

# Otros fondos representativos

SUSANA MARTÍNEZ ARREGUI  
*Licenciada en Geografía e Historia*  
 LAURA MORENO CHICO  
*Licenciada en Filosofía y Letras*



## EAB15-219 AVIÓN HISPANO AVIACIÓN HA-200 "SAETA" E-14

El Saeta es un avión muy importante en la historia del Ejército del Aire, ya que fue el primer avión a reacción fabricado y diseñado en España por la Hispano Aviación en los años 50 con los diseños del alemán Willy Messerschmitt, famoso por sus diseños de aviones de combate en la Segunda Guerra Mundial, entre ellos el primer reactor operativo de la historia, el biturborreactor Me-262.

Messerschmitt firmó un acuerdo de colaboración con la Hispano Aviación en 1951, debido a las restricciones impuestas por los aliados a Alemania tras la Segunda Guerra Mundial, que impedían la fabricación de aviones de cualquier índole hasta 1955.

El 1 de enero de 1952, ocupó la dirección de la

Oficina de Proyectos para trabajar en los aspectos principales del diseño del primer avión de entrenamiento con motor a pistón, como estipulaba el acuerdo adquirido con el Ministerio del Aire, en el que se especificaba, además, un birreactor de escuela y asalto (HA-200 Saeta), y un caza a reacción (HA-300).

Formó un gran equipo al que se unieron los técnicos Ángel Gómez Figueroa y Rafael Rubio Elola, dando como fruto el avión HA-100 Triana', con dos versiones, la versión HA-100-E1 como avión de entrenamiento básico con motor ENMASA Beta de 560 kW. (755 cv.), y la versión HA-100-F1 destinada para entrenamiento avanzado dotada con un motor Wright R-1300 y previsión para armas bajo las alas.

Su vuelo inicial se produjo en el aeródromo de San Pablo (Sevilla) el 10 de diciembre de 1953 con el pi-

loto de pruebas Rafael Lorenzo, pero nunca llegaron a producirse en serie, ya que el Plan de Estabilización Económica de 1959 obligó a parar su producción.

Messerschmitt insistió en que para el diseño del HA 200 se debían aprovechar partes del Triana; de este modo se reutilizaron las alas y empenajes, con el fin de ahorrar tiempo y costos en el nuevo proyecto. Las principales diferencias entre los dos modelos se encontraban en el fuselaje delantero y medio, en la cabina de los pilotos y en el depósito de combustible.

El primer vuelo del prototipo HA-200<sup>2</sup>, provisto de turborreactores franceses Turbomeca Marboré II y

Bourget (París), donde realiza vuelos de exhibición y causa una más que favorable impresión.

El HA-200, se convirtió en un símbolo de tenacidad al haber nacido en un momento difícil de nuestra industria aeronáutica. Cuenta asimismo con tres novedades trascendentales en la historia de la aviación e industria española, ya que es el primer avión a reacción español y, por ende, el primero que posee cabina presurizada en su versión HA-200A, además de ser la primera aeronave que fue exportada, siendo la fuerza aérea egipcia quien ad-



sin armamento, tuvo lugar en San Pablo el 12 de agosto de 1955 con Fernando Juan Valiente<sup>3</sup> a los mandos. Cabe señalar que este vuelo “cero” se produjo con los motores envueltos en mantas de amianto, ya que el motor presentaba problemas de refrigeración que más tarde se resolverían por medio de la inclusión de dos toberas concéntricas, una en el motor y otra para la salida de gases. El vuelo de prueba apenas duró nueve minutos.

El segundo prototipo, hoy exhibido en el Museo de Aeronáutica y Astronáutica de Cuatro Vientos, realizó una gira de demostración y venta por Europa en 1956 sin que obtuviera resultados comerciales. Más tarde, el 11 de enero de 1957, se produce su vuelo de “oficial” ya armado con dos ametralladoras Breda Safat de 7,7 mm, situadas en el capó. En junio del mismo año fue expuesto en el Aerosalón de Le

quirió la licencia de fabricación del Saeta HA-200B en 1959.

El Ministerio del Aire acordó en 1963 que la producción del HA-200D<sup>4</sup> fuera lo más aproximado al modelo HA-200A; incluso mantuvo los mismos sistemas electrónicos, pero debían realizarse las siguientes modificaciones: frenos de disco Dunlop, mejora de la instalación hidráulica, evitar el enfriamiento excesivo del motor, perfeccionar el atalaje del piloto, instalación de una brújula auxiliar, cambio de la posición de la bujía y del tubo de combustible a reserva e instalación de un segundo convertidor de reserva.

Sobre el avión expuesto se carece de datos, ya que ese ejemplar en concreto, el HA-200A, no estuvo destinado en la Academia General del Aire. Sin embargo, sobre los aviones Saeta HA-200D, que sí fueron designados para este destino, hay que destacar



### CUADRO I DATOS TÉCNICOS DEL HA-200D DE LA ACADEMIA BÁSICA DEL AIRE DE SAN JAVIER

- Planta motriz: bimotor axial Turbomeca Marboré II de 400 kg de empuje a 22.500 rpm. y sin postcombustión. Instalados, de forma poco usual, en el morro del avión y con salidas inmediatamente detrás del borde de fuga alar.
- Combustible: dos tanques en el fuselaje y dos en las alas, con un total de 745 litros.
- Velocidad máxima de picado: 0'8 Mach
- Velocidad máxima horizontal (a 0 metros): 626 km/h
- Velocidad máxima horizontal (a 7000 m): 646 km/h
- Subida a 6.000 metros: 9'5 min.
- Subida a 9.000 metros: 18'2 min.
- Consumo hasta 6.000 metros: 124 litros.
- Consumo hasta 9.000 metros: 200 litros
- Alcance a 9.000 m. (sin depósitos marginales): 720 km.
- Alcance a 9.000 m. (con depósitos marginales): 1.500 km.
- Recorrido de aterrizaje desde 15 m.: 685 m.
- Recorrido de despegue hasta 15 m.: 515 m.
- Envergadura: 10,95 metros.
- Longitud: 8,88 metros
- Altura: 3, 26 metros.
- Superficie Alar: 17,24 m2.
- Carga alar: 192 kg/m2.
- Peso total: 3.350 kg.
- Alcance: 1.700 km a 10.000 metros.
- Techo: 12.000 metros.
- Armamento: desarmado.
- Ala: cantiléver con extremos redondeados.
- Fuselaje: monocasco de sección circular, con placas de protección de acero inoxidable junto a las salidas de los motores\*.
- Tripulación: biplaza en tándem, con mandos e instrumentos duplicados en cabina presurizada
- Tren de aterrizaje: triciclo retráctil con anchura de vía de 3,10 m., las ruedas principales se esconden en el ala y la rueda de proa hacia atrás en el fuselaje.
- Decoraciones: escarapelas del Ejército del Aire español en fuselaje (babor y estribor) y planos, la Cruz de San Andrés a babor y estribor de timón de dirección y franjas decorativas en fuselaje.

\*Sello, R. Saeta. Flaps.16-11-1960. Año I n.º4. pp.4-5

que se trata del primer entrenador a reacción que tuvo la AGA, y se llegó a contar con 40 ejemplares en su dotación entre 1972 y diciembre de 1980.

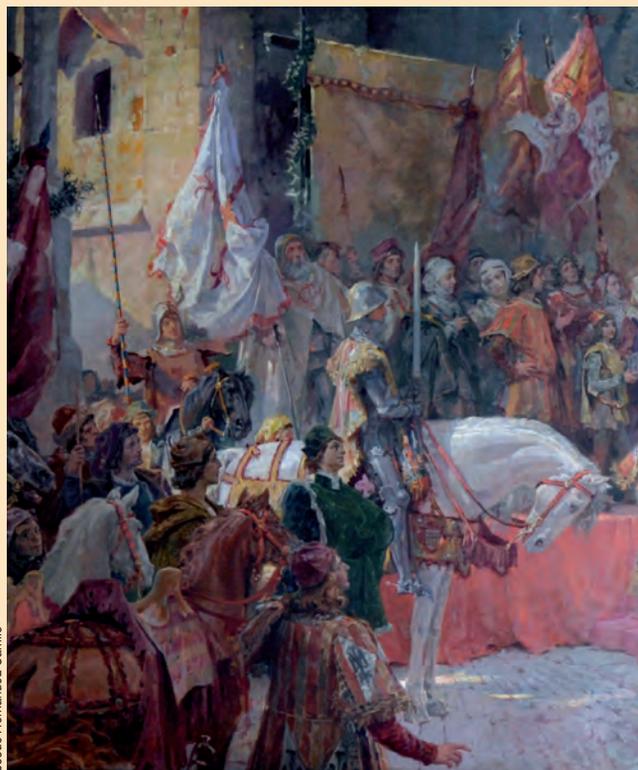
Para su colocación en el museo, fue pintado con el numeral del 793 Escuadrón y se le adaptó una placa de sujeción a la altura del encastre de las alas.

### VESTÍBULO PRINCIPAL DEL PALACIO DE LA INFANTA DOÑA ISABEL FRANCISCA DE ASÍS Y BORBÓN (LA CHATA) (HOY CUARTEL GENERAL DEL MAGEN)

Esta estancia debe ser considerada como parte inseparable del magnífico Palacio de la calle Quintana que la Infanta Doña Isabel Francisca de Asís y Borbón, apodada cariñosamente "La Chata", mandó restaurar y decorar para trasladarse a vivir en él en la primavera de 1902.

La Infanta Doña Isabel, viendo cercana la mayoría de edad de su sobrino, el Rey Alfonso XIII, decidió abandonar el Palacio Real. Para ello buscó su futura vivienda dentro del barrio de Argüelles, un barrio con marcado carácter privilegiado y aristocrático, y compró el palacio del recién fallecido Conde de Cerrajería<sup>5</sup>.

Se eligió para su decoración a los principales pintores de la Escuela Valenciana<sup>6</sup>, cuyos fundamentos estéticos eran más bien conservadores aunque con un toque de modernidad. El Palacio funcionaría como un centro artístico, capaz de albergar funciones representativas y propagandísticas, propias de la vida de una Infanta de su tiempo, convenientemente culta



José Hernández Carrillo

y popular, y por ello era primordial organizar un programa iconográfico que ayudara a consolidar las bases de la Monarquía.

El vestíbulo, de paso casi obligado para todos los visitantes que acuden al Palacio, es una estancia acogedora, por sus dimensiones casi cuadradas, su artesonado y su gran zócalo de madera sobre el que se disponen unos bastidores que llevan adheridos unos magníficos lienzos pintados al óleo<sup>7</sup>.

El encargado de realizar las pinturas murales fue José Santiago Gamelo y Alda, pintor consolidado de 35 años que acababa de ser nombrado Comendador de la Orden de Alfonso XIII, y pintor de la Corona. Organizó una composición panorámica que ocupa las cuatro paredes de la estancia, y representa un tema histórico: *la Proclamación de los Reyes Católicos en Segovia*.

El tema es verdaderamente acertado para el Palacio de una Infanta española, y la identificación de los Reyes Católicos se produce de manera muy clara. Los temas de la Edad Media fueron muy utilizados por los pintores en particular, los alusivos a la época de los Reyes Católicos y en concreto los pasajes relacionados con Isabel la Católica, considerada la primera reina de sangre española que consiguió la unión política y religiosa nacional y que permitió el descubrimiento del Nuevo Mundo.

La Corona fue la que con mayor frecuencia se sirvió de estas representaciones para legitimar su reinado, y se hizo evidente la vinculación entre Isabel la Católica e Isabel II. Así al exaltar a la primera se homenajeaba a Isabel II y se afianzaba la legitimidad



Josué Hernández Carrillo

de la dinastía. En definitiva fue una forma de glorificar la Unidad de España, de exaltar su talante democrático y de justificar la presencia femenina al frente de la monarquía.

Hay que tener en cuenta que la Chata, como cariñosamente la llamaba el pueblo, había sido por dos veces Princesa de Asturias<sup>8</sup>, y aunque en el momento en que se realizó la pintura era inminente la mayoría de edad de Alfonso XIII, la educación que recibió había sido orientada ante la posibilidad de ser reina, por lo que nunca estaba de más recordar, enseñar y moralizar al pueblo mediante un mensaje de tema histórico, la autenticidad del linaje real.

Parece ser que en esta ocasión Gamelo acudió a *La Historia General de España*, de Modesto



Lafuente<sup>9</sup>, para plasmar en su obra el momento exacto en el que tiene lugar la Proclamación de los Reyes Católicos, acontecida en Segovia, el 13 de diciembre de 1474. Como aparece citado en el elogioso artículo que publicó la *Ilustración Española y Americana* en noviembre de 1902<sup>10</sup>.

En la lectura de estos textos parece que en el día de la Proclamación estaba presente el Rey Don Fernando; no obstante, si recurrimos a otras fuentes anteriores al siglo XIX, como la *Historia General de España del Padre Mariana, o Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla* de Diego de Colmenares cuya primera edición se publicó a mediados del siglo XVII, y la segunda fue a mediados del XIX, queda suficientemente claro que el 11 de diciembre de 1474, cuando ocurrió la muerte de Enrique IV, la princesa Isabel se apresuró a hacerse proclamar reina por los regidores y capitulares de la ciudad de Segovia y a partir de entonces comenzaron a llegar a la ciudad los grandes señores para reconocerla como soberana. Fernando I

se encontraba en el Castillo de Turégano de Zaragoza; de él partió para la villa de Segovia el 2 de enero de 1475, y después de jurar los privilegios y de orar en la catedral, ya de noche, acudió a Palacio donde la reina salió a recibirle al primer patio, y cenaron juntos en público<sup>11</sup>.

Para Garnelo la pintura de historia es algo más que un informe detallista de un suceso, ya que el rigor y la veracidad no están reñidos con la obra artística. Por ello se plantea el tema con la veracidad suficiente que permita reconocerlo, y con la base científica de un historiador preciso; no obstante se permite unas licencias que le dan creatividad e idealismo a la pintura. La razón por la cual coloca al Rey Fernando al lado de la Reina Católica, hay que buscarla en el sentido alegórico de la composición, el pintor quiso presentar una alegoría moderna que simbolizara la unión de las dos coronas; por lo tanto de haber sido consciente de este error histórico probablemente lo habría obviado, ya que su interés se dirigía más hacia la expresión y el sentimiento de la obra que al detalle

## JOSÉ SANTIAGO GARNELO Y ALDA

Cuadro II

**G**arnelo, considerado un prototipo de pintor erudito, nació el 25 de julio de 1866, en Enguera (Valencia) y tuvo una fructífera y larga vida, que se apagó a sus 78 años, el día 28 de octubre de 1944, en Montilla (Córdoba). Hijo de médico y criado en un ambiente culto e intelectual, cambió los estudios de Filosofía y Letras por la Escuela de Bellas Artes de Sevilla. En 1885 se trasladó a la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid y en 1888, consiguió la pensión en la Academia de Roma cuando el cargo de Director lo ostentaba Vicente Palmaroli.

A partir de entonces obtuvo numerosos premios, en 1890 consiguió una segunda medalla con *Duelo interrumpido*, en 1892 ganó una medalla de primera clase con su cuadro *Cornelia, madre de los Gracos*; dos años después se presentó al concurso organizado por la Academia de San Fernando para pintar *La Cultura Española a través de los Tiempos*, por la que le otorgaron Medalla de oro y premio extraordinario; y en 1896, consiguió una Mención de Honor en el salón de París con su cuadro *Montecarlo*. En mayo de 1915 se le nombró subdirector del Museo del Prado y en 1936 director de la Academia de Roma, cargo que no desempeñó al coincidir con el comienzo de la Guerra Civil española.

Si tuviéramos que destacar un rasgo importante de su vida, mencionaríamos su labor docente. Recién acabada su pensión en Roma, fue nombrado profesor de la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza, hasta que en febrero de 1895 pasó al cuerpo docente de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. En este puesto sólo estuvo unos meses ya que el 13 de mayo del mismo año se trasladó a la Escuela de Bellas Artes de Barcelona (centro de las novedades e influencias artísticas), a la que dedicó tres años de su vida. En 1899 obtuvo por oposición la cátedra de "Dibujo del Antiguo y Ropajes", en la Escuela de San Fernando en Madrid. A partir de ese momento propondrá una renovación en los planes de enseñanza e intentará inculcar a sus alumnos, las nuevas tendencias que había percibido en Barcelona. Como paradigma de pintor ilustrado realizó numerosas investigaciones, publicó estudios y fundó la revista *Por el Arte*. En 1912 ingresó como académico en la Real Academia de San Fernando con su discurso sobre "El dibujo de memoria".

Garnelo se movió entre el historicismo, el impresionismo y el modernismo, movimientos que conoció bien a través de sus viajes por España y por distintos países europeos como Francia, Austria y Grecia, no obstante en muchas de sus pinturas se observa un aire romántico que desvela la sensibilidad del pintor. Destacó siempre por su habilidad para el dibujo, tanto en sus pinturas figurativas como en sus paisajes o tablillas del natural, y en todas sus obras demostró una gran habilidad para estructurar las composiciones. También despuntó como retratista y como grabador\*.

A lo largo de su vida Garnelo, tuvo más de una incursión en la pintura mural: a la edad de diecisiete años obtuvo el encargo de decorar la capilla del Asilo de los Dolores de Montilla. En 1915, años después de decorar el vestíbulo del Palacio de la Chata, se le encargó restaurar "El tránsito de San Francisco de Asís" situado en el coro de la iglesia de San Francisco el Grande de Madrid, y realizar para la parte de arriba el fresco "La Gloria con el Padre Eterno y los ángeles". Y en 1924 trabajó durante dos años en la restauración de las pinturas de los techos del Salón de Baile del Casón del Buen Retiro, que presentaba *La Fundación de la Orden del Toisón de oro*, pintada por Luca Giordano. En su madurez realizó otra excelente pintura mural, esta vez con la técnica al fresco, para la bóveda del despacho del Presidente del Tribunal Supremo (Palacio de Justicia), titulada "El gran collar de la Justicia" de 1925. Dos años más tarde realizó un lienzo semicircular que serviría como modelo para un mosaico de la puerta de acceso de San Francisco de Asís en Bilbao; y al año siguiente llevó a cabo las pinturas murales del comedor y el despacho del palacete del Marqués de Muñiz en San Sebastián, con temas de caza y fondos de paisajes.

\*BARBERAN JUAN, Jaime: *José Garnelo y Alda en su centenario (1866-1966)*, separata de "Archivo de Arte Valenciano", Valencia 1966. Véase también: Felipe Vicente Garín Lombart, *José Garnelo y Alda 1866-1944, Óleos y dibujos*, Ministerio de educación y Ciencia, Aro Artes gráficas, Madrid, 1976. Y el *Diccionario de Pintores y Escultores españoles del siglo XX*, Forum Artis, S.A., Madrid 1994, vol. 16, p. 1579.



José Hernández Carrillo

de la realidad histórica.

Los Reyes Católicos aparecen en el centro del panel de la derecha, el único que no es interrumpido por ningún vano, y son objeto de las miradas de todos los personajes del cuadro guiando, de este modo, la visión del espectador hacia ellos. La reina viste de tonos azules y el rey Fernando de oro y grana, los colores de nuestra bandera, y no porta las pieles de marta como apuntan los testimonios. En contra de lo que parecería normal aparece el solio en último término, por lo que las siluetas de los Reyes se muestran algo desdibujadas, consiguiendo así que el protagonismo se centre, no en los personajes ilustres, sino en el pueblo, verdadero héroe, que elige acertadamente y con sincera abnegación la dinastía que unificará y encumbrará a su patria. El momento escogido es cuando la sabiduría popular aclama y apuesta por los jóvenes gobernantes, todos los estamentos sociales: representantes de los gremios, militares, nobles, clero, caballeros de armas, mozos y mozas, señoras y hasta niños, gozan y se regocijan de la coronación. El estandarte es izado y al sonido de las trompetas y laúdes, se alzan las manos de los segovianos de forma un tanto teatral<sup>12</sup>.

La relación estrecha que se refleja en la pintura entre la monarquía y el pueblo, se identifica plenamente con el pensamiento de la Infanta. Ella es consciente de la fuerza de la clase popular, y por ello necesita de su confianza y cariño, sentimientos que estructuran el pilar en donde se asienta su reinado, y precisa fomentarlos mediante su acercamiento al pueblo y a sus costumbres.

Esta composición panorámica, aunque tradicional en cuanto al tema, es marcadamente ecléctica, ya

que hereda la forma propia del neoclasicismo, y el sentimiento característico del romanticismo. No obstante Garnelo se separa de la doctrina académica en la técnica empleada, mucho más avanzada. La pincelada es más suelta y efectista, a base de manchas de color, que en ocasiones se tornan en transparencias llegando a parecer acuarelas, las líneas de los contornos empiezan a desdibujarse, y lo que prima es el interés del pintor por el colorido y la luminosidad, en esa búsqueda hacia nuevos caminos.

En el análisis de la obra, se puede ver la maestría con que Garnelo resuelve la composición de la representación. El episodio real ocurrió en la Plaza Mayor de Segovia, concretamente en el atrio de la iglesia de San Miguel. Por aquellos años de 1474, en esta Plaza no estaba aún construida la Catedral nueva, y la iglesia de San Miguel se hallaba situada más céntrica con respecto a la Plaza. En la pintura se reconocen varios edificios: la Torre de Juan II del Alcázar, el Torreón de Lozoya, y la Torre del Palacio de Arias-Dávila. Por las posiciones que ocupan, parece que Garnelo eligió como escenario la Plaza Mayor de la que no quedaba, a principios del siglo XX, prácticamente ninguna edificación medieval. El gran atrio representado en los paneles Oeste y Sur de la obra, tiene similitudes con los de la Iglesia de San Esteban y la de San Martín, aunque no corresponde exactamente con ninguno de ellos. El pintor tomó como modelo algunas de las singularidades de las edificaciones segovianas y las torres características de la ciudad para formar un escenario cargado de romanticismo.

El lienzo está trazado con un soberbio dibujo, que supera las dificultades de la perspectiva incluso en



José Hernández Carrillo

las esquinas, consiguiendo de esta manera una aproximación de la realidad. Los escorzos de los caballos en primer término y el tratamiento de la degradación de la luz, dan la profundidad requerida a la obra. Los personajes se agolpan para celebrar el acontecimiento, y mientras los pajes tocan las cornetas de las que cuelgan estandartes, y los caballeros se forman en armas, los segovianos se asoman a los balcones de las casas y a los intercolumnios del atrio. Todos y cada uno correctamente vestidos a la moda medieval, nada extraño, teniendo en cuenta que Gamelo lleva casi tres años ocupando la cátedra de *Dibujo del Antiguo y ropajes*. Las mujeres de rostros dulces y delicados, se cubren la cabeza como exigía la costumbre de la época con tocas, bonetes, cofias o tocados de cuernos; sólo a las doncellas se les permitía llevar los cabellos sin cubrir, siempre y cuando los adornasen con alguna cinta o tira de orfebrería<sup>13</sup>. Los personajes femeninos aparecen luciendo ropajes de muy diversos colores, aunque tratados con la paleta muy aclarada; sus posturas son relajadas y naturales, cuchichean entre sí, arrojan flores, bajan las escaleras muy alborozadas por la proclamación de la reina, como si estuviesen ajenas a todos los problemas políticos que se podían avecinar sobre el reino<sup>14</sup>.

Los hombres de rostros mucho más severos miran atentamente hacia los Reyes, y parecen preguntarse si los partidarios de Doña Juana irán o no a las armas. Entre ellos y junto a caballeros de la Orden de Santiago, podríamos intentar identificar a los personajes que tuvieron especial relevancia en la Historia de España como Gutiérrez de Cárdenas, el cardenal Pedro González de Mendoza, el arzobispo Alonso

Carrillo, el confesor de la Reina don Francisco Jiménez de Cisneros o incluso Gonzalo Fernández de Córdoba, el llamado Gran Capitán, siempre representado con su característica melena castaña y su gorro negro.

Aparecen como guardianes algunos reyes de armas, vestidos con sayones y dalmáticas decoradas con leones y castillos, que bloquean el paso para obligar a los demás personajes a dejar libre el centro de la plaza, que hace coincidir con el suelo del vestíbulo. Este recurso de cortar mediante el encuadre de la pintura a los personajes y animales situados en primer término, confiere visos de realidad a esta magnífica composición figurativa que envuelve al espectador.

De esta manera al entrar al Palacio los visitantes se aseguran de estar en un Palacio Real propio de una Infanta que pertenece por legítima sucesión a la Monarquía Borbónica, representada en su madre Isabel II, y que ésta a su vez, por un paralelismo evidente, tronca directamente con Isabel la Católica y la época de más esplendor de nuestra Historia. Gamelo consiguió esta pintura destacar los nobles ideales que tanta grandeza otorgaban a la Nación.

## EAS2-74 ARTESONADO

El techo del vestíbulo, realizado por el pintor decorador y dorador, José Rodríguez, está decorado con pintura simulando madera. A su alrededor hay un marco de casetones en los que alternativamente se muestran decoraciones en bajorrelieve del yugo y de las flechas, como emblemas característicos de los Re-

yes Católicos; junto a ellos aparecen pequeñas ménsulas y entre ellas casetones de reducido tamaño con motivos florales, con todo el conjunto rematado por un relieve de ovas que recorre toda la habitación. En el centro del techo y ocupando casi toda la habitación se muestra realzado el escudo de la Casa Real de los Austrias con el águila bicéfala (águila en sable de dos cabezas con las alas extendidas), pintada de negro o sable, y sujeto en su interior un gran escudo cuartelado con las armas imperiales: las de Castilla y León (castillos y leones), de Aragón (barras), las cadenas de Navarra (en campo de gules, una cadena de eslabones de oro puesta en orla, sotuer y cruz, cargada en el abismo con una esmeralda de sinople), de Sicilia (águilas y barras) y la granada de España: de Austria (fajas), de Borgoña moderna (flores de lis) y antigua (bandas), de Brabante (león en oro) y, en escudete superpuesto, las de Flandes (león en negro o de sable) y Tirol (águila roja o de gules).

El águila es símbolo del poder que desciende des-

de lo alto con la velocidad del relámpago para abatirse ferozmente sobre su víctima. Es, por tanto, símbolo de la fuerza guerrera, y por ello fue habitualmente adoptada para ser representada en la heráldica. En este caso aparece el águila bicéfala rampante, que en trance de posarse despliega sus alas y abre la cola en forma de abanico; esta imagen se convierte durante los siglos XVI, XVII, XVIII y comienzos del XIX en símbolo de representación habitual de la dignidad Imperial y de la unión del Imperio de los Habsburgos con la Monarquía Hispánica, incluyendo además las colonias americanas y asiáticas<sup>16</sup>.

La estancia está iluminada por cuatro lámparas de hierro forjado realizadas por Zuloaga, de las que pende un pequeño adorno con forma de águila bicéfala, y en la época de la Infanta había además otros cuatro apliques de pared que enmarcaban dos de los vanos de la estancia. Frente al vestíbulo se encuentran las escaleras principales de mármol por las que se llega al piso superior. •

## Notas

<sup>1</sup>Hispano Aviación HA-100 Triana. *Aviones militares españoles (1911-1986)*, Instituto de Historia y Cultura Aérea, Madrid, 1999, pp.396

<sup>2</sup>Hispano Aviación HA-200 Saeta y HA-220 Súper Saeta. *Aviones militares españoles (1911-1986)*, Instituto de Historia y Cultura Aérea, Madrid, 1999, pp.411-414.

<sup>3</sup>Guerrero Misa, Juan Antonio. La detención del Saeta. *Aeroplano. Año 2005*, nº 23 pp.116-126

<sup>4</sup>Salas Larrazábal, Jesús María. *La Hispano Aviación, proyectos HA-100, 200 y 300*. Ministerio de Defensa, Madrid, 1999, pp.55

<sup>5</sup>Archivo General de Protocolos, *Copia simple de la Escritura de Compra- Venta otorgada por Don José de Cerragería Cavanilles y otros, a favor de S.A.R. Dña. Isabel de Borbón y Borbón*, 22 de junio de 1900. Inscrito en el Registro de la Propiedad el 13 de agosto de 1900, inscripción trece, folio 152 del tomo 720 general del Archivo.

<sup>6</sup>Mariano Benlliure, José Benlliure, Emilio Sala, José Garnelo, Juan Comba y Cecilio Plá entre otros.

<sup>7</sup>Los 14 paneles que cubren las cuatro paredes miden aproximadamente dos metros de alto por unos cinco de ancho. A la sala se accede por un gran arco carpanel, por lo que el panel de ese lado queda reducido al espacio de las enjutas del arco. Distribuidos: pared Noroeste (3 verticales), pared Sureste (5 verticales), pared Suroeste (2 verticales y 1 horizontal), y pared Noroeste (2 verticales y 1 horizontal). Las medidas de las paredes que están recubiertas por paneles son: 2,08x5,35; 2,08x4,87; 2,08x5,34 y 208x484m.

<sup>8</sup>La Infanta Isabel ostentó 2 veces el título de Princesa de Asturias; la primera vez durante 6 años, desde su nacimiento el 20-12-1851, al de su hermano Alfonso el 28-11-1857, y la segunda vez, 10 años, desde la abdicación de su madre en junio de 1870 al nacimiento de su sobrina Mercedes, hija de Alfonso XII, el 11-9-1880.

<sup>9</sup>LAFUENTE, *Historia General de España*, 30 tomos, 2ª Edición, Madrid, tomo 9, 1869, pp. 120-122.

«Al día siguiente, habiendo Isabel manifestado deseo de ser proclamada reina de Castilla en aquella ciudad, una solemne procesión, en que iba la grandeza, el clero y el concejo, todos de gran gala, se vió llegar al alcázar, y tomando allí á la ilustre Princesa, se encaminó la comitiva con toda ceremonia á la plaza Mayor. Isabel, vestida de reina, montaba un hermoso palafren, cuyas riendas llevaban dos oficiales de la ciudad, precediéndole el alférez mayor, también á caballo con la espada desnuda. Fernando se había quitado el luto que llevaba por don Enrique y vestía un magnífico manto de hilo de oro forrado en ricas pieles de marta. Llegado que hubieron á la plaza, subió Isabel á un tablado de an-

temano erigido, sentóse en el trono, y tan luego como el heraldo proclamó: *¡Castilla, Castilla por el Rey don Fernando y la Reina doña Isabel, reina y propietaria de estos reinos!* se desplegó al aire el pendon de Castilla, y las campanas de los templos y la artillería del alcázar mezclaban su estruendo con los gritos de la alborozada muchedumbre que vitoreaba á la nueva reina de Castilla y de León. Recibido el juramento, y homenaje de fidelidad de sus súbditos, y prestado por la reina el de respetar y guardar sus fueros y libertades, dirigióse á la catedral, donde hizo oración; y se cantó en solemne *Te Deum* en acción de gracias al Todopoderoso.»

<sup>10</sup>Pintura Mural por Garnelo, "La Ilustración Española y Americana", núm. XLII, 15 de noviembre de 1902

Imágenes sobre esta estancia han sido reproducidas además en la *Revista Azul*, en la serie de fotografías conservada en el Palacio Real (10166918), y en el libro de García de la Montoya; asimismo en la Fototeca del Instituto del Patrimonio Histórico Español, se encuentra una impresión fotográfica (nº 668/C).

<sup>11</sup>COLMENARES, Diego de, *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*, nueva edición anotada, Academia de Historia y Arte de San Quirce, tomo 2, Segovia, 1969, capítulo XXXIV, pp. 105-107.

<sup>12</sup>MARTÍNEZ ARREGUI, Susana: *Restauración de las pinturas y elementos decorativos del Salón del Trono y la Sala de Música del Palacio de la Chata (Cuartel General del MACEN): Informe histórico artístico (1999-2002)*. Instituto del Patrimonio Cultural de España, Archivo General.

<sup>13</sup>BERNIS, Carmen, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, Instituto Diego Velázquez, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Volumen I, Madrid, 1978, p. 16.

<sup>14</sup>MARTÍNEZ ARREGUI, Susana: *Imagen de la Chata: identidad y arquitectura*, *Actas del Congreso: "Luchas de Género en la Historia a través de la imagen"*. Centro de ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), volumen II, Málaga 2002, pp.135-159.

<sup>15</sup>GUTIÉRREZ ABASCAL, José: "El Palacio de S.A.R. la Infanta Dª Isabel", *Revista Azul*, año 1, nº 1, diciembre de 1903.

<sup>16</sup>Este techo fue terminado de restaurar en diciembre de 1999, por la Empresa de Restauración y Conservación de Bienes Muebles (RCBM). Las restauradoras que lo llevaron a cabo fueron: Elvira Balao González, Verónica Lafarga Ibrán, Ana Castañeira Pesqueira, y Cristina Bartolomé Antó. En su Informe queda especificado claramente que no ha habido restauraciones anteriores. En este caso la razón por la que se decidió intervenir fue la falta de adhesión que presentaba el águila al soporte, causa por la que se habían producido numerosas grietas. Además se observó mucha suciedad y pequeñas faltas pictóricas.