «introduciendose un poco en el terreno del Bosquecillo de Castaños, que puede recompensarse con otro pedazo del Huerto contiguo». Los talleres de cerrajería y carpintería, que en el proyecto de José Díaz Gamones iban situados en la crujía este, se quitarían, y allí podría colocarse la oficina de composición de morteros y cubetas, con el fin de dejar libres estas últimas del cuadrante sureste para almacenes y venta.

En la continuación de esta crujía del lado este, coloca las oficinas de grabado y dorado, almacén de maderas, gredas y taller. Sobre este piso, propuso levantar otro principal con buhardillas para viviendas de los empleados, según su graduación.

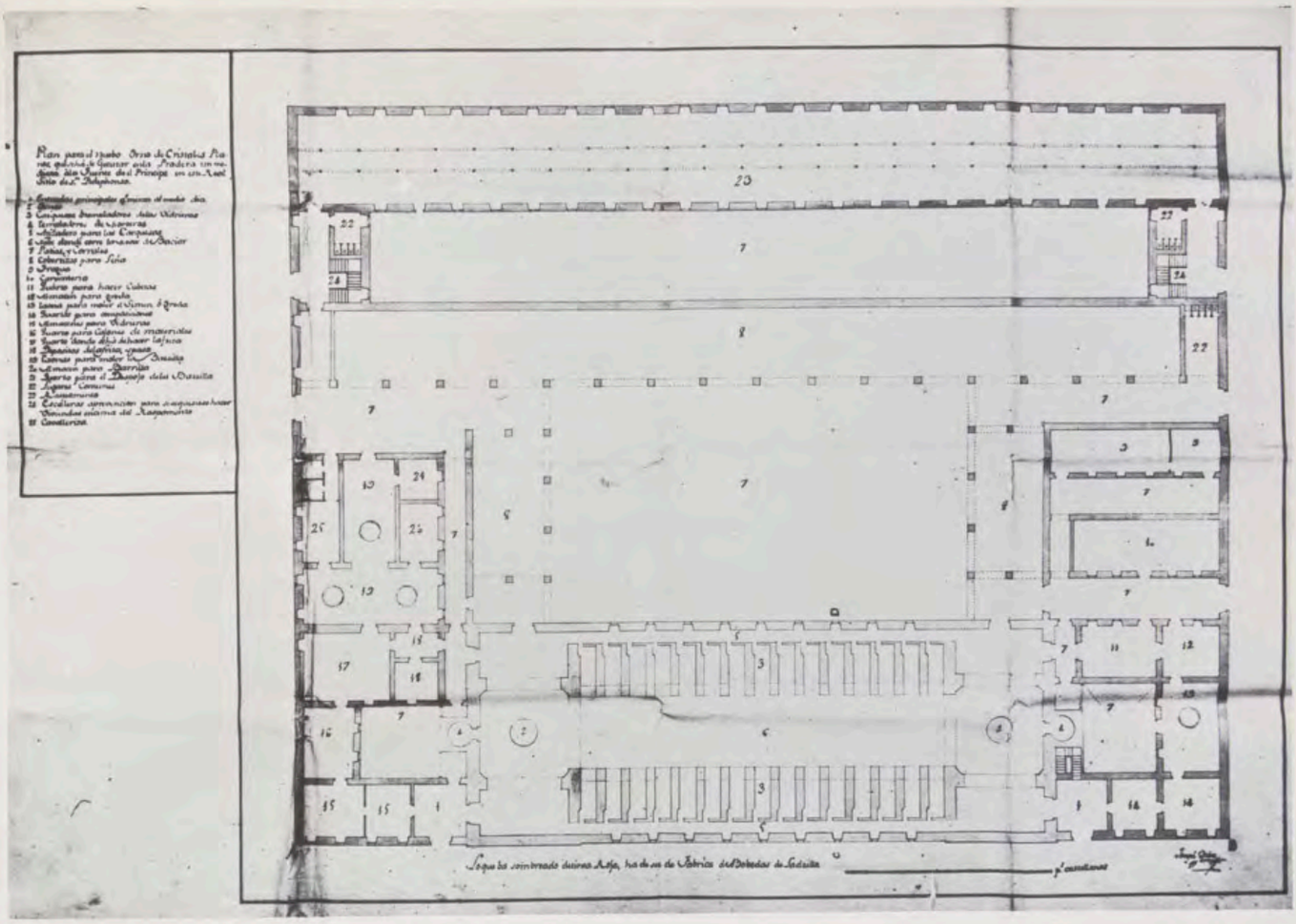
Asimismo, habla de una nueva galería cubierta para la leña, puesto que sería preciso tomar parte del terreno de las leñeras anteriores y «sobre toda la Crujia doble que mira al Norte, puede darse otra distribución a las Abitaciones actuales para Maestros y ofiziales, y continuadas por toda su extensión las Boardillas comenzadas pueden bastar bien distribuidas para colocacion del resto de los dependientes».

El segundo proyecto consistía en conformar un cuerpo de fábrica a partir de la fachada del raspamento, fuera del perímetro primitivo, en forma de medio ochavo. Al hablar de la fachada del raspamento, es probable que se refiera al ala oeste, diferenciándolo del lado norte, donde José Díaz había colocado dicha oficina en un primer momento, idea que cambiaría poco tiempo después. De esta forma, la nueva construcción quedaría entre esta crujía y el paseo de la Máquina que se dirige desde la Puerta de la Reina a la máquina del Pulimento.

En el centro de este cuerpo, sitúa los tres hornos de labrados con todas sus dependencias que «de sufiente capacidad, dejan un espacio que los separa de las Abitaciones actuales sobre el raspamento», y un gran corral rodeado de leñeras al otro lado. Sobre el cuerpo bajo que circunda este medio ochavo, un principal y sus buhardillas «las quales tendran comunicacion por sus respectibas escaleras y unos pasillos a el Corredor de las actuales de orno de Planos, aumentadas estas con las Boardillas que les faltan».

No cabe duda, y así lo manifiesta Juan de Villanueva, que el segundo proyecto resultaba mucho más completo y coherente, puesto que los hornos y sus oficinas se encuentran unidos, mientras que en la primera idea aparecían separados, ya que había que ajustarse y modificar sólo lo necesario las construcciones preexistentes.

El coste del primer plan el arquitecto lo cifró en cuatro millones de reales, y el segundo en cinco, cantidades que expresan la envergadura de las obras, aprobándose el primero. A pesar de que en el papel había quedado escrita la intención de construir en el solar ya ocupado, la realidad fue que la superficie aumentó a más del doble hacia el norte. La prolongación de la crujía este obligó a cerrar el cuadro restante por los lados norte y oeste, levantándose los tres hornos de labrados en el centro, aproximadamente, del conjunto. Prueba de la necesidad surgida de más terreno fue el derribo de una casa, propiedad de Sebastián Lorenzo, próxima a la Fuente del Príncipe «para agregar su solar á la extensión de todo el quadro que formará concluida que se la Real Fábrica de Cristales».



4.

Juan de Villanueva tuvo presente lo realizado por José Díaz; las dilatadas y austeras fachadas de las viviendas en la crujía este repiten de forma monótona huecos rectangulares con jambas y dinteles de granito, excepto las puertas de ingreso en arco rebajado y adovelado. Una poderosa cornisa, que viene a imitar la utilizada por su antecesor, sirve de remate. Entre el bajo y el principal, aparece un cuerpo o piso intermedio al exterior perfectamente delimitado y articulado por medio de rehundidos o huecos cegados.

Las viviendas se organizan en torno a pequeños patios porticados sólo en uno de sus lados, excepto el central que lo es en tres. Por su sobriedad y frialdad, está claro el recuerdo del estilo de Villanueva y su obra realizada en El Escorial. Los arcos, de medio punto, van construidos en fábrica de ladrillo y soportados por pilares de grandes bloques de granito.

En el interior, dentro de lo ejecutado por este arquitecto, es necesario destacar la gran galería cubierta que sirvió como cobertizo de la leña, en la que, si bien no podemos hoy apreciar totalmente su altura, puso todo su empeño. La delimitan dos líneas de arquerías de medio punto paralelas y soportadas por pilares de granito. En el centro va reforzada por una hilera de pilares del mismo material. Resulta una estructura grandiosa, monumental y de gran belleza. Según datos posteriores, estuvo cubierta a dos aguas con armadura de madera [29]. Fue reconstruida en 1877, gracias a lo cual podemos hacernos una idea de su estructura [30]. Al mismo tiempo, construyeron cuatro arcos de su fachada principal que volverán a hacerse de ladrillo «y rellenando sus enjutas de mamposteria con cal, se sentará la cornisa á la misma altura y perfectamente á la linea» [31]. La armadura, de madera y atirantada; los tirantes, apoyados en la hilada central de pilares por medio de zapatas de madera; y medias zapatas, en las arquerías laterales. Sobre los pares y la tablazón correspondiente se cubría con teja.

NOTAS

[1] RUIZ ALCON, M.ª TERESA: *Vidrio y Cristal en La Granja*, Madrid, 1985, página 11.

[2] A.G.P. Legajo 5 de San Ildefonso, 1731.

[3] A.G.P. Legajo 7 de San Ildefonso. Documentos referentes a la Fábrica de Cristales. Ventura Sit a D. José Patiño. San Ildefonso, 7 de marzo de 1735.

[4] *Ibídem*. Julián Ojea a D. Sebastián de la Quadra. Madrid, 17 de diciembre de 1736.

[5] A.G.P. Legajo 8 de San Ildefonso. Domingo María Sani a D. Sebastián de la Quadra. San Ildefonso, 27 de febrero de 1737.

[6] RUIZ ALCON, M.ª TERESA: *Ob. cit.*, pág. 11.

[7] A.G.P. Legajo 18 de San Ildefonso. «Expediente sobre la construcción de la nueva fábrica de Cristales planos que comprende todos los incidentes ocurridos con este motivo». Antonio Berger a Miguel Herrero y Ezpeleta. Madrid, 3 de agosto de 1747.

[8] *Ibídem*. «Razon de los Avitantes que ocupan las barracas que miran a la Fachada de la R.l Fabrica de Xptales planos.
Casa de la ciuda de Man.l Vibes ofizial que fue de dha favrica.
Casa de Juan Perez, capataz de Desvaste de Xptales.
Casa de Segundo Lopez, Carpintero de la R.l Plomeria.
Casa de Juan Sac, ofizial de la faurica.
Casa de Pedro Moreno, Jardinero, casa propia de Joseph Villandiego pulidor de Xptales.
Casa propia de Lucas Budalom, Sastre.
Casa de Pedro de los Rios, Jardinero.
Casa propia y tienda del Baleroso.
Casa de Juan Vel Aprendiz del Xptal.
Casa de Man.l Perdido, Jardinero.
Casa de Fran.co Arguello, Jardinero.
Casa de Antonio Jimenez, Regalero».

[9] *Ibídem*. Al Marqués de Galiano. Madrid, 26 de agosto del 1747.

[10] A.G.P. Legajo 15 de San Ildefonso. Obras. Al Marqués de Galiano, 3 de agosto de 1747.

[11] A.G.P. Sección de planos. «Plano de la Fabrica de Vidrio. Comprende el Almagazin, carpinteria, quartos de los Capataces para cortar Bidrieras, tahonas... (y sitio en el que "aqui se pegó el fuego")». Sin firma, sin año y sin escala. Papel original a tinta negra. 235 × 370 mm. Sig. 2030.

[12] A.G.P. Legajo 18 de San Ildefonso. «Explicazion del modo con que se debe executar la obra del nuebo Pulimento, Carquesas, y Estriques y escalera, que se pretende hacer en las Fabricas de Christales de este r.l Sitio

Detalle de la parte central de la fachada sur de la Real Fábrica de Cristales de La Granja.

Fachada interior de la crujía sur de la Real Fábrica de Cristales de La Granja.

de S.n Yldeph.o y el Coste que deverá tener arreglado a las Plantas y alzados que acompañan». Sin fecha.
Ibídem. «Razon del estado en que estan las obras de la nueba fabrica de Cristales, nuebo pulimento, Carquesas, estriques y escalera, terraplenada, que al presente se ban construyendo en este Real Sitio». Firman: Manuel del Valle y José de la Calle. San Ildefonso, 14 de julio de 1748.
Ibídem. «Expediente sobre la construcción de la nueva fabrica de Cristales planos que comprende todos los incidentes ocurridos con este motivo». El Marqués de Galiano a D. José de Carvajal y Lancaster. San Ildefonso, 8 de febrero de 1749.

[13] A.G.P. Legajo 18 de San Ildefonso. «Explicazion del modo con que se debe executar la obra del nuebo Pulimento, Carquesas y Estriques y escalera, que se pretende hacer en las Fabricas de Christales de este R.l Sitio de s.n Yldeph:o y el coste que deverá tener arreglado las Plantas y Alzados que acompañan». Sin fecha.

[14] A.G.P. Legajo 18 de San Ildefonso. «Memoria de lo que balen las Barracas que se derriban para la ex.on del nuebo raspamento, y pulim.to quedandose los dueños de ellas con los Materiales que puedan seuir». Firma: José de la Calle. San Ildefonso, 28 de septiembre de 1747.

[15] *Ibídem.* Ventura Sit al Marqués de Galiano. San Ildefonso, 3 de abril de 1748. Copia.

[16] A.G.P. Sección de Planos. Diseño de ampliación de la Fábrica de Cristales de San Ildefonso. S.f.: José de la Calle? S.a.: hacia 1747. E. s.d. Dib. en tinta. Sig. 1022.

[17] A.G.P. Legajo 18 de San Ildefonso. «Demolicion de 25 barracas para la construccion de la nueva Fabrica de Cristales labrados». José de la Calle al Marqués de Galiano. San Ildefonso, 12 de marzo de 1748.

[18] A.G.P. Sección de Planos. Plano de la planta baja de la Fábrica de Minio, en San Ildefonso. S.f.: José de la Calle? S.a.: septiembre de 1749. E. en 100 p.c. Dib. en tinta con lav. en grises y carmín. Sig. 1405.

[19] *Ibídem.*

[20] A.G.P. Legajo 4 de la Fábrica de Cristales. D. Miguel de Murquiz a D. José Díaz. San Ildefonso, 5 de octubre de 1770.

[21] *Ibídem.* Agustín Sáenz de Zenzano a D. Miguel de Murquiz. San Ildefonso, 13 de octubre de 1770.

[22] TOVAR MARTIN, VIRGINIA: «La Antigua Fábrica de Cristales de La Granja de San Ildefonso», *Cointra Press,* n.° 29, Madrid, 1978.

[23] A.G.P. Sección de Planos. «Plan para el nuebo Orno de Cristales Planos que se ha de ejecutar en la Pradera inmediata a la Fuente de el Principe en este Real Sitio de San Yldephonso». F.p. José Díaz. S.a.: octubre de 1770. E. en p.c. sin determinar. Dib. en tinta con lav. en grises y carmín. Sig. 1014.

[24] KUBLER, GEORGE: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII,* Madrid, 1957, páginas 241-242.

[25] *Ibídem,* pág. 241.

[26] A.G.P. Legajo 36 de la Fábrica de Cristales. «Expediente sobre las obras de los Hornos de las Fabricas de Cristales de S.n Yldefonso bajo la Direccion del Arquitecto D. Juan de Villanueva».

[27] A.G.P. Legajo 36 de la Fábrica de Cristales. Juan de Villanueva a D. Pedro de Lerena. San Ildefonso, 13 de septiembre de 1785.

[28] *Vid.* nota 26. Juan de Villanueva a don Diego de Gardoqui. Aranjuez, 25 de marzo de 1792.

[29] A.G.P. Legajo 82 de San Ildefonso. Obras. «Obras en la Real Fabrica de Cristales». Firma: Manuel Feijoo. San Ildefonso, 13 de noviembre de 1843.

[30] A.G.P. Legajo 105 de San Ildefonso. 1877. «Obras de reconstrucción del cobertizo de la Fabrica de Cristales».

[31] *Ibídem.* «Condiciones facultativas que deberán observarse en la construccion de la armadura nueva para el cobertizo de leñas de la Real Fabrica de Cristales en este Real Sitio». Firma: Antonio del Peso. San Ildefonso, 26 de junio e 1877.

Puerta principal de la Basílica del Valle de los Caídos, obra de Fernando Cruz Solís.

Puerta principal de la Basílica del Valle de los Caídos, obra de Fernando Cruz Solís.

«La Cruz a cuestas», tercer compartimento del tercer registro de la puerta principal de la Basílica del Valle de los Caídos.

«El Niño perdido y hallado en el templo», segundo compartimento del tercer registro de la puerta principal de la Basílica del Valle de los Caídos.

«La Cruz a cuesdo y hallado en el templo», segundo compartimento del tercer registro de la puerta principal de la Basílica del Valle de los Caídos.

«San Juan, Santo Tomás y Santiago el Menor», segundo compartimento del cuarto registro de la puerta principal del Valle de los Caídos.

«San Felipe, San Bartolomé y San Mateo», tercer compartimento del cuarto registro de la puerta principal de la Basílica del Valle de los Caídos.

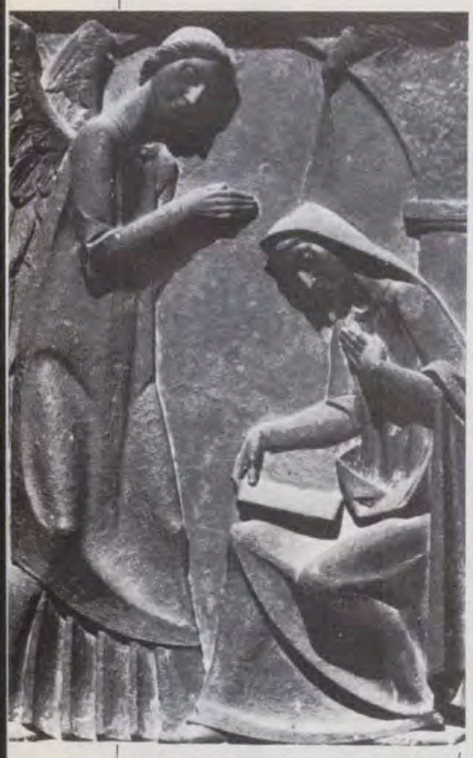
Las puertas de bronce de la Basílica del Valle de los Caídos

Por MARIA TERESA GONZALEZ VICARIO

El conjunto monumental del Valle de los Caídos, situado a 58 kilómetros de Madrid, se levanta en el término municipal y partido judicial de San Lorenzo de El Escorial. La erección del mismo fue promulgada por Decreto de 1 de abril de 1940, comenzándose las obras en este mismo año bajo la dirección de Pedro Muguruza Otaño, por aquel entonces Director General de Arquitectura, quien contó con la colaboración de Oyarzábal y Muñoz Salvador, aunque más tarde, por enfermedad del primero, Diego Méndez González fue nombrado arquitecto del Monumento Nacional a los Caídos en diciembre de 1950.

Monasterio y Basílica

El 23 de agosto de 1957 se publicó un Decreto-ley por el que se creaba la Fundación de la Santa Cruz del Valle de los Caídos, convirtiéndose el monumento en un lugar de oración y, a la vez, de estudio, con lo que se inician en este sentido una serie de conversaciones con la abadía benedictina de Silos, ya que fue esta orden religiosa la designada para ocuparse del culto a la Basílica. La nueva abadía del Valle de los Caídos cuenta para cumplir con sus obligaciones con un monasterio →



1.

2.

3.

construido a los pies de un montículo de granito, que, a su vez, consta de un noviciado —a la izquierda— y del monasterio —a la derecha—, separados ambos por la portada posterior de la Basílica, a la que los monjes tienen acceso a través de una galería excavada y de un ascensor. Este conjunto se completa con el Centro de Estudios Sociales, compuesto de varias dependencias, entre las que se encuentra la Hospedería, y situado enfrente del monasterio, al que está unido por dos arquerías laterales, lo cual da lugar a una explanada de 300 metros de longitud por 150 de anchura.

Como remate del montículo de granito en el que ha sido excavada la Basílica y dominando todo el conjunto, existe una cruz de 150 metros sobre el nivel de la base. Las figuras de los cuatro Evangelistas están adosadas a un basamento, al tiempo que en otro que sigue al anterior se han situado las Virtudes Cardinales, estando ejecutados ambos grupos, que son de proporciones colosales, por el escultor Juan de Avalos en piedra negra de Calatorao.

Además de Juan de Avalos, otros artistas trabajaron en la decoración escultórica de la Basílica, como Carlos Ferreira, Ramón Lapayese, José Espinós, Ramón Mateu, Antonio Martín y Luis Antonio Sanguino, advirtiéndose en el conjunto de sus obras un evidente respeto a la tradición figurativa, ajenas, por otro lado, a cualquier manifestación artística que pudiera apartarse de la misma.

Otros dos escultores, Fernando Cruz Solís y Damián Villar González, realizaron las dos puertas de bronce de la Basílica: la principal y la posterior o de poniente, respectivamente.

Puerta principal

El primero de ellos, Fernando Cruz Solís, nació en Sevilla el 21 de enero de 1923. Su padre era escultor retablista, y tenía el taller en su casa, por lo que desde muy pequeño se despertó en él la afición a la escultura, y se inició en el aprendizaje de la misma.

En 1939 vino a Madrid para trabajar en el taller de García Talens. Conoció a Benlliure, Capuz —con quien aprendió modelado en la Escuela de Artes y Oficios de la calle de la Palma—, Adsuara, Pérez Comendador, Ferrant, Julio Vicent y Marco Pérez entre otros, por lo que tuvo ocasión de frecuentar los estudios de estos artistas y conocer sus obras.

En 1942 comienza a trabajar con Luis Marco Pérez, considerado por Fernando Cruz Solís como su principal maestro, y al mismo tiempo dibuja en el Casón y en el Círculo de Bellas Artes.

En 1946 ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes, y dos años más tarde, estudiando el segundo curso, opositó a la Pensión de Roma en la especialidad de Grabado en Hueco, ganando la plaza. Vive en dicha ciudad cuatro años, y durante este período realiza una serie de viajes por Italia, Francia, Países Bajos y Grecia, ocupando la mayor parte de su tiempo en visitar sus museos.

Participa en una serie de exposiciones, y obtiene, entre otros galardones, la Tercera Medalla en la Exposición Nacional de 1950 con un busto en bronce del pintor Villaseñor. En 1951 recibe el premio «Juan Otero» (Cuba) en la Primera Bienal Hispanoamericana, en la que presentó un torso de bronce; y en 1952, la Segunda Medalla en la Exposición Nacional con un desnudo en barro cocido titulado «Dríade».

Paralelamente a su actividad artística, se dedicó a la enseñanza en diferentes especialidades dentro de la escul-

tura. En 1959 es nombrado por oposición conservador de Escultura del antiguo Museo de Arte Moderno, después Contemporáneo. Más tarde, en 1964, es catedrático numerario de Preparatorio de Modelado en la Escuela Superior de Bellas Artes de Barcelona, solicitando la excedencia por residir en Madrid; y, desde 1968, catedrático numerario de Talla Escultórica en la Escuela —hoy Facultad— de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, también por oposición.

Son muchas las obras ejecutadas por Fernando Cruz Solís, entre las que cabe señalar la realización, tras un concurso convocado en 1963, de cuatro grupos escultóricos para el Monumento Nacional del Sagrado Corazón de Jesús en el Cerro de los Angeles.

Con anterioridad a esta fecha, concretamente en 1957, hizo la puerta principal de la Basílica del Valle de los Caídos, tras un concurso convocado en 1956. Dicha puerta (10,30 × 6,00 m.) es de bronce [1], y tiene una estructura de hierro [2]. Está integrada por un medio punto y dos batientes, compuestos cada uno de ellos por una puerta de dos hojas y seis compartimentos, en los que han sido representados los quince misterios del Rosario y un apostolado [3].

El medio punto se ha dedicado al primero, segundo y cuarto de los misterios gloriosos: la Resurrección y Ascensión de Jesucristo y la Asunción de la Virgen a los cielos. En el centro, se destaca la figura de Jesucristo que se eleva desde el sepulcro, y a su izquierda, en un nivel inferior, se encuentra María, con las manos juntas sobre el pecho, ambos en compañía de un grupo de ángeles.

La decoración de los batientes está repartida en cuatro registros horizontales, compuestos los tres primeros por cuatro compartimentos, cada uno con los restantes misterios del Rosario, mientras que el cuarto, que corresponde a las puertas, presenta el apostolado. En el primero, el más cercano al medio punto, y de izquierda a derecha, aparecen la Anunciación, la Venida del Espíritu Santo sobre el Colegio Apostólico, la Coronación de la Virgen y la Oración en el huerto; en el segundo registro se han representado la Visitación de María a su prima Santa Isabel, el Nacimiento del Hijo de Dios en el Portal de Belén, la Flagelación de Jesucristo y la Coronación de espinas; en el tercero, la Circuncisión, el Niño perdido y hallado en el templo, la Cruz a cuestas y la Crucifixión y Muerte de Jesucristo. En el último y cuarto registro se destacan las figuras de los doce apóstoles —tres en cada una de las hojas de las dos puertas— sobre una cartela en la que se lee un artículo del Credo. De izquierda a derecha, se encuentran San Pedro, San Andrés y Santiago el Mayor, que sostienen, respectivamente, una llave, una cruz en forma de aspa y el bastón de peregrino con la calabaza; en el siguiente espacio aparecen San Juan con una pluma, un libro y el águila a sus pies, Santo Tomás sosteniendo una lanza que simboliza su martirio y Santiago el Menor, apoyándose en un bastón; a continuación está San Felipe, San Bartolomé y San Mateo, con una cruz el primero y una espada el segundo, mientras el tercero tiene a los pies el ángel y en sus manos un libro y una pluma; en la última hoja se ha representado a San Simón con una sierra alusiva a su martirio, San Judas Tadeo y San Matías, este último con un libro. Alrededor de la cabeza de los apóstoles se aprecia un nimbo con su nombre, y, a sus pies, en cada una de las cartelas, se lee, como se dijo anteriormente, un artículo del Credo. Empezando por la izquierda:

San Pedro: CREO EN DIOS / PADRE / TODOPODEROSO / CREADOR DEL / CIELO Y DE LA / TIE-

1. «La Anunciación», primer compartimento del primer registro de la puerta principal de la Basílica del Valle de los Caídos.

2. «La Venida del Espíritu Santo», segundo compartimento del primer registro de la puerta principal.

3. «La Flagelación de Jesucristo» y «La Coronación de espinas», tercer y cuarto compartimento del segundo registro de la puerta principal.

4. «Crucifixión y Muerte de Jesucristo», cuarto compartimento del tercer registro de la puerta principal.

5. «La Coronación de la Virgen» y «La Oración en el huerto», tercer y cuarto compartimentos del primer registro de la puerta principal.

4.
5.

1. «Angeles vertiendo las plagas», primer compartimento del primer registro de la puerta posterior.

2. «Enterramiento de los muertos», primer compartimento del tercer registro de la puerta posterior.

3. Puerta posterior o de poniente del Valle de los Caídos, obra de Damián Villar González.

1.

2.

3.

4. «Caballo apocalíptico que lleva la Peste», cuarto compartimento del segundo registro de la puerta posterior.

5. «Seis ancianos del Apocalipsis», tercer compartimento del quinto registro de la puerta posterior.

4.

5.

«Caballo apocalíptico que lleva el Hambre», primer compartimento del segundo registro de la puerta posterior de la Basílica del Valle de los Caídos.

RRA. *San Andrés:* Y EN / JESUCRISTO / SU UNICO / HIJO / NUESTRO SEÑOR. *Santigo el Mayor:* QUE FUE / CONCEBIDO / POR OBRA Y / GRACIA DEL / ESPIRITU SANTO / Y NACIO DE / SANTA / MARIA VIRGEN. *San Juan:* PADECIO / BAJO EL PODER / DE PONCIO PILATO / FUE CRUCIFICADO / MUERTO / Y / SEPULTADO. *Santo Tomás:* DESCENDIO / A LOS / INFIERNOS / Y AL TERCER DIA / RESUCITO DE / ENTRE LOS / MUERTOS. *Santiago el Menor:* SUBIO A LOS / CIELOS / Y ESTA SENTADO / A LA DIESTRA / DE DIOS / PADRE / TODOPODEROSO. *San Felipe:* DESDE ALLI / HA DE VENIR / A JUZGAR / A LOS VIVOS / Y A LOS / MUERTOS. *San Bartolomé:* CREO EN EL / ESPIRITU / SANTO. *San Mateo:* LA SANTA / IGLESIA / CATOLICA / LA COMUNION / DE LOS / SANTOS. *San Simón:* EL PERDON / DE LOS / PECADOS. *San Tadeo:* LA / RESURRECCION / DE LA / CARNE. *San Matías:* Y LA / VIDA / PERDURABLE.

En los relieves de esta puerta, animados por el juego de luces y sombras, se aprecia que la superficie de los distintos compartimentos está prácticamente ocupada por un conjunto de figuras que apenas dejan ver el fondo, aunque en algunos de ellos se advierten ciertas alusiones al paisaje o a la arquitectura. Los personajes representados adoptan diversas actitudes en cada una de las escenas, evidenciándose en el conjunto de las mismas sus esbeltos cuerpos, cubiertos por amplias vestiduras que ocultan en unas partes las formas anatómicas, subrayándolas en otras, a la vez que los paños describen en su caída unos acusados pliegues de clara tendencia geometrizante, que acentúan con sus angulosidades el dinamismo de los cuerpos o, por el contrario, con su paralelismo y simetría, señalan la verticalidad y pasividad de los mismos.

Puerta posterior o de poniente

Por su parte, Damián Villar González, autor de la puerta posterior o de poniente, nació en Salamanca el día 1 de febrero de 1917, siendo el menor de una familia de cinco hermanos.

Inició sus primeros conocimientos artísticos en la Escuela Elemental de Trabajo, que había sido creada en su ciudad natal en el año 1931, y de la que posteriormente llegaría a ser profesor por oposición.

Cuando más adelante, en 1934, se fundó la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Salamanca, que habría de estar muy ligada a su vida, pasó desde un principio a ser alumno de la misma, compaginando sus enseñanzas con las de la Escuela Elemental.

En 1941, consiguió una beca de la Diputación para estudiar Bellas Artes en la Escuela de San Fernando de Madrid. Dado que esta beca era insuficiente y la situación económica de sus padres no le permitía sufragarse los estudios, se presentó en el año 1943 a una plaza de Maestro de Taller de Talla en madera para la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Granada, obteniendo el número uno.

Finalizada la carrera en Madrid durante el curso 1948-49, tras ser convocadas siete plazas para profesores de término (catedráticos) de Modelado y Vaciado (Escultura) en Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, obtiene en estas oposiciones el número uno y el destino en la de Salamanca, siendo el primer numerario que llegó a esta Escuela, en la que durante treinta y cinco años ejerció la docencia hasta ser jubilado el día 30 de septiembre de 1985, habiendo ocupado durante los últimos catorce años su dirección.

La realización de la puerta de poniente de la Basílica del Valle de los Caídos fue llevada a cabo por Damián Villar González entre los años 1965 y 1966, tras un concurso convocado en 1964. Dicha puerta (7,60 × 4,00 m.) es de bronce[4] con una estructura de hierro[5], y comprende dos partes esenciales, un medio punto y los dos batientes compuestos a su vez de veinte compartimentos y un zócalo. El tema que se ha escogido para su decoración se basa en las revelaciones hechas a San Juan durante su destierro en la isla de Patmos, lugar donde escribió el Apocalipsis, último libro del Nuevo Testamento, hacia el año 95, siendo Domiciano emperador por aquel entonces.

Dentro del medio punto se encuentra la presentación de los elegidos al Señor a través de la Virgen. Ocupando el lugar más elevado y presidiendo la obra, aparece el Todopoderoso, cuya figura está encerrada en una mandorla que, a su vez, está rodeada por unos ángeles, mientras que a sus pies y a manera de friso gótico se ha situado un conjunto de personajes, monjes, cruzados, guerreros, etc., con lo que se ha pretendido dar la sensación de hallarse ante Dios todas las clases y actividades de la tierra. Los batientes de la puerta presentan, como se ha dicho anteriormente, veinte compartimentos ordenados horizontalmente en grupos de cuatro hasta formar cinco registros, entre los que se destacan, enmarcando dichos compartimentos, unos clavos forjados en hierro dulce con unos elementos decorativos en forma de C, que han sido ejecutados en el mismo material, y podrían recordar unos motivos florales.

En los compartimentos centrales del primer registro, el más cercano al medio punto, aparecen siete ángeles que anuncian con sus trompetas las diferentes plagas, debiendo señalarse que tales trompetas simulan llegar hasta los recuadros inferiores, tratando de proclamar los acontecimientos que en ellos se representan. En el primer y cuarto compartimento se destacan las figuras de otros ángeles vertiendo las plagas. En el segundo registro, de izquierda a derecha, el primer y cuarto compartimento corresponden a dos de los caballos apocalípticos que llevan el Hambre y la Peste, dando idea de la Tempestad y del Fuego los dos centrales. El tercer registro ofrece en sus dos recuadros centrales sendos caballos que simbolizan la Guerra y la Muerte, y en los dos de los extremos se interpreta el enterramiento de los muertos, en el de la izquierda, y la resurrección, en el de la derecha. Los símbolos de los Evangelistas se destacan en el cuarto registro. De izquierda a derecha, aparecen el toro (San Lucas), el águila (San Juan), el ángel (San Mateo) y el león (San Marcos), disponiéndose en la parte inferior de cada símbolo otras tantas filacterias con sus respectivos nombres. Los cuatro compartimentos del quinto y último registro representan los veinticuatro ancianos de Apocalipsis. Finalmente, el zócalo, de dimensiones apropiadas para un correcto ensamblaje general, lleva los emblemas de la luna oscureciéndose, del sol que se apagará, de las estrellas que terminarán por desaparecer y de la vid y espigas que con la hoz serán cortadas, dando lugar a un río de sangre.

«San Marcos», cuarto compartimento del cuarto registro de la puerta posterior de la Basílica del Valle de los Caídos.

En el conjunto de la obra, dada la amplitud y complejidad del tema escogido, se observa un planteamiento de la misma tendente a expresar y resumir al mismo tiempo el contenido de las revelaciones apocalípticas a través de un lenguaje plástico de fácil comprensión. Los diferentes personajes, de formas precisas y expresivas, se proyectan con absoluta claridad desde el plano que les sirve de fondo. En la consecución de las formas, el artista ha empleado un juego de volúmenes de es-

1. «El Nacimiento del Hijo de Dios», segundo compartimento del segundo registro de la puerta principal de la Basílica del Valle de los Caídos.

2. «San Mateo», tercer compartimento del cuarto registro de la puerta posterior de la Basílica del Valle de los Caídos.

tructura generalmente geometrizante, en la que el ángulo, la curva o lo esférico, en unión de los marcados contrastes de luz y sombra, subrayan todo el contenido terrorífico y a la vez enigmático de las escenas apocalípticas, para culminar finalmente en la victoria de Cristo, representada en el medio punto de esta puerta.

Relaciones temáticas

Tanto la principal como la puerta de poniente coinciden en su temática, puesto que en ellas se han desarrollado escenas del Nuevo Testamento, referidas a la vida de Jesucristo y de la Virgen en la primera, y al Apocalipsis en la segunda. No obstante, en ambas se advierte una marcada diferencia en cuanto a su concepción. En la principal, el número de compartimentos es más reducido que en la de poniente, y la forma de los mismos es rectangular, no cuadrangular como en la segunda. El relieve es mucho más plano en la primera, y las figuras son más estilizadas, advirtiéndose en las mismas una cierta labor de simplificación que conduce a un esquematismo formal, en ocasiones de clara tensión vertical, a la vez que se observa en el conjunto un sereno equilibrio compositivo que evita cualquier exceso de dramatismo, especialmente en determinadas escenas.

Por el contrario, los relieves de la segunda puerta, la de poniente, son más pronunciados. Sus formas, rotundas, vigorosas y de marcado volumen, llenan el espacio que las comprende, y se proyectan con energía, originando un expresivo juego de luces y sombras que subrayan el contorno de las figuras, a la vez que acentúa la fuerza emocional y el dramatismo de los temas representados.

Ambas puertas son, pues, una muestra de la enorme variedad de estilos que se aprecian en la decoración escultórica de la Basílica del Valle de los Caídos, manteniendo un criterio tradicional, pero abriéndose tímidamente a nuevas concepciones.

NOTAS

* Quiero hacer constar desde estas líneas mi agradecimiento a Fernando Cruz Solís y a Damián Villar González.

[1] El fundidor de la puerta principal de la Basílica fue Antonio Mercader Caruana.

[2] La estructura de hierro de esta misma puerta es obra de Alfonso López Rementería.

[3] Con objeto de dar un mayor desahogo a las escenas y a su enmarque, Diego Méndez pensó en la posibilidad de unir dos misterios en un compartimento, y, en tal sentido, esta idea se llevó a cabo en escayola, aunque, finalmente, fue preferido el proyecto original de Fernando Cruz Solís.

[4] El fundidor de la puerta de poniente fue Angel González Sellas.

[5] La estructura de hierro fue realizada por Alfonso López Rementería.

Manifestación plástica del siglo XIV

El crucifijo gótico doloroso, andaluz, y sus antecedentes

Por ANGELA FRANCO MATA

Crucifijo gótico doloroso de Sanlúcar la Mayor, de Sevilla (J. P. P.).

El Crucifijo gótico doloroso de la iglesia de Sanlúcar la Mayor, de Sevilla, supone el culmen de un tipo escultórico de crucificado, diferente en cuanto a orígenes del grupo castellano, cuyo papel creativo del genio hispano dentro de la órbita europea, particularmente germánica, ya ha sido destacado [1]; y del catalán, relacionado con Francia a través del «dévot Christ» de la catedral de Perpignan [2], con Alemania a través del de Santa María in Kapitol y la escuela renana de él derivada [3], y con Italia a través del de Oristano (Cerdeña) y Santa María Novella, entre otros [4]. No obstante estas incidencias foráneas en el arte hispánico, determinadas y precisas, hay, sin embargo, que considerar al Crucifijo gótico doloroso andaluz dentro de la panorámica internacional europea, por cuanto forma parte del místico sentir dramático del siglo XIV, en el que intervinieron diversos agentes: el milenarismo, con las premoniciones escatológicas de Jaoquín de Fiore; y el franciscanismo, sobre todo la vertiente extremista de los «spirituali» y «fratticelli», que propugnaban una conversión por medio de la penitencia [5], la debilitada economía, a consecuencia particularmente de las pestes. En este sentido, es significativa la de 1348, que diezmó la población europea [6].

Como propulsada por estos hechos, floreció la manifestación plástica del tema más expresivo del siglo XIV: el crucificado patético, en cuya gestación influyó también la literatura mística [7], y de modo preferente la mística dominicana, que en Alemania desempeñó un papel fundamental. En este sentido, es preciso recordar que el maestro Eckhart [8], discípulo de Santo Tomás, «se había esforzado, como observa Neuss, en vivificar su doctrina no sólo mediante pensamientos platónico-cristianos, sino también mediante su expresión en lenguaje alemán» [9]. La mística dominicana del siglo XIV, que con razón ha sido denominada mística alemana, ha tenido otros representantes destacados, como Tauler, esencialmente predicador, discípulo de Eckhart, que escribió la *Vida y Pasión del Salvador,* de gran predicamento en el siglo XIV, como el *Librito de la eterna sabiduría,* del religioso de la misma Orden, Enrique Suso, uno de los libros de lectura espiritual más difundida en la Baja Edad Media y mucho más tarde, no sólo en Alemania, sino también en Francia, España, Italia, Inglaterra y Escandinavia. «Un diálogo entre la eterna Sabiduría y el Siervo pone ante los ojos de un modo cautivador la condescendencia de la Divina Sabiduría en la vida y pasión del Salvador, no como un misterio teológico de la existencia, sino como una experiencia con Cristo» [10], aspecto éste que será el que más cale en el fiel, que sufre ante los dolores del Salvador, y desde luego se faci-

lita a aquél sus meditaciones en torno a la Pasión de Cristo, figurándose a éste por medio de la plástica escultórica.

Pero no solamente es la Orden dominicana significativa en cuanto a la devoción de la Pasión. Los franciscanos tuvieron una significación mayor en cuanto a difusión y permanencia de la mística. Juan de Caulibus compone hacia 1300 las *Meditationes de Vita Christi,* atribuidas más tarde sin fundamento a San Buenaventura, obra que fue reelaborada por Ludolfo de Sajonia como *Vita Jesu Christi,* exposición de la vida del Señor sobre base de la Sagrada Escritura y de los apócrifos, acompañada paso a paso de una meditación mística y una aplicación práctica como modelo de vida. En la línea de devoción de este último místico, está la gran santa medieval, Brígida de Suecia, fundadora, sin profesar ella misma, de la Orden del Santo Redentor, que tuvo tanta difusión, y que en el siglo XV contaba alrededor de ochenta casas. Pero fueron sus ocho libros de *Revelationes* [11], las cuales, consideradas por ella como revelaciones directamente a ella por Dios, son visiones de la vida del Salvador y de la Virgen, que brindan todas las particularidades demandadas por una piadosa devoción, aunque no estén documentadas en la Sagrada Escritura. Estos son los que más han influido no sólo sobre las ideas de la Baja Edad Media, sino también sobre las representaciones artísticas. Título también de *Revelaciones* es el libro de Santa Gertrudis [12].

El misticismo del Siglo XIV ya estuvo prologado por el «poverello» de Asís, el horoico renovador de la religiosidad medieval, que «con infantil ingenuidad, sin la menor oposición a la Iglesia oficial, más bien lleno de la más profunda veneración ante ella y ante su sacerdocio sacerdotal, buscó el camino de Cristo, que para él debía de ser esencialmente el camino de los pobres» [13]. El 14 de septiembre de 1224, fiesta de la Exaltación de la Cruz, en una visión del crucificado, recibió los estigmas del Señor, primer ejemplo de esta gracia en la historia de la piedad cristiana, que ideológicamente había de influir extraordinariamente en la piedad del siglo XIV, afectada profundamente por el sentimiento. A su vez, los pintores Buonaventura Berlinghieri, Giunta Pisano, Cimabue, exaltan la figura de Francisco como «alter Christus» y el propio tema del crucificado, en cuya interpretación existen fuertes reflejos bizantinos.

Toda esta literatura mística revertía en el bienestar espiritual de los fieles, y de modo particular de las clases humildes, las más afectadas por la catástrofe económica —pareja de la dramática situación política, guerra de los cien años; y religiosa, cisma de Occidente—. Por ello, el mundo popular fue uno de los principales destinatarios de las representaciones escultóricas del crucificado doloroso, junto con los enfermos, sobre todo los de la peste —no en vano varios Crucifijos portan esta denominación [14]—. Por su medio se exaltaban plásticamente los dolores de Cristo en su pasión, que arrancaban de los corazones de los fieles lágrimas de contrición. La sangre de las heridas que se coagulaba en gruesos «racimos» deviene un elemento místico, conservándose en Alemania todavía la tradición de una relación directa con la Eucaristía; el racimo de gotas de sangre coagulada es el racimo del vino que en la Misa se convierte en la sangre de Cristo.

Crucifijo sevillano de Sanlúcar la Mayor

El Crucifijo de Sanlúcar la Mayor, hermosa manifestación de la escultura gótica hispana, es representativo de un grupo de crucificados dolorosos andaluces en el que Angulo ha observado una extraordinaria uniformidad [15]. Su disposición es forzada, el cuerpo vencido por «el sufrimiento» [16] se arquea violentamente hacia la izquierda, cayendo sobre el hombro contrario su noble y bella cabeza; los pies se cruzan de forma un tanto irreal, pero con conseguido efecto estético; un brazo se dobla por el peso del cuerpo, en tanto el contrario se estira con violencia. El abdomen de la hermosa figura arqueada se cubre con perizoma de numerosos y profundos pliegues que dibujan las formas corpóreas, y se recoge a su derecha por medio de artístico y complicado nudo, que será constante en otros crucificados; se ve aquel salpicado de flores, y los bordes decorados con flecos, como si fuera un remedo de algunos escultores trecentistas italianos, cual Giovanni Pisano o Tino di Camaino. La cabeza es extraordinariamente hermosa, con cabellera ondulante hacia atrás, y su rostro, de suaves facciones, se orna con corta barba rizada; la expresión es triste, pero no desgarrada.

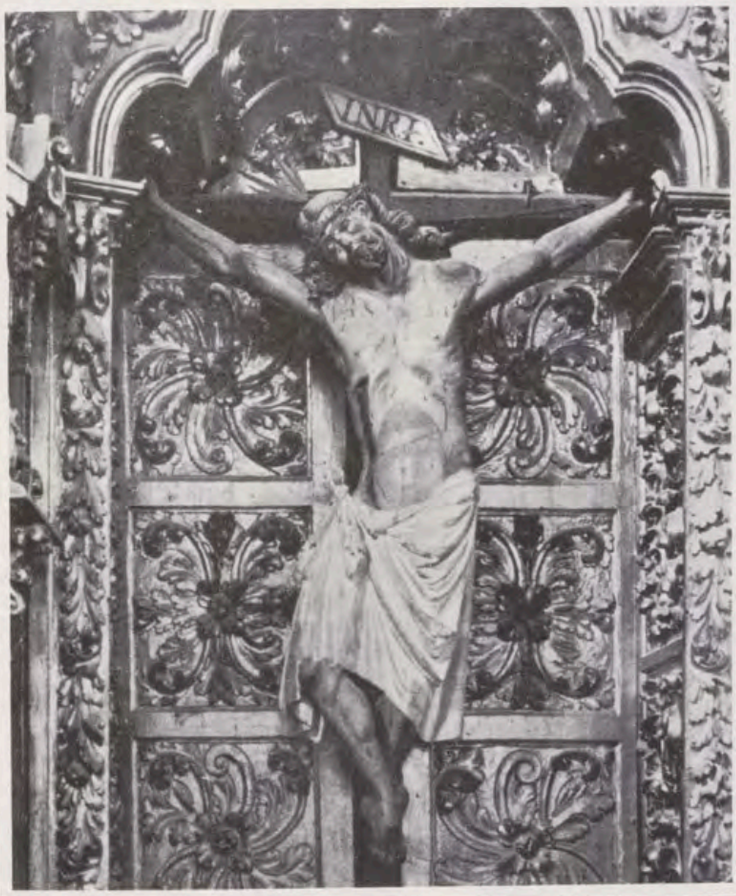
El cuerpo está modelado en líneas suaves y armoniosas, vértebras escasamente señaladas; presenta extraordinaria perfección anatómica tan típica del clasicismo gótico francés, con cuyo prototípico Crucifijo de la catedral de Sens [17], donde se valora sobre el sufrimiento la belleza ideal, ha sido puesto en relación por algún investigador [18]. Sin embargo, el autor del Crucifijo sevillano ha señalado violentamente la línea del hombro y los huesos del cuello en un alarde de observación del natural, cuyos conocimientos del mismo demuestran ser muy superiores a lo normal de entonces [19]. Aparece sobre cruz de gajos [20], los brazos y pies taladrados con tres clavos —según la tradición de San Anselmo—, muy cercanos a los dedos de los brazos, en modo tal que parece imposible que no se rasguen las manos por el propio peso del cuerpo.

En cuanto a la cronología, no comparto la opinión de Weise, ni de Géza, en colocarla a finales del siglo XIII [21], y menos la de Serrano en el siglo XII [22]; M.ª Elena Gómez-Moreno y Subías Galter lo fechan discretamente en el siglo XIV [23], y a finales del mismo Hernández Díaz [24]; Angulo, aunque no da fecha precisa dentro de este siglo, lo considera la cúspide en «el exasperado arqueamiento», y para él «es casi una repetición fiel del de la Catedral sevillana» [25], opinión que no comparto, por cuanto pienso ha sucedido lo contrario: el Crucifijo de Sanlúcar es una obra tan madura en su género y tan perfecta en su ejecución que demuestra un artista lleno de inspiración, y los demás crucifijos de la serie son copias e interpretaciones más o menos notables, destacando entre todos, evidentemente, el citado de la catedral, el del Millón [26]. Precisando más en lo que respecta a la línea evolutiva dentro del arte europeo en el que se inserta, puede situarse en el segundo tercio del siglo XIV.

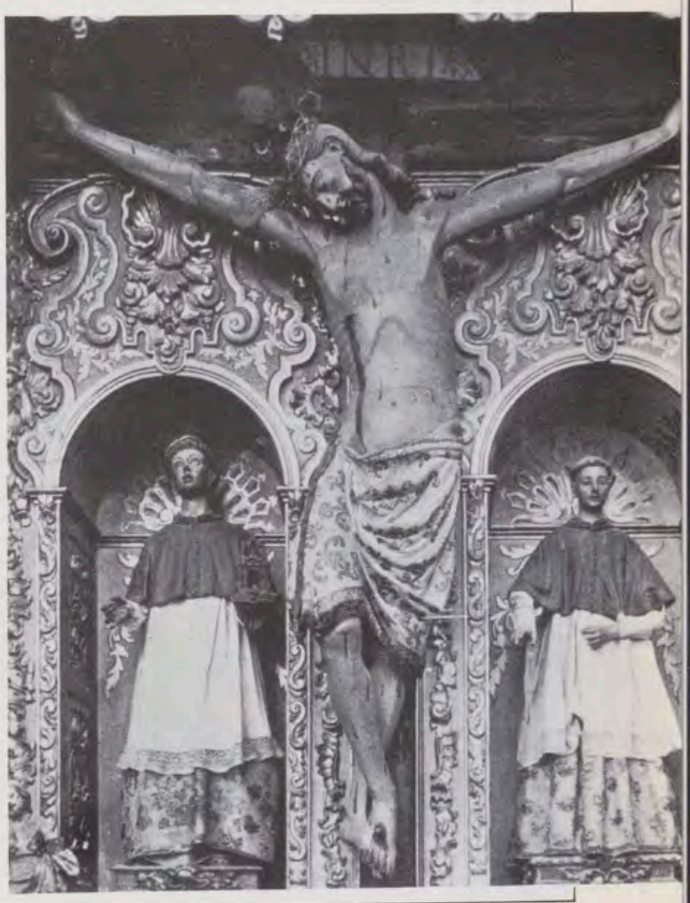
Crucifijo del Millón, de la Catedral de Sevilla

Esta obra tan hermosa y patética, que dejó amplia estela singularmente en Andalucía, como luego indicaré, está fundamentada «grosso modo», desde el punto de vista tipológico, en la miniatura, siendo Francia el país que presenta más conexiones con nuestra obra desde varios siglos atrás. En el manuscriro 140 de la Biblioteca Municipal de Grenoble, un sacramentario de la primera mitad del siglo XII, se ha llevado a cabo una obra extraordinariamente expresiva. Allí se contempla no a un Cristo triunfante, sino a un Cristo atormentado, que lucha en una suprema contracción de músculos, con los dedos crispados, las rodillas flexionadas, cabeza dolorosamente caída sobre el hombro derecho, los ojos desviados, el perizoma de pliegues desordenados, anticipando bastantes elementos del sevillano, pues, como él, presenta el cuerpo intensamente doblado hacia un lado y la cabeza prácticamente caída sobre el hombro, dibujándose como en el andaluz una especie de media luna. Difiere de éste en que es de cuatro clavos, lógico desde el punto de vista cronológico. Aparece sobre cruz arbórea, donde el artista ha querido destacar el carácter vegetal en los extremos de los troncos y en las yemas a lo largo de ellos. Thoby ve en él una excepción en el siglo XII de este tipo de crucificados, anunciando lo que va a ser el realismo del siglo XIV [27].

Crucifijo de la iglesia de San Pedro (Córdoba). Actualmente, en la Casa de Ejercicios de San Antonio.



Crucifijo de la iglesia de San Francisco (Córdoba). Actualmente, en el convento de las Salesas.



Antecedentes europeos de los crucifijos góticos andaluces

No faltan ejemplos de crucificados con el cuerpo intensamente arqueado en época bastante más temprana al siglo XII, como lo demuestran el Evangeliario de la Pierpont-Morgan Library, de Nueva York, que se remonta al siglo IX, y el Salterio del New Minster, del British Museum de hacia 1060, ambos obviamente de cuatro clavos. En el primero de ellos aparece Cristo sobre cruz de gajos [28], tipo que Thoby [29] menciona como primicia, y que a mi juicio acentúa el ya intenso dramatismo de la escena: la cabeza se inclina dolorosamente sobre el hombro derecho, mostrando un rostro muerto, de poblada barba. El segundo [30], de la misma escuela, ofrece los últimos reflejos del arte de Winchester antes de la conquista de los normandos, que significará un cambio profundo.

De un siglo posterior es el crucificado de la pala d'oro de San Marcos de Venecia, obra de artistas de Constantinopla [31], de tipo muy similar al trecentista del mismo templo [32]. Cuerpo inclinado presenta también el Cristo del esmalte bizantino de la catedral de Cosenza (siglo XII) [33], cuyos ojos caídos acentúan su ya dramática expresión. El cuerpo intensamente doblado es una característica más usual en el siglo XIII, y normal en el XIV, resaltando el sufrimiento por encima de otros valores. Demuestran ese aserto el mosaico de fines del siglo XIII, del Kaiser Friederich Museum, de Berlín [34]; un mosaico del siglo XIV, en el baptisterio de San Marcos de Venecia [35], con los pies en rotación externa, evolución estilística conocida anteriormente en Occidente; y la vidriera de la catedral de Chartres (siglo XII) [36], cuyo crucificado es de tradición bizantina.

En el siglo XIII surgen dos innovaciones importantes en cuanto al crucificado: la corona de espinas, y tres clavos en lugar de los cuatro que venían proponiendo San Cipriano, San Gregorio de Tours y Benedicto XIV [37]. Aunque continúa por largo tiempo la tradición bizantina en cuanto a la anatomía, se impone, sobre todo en la segunda mitad, la observación del natural. El cuerpo se va doblando intensamente hacia un lado, cayendo la cabeza sobre el hombro y flexionándose las rodillas hacia el contrario, dibujando una S, que será prácticamente la regla hasta mediado el siglo XIV. A mi juicio influye en ello Villard de Honnecourt, con su espléndido dibujo de su álbum [38], hoy en la Biblioteca Nacional de París, en el que hay dos Crucifixiones (fols. 2 y 8). La del fol. 2 muestra un crucificado con un movimiento de «affaissement» muy pronunciado; con las rodillas muy flexionadas y la cabeza intensamente caída sobre el hombro derecho, describe una doble curva de la cabeza a los pies; sobre aquélla tiene una corona de espinas, y el rostro, irregular y asimétrico, muestra la impronta del sufrimiento de la Pasión; sólo el pie de debajo está en rotación externa, detalle que se repite frecuentemente en miniaturas contemporáneas. Villard de Honnecourt intenta emanciparse de las fórmulas bizantinas imperantes entonces, y aunque no lo consigue totalmente, sobre todo en el tronco, es destacable su interés por copiar del natural, y esto será de extraordinaria importancia para la centuria siguiente.

Sería prolijo enumerar la multitud de ejemplos existentes sobre todo en la miniatura. Me limito a consignar tan sólo algunos: Salterio de San Luis y Blanca de Castilla (h. 1230), París, Biblioteca del Arsenal [39], en el que los pies aparecen en rotación externa, no alejado estilísticamente del Cristo de la Biblia moralizada, en la catedral de Toledo, comúnmente conocida como

Biblia de San Luis [40], no en vano, son obra del mismo rey; el Gradual de St. Etienne de Troyes, hoy en la Biblioteca [41], donde se acentúa la impresión dramática; el Misal de los jacobinos de la Biblioteca de Toulouse, de finales de siglo [42], con rotación externa en el pie de abajo, como en el manuscrito de St. Etienne, y muy frecuente por otra parte. Este tipo de crucificados continúa, como se ha indicado, en el siglo XIV. Ejemplos de ello son: el manuscrito de la Somme Le Roi (1311), París, Biblioteca del Arsenal [43]; el Misal de St. Vaast, Arras, Biblioteca [44], en cuyo rictus doloroso Cristo deja asomar los dientes (primera mitad de siglo); y el Misal de Senlis (1372), París, Biblioteca de Santa Genoveva [45]; tipos en que sigue la anatomía bizantina en el tórax de Cristo, armonizado con un intenso curvamiento de su cuerpo y expresión dramática de su rostro.

La vidriera de la Pasión de la catedral de Bourges también presenta un crucificado de cuerpo muy arqueado y rostro intensamente sufriente [46]. Asimismo, la orfebrería, particularmente en Francia del norte —a diferencia de la limosina—, se hace eco del avance estilístico. Prueba de ello es el tríptico de Floreffe (París, Museo del Louvre), en cuyo reverso se figura un Calvario; el rostro de Cristo aparece contraído por el sufrimiento, y su cuerpo, muy bizantinizante todavía en el tórax, se cubre en el abdomen con un perizoma con nudo a la derecha [47], precedente del Cristo sevillano.

Podría significar un precedente por la pintoresca disposición de los brazos de la escultura del crucificado, en madera, del Museo de Huy (Bélgica) [48], de mediados del siglo XIII, expresión del fuerte realismo del arte mosano agravado desde la primera mitad de siglo y, a diferencia del arte francés, ya iniciado en el siglo anterior. Aunque en menor medida que el sevillano, el cuerpo se tuerce hacia un lado como para desprenderse de la cruz; la cabeza, coronada con una gruesa corona de espinas doblada sobre el hombro derecho, muestra un rostro demacrado, cuyos ojos abiertos guardan todavía «la mirada vaga de la agonía». Obra más suave de líneas, representa sin embargo un precedente del Crucifijo de Sanlúcar, como el Crucifijo de Challant St. Anselme (Piemonte), de comienzos del siglo XIV, cuya disposición corpórea se asemeja bastante a la del sevillano, si bien difiere la de rodillas y pies, aquéllas más unidas y los pies a modo de abanicos, y como tal bastante irreales en el piemontés, que Géza pone en relación con esquemas románicos franceses y más especialmente borgoñones o inspirados por Borgoña [49]. De canon extremadamente nervioso, es un ejemplo tipológico cercano de la miniatura en cuanto a la similitud lineal.

Relaciones con las Cantigas de Alfonso X el Sabio

Este es el panorama artístico europeo que precede a los Crucifijos góticos dolorosos andaluces del siglo XIV y que indudablemente significó una influencia ambiental para su desarrollo. Sin embargo, pienso que el precedente inmediato más directo han sido sin duda las Cantigas de Alfonso X el Sabio, cuya internacionalidad estilística está fuera de toda duda. Se las ha relacionado con el arte francés [50] y concretamente con modelos parisinos por parte de E. Bertaux [51]; Nella Aita [52] ve un «evidente sustrato francés» por debajo de la influencia italiana, que también ha sido señalada [53]. Recientemente, tras la vuelta de Guerrero Lovillo [54] a Francia, como inspiradora de los maestros que intervinieron en la ejecución de las miniaturas de las Cantigas de Santa María, y al mundo árabe como inspirador de las figuras de los animales, ha sido replanteada la cuestión estilística de la miniatura alfonsí por Ana Domínguez [55], abogando por una intensa influencia de los manuscritos de la corte de Manfredo, hijo y sucesor de Federico II de Nápoles. Incluso a la muerte de aquél, en 1266, y puesto que comienzan a miniarse las obras alfonsinas hacia 1270, es posible la venida a Castilla de alguno de los artistas de la corte napolitana.

También se ha destacado en confrontación con lo extranjero la personalidad hispana de los artistas que intervinieron en la iluminación de los libros del Rey Sabio, y concretamente de las Cantigas, sobre cuyas diversas individualidades, que «no eran muy desiguales en sus dotes pictóricas» [56], se han propuesto varios nombres: Pedro Lorenzo [57], un monje, y Johan Pérez, descubierto por A. Ballesteros [58], a quien Solalinde [59] hipotetiza como posible autor de parte de sus miniaturas.

No me toca a mí aventurar opiniones respecto a la estilística de la miniatura alfonsí. Solamente consignaré, por la evidente relación con otras artes contemporáneas, y por supuesto con la escultura, que asintiendo las sólidas razones de dependencia de la citada corte del sur de Italia con respecto a la técnica, donde como en Castilla no se utilizan fondos de oro y sí blancos [60], creo que debe considerarse el papel fundamental de la decoración escultórica de las catedrales de Francia del norte de la segunda mitad del siglo XII y primera del XIII, como generadora y directora de la escultura gótica europea de este siglo y del siguiente [61].

Por lo tanto, las relaciones manfredianas con la miniatura alfonsí deben de entenderse dentro de un contexto más amplio, en el que hay que subrayar la órbita de irradiación francesa, como tan bellamente ha demostrado Gnudi [62]. Son en efecto palpables las relaciones directas con los talleres de Chartres y de Reims. Esto, unido a la rica tradición románica, a los motivos islámicos presentes en el arte, constituye un mundo sorprendentemente original en el imperio de Federico, cuya voluntad de una afirmación clásica y de reevocación de la grandeza antigua, se materializa a través de los diversos artistas de su distinta extracción cultural. Esta variada herencia es recogida por su hijo Manfredo, y en consecuencia sus efectos son más complicados en cuanto a su expansión a Castilla, la cual en el siglo XIII recibe influencias más variadas, que sobrepuestas a lo tradicional, confieren a su arte una armoniosa síntesis, expresada con extraordinaria personalidad.

El tema del crucificado aparece miniado varias veces en las Cantigas, y, salvo la Crucifixión de la Cantiga 50, que como indica Ana Domínguez [63], es de carácter arcaizante, las restantes representaciones son estilísticamente muy góticas, pero no completamente similares entre sí. Antes bien, pueden subdividirse en tres grupos: por una parte, las Cantigas 140 y la 170 representan sendas Crucifixiones, aquélla en que «la Virgen llena de dolor se abraza a los pies de su Hijo, que ya muerto, pende de la cruz», y la segunda donde se representa a Cristo crucificado y sendos grupos de cortesanos, hombres y mujeres a cada lado; Cristo, con la cabeza intensamente inclinada sobre el hombro derecho, tiene cuerpo cuya anatomía no se ha independizado completamente de lo bizantino, y se cubre con perizoma de pliegues muy angulosos, sujeto con grueso nudo. Un segundo tipo —Cantigas 113 y 190— representa a Cristo con el cuerpo más doblado y el perizoma más cercano en disposición de los pliegues al Crucifijo escultóreo sevillano; el cuerpo es bastante similar al de la Cantiga 30, junto a una Anunciación, pero aquí el perizoma figura de un tejido más fuerte, como el de algunos crucifijos castellanos a que luego aludiré.

Pero el tipo más cercano al andaluz es indudablemente el que se repite tres veces en la Cantiga 109, relativo al milagro del crucificado en la persona de una monja, a la que, desclavando el brazo derecho de la cruz, abofetea a aquélla que intentó fugarse del convento con un caballero; el cuerpo de Cristo forma una media luna, la cabeza se inclina hacia su derecha, y las piernas se disponen de forma bastante similar. El Crucifijo de las Cantigas, en el que Guerrero Lovillo [64] ha visto bastante semejanza con el del descendimiento de la catedral de Burgos —tímpano de la actual capilla de Santa Catalina, que Mahnn [65] indica iniciada el 13-IX-1316—, ha sido a mi juicio inspirador de ambos, el burgalés y el sevillano y una serie de crucifijos diseminados por el país, como indico más abajo. En el

crucificado de Sanlúcar como en el de las Cantigas, gruesos clavos atraviesan manos y pies; y como en el burgalés, la cruz es de gajos.

Si consideramos que, según las últimas investigaciones [66], los miniaturistas de las Cantigas tuvieron su sede en Sevilla [67], no es extraño en modo alguno que fueran aquéllas conocidas, toda vez que a esto hay que añadir que permanecieron por mandato real en la ciudad del Guadalquivir, hasta que Felipe II ordenó su traslado a El Escorial. Es muy significativo, según mi modo de ver, que la figura de Cristo haya sido tomada de una Cantiga sin carácter evangélico, sino milagroso, más cercano al sentir del pueblo, como el Crucifijo gótico doloroso.

Influencias del crucificado de Sanlúcar la Mayor

Obra tan armoniosa y sugestiva a la vez que desgarrada en su disposición como el Crucifijo de Sanlúcar, no podía pasar desapercibida ni a los fieles, ni a los artistas, recibiendo imitaciones más o menos fidedignas, sobre todo en Andalucía. El ejemplar más cercano es, como he indicado, el que remata el gran retablo de la catedral sevillana, cuya viga de imaginería ha sido recientemente estudiada por J. Palomero Páramo [68]. El Cristo del Millón presenta idéntica disposición que el modelo, con ligeras variantes en la cabeza, completamente de perfil, y los pies más frontales; lleva sobre su cabeza corona sogueada taladrada de largas espinas, elemento muy usual en algunos tipos de crucifijos dolorosos, pero indudablemente no la original del siglo XIV, sino la colocada contemporáneamente a la ejecución de la viga, con cuyo motivo esta imagen, junto con María y San Juan, componentes del Calvario, fue restaurada y policromada. De este crucificado, que mide 1,86 m. de alto y 1,63 m. de mano a mano, escribe Hernández Díaz: «es una pieza magistral por dibujo, modelado, composición, policromía (pese a la acción deteriorante del tiempo, que se manifiesta en las fotos obtenidas antes de su restauración, que se reproducen ahora [la aquí presentada es de ese momento]); y por su profunda unción sagrada, que dramatiza el naturalismo escolástico, propio del gótico medio. El rictus de agudísimo patetismo de su facies hipocrática está acentuado por los largos y hondos cortes de gubia de su cabellera, habida cuenta de la altura de su destino, y su gran perizoma marca una nota de compensado equilibrio por su arqueamiento a la derecha» [69].

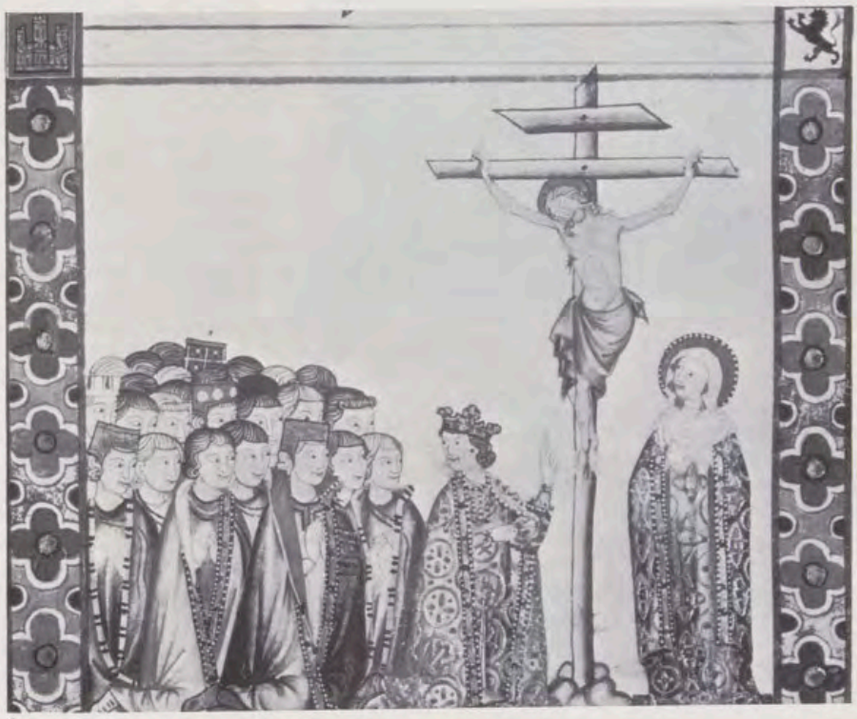
Bastante cercano también, pero menos que el anterior, es el Crucifijo de San Pedro de Córdoba, hoy en la Casa de Ejercicios de San Antonio, de tamaño natural, datable, como el de la cate-

1.

1. Crucifijo gótico doloroso, llamado comúnmente del Millón, remate del retablo mayor de la catedral de Sevilla (E. L. O.).

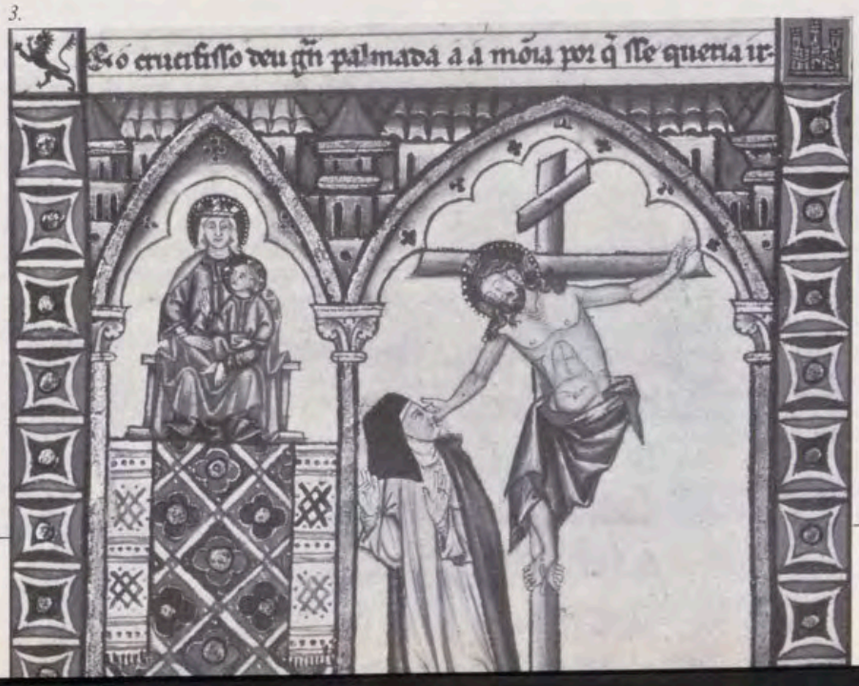
2. Cuarta miniatura de la Cantiga 190, de Alfonso X el Sabio (Monasterio de El Escorial).

3. Tercera miniatura de la Cantiga 109, de Alfonso X el Sabio (Monasterio de El Escorial).



2.

3.



dral de Sevilla, en fecha inmediatamente posterior al de Sanlúcar, no en los últimos decenios como propone el citado investigador [70]. Es obra interesante, pero carente de la emoción de sevillanas estudiadas. El cuerpo arqueado en media luna se presenta menos inclinado y movido; el tórax, suave de formas, cabeza intensamente inclinada, los pies cruzados de igual forma que el de Sanlúcar, perizoma también anudado con pliegues más angulosos; el rostro no es bello, pero sí la rizada barba como la cabellera.

Sigue una línea de evolución paralela el Cristo de San Francisco de la misma ciudad, hoy en el convento de las Salesas, con la cabeza más ladeada que el anterior, más afín, por tanto, con el modelo, pero menos arqueado. Es fechable hacia 1340-45 [71]. Bastante similitud en cuanto a disposición de pies y líneas faciales, ya que no de barba y cabello, con el de Sanlúcar presentaba el destruido de la iglesia sevillana de Omnium Sanctorum, el cual, junto con los dos citados sevillanos y el también destruido de la iglesia de San Agustín, ya ha sido justamente encuadrado dentro de un mismo grupo por Angulo [72]. Era de tamaño natural y de notable calidad artística, ligeramente arqueado, bello de formas anatómicas, apreciándose en el tórax las vértebras de modo realista, aunque no descarnado, con brazos angulosos por señalarse ostensiblemente los tendones, el perizoma sencillo, y aparecía sobre cruz de gajos, siendo fechable hacia 1345-50.

Cercano al Cristo de San Francisco de Córdoba en cuanto a disposición corpórea, aunque con la cabeza levemente inclinada hacia adelante, se presentaba el también destruido Crucifijo de San Agustín. El perizoma, sin embargo, de pliegues mucho más menudos y numerosos, con el consabido nudo en su lado derecho, lo acercaba más al de Sanlúcar. Por los caracteres estilísticos podría datarse a mediados de la centuria [73], con calidad notable. También deriva de nuestro crucificado el del convento de San Isidoro de Santiponce (Sevilla), el cual, a pesar de su pronunciado arcaísmo, particularmente en la barba, repite la forma del crucificado de Sanlúcar [74]; es fechable a mediados de siglo. Análogo al citado, en opinión de Hernández Díaz [75], es el de San Felipe de Carmona. Asimismo, repite la forma del modelo el de Benacazón, algo posterior, de hacia 1380-1390, pero no de la centuria siguiente, como se ha opinado [76]. En el siglo XVI, el propio Marcos Cabrera copia el Cristo de Sanlúcar en el Crucifijo de la Expiración [77].

Por lo que respecta al patético Crucifijo, llamado de las Mercedes, pues fue el convento de este nombre el que lo albergó inicialmente en Córdoba a raíz de su traslado desde Antequera en 1354 por el fraile comendador Fr. Juan de Granada, que lo rescató de un incendio [78], aunque sigue la corriente germánica de los crucificados castellanos [79], recoge del de Santiponce la complicada disposición del perizoma y la actitud forzada de los pies, aunque el derecho en sentido contrario. Datable a finales del siglo XIV, presenta los ojos cerrados, las costillas aparecen muy marcadas, como los crucificados de Castilla, y el cuerpo describe una curva que se acentúa con el vientre hinchado y el grueso nudo en que se recoge el perizoma [80].

El crucificado de las Cantigas también se expande paralelamente en Castilla. Prueba fehaciente es el citado de la catedral burgalesa, anterior, como he indicado, al de Santiponce. Pero a lo largo del siglo XIV, se hace difícil pensar solamente en una evolución directa del Crucifijo alfonsino, si consideramos que el de Salinas de Pisuerga (Palencia) [81] presenta la disposición de los pies y el modelado del tórax bastante similar al andaluz. El perizoma, de bordes también flecados, se recoge adelante, cayendo los pliegues a modo de abanico; la dramática expresión se acentúa en la boca abierta; de barba rizada, peina cabellera ondulante partida en dos, y es fechable por los años setenta.

Probablemente, forma parte de la moda surgida de la obra alfonsina, que con nuevos elementos origina el presente grupo, en el que es preciso incluir también el de Zurbano (Vitoria), inclinado como el de Sevilla, pero más sencillo, y de avanzada la centuria [82]; el de la iglesia de San Andrés de Cuéllar (Segovia) [83], de expresión intensamente dramática, con la boca entreabierta y un rictus de dolor, fechable en el tercer cuarto del siglo; y sobre todo el de la catedral de Santiago de Compostela, antes en el trascoro y actualmente en la capilla del Espíritu Santo, a consecuencia de haber sido desmontado el coro hace algunos años. Más corpulento que el de Sanlúcar, es, sin embargo, un remedo suyo en cuanto a la disposición general. Como aquél, aparece arqueado e inclina la cabeza sobre el hombro derecho, cruza los pies de idéntica manera, y cubre el abdomen de forma bastante similar, aunque de plegar menos elegante, defecto del que se resiente toda la figura, que, sin embargo, no es de calidad desdeñable. De proporciones bastante más achaparradas que la obra sevillana, su factura refleja el hacer de un artífice correcto más que inspirado; aparece sobre cruz de gajos, y es fechable en torno a los años sesenta [84].

NOTAS

[1] Sobre este tipo de crucificado *vid.* FRANCO MATA, ANGELA: «El Crucifijo gótico doloroso de la iglesia de Santiago, de Trujillo, y sus orígenes», *Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños*, t. I, Historia del Arte, Cáceres-Badajoz, 1981, págs. 43-50; ID.: «El Crucifijo gótico de la iglesia del Convento de San Pablo de Toledo y los Crucifijos góticos dolorosos castellanos del siglo XIV», *Archivo Español de Arte*, t. LVI, n.º 223, 1983, págs. 220-241; ID.: *Escultura gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista*, Madrid, F. J. March, 1984, Serie Universitaria, n.º 216, páginas 23-31; 2.ª ed., Madrid, 1984, págs. 41-57.

[2] FRANCO MATA, A.: *Escultura gótica...*, páginas 40-43; 2.ª ed., págs. 71-78; ID.: «El "dévot Crucifix" de Perpignan y sus derivaciones en España e Italia», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, París, 1984, t. XX, págs. 189-215.

[3] ALEMANN-SCHWATZ: *Cruzifixus dolorosus. Beiträge zur Polychromie und Ikonographie der rheinischen Gabelkruzifixe*, Bonn, Universität, 1976.

[4] FRANCO MATA, A.: «El "dévot Crucifix"...», pág. 207.

[5] GOGLIN, JEAN-LOUIS: *Les misérables dans l'Occident médieval*, Paris, Seuil, 1976, págs. 132-135.

[6] CARPENTIER, E.: «Autour de la Peste Noire», *Annales E.S.C.*, 1982, págs. 1062-1092; GOGLIN, J. L.: *op. cit.*, págs. 92-98.

[7] NEUSS, WILHELM: *La Iglesia en la Edad Media*, trad. esp., Madrid, Ed. Rialp, 1961, páginas 448-460.

[8] *Ibídem*, pág. 449; recientemente se han traducido sus obras al español.

[9] NEUSS, W.: *op. cit.*, pág. 449.

[10] *Ibídem*, pág. 450.

[11] *Ibídem*, págs. 451-453.

[12] ORTEGA, TIMOTEO: *Revelaciones de Santa Gertrudis*, Abadía de Silos, 1947.

[13] NEUSS, W.: *op. cit.*, págs. 302-308; CASAS, VICTORIANO: *Francisco de Asís*, Madrid, Ed. Paulinas, 1983, págs. 163-182.

[14] Así se denominan los crucificados de Santa María in Kapitol y San Jorge, ambos en Colonia; *vid.* FRANCO MATA, A.: «El Crucifijo gótico doloroso de Puente la Reina (Navarra). Origen e influencias», págs. 32-36 de *Escultura gótica española...*, 2.ª ed., págs. 59-65. *Vid.* también REALES SITIOS, Madrid, año XXI, n.º 82, 4.º trimestre 1984, págs. 57-64.

[15] ANGULO IÑIGUEZ-STEGMANN: *La escultura de Occidente*, 1936, pág. 170. *Vid.* también FRANCO MATA, A.: «El Crucifijo gótico doloroso andaluz: origen francés y su trascendencia en el arte hispánico», III Congreso Español de Historia del Arte, Sevilla, 8-12 octubre 1980, Ponencias y Comunicaciones (resúmenes), págs. 63-64; ID.: *Escultura gótica española...*, págs. 37-39, 2.ª ed., págs. 67-70.

[16] MARTÍN GONZALEZ, JUAN JOSÉ: *Historia del Arte*, Madrid, Gredos, 1974, vol. I, pág. 548.

[17] WEISE, GEORG: *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, Tübingen, Reutlingen Gryphius - Verlag, 1925, pág. 31, l. 8; GEZA DE FRANCOVICH: «L'origine e la diffusione del Crocifisso gotico doloroso», *Sonderheft aus dem Kunstgeschichtlichen Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, II, Band, 1938, Verlag H. Keller in Leipzig, pág. 169, fig. 100; THOBY, PAUL: *Le Crucifix des origines au Concile de Trente*, Nantes, Bellanger, 1959, pág. 151, l. CXVI, núms. 250-251.

[18] GEZA: *op. cit.*, pág. 169.

[19] GOMEZ-MORENO, M.ª ELENA: *Mil Joyas de Arte Español*, Barcelona, Inst. Gallach, 1947, vol. I, pág. 203, l. 324; ID.: *Breve historia de la escultura española*, Madrid, Ed. Dossat, 1951, pág. 38. También se ocupan del Crucifijo SERRANO Y ORTEGA, MANUEL: «El santo Crucifijo de San Agustín y los Crucifijos medievales de Sevilla», *Arte Español*, noviembre 1915, t. II, n.º 8, año IV, págs. 418-429; WEISE, G.: *op. cit.*, páginas 30-31; SUBIAS GALTER, J.: *Imágenes españolas de Cristo. El Cristo Majestad*, Barcelona, Biblioteca Art. Hisp., 1942, 1943, pág. 46, l. VII; GEZA DE FRANCOVICH: *op. cit.*, pág. 208, figura 169; ANGULO-STEGMANN: *op. cit.*, pág. 170; HERNANDEZ DIAZ, JOSÉ: «Crucificados medievales sevillanos. Notas para su catalogación», *Homenaje al Dr. Muro Orejón*, Sevilla, 1979, vol. I (separata sin paginar).

[20] *Vid.* nota 1.

[21] WEISE, G.: *op. cit.*, págs. 31-32; GEZA: *op. cit.*, pág. 208.

[22] SERRANO, M.: *op. cit.*, pág. 186.

Crucifijo de la iglesia de «Sanctorum Omnium» (Sevilla).

Crucifijo de las Mercedes (Diputación Provincial de Sevilla).

[23] GOMEZ-MORENO, M.ª E.: *Mil Joyas...*, I, página 324; SUBIAS GALTER, J.: *op. cit.*, pág. 46.
[24] HERNANDEZ DIAZ, J.: *op. cit.*
[25] ANGULO-STEGMANN: *op. cit.*, pág. 170.
[26] El origen popular de la advocación del «Cristo del Millón» parece estar basado, según indicación de Jesús M. Palomero Páramo («El retablo mayor de la Catedral de Sevilla. La Viga de imaginería», separata s.a., pág. 118, nota 4), en la tradición que hace receptor al Crucifijo del cúmulo de indulgencias y gracias que la Santa Sede y los prelados concedieron a cuantos cooperaban económicamente para concluir el templo catedral, destacándose en este sentido la bula pontificia de Sixto IV «Universis et singulis»; *vid.* M. M. AME PETIT: «El Cristo del Millón», Macarena, 1944.
[27] Ms. 140, fol. 49. Cfr. THOBY, P.: *op. cit.*, página 97, lám. LVI, n.° 130.
[28] Ms. 709, fol. 1.
[29] THOBY, P.: *op. cit.*, pág. 41, lám. XIII, figura 29 bis.
[30] *Ibídem*, pág. 41, lám. XIV, n.° 31.
[31] *Ibídem*, pág. 84, lám. XLVII bis, n.° 107.
[32] *Ibídem*, pág. 84, lám. XLVII, n.° 108.
[33] *Ibídem*, pág. 84, lám. XLVI, n.° 106.
[34] *Ibídem*, págs. 90-91, lám. LI, n.° 120.
[35] *Ibídem*, pág. 91, lám. LIV, n.° 126.
[36] *Ibídem*, pág. 120, lám. LXXXVI, n.° 194; MALE, EMILE: *L'art réligieux du XIIe siècle en France. Etude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*, París, A. Colin, 1966, págs. 83-84, fig. 70.
[37] SENTENACH, NARCISO: «Crucifijos románicos españoles», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1903, XI, págs. 245-248, a quien sigue FERRANDIS TORRES, J.: *Marfiles y azabaches españoles*, Barcelona, Labor, 1928, página 147.
[38] Cfr. THOBY, P.: *op. cit.*, pág. 137, lám. XCV, n.° 212; LASSUS, J. B. A.: *Album de Villard de Honnecourt*, París, 1868.
[39] Ms. Fr. 1186, fol. 24r.; cfr. THOBY, P.: *op. cit.*, pág. 130, lám. LXXXVIII, n.° 199.
[40] MEZQUITA MESA, TERESA: «La Biblia moralizada de la Catedral de Toledo», *Goya*, Madrid, núms. 181-182, 1984, págs. 17-20.
[41] THOBY, P.: *op. cit.*, pág. 136, lám. XCV, número 211.
[42] Ms. 103; cfr. THOBY, P.: *op. cit.*, pág. 137, lám. XCVI, n.° 213.
[43] Ms. 6329, fol. 2; cfr. THOBY, P.: *op. cit.*, páginas 160-161, lám. CXXIII, n.° 264.
[44] Ms. 869, fol. 28; cfr. THOBY, P.: *op. cit.*, página 161, lám. CXXIII, n.° 265.
[45] Ms. 103, fol. 120; cfr. THOBY, P.: *op. cit.*, pág. 162, lám. CXXIV, n.° 266.
[46] THOBY, P.: *op. cit.*, pág. 142, lám. CIII, número 226; GRODECKI, LOUIS: *Vitraux des églises de France*, París, 1947.
[47] THOBY, P.: *op. cit.*, págs. 146-147, lám. CVIII, n.° 236.
[48] *Ibídem*, pág. 151, lám. CXVII, n.° 252.
[49] GEZA DE FRANCOVICH: *op. cit.*, pág. 168, figura 114.
[50] VALMAR relaciona el arte de las Cantigas con el Salterio de San Luis: «Introducción a las Cantigas», t. I, pág. 43; cfr. GUERRERO LOVILLO, JOSE: *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, C.S.I.C., 1949, pág. 33.
[51] BERTAUX, EMILE: «La peinture et la sculpture espagnoles au XIVe et au XVe siècle juscu'au temps des Rois Catholiques», en *Histoire de l'Art*, de André Michel, París, A. Colin, 1908, vol. III, págs. 743-744.
[52] NELLA AITA: *O Codice florentino das Cantigas do rey Alfonso o Sabio*, Río de Janeiro, 1922, pág. 24.
[53] AMADOR DE LOS RIOS, JOSÉ: *Historia crítica de la Literatura Española*, vol. III, pág. 503, nota 2; cfr. GUERRERO LOVILLO, J.: *op. cit.*, página 32, nota 3. Nella Aita ve influencia italiana en el modelado de las formas, los rostros finamente sombreados y el afán total de relieve, expresión artística que será preceptiva en el arte de Giotto.
[54] GUERRERO LOVILLO, J.: *op. cit.*, pág. 43.
[55] DOMINGUEZ RODRIGUEZ, ANA: «Filiación estilística de la miniatura alfonsí», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1973, vol. I, págs. 345-358; manuscritos «De arte venandi cum avibus», miniado hacia 1260, ya señalado por Nella Aita *(Miniature spagnole in un Codice fiorentino)*, aunque, como indica A. Domínguez (pág. 355, nota 3), sin precisar su escuela, ni determinar las semejanzas, el «De balneis Puteolanis» y la llamada Biblia de Manfredo.
[56] MARQUES DE LOZOYA: *Historia del Arte Hispánico*, 1.ª ed., Barcelona, Salvat, 1934, volumen II, pág. 284.
[57] GUERRERO LOVILLO, J.: *op. cit.*, pág. 33.
[58] BALLESTEROS, ANTONIO: *Sevilla en el siglo XIII*, Madrid, 1913, doc. 115. pág. CXX; cfr. GUERRERO LOVILLO, J.: *op. cit.*, pág. 33.
[59] GARCIA SOLALINDE, A.: «El códice florentino de las Cantigas y su relación con los demás manuscritos», *R.F.E.*, 1918, t. V, pág. 146.
[60] DOMINGUEZ, A.: *op. cit.*, págs. 352-353.
[61] GNUDI, CESARE: «Considerazioni sul gotico francese, l'arte imperiale e la formazione di Nicola Pisano», Atti del Convegno (Roma, maggio 1978), Congedo ed., Galatina, págs. 1-17; recogido en *l'arte gotica in Francia e in Italia*, Torino, Einaudi, 1982, págs. 102-119.
[62] Se ha supuesto incluso la «presenza stessa di artisti d'oltralpe nei cantieri imperiali» (GNUDI, C.: *L'arte gotica...*, pág. 103). La corpulencia del Cristo Juez de la catedral de Notre-Dame, obra señera de la escultura gótica francesa, así como gran parte de la escultura gótica del momento en ese país, parece que están en contradicción con la idea de «personajes delgados y nerviosos» de la miniatura (DOMINGUEZ, A.: *op. cit.*, página 352).

Crucifijo de Salinas de Pisuerga (Palencia).

Crucifijo del trascoro de la Catedral de Santiago de Compostela, actualmente en la capilla del Espíritu Santo (A. S. J.).

[63] DOMINGUEZ, A.: «Iconografía evangélica en las Cantigas de Santa María», REALES SITIOS», número 80, 1984, págs. 37-44. Cantigas 50, 109, 113, 140, 170, 190.

[64] GUERRERO LOVILLO, J.: *op. cit.*, pág. 283.

[65] MAHNN, HANS HEBERT: *Kathedralplastik in Spanien*, Reutlingen, Gryphius Verlag, 1931, pág. 30, lám. 81.

[66] DOMINGUEZ, A.: «Iconografía evangélica...», pág. 43.

[67] GUERRERO LOVILLO, J.: *op. cit.*, págs. 36-39, estima que lo más probable es no fijar una ciudad determinada como cuna del códice, sino varias.

[68] PALOMERO PARAMO, J.: *op. cit.*, págs. 91-120.

[69] HERNÁNDEZ DIAZ, J.: *op. cit.*, [pág. 11] coloca éste a finales del siglo XIV.

[70] ID.: «Imaginería de Sevilla», REALES SITIOS, 1976, pág. 97, fig. 1; Angulo, en cambio, lo considera el más antiguo de la serie (ANGULO-STEGMANN: *op. cit.*, pág. 170. En cuanto al Crucifijo de Córdoba, WEISE, G.: *op. cit.*, pág. 28, lo fecha a finales del siglo XIII.

[71] WEISE, G.: *op. cit.*, pág. 31, lo considera, justamente, más reciente que el de Sanlúcar; no alude a relaciones entre ambos.

[72] ANGULO-STEGMANN: *op. cit.*, pág. 170; WEISE, G.: *op. cit.*, pág. 31; HERNANDEZ DIAZ, J.: «Crucifijos medievales sevillanos...» [pág. 9].

[73] No puedo compartir la opinión de Serrano Ortega, que lo coloca en el siglo XII *(op. cit.)*. ANGULO-STEGMANN: *op. cit.*, pág. 170; HERNANDEZ DIAZ, J.: *op. cit.*, [pág. 11].

[74] WEISE, G.: *op. cit.*, pág. 31, lám. 80, y HERNANDEZ DIAZ, J.: *op. cit.*, [pág. 9].

[75] HERNANDEZ DIAZ, J.: *op. cit.*, [pág. 9].

[76] *Ibídem* [pág. 9]; HERNANDEZ DIAZ, J.; COLLANTES DE TERÁN, F., y SANCHO CORBACHO, A.: *Catálogo de la provincia de Sevilla*, Sevilla, 1939, vol. I, pág. 206, fig. 210.

[77] HERNÁNDEZ DIAZ, J.: *Imaginería hispalense del Bajo Renacimiento*, Sevilla, C.S.I.C., Inst. D. Velázquez, 1951, págs. 47-48.

[78] RAMIREZ DE ARELLANO, RAFAEL: *Paseos por Córdoba*, Córdoba, 1873; 4.ª ed., Córdoba-León, 1973, pág. 365; ID.: *Inventario-Catálogo histórico artístico de Córdoba*, 1904, Ed. Córdoba, 1982, págs. 185-186. No coincide la crítica artística en cuanto a considerar este año como el de su traslado, pues también se indica el de 1416 (cfr. RAMIREZ DE ARELLANO: *Inventario...*, páginas 185-186). *Vid.* también ORTI BELMONTE, M. A.: *Córdoba monumental, artística e histórica*, Córdoba, 1966-68, pág. 440. Tuvo también peligro de incendio en otras ocasiones, en el siglo XVII (R. ARELLANO: *Inventario...*, pág, 185-186; en el siglo XIX el obispo Alfonso de Alburquerque mandó quemarlo *[ibídem]*, y en 1978 *[ibídem]* también sufre peligro de incendio).

[79] FRANCO MATA, A.: *El Crucifijo gótico de San Pablo...*; ID.: *Escultura gótica española...*, 1.ª y 2.ª ed.

[80] Fue éste un Cristo muy venerado, y se ha valorado más este aspecto que el propiamente artístico; cfr. GOMEZ BRAVO, JUAN: *Catálogo de los Obispos de Córdoba*, Córdoba, 1778, t. II, pág. 696, y JAEN MORENTE, ANTONIO: *Historia de Córdoba*, Córdoba, 1935, 5.ª ed., Córdoba, 1976, pág. 306.

Agradezco los datos referentes al Crucifijo de las Mercedes a mi buena amiga y colega, Fuensanta García de la Torre, Directora del Museo de Bellas Artes de Córdoba.

[81] NAVARRO GARCIA, R.: *Catálogo monumental de la provincia de Palencia*, Palencia, 1939, volumen III, pág. 183.

[82] AZCARATE y otros: *Catálogo de la Diócesis de Vitoria*, Vitoria, Fournier y Eset, 1971, volumen III, pág. 323.

[83] Citado por WEISE, G.: *op. cit.*, pág, 28, fig. 72.

[84] CHAMOSO LAMAS, JESÚS: *Galicia, Tierras de España*, Madrid, Fundación J. March, Ed. Noguer, 1976, pág. 275, fig. 170; CAAMAÑO MARTINEZ, JESUS: *La Catedral de Santiago de Compostela*, 1977, pág. 262.

Algunas fotografías del artículo han sido cedidas por J. Palomero Páramo, Elena López Ortiz y A. Sicart Jiménez.

CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL

Actos oficiales en los Sitios Reales

Visita del Príncipe heredero de Marruecos

Su Alteza Real el Príncipe de Asturias, Don Felipe de Borbón y Grecia, recibió, con honores militares, en el aeropuerto de Barajas, al Príncipe heredero de Marruecos, Sidi Mohamed, que viajó a Madrid acompañado por el Ministro de Asuntos Culturales de su país, Mohamed Benaisa; el nuevo Embajador de Marruecos en Madrid, Azzedine Guessus; y miembros del Gabinete Real de Rabat. Por la tarde, asistió a la recepción ofrecida por Don Juan Carlos, en los Jardines del Campo del Moro, con motivo de su onomástica.

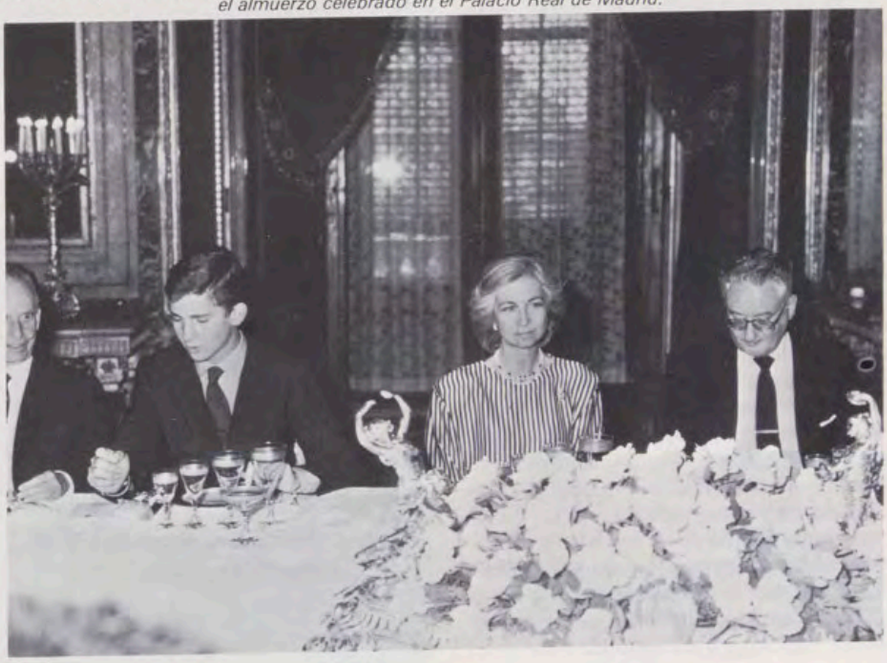
Al día siguiente, los Soberanos españoles ofrecieron un almuerzo oficial al heredero alauita en el Palacio Real de Madrid, al que asistieron el Príncipe de Asturias, Don Felipe de Borbón; las Infantas, Doña Elena y Doña Cristina; el Presidente del Gobierno, Don Felipe González; y el Ministro de Asuntos Exteriores Don Francisco Fernández Ordóñez, entre otras personalidades. Anteriormente, había visitado acompañado por el Príncipe Don Felipe, el Instituto Nacional de Industria y las instalaciones del IRYDA, donde ayudó a plantar un olivo.

Asimismo, durante su estancia oficial en España, visitó Toledo, el Museo del Prado, El Escorial; y se trasladó a la Academia Militar de Zaragoza, donde recorrió detenidamente todas sus dependencias, conducido por el Príncipe Don Felipe.

Para concluir su visita a nuestro país, después de realizar un viaje privado a Granada, donde contempló la Alhambra y el Generalife, se dirigió a

Don Juan Carlos, acompañado del Príncipe heredero de Marruecos y del Presidente del Gobierno, durante el almuerzo celebrado en el Palacio Real de Madrid.

Doña Sofía, en compañía del Príncipe Don Felipe y del Presidente de la Mesa del Senado, durante el almuerzo celebrado en el Palacio Real de Madrid.



Sevilla para recibir la medalla de oro de Andalucía, que le fue entregada por el Presidente autónomo, Don José Rodríguez de la Borbolla.

La visita del Príncipe Sidi Mohamed a España guarda relación con la realizada el 3 de marzo de este año a Marraquech por el Monarca español, como invitado de honor exclusivo de los actos conmemorativos del 25 aniversario de la subida al trono del Rey Hassan II.

Onomástica de Su Majestad el Rey Don Juan Carlos en los Jardines del Campo del Moro, en el Palacio Real

En los Jardines del Campo del Moro del Palacio Real de Madrid, se celebró, el martes 24 de junio, la tradicional recepción ofrecida por Sus Majestades los Reyes con motivo de la onomástica de Don Juan Carlos, a la que asistieron más de dos mil personas, de todos los sectores de la sociedad.

El Príncipe de Asturias, Don Felipe de Borbón y Grecia, apareció en primer lugar, acompañado del Príncipe heredero del reino de Marruecos, que se encontraba en Madrid en visita oficial. A continuación, llegaron a los Jardines Sus Majestades los Reyes y las Infantas Doña Elena y Doña Cristina.

Interpretado el Himno Nacional y disparadas las 21 salvas de ordenanza, los Monarcas saludaron a todos los invitados, entre los que se encontraban miembros de la Familia Real, el Gobierno en funciones, así como el Jefe del Estado Mayor de la Defensa, los Jefes de Estado Mayor de los tres Ejércitos, el Presidente del Senado y los Presidentes de las primeras instituciones del Estado, Presidentes de las Comunidades Autónomas, Cuerpo Diplomático acreditado en Madrid, ex Presidentes del Gobierno, personal de la Casa de Su Majestad, y representantes del mundo de la Política, la Economía, la Sociedad, la Cultura, el Arte, la Prensa y el Deporte.

Al mismo tiempo, la banda de música de la Guardia Real interpretó diversas composiciones mientras fue servido un vino español.

Cuando terminó el acto, que duró dos horas aproximadamente, Sus Majestades abandonaron los Jardines del Campo del Moro con los mismos honores recibidos a su llegada.

La Familia Real, a su llegada a los Jardines del Campo del Moro, donde Don Juan Carlos celebró su onomástica.

Los Monarcas españoles saludaron a todos los invitados que asistieron a la recepción ofrecida en los Jardines del Campo del Moro.

Sus Majestades los Reyes conversaron con el Príncipe alauita, que asistió a la recepción acompañado por el Príncipe Don Felipe.

Entrega del Premio Coudenhove-Kalergi a Su Majestad el Rey

Don Juan Carlos, durante las palabras que pronunció al recibir el premio de la Fundación Coudenhove-Kalergi.

Su Majestad el Rey Don Juan Carlos recibió en el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, el premio europeo de la Fundación Coudenhove-Kalergi, otorgado en reconocimiento a su labor para la reconstrucción de una Europa unida.

En el acto intervinieron el Presidente de la Fundación, Gerard F. Bauer, el Secretario de la misma, Maurice Druon y el Archiduque Otto de Austria; y asistieron el Ministro de Asuntos Exteriores español, los Presidentes del Senado y del Poder Judicial, el Secretario de Estado para la Comunidad Económica Europea, diversas personalidades de la Política, miembros de la Fundación Coudenhove-Kalergi y de la Unión Paneuropea.

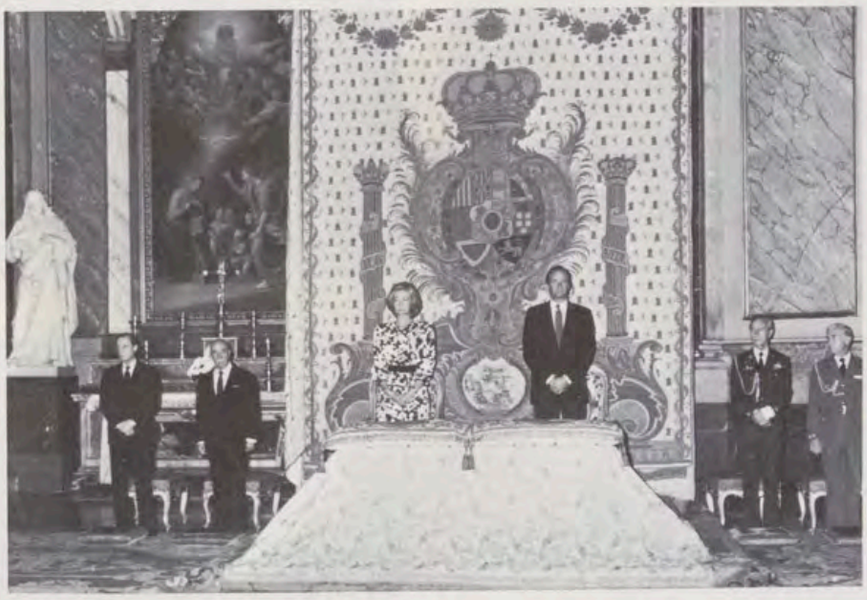
Tras las palabras pronunciadas por los representantes de la Fundación, el ex Primer Ministro francés, Raymond Barre entregó el premio a Don Juan Carlos, que, en su discurso, después de elogiar la figura del Conde Coudenhove-Kalergi, afirmó que «frente a las posiciones que expresan un pesimismo radical, pienso que la utopía europea, y en ella el pensamiento de Coudenhove-Kalergi, conservan plena vigencia, en particular en dos ámbitos que me parecen básicos: el cultural y el político».

«Europa —dijo— puede y debe conservar y mantener como realidades vivas la diversidad y pluralidad de identidades, invirtiendo así la tendencia a la uniformidad cultural. Europa tiene también ante sí una noble tarea política: la de consolidar y profundizar la democracia, tanto en el plano interno europeo y de cada una de nuestras sociedades como en el plano universal».

«La paz —añadió el Rey— únicamente se fundamenta en la libertad, la igualdad, la justicia y el respeto de los derechos humanos fundamentales... Esta es la más importante responsabilidad política de los europeos, si queremos ser fieles a nuestra vocación y a nuestros signos de identidad».

Don Juan Carlos concluyó diciendo que «al recibir el premio he querido con mis palabras asumir mi propia responsabilidad con plena conciencia de que hay distinciones que no sólo honran a quienes las reciben, sino que además les comprometen y obligan».

La Fundación Coudenhove-Kalergi concede estos premios cada dos años y el primer galardón recayó en Raymond Barre en 1978; después, en 1980, fue para Constantin Tsatsos; en 1982, para Rudolf Kirchschlaeger; en 1984, para el ex Presidente de la República italiana, Sandro Pertini; y el de este año, 1986, para nuestro Rey Don Juan Carlos.



Misa en la Capilla Real de Madrid, con motivo del Centenario de Alfonso XIII

Sus Majestades los Reyes, Don Juan Carlos y Doña Sofía, en compañía de Don Juan de Borbón, Conde de Barcelona y padre del Monarca, presidieron, en la Capilla del Palacio Real de Madrid, una solemne misa celebrada con motivo de la conmemoración del centenario del nacimiento del Rey Don Alfonso XIII, que tuvo lugar el 17 de mayo de 1886 en este Real Sitio, hijo póstumo del Rey Don Alfonso XII, fallecido el 25 de noviembre de 1885, y de la Reina María Cristina de Habsburgo.

Asimismo, asistieron, entre otras personalidades, la Infanta Margarita y su esposo, Don Carlos Zurita, Duque de Soria; los Duques de Calabria; el Duque de Cádiz; y representantes de la Grandeza de España, de las Reales Ordenes Militares, de las Reales Maestranzas de Sevilla, y Miembros de la Casa del Conde de Barcelona.

La misa fue oficiada por el Cardenal-Arzobispo de Madrid, Monseñor Angel Suquía, y durante la misa se interpretó música de Domenico Scarlatti y de Antonio Cabezón, a cargo de los organistas José Peris Lacasa y Miguel de Lera y los Coros de Radio-Televisión Española. Terminada la ceremonia, se dio a besar a los asistentes la reliquia del «Lignum Crucis».

Por otra parte, Don Juan de Borbón y su hermana la Infanta Doña Cristina, visitaron el Panteón Real del Monasterio de El Escorial, donde reposan los restos mortales del Rey Alfonso XIII, y depositaron un ramo de flores sobre la tumba vacía que albergará a la Reina Doña Victoria Eugenia.

Nuevo Consejo de Administración del Patrimonio Nacional

Los nuevos miembros del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, nombrados por Real Decreto 699/1986, de 11 de abril —publicado en el *Boletín Oficial del Estado* el día 14 del mismo mes—, en virtud de lo dispuesto en el artículo 8.° de la Ley 23/1982, de 16 de junio, a propuesta del Presidente del Gobierno y previa deliberación del Consejo de Ministros en su reunión del día 11 de abril de 1986, son los siguientes: Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, Don Manuel Gómez de Pablos; Gerente del citado Consejo, Don Julio de la Guardia García; y Vocales: Don José Villegas Ortega, Don Prudencio García Gómez, Don Francisco Javier Díe Lamana y Don Juan Antonio Barranco Gallardo.

Los citados miembros del Consejo sustituyen en el cargo al Presidente, Gerente y Vocales anteriores: Don Nicolás Cotoner y Cotoner, Don Ramón Andrada Pfeiffer, Don Armando de las Alas Pumariño y Cima, Don Eduardo García de Enterría y Martínez-Carande y Don Antonio Vázquez de Castro Sarmiento, que cesaron a petición propia.

En el acto de la toma de posesión, que se celebró en el Palacio Real de Madrid, y tras el juramento de los nuevos miembros del Consejo de Administración, el Consejero Gerente saliente, Don Ramón Andrada, pronunció unas palabras, en las que manifestó que «La historia, el valor, y la significación del Patrimonio Nacional son muy importantes, también muy ignoradas. Hoy hay relevos de las personas que terminan. La calidad de las que acceden nos deja a las que nos vamos en la seguridad de una trayectoria de futuro llena de aciertos y éxitos. Que así sea en beneficio del mejor servicio a la Corona y al pueblo español, honrosísimos imperativos de la Ley del Patrimonio».

«Que estas maravillosas colecciones de arte —añadió— sigan siempre, sin deslumbrarse, asombrado a propios y extraños. Personalmente, expresamos nuestro agradecimiento a tantos y tantos colaboradores magníficos, sin cuya ayuda no hubiéramos podido hacer nada de lo realizado».

Asimismo, el actual presidente del Consejo de Administración, Don Manuel Gómez de Pablos, en su discurso, afirmó que «La misma emoción que siente Don Ramón Andrada al marcharse, pienso yo que sentimos los que accedemos a un cargo tan trascendental y honroso como es la Presidencia del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional. Quiero confesaros que cuando recibí la noticia tuve dos sentimientos fundamentales: uno de sorpresa, y otro de satisfacción. Las sorpresas se diluyen, y las satisfacciones permanecen; y de las más íntimas supone el haber sido merecedor del alto honor de poseer la confianza de Su Majestad el Rey y del Gobierno para ocupar este cargo».

«Pienso que debo ser fiel imitador —prosiguió— y continuador de la actitud ejemplar de los que me preceden, y que lo que puedo prometer en este momento es una lealtad absoluta a quien ostenta la más alta representación de nuestro país, la Corona, y a su Gobierno; y manifestar que ponemos a su disposición nuestro mejor esfuerzo para continuar la labor histórica del Patrimonio Nacional».

Por su parte, el Ministro de la Presidencia, Don Javier Moscoso, tras unas palabras de agradecimiento, recordó al último Alcalde de Madrid, ya fallecido, Don Enrique Tierno Galván, e hizo alusión al legado que nos dejó en la persona de Juan Antonio Barranco Gallardo, su principal colaborador.

Refiriéndose al Artículo 142 de la Constitución —«Las haciendas locales deberán disponer de los medios suficientes para el desempeño de las funciones que la Ley atribuye a las corporaciones respectivas, y se nutrirán fundamentalmente de tributos propios y de participación en los del Estado y de las Comunidades Autónomas»—, afirmó que, en el Patrimonio, se han hecho muchas cosas, pero, que quedan aún más por hacer, debido a su carácter singular.

Por último, indicó que se ha de impulsar el reglamento que prevé la Ley de 1982, y llevar a cabo los fines culturales, científicos, docentes, etc., que contempla la mencionada Ley.

Al día siguiente, Su Majestad el Rey Don Juan Carlos recibió en audiencia, en el Palacio de la Zarzuela, al nuevo Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, presidido por Don Manuel Gómez de Pablos, que leyó un discurso de salutación.

NUEVO CONSEJO DE ADMINISTRACION DEL PATRIMONIO NACIONAL

PRESIDENTE:

Don Manuel Gómez de Pablos.

GERENTE:

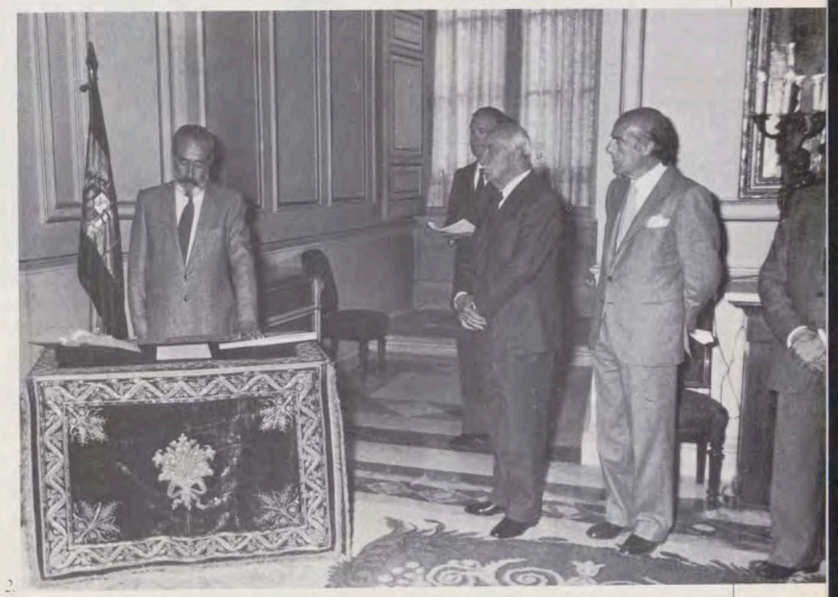
Don Julio de la Guardia Garcia.

VOCALES:

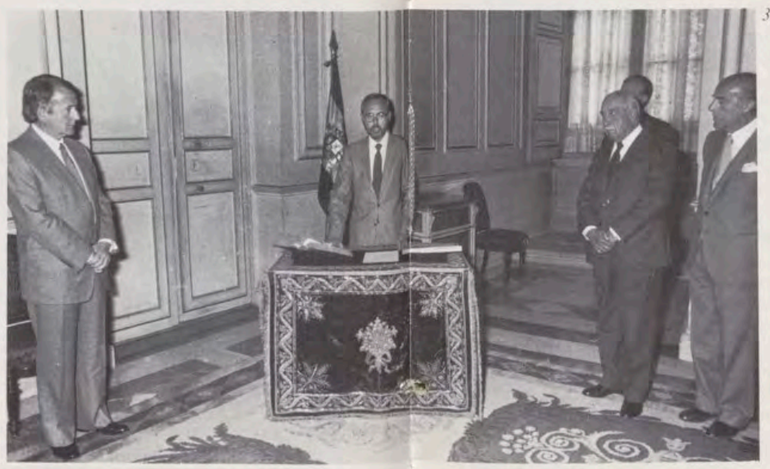
Don Julio Feo Zarandieta, Doña Pilar de la Torre, Don Rafael Canogar, Don Dionisio Hernández Gil, Don Ramón Aguiló Munar, Don José Villegas Ortega, Don Prudencio García Gómez, Don Francisco Javier Díe Lamana y Don Juan Antonio Barranco.

Don Manuel Gómez de Pablos, Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional (1); Don Julio de la Guardia García, Gerente del citado Consejo (2); y los Vocales: Don Francisco Javier Díe Lamana (3), Don Juan Antonio Barranco Gallardo (4), Don Prudencio García Gómez (5) y Don José Villegas Ortega (6); durante el juramento del cargo, en el acto de toma de posesión celebrado en el Palacio Real de Madrid.

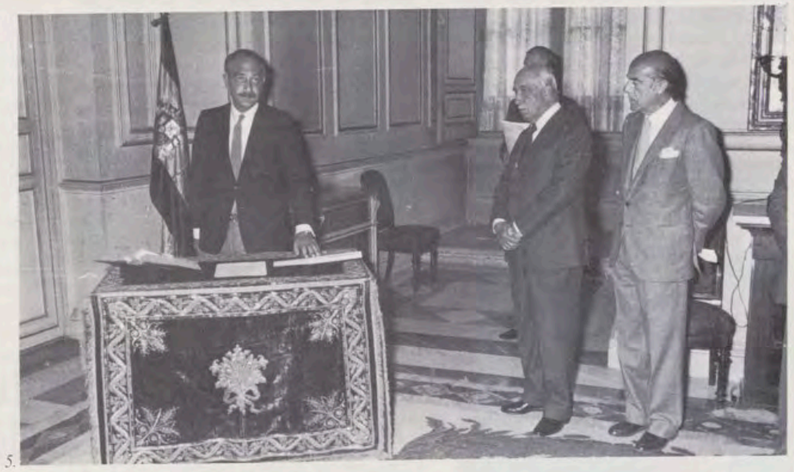
1.



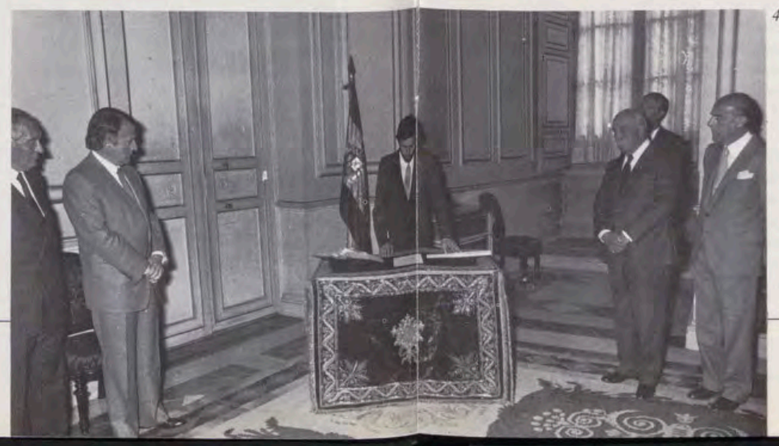
2.



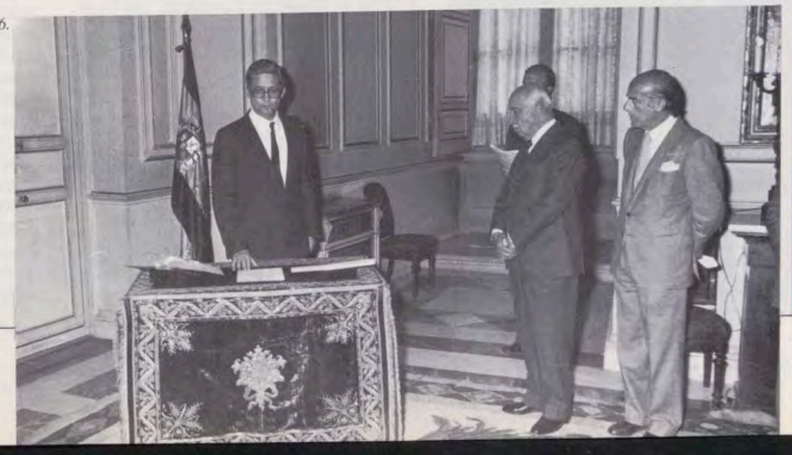
3.



5.



4.



6.

Cesión del Hospital del Rey a la Universidad de Valladolid

En la Sala Capitular del Real Monasterio de Las Huelgas, de Burgos, se celebró el acto de cesión, por parte del Patrimonio Nacional, a la Universidad de Valladolid, del uso, durante treinta años, de los terrenos y edificios del Hospital del Rey, para albergar a la nueva Facultad de Derecho de Burgos.

En la firma, intervinieron el Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional, Don Manuel Gómez de Pablos, y el Rector de la Universidad de Valladolid, Don Fernando Tejerina García, en presencia de la Abadesa de Las Huelgas y de la Presidenta Federal.

A continuación, Don Manuel Gómez de Pablos pronunció unas palabras, y destacó el honor y la satisfacción que sentía por estar presente en este importante acto, así como mostró su gratitud a la Abadesa del Monasterio por haber cedido la Sala Capitular para esta ocasión. Seguidamente, hizo alusión al Presidente de la Asociación «Amigos de la Universidad», Don Miguel Morcillo, para decir que se estaba culminando la misión que él había emprendido, que se hace realidad su deseo, que también es el de toda la ciudad de Burgos, y que será importante ver la realidad conseguida con la ejecución de las obras.

Por último, el Presidente del Consejo se refirió a los fines del Patrimonio Nacional, encaminados al servicio a la Corona, la Cultura y el Pueblo español.

El Rector de la Universidad de Valladolid, por su parte, expresó el deseo de la Universidad de aumentar su oferta con la creación de la Facultad de Derecho, inherente a su propia decisión de crear el Vicerrectorado de Burgos, y aseguró que la cesión proporcionaba un marco inigualable para la sede de los citados organismos.

Finalmente, Don Fernando Tejerina García mostró su gratitud y la de la Universidad al Patrimonio Nacional, a la Dirección General de Programación e Inversiones, al Ayuntamiento de Burgos y a la Diputación, de quienes está seguro de su colaboración para la rehabilitación y nuevas construcciones del Hospital del Rey, así como a la Comunidad religiosa por la acogida que les había dispensado.

Asistieron al acto Don Manuel del Río, Secretario de Bellas Artes del Patrimonio Nacional; Don Justino Burgos, Consejero de Cultura de la Junta Regional; y las altas autoridades de la ciudad de Burgos: el Alcalde, Don José María Peña San Martín; el Presidente de la Diputación Provincial, Don Tomás Cortés Hernández; el Vicerrector del Campus burgalés, Don Alberto Arroyo Hidalgo; el Decano de la Facultad de Derecho, Don Andrés Villar Pérez; el Gobernador Civil, Don David León Blanco; el Delegado Territorial de Cultura, Don Francisco Román; y el Presidente de la Asociación de «Amigos de la Universidad», Don Miguel Morcillo, acompañado de varios miembros de la citada Asociación.

Don Manuel Gómez de Pablos y Don Fernando Tejerina García, durante la firma de la cesión del Hospital del Rey a la Universidad de Valladolid.

El Presidente del Consejo de Administración del Patrimonio Nacional pronunció unas palabras en el acto de cesión del Hospital del Rey, celebrado en el Monasterio de Las Huelgas de Burgos.

Recepción al mundo de la Cultura en el Palacio Real de Madrid

En el Salón de Columnas del Palacio Real de Madrid, Sus Majestades los Reyes, Don Juan Carlos y Doña Sofía, acompañados por las Infantas Doña Elena y Doña Cristina, ofrecieron una recepción a los intelectuales y artistas, en conmemoración de la muerte del escritor Miguel de Cervantes, a la que asistieron más de quinientas personalidades del mundo de la Cultura.

A su llegada, la Familia Real saludó a todos los invitados, y en especial al escritor y académico Don Gonzalo Torrente Ballester, que, por la mañana, había recibido de manos de Don Juan Carlos el Premio Cervantes de las letras españolas en el Paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares.

A la recepción, también asistieron numerosos académicos, encabezados por su Presidente, el Señor Laín Entralgo, así como el ex Presidente Don Dámaso Alonso; y muchos periodistas y empresarios de la Prensa, profesores y literatos.

Exposiciones con obras patrimoniales

«Fábricas y orden constructivo»

Dentro del ciclo de exposiciones programado para conmemorar el IV Centenario de la terminación de las obras del Monasterio de El Escorial, se inauguró, en la Sala de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la tercera exposición «Fábricas y Orden constructivo» (La Construcción), organizada por la Comunidad Autónoma de Madrid.

La muestra pretende complementar el análisis estrictamente arquitectónico de El Escorial con un estudio minucioso del proceso constructivo, no sólo en lo que respecta al edificio propiamente dicho, sino también en relación con los sistemas constructivos y de cálculo del siglo XVI y los Tratados Manuales que sobre este tema circulaban en la época.

El material que se expone procede del Museo de Arquitectura que existe en el propio Monasterio de El Escorial, y a él se unen los Tratados de Construcción, gráficos de ingresos y gastos de la obra, maquetas de los sistemas constructivos empleados, fotografías de su materialización en la arquitectura del edificio propiamente dicho, etcétera.

Los actos conmemorativos del IV Centenario terminarán con una exposición de la Dirección General de Bellas Artes y con cuatro del Patrimonio Nacional. Las exposiciones del Patrimonio se celebrarán simultáneamente en diferentes dependencias del Monasterio durante los meses de septiembre y octubre del presente año.

El contenido de las exposiciones patrimoniales es el siguiente:

«Iglesia y Monarquía. La Liturgia» (Iglesia Vieja del Monasterio). Es una descripción del momento religioso de la segunda mitad del siglo XVI, su manifestación litúrgica recogiendo las prescripciones del Concilio de Trento y su importancia en la vida política. Muestra diversos objetos litúrgicos, reliquias, capas pluviales, dalmáticas, cálices, copones, etc., y contiene una reproducción a escala del Monumento de Jueves Santo, de Juan de Herrera.

«Las Casas Reales. El Palacio» (Galería del Patio de Palacio). Consiste en una serie de manifestaciones que, comenzando en Felipe II y terminando en Fernando VII, dan a conocer la importancia de El Escorial como Palacio de las dinastías de los Austrias y Borbones. El hilo conductor, a través de 300 años de Palacio, es la variación de la decoración interior y en especial de la Silla, que se encuentra desde los primeros modelos portátiles de Felipe II hasta el modelo posbarroco de principios del siglo XIX.

«Fe y Sabiduría. La Biblioteca» (Nave de Cantinas o Platerías). Es una aproximación a la figura de Felipe II a través de 45 empresas promovidas o auspiciadas por el Monarca, siguiendo el rastro bibliográfico de los libros de la Biblioteca de El Escorial. Estas empresas se han agrupado en tres sectores, y el resultado muestra al espectador un Felipe II emprendedor, dinámico y desconocido, y que, en cierto modo, rompe con la imagen estereotipada que de él tenemos formada.

«Las Colecciones del Rey. Pintura y Escultura» (Salas Capitulares del Monasterio). Muestra una selección de casi 70 cuadros y 20 piezas escultóricas mediante los cuales podemos conocer el gusto artístico de Felipe II. Los lienzos están agrupados en tres partes, correspondientes a las Escuelas Flamenca, Española e Italiana, que configuran el germen de lo que sería el magnífico momento de la pintura española del siglo XVII. El transfondo de la exposición es la intensa labor de mecenazgo artístico que llevó a cabo Felipe II con la obra de El Escorial.

«Juan Gómez de Mora»

Con la colaboración del Patrimonio Nacional, que ha cedido diferentes planos y documentos pertenecientes al Archivo General y a la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, se celebra una exposición con motivo de la conmemoración del cuarto centenario del nacimiento del arquitecto Juan Gómez de Mora.

En las Salas del Museo Municipal de Madrid, se muestra su amplia y versátil obra, que en gran manera contribuyó a la configuración de la imagen histórica de nuestra ciudad. A él son debidas las trazas de numerosos edificios muy significativos como los conventos de La Encarnación y de Santo Domingo, el Palacio de Uceda, las Casas del Ayuntamiento y la Cárcel de la Corte —actual Ministerio de Asuntos Exteriores—, entre otros.

La muestra, que evoca todos los aspectos de la intervención pluridimensional de Gómez de Mora, primer gran arquitecto de la Villa y Corte, consta de material muy diverso como dibujos, planos, maquetas, libros, cuadros, etc.

La realización de un audiovisual didáctico, así como la edición de unos facsímiles de algunos libros de fiestas escritos y delineados por Gómez de Mora, completan esta importante exposición, que abarca toda la obra de este insigne arquitecto.

«Tesoros de España»

La exposición «Tesoros de España. Diez siglos de libros», que se celebra en la Biblioteca Nacional de Madrid, con la colaboración de numerosas Entidades, entre ellas el Patrimonio Nacional, reune tres importantes muestras bibliográficas que durante 1985 estuvieron en Europalia y en la New York Public Library: «Beatos», «Reyes Bibliófilos» y «Tesoros de España».

Todos los libros que se exhiben en esta exposición no sólo tienen interés para el bibliófilo o historiador, sino también para todo aquél entusiasta de las obras de arte en general, pues como tales se pueden considerar la mayoría de los fondos que aquí se encuentran congregados.

Por su parte, el Patrimonio Nacional ha colaborado con el préstamo, entre otras, de las siguientes obras, pertenecientes a los fondos de la Biblioteca del Palacio Real: dos tomos de la «Biblia Sacra»; el «Cancionero», de Gómez Manrique; «Acerca de la materia medicinal», ilustrado por Andrés Laguna; y el manuscrito descrito como «Alkoran», por Domínguez Bordona.

De la Biblioteca del Monasterio de El Escorial, se pueden admirar, entre otra, las «Cantigas de Santa María» de Alfonso X el Sabio, el «Libro de Astronomía Yabir Ibn Aflah al-Isbili», la «Traza de la librería de El Escorial», «Arte de bien morir», «Crónicas de Michoacán», «Izz-al-din al Zamyany» y el Tratado de medicina «Ibn-al-Baytar».

"Creo que hay que tener presente el futuro"

"Creo que quien me entiende bien, me atenderá mejor"

"Creo que en mi Caja encontré lo que buscaba"

CAJAS DE AHORROS CONFEDERADAS

Creemos en la gente que cree.

Aún quedan placeres originales...

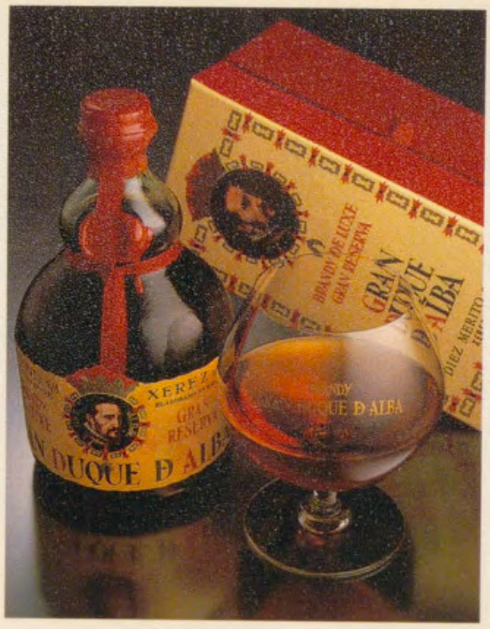
... Mágicos y exclusivos. Como BAILEYS.
Un lujo que usted puede compartir en cada copa.
En cada encuentro.

BAILEYS, la genuina crema irlandesa de calidad y sabor inconfundible, es única.

Usted, que sabe disfrutar de las cosas auténticas de la vida, pruebe BAILEYS.
Por puro placer personal. Con o sin hielo.
BAILEYS, la magia del sabor... original.

PUBLINSA

grande.



Adj.: Que supera a lo común y regular. || Que es superior. || *fig.* Con lujo extraordinario o gozando mucho de algo.

GRAN DUQUE D ALBA