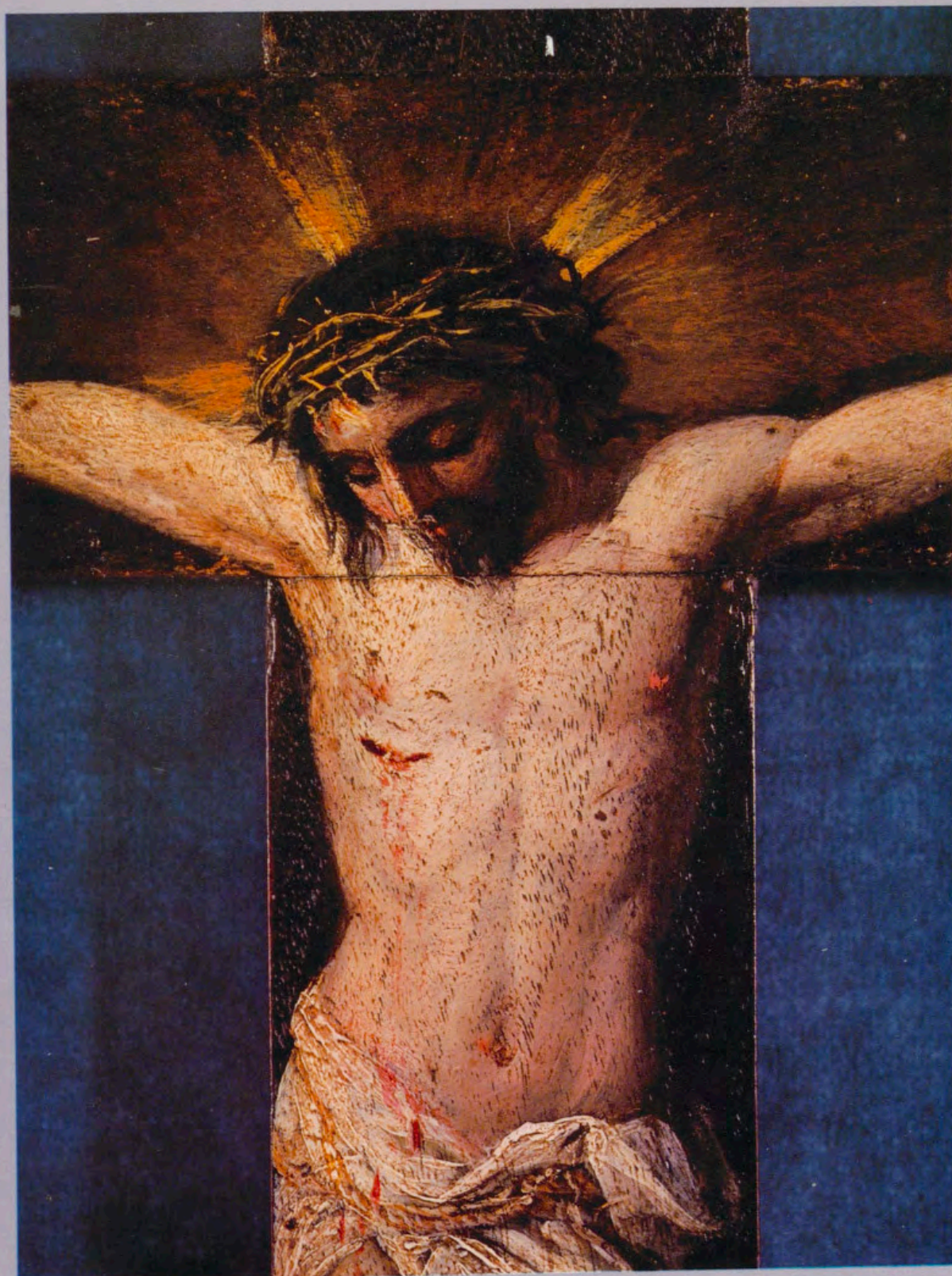


REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XVI. NÚMERO 60. SEGUNDO TRIMESTRE 1979. PRECIO: 150 PESETAS.





Mi tabaco se llama Boncalo

Boncalo. Negro diferente



Ahora
también en
paquete duro



La cibernética llega con Canon A-1 al mundo de la imagen, para que usted haga las más fascinantes e increíbles fotografías con absoluta facilidad.

No hay otra cámara así, por lo menos hoy y en este planeta.

Por primera vez la ciencia de las operaciones electrónicas automatizadas consigue una cámara que le ofrece seis sistemas diferentes y completos para hacer sus fotografías como quiera.

Desde un sistema manual hasta el totalmente automatizado, incluyendo uno que automatiza

las fotos con flash. Para no fallar. Para que sus fotografías sean espectaculares, aparentemente

imposibles de lograr. Una minicomputadora procesa toda la información de forma digital y

visible, con señales de aviso para sub o sobre-exposición, foco, flash... incluso tiene

posibilidades por encima de la realidad

actual: admite sensibilidades de

película de 6 a 12.800

ASA (aún no se ha

logado). Y exposición

múltiple. Y velocidades

de 1/1000 a 30

segundos. Canon A-1,

cibernética, para hacer

fácilmente fotografías

increíbles de su tema

referido.



Canon A-1

Cibernética en la fotografía

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

Canon fotografía lo que tú quieres fotografiar



Eldorado

IMAGINESE QUE GRAN ALEGRÍA PUEDE
PROPORCIONAR CON ESTAS CAJITAS.

Cuando vea todas estas cajas puede que su corazón palpite más deprisa. Desde hace ya mucho tiempo, estas cajitas simbolizan grandes alegrías. Si a Usted le gustaría recibirlas, imagine el placer de regalarlas.

¿Que desearía encontrar en una cajita?

¿Que le gustaría colocar en ella?

Si a pesar de su imaginación solo piensa en

pañuelos o bolsos, es que todavía no nos conoce a fondo. Permítanos que le ayudemos un poco. Venga a pasar media hora con nosotros.

Por último, juntos inventaremos el regalo que aún no existe en Hermès, pero que Hermès puede crear para Usted.



HERMÈS

MADRID
JOSE ORTEGA Y GASSET 26

dunhill LONDON



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

LANCIA HPE

Un coche espacioso, confortable y seguro, que proporciona además todo el placer de la conducción deportiva.

La perfecta combinación de mecánica y diseño, hacen del Lancia HPE un coche que se sitúa en la vanguardia de la tecnología y en el standard de calidad más alto que puede disfrutarse en un automóvil destinado al uso privado.

Así es el Lancia HPE. Distinguido. Confortable. Seguro. Concebido para quienes necesitan un coche espacioso y a la vez gustan de la conducción deportiva. Un coche de prestancia y avanzado diseño. Con una mecánica

de la máxima fiabilidad. Un automóvil Lancia, en suma, para una manera personal y diferente de "vivir" el automóvil.

Características mecánicas principales

Motor: Transversal, con inclinación de 20°. Cuatro cilindros en línea. Doble árbol de levas en cabeza. Encendido electrónico. Cilindrada total: 1.919 cm³. Relación de com-

presión: 8,89. Potencia máxima: 111 CV a 5.500 r.p.m.

Transmisión: Tracción delantera. Caja de cambios de 5 velocidades, todas sincronizadas, y marcha atrás.

Suspensión: Tipo McPherson, independiente en las 4 ruedas.

Dirección: Servodirección ZF de cremallera. Columna de seguridad en tres tramos con juntas cardan. Volante regulable en altura.

Frenos: Sistema Superduplex, con disco en las cuatro ruedas, con circuitos independientes y doble para las

ruedas anteriores, con servofreno y corrector de frenada en ruedas posteriores.

Equipamiento de serie

- Aire acondicionado.
- Servodirección.
- Encendido electrónico.
- Reposacabezas regulables en todos los asientos.
- Cinturones de seguridad de inercia.

- Retrovisor orientable desde el interior.
- Elevalunas automático con mando eléctrico.
- Luneta térmica.
- Cristales de color.
- El más completo tablero de mandos.



Gran confort, máximo espacio. Todos los asientos del Lancia HPE son abatibles independientemente. Los posteriores pueden ocultarse completamente, proporcionando una capacidad de 1.200 dm³ de espacio útil para carga o equipaje.



PRESTACIONES DEL LANCIA HPE	
Velocidades máximas	
En I velocidad	54 Km/h.
En II velocidad	84 Km/h.
En III velocidad	123 Km/h.
En IV velocidad	163 Km/h.
En V velocidad	179 Km/h.
Aceleración	
0 - 400 m.	16,6 s.
0 - 1000 m.	30,9 s.
Tiempo 0 - 100 Km/h.	9,7 s.



Accesibilidad inmediata al maletero mediante la práctica puerta trasera.

Lancia HPE. Su potencia, aceleración, sistema de frenos Superduplex y otros originales detalles técnicos, lo definen como un modelo de gran clase y confort con prestaciones genuinamente deportivas.

"White Label"

El whisky escocés
que nunca
varía.



El reloj de las palomas, período Luis XVI.
grabado en oro de diferentes colores.
La máquina de repique, de Pierre Morand de París,
suena en tres tonos diferentes.

Reloj de péndulo (1880).
La máquina es de
Du Bois e hijos,
de Le Locle en las
montañas del Jura Suizo.



Pieza de Breguet, terminada
hacia 1785. Este tipo de reloj
se llamó Martin Martine por
la pareja en miniatura que
toca las campanas cada cuar-
de hora.



Reloj en forma de bombonera (1810)
Los esmaltes pintados están
resaltados por 750 perlas. El marco
interior está formado por
esmaltes incrustados y lentejuelas
con flores de rubíes y esmeraldas
rodeadas de oro.



Los mejores relojes del mundo siempre han sido caros.

Estos valiosos relojes pertenecen a una colección
que se encuentra en la Sede Central de Rolex en Ginebra.

Hans Wilsdorf, fundador de la Compañía Relojes
Rolex, la inició, y actualmente está considerada como
una de las más bellas colecciones privadas del mundo.

Todos los relojes que la componen fueron muy
costosos, incluso cuando se fabricaron, porque
el inimitable trabajo de los mejores artesanos ha sido
siempre altamente valorado.

Por esta misma razón, hoy día el Rolex Day-Date
es un reloj caro. Nuestros artesanos necesitan todo
un año de trabajo para crear un Rolex.

La caja Oyster del Rolex Day-Date se talla
en una sola pieza en un lingote de oro de 18 quilates
o de platino.

El cristal mantiene el engarce mediante un bisel
con seguro practicado en la caja; así no puede
estriarse ni agrietarse.

La corona Twinlock, exclusiva de Rolex,
va atornillada en la caja. Ha sido concebida según
el principio de la escotilla de un submarino,
asegurando una hermeticidad absoluta.

En el interior de esta concha indestructible late un
cronómetro automático provisto de un rotor Perpetual.

Todo esto hace que un Rolex sea una pieza
digna de un coleccionista. No es solamente
un reloj. Es el fruto de una tradición
relojera que data de varias
generaciones.

Tener un Rolex
produce casi tanta satisfacción
como crearlo.



ROLEX



Rolex Day-Date, en oro o platino, con brazalete a juego.

Relojes Rolex de España, S.A. Génova, 11 - Apartado 859 - Madrid.



McIntosh

LA ALTA FIDELIDAD

Distribuidores oficiales

Barcelona: Aixelá. Rambla de Cataluña, 13
Vidosa. Balmes, 341

Madrid: Joytel. Mejía Lequerica, 14
Pibody. Rodríguez San Pedro, 10
Sevilla: Aroal. San Francisco Javier, 1

Granada: Antonio Callejas. Joaquín Costa, 3
Málaga: Monitor. Cánovas del Castillo, 8
Jerez de la Frontera: Sabino Hoces. Honda, 5.

37431

REALES SITIOS



PORTADA: «Cristo muerto», por Goya. Fragmento. Palacio Real de Madrid.

REALES SITIOS. REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL, FUNDADA SIENDO PRESIDENTE DEL CONSEJO DE ESTA ENTIDAD EL EXCELENTISIMO SEÑOR DON LUIS CARRERO BLANCO. MADRID. AÑO XVI. NUM. 60. SEGUNDO TRIMESTRE 1979. PRECIO: ESPAÑA, 150 PESETAS; EXTRANJERO, 5 DOLARES; NUMERO ATRASADO: ESPAÑA, 175 PESETAS; EXTRANJERO, 6 DOLARES.

DIRECTOR: Fernando Fuertes de Villavencio.—SUBDIRECTOR: Rafael Sánchez.—SECRETARIA DE REDACCION: Matilde López Serrano.—VOCALES: Ramón Andrada, Ricardo Caotoira, Pilar García Morencos, Paulina Junquera, Consolación Morales, Justa Moreno Garbayo, Angel Oliveras y María Teresa Ruiz Alcón.—ADMINISTRADOR: Angel Acerete.—DIBUJOS: Miguel Rincón.—FOTOGRAFIAS EN COLOR: Servicio Fotográfico del Patrimonio Nacional, Francisco Villanueva, Fundación March, Ministerio de Cultura y Slides Hispania.—FOTOGRAFIAS EN NEGRO: Servicio Fotográfico del P. N., F. Villanueva, Museo del Prado, Museo Arqueológico Nacional, Portillo y Agencia EFE.

EDITA: Patrimonio Nacional, Palacio Real de Madrid. Tel. 248.74.04. Madrid (13).

IMPRIME: Raycar, S. A. Impresores. Matilde Hernández, 27. Tel. 471.91.00. Madrid (19).

DEPOSITO LEGAL: M. 11.160.—64.

sumario pág.

PORTICO, por F. F. de V.	11
UN CRISTO DE GOYA, INEDITO, EN EL PALACIO REAL DE MADRID, por Paulina Junquera	12
PRIMER DESPLEGABLE: «LA PLAZA DE ESPAÑA» Y «EL ARCO DE CONSTANTINO», DE PIRANESI	17
BIBLIOTECA DE PALACIO: GRABADOS DE PIRANESI, por Justa Moreno	21
SEGUNDO DESPLEGABLE: «LA PLAZA DE SAN PEDRO» Y «PRISION», DE PIRANESI	29
TROPAS DE LA CASA REAL (6): CUERPO DE ALABARDEROS, por Alfonso de Carlos	33
DOSELES BORDADOS EN EL PALACIO REAL DE MADRID (2), por M. ^a Luisa Barreno	49
LA EXPOSICION GIAMBOLONIA Y EL PATRIMONIO NACIONAL, por José Manuel Arnaiz	57
EXPOSICIONES DE ARTE, por Angela Franco	63
CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL	73

Distinguido señor:

Deseamos que sea de su agrado este número de REALES SITIOS, y le agradecemos muy sinceramente la atención que nos dispensa con su lectura.

Siempre, y en cualquier sentido, su juicio nos interesa. Envíenos las sugerencias que le gustaría ver realizadas en la Revista. Con el fin de que usted, algún pariente o amigo pueda recibir puntualmente los sucesivos números, nos permitimos acompañar un boletín de suscripción.

El Gabinete de Prensa del Patrimonio Nacional (teléfono 248.74.04, centralita del Palacio de Oriente, Madrid) se encuentra a su disposición para atender cuantas consideraciones nos haga usted.

MUCHAS GRACIAS

Sugerencias:

60

BOLETIN DE SUSCRIPCION

NOMBRE:

DIRECCION:

LOCALIDAD: PROVINCIA:

SE SUSCRIBE A LA REVISTA TRIMESTRAL REALES SITIOS DURANTE AÑO

Firma:

Un año, cuatro números: España, 500 pesetas; extranjero, 15 dólares

LUGARES HISTORICO-ARTISTICOS DEL PATRIMONIO NACIONAL

MADRID

Palacio Real: Salones oficiales, Habitaciones privadas de los Reyes, Galería de tapices y Salones de plata y abanicos. Museo de pinturas, bordados, porcelanas y cristalería fina. Nuevos Museos (tapices góticos, salones de la Reina Doña María Cristina, Relicario y Sacristía). Biblioteca y Museo de Medallas y música. Real Oficina de Farmacia. Real Armería. Museo de Carruajes (Campo del Moro).

Monasterio de las Descalzas Reales.

Monasterio de la Encarnación.

EL PARDO

Palacio Real (Residencia oficial, desde marzo de 1940 hasta el 20 de noviembre de 1975, en que falleció, del que fue Jefe del Estado español, Generalísimo Franco.

Casita del Príncipe.

Palacio de La Quinta.

ARANJUEZ

Palacio Real: Salones. Residencia oficial de Jefes de Estado extranjeros invitados. Museo de trajes.

Jardines de la Isla y del Príncipe.

Museo de falúas.

Casa del Labrador.

EL ESCORIAL

Monasterio de San Lorenzo el Real: Monasterio y Palacio. Nuevos Museos IV Centenario (Museos de pintura y de arquitectura).

Casita del Príncipe o de Abajo.

Casita del Infante o de Arriba.

VALLE DE LOS CAIDOS

Monumento de la Santa Cruz: Basílica y Cruz. Funicular.

LA GRANJA

Palacio Real: Salones, Museo de tapices y Colegiata. Jardines y fuentes.

RIOFRIO

Palacio Real: Salones y Museo de caza.

BURGOS

Monasterio de Las Huelgas: Monasterio y Museo de ricas telas.

TORDESILLAS

Monasterio de Santa Clara.

BARCELONA

Palacio de Pedralbes.

Museo de Carruajes.

PALMA DE MALLORCA

Palacio Real de la Almudaina.

SEVILLA

Reales Alcázares: Palacio, jardines y exposición de obras del Patrimonio Nacional.

NOTA: Todos estos lugares permanecen abiertos al público, aproximadamente, el mismo tiempo. En líneas generales, de 10 a 13,30 y de 15,30 a 18. No obstante, y dadas las diferencias establecidas en cada uno de ellos, tanto en días laborables y festivos como en invierno y verano, se recomienda llamar previamente por teléfono al Palacio Real de Madrid (Teléfono: 248.74.04) o a cada lugar.

3,00 ptas.

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL

PALACIO DE ORIENTE

MADRID (13)

PÓRTICO

UNA muy importante noticia de carácter artístico, y concretamente referida al ámbito de la pintura, se ofrece en este número, como corresponde, de manera destacada. Se trata de un crucifijo con un «Cristo muerto» pintado al óleo y que, perteneciente al Patrimonio Nacional, ha permanecido inédito hasta fecha reciente. Desde hace poco, y después de las investigaciones efectuadas, se ha llegado a la feliz conclusión de que Goya es el autor de tan estupenda pintura. Porque, como dice Paulina Junquera en su trabajo sobre este Cristo (primer artículo de este número) es una imagen que, por su belleza, ejerce una especial atracción sobre el que lo contempla. Junto al estudio, que se publica en primer lugar, se incluyen diversas ilustraciones —en color, y en blanco y negro— con una vista general y otras parciales de esta pintura que dan idea, con el fragmento que aparece en portada, de la gran calidad técnica de la obra.

Con este artículo sobre el Cristo de Goya se cumple una de las finalidades primordiales de esta Revista, que consiste en difundir los resultados de trabajos de investigación para dar a conocer las obras de arte inéditas que tiene el Patrimonio Nacional, entre otras muchas que conserva en número realmente elevado. Los sesenta números publicados de esta Revista constituyen buena prueba de esa finalidad, junto a las otras metas que consisten en la divulgación de lo conocido, de lo poco estudiado, de las obras arquitectónicas realizadas y de los museos instalados.

En esa faceta de divulgar lo poco conocido se encuadra el siguiente artículo de este número. No hace mucho tiempo, se celebró en Madrid una exposición dedicada al italiano Piranesi. Pues bien, en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, y en su valiosa y completa sección de grabados, se conservan multitud de obras de este artista. Esas dos circunstancias —el hecho de actualidad y las obras conservadas— han motivado el trabajo de Justa Moreno sobre Piranesi. Por otro lado, otros dos factores concurrentes —la belleza de estos grabados y el deseo manifestado por numerosos suscriptores de poseer, cuando llegase el caso, reproducciones en gran formato de este tipo— han originado la decisión de confeccionar los despleables que ahora se presentan.

Otros artículos de este número son continuación de trabajos publicados anteriormente. Ocurre con el artículo de Alfonso de Carlos sobre el Cuerpo de Alabarderos, dentro de la serie que escribe bajo el título «Tropas de la Casa Real Española», y con el estudio de M.^a Luisa Barreno sobre doseles bordados. La autora trata ahora los del Palacio Real de Madrid, excepto los del Salón del Trono y de la Capilla estudiados anteriormente.

De acuerdo con la idea expresada hace tiempo en estas páginas de ofrecer algún tema extrapatrimonial en su totalidad o en cierta manera vinculado al Patrimonio, incluimos un artículo de José Manuel Arnaiz sobre la exposición Giambologna celebrada en Londres. En el trabajo se estudian algunas obras de este artista conservadas en el Patrimonio, entre ellas una excepcional escultura de Cristo que se encuentra en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

La sección dedicada a exposiciones de arte, que escribe Angela Franco, recoge en esta ocasión dos importantes muestras organizadas, respectivamente, por el Banco de Bilbao y la Fundación March con las denominaciones de «Adelantados de la Modernidad» y «Maestros del siglo XX», y otras exposiciones en galerías de arte.

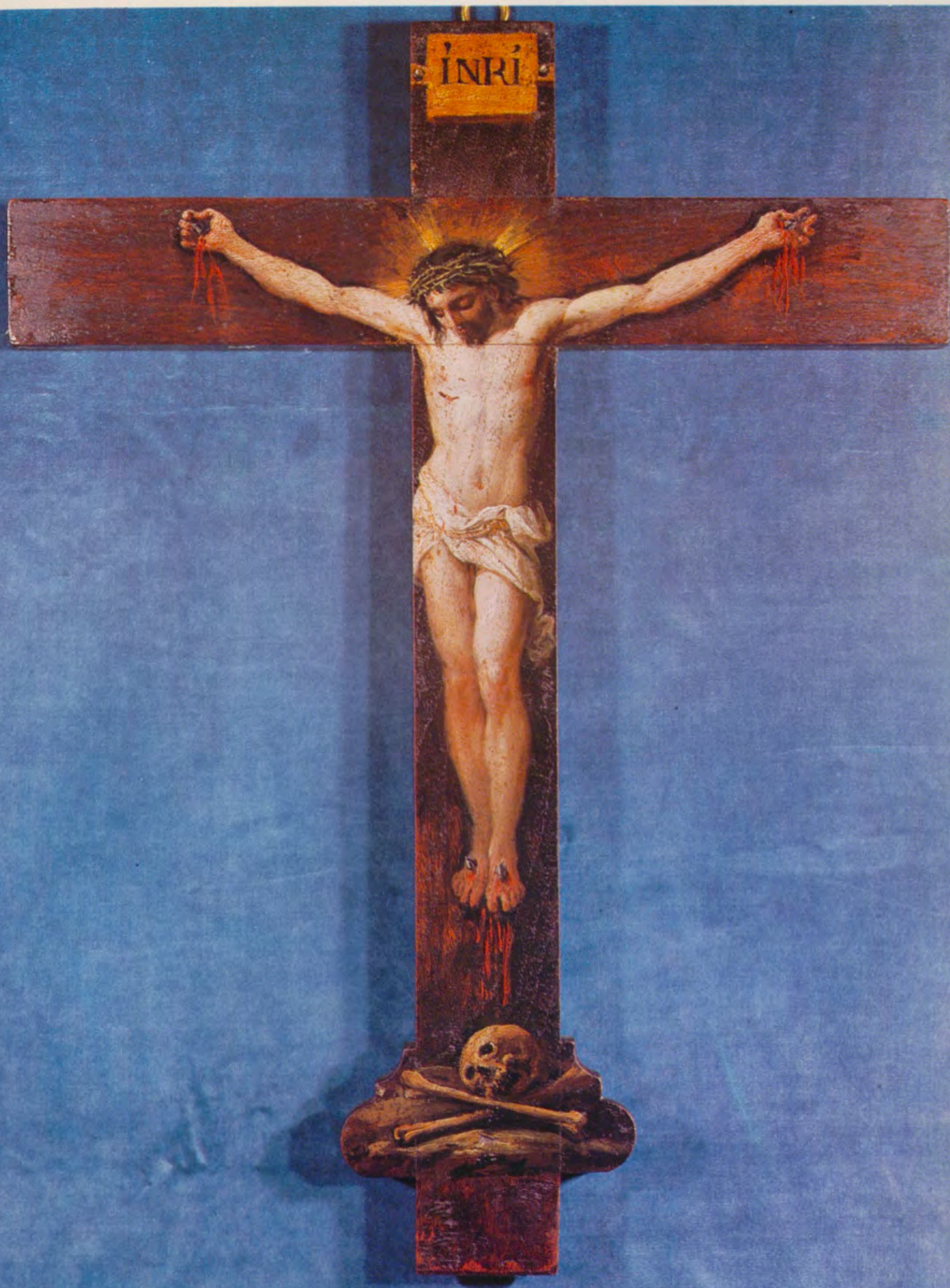
La Crónica del Patrimonio Nacional cierra, como siempre, este número. En ella se ofrecen los importantes acontecimientos que se han celebrado en Palacios y Residencias Reales con participación de Sus Majestades los Reyes de España.

F. F. de V.

UN "CRISTO MUERTO," PINTURA INEDITA DE GOYA, EN EL PALACIO REAL DE MADRID

Por PAULINA JUNQUERA





Arriba: «Cristo muerto», por Goya. Palacio Real de Madrid.

Izquierda: Detalles de la Cruz (con calavera y tibias) y de las piernas.



CON gran satisfacción doy a conocer a los lectores de la querida Revista REALES SITIOS, y señaladamente al público versado en pintura, una auténtica joya de este género, hasta hoy desconocida.

Se trata del Crucifijo que, durante largos años, presidió mi trabajo cotidiano en el Palacio Real de Madrid. La Sagrada Efigie, pintada al óleo sobre una cruz lisa¹, aparece representada según la versión iconográfica de «Cristo muerto», clavado a la cruz con cuatro clavos, conforme a la visión de Santa Brígida y a la normativa difundida por el pintor-tratadista, Francisco Pacheco, suegro de Velázquez. La cabeza caída sobre el hombro derecho, el cráneo un poco hundido, coronada de gruesas espinas y con las tres potencias, símbolo, seguro creo, de las tres potencias del alma: Memoria, Entendimiento y Voluntad. Los pies apoyados en el subpedáneo. Bajo los sagrados pies, la calavera y las tibias recuerdan el lugar de la crucifixión, el «Monte de la Calavera» o Gólgota en hebreo. Fragmento éste, digámoslo de pasada, que, por sí solo, constituye una bellísima pintura, merced a la maestría técnica de la ejecución.

No me es posible expresar la atracción que la maravillosa belleza de este Cristo ejercía sobre mí, cuando, al penetrar cada mañana en el despacho, dirigía hacia El la mirada para, seguidamente, plantearme la obsesiva e inquietante cuestión de su paternidad artística. Inquietud agudizada de día en día por la presunción cada vez más firme de que obra tan genial, de calidad técnica tan extraordinaria, sólo podía haber sido realizada por el genio de Goya. A afianzar esta hipótesis cooperaba el conocimiento de la procedencia del crucifijo —como después diré—, pero en aquel sitio no sólo hay pinturas de Goya, existen obras de otro pintor, si bien éste, de notoria mediocridad. Por otra parte, tampoco era absolutamente preciso que uno u otro hubieran pintado esta Sagrada Imagen, pero, ¿a quién entonces podría atribuirse obra de tan alta calidad? Dar respuesta cierta a esta pregunta requeriría un estudio a fondo del problema.

La maestría de un dibujo que es pura perfección y la sabiduría de la téc-

nica colorista, producen la impresión de volumen corpóreo, casi escultórico del tórax, piernas y brazos, éstos de poderosa musculatura que se acentúa en el hombro izquierdo en el encuentro de los músculos dorsales y pectorales. Pero es en la cabeza donde señaladamente se ha explayado la personalidad del pintor. Es ésta de una ejecución brutal, por manchones y toques vibrantes y desunidos que dejan los rasgos del rostro indefinidos y le confieren un dramatismo misterioso, evidenciando, en virtud de su seguridad técnica, una mano de maestría excepcional que no puede ser otra que la de Goya, en el mejor momento de su arte genial, olvidado ya de influencias y recuerdos. Y continuando aunque con mucha más violencia la técnica fluida e intuitiva con que está pintado el «Cristo en la cruz, vivo», del Prado (1780), y de la fascinante cabeza del lienzo «Cristo en la cruz, vivo» (1793?), de los Marqueses de San Felices, Condes de Villalcázar de Sirga, que publicó el Marqués de Lozoya² y con el que guarda, además, otras analogías, como la perfección anatómica de brazos, manos y pies.

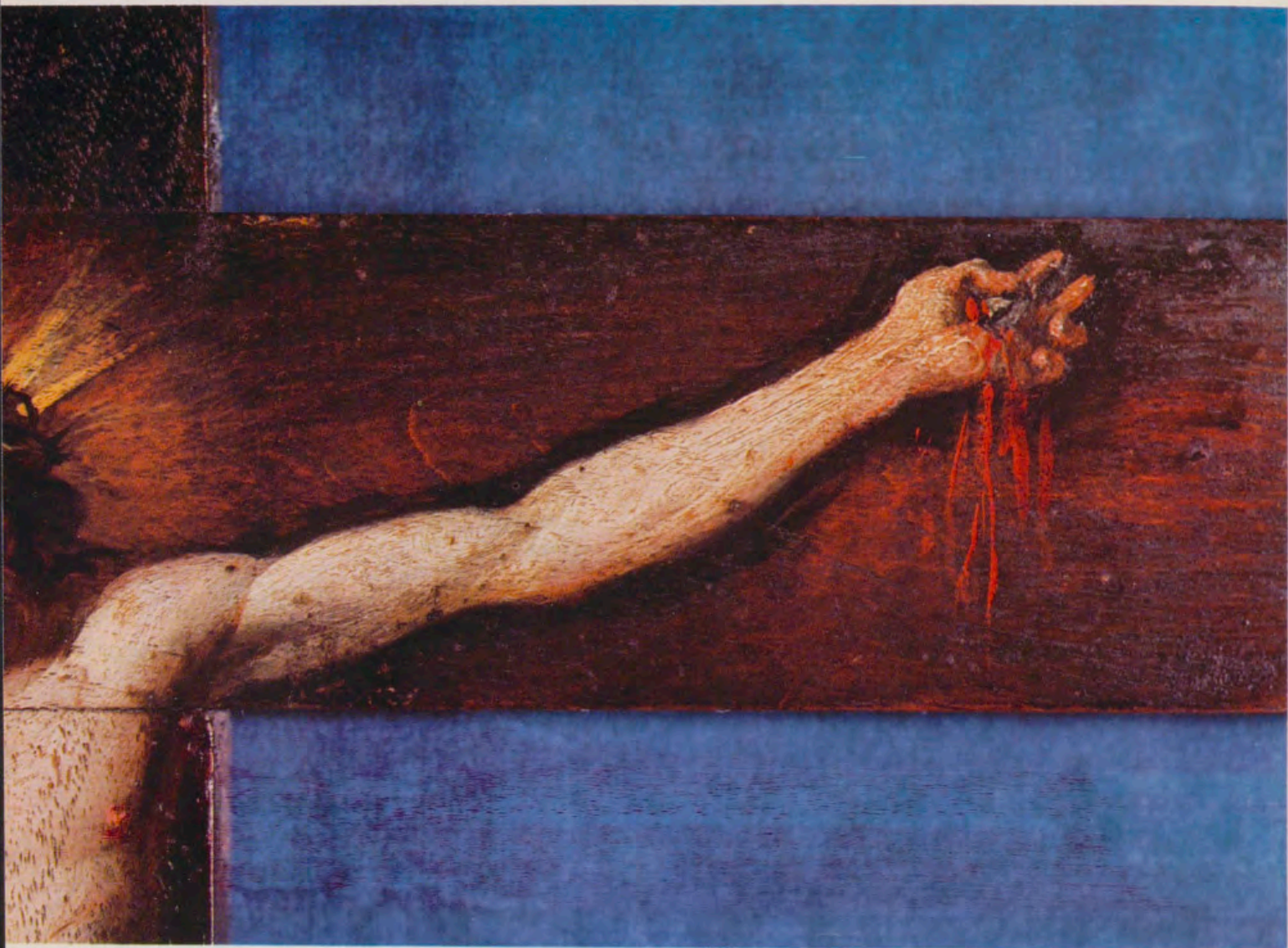
De cuatro colores a lo más se ha servido Goya en esta obra: el blanco, para el paño de pureza, sujeto al cuerpo con dos vueltas de cordel, y el rótulo; el negro, en el pelo y la barba; tierras de siena para el tronco y miembros superiores e inferiores; y el bermellón para la sangre que brota a raudales de manos, pies y llaga del costado. La luz es complemento importantísimo del color. Baja de lo alto e ilumina el cuerpo de manera que contribuye a realzar su volumen, descomponiéndose en chisporroteos y centelleos en torno a las tres potencias; quedando el lado izquierdo del rostro en sombra, de modo que acentúa el patetismo de la cabeza.

Mucho se ha escrito sobre la capacidad o incapacidad de Goya para la pintura religiosa, cuestión en la que no quiero entrar, si bien he de decir que para mí, con menos dramatismo, este crucificado es más expresivo, más religioso, más en la tradición mística española que el del Prado.

El crucifijo procede de la ermita de San Antonio de la Florida, donde remataba la cajonería de la antigua sacristía, según nota manuscrita por el Conde de Aybar —Intendente que fue de la Real Casa—, pegada en el reverso de la cruz y en la que, asimismo, se hace constar que el párroco de la ermita lo retiró de aquel lugar en la época en que la iglesia fue pa-



Detalle de la cabeza y torso del «Cristo muerto», de Goya.



«Cristo muerto», de Goya. Detalle del brazo izquierdo.

roquia, y devuelto por el mismo al Real Patrimonio en 1928, al ser la ermita restituida a este Organismo. En la actualidad, la capilla de la Florida está bajo la custodia de la Real Academia de San Fernando.

Goya terminó los frescos de la ermita en 1798, trabajo que realizó en ciento veintiún días, dando con ello cumplimiento al encargo que había recibido del Rey Carlos IV. El culto comenzó el 11 de junio de 1799. Entre estas dos fechas es posible que Goya pintara el crucifijo que estudiamos, bien a instancias del párroco, bien de «motu propio», extremo éste que ha de quedar sin dilucidar, ya que, consultados los documentos que sobre Goya se guardan en el Archivo de Palacio, no hay ninguno relacionado con la obra pictórica de Goya en la Florida, únicamente un simple recibo de materiales entregados a Goya «para la capilla de San Antonio de la Florida que pintaba por orden del

Rey, en este año de 1788» y del que ya ha hecho mención Lafuente³ en su magistral estudio crítico de los frescos de La Florida⁴.

Con la noticia de la existencia en el Palacio Real madrileño del «Cristo de la Florida» rendimos homenaje a Goya en el ciento cincuenta aniversario de su muerte.

NOTAS

¹ Mide 47 x 38 centímetros.

² Goya, n.º 88, págs. 204-207. Madrid, 1969.

³ Lo publicó por primera vez el CONDE DE LA VIÑAZA: *Goya, su tiempo, su vida, sus obras*. Madrid, 1887.

⁴ E. LAFUENTE: *Goya. Les fresques de San Antonio de La Florida a Madrid*, pág. 17. Id. Albert Skira, 1955.



«La plaza de España», por G. B. Piranesi («Vedute e



«La plaza de España», por G. B. Piranesi («Vedute di Roma», 1750).



«El arco de Constantino y el Coliseo», por G. B. Piranesi («Vedute di Roma». 1760).

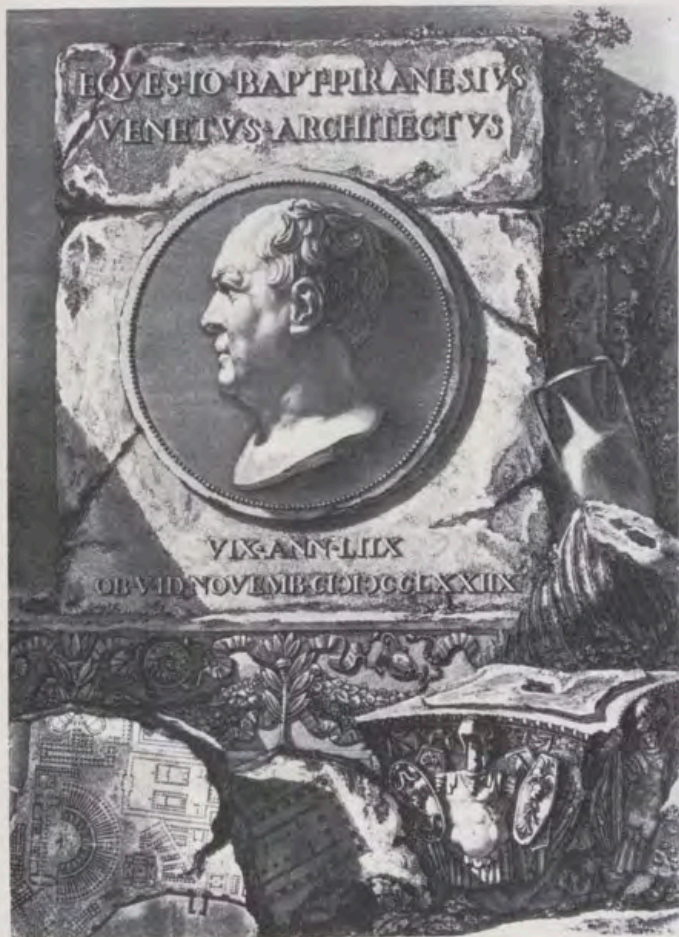


«El arco de Cons

Biblioteca de Palacio

GRABADOS DE PIRANESI

Por JUSTA MORENO



Retrato de G. B. Piranesi, por Francesco Piranesi y Giuseppe Cades, 1779, en «Antichità Romane».

EN el pasado año 1978 se ha conmemorado el segundo centenario de la muerte de Giovanni Battista Piranesi, el genial grabador, arquitecto y arqueólogo cuya magna obra comprende cerca de mil grabados, en los que ha perpetuado los monumentos de la Roma antigua y moderna.

En memoria de este artista se han celebrado numerosas exposiciones de sus obras en diferentes países. La Biblioteca Nacional de Madrid, en colaboración con el Colegio Oficial de Arquitectos, organizó asimismo una interesante exhibición donde fueron expuestos los aguafuertes de Piranesi, magnífica colección que se guarda en la Sección de Bellas Artes de esa Biblioteca.

La Biblioteca de Palacio posee también una completa colección de aguafuertes de Piranesi, por lo que ha parecido oportuno dedicar unas páginas de esta Revista para darlos a conocer, subsanando en cierto modo el fallo del Catálogo de grabados, impreso en 1934, que no menciona ninguna obra de este grabador.

EL GRABADOR

Giovanni Battista Piranesi nació en Mogliano, Venecia, el 4 de octubre de 1720. Aprendió los primeros co-

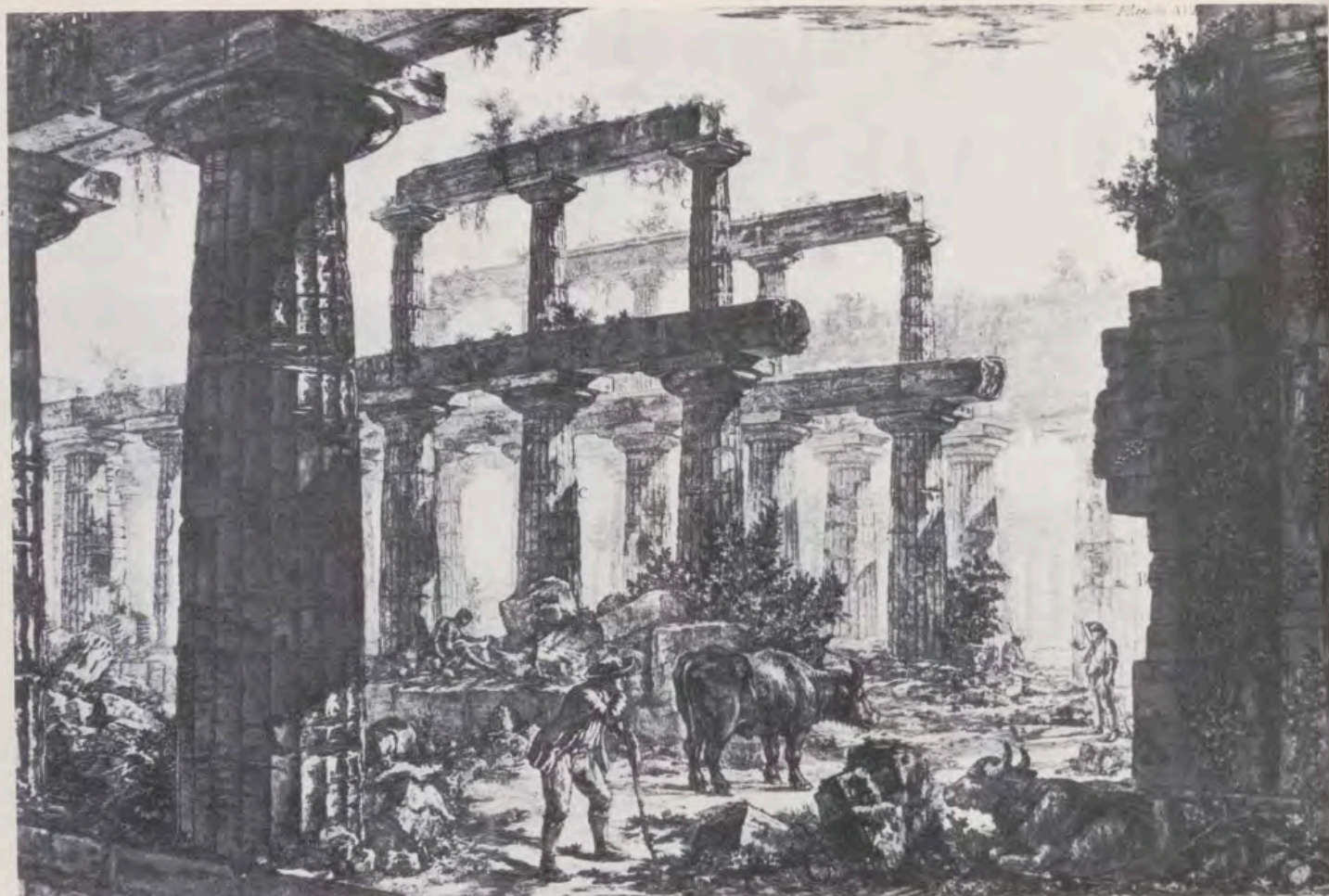


Prisión, lámina VII de «Carceri».

nocimientos de Arquitectura con el arquitecto Matteo Luschesi, hermano de su madre, y más tarde con Carlo Zucchi. El estudio de la Arquitectura requería preparación en todas las artes y disciplinas afines, recibiendo así Piranesi una formación completa, habiendo estudiado, también, historia romana.

En 1740 marchó a Roma como diseñador, en el séquito del embajador de Venecia ante el Papa. En Roma se dedicó a estudiar y dibujar los monumentos de la antigüedad. Allí aprendió el aguafuerte con el grabador Giuseppe Vasi, que también se dedicaba a grabar vistas y monumentos de Roma, y con el cual riñó por creer que no le enseñaba todos los recursos de este arte. Trabajó, asimismo, con los decoradores teatrales Guiseppo y Domenico Valeriani, y quizá con Bibiena. Esta práctica de la decoración teatral influyó en los primeros grabados de arquitectura que realizó, de complicadas perspectivas según las composiciones teatrales, y que publicó en 1743 con el título «Prima parte di Architettura e prospettive».

Regresó a Venecia en 1744. Parece que entonces practicó la pintura con Tiepolo, pero deseaba volver a Roma. El grabador Wagner le propuso abrir aquí un establecimiento como socio suyo encargándose de vender sus grabados a cambio de un pequeño ingreso.



Ruinas del templo de Neptuno, en «Differentes vues de quelques restes de trois grands édifices... de Pesto».

Una vez en Roma y abierto el establecimiento, frente a la Academia Francesa, en el Corso, se dedicó de nuevo al grabado y estudio de los monumentos. La vida de Piranesi fue de ininterrumpido trabajo, en constante superación, consiguiendo dominar el aguafuerte con sus propios procedimientos. Publicó grabados de Arqueología romana, fantásticos como las «Carceri», y la serie de vistas de Roma, que comenzó en 1748 y continuó grabando hasta su muerte, en 9 de noviembre de 1778. Su última obra fue la serie de las ruinas de Pesto, de 1778, con la colaboración de su hijo Francesco, su mejor discípulo y continuador de su obra. En 1798 Francesco hubo de dejar Roma y establecerse en París a donde llevó las planchas de su padre, reeditándolas de nuevo. En 1810 murió Francesco y las planchas fueron adquiridas por Firmin Didot para nuevas ediciones, hasta 1839 en que las adquirió la Calcografía Cameral, encontrándose actualmente en la Calcografía Nacional de Roma.

Piranesi fue famoso ya en vida. Mantuvo amistad con ilustres personalidades y se le concedieron honores y distinciones. En 1757 fue nombrado miembro honorario de la Real Sociedad de Anticuarios de Londres. Así lo hace constar en la portada de algunas de sus obras. En 1761 fue recibido en la Academia de San Lucas. El Papa Clemente XIII le nombró Caballero de la Espuela de Oro por lo que desde entonces, 1766, se firma «Cavalier Piranesi».

LOS GRABADOS

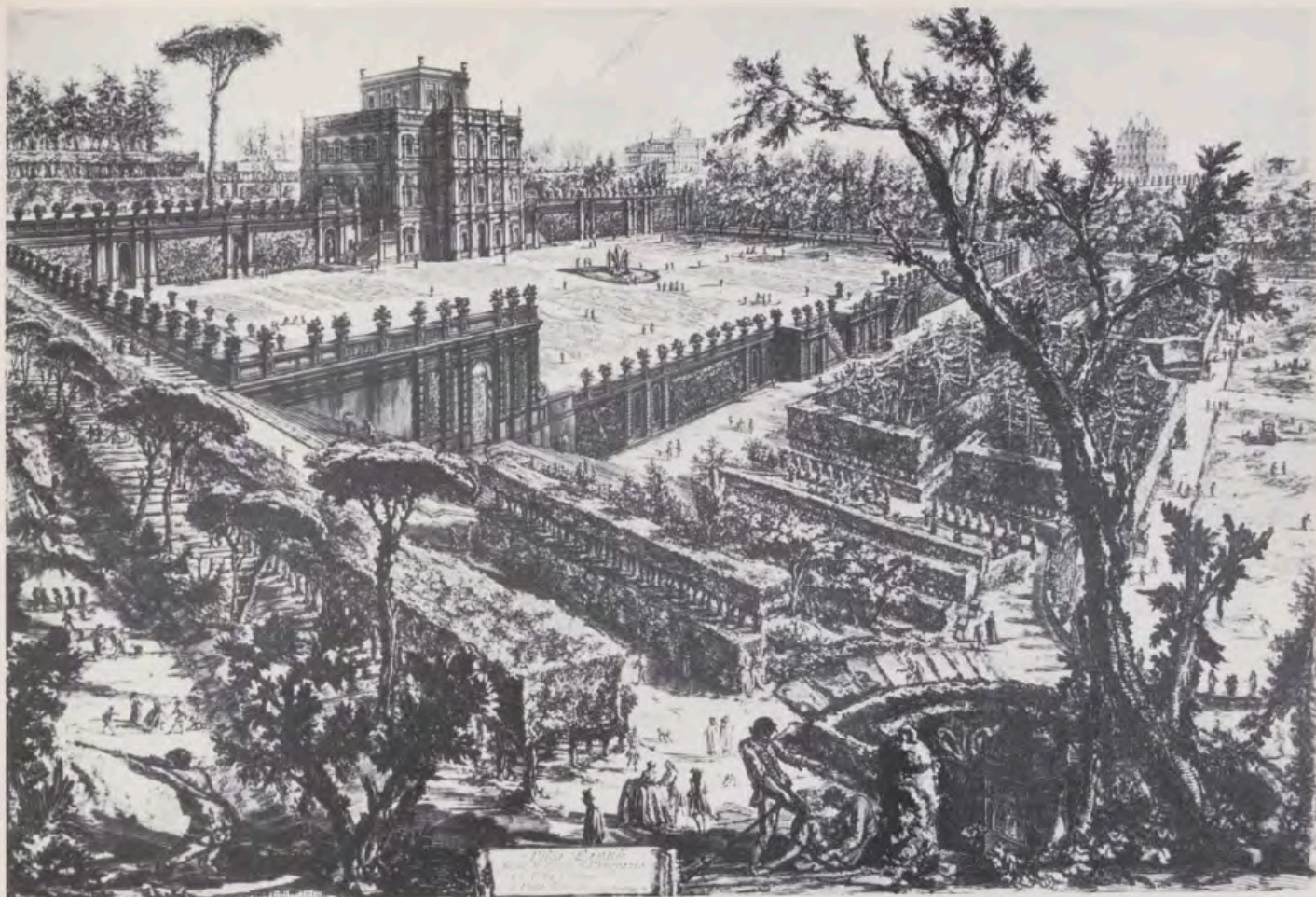
Los grabados de Piranesi se caracterizan por la monumentalidad y grandeza en la composición y por su desbordante fantasía. Su obra tiene diferentes facetas. Como dice Lafuente Ferrari, «en Piranesi hay, por lo menos, tres aspectos que considerar: el grabador con vocación pictó-

rica —recordemos el término clásico: *peintre-graveur*— que gusta de reproducir verdaderos cuadros al aguafuerte; el creador imaginativo, que vierte en la plancha sus fantasías o sus irrealizables sueños arquitectónicos, y el arqueólogo analítico, que estudia los monumentos de la antigüedad con precisión de sabio y ardor de artista. Las *Vedute di Roma* representan principalmente el primer aspecto, las *Carceri* el segundo y toda su obra de estudio de lo antiguo, el tercero».

La colección «Vedute di Roma» es, sin duda, la serie más conocida y popular de Piranesi. En ella trabajó a lo largo de toda su vida, desde 1748 hasta 1778. Forman la colección 135 aguafuertes, en los que se representan con grandiosidad y magnitud, los monumentos y vistas de Roma en el siglo XVIII, iglesias, palacios, plazas, ruinas, acueductos, arcos, templos, todo lo que Roma entonces mostraba. Ambienta Piranesi estos grabados poniendo en primer término tipos y escenas populares, elegantes caballeros y damas, vendedores ambulantes, peregrinos, frailes, mendigos, lujosas carrozas, etc., reproduciendo el bullicio de las calles y dando con ello mayor vida a la estampa.

En esta serie puede seguirse la evolución del arte de Piranesi. Las primeras vistas son amplias y luminosas, abarcando ancho campo. A medida que pasa el tiempo, va cambiando la composición, y el monumento colocado en primer término llena todo el grabado; los contrastes de luz y sombra se acentúan en la última época. Asimismo, en las últimas estampas de la serie, el punto de vista suele ser alto, produciendo esas «vedute» a vista de pájaro. También las figuras van desapareciendo, y las plantas que cubren las ruinas, característica de Piranesi, son más erizadas y espesas.

En las otras obras de carácter arqueológico y técnico, existen también láminas artísticas que podrían considerarse de esta misma serie.



La Villa Panfili, en «Vedute di Roma».

La fontana de Trevi, en «Vedute di Roma».





La Plaza del Quirinal, en «Vedute di Roma».

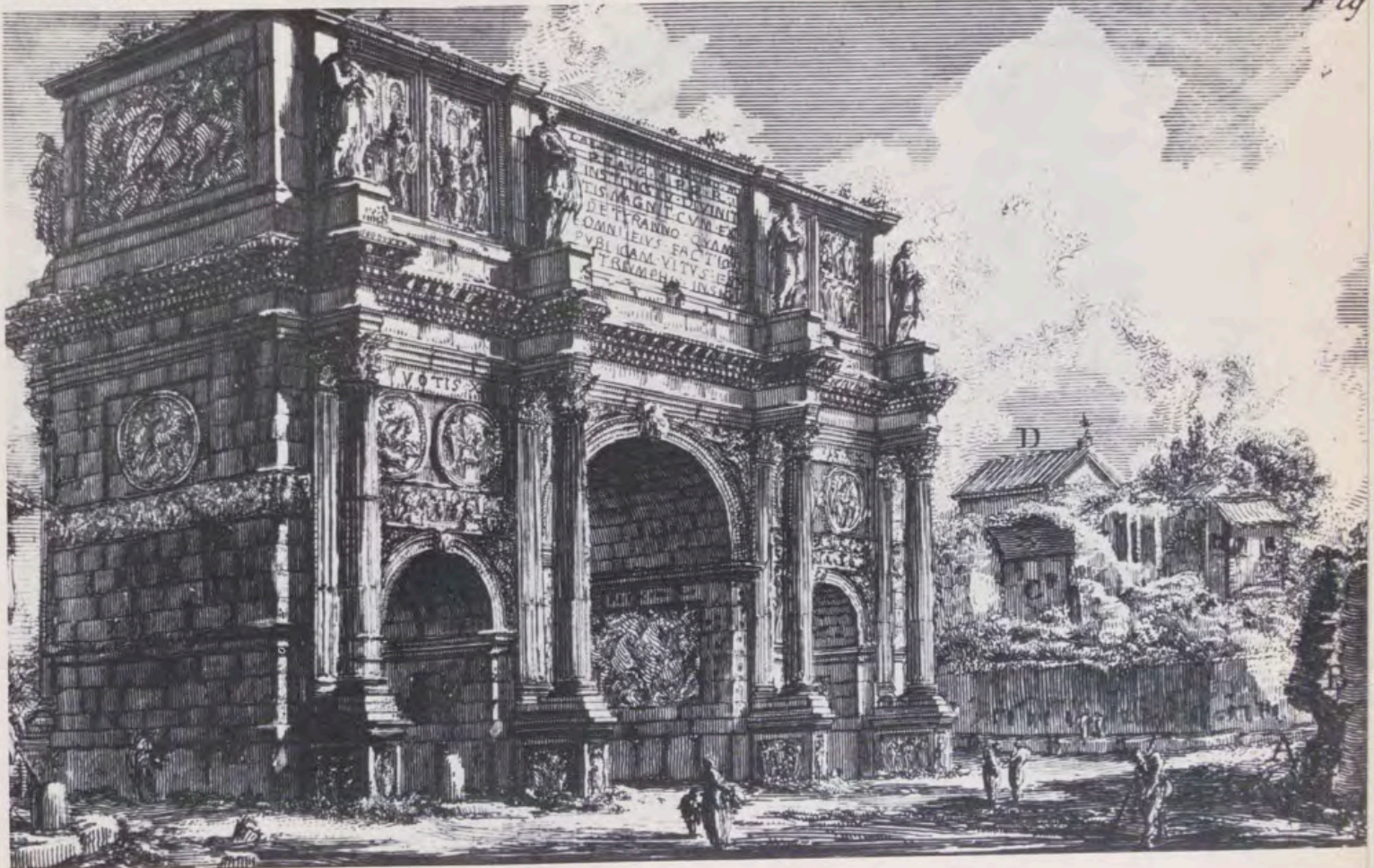
El Foro romano visto desde el Capitolio, en «Vedute di Roma».





Santa María la Mayor, en «Vedute di Roma».

El arco de Constantino, en «Antichità Romane».





El templo de Saturno, el arco de Septimio Severo y la iglesia de Santa Martina, en «Vedute di Roma».

Piranesi estudiaba la composición antes de dibujarla y elegía el punto de vista más adecuado para hacer resaltar la belleza del monumento, observando también el momento más apropiado del día para conseguir los efectos de contraste de luz y sombra.

Para realizar sus grabados dibujaba primero del natural un boceto muy simple de las líneas generales, y después directamente en la plancha completaba el dibujo, si bien al final de su vida cambió la técnica.

Estas láminas de vistas de Roma se vendían sueltas y eran adquiridas por los viajeros que visitaban la ciudad, como recuerdo de su viaje, por lo que alcanzaron gran difusión. Son documentos para la historia además de obras de arte, donde puede estudiarse, como fuentes fidedignas, no sólo los monumentos, sino también la vida misma de la época.

De todas las obras de Piranesi la más importante y representativa es la serie de las «Carceri», donde se muestra toda su poderosa fantasía y donde culmina su arte y técnica del aguafuerte, siendo considerado Piranesi, precisamente por estas estampas, como uno de los mejores grabadores de todos los tiempos, y se le equipara a Rembrandt y Goya. Representan perspectivas arquitectónicas fantásticas, de grandes arcos y bóvedas de dimensiones colosales, con puentes levadizos, escaleras que se pierden por las alturas, ruedas e instrumentos de tortura, cadenas, argollas, maromas, rejas, hombres encadenados, etc., todo ello en un fondo tétrico de sombras densas. Mucho se ha hablado sobre la verdadera significación de estos grabados, llegando a considerarlos como visiones bajo la influencia de la droga o alucinaciones producidas por la fiebre. Es obra donde se manifiesta la formación adquirida como arquitecto, y se hace notar la influencia de la decoración teatral. En la obra de Piranesi «Prima parte di Architetture e prospettive», que contiene grabados de fantasías arquitectónicas, existe una lámina titulada «Car-

cere oscura», que es ya un precedente de esta serie, sin tener todavía su dramatismo, pero denota el interés de Piranesi por el tema.

La primera edición de «Carceri» se publicó hacia 1750 y constaba de catorce láminas sin numerar. Estas primeras planchas, que eran en principio luminosas y sin fuertes contrastes, fueron luego reformadas y retocadas por el propio Piranesi, añadiendo o quitando elementos y principalmente reforzando la intensidad de las sombras para mayor contraste del claro-oscuro, dándoles así un aspecto más sobrecogedor. Aumentó la serie con dos láminas nuevas, la II y la V, y se publicó esta segunda versión hacia 1761.

«Le Antichità Romane», publicada por primera vez en 1756, es obra de carácter arqueológico donde se estudian las construcciones de la antigua Roma científicamente. Contiene planos, secciones y vistas de los monumentos. Comprende cuatro volúmenes, con doscientos cincuenta grabados aproximadamente. El primer volumen está dedicado a diversos edificios de Roma, Capitolio, Foro, termas y acueductos. Los tomos segundo y tercero a los monumentos sepulcrales, y el cuarto a los puentes, teatros y pórticos. A esta obra de inestimable importancia para la Arqueología, cuya publicación alcanzó un éxito extraordinario, siguieron otras del mismo carácter: «Le rovine del Castello dell'Acqua Giulia», 1761; «Campo Marzio», 1762, que se considera como otro tomo de «Antichità Romane»; «Lapides Capitolini», 1762; «Antichità di Cora», 1764, etc., etc.

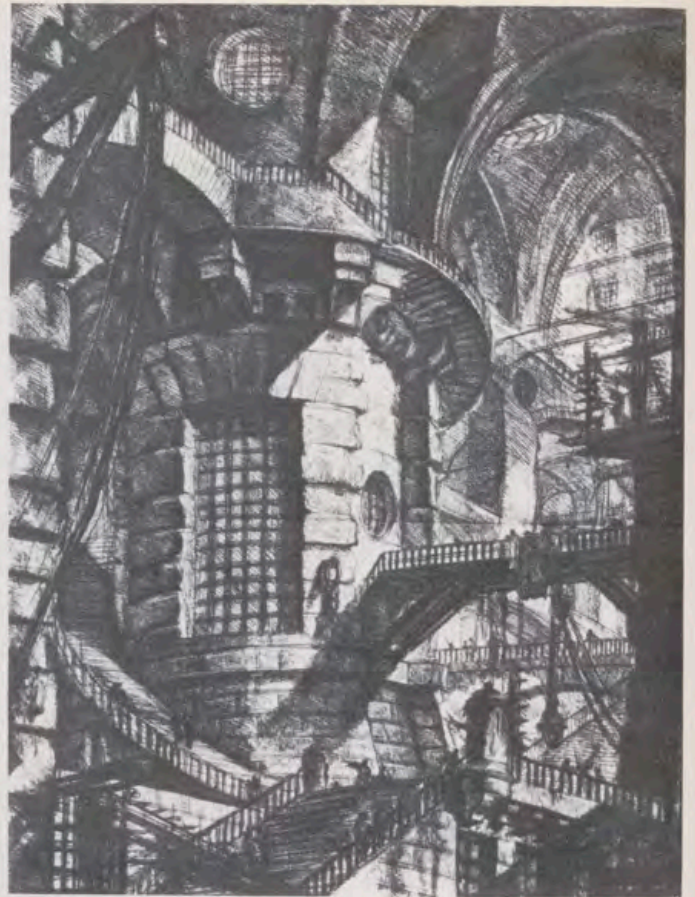
Aunque de menor importancia pero interesantes y curiosas son las series «Diversi manieri d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifizii desunte dall'Architettura egizia, etrusca, e greca», publicada en 1769; y «Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi», de 1778. En la primera de las dos colecciones muestra Piranesi sus proyectos para la decoración



El Coliseo, en «Vedute di Roma».

Restos del acueducto de Nerón, en «Vedute di Roma».





Prisión, lámina IX de «Carceri».

Prisión, lámina III de «Carceri».

de chimeneas con elementos de los diferentes estilos, así como muebles y relojes, figurando también unas láminas que representan la pintura egipcia que decoraba el café de los Ingleses de la plaza de España de Roma. La otra colección reproduce artísticos objetos romanos. En cada lámina, un breve texto explica su procedencia, fecha del hallazgo, el significado de su decoración, quien lo posee, etcétera. Algunos de estos objetos se encontraban en el Museo del autor.

COLECCION DE PALACIO

La colección de obras de G. B. Piranesi, de la Biblioteca de Palacio (al parecer adquirida por Fernando VII y los Infantes Carlos y Antonio durante su destierro en Francia) está formada por 26 volúmenes en gran folio. Se trata de la edición publicada en París en 1800-1807. Comprende también obras de su hijo Francesco y de otros grabadores. Las obras de G. B. Piranesi se encuentran en los volúmenes 1-4, 7, 8, 9, 10, 11, 12-13, 14, 15, 16-17 y 20.

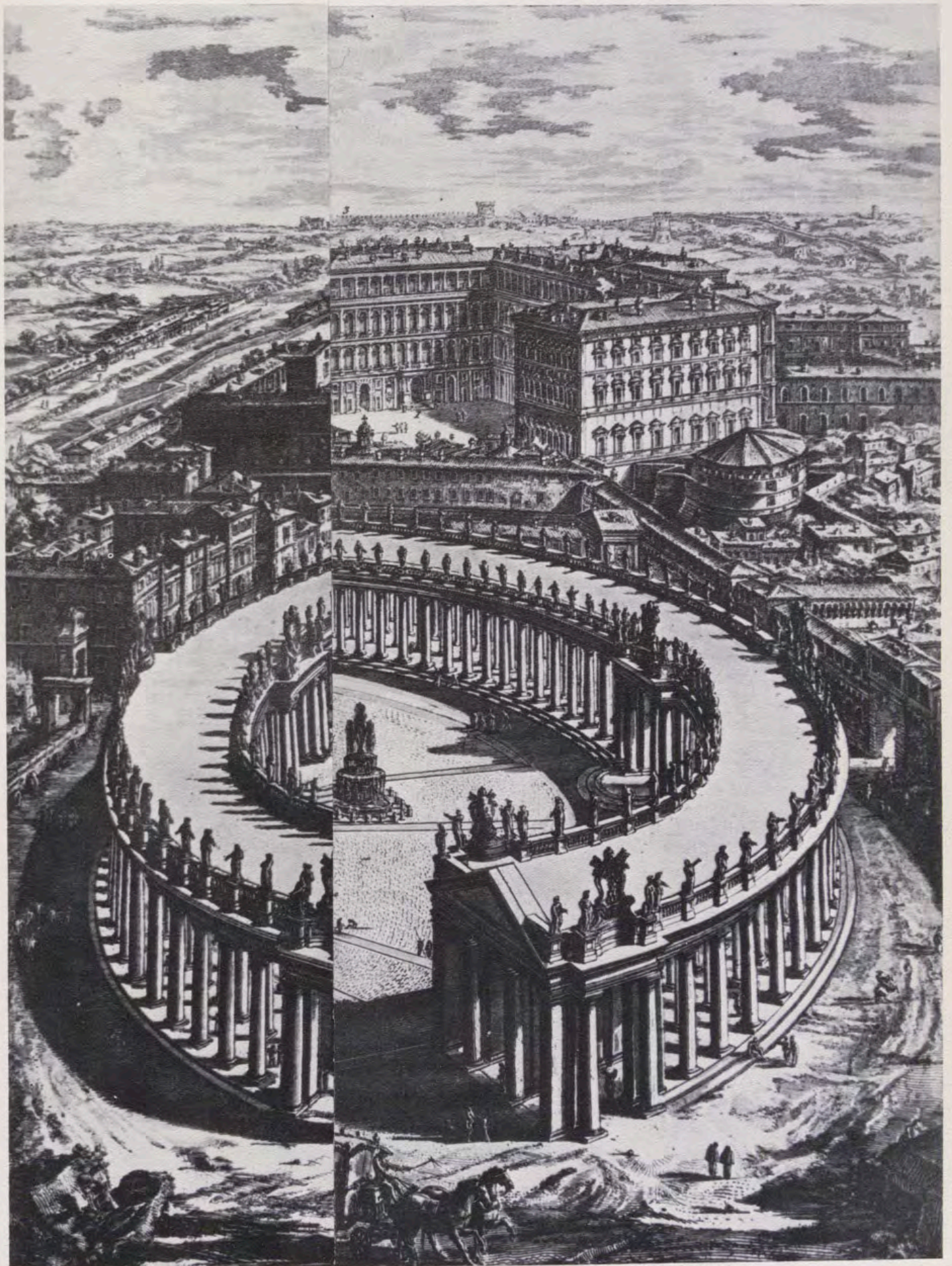
Seguidamente damos una relación, según el orden de los volúmenes, de las obras de Piranesi: Vols. 1-4: «Le Antichità Romane»; vol. 7: «Della Magnificenza ed Architettura de romani». «Ossezioni sopra la lettre de M. Mariette aux auteurs de la Gazette littéraire de l'Europe»; vol. 8: «Prima parte di Architetture e prospettive». «Carceri d'invenzione». «Alcune vedute di Archi trionfali ed altri monumenti inalzati da romani parte de quali si vegono in Roma». «Trofei di Ottaviano Augusto inalzati per la vittoria ad Actium e conquista delle Egitto con vari altri ornamento antichi»; vol. 9: «Lapides Capitolini sive fasti consulares triumphalesque romanorum ab urbe condita usque Tiberium». «Antichità di Cora». «Le rovine del castello dell'Acqua Giulia»; vol. 10: «Il Campo Mar-

zio dell'Antica Roma»; vol. 11: «Antichità d'Albano e di Castelgandolfo». «Descrizione e disegno del Emissario del Lago Albano». «Di due spelonche ornati dagli antichi alla riva del Lago Albano»; vols. 12-13: «Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne ed ornamenti antichi»; vol. 14: «Trofeo o sia magnifica colonna coelice di marmo composta di grossi macigni ove si veggono scolpite le due guerre daciche fatte da Traiano inalzata nel mezzo del gran foro eretto al medesimo imperatore». «Colonna eretta in memoria dell'Apoteosi di Antonino Pio e Faustina»; vol. 15: «Differentes vues de quelques restes de trois grands edifices qui subsistent encore dans le milieu de l'ancienne ville de Pesto autrement Possidonia»; volúmenes 16-17: «Vedute di Roma»; vol. 20: «Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altra parte degli edifici desunte dall'architettura egizia, etrusca, greca e romana».

Además de esta colección, existen dos tomos de «Vedute di Roma» y de «Antichità Romane», así como la obra «Il Campo Marzio», con texto, del que carecen en absoluto las obras de la colección reseñada anteriormente.

BIBLIOGRAFIA

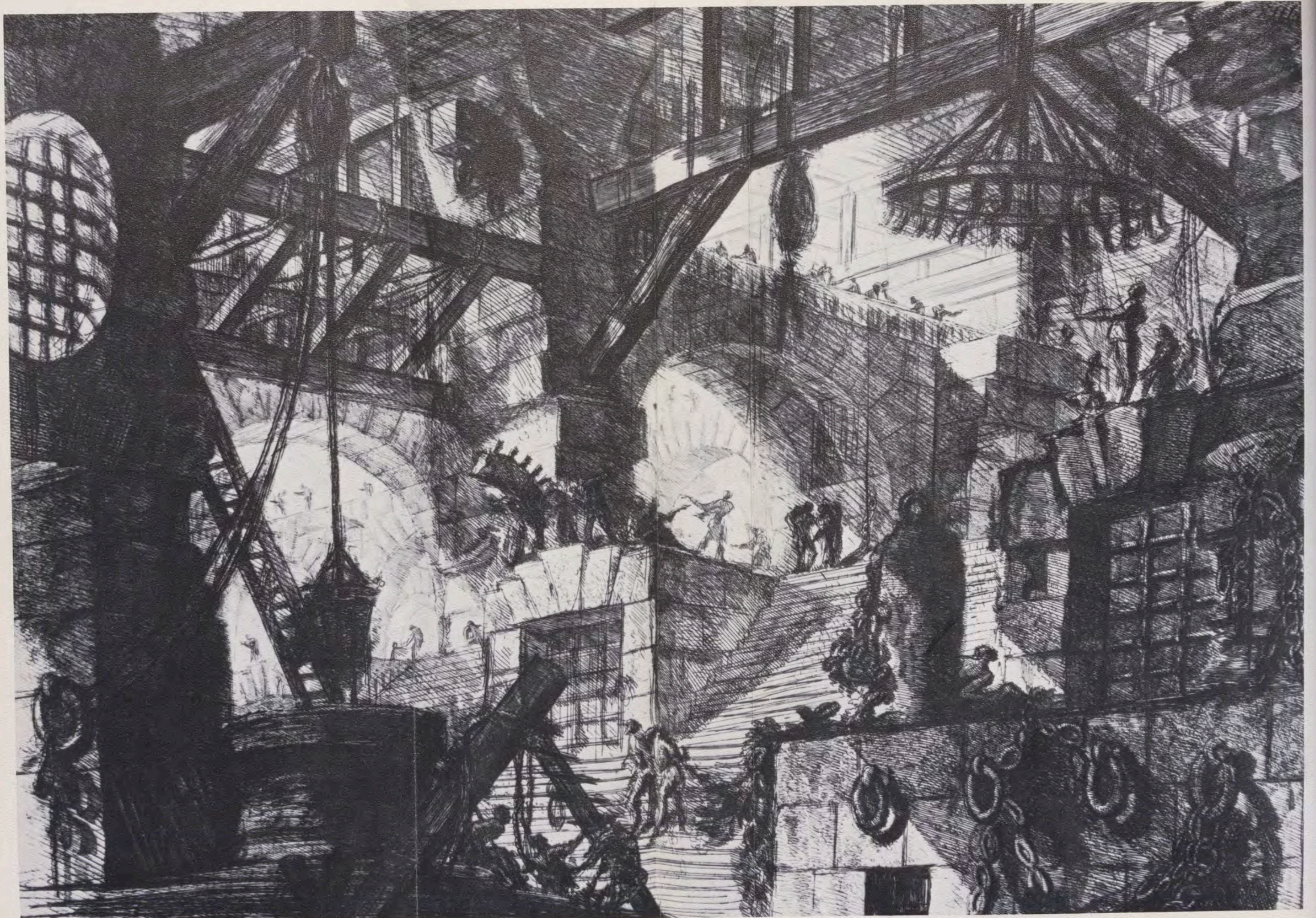
- FOCILLÓN, H. *Giovanni Battista Piranesi*. París, 1928.
 HIND, A. *Giovanni Battista Piranesi. A critical study*. London, 1922.
 LAFUENTE FERRARI, E. *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1936. Reeditado en *Segundo Centenario de la muerte de Giambattista Piranesi, architetto veneziano, 1720-1778. Exposición Homenaje*. Madrid, 1978.
 LEGRAND, J. C. *Notice sur la vie et les ouvrages de J. B. Piranesi (Nouvelles de l'Estampe)*, 1969).
 SCOTT, J. *Piranesi*. London, 1975.



«La plaza de San Pedro», por G. B. Piranesi («Vedut



«La plaza de San Pedro», por G. B. Piranesi («Vedute di Roma». 1775).



«Vista de una prisión», por G. B. Piranesi («Carceri», Lámina XIII).



«Vista de una

TROPAS DE LA CASA REAL ESPAÑOLA (6)

CUERPO DE ALABARDEROS (1707-1931)

Por ALFONSO DE CARLOS



Guardia y Oficial de Alabarderos (1700-1718).

DECIAMOS en el número 1 de esta serie, publicado en el número 55 de REALES SITIOS, que en el año 1504 mandó formar, para la guardia de su persona, el Rey Don Fernando el Católico, una Guardia de Alabarderos que comenzó a las órdenes de su capitán don Gonzalo de Ayora con 50 hombres armados de alabardas; que el Emperador Carlos V creó la Guardia Española cuyo origen fue la de Alabarderos (y que se denominó, por sus libreas o uniformes, Guardia Amarilla); y que con los inválidos de esta guardia, el Emperador formó la Guardia Vieja para la custodia de los Infantes. Por otro lado vimos que los Estradiotes, que habían llegado de Italia en 1507, con Fernando el Católico, habían cambiado su nombre por el de Guardia de la Lancilla, en virtud de lanza especial que utilizaban.

Estas tres guardias continuaron prestando servicios como guardas de la Persona del Rey durante toda la dinastía austríaca española, no como milicia armada para la defensa de la nación, sino como milicia palatina, protegiendo a las personas reales.

El 15 de octubre de 1705 el Rey Felipe V, el primer monarca de la dinastía Borbónica que había mantenido estas tres guardias de la dinastía austríaca, resolvió, entre, otras cosas, que la Compañía Española de los Alabarderos dependiera sólo de su Real Persona, igual que los Guardias de Corps.

Por Real Ordenanza de 6 de mayo de 1707, el Rey «Por cuanto habiendo tenido por conveniente a mi servicio, que de las Compañías de Alabarderos Amarilla, de la Lancilla y Vieja, quede reglada y establecida una sola, con el nombre de Compañía de Guardia de Alabarderos, he resuelto (...) que ésta se componga de: un Capitán, un primer Teniente, un segundo Teniente, un primer Sargento, un Capellán, un Furriel, 4 Cabos de Escuadra, 100 Soldados, 2 Tambores y 2 Pífanos». Nombró al Marqués de Montealegre, primer Gentil-Hombre de su Cámara, Capitán de la Compañía de Guardia de Alabarderos.

Hemos visto, por tanto, que aunque esta Compañía de la Guardia de Alabarderos tiene su antigüedad de 6 de mayo de 1707, sin embargo ha de ser considerada como descendiente directa de la que creó Don Fernando el Católico en 1504.

El uniforme que recibieron los nuevos alabarderos estaba en armonía con el que tenían los demás cuerpos de la guardia y, como el de éstos, era de paño azul turquí con galones de plata, llevando en la cabeza un sombrero de fieltro negro, acandilado con galón y presilla de plata y escarapela roja. Al cuello, corbatas blancas de batista con lazo y caídas. Las casacas, a la francesa, eran abiertas y sin collarín, con vueltas y forro encarnados, galoneadas de plata en los cantos y en las vueltas, con tres ojales de plata en las vueltas de las mangas y botones de plata. La chupa, grana con galones también de plata y el calzón de paño azul turquí, con medias encarnadas y zapato negro con hebillas de metal. El galoneado delantero de la casaca de los oficiales era mucho más ancho que el de los guardias. Aquellos llevaban bastón de caña, con puño y borlas de plata. Por armas tenían la espada pendiente del «viricú», que era de grana galoneado de plata, y la alabarda los guardias, cuya pértiga tenía un forro igual al «viricú» y una gran borla de seda roja debajo de la cuchilla. Al principio, los oficiales llevaban el pelo natural y peinado a lo «nazareno» y luego, antes de que terminara el reinado de Felipe V, lo llevaron ya empolvado, igual que los alabarderos y recogido en coleta con un lazo negro.

Una Real Orden comunicada al Capitán de la Compañía de Alabarderos, de fecha 4 de mayo de 1746, resolvía que dicho Capitán «podía excluir y despedir todos los individuos de la referida Compañía que no tuvieren buena presencia y figura y fueren menores de la altura de 2 varas y 2 dedos, a lo menos; y que de ahora en adelante no pueda ser admitido ninguno que no sea de la expresada talla». Asimismo se establecía que hubiera seis músicos en la Compañía en plazas de Alabarderos, dejando reducidas las 112 de la misma a 106.

Durante el reinado de Carlos III tuvo lugar una de las variaciones más importantes en la recluta de los Guardias Alabarderos, que ha durado hasta la desaparición de dicho Real Cuerpo, con la proclamación de la República el 14 de abril de 1931. Esta variación tan trascendente fue que el Rey Carlos III dispuso, por orden de 4 de marzo de 1760, que las vacantes que hubiera en alabarderos, las ocuparan, en lo sucesivo, Sargentos del Ejército «que tengan buena traza, honradas costumbres, talla de cinco pies y dos pulgadas lo menos, edad de cuarenta y cinco años, sin defecto personal y la circunstancia de 15 años de servicios a lo menos». Las 106 vacantes de alabarderos de la Compañía se distribuían por antigüedad entre los sargentos de la Infantería, Caballería y Dragones del Ejército.

Pocos días después se aumentaban en 22 plazas los Guardias de la Compañía hasta llegar a 128 que se dividieron en cuatro escuadras de 32 Guardias cada una.

Las variaciones en el uniforme de los Guardias Alabarderos durante el siglo XVIII fueron mínimas. Únicamente aparece la capa para invierno en el año 1770 y, por supuesto, el collarín (cuello) que vuelve a desaparecer años más tarde. Continuó como segundo cuerpo de la Casa Real, detrás de los Guardias de Corps, con los mismos privilegios y distinciones de aquéllos, de tal forma que el 30 de octubre de 1715 el Rey Felipe V llamó a los Alabarderos quinta compañía de sus Guardias, porque en aquel año constaban de cuatro los Guardias de Corps. Desde el reinado del primer Borbón, al haber separado a los Alabarderos de la dependencia que tenían del Mayordomo Mayor del Rey y pasar a depender directamente de su Real Persona, concedió al Capitán y Teniente las mismas prerrogativas que tenían los demás capitanes de Guardias de Corps, tomando desde entonces el Capitán, directamente, la orden del Rey.

El Capitán de esta Compañía normalmente había de ser Grande de España y hacer el juramento de su empleo en manos del Rey, como los demás jefes de los otros Cuerpos de la Casa Real, jurando los alabarderos también sus plazas en manos del Capitán.

Se adoptaron varias resoluciones relativas a la reorganización de esta fuerza, sin que ninguna la modificase radicalmente, llegando a constar en el año de 1817 de un Capitán, un Teniente, un Subteniente, un Ayudante, 2 Sargentos, 4 Cabos primeros, 4 Cabos segundos, 128 Alabarderos, 4 Tambores, 6 Músicos, un Capellán y un Cirujano. En total, 154 hombres. Extinguidos en 1821 los Guardias de Corps, se aumentó la fuerza de Alabarderos a 200 individuos que se encargaron de todo el servicio interior de palacio, rigiéndose por la ordenanza y reglamento de los primeros.

El uniforme de los Guardias Alabarderos sufrió los inevitables cambios que tuvieron lugar desde el reinado de Carlos III al de Fernando VII, como el cambio obligado del sombrero acandilado por el de «medio queso», el peto encarnado en el año 1802, el



Alabardero (1718-1750).



Alabardero (1766).



Alabardero (1775).

Capitán, Oficial Subalterno y Soldado de Alabarderos, con el uniforme de gala (1749-1750).





OFICIAL MAYOR
De gala



OFICIAL MENOR
De media gala



OFICIAL MAYOR
De diario



OFICIAL MENOR
De diario



GUARDIA DE SERVICIO
De gala



IDEM.
De diario



IDEM
De marcha



IDEM
Con capa



TAMBOR
De gala



PÍFANO
De media gala



MÚSICO
De diario



GUARDIA
De cuartel

cuello alto, etc...; de tal forma, que en el año 1815 la Compañía de los Guardias Alabarderos vestía casaca, capa y calzón azul; cuello, chupa, vuelta y forro de la casaca encarnado, con un galón ancho en el cuello y vuelta, con ojales del mismo en la solapa de los oficiales, sargentos y cabos, y en el de los guardias, de esterilla de plata y todos con galón ancho en los sombreros y capas; botón blanco; medias encarnadas para el servicio y botines negros fuera de él. En el año 1819 el uniforme presentó algunas variaciones como el medio botín negro para el servicio diario; el pantalón blanco y botín largo para los días de gala, galón estrecho, de plata, en las solapas, cuello y vueltas; y el botón con el letrero de la Compañía. Un año después aparecen los Guardias Alabarderos con cartera atravesada y galón ancho en la esclavina de la capa, llevando para los días de gala casaca azul sin solapas, con cuello, vueltas, forro, barras y vivos encarnados, guarnecida toda ella de galón ancho de plata; pantalón blanco y botín negro.

Ya hemos visto en los dos últimos coleccionables de esta serie la creación, mediante Reglamento de la Guardia Real o Casa Real Militar de Fernando VII, el 2 de mayo de 1824. «La Guardia Interior, decía el Reglamento, está destinada, exclusivamente a la custodia de la Persona del Rey, de la Reina y Real Familia, dentro y fuera de su palacio». La Guardia interior se componía de la denominada Guardia de la Persona y de la de Alabarderos.

El Cuerpo de Alabarderos, proseguía el Reglamento, «además del servicio que hace en Palacio y en las funciones públicas Reales, debe también considerarse como un descanso y un premio para los Sargentos del Ejército y Guardia, que por su honradez y buenos servicios se hayan hecho acreedores a esta confianza del SOBERANO, formando parte de su Guardia inmediata». La Compañía de Alabarderos se componía de: un Capitán, Brigadier o Coronel; 3 Tenientes, Tenientes Coronales efectivos, uno de ellos encargado del detall; y de 3 Alféreces, Capitanes vivos, uno en funciones de ayudante; un Sargento primero, Teniente; y 4 segundos, Alféreces vivos; 8 Cabos primeros; 8 segundos con 126 Alabarderos, Capellán y Cirujano.

La Guardia de Alabarderos se nutría de los Sargentos de la Guardia y del Ejército de tal forma que de cada tres vacantes, dos se proveían de la Guardia y la tercera del Ejército.

El 7 de octubre de 1841 tuvo lugar en Palacio el suceso conocido por «la noche trágica», en el que un puñado de valientes alabarderos supieron luchar con denuedo frente a un enemigo infinitamente superior en número, para salvar a la Reina niña Isabel II y a la Infanta Luisa Fernanda de la conjuración que se cernía sobre ellas, defendiendo la escalera de Palacio del ataque de los sublevados. Un lienzo de Víctor Morelli que se encuentra en los depósitos del Palacio Real de Madrid representa la defensa de la escalera de Palacio por el Coronel Domingo Dulce, y sus Alabarderos.

A raíz de este suceso empezaron a usar los Alabarderos carabina grande con bayoneta en determinadas ocasiones, sin abandonar las alabardas que siguieron utilizando en los actos más suntuosos de palacio. Se ocuparon, a partir de entonces, del servicio interior de palacio, dándoseles ya reglamento propio que señalaba las funciones correspondientes a cada empleo y todo lo concerniente a la admisión de sus individuos, ascensos, vestuario, contabilidad y demás ramos. Una vez más fue reorganizado por Real Decreto de 16 de noviembre de 1845, dándosele un nuevo Reglamento.

Su uniforme era: casaca de paño azul turquí; cuello; vueltas y solapa grana con galón de plata, la solapa corta y redonda, forro de tela de lana del mismo color grana, faldones vueltos sujetos por la punta con un botón y en sus ángulos castillos y leones, y guarnecidas las carteras que debían tener dichos faldones, con galón de plata ancho; chupa grana con carteras figuradas, guarnecidas una y otras por sus cantos, con galón de plata estrecho; calzón blanco de punto con botín negro hasta medio muslo; zapatos y sombreros de tres picos con galón ancho de plata. Para diario «peti» azul con cuello grana y en él dos ojales de galón de plata estrecho; pantalón de paño azul o de dril blanco; bota corta y sombrero sin galón. En ambos uniformes, los botones plateados y con las iniciales Rs. Gs. As., y una corona real encima. Como abrigo usaban capa de paño azul con esclavina del mismo color, ojal de galón ancho de plata en el cuello y embozos encarnados. Según conviniere al servicio al que se les destinaba usaban carabina con bayoneta o alabarda y sables con puño dorado y forniture de paño carmesí con galón de plata alrededor.

Transcurridos poco más de diez años de la «noche trágica», nuevamente tuvieron ocasión de exteriorizar los Alabarderos su bien probada fidelidad a la corona con motivo del intento de regicidio, cometido contra la Reina Isabel II, durante la ceremonia palaciega que anualmente se celebraba el 2 de febrero, festividad de la Candelaria. Durante dicho acto del año 1852 el cura Martín Merino se acercó a la Reina, que se dirigía hacia la iglesia de Nuestra Señora de Atocha, a la misa de Purificación, después de su alumbramiento, hiriendo, en las galerías de Palacio a Isabel II de una puñalada que, por fortuna, no le causó el daño que era de temer. Un alabardero derribó al criminal agresor arrancando, con presteza, de su mano, el puñal, mientras el Coronel, Oficial Mayor de Alabarderos ponía rápidamente a salvo a la Princesa Isabel, heredera del trono.

Este suceso dio lugar, a la creación de una guardia, para la custodia inmediata de la Reina Isabel II, dentro y fuera de palacio, que se denominó «Guardias de la Reina», que tuvo una vida corta.

En cuanto a su normal estructura, cabe decir que desde la promulgación de la R. O. de 16 de noviembre de 1845, con pequeñas variaciones, el Cuerpo se articuló de la siguiente forma: Mando: Un Comandante General (que debía ser Grande de España y de la categoría de Capitán General o Teniente General en el Ejército). Segundo Comandante (de la clase de Mariscal de Campo). Dos ayudantes (con categoría de Jefe en el Ejército). Un Capellán, un Médico, un Armero y una Banda de Música.—Tropa.— Dos compañías, cada una de ellas formada por: Un Capitán (de la categoría de Brigadier o Coronel). Un Teniente Coronel (Jefe del Ejército), 2 Alféreces (Jefes), un Sargento primero (Capitán), 4 Sargentos segundos (Tenientes), 10 Cabos (Subtenientes o Alféreces), 120 Alabarderos (Sargentos), 3 Tambores y Pífanos, y 2 Criados.

En el año 1868 y por orden de la Junta del Gobierno Provisional de la Primera República y con fecha 31 de octubre fue disuelto el Real Cuerpo de Guardias Alabarderos para volver otra vez a crearse el 19 de febrero de 1875 al reinstaurarse la Monarquía española con S. M. el Rey Don Alfonso XII, que estableció nuevamente este Real Cuerpo en la misma forma que tenía anteriormente, siendo aprobado su reglamento por Real Orden de 6 de agosto del mismo año.

El 16 de febrero de 1876, al salir a campaña S. M.



Alabardero (1789).



Alabardero (1802).



Alabardero (1830).

Distintos uniformes del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos en 1830.





Uniformes de los Reales Guardias Alabarderos en 1862.

el Rey Don Alfonso XII para tomar el mando del Ejército que operaba en el Norte, marcharon también con el Monarca una sección de Guardias Alabarderos que defendió a S. M. de un movimiento envolvente de los Carlistas, resistiendo en un caserío abandonado hasta que llegaron los refuerzos.

El último Reglamento dado al Real Cuerpo de Guardias Alabarderos es de fecha 23 de junio de 1881. En éste aparece la organización del Cuerpo y como Jefe Superior, el Rey como Coronel. Este Reglamento trata también de los ingresos y ascensos en el Cuerpo, de los uniformes y divisas, atribuciones y obligaciones, del servicio interior, y hasta del manejo de la alabarda.

El uniforme, que se conservó hasta la disolución del Cuerpo, era distinto para los actos de gala que para los de diario. Aquél se componía de casaca de paño azul turquí abierta con cuello, peto, bocamangas, vueltas de los faldones y vivos de color granate, estando galoneados de plata el cuello, peto y bocamangas. Las hombreras tenían bordada la cifra real y las puntas de los faldones llevaban igualmente bordados dos castillos y dos leones; el calzón era de punto blanco y las polainas de paño negro llegando hasta por encima de las rodillas. El uniforme de diario se componía de casaca cerrada, de una sola hilera de botones blancos y pantalón azul turquí como la casaca, con franja de plata para los oficiales y grana para los guardias. El sombrero era el mismo, tanto para gala como para diario, de felpa negra galoneado de plata y con una presilla, que se componía de galón de divisa y de escarapela roja, siendo su forma de la llamada «a la federica». Fuera de servicio y con el uniforme de diario los oficiales usaban sombrero apuntado o teresiana.

En los servicios denominados de campaña, el uniforme venía a ser el mismo que el de diario, con la

diferencia que suponía el cambio de la alabarda por el fusil, aparte de una funda de hule que cubría el sombrero. Como prenda de abrigo usaban una capa blanca de cuello alto forrada de grana. Los guardias llevaban la espada pendiente de una bandolera de paño también grana, galoneada de plata y los oficiales la tenían ceñida a la cintura.

Entre los prestigiosos jefes que fueron Comandantes Generales de Alabarderos, Directores del Cuerpo o que pertenecieron a las distintas compañías del mismo, cabe destacar al Capitán General, Primer Duque de Zaragoza don José Palafox y Melci; al también Capitán General del Ejército, don Francisco Javier Castaños, Duque de Bailén; a don Evaristo San Miguel, Duque de San Miguel, que también alcanzó este alto puesto de la milicia; al Teniente General don Francisco Javier Girón y Ezpeleta, Duque de Ahumada, fundador de la Guardia Civil; y finalmente al Capitán General don Juan de la Pezuela y Ceballos, Conde de Cheste, y al Teniente General don Rafael Echagüe y Birmingham, Marqués del Serrallo. La historia del Real Cuerpo de Alabarderos terminó con una triste despedida, el día 14 de abril de 1931.

En nuestra última guerra, y con motivo del asalto al Cuartel de la Montaña, desapareció el historial valiosísimo de los Alabarderos que aquí se encontraba. En el transcurso de los años que llevamos dedicados a esta investigación histórica buscamos, sin cesar, la remota posibilidad de que hubiera alguna copia de aquel historial, pero, lamentablemente, hasta ahora, no ha sido posible encontrar en ninguno de los numerosos archivos consultados, estos papeles. No obstante, nuestra labor investigadora continúa sin desmayo.

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



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



★★★★★
**HOTEL
LAS SALINAS**
Caja Tegulje / Lanzarote

Reservas: Lanzarote Tels. (928) 81 30 40 Télex 96320
O en su Agencia de Viajes

los servicios del
BANCO ESPAÑOL DE CRÉDITO
 llegan a todos los lugares del mundo



BANESTO cuenta con la
 organización más extensa de todo el país.

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

Representaciones

En AMÉRICA:

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

En EUROPA:

Alemania Inglaterra
 Bélgica Suiza
 Francia

En ASIA:

Filipinas Japón

En OCEANÍA:

Australia

OFICINA PRINCIPAL: Alcalá, 14. MADRID

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



Un cierto carácter

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

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

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

Christofle
Orfèvre à Paris

Ya puede comprar su Mercedes-Benz
a Mercedes-Benz.



Los Mercedes-Benz han dejado de ser un sueño imposible para muchos españoles. Lea porqué.



Un sueño hecho realidad.

Ya los Mercedes-Benz están libres de cupos de importación. Esto quiere decir que Vd. ya puede solicitar directamente a Mercedes-Benz el modelo Mercedes que desee, exactamente igual que cualquier otro europeo.

Estrene un último modelo Mercedes-Benz.

Comprar directamente a Mercedes-Benz supone poder elegir el último modelo Mercedes-Benz que cumpla sus exigencias. Desde los Mercedes-Benz Diesel, una combinación insuperada de larga duración y

economía, hasta los potentes Mercedes-Benz 450, pasando por el Mercedes Coupé o la nueva serie familiar T. Elija su modelo y solicítelo directamente a Mercedes-Benz. Así de sencillo.

Un Mercedes-Benz pensado para usted.

Comprar directamente a Mercedes-Benz supone también elegir todos los detalles personalizados que usted desea. Sus colores preferidos, los extras que le apetecen. En otras palabras: usted estrena un Mercedes-Benz, pensado exactamente para usted.

Sólo Mercedes-Benz garantiza los Mercedes-Benz.

Estrenar un Mercedes-Benz último modelo representa además disfrutar de la total garantía Mercedes-Benz. Y, aunque le parezca increíble, comprar un Mercedes-Benz nuevo le costará menos de lo que normalmente tendría que pagar por uno usado.

En España, 268 puntos de atención al cliente Mercedes-Benz.

En España, MEVOSA (Compañía Hispano Alemana Mercedes-Benz Vehículos y Motores, S. A.) es el representante exclusivo de Mercedes-Benz. A través de 67 concesionarios y 268 puntos de atención al cliente, se garantiza la asistencia para su Mercedes-Benz en todo el país.



Mercedes-Benz.

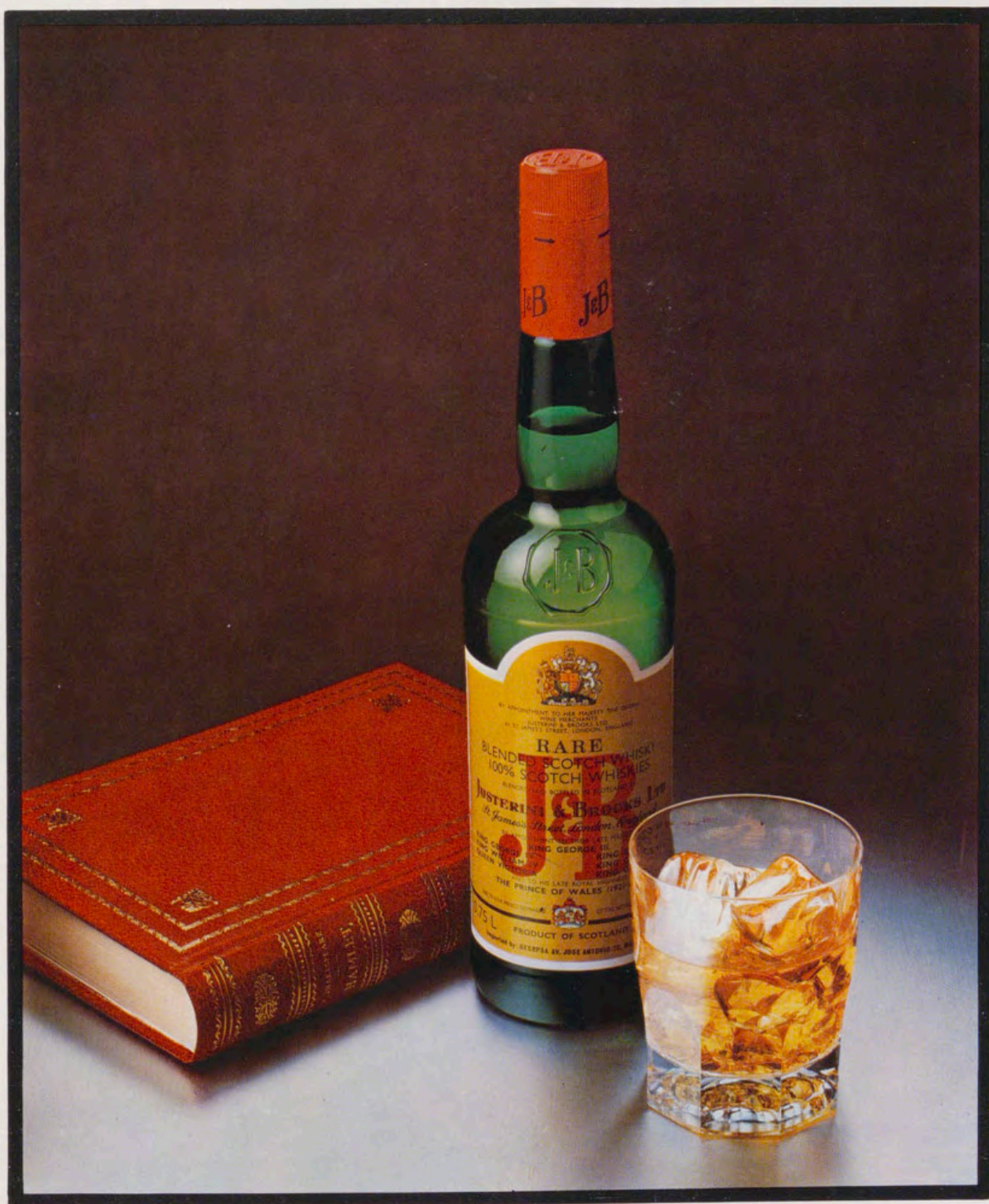
Representante general de DAIMLER BENZ - MEVOSA Don Ramón de la Cruz, 105
Teléfono 401 60 00 - Madrid-6.

Cubiertas para la Revista REALES SITIOS



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

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



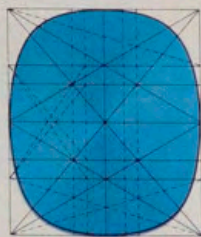
Shakespeare, Dickens.
Burns, T.S. Eliot, Walter Scott,
Justerini & Brooks.

Whisky J&B. Rotundamente distinto.

PATEK PHILIPPE



Inconfundible



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

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

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

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



PATEK PHILIPPE

Los Maestros de la relojería Suiza

Albacete - Joyería Mompo - Marqués de Molins, 15
 Alicante - Joyería Gomis - Méndez Núñez, 10
 Almería - Joyería Regenta - Generalísimo, 35
 Asturias - Joyería Casaprima - Uría, 1
 Badajoz - Joyería Alvarez Buiza - Pza. España, 15
 Barcelona - Joyería Bagués - Paseo de Gracia, 41
 Barcelona - Joyería Puig Doria - Avda. Gilmo. Franco, 612
 Barcelona - Unión Suiza Vendrell - Avda. Gilmo. Franco, 482
 Bilbao - Joyería Viciola - Gran Vía, 19 - 21
 Bilbao - Joyería Suárez - Ercilla, 25
 Cádiz - Joyería Mexia - Columela, 36

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

Madrid - Soto Largo - Avda. José Antonio, 70
 Madrid - Joyería Aldao - Avda. José Antonio, 15
 Madrid - Joyería Durán - Serrano, 30
 Madrid - Villanueva y Laiseca - Ctra. San Jerónimo, 11
 Madrid - Joyería Yanes - Goya, 27
 Málaga - Joyería Marcos - Laros, 2
 Marbella - Joyería La Española - Valdés, 12
 Murcia - Joyería Torres Gascón - Trapería, 26
 Palma de Mallorca - Relojería Alemana - Colón, 40
 Pamplona - Joyería Pedro Bueno - Bergamín, 3
 Reus - Joyería Pamies - Monterols, 38

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

DOSSELES

BORRABOS

PARA LA CORONA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XVIII (2)

Por MARIA LUISA BARRENO SEVILLANO

Dosel para el salón de Besamanos de la Reina María Luisa, en el Palacio Real de Madrid: 1, vista general; 2, detalle de la cenefa; 3, techo; 4, caída frontal.



1.



2.

3.



4.



CONTINUAMOS con este artículo el tema de los dosseles confeccionados para ceremonias oficiales. En este sentido, y de abril de 1792 hay dos facturas de los bordadores Domingo Gómez de los Ríos y Lorenzo Moreno que reciben, cada uno, 1.500 reales de vellón por los dibujos que han presentado a los

Reyes del proyecto de un baldaquino que debe ser bordado para la sala de besamanos de la Reina en el Palacio de Madrid¹. Probablemente, es el de seda verde conservado actualmente en los Museos de Palacio. De lo que no hay duda es de que fue bordado para la Reina, y en aquellos años, pues en la cortina del fondo hay un doble escudo: el ya conocido de la corona española y de las órdenes del Toisón y de Carlos III, y el del ducado de Parma, lugar en que nace María Luisa, del que cuelga la orden que, en 19 de marzo de 1792, instituye la Rei-

na y que lleva su nombre. Seguramente el dosel se bordó para conmemorar este hecho y para que sirviese en las solemnes entregas de las condecoraciones, que sólo podían recibir damas nobles.

El resto del campo está cuajado de estilizadísimas flores de lis. Alrededor tiene una ancha cenefa subdividida en varias franjas siguiendo el estilo imperante en el momento que, como el del dosel de Robredo, se puede denominar «greco». En la parte central se enlazan y superponen sin interrupción diversos elementos: sobre la base for-

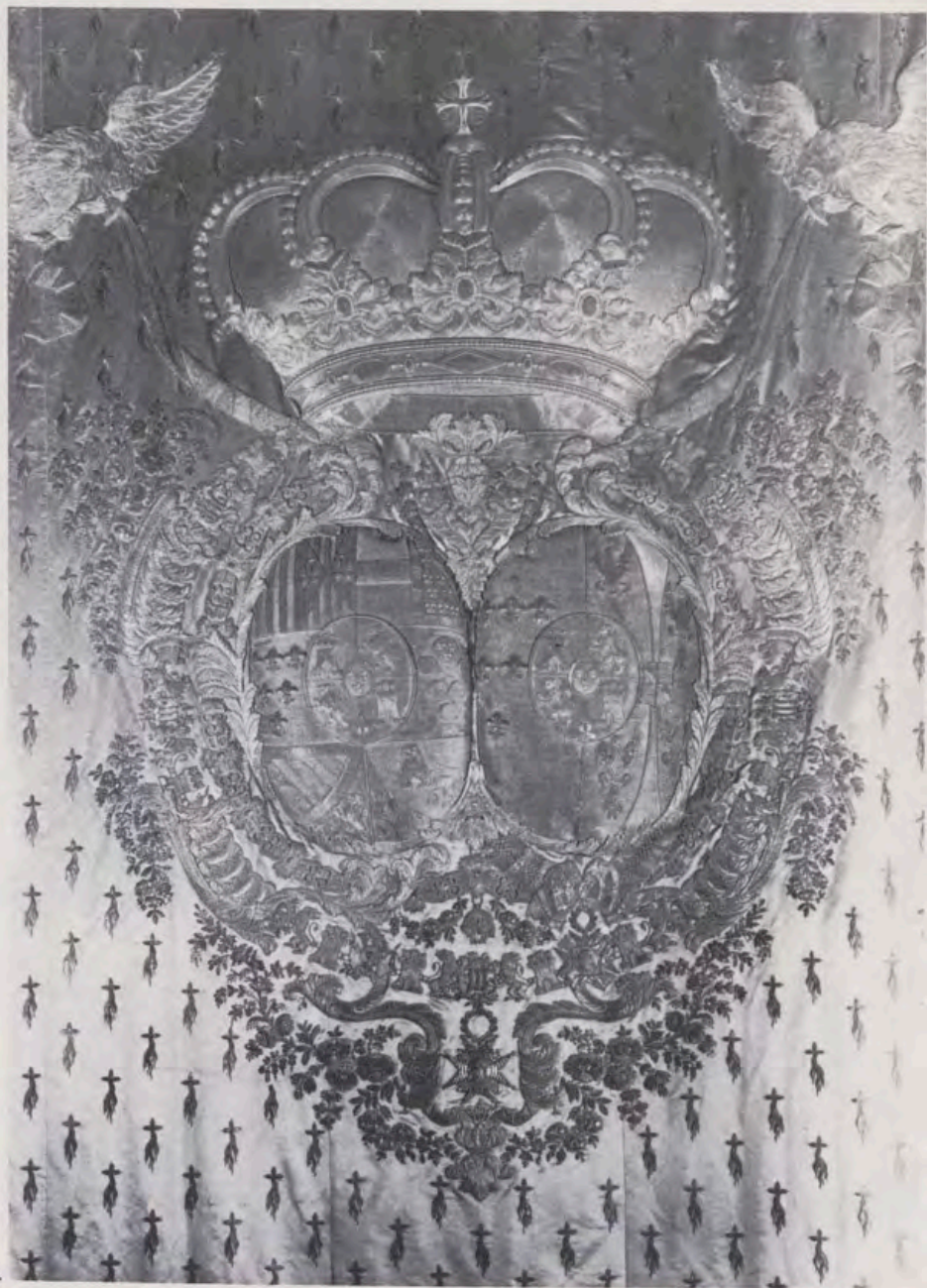
mada por dos esfinges de tipo griego con cabeza de mujer coronada de guirnaldas que se mira en un espejo, cuerpo de león y alas de ave rapaz, hay cuernos de la abundancia, óvalos y cestos con ramos de flores, jarrones de distintos tipos, candelabros, pájaros y, entre ellos, elementos vegetales, como hojas de acanto, espigas, palmas y flores, bien aisladas, bien en ramos, en guirnaldas y en coronas. Todo ello muy estilizado y poco naturalista, efecto al que contribuye el que esté bordado con materiales metálicos. El imperial tiene en su interior un óvalo



1.



2.



3.

1. J. J. Fabregat: motivo decorativo en la traducción de «La conjuración de Catilina», de 1772.

2. Sillón del dosel para el Salón de Besamanos de la Reina María Luisa.

3. Escudo de la Corona Real española y del ducado de Parma, con las órdenes del Toisón, de Carlos III y de María Luisa, en este dosel.

4. Lecho mortuario de los Reyes en el Palacio Real de Madrid.

CAMA Y DOSEL DE DAMASCO AMARILLO

dividido en varias franjas concéntricas. La central contiene un Sol² y, alrededor, entre roleos y guirnaldas, pájaros y jarrones alternándose. En las cenefas de caída, rematadas por ancho fleco de oro, se repite sin grandes variaciones el mismo repertorio de motivos decorativos.

El sillón compañero, realizado en el mismo período, es de bellísima factura, de madera tallada y dorada; tiene las patas delanteras rectas, acanaladas y terminadas en dos delfines; la posterior está formada por el entrela-

zamiento de tres cuerpos de delfines; el respaldo, ovalado, está ornado con tallas de roleos y rosetas, que repiten los motivos del bordado, y con guirnaldas que en la parte superior se rematan con un nido y dos aves. Los brazos tienen dos esfinges, de tipo griego semejantes a las de la base del dosel. La decoración bordada repite los motivos del dosel aunque el dibujo sea distinto, y tiene como novedad los pájaros sorprendidos en vuelo, en el respaldo del asiento, que parecen haber escapado de la jaula abierta que pende de la parte superior.

4.



En el Palacio Real de Madrid se conserva una gran cama de parada con baldaquino de damasco amarillo bordado con materiales de plata y sedas de matices, destinada a servir de lecho mortuario en los funerales de las personas reales. Se complementa con un dosel también de damasco amarillo y bordado con materiales semejantes, aunque el dibujo y la concepción del sistema decorativo es diferente en ambos; este dosel albergaría a los miembros más importantes de la familia real que presidiesen los actos oficiales del duelo.

La cama tiene unas líneas muy simples sin que su estructura de madera tenga otra misión que la portante. Su único adorno y el que le da un aspecto de mueble lujoso es el bordado que recubre de manera total la cubierta del lecho, el paño del fondo y el baldaquino, que es singularmente rico al estar adornadas sus caídas con anchos flecos de plata. Sobre las esquinas, coincidiendo con las columnas de sostén, cuatro adornos en forma de jarrones con cubierta que contribuyen a dar un aire serio y solemne.

Los bordados cubren ininterrumpidamente cada trozo de superficie disponible, ordenándola alrededor de unas líneas que delimitan en cierta manera el espacio invadido por mil especies de flores, cuyos tallos no respetan de forma estricta esas limitaciones, introduciéndose a través de gruesos trazos e invadiendo otras áreas. El esquema decorativo está absolutamente dominado por el elemento vegetal que se impone de forma resuelta, incluso en las cintas de separación que llevan en su interior pequeñas rosetas y terminan en roleos de hojas de acanto curvas.

Las flores (rosas, claveles, tulipanes, campanillas, lirios, etc.) están reflejadas, en general, de forma bastante naturalista. Esquematizan, sin embargo, una serie de motivos decorativos realizados por combinación de unas hojas carnosas y cálices terminados en volutas, elementos repetidos en toda la composición y que se sitúan en los puntos de enlace de las líneas, en las esquinas, y son la base de donde nacen tallos de flor. Estas hojas forman, unas veces, una enorme flor vista en perspectiva desde arriba, dentro de la cual están minuciosamente representados estambres y pistilos; otras veces, ese motivo cortado lateralmente está visto de perfil; los hay con un remate de hojas alargadas en abanico, como se puede ver en las esquinas de la colcha, y también se forman superposiciones de cálices y corolas de las que sale el tallo de una flor.

Lecho mortuario de los Reyes: 1, colcha; 2, techo del dosel.
 Dosel de damasco amarillo, del Palacio Real de Madrid: 3, vista general;
 4, detalle de la cenefa; 5, detalle de la caída frontal.
 Cama con colgadura de seda azul, del Palacio Real de Madrid: 6, vista
 general; 7, colcha; 8, techo.



1.



2.



3.



4.

El dosel compañero de esta cama tiene en común con ella el fondo de damasco amarillo y la técnica de bordado en plata con sedas, pero los esquemas compositivos del bordado son muy diferentes. La diferencia más notable es, sin duda, la reducción del espacio bordado, que se limita en la cortina del fondo a franjas cercanas a los bordes. En el cielo estas franjas rodean un motivo central que no cubre toda la superficie disponible como ocurre con el techo del baldaquino de la cama. Las líneas de rosetas forman dibujos más claros y sencillos; las flores, mucho menos abundantes, se distribuyen entre ellos de manera más regular y ordenada y los motivos formados por la combinación de hojas desaparece por completo.



5.

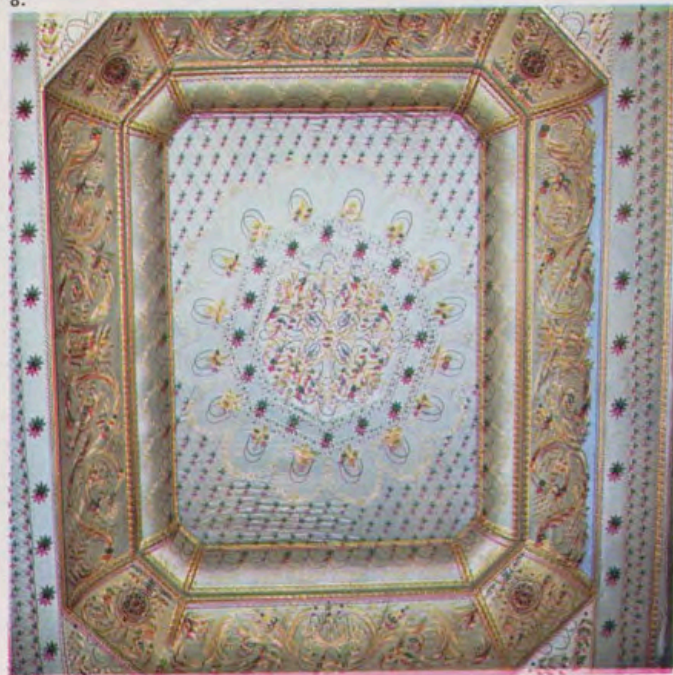


6.

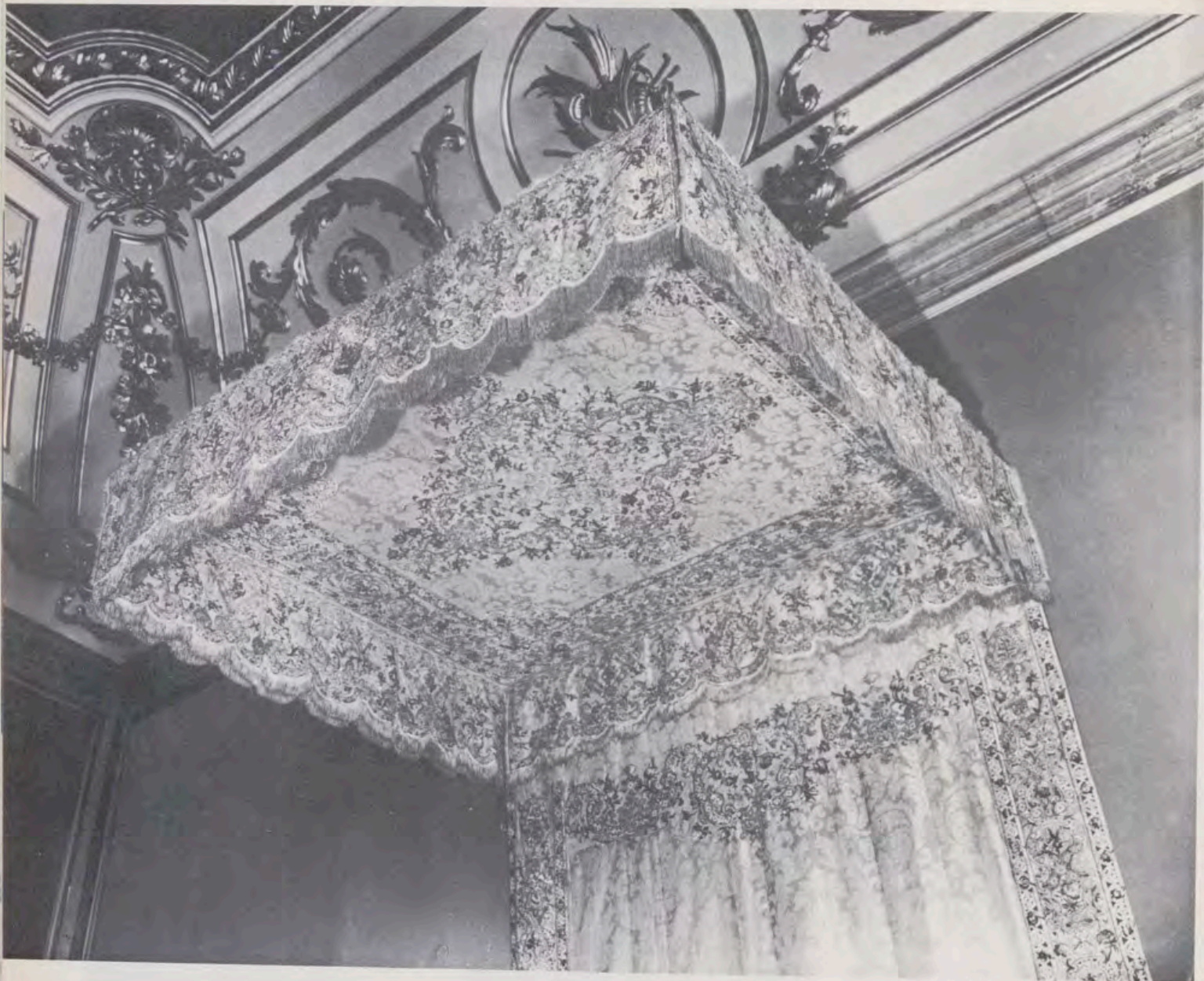
7.



8.



Estos dos muebles fueron realizados, según pienso, en dos momentos diferentes y por distintas manos. La cama, como estructura, hace pensar en un tipo que se extiende por toda Europa durante los últimos treinta años del siglo XVII, a partir de un modelo francés, que se llamó «cama a la francesa»³, que tenía una estructura cuadrangular semejante a ésta; a veces se dejaban travesaños y las astas de madera tallada al descubierto, adornándola en la parte superior con jarrones o «bouquets», en muchas ocasiones rematados con vistosas plumas de avestruz; el lecho se aislaba del exterior con cortinas. La cubierta de seda amarilla que la recubre es, sin lugar a dudas, obra de mediados del siglo XVIII, por diversos motivos: en primer lugar, el dibujo de la composición que, aunque respeta unos ejes de simetría y ciertas reglas de regularidad, da la impresión general de que es algo un poco anárquico y caprichoso, asociable al estilo rococó; en segundo lugar, el hecho de que las flores sean protagonistas en una obra y no meros motivos decorativos para rodear los temas centrales de medallas historiadas es otra muestra evidente del período en que se realizó. La duda que queda es el saber dónde se bordó. En España no pudo ser, pues entre las obras conservadas de distintos tipos (colgaduras de paredes, doseles, alfombras, sillerías, etc.) no hay ninguna cuyas características —motivos decorativos, ordenación de éstos y la técnica— coincidiera de algún modo con esta pieza. Guarda, sin embargo, una cierta similitud con la obra del italiano Matías Gasparini, que viene de Nápoles con Carlos III y borda la colgadura de la sala que hoy lleva su nombre, pero que evidentemente no es el autor del dosel, pues su técnica peculiar de bordado en líneas concén-



Techo del dosel de damasco amarillo.

tricas no aparece aquí. Esta semejanza con Gasparini hace pensar en que pro venga de Italia, y más concretamente de Nápoles, ciudad con la que, en ese período, las relaciones culturales y artísticas son estrechísimas.

El dosel pudo hacerse en España unos años más tarde tomando alguno de los motivos decorativos de la cama como las bandas de rosetas y las flores, dejando aparte otros como flores inventadas hechas con hojas, y, sobre todo, abandonando el «horror vacui» que preside la composición decorativa de la cama.

CAMAS «A LA IMPERIAL»

A finales del siglo XVIII y principios del XIX hay noticia de que se construyen para servicio de la familia real varias camas, realizadas en colaboración por individuos del Oficio de Tapicería, que actúan de directores del trabajo, como Pedro Cancio, Antonio

Pomareda y Joaquín Álvarez, y bordadores, como Bernardino Pandeavenas, Josef Nieto y Julián García. Algunas de estas camas son pequeños caires individuales, otras son camas de matrimonio «a la imperial» cuya característica es llevar sobre el lecho, apoyado sobre cuatro columnas, un baldaquino del que penden cortinas que lo aíslan del exterior. De este tipo se conservan dos ejemplares en el Palacio Real de Madrid.

Una de estas camas tiene la cubierta y las cortinas de raso azul claro y es un típico mueble que se hace, durante el reinado de Carlos IV, de madera tallada y pintada en blanco y dorado, de líneas rectas y sencillas, sin otras concesiones al adorno que unas pequeñas guirnaldas y cartelas. Sobre la cama con testero se asienta el baldaquino, de iguales dimensiones que el lecho, apoyado en cuatro finas columnas estriadas. De él caen las cortinas bordadas con cordoncillos de plata que se combinan formando rombos fijados en puntos de intersección

con cruces bordadas de plata. El dibujo del bordado de la colcha y del cielo del dosel se desarrolla a partir de un motivo central formado por la combinación de roleos dentro de unos ejes de simetría, encerrados en octógonos alrededor de los cuales hay una línea de estrellas y otra de motivos vegetales muy estilizados en las cenefas de los bordes; en las caídas de la colcha y del dosel roleos y guirnaldas de flores bordadas con sedas de colores; y los espacios libres cubiertos con una retícula de cordones de plata.

A esta cama creo que se refiere la cuenta presentada por el bordador Julián García, quien dirigido por Antonio Pomareda hace «una colgadura de cama rica, fondo azul bordado de sedas...» en julio de 1802, que importa 115.816 reales de vellón⁴.

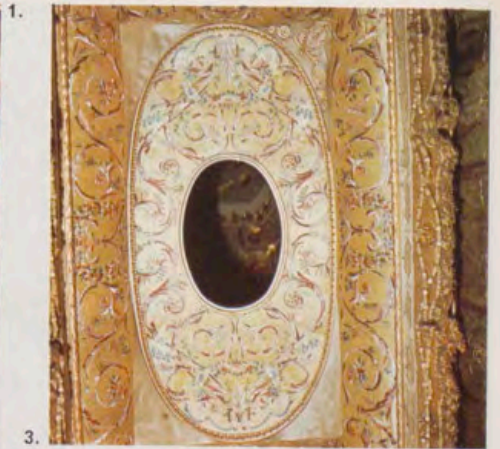
La otra cama, dentro de unas líneas sencillas, es bastante más rebuscada y efectista. De madera tallada de blanco y en parte dorada, con cartelas de cristal oscuro y pintado de blanco con



Cortina de fondo del lecho mortuario de los Reyes.



Cama con colgadura de seda, de color crema:
1, vista general; 2, baldaquino; 3, cielo del baldaquino; 4, detalle de una cortina.



adornos pompeyanos en lo alto del dosel. Las columnas que sostienen el baldaquino tienen base cuadrada hasta la mitad aproximadamente, que se transforma en circular con estrías; de ellas salen unos enganches de bronce sobre los que se apoya el baldaquino.

La colgadura es de raso color crema bordada exclusivamente con sedas blancas y amarillas formando un dibujo de cartelas exagonales, y el resto del campo cuajado de pequeñas flores de colores. La colcha y el cielo del dosel están recubiertos con airosos roles y coronas de flores, bordados con sedas de colores.

NOTAS

¹ Leg. 88. Carlos IV. Casa.

² Hay un grabado de J. J. Fabregat con un Sol muy parecido a éste en la edición que en 1772 se hizo de la Conjuración de Catilina, sobre traducción del Infante D. Gabriel.

³ Peter Thornton. French Beds. Apollo, número 99, 1974, págs. 182-187. Hay varios ejemplos ilustrativos como la cama que la Princesa Ulrica Eleonora llevó en su ajuar cuando se casó con Carlos de Suecia en 1680; y otra muy rica, de parada, del Rey Jacobo II, fechada en 1688.

⁴ Leg. 20. Carlos IV. Casa.

LA EXPOSICION GIAMBOLONIA Y SUS CONEXIONES CON EL PATRIMONIO NACIONAL Y OTROS MUSEOS DE ESPAÑA

Por JOSE MANUEL ARNAIZ

LA excepcional y primera exposición de conjunto «Giambolonia, escultor de los Médicis», organizada por el «Arts Council of Great Britain» y el «Victoria and Albert» y que acaba de ser presentada en Londres, me sugiere estos comentarios, realizados al hilo del catálogo, ejemplo y modelo en su género⁰.

Los 249 números que lo componen están representados en unas 245 piezas expuestas, la mayoría pequeños bronce, amén de dos alabastros, dos maderas, algunas ceras y terracotas (trabajos preparatorios, autógrafos en su mayor parte) y varios dibujos y retratos al óleo. Del conjunto expuesto se consideran autógrafas de Giambolonia unas 75, que comprenden la totalidad de los bronce firmados, con excepción de uno sólo¹. Vamos a comentar algunas de ellas conectadas con España, bien por encontrarse aquí los originales, bien por existir réplicas en nuestro país.

Comenzaremos por el alabastro (31 x 45 cm.) atribuido a Giambolonia en el catálogo de escultura del Museo del Prado², a quien pertenece, bajo el título «Las Cuatro Estaciones» y que es la única contribución española a la exposición.

Herbert Keutner, lo cataloga³ no solamente como autógrafo de Giambolonia, sino como la primera versión de la «Alegoría del Príncipe Francisco de Médicis». Son conocidas otras tres, dos de ellas del Kunsthistorisches de Viena, una en plata⁴ (29,7 x 43,3, probable obra alemana) y otra en bronce⁵ (30,7 x 45,6, considerada de Giambolonia). Es curiosa la anécdota que cuenta cómo el Emperador Rodolfo II, al recibir en 1604 esta última como regalo de César de Este, Duque de Módena, la llevó inmediatamente a su galería exclamando lleno de entusiasmo: «¡Ahora es mía!» La tercera versión⁶ pertenece al Museo Nacional, Bargello, Florencia (30 x 44, anónima). El magnífico ejemplar del Prado es fechado por Keutner en función del considerado retrato auténtico de Francisco de Médicis, entre 1560 y 1561, discrepando de Dhanens quien, a través

de una «ambigua» cita documental, lo supuso de 1564-65.

Cómo llegó esta excepcional joya a Madrid se ignora totalmente. Es posible que se trate de un regalo del propio Francisco a Felipe II con motivo de su estancia en la corte de Madrid en 1562-63. Hay que recordar también las negociaciones de Cosimo I, para casarle con Juana de Austria, llevadas a cabo entre 1560 y 1562 y que, por su importancia, podrían justificar tan espléndido regalo. Si, de otro modo, se trató de una muestra de reconocimiento de Giambolonia hacia los Médicis por su nombramiento como escultor de cámara, obtenido para él por Vecchiotti en 1561, pudo pasar a la colección de Cristina de Suecia y finalmente a Felipe V, como suponen los catálogos del Prado⁷. Como quiera que sea, debemos congratularnos de que esta pieza, excepcional por tantos conceptos, esté en nuestro país.

Con respecto al «Cristo crucificado aún vivo», Katharine J. Watson⁸, estudia su posible datación, refiriéndose a una comunicación de Herbert Keutner y situándolo hacia 1590. Además del crucifijo (no expuesto en Londres, número 98, 29,5 de alto, 26,5 de ancho) del Convento de la Santissima Annunziata de Florencia, se exhiben otros ejemplares cedidos anónimamente y se cita en nota el del altar de la Anunciación en el Convento de las Descalzas Reales de Madrid.

Hace años, en una de mis visitas al Convento, este Cristo me impresionó hondamente, como algo verdaderamente excepcional por su hermosura y calidad. Goza la imaginación recreando el conjunto que representaba este altar de las Descalzas Reales, donde, como fondo del Cristo, estaba la «Anunciación» que Fray Angélico pintó para Santo Domingo de Fiésole y que en 1861 se trasladó al Museo del Prado desde este Convento en donde entraría tras su compra por el Duque de Lerma en 1611.

Es el único ejemplar posiblemente documentado, salvo que el de la Annunziata sea el que perteneció al «cimboggio» encargado a Giambolonia en 1578, lo que parece muy probable si

se admite una datación anterior a la ya expresada.

En favor de su atribución a Giambolonia como obra autógrafa, existen múltiples argumentos: su tamaño, 36 centímetros, de los pies al alto de la cabeza (no 35, como se cita en el catálogo), lo que supone un 20 por 100 más que el mayor de los conocidos. Tanto la barba como la cabellera son de una gran calidad, pero sin caer en el intrincado y, en cierto sentido, prolijo trabajo que presentan algunas obras de taller. El paño, que no cubre el dorso de la figura, tiene los plegados característicos del maestro y su tratamiento es tan natural como bello. Las uñas, trabajadas de la misma habitual «manera» del gran Giambolonia. Su dignidad natural, que sin perder la excepcional calidad del modelado, presenta un idealizado naturalismo, la belleza del rostro, lo hacen el más hermoso de los ejemplares. Bien pudiera tratarse, si se acepta la datación propuesta por Watson, de aquel crucifijo dorado «aún vivo»⁹, enviado a Madrid en 1603, por el Gran Duque Fernando a Felipe III. Parece oportuno recordar también, la mención hecha por Simón Fortuna en carta al Duque de Urbino, en 9 de abril de 1583, de cuatro crucifijos de poco más de dos palmos (44 cm.), en plata, bronce o cobre, uno de los cuales fue enviado a Felipe II¹⁰.

Otro crucifijo «aún vivo», también en bronce dorado, fue enviado a la Condesa de Lemos, junto con los cuatro evangelistas a los que me refiero más adelante¹¹.

A reserva, pues, de los comentarios, que los máximos especialistas puedan realizar al conocer esta joya, ahora reproducida por primera vez, creo que merece incluirse entre las autógrafas de Giambolonia, tan alejada se encuentra de aquella producción en serie, que nos relata Baldinucci¹² y que tantos beneficios aportó al taller de Borgo Pinti.

Otra obra de Giambolonia posee el Patrimonio Nacional: el basamento de la fuente de «Sansón y el Filisteo» que se halla en el Jardín de la Isla, en el

Real Sitio de Aranjuez. Baldinucci¹³ nos dice de ella que «Giambolonia, para el casino del Granduque, esculpía el grupo de Sansón que tiene debajo al filisteo, al cual se le dio lugar sobre la fuente del Cortile de'Sempli-ci... Aquella fuente, fue después, por el Gran Duque Fernando, enviada de regalo al Duque de Lelma (*sic*; por Lerma) en España...»

Propiedad de los Uffizzi, se exhibe el dibujo que Charles Avery¹⁴ supone realizado en 1601, cuando el conjunto dejó su primitivo emplazamiento para ser embarcado hacia España. Otros dibujos más, números 200 y 201, representan el mismo tema.

El grupo de mármol del Sansón, regalado por Felipe IV al Príncipe de Gales¹⁵, es ahora propiedad del «Victoria and Albert». En su lugar puede verse hoy, por acierto del Patrimonio Nacional, un muy interesante Baco, estrechamente relacionado con modelos de Giambolonia.

Su origen iconográfico nos parece absolutamente claro. Basta ver el «Morgante sobre un barril» del Museo del Louvre. Anthony Radcliffe¹⁶ señala su muy alta calidad en modelado y acabado y su carácter de ejemplar único en bronce, aunque Dhanens lo considera obra de un discípulo de Giambolonia. Por su parte, K. Watson, en su reciente artículo sobre las esculturas en pasta de azúcar¹⁷, utilizadas como decoración en las fiestas de los Médicis y especialmente en las de los casamientos, sugiere la posibilidad de que se trate de una obra de Tacca.

Lo cierto es que las únicas representaciones del Morgante, bufón de Cosme I, debidamente documentadas, son, aquella en que aparece sentado sobre una tortuga, en los jardines de Boboli, obra segura de Valerio Cioli, y la de Giambolonia, en el Museo Bargello, cabalgando un dragón.

Este Baco de Aranjuez trae su origen indudable del bronce del Louvre, pero ha perdido aquí su aspecto de hombre enano, su gracia picaresca y su siempre plácido aspecto, para transformarse en un joven orgulloso y desafiante, no carente de cierto atractivo pese a su enorme gordura.

¿Cómo llegó a Aranjuez? Solamente he podido encontrar sus trazas, desde 1804. Alvarez Quindós¹⁸ nos lo describe así: «Baco se ve en otra fuente de mármol negro, figura vaciada en bronce, monstruosamente gordo, horcajado sobre un tonel, con guirnalda de pámpanos y racimos y una copa en la mano derecha, de mediana forma.» Tal vez estuviera entre las estatuas «de bronce y mármol» propiedad de Felipe II, hechas llevar al Real Sitio desde las bóvedas del Alcázar de Madrid en 1622¹⁹. Otro Baco, se trasladó desde Aranjuez al Buen Retiro, según orden de 5 de marzo de 1634²⁰.

En el catálogo de la exposición, al referirse a la serie de los Evangelistas con el Cristo Resucitado, Avery²¹ menciona en «otras versiones» un conjunto de aquellos que en el Museo Lázaro Galdiano figura atribuido a Pompeo Leoni²². La realidad es que existen sólo dos ejemplares, reproducidos ahora por primera vez: un San Juan (27,6 de alto) y un San Marcos o San Lucas (26,9), ambos en bronce dorado, siendo su conservación diversa. Este tiene el oro perdido en amplias zonas y no presenta significativas variantes sobre los otros conocidos, excepto su más alta calidad. El San Juan es magnífico y su estado de conservación muy bueno. El problema comienza con la diversidad de cabezas. Esto es, mientras en el San Juan expuesto en Londres (27,9 cm.) se representa como es habitual en la iconografía, imberbe y joven, el del Lázaro, tiene, sí, el cuerpo y el águila casi iguales al del Metropolitan, pero la cabeza es barbada y totalmente distinta, recordando fuertemente, si no es idéntica, la del San Juan Bautista de Santa María degli Angiolini en Florencia (bronce y 66 cm. de alto). Las características y calidades del San Juan del Museo Lázaro le aproximan al «Cristo Resucitado» del Metropolitan (30,3 cm.) y la diversidad de la cabeza le convierte en un ejemplar, en lo que sabemos, único.

Consta documentalmente²³ que en 1603, fue traída a España, para la «Duquesa» de Lemos (*sic*), una serie en bronce dorado, que Charles Avery relaciona con estos ejemplares (insistiendo inexplicablemente en la existencia de los cuatro). Realmente parece muy posible que se trate de los mismos, ya que las obras en bronce dorado son escasas y éstos son los únicos de los que tengo noticia.

Un conjunto del Cristo y los cuatro apóstoles, con seis ángeles, hoy en paradero desconocido, coronaba el tabernáculo en el Monasterio de Certosa de Galluso, próximo a Florencia. Los libros del convento documentan los pagos realizados en 1596 por las once figuras a nombre de Giambolonia, aun cuando especifican que el trabajo es de Antonio Susini. Baldinucci²⁴ data la realización en 1600, si bien omite la figura del Cristo Resucitado que, en mi opinión, es una obra maestra, atribuible a Giambolonia y claramente relacionable con el mármol autógrafa de tamaño natural, del altar de Lucca. Debemos recordar aquí, que también realizó pequeñas esculturas en plata de los Santos Juanes, Bautista y Evangelista²⁵. Que, cuando menos, los modelos son del maestro, parece confirmado por su similitud con el San Lucas de Orsanmichele, según señala el propio Baldinucci, así como con el San Mateo de Orvieto.

No parece que exista dificultad en

la atribución de los Apóstoles del Museo Lázaro Galdiano a Giambolonia como obras autógrafas, dado que presentan semejanzas muy fuertes (p. ej. en los pliegues y en el bajo de los mantos) con obras admitidas como suyas y como ya queda dicho, especialmente con el Cristo Resucitado, del Metropolitan.

En el mismo Museo madrileño existe un ejemplar del «Marte», cuyo mejor exponente, entre los ocho presentes en la exposición, es el señalado con el n.º 42, firmado en la planta del pie derecho «I.B.» y cedido para la muestra anónimamente: es de bronce dorado y mide 39,4 cm. de alto.

Entre las numerosas versiones del propio Giambolonia, de Susini, del taller y de seguidores, Radcliffe²⁶ señala, en nota al pie, sobre otras conocidas, la del Lázaro, como asimilable al número 48 del catálogo. Propiedad del Museo Nacional Bargello, Florencia, mide 39 cm. y es muy característica la empuñadura de la espada, el rugoso acabado y la «seudo antigua» pátina verdosa.

Efectivamente, el ejemplar de Madrid presenta grandes similitudes con el expuesto. La diferencia de asentamientos de los pies, que en este caso están en contacto con el suelo, creo que es debida a la deficiente restauración de las roturas padecidas por ambos tobillos.

El de Florencia fue identificado por Da Nicola²⁷ en el inventario del «Guardaroba» del Cardenal Fernando de Médicis, después Gran Duque Fernando I, como parte de una serie de idéntica factura y pátina, algunos de cuyos ejemplares están documentados como obra de Pietro de Barga, activo en 1574-1577 y por lo demás completamente desconocido.

No obstante, Radcliffe, al comentar el bronce de Madrid, atribuido por Camón Aznar a Barga²⁸, opina que puede tratarse de un ejemplar más moderno. Verdaderamente, la falta de cincelado, fea pátina y la mala restauración, le hacen resultar pobre y nada grato.

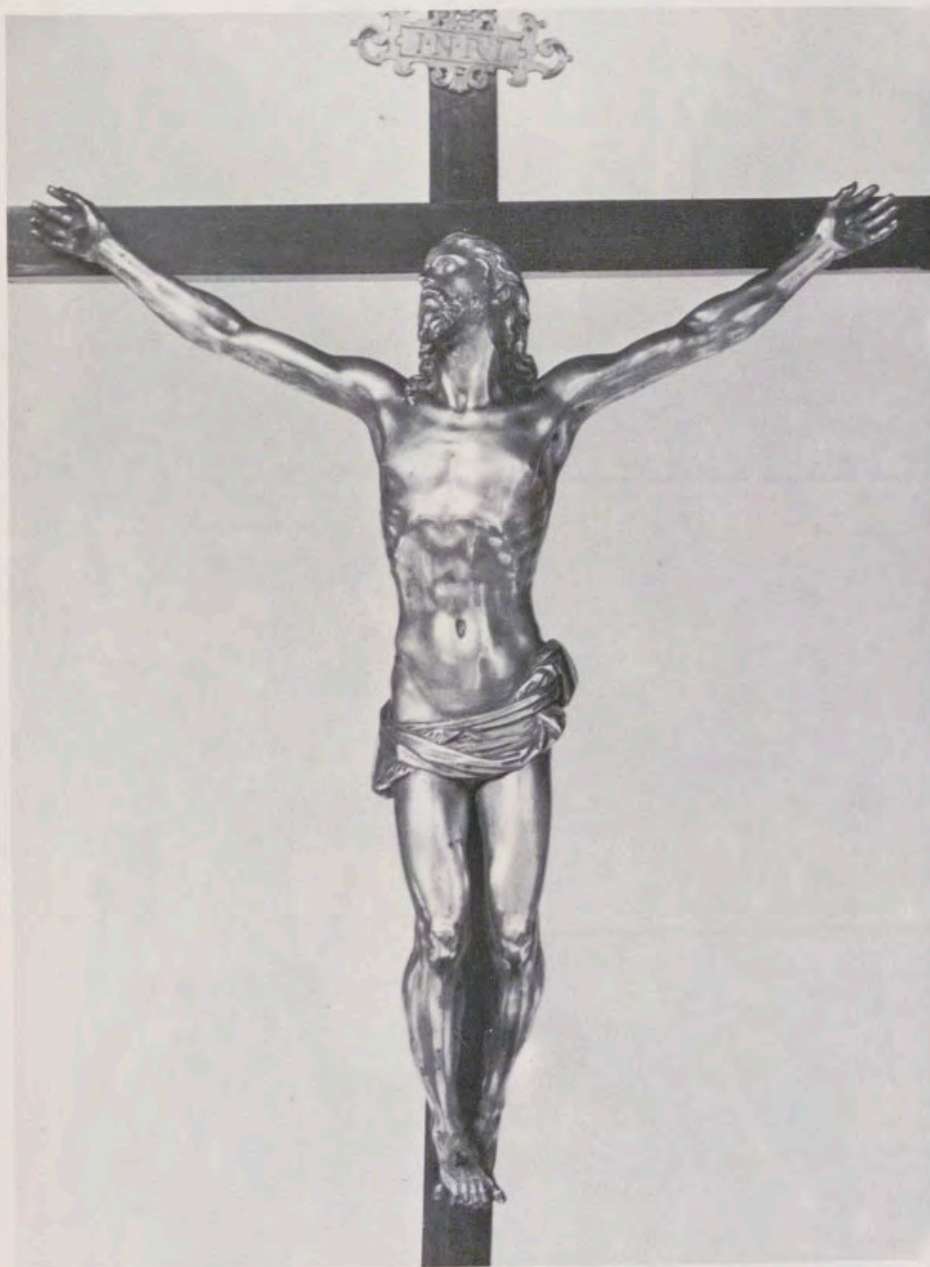
Una interesante pieza, no expuesta pero sí recogida en el catálogo, es el bronce ecuestre que Katharine Watson²⁹ relaciona (a mi juicio correctamente) con la de Felipe III en la plaza Mayor de Madrid. Consta que Fernando I, encargó a Giambolonia en 1606 el monumento, para enviarlo a la Corte de España como regalo³⁰. Fue presentado en Madrid, ya terminado, el 24 de noviembre de 1616, por Antonio Guidi, cuñado de Tacca, y emplazado en enero de 1617 en la Casa de Campo³¹. Considera K. Watson, que el pequeño bronce del «Verwaltung Staatlichen Schlösser und Gärten», Hessen (60 cm.) puede ser obra del propio Pietro Tacca o de Antonio Susini, vis-



1.



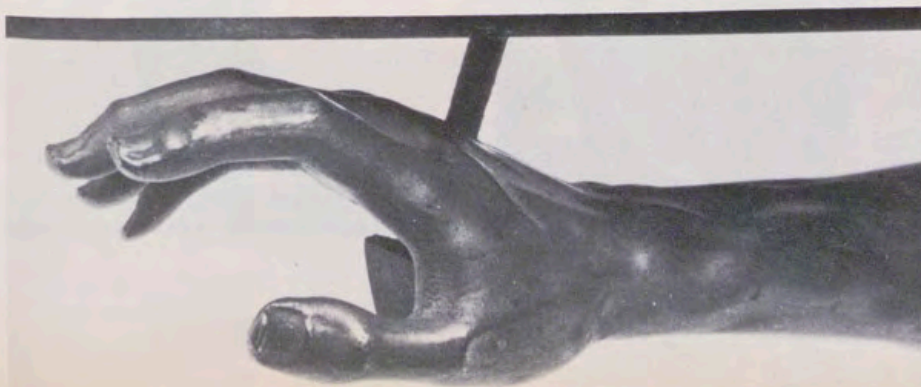
2.



4.

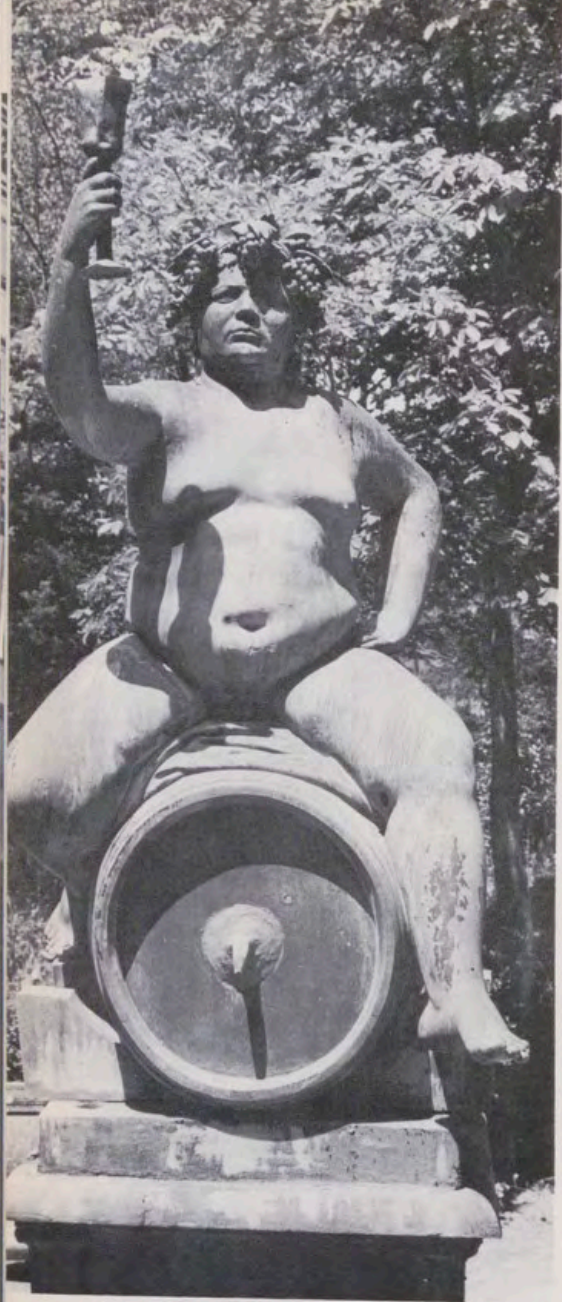


5.



3.

1. «Alegoría de Francisco de Médicis», alabastro. Giambologna, hacia 1560. Museo del Prado (Madrid).
2. «Crucifijo, aún vivo», bronce dorado. Giambologna, hacia 1590. Descalzas Reales (Madrid);
3, detalle de la mano derecha; 4, detalle de la cabeza; 5, detalle de las piernas.



1.



3.



5.



2.



4.



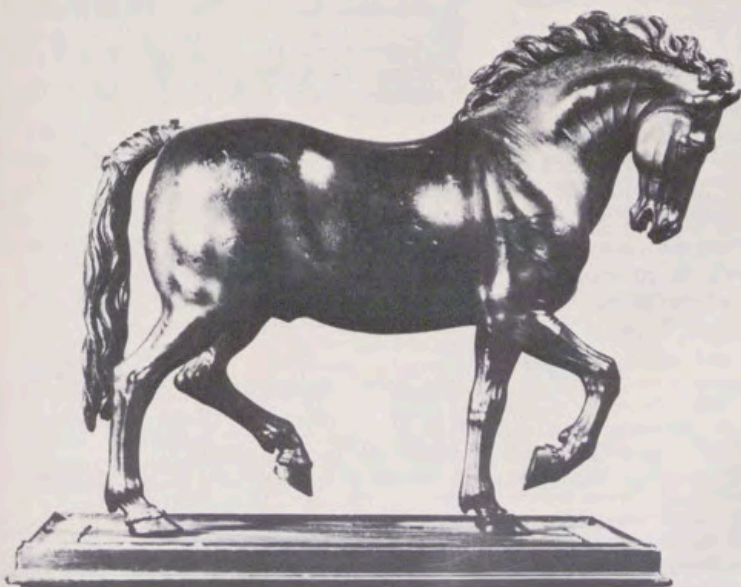
6.



7.



9.



8.

1. «Baco sobre un barril», bronce. Jardín de la Isla. Real Sitio de Aranjuez.
2. «Baco sobre un barril», bronce. Pietro Tacca? Museo del Louvre.
3. «San Juan Evangelista», bronce dorado. Antonio Susini o Giambolonia?, c. 1600. Museo Lázaro Galdiano (Madrid).
4. «San Marcos o San Lucas», bronce dorado. Antonio Susini o Giambolonia?, c. 1600. Museo Lázaro Galdiano (Madrid).
5. «San Juan Evangelista», bronce. Antonio Susini, c. 1600. Metropolitan (New York).
6. «Estatua ecuestre de Felipe III», bronce. Pietro Tacca o Antonio Susini. Staatlichen Schlösserund Gärten, Hessen.
7. «Felipe III a caballo», bronce dorado. Giambolonia, c. 1595. Museo del Prado (Madrid).
8. «Caballo al paso», atribuido a Antonio Susini. Bronce. Museo Arqueológico Nacional (Madrid).
9. «Felipe III a caballo», bronce dorado. Giambolonia, c. 1595. Museo del Prado (Madrid).

tas las afinidades entre el caballo que monta Felipe III (de cuya identificación no cabe dudar seriamente)³² y el firmado por éste, en el «Victoria and Albert».

Como escultura ecuestre de Felipe III, me parece necesario traer aquí a colación, la sensacional del Museo del Prado, «Felipe III a caballo»³³. En Bronce dorado, sobre plinto de 37 cm. en diámetro y bronce, mide 0,62 cm. Fue dado a conocer por Sánchez Cantón³⁴ con, a mi parecer, perfectamente válida atribución a Giambologna.

Señalaba como fecha de su realización las proximidades de 1595, basándose en la edad del regío jinete, nacido el 14 de abril de 1578 y la de su casamiento con Margarita de Austria en 1599, puesto que en tal momento «ya había empezado a engordar, según revelan los retratos del tiempo de la boda; por ejemplo, el de la Biblioteca de El Escorial».

La pequeña estatua ecuestre (fundidos jinete y caballo por separado) presenta analogías importantes con obras reconocidas como de Giambologna. Compárela el lector, sin ir más lejos, con el alabastro, también del Prado, del que hemos tratado más arriba. Las manos, el canon de la figura, las corazas de ambos príncipes. Otro ejemplo también aducible, es la pequeña cera³⁵ perteneciente al «Victoria and Albert», boceto de la estatua de Fernando I en Arezzo, y que, por cierto, Avery fecha hacia 1594, considerándola la única aportación de Giambologna a la realización del mármol, finalmente ejecutado por Susini.

Conviene también recordar que el primer gran monumento ecuestre de Giambologna, el de Cosimo I, si bien encargado en 1587, no fue entregado hasta 1594.

Muchos son los motivos que pudieron justificar la realización por Giambologna de tan espléndida obra por encargo de los Médicis, y pudo no ser el menor de ellos el halago a Felipe II al representar a su hijo y heredero, el Príncipe Felipe, en la «gran manera» en que lo había sido Cosme I, también por su escultor de cámara, y después Fernando de Médicis, Enrique IV, Rodolfo II y, finalmente, el propio Felipe, ya tercero de España, en obra acabada por Tacca.

Del pequeño bronce que el Prado exhibe en la Sala de Tapices no se conocen otros ejemplares, y es excepcional en calidad y belleza.

El caballo es conceptualmente el conocido de Giambologna, si bien un poco más estilizado. El jinete es menor en proporción a los suyos conocidos, lo que, no obstante, no disminuye su gran dignidad. Los detalles de la espada (que no he visto sino en fotografía), así como de las espuelas y de las bridas y el esgrafiado de la gualdrapa, obligan a pensar en la colabora-

ción de algún orfebre en el acabado. Pero, y deseo insistir en ello, conceptualmente y con gran probabilidad, gran parte de la obra, me parece de Giambologna.

Convengo con Sánchez Cantón, en que la hipótesis de la paternidad de Pompeo Leoni, no puede ser considerada, no sólo por la ausencia de documentación (su vida y obra nos son muy conocidas), ya que estos argumentos son válidos también para el escultor de Cosme I, sino por la inexistencia de monumentos ecuestres a él atribuibles, mientras que la fama de Giambologna está, en buena parte, cimentada en ellos.

Nos queda, por último, dentro del catálogo que comentamos y que es base fundamental en estas notas con las que hemos querido señalar los ejemplares españoles directamente relacionados con los presentados en esta exposición, el «Caballo al paso» (23,5 cm. de alto) del «Victoria and Albert» y su homólogo del Museo Arqueológico Nacional (22,4 de alto, 27 de largo).

Katharine Watson³⁶ señala que el test de termoluminiscencia practicado, fija el año 1605, como última fecha, técnicamente posible, para la fundición del ejemplar expuesto, lo que hace recobrar nueva importancia al modelo, puesto que fue realizado en vida del propio Giambologna.

Consta que tanto Cigoli como Paganí hicieron dibujos para el monumento ecuestre de Cosimo I, con el cual se relaciona íntimamente este caballo, mientras que Antonio Susini ejecutó los modelos y los moldes³⁷. Generalmente son piezas atribuidas a éste, en sus varias versiones (no menos de siete), siendo la del Arqueológico de una calidad media. Está soportado por un zócalo en ébano, sencillo y elegante del siglo XVII.

Otras muchas pequeñas esculturas existen en España, derivadas de originales del maestro o de sus modelos, correspondiendo a las presentadas en la magna exposición «Giambologna, escultor de los Médicis». La mayor parte «reediciones» del XVII, XVIII e incluso del XIX. Otras en mucho menor número, merecen un más detenido y atento estudio, con profundo examen de las fuentes documentales antiguas, pero que por ello mismo, caen fuera de un trabajo, donde la premura del comentario, para preservar su parte de carácter informativo, excluye el dilatado tiempo que tal análisis requeriría.

NOTAS:

³² «Giambologna Sculptor to the Medicis», catálogo de la exposición del mismo título, Londres, 1978. Edit. Charles Avery y Anthony Radcliffe. Citado en lo sucesivo como «catálogo».

¹ Catálogo, Introducción, pág. 10.

² A. Blanco y M. Lorente, Madrid, 1969, número 296, págs. 207-208.

³ Catálogo, n.º 121, págs. 154-155.

⁴ *Ibidem*, n.º 119, pág. 153.

⁵ *Ibidem*, n.º 118, pág. 152.

⁶ *Ibidem*, n.º 120, pág. 153.

⁷ Es justo hacer constar que el primer catálogo impreso de las esculturas del Prado, fue el de Eduardo Barrón, Madrid, 1908 (y no el de Lorente de 1969, como indica Keutner), donde recoge este alabastro con el n.º 296, pág. 124, como obra italiana del siglo XVII o XVIII, proponiendo su identificación con «Las Cuatro Estaciones» adquiridas por Felipe V a la Duquesa de Alba.

⁸ Catálogo, n.º 98 y ss., hasta el n.º 104, páginas 140-142.

⁹ E. Dhanens: «Jean de Boulogne, Giovanni Bologna Fiammingo», Bruselas, 1956, pág. 369.

¹⁰ E. Dhanens: *Ibidem*, págs. 351-352.

¹¹ Una carta de 14 de julio, del 31, de 1603, dice que a través de Gio Andrea Ullio, se envía una cajita con cuatro evangelistas, todos de metal dorado, y un crucifijo «ancor vivo» del mismo material dorado «tutto designi de Gio Bologna, A.S.F., Archivo Mediceo, Lettere et inserti per Mr. Roderigo Alidoti, Mr. Concini, 1602-1604, vol. 4936. Cita a través de Ch. Ruelens, 1887, pág. 219.

¹² Baldinucci: «Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua», Florencia, 1770, t. VII, pág. 104.

¹³ *Ibidem* (1770), t. VII, págs. 91-92.

¹⁴ Catálogo, n.º 199, pág. 202.

¹⁵ Pope-Hennessy: «Italian High Renaissance and Baroque Sculpture», Phaidon, 1970, pág. 382.

¹⁶ Catálogo, n.º 51, pág. 102. Vid. núms. 50, 52, 53, 54 y 55.

¹⁷ K. J. Watson: «Sugar Sculpture for Grand Ducal Weddings from Giambologna Workshop», Connoisseur, Setiembre 1978, págs. 20-26.

¹⁸ Alvarez Quindós: «Descripción Histórica del Real Bosque y Casa de Aranjuez», Madrid, 1804, pág. 291.

¹⁹ Real Cédula de 4 de agosto de 1622, Archivo de Palacio, t. XII, fol. 135 v.º

²⁰ Alvarez Quindós: *Ibidem*, págs. 287-288. También cita en la misma página, una R. C. de 9-IV-1620, por la que 27 piezas, estatuas de bronce y mármol, se llevaron desde las bóvedas del Real Alcázar de Madrid a los Jardines de Aranjuez. No he podido encontrar la tal R. C., que podría muy bien ser la citada en la nota anterior por error de fechas.

²¹ Catálogo, núms. 112-116, págs. 147-151.

²² Camón Aznar: «Guía del Museo Lázaro Galdiano», Madrid, 1973, pág. 54.

²³ E. Dhanens: *Op. cit.*, pág. 292. Supongo que se refiere a la Condesa de Lemos, ya que desconozco que exista el ducado de tal nombre. Dhanens se refiere a la carta ya mencionada en mi anterior nota 10, fecha 14 de julio, 31, 1603.

²⁴ Baldinucci: *Op. cit.* (1770), t. XII, págs. 193-194.

²⁵ Desjardins: «La vie et l'oeuvre de Jean de Boulogne», Paris, 1883, pág. 154.

²⁶ Catálogo, núms. 42-49, págs. 93-100. El número 43, es comentado por Keutner.

²⁷ Da Nicola: «Notes on the Museo Nazionale of Florence», Burlington Magazine, XXIX, 1916, páginas 363-372.

²⁸ Camón Aznar: *Op. cit.*, pág. 44.

²⁹ Catálogo, n.º 161, pág. 180.

³⁰ Baldinucci: *Op. cit.* (1770), t. XII, pág. 119.

³¹ C. Justi: «Die Reiterstatue Philipps III in Madrid von Pietro Tacca», Zeitschrift für bildende Kunst, XVIII, 1883, I, págs. 305-315, y II, páginas 387-400.

³² Museo Löwenburg, Kassel, Inventario de 1803, donde se identifica al jinete con el Archiduque Alberto de Austria.

³³ A. Blanco y M. Lorente: *Op. cit.*, n.º 444, página 219, como Giambologna.

³⁴ Sánchez Cantón: «Archivo Español de Arte», 1954, n.º 105, págs. 13-14. Reproducido.

³⁵ Catálogo, n.º 239, pág. 226.

³⁶ *Ibidem*, n.º 151, pág. 174.

³⁷ Baldinucci (Ranalli, 1846), II, pág. 569, y IV, páginas 109-110.

ADELANTADOS DE LA MODERNIDAD MAESTROS DEL SIGLO XX GALERIAS DE ARTE

Por ANGELA FRANCO

ADELANTADOS DE LA MODERNIDAD

EXTRAORDINARIAMENTE generoso y muy digno de loa ha sido el gesto del Banco de Bilbao al regalarnos con esta magnífica exposición de «Adelantados de la Modernidad» en la rotonda de su sede en Madrid, felizmente prologada por la propia Entidad en Caracas con el lema «Nueve Adelantados de la Modernidad». En Madrid hemos sido más afortunados, pues se han incorporado algunos cuadros (que circunstancias desfavorables impidieron su traslado a tierras americanas) de los pintores Regoyos, Iturrino, Zuloaga, María Blanchard, Solana, Vázquez Díaz y Juan Grís. Y a éstos viene a añadirse el gran ausente en América, Joaquín Sorolla, de quien se han podido reunir magníficas representaciones de su genial obra.

Exposiciones audaces como ésta están sujetas a críticas más o menos objetivas en cuanto a la validez de su denominación. Desde luego es aventurado el término «Adelantados de la Modernidad». Alguien ha observado la gran ausencia de Picasso. Otros prefieren incluir al indiscutible revolucionario de la pintura actual en los márgenes de los problemas generales de la pintura moderna, no tanto española cuanto mundial. Hay quien extraña la no inclusión de Dalí o Miró, Beruete, Riancho, Casas; Rodríguez Acosta y Romero de Torres también estarían condenados al ostracismo. Ciertamente hay muchos nombres sobresalientes en la panorámica pictórica de «Adelantados». Sin embargo, creo que es injusto achacar a la Entidad promotora de esta exposición lo que no se propuso; en efecto, se afirma en el prólogo del catálogo y el título lo justifica, que no se ha pretendido una antología exhaustiva del mapa de la modernidad patria; por otra parte, el encuadrar a determinados pintores dentro de una corriente artística, bien por motivos cronológicos, bien por causas estilísticas, se presenta obviamente como una difícil tarea.

Desde luego hemos podido gozar en los albores veraniegos de la contemplación de esta magnífica serie de obras representativas de estos diez excepcionales pintores, especialmente digna de gratitud si se tiene en cuenta que la mayoría de ellas procede de colecciones particulares.

De Darío Regoyos (1857-1913), el magistral postimpresionista vasco-asturiano, anticipador de una luz verdadera en sus quietos paisajes, pintados con paciencia y amor, se ofrecen obras tan cimeras como «Peñas de Durango», «La catedral de Burgos», «Viento Sur», «Las Redes», «Irún de noche», donde busca evocar la realidad de modo evidentemente pictórico.

Joaquín Sorolla (1863-1923), quizá el último gran maestro europeo del naturalismo, sabe aunar genialmente esta tendencia artística con un impresionismo de resplandores y perfiles nítidos. Gran retratista, sorprende a los personajes en la propia esencia personal por encima del momento retratístico. Utiliza lienzos de gran aparato que impregna de la luz fuerte e intensa del Mediterráneo. Artista de vastísima producción realiza esta exposición con obras como «Pescadores valencianos», «Barcos en la arena», «Pescador» y «La Señora de Simarro vestida de valenciana».

Francisco Iturrino con Juan de Echevarría constituye la avanzada de la modernidad en la panorámica artística vasca del cambio de siglo. Pintor de ruptura como alguien le ha llamado, se siente atraído desde joven por este arte. Espíritu vibrante, vitalista y audaz, pinta bastante, caracterizándose su obra por un profundo sentido de libertad. Curiosamente, en su momento, se presenta como un pintor del futuro, siendo ahora cuando se ha hecho realidad el tinte colorista y frenético de que dotara sus cuadros. Aquí se contemplan «La tarde», «Feria de Sevilla», «Odalisca», «Noche de San Juan», «Bodegón de Sevilla» y «Fiesta en el campo», temas altamente sugestivos.

De Ignacio Zuloaga, el llamado pintor vasco de Castilla del 98, contemporáneo de la Generación y amigo de varios componentes de la misma a los que pinta, que sabe aunar el espíritu hispano con la amplitud de criterio europeo, que pinta en Segovia y vive en París, se presentan en esta exposición «Desnudo de la italiana», «Alcázar de Segovia», «Hilandería», «Valle Inclán», «Pancorbo» y «Anita Ramírez», caracterizados por una admirable fuerza que sabe imprimir a ese mundo de crisis hispano, personalizado en labriegos, mujerucas de Castilla y mendigos, de una belleza inusitada.

Isidro Nonell (1873-1911), el pintor de la pobreza, de la suciedad, de la miseria, de gruesa pincelada, con perfiles creadores de masas reveladoras del volumen, que más interpretan la realidad que la objetivan. Los ambientes sórdidos que se ven en su obra, solamente valorada al final de sus días se pueden apreciar en «Abatiment», «Mujer», «Busto de mujer», «Dos gitanas» y «Gitana».

Juan de Echevarría (1875-1931), el artista fiel a su vocación, que abandona su brillante carrera de ingeniero en la fundación de los Altos Hornos de Vizcaya, es hombre de exquisita sensibilidad, viajero infatigable que estampa en sus lienzos la gracia y sal de las gitanas, la nostálgica tristeza de los novicios conventuales, retratos de hombres ilustres de la generación del 98, como «Pío Baroja» que aquí se presenta, jarrones de flores como el delicadamente colocado en su «Naturaleza muerta con Emile», esbeltos desnudos como en su «Naturaleza muerta con estatuas» y el retrato de «Luis Bello», es, sin duda alguna, un magnífico exponente de la pintura vasca, que nacionaliza en sus temas.

La santanderina y europea María Blanchard (1881-1932), afectada de una cruel deficiencia física, que supera heroicamente, es una mujer genial respetada y admirada por los artistas más prestigiosos del París contemporáneo, que interviene activamente en el movimiento cubista, en el momento de máximo esplendor, con cuadros como «Bodegón de la caja de cerillas» y «Composición cubista», ambos de 1917 que aquí se presentan. Su agudísima sensibilidad, su gracia y ternura le llevan a pintar lo humano que descubre en personajes como «El niño del canotier», «Muchacha sentada», «Desnudo de mujer» y «El niño del globo».

Daniel Vázquez Díaz (1882-1969), el Cezanne español, que aprende mucho de la pintura francesa, se convierte curiosamente en el en-

noblecedor del desacreditado realismo español. Pintó mucho paisaje —es un pintor del paisaje vasco—, en algunos prácticamente cubista, movimiento que interpreta de manera personalísima. También se siente atraído por la pintura de monjes, cual recuerdo zurbaranesco, pero sin convertirse en vulgar imitador; utiliza los blancos con gran fuerza y sentido plástico. Otro tema particularmente grato al pintor son los toreros, en ocasiones genial retratista de conjunto como es el caso de «La cuadrilla de Juan Centeno»; aquí se nos brinda un «Retrato de Manolete» y «Torero en rojo», a los que se añaden «El niño ciego», «Los Cartujos» (el refectorio), «Desnudo y ventana» y «La fábrica dormida», con especial interés por la interpretación del color.

José Gutiérrez Solana (1886-1945), el pintor de «La tertulia de Pombo», «La familia del Obispo», «La robotica», «La vuelta del indiano» y, con ellos, del retrato colectivo, es uno de los más señeros exponentes de la personalidad por encima de todo, pintor que pinta de todo, los temas más amargos, el osario humano, como se ve en «La guerra»; las cabalgadas de la muerte, la mujer de manos encallecidas, la mujer del arrabal, como en «La casa del arrabal»; esperpéntico se muestra en el «Baile de máscaras»; genuinamente hispano en «El Lechuga y su cuadrilla» y «El cura de la aldea»; y pone una nota de exotismo a sus «Figuras chinas». Pintor y escritor, es un señero exponente de lo repulsivo y turbio de la existencia, pero respeta ese mundo serio y grave.

Juan Gris (1887-1927) fue un artista controlado, racionalista y conceptual, que no deja paso a la improvisación. El es quien ha dado al cubismo la más rica vitalidad, haciéndolo evolucionar en diversas etapas. Se siente especialmente atraído por el espacio interior, para lo cual se ha servido casi siempre del tema de la botella. Su aspiración mayor era lograr la máxima objetivación del tema. De su obra estudiada, pensada y ejecutada con minuciosidad se presenta aquí: «Femme a la gitterre», «Nature morte devant l'armoire», «Comptoir et journal» y «Le cahier de musique».

Esta magnífica exposición se enmarca por los espléndidos frescos de Aurelio Arteta, que coronan la rotonda del Banco de Bilbao de Madrid, donde aparece representado el sudor de cinco artes: Pintura, Escultura, Arquitectura, Música y Poesía.

MAESTROS DEL SIGLO XX: NATURALEZA MUERTA

UNA vez más la Fundación Juan March abre sus puertas al público ávido de la contemplación del arte, y esta vez ha sido nada menos que con ochenta y una obras de treinta y tres maestros del siglo XX de las más variadas tendencias artísticas; aquí se dan cita las principales escuelas y movimientos que se han ido sucediendo en la presente centuria: surrealismo, cubismo, dadaísmo, expresionismo, arte «pop», arte abstracto y otros. De los artistas presentados, once viven todavía y cuatro son españoles, todos dignos nombres del arte actual: Picasso, Miró, Tàpies,

Juan Gris. La más antigua obra presentada es de 1880, de Adolphe Monticelli; la más reciente un bronce pintado de Roy Lichtenstein, fechado en 1977.

No es el momento de hablar aquí sobre cada uno de los componentes de esta exposición, prologada por la de la Galería Beyeler en Basilea en colaboración con la cual ha montado la Fundación March la de Madrid. Remito al lector interesado o curioso al magistral estudio de Reinhold Hohl, «El diálogo silencioso. La naturaleza muerta en el arte del siglo XX», reproducido íntegramente en el Catálogo de la exposición y a la conferencia de la inauguración pronunciada por el profesor Julián Gállego, de la Universidad Autónoma de Madrid. Sólo pretendo aquí dejar constancia de los nombres que integran esta muestra, unos familiarísimos y primeras figuras del arte actual, otros menos conocidos, pero imprescindibles en el ámbito artístico de este siglo, bien como figuras integrantes de un estilo determinado, bien como personajes más o menos creativos a partir de tendencias artísticas dominantes. Los pintores y escultores de las 72 pinturas y siete esculturas, respectivamente son: Jean Arp, Mac Beckman, Jules Bissier, Pierre Bonnard, Georges Braque, Marc Chagall, Jean Dubuffet, Raoul Dufy, Max Ernst, Alberto Giacometti, Juan Gris (también en la exposición de «Adelantados de la Modernidad»), Paul Klee, Oskar Kokoschka, Le Corbusier, Fernand Léger, Roy Lichtenstein, René Magritte, Henri Matisse, Joan Miró, Adolphe Monticelli, Ben Nicholson, Claes Oldenburg, Pablo Picasso, Odilon Redon, Georges Rouault, Kurt Schwitters, Chaim Soutine, Nicolás de Staël, Saul Steinberg, Antoni Tàpies, Jean Tinguely y Andy Warhol.

Hemos podido presenciar dos muestras del surrealismo de René Magritte; tres naturalezas muertas del sensacional dibujante que es el arquitecto Steinberg, cuya obra se expone en los principales museos del mundo; el collage «La flor de la botella de leche», técnica tan grata a Kurt Schwitters, inicialmente expresionista y con contactos con el dadaísmo; al expresionista alemán Kokoschka con su «Naturaleza muerta con flores», tema también grato a Chagall en un estilo fantasioso y colorista. Henri Matisse, pintor, escultor y dibujante que de sus investigaciones en el realismo e impresionismo pasa al fauvismo muy colorista, y se mueve entre lo abstracto y lo naturalista, presenta aquí dos naturalezas muertas ejecutadas por los años cuarenta. Rouault cuya temática es casi exclusivamente religiosa, también brinda aquí el tema de las flores. Magníficos exponentes hay del cubismo, movimiento que realiza en el siglo XX el valor artístico del bodegón. Juan Gris presenta «La mesa del músico», obra no ciertamente representativa del autor; Picasso, el monstruo de la pintura actual, cultivador de variados géneros —pintura, escultura, grabado, cerámica, dibujo—, infatigable trabajador, muestra nueve obras bellísimas, especialmente «El sombrero» y «La botella de ron»; Fernand Léger, violento por el color con diez obras comprendidas entre 1913 y 1950; y Ben Nicholson, el constructivista que siente una preocupación escultórica, ofrece cuatro bellas representaciones.

Completan esta exposición artistas como el expresionista americanizado Beckman, relacionado con el cubismo, del que se presentan dos naturalezas muertas; Giacometti, surrealista un tiempo, que comienza más tarde a preocuparse por la distancia y las proposiciones y busca el representar el alejamiento del objeto y la relación entre el personaje y el espacio, mediante la progresiva reducción de las figuras, expone «Florero en la cocina», «Las botellas» y «Silla en el estudio»; Bissier, interesado por la pintura del Extremo Oriente, cuyas técnicas aprende; Dubuffet, interesado como el anterior por el arte de Paul Klee, que se siente además atraído por el prehistórico y africano, y utiliza materias de difícil tratamiento, lo que enriquece las posibilidades expresivas, tiene cuatro muestras de su

arte en esta exposición; Staël, el ruso afrancesado que va de lo abstracto expresionista a lo figurativo en 1952, ofrece «Flores en un jardín azul» y «Jarritas y pinceles en el estudio», temas de su naturaleza muerta; Max Ernst, dadaísta primero, surrealista luego y creador en 1925 de la técnica del «Frottage», equivalente a la escritura automática según él, también estuvo influido por el arte primitivo; Paul Klee, que ejerció la docencia en la Bauhaus, y experimentó como los surrealistas el automatismo, tendrá honda influencia (con su estilo síntesis de abstracción y figuración) sobre los artistas americanos de los años cuarenta; Arp, escultor y poeta, que mantiene contactos con los surrealistas durante su estancia en París, presenta el mármol «Pan de nieve»; Tinguely, también escultor, refleja desde sus primeras obras interés por el sonido y el movimiento y, con curioso sentido entre lo humorístico y lo serio, presenta aquí su «Huevo en soliloquio», relieve meta-mecánico.

Termino estas breves consideraciones en torno a la exposición con unas palabras de gratitud a la Fundación que una vez más no ha escatimado medios para presentarnos esta magnífica panorámica de una corriente artística importante en el siglo XX, cual es la naturaleza muerta.

GALERIAS DE ARTE

HOMENAJE A LOS TRES PABLOS. Con este título ha instalado una exposición la Galería Múltiple 4.17 en la que se pretende, como se anuncia en la presentación, más que un homenaje, un «Recuerdo a los tres Pablos» —Picasso, Casals y Neruda—, los grandes creadores hispánicos en diferentes facetas del arte con las que se les identifica de esta manera: Picasso o la plástica, Casals o la música, Neruda o la poesía. Otros tantos han sido los artistas que les rinden pleitesía: Teresa Eguibar, Antonio Oteiza y José Luis Sánchez.

Teresa Eguibar, joven escultora madrileña, que cursa parte de sus estudios con L. Frechilla, que está también aquí representado, es poseedora de varios premios, con obras en varios Museos europeos y ha realizado numerosas exposiciones. En la presente nos muestra una serie de cinco interpretaciones picassianas con serenidad y armonía, en acero y bronce: «Picasso. Cabeza», «Arbol de Guernica», «Las señoritas de Avignón», «La modelo» y «Toro de Picasso».

Antonio Oteiza, donostiarra, que se ha afincado en diversos países, Cuba, Venezuela, Italia, profundo conocedor de los secretos de la cerámica sobre la que ha investigado, es un hombre de sobra conocido en el campo de la escultura. Gran admirador de Casals, el severo y contenido Casals, probablemente nadie menos expresionista que él, como alguien ha dicho sobre el noble músico, Oteiza le dedica cinco bronceos con los títulos «Casals», «El violoncelo de Casals», «Casals solista», «El compositor Casals» y «Pau Casals».

El albaceteño José Luis Sánchez, licenciado en Derecho, se siente atraído por la escultura en la que ha descollado, habiendo obtenido varios premios, realizado numerosas exposiciones y contándose sus obras entre las importantes de Museos mundiales. En esta exposición interpreta un Neruda metamorfoseado en entes tan sugestivos como «Piedras del cielo», «Paloma por dentro», «Memorial de isla negra», «Estravagario» y «Atacama», en diversos materiales.

PABLO SERRANO. Contemporáneamente a esta exposición, la misma galería ha presentado «El Prado de Pablo Serrano», 25 bronceos, de ellos dos, obras únicas, el resto desde 7 a 68 ejemplares, y 68 ejemplares multiplican cada una de las 10 litografías. Es una «exposición» transformada del Museo del Prado visto por el escultor en pintores como Goya, Velázquez, El Greco, Tiziano, tratados todos con ternura, ironía y gracia.

ENRIQUE BROGLIA. Presentado simultáneamente en las Galerías Múltiple 4.17 e Ynguanzo, es un escultor uruguayo cada vez más integrado en la panorámica del arte europeo contemporáneo, del que participa con sus grabados, «collages» y, sobre todo, con sus esculturas, rico universo de formas, de constante ruptura, símbolo, como bien ha dicho un crítico, de una humanidad que rompe sus modos milenarios de vida para buscar ansiosamente otros; es el estandarte que el escultor uruguayo propone «entre el humanismo y la desesperación».

PINTURA VICTORIANA. En la Galería Chelsea se ha celebrado recientemente una exposición en torno a paisajistas y acuarelistas ingleses del siglo pasado, sin duda los que poseen mayor carácter de universalidad, recordando el acontecimiento artístico del pasado verano en Londres que ha sido la exposición de pintura victoriana en la Royal Academy organizada por el Arts Council of Great Britain. Hemos podido contemplar los óleos de George Armstrong, Frederick L. Bridell, David Cox, John B. Crome, Sir Luke Fildes, John Fulleylove, Edward F. Holt, Horatio McCulloch, Frederick W. Meyer, Charles Morris, James Peel, Charles Seaforth, Jose Weiss y Thomas Woodward, y las acuarelas de Charles Lane, Charles Pigott, Sam Pope, Thomas Richardson, Andrew Sim, Peter Telford y Thomas Ukridge. Una digna expresión del arte inglés del siglo XIX.

CELIS. En la Galería Kreisler Dos se ha presentado una exposición del pintor santanderino, cuyo «curriculum vitae» artístico es sabidamente meritorio, abundando en él exposiciones y premios nacionales e internacionales, disputándose sus obras colecciones y galerías de renombrado prestigio. Varios museos de arte contemporáneo lo cuentan en sus colecciones como un digno representante de la pintura actual. En esta exposición se nos presenta un Celis introspectivo, «que define y expresa unos estados de conciencia. Donde importa mucho apreciar el juego de matices, las sugerencias y las insinuaciones» en lenguaje de J. M.ª Ballester. El espacio es el principal protagonista de sus cuadros, un espacio nunca representativo, sino interpretativo, un espacio que no es sencillo, sino misterioso y sugerente.

PEDRO PICO. La Galería Kreisler nos ha presentado recientemente una magnífica serie de dibujos del joven artista gallego, que tiene ya en su haber una importante labor pictórica. Aquí se nos presenta a un Pedro Pico, magistral dibujante, que perfila los contornos con la más exigente perfección. Los temas son naturales, flores, paisajes, árboles, animales, a los que sabe prestar un finísimo sentido de sensibilidad y delicadeza.

JUAN VALENZUELA Y CHACON. En la Galería Kreisler se ha presentado la 50.ª Exposición de este destacado pintor actual, merecedor de varias condecoraciones europeas que hacen honor a su arte. Pintor sobradamente conocido, goza de justo prestigio y su obra se analiza en diversas publicaciones, existiendo en torno a él una densa bibliografía. Aquí nos brinda la oportunidad de contemplar una serie de brillantes cuadros, cuyos temas son la mujer en variadas actitudes (gitanas bailando, donde el artista ha sabido captar de modo magistral el brio y el movimiento en la danza, o bailarinas de una delicadeza infinita que pudieran recordar a las de Degas, pero a las que Valenzuela imprime un delicioso sello de personalidad) y los de carácter religioso —«Crucifixión», «Cristo» y «Procesión»— como una necesidad de expresar su fe.

El propio artista, médico y filósofo, habla de sus intereses actuales en el campo de la pintura: bodegones, retratos, interpretación de interiores con figuras. Se siente atraído por el arte de Zurbarán y Goya. Magistralmente colorista, sabe anar el claroscuro con la expresividad de las composiciones.



Una firma que obliga.

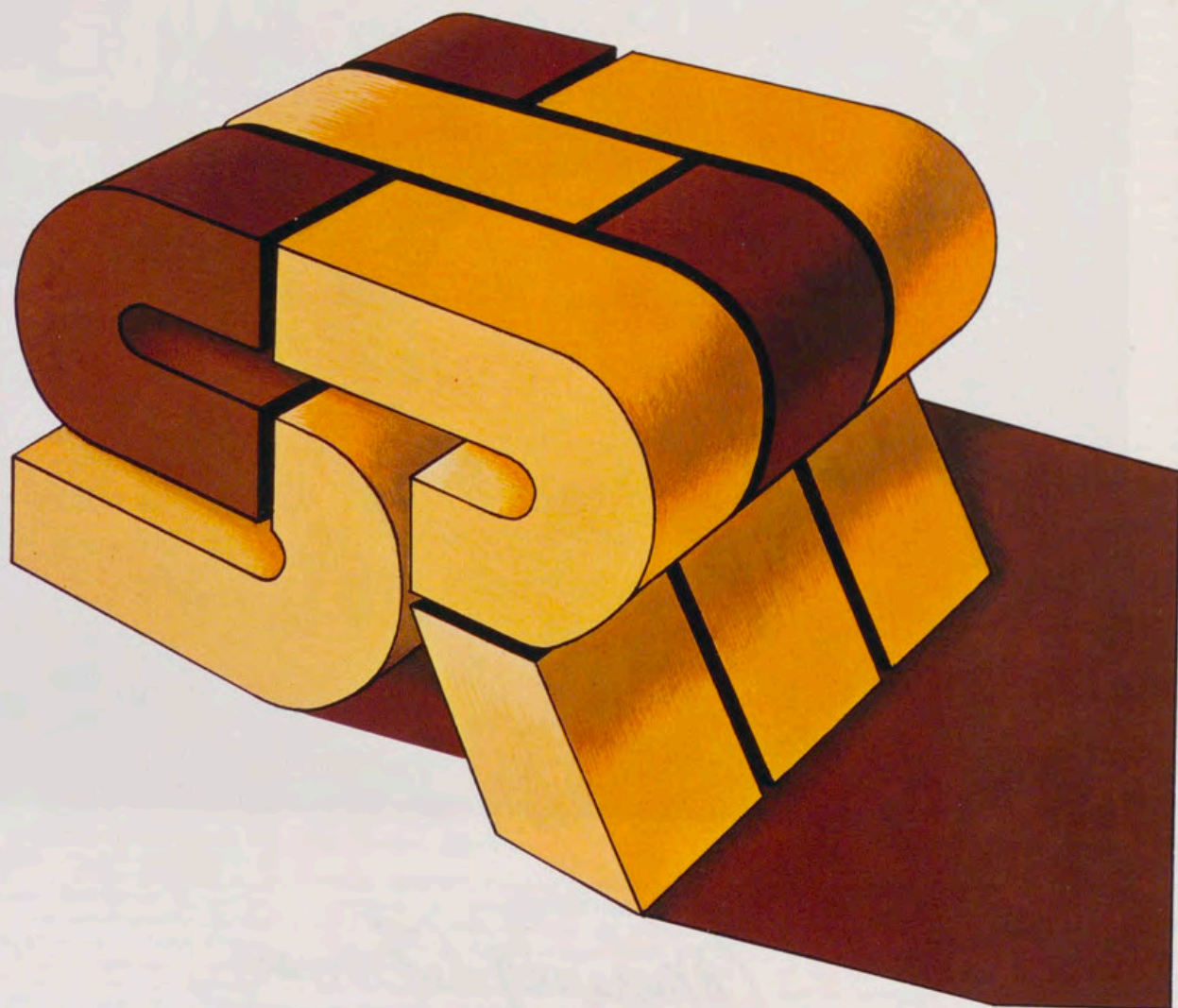
Marqués de Domecq

Producción Numerada.

CASER

CAJA DE SEGUROS REUNIDOS, S.A.

Plaza de la Lealtad, 4 Madrid



FRONTERA

LA COMPAÑIA DE SEGUROS DE LAS CAJAS DE AHORROS CONFEDERADAS



CENTRAL
TÉRMICA
DE
CASTELLÓN



CENTRAL
DE
CEDILLO

HIDROELECTRICA ESPAÑOLA, S. A.

HERMOSILLA, 3

MADRID-1

ARTE DE LOS SITIOS REALES

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



Librería de la plaza de Oriente, esquina a Felipe V.
Librería de O'Donnell.



LIBRERIAS DEL PATRIMONIO NACIONAL

- Plaza de Oriente, 6. Teléfono 241 80 37. MADRID-13
- O'Donnell, 63. Teléfono 274 20 79. MADRID-9

La amistad existe, Aviaco es una compañía capaz de demostrarlo

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

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

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



AVIACO
LINEAS AEREAS

al servicio de España

LOS EMPERADORES ROMANOS DE ORIGEN HISPANICO

Colección de 5 acuñaciones emitidas en oro de 22 kilates en distintos tamaños, y en plata fina

Cinco figuras hispánicas en el solio del Imperio Romano, clave de la máxima afirmación política alcanzada por occidente.

TRAJANO/ADRIANO/MARCO AURELIO
COMMODO/TEODOSIO


Cinco personalidades, de carácter bien diferenciado que ilustran un intenso acontecer histórico y demuestran cómo es posible la incorporación de unos ideales y la identificación con una obra ecuménica.

Las efigies de cinco hombres que fueron historia y drama personal, acuñadas en una seria medallística fuera de lo corriente. No se presentan hoy muchas ocasiones para percibir en la propia mano directamente en un objeto de verdadero valor, el eco de una civilización.

Su mejor y más fructífera opción está en el alto nivel científico y cultural que garantizan en todo momento.

Solicite más amplia información

Fabricación y distribución en exclusiva mundial a cargo de:

 **Acuñaciones Españolas, S.A.**

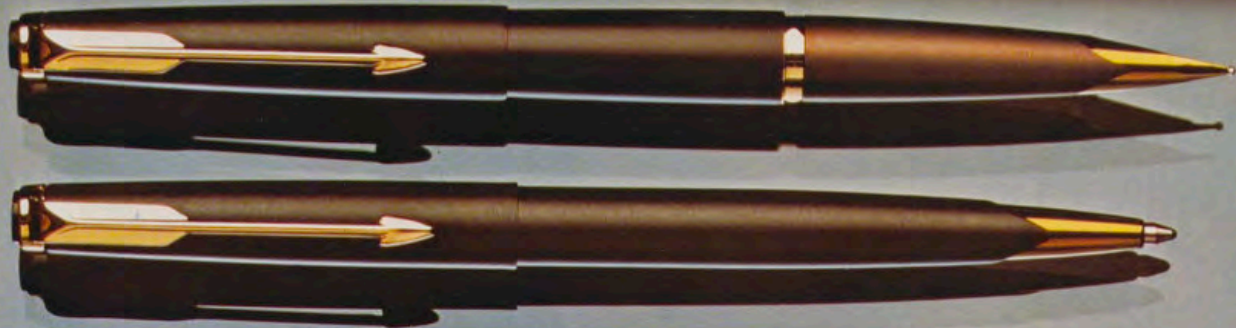
ORGANISMO NUMISMATICO INTERNACIONAL

Córcega, 282 - Tels. * 228 43 09 - * 218 19 00 - Telex: 52547 Aurea. - Dirección Telegráfica: Acuñaciones. Barcelona-8
Delegación en Madrid-14: Academia, 8 - Tels. * 239 69 39 - 239 34 74

A necklace with red gemstones and diamonds is displayed against a background of coffee beans. The necklace features a central chain of red gemstones, each surrounded by a circle of diamonds. The background is a dense field of dark brown coffee beans. In the top right corner, there is a small inset image showing a similar necklace design on a green, textured background.

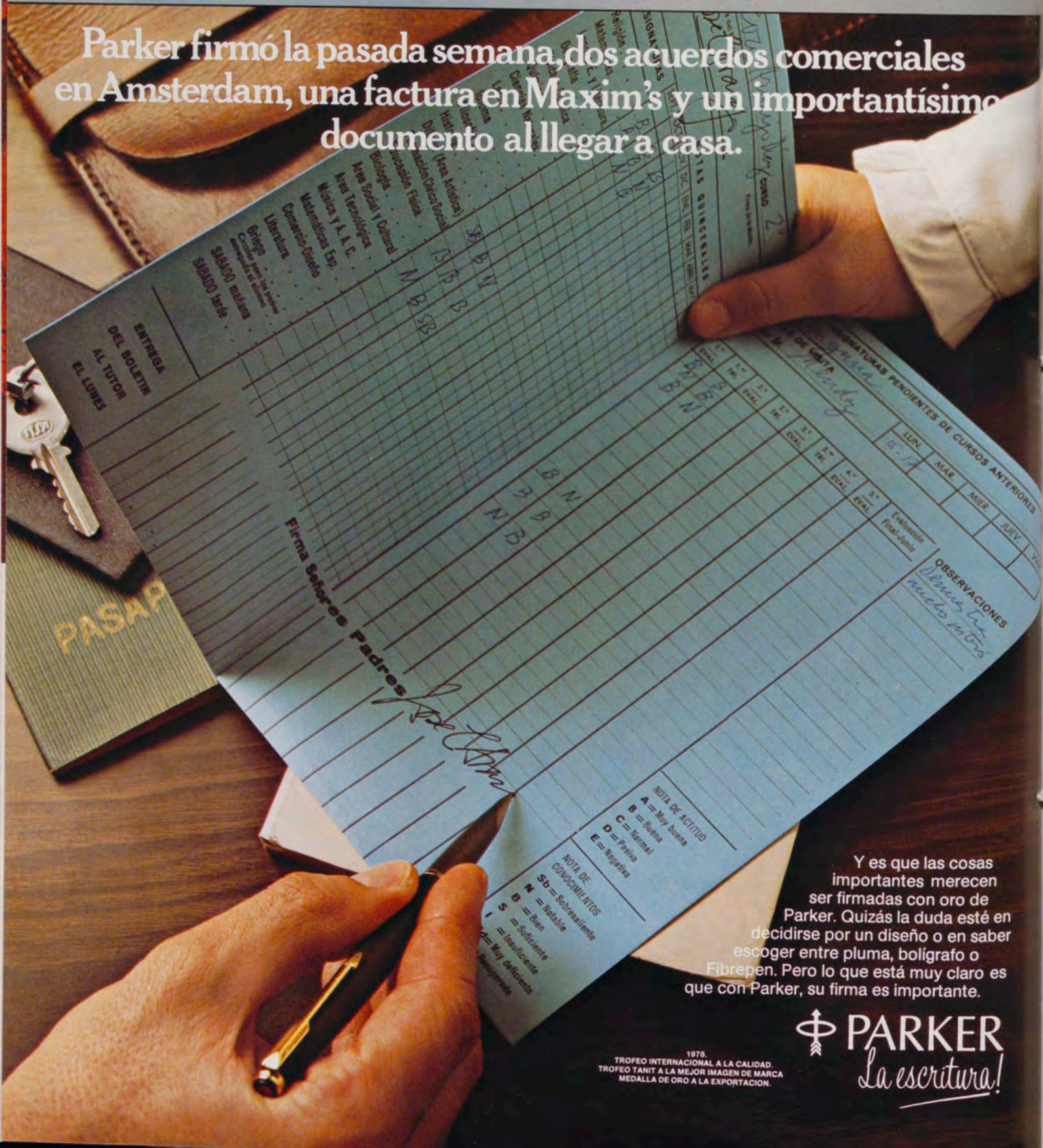
Gregory
Joyero

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



Pluma y bolígrafo Falcon 50 Epoxy

Parker firmó la pasada semana, dos acuerdos comerciales en Amsterdam, una factura en Maxim's y un importantísimo documento al llegar a casa.

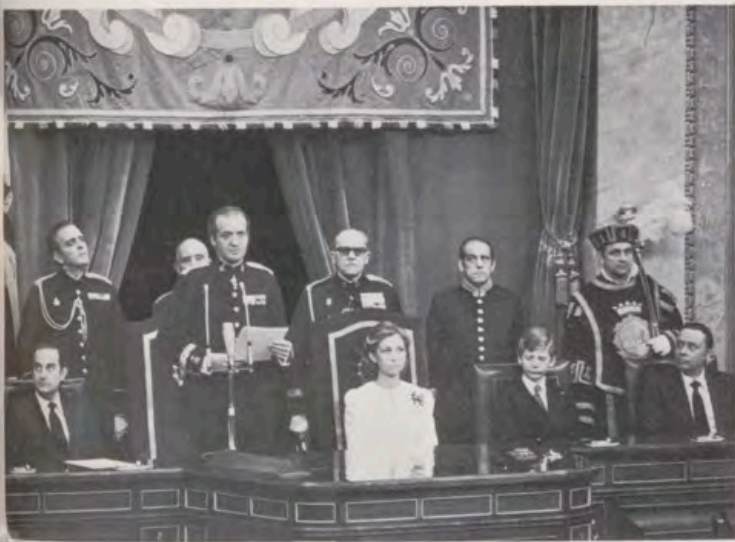


Y es que las cosas importantes merecen ser firmadas con oro de Parker. Quizás la duda esté en decidirse por un diseño o en saber escoger entre pluma, bolígrafo o Fibrepen. Pero lo que está muy claro es que con Parker, su firma es importante.

PARKER
La escritura!

1978
TROFEO INTERNACIONAL A LA CALIDAD.
TROFEO TANIT A LA MEJOR IMAGEN DE MARCA
MEDALLA DE ORO A LA EXPORTACION.

GRONIGA del Patrimonio Nacional



1.



2.

1. El Rey durante la inauguración de la nueva legislatura de las Cortes.
2. El Soberano, acompañado de la familia real, preside, en Sevilla, la parada militar conmemorativa del Día de las Fuerzas Armadas.
3. La Reina Doña Sofía durante la entrega, en Sevilla, de un estandarte al Regimiento de Artillería núm. 14.



3.

EL REY INAUGURÓ LA LEGISLATURA DE LAS CORTES

A las doce del mediodía del pasado 9 de mayo llegó al Palacio de la Carrera de San Jerónimo el Rey Don Juan Carlos, acompañado de la Reina Doña Sofía, del Príncipe Don Felipe y las Infantas Elena

y Cristina para asistir a la solemne sesión conjunta del Congreso y del Senado.

El acto se inició con un discurso del Presidente de las Cortes en el que, entre otras cosas, dijo: «Nuestra Constitución proclama que la forma política del Estado español es la Monarquía parlamentaria. Esta declaración presupone un modo cierto de entender el sistema de convivencia, una forma determinada de concebir la organización política y un esquema preciso de acceso al poder y de equilibrio en su ejercicio, para que la libertad, la justicia, la igualdad y el pluralismo político no queden en bellas declaraciones retóricas, sino que sean realmente propugnados, sinceramente pretendidos y eficazmente salvaguardados como valores superiores que son del ordenamiento jurídico, según la propia Constitución.»

Terminadas las palabras del Presidente de las Cortes, el Rey Don Juan Carlos pronunció un discurso. Destacamos los siguientes párrafos:

Al iniciarse la primera legislatura en el marco de la nueva Constitución, les dirijo un saludo lleno de esperanza.

La voluntad popular les ha convertido en los legítimos representantes del pueblo español, pero les ha hecho también depositarios de las aspiraciones de nuestra sociedad y de un fecundo proyecto de convivencia.

El objetivo esencial de la anterior legislatura fue consolidar un sistema político libre, dentro del cual tuvieran cabida todos los españoles. Hoy deseo sinceramente que estas dos cámaras puedan acometer la decisiva tarea histórica de lograr para nuestros ciudadanos la consecución efectiva de los niveles de dignidad y de justicia, de libertad y de paz, que son en nuestro tiempo condición esencial de la democracia.

Como Rey de España me he sentido siempre el primer español a la hora de cumplir los deberes que me corresponden, y de manera muy especial el de guardar y hacer guardar la Constitución.

Me siento, por tanto, totalmente identificado con los objetivos de progreso que configuran la existencia de un estado social y democrático de derecho y espero, sinceramente que ustedes, al interpretar el mandato que han recibido se esfuercen en ir alcanzando paso a paso los objetivos definidos en el propio texto constitucional.

Però esto, con ser mucho, no lo es todo. Porque sabemos que la historia no se da, sino que se hace, creemos que la Constitución no puede limitarse a ser, sino que consiste en actuar; no encierra en una fórmula ritual el pasado, sino que dinamiza el presente en una tensión constante que lo convierte en el germen de un futuro vivo y no solamente utópico.

Por esta causa la Constitución tiene menos significado como cierre de una etapa histórica excepcional que como punto de partida de una

labor permanentemente renovada para modernizar el Estado, reformar la sociedad e impulsar la acomodación de la institución, de las leyes, de las estructuras económicas y de las normas sociales a las exigencias de una nación de tradición gloriosa, pero también joven y dinámica como España.

Y es precisamente en la salvaguarda de lo que de permanente e incontestable existe en el legado histórico de nuestra patria —sin merma de la necesidad de renovar, de modernizar y de amparar derechos y deseos que nuestro pueblo reclama con tenacidad— donde reside el gran esfuerzo que se nos ha exigido a las actuales generaciones. Un esfuerzo de creatividad, de imaginación, de equilibrio, que puede hacer de nuestra democracia un punto de referencia a la hora de medir la capacidad de rejuvenecimiento de una nación que se apresta a decidir su porvenir.

Por todo ello, la importancia del trabajo que estas Cámaras asumen en el presente momento histórico es realmente inmensa. Pero no es menos importante la labor que ha de realizarse para que el Parlamento sea el indicador que mida el prestigio y el arraigo popular de la democracia, para que la sintonía con la calle, con toda la plaza de cada pueblo de España, no se pierda nunca.

Por eso este empeño, en la medida que no es una imposición de unos españoles sobre los otros, sino fruto de un código de valores compartido por todos, y fiel reflejo de un profundo sentimiento de solidaridad, tiene que ser fundamento de un orden social asentado en el respeto a todas las ideas y en el que la unidad indestructible de la patria sea el resultado de la armónica convivencia de las ideologías y del vigor y expresión legítima de los diversos pueblos de España.

Les pido que tengan siempre presente que las Cortes generales, como corazón político de la vida del país, serán la gran tribuna desde la que descenderá sobre el alma del pueblo el ejemplo de la conducta ciudadana, y que no regateen esfuerzos ni sacrificios, en todo aquello que pueda redundar en la definitiva extirpación de esta deplorable plaga de las sociedades modernas que es la agresión terrorista. En la condición de árbitro y moderador que me confiere la Monarquía que encarno, he de resaltar la necesidad de tener siempre presente que la paz y el orden son elementos muy importantes para el mantenimiento, sin deterioros, de la verdadera libertad democrática.

Estamos inmersos en un mundo sometido a los más grandes traumas de carácter político, social y económico..., por ello resulta imprescindible el llamamiento a la cordura, a la serenidad y, sobre todo, a ese sentimiento de concordia que en modo alguno debe escucharse como un vocablo retórico, porque alude, sencillamente, a una realidad vital.

La consecución de los objetivos que los españoles desean ver cubiertos en los próximos años exige el esfuerzo y la colaboración de todos.

El compromiso del pueblo con las instituciones, y de éstas en el pueblo mismo, debe descansar en un contacto permanente, en una transparencia absoluta y en una información objetiva que ayude a comprender las posiciones de las distintas partes y eleve el grado de control social sobre los distintos centros de poder.

En anterior ocasión dije a nuestros parlamentarios que España y el mundo miraban hacia estas Cortes. Yo me he honrado en señalar la admiración con que una y otro han observado el período constituyente; es el mejor aval para creer que también ahora el Parlamento sabrá ser fiel a la tarea que le aguarda.

Tampoco en esta nueva singladura les faltará el estímulo y el apoyo de la Corona.

Porque el sentido último de la Monarquía es la unidad y la paz de España, y el trabajo de todos ustedes va a contribuir decisivamente a que alcancemos este futuro de libertad y progreso sobre el que se asienta la verdadera paz.

El discurso del Rey fue acogido con una fuerte ovación del hemisferio, con los diputados, senadores, miembros del Gobierno e invitados puestos en pie.

Al finalizar el acto de apertura de las Cortes, los Reyes abandonaron la tribuna presidencial para dirigirse al Salón de los Pasos Perdidos donde departieron durante unos minutos con los portavoces de los grupos parlamentarios y con numerosos diputados y senadores hasta el momento en que comenzó el desfile de las tropas que habían rendido honores a la llegada de los Soberanos ante el palacio de las Cortes.

HOMENAJE A LA BANDERA Y DÍA DE LAS FUERZAS ARMADAS

PRESIDIDO por los Reyes de España, tuvo lugar el pasado día 26 de mayo un acto de homenaje a la Bandera, en la plaza de España de Sevilla, organizado con motivo del «Día de las Fuerzas Armadas».

En el mismo acto, la Reina Doña Sofía hizo entrega de un estandarte al Regimiento de Artillería número 14, donado por el pueblo sevillano. A los actos asistieron las autoridades militares nacionales, el Gobierno, así como otras autoridades civiles y militares.

La Reina, al hacer la entrega del estandarte pronunció unas palabras, significando su emoción, como Reina y como mujer, al entregar un estandarte «en el que —dijo— se encarnan y simbolizan las virtudes heroicas que han distinguido a esta unidad». Agradeció posteriormente Su Majestad al pueblo sevillano la donación de la enseña y exhortó a la unidad del Ejército.

Grandes aplausos rubricaron las palabras de la Reina, a las que siguieron las del coronel del Regimiento, quien pronunció una arenga a los soldados.

Por otra parte, las banderas recibieron el homenaje de las tropas y de más de mil niños sevillanos, que desfilaron ante las enseñas. Seguidamente se inició un desfile de las tropas que habían rendido honores.

A la mañana siguiente, el Rey Don Juan Carlos presidió desde una tribuna especial instalada en el paseo de las Delicias, de Sevilla, la gran parada militar conmemorativa del Día de las Fuerzas Armadas, que tuvo una gran brillantez y en la que intervinieron 12.000 hombres, 700 vehículos de tierra, 60 piezas de artillería y 148 vehículos aéreos.

El desfile fue presenciado también por la Reina Doña Sofía, que ocupaba un lugar especial en la tribuna, junto al Rey, con sus hijos el Príncipe de Asturias y las Infantas Cristina y Elena.

Un numeroso público congregado a ambos lados de la avenida de la Victoria y del paseo de las Delicias tributó constantes aplausos y vivas al paso del Rey y después haría objeto a las Fuerzas Armadas, durante todo el desfile, de incesantes y calurosos aplausos.

VIAJE DE LOS REYES A AFRICA

Visita a Costa de Marfil.—Sus Majestades los Reyes de España Don Juan Carlos y Doña Sofía llegaron a primeras horas de la tarde del pasado día 11 de mayo al aeropuerto de Abidjan, en visita oficial, primera etapa de su periplo africano.

Los Soberanos españoles fueron recibidos por el Presidente marfileño, Félix Houphouët-Boigny y su esposa, así como por las más altas autoridades del país. Después de que Don Juan Carlos pasara revista a las tropas y tras escuchar los himnos nacionales de los dos países, los Reyes departieron durante unos minutos con sus anfitriones en una sala del aeropuerto, y fueron cumplimentados por los jefes de tribu del país, quienes, con su atuendo característico, rindieron pleitesía a los ilustres visitantes, costumbre tradicional en este país.

A continuación, Don Juan Carlos y Doña Sofía almorzaron en privado con el Presidente marfileño y su esposa. Posteriormente Don Juan Carlos recibió a los jefes de las misiones diplomáticas mientras Doña Sofía, acompañada por la señora de Houphouët-Boigny, visitaba el Museo Etnográfico y de Cultura Africana de Abidjan.

Por la noche, y en honor a los Reyes de España, se celebró una cena en el palacio presidencial, a la que asistieron las altas autoridades marfileñas, y en la que Don Juan Carlos pronunció un discurso que fue contestado con unas palabras de Houphouët-Boigny. El Rey se refirió en su parlamento al hecho de ser la primera visita que realiza un Monarca español a Costa de Marfil, país que «es un ejemplo de estabilidad política, de desarrollo económico y de modernización». Destacó la gran labor de Costa de Marfil para superar el colonialismo. «Sin olvidaros de las tendencias colectivas de la sociedad tradicional —dijo—, habéis entendido que no había que caer en una actitud cerrada, en una especie de proteccionismo cultural paralelo a un proteccionismo comercial.» Don Juan Carlos expresó el deseo de extender nuestra política exterior hacia estos países, «con los que hasta ahora —dijo— no hemos estado en condiciones de establecer una amplia y estrecha colaboración».

La segunda jornada de los Monarcas se inició con la visita al Ayuntamiento de la ciudad, donde el alcalde, después de ofrecerles las llaves de oro, les dio una cariñosa bienvenida. Destacó la alegría popular de los habitantes de su ciudad por la visita de los Reyes, y les ofreció la hospitalidad fraternal de Abidjan.

Por la tarde, los Reyes llegaron a Yamussucro, cuna del Presidente Houphouët-Boigny, situada en el centro del país, donde fueron recibidos por el Presidente de la República y su esposa, con quienes cenaron en privado.

El último día se inició en la iglesia de San Agustín donde Don Juan Carlos y Doña Sofía asistieron a la misa dominical. Seguidamente recorrieron en compañía del Presidente Houphouët-Boigny y su esposa, las explotaciones agrícolas de las inmediaciones de Yamussucro, región sumamente fértil y modelo de aprovechamiento idónea para los países en vías de desarrollo. A última hora de la tarde, Don Juan Carlos y Doña Sofía asistieron a una cena en privado con el matrimonio Houphouët-Boigny, siendo éste el último acto de los Soberanos españoles en Costa de Marfil.

Visita a Guinea-Conakry.—Los Reyes de España llegaron a Conakry, capital de la República de Guinea, para cumplir su segunda etapa en su viaje por África.

En el aeropuerto de Conakry les esperaban para darles la bienvenida el Presidente de la República, Sekou Turé, y miembros de su Gobierno. Desde el aeropuerto ambos estadistas se trasladaron al estadio de la ciudad a través de las calles de Conakry, donde se celebró una ceremonia cívico-militar coincidiendo con el día de la independencia de Guinea, ceremonia que los Reyes de España presenciaron junto con Sekou Turé desde el palco presidencial. Más de 100.000 personas aclamaron a la pareja real y aplaudieron las palabras del Presidente Sekou Turé dirigidas a la «naciente democracia española y a su artífice, el Rey Don Juan Carlos».

El Rey contestó al Presidente Sekou Turé mostrando su confianza de iniciar un camino de cooperación entre Guinea y España.

Al día siguiente, el Rey Don Juan Carlos mantuvo una intensa conversación con el Presidente de la República de Guinea, Sekou Turé. Los



Los Reyes durante su visita a Costa de Marfil.



Los Soberanos en su visita a Guinea-Conakry.



Los Monarcas en su viaje a Senegal.

La Reina Doña Sofía en Trujillo.

Los Reyes con los escritores españoles.





Cuatro instantes de la recepción ofrecida por los Reyes al Presidente de Panamá, en el Palacio Real de Madrid.



Cuatro momentos de la recepción, en el Palacio Real de Madrid, ofrecida por los Soberanos al Presidente de Rumania.



Reyes prolongaron su conversación durante la comida que les ofreció el Presidente de la República y su esposa.

El resto de la estancia de los Reyes en Conakry transcurrió entre visitas a diversos centros y encuentros con la colonia española. Por último asistieron a una velada artística que Sekou Turé ofreció en su honor como término de su estancia en Guinea.

Visita a Senegal.—Los Reyes de España llegaron a Dakar, capital de Senegal, iniciando así la última etapa de su gira por tres países del África Occidental, donde fueron recibidos por el Presidente Leopoldo Sedar Senghor y su esposa, el primer ministro, el presidente de la Asamblea Nacional, el Embajador de España y las más altas instituciones del país. En el mismo aeropuerto senegalés, el Presidente senegalés dio la bienvenida a los Reyes, resaltando en primer lugar la contribución de Don Juan Carlos para reinstaurar un régimen democrático en España. Las palabras del Rey Don Juan Carlos en respuesta a la bienvenida, tuvieron expresiones de sincero afecto hacia el Presidente y hacia Senegal.

Seguidamente, Don Juan Carlos y Doña Sofía se dirigieron al Palacio presidencial, donde almorzaron en privado con el Presidente y señora de Senghor. A primeras horas de la tarde el Rey, acompañado del Primer Ministro senegalés, depositó una corona de flores en el monumento a los caídos. A continuación, y durante una hora y media, Don Juan Carlos mantuvo la primera ronda de conversaciones con el Presidente Senghor, para desplazarse a continuación en compañía de la Reina, a la residencia del Embajador de España, donde recibió a la colonia española en un sencillo y emotivo acto.

A primeras horas de la noche los Reyes asistieron a la cena ofrecida por el Presidente de la República en su honor, en el curso de la cual ambos Jefes de Estado pusieron de manifiesto la calidad de las relaciones existentes entre España y Senegal. «Hoy podemos afirmar —dijo Don Juan Carlos— que en España estamos asistiendo a una toma de conciencia a nivel nacional, de la realidad de África negra, de la que nuestro país es faro de cultura y, como España para Europa, su avanzada en el Atlántico.»

Por su parte, el Presidente del Senegal expresó el respeto y la gran admiración que siente hacia el Rey de España, e insistió de nuevo, al igual que lo hiciera en la bienvenida en el aeropuerto, en que Don Juan Carlos había dado la confianza a su pueblo restableciendo la democracia. Por último, expresó su esperanza de que este viaje señale el nacimiento de un nuevo diálogo hispano-africano y previamente el diálogo hispano-senegalés.

A la mañana siguiente le fueron presentados al Rey los jefes de la misión diplomática y después tuvo lugar una visita al museo de Ifán. Tras un almuerzo ofrecido por los Reyes en el Embajada de España, los Soberanos recorrieron la fábrica de tapices de Thies y por la noche asistieron a una recepción ofrecida en su honor por el Presidente y señora de Senghor.

LA REINA PRESIDE EL VI CONGRESO DE ESTUDIOS EXTREMEÑOS

SU Majestad la Reina Doña Sofía presidió el pasado día 8 de mayo, en Trujillo, la apertura del VI Congreso de Estudios Extremeños, organizado en conmemoración del V Centenario del nacimiento de Pizarro y de la batalla del río Albuera.

A su llegada, la Soberana fue cumplimentada por el Cuerpo Diplomático de los países hispanoamericanos y por la mesa del Congreso, que preside el académico peruano don Guillermo Lohmann Villena, la Corporación municipal de Trujillo, así como por miles de extremeños que habían acudido a recibirla.

La Reina, tras saludar a los asistentes al Congreso, descubrió una placa conmemorativa del V Centenario del nacimiento de Pizarro e hizo una ofrenda de flores ante el monumento al conquistador del Perú, erigido en la plaza mayor de Trujillo.

A continuación, inauguró la exposición «Pizarro y su tiempo», montada en el palacio de los Duques de San Carlos, donde pronunciaron unas palabras el Embajador del Perú y el Presidente del Centro Iberoamericano de Cooperación.

VISITA DEL PRESIDENTE DE PANAMA

EL Presidente de la República de Panamá, doctor Arístides Royo, y su esposa, doña Adela Ruiz de Royo, llegaron al aeropuerto de Barajas el pasado día 27 de abril, iniciando así su visita oficial a España. Los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía, que esperaban en el aeropuerto a sus ilustres huéspedes, acudieron al pie de la escalerilla del avión para recibirlos.

Esa misma noche se celebró en el Palacio Real de Madrid, una cena de gala, ofrecida por Sus Majestades en honor del Presidente de Panamá y señora de Royo.

A los postres, Don Juan Carlos pronunció un discurso de bienvenida en el que, entre otras cosas, recordó la visita que hiciera a Panamá en septiembre de 1977 y la estancia de Arístides Royo en España como estudiante. «Como Rey —dijo— de un pueblo que sabe en profundidad las obligaciones y sacrificios a que obligan tales destinos, situados en otra de las llaves cruciales de la geografía de las comunicaciones y de los intereses codiciados, tenemos títulos y razones para comprenderlos y para sentirnos hermanados en vuestras preocupaciones y en vuestro propio destino. A Panamá y al pueblo panameño nos une no sólo la procedencia común de un tronco consanguíneo hecho de tra-

dicción y cultura, sino el peso enaltecedor y comprometido de una similar responsabilidad internacional.»

A las palabras de Su Majestad respondió el Presidente de Panamá, quien empezó recordando también la visita de Sus Majestades los Reyes a su país, «que nos llenó de emoción y esperanza —dijo— porque era la primera vez que los Reyes de España visitaban al istmo imperial que, durante tres siglos, compartió con la Península un destino idéntico y que aún en nuestros días, como España, reza al mismo Dios y habla en castellano.»

A la mañana siguiente se inició la visita del Presidente de Panamá y su esposa a la ciudad de Salamanca, en cuya Universidad el señor Royo realizara sus estudios de Derecho.

A su regreso a Madrid, el Presidente de Panamá, doctor Arístides Royo, y su esposa, doña Adela Ruiz, recibieron en la sede de la Embajada de su país a una representación de la colonia panameña en España.

Al día siguiente, y dentro del programa de actos, el Alcalde de Madrid, entregó la llave de oro de la ciudad al Presidente de la República de Panamá en el curso de un acto que se celebró en el Salón de Sesiones de la Casa de la Villa.

Por la noche, el Presidente de Panamá y su esposa, ofrecieron en el salón real del hotel donde se hospedaban, una cena de gala a Sus Majestades los Reyes de España, Don Juan Carlos y Doña Sofía. El Rey Juan Carlos y el Presidente de Panamá, al término del banquete, levantaron su copa por la prosperidad de ambas naciones.

A la mañana siguiente, los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía despidieron en el aeropuerto madrileño al señor Royo y a su esposa.

VISITA DEL PRESIDENTE DE RUMANIA

EL pasado día 21 de mayo llegó a Madrid el Presidente de Rumania, señor Nicolai Ceausescu, al que acompañaba su esposa, en visita oficial de cinco días de duración. En el aeropuerto fueron recibidos por Sus Majestades Don Juan Carlos y Doña Sofía.

Esa misma tarde, el Presidente Ceausescu mantuvo en el Palacio de la Zarzuela la primera entrevista con el Rey Don Juan Carlos unas horas antes de que se iniciase la cena de gala ofrecida por los Monarcas españoles en el Palacio Real de Madrid, en honor del Presidente rumano y su esposa.

En el banquete, el Rey afirmó, en su discurso, que la visita del Presidente rumano a España «constituye un importante acontecimiento, no solamente para el desarrollo de las relaciones entre nuestros dos países, sino también para la más eficaz colaboración entre España y Rumania en el escenario internacional», y agregó posteriormente que «este mundo en transformación necesita ante todo la paz y la seguridad». Haciendo mención al Acta de Helsinki, el Monarca español afirmó que era un reflejo de la «convivencia internacional en lo que respecta a cooperación, seguridad, acciones humanitarias, el derecho de libre comunicación y el mantenimiento en general de los derechos individuales y sociales».

En su discurso de respuesta, el Presidente de Rumania afirmó la afinidad latina de ambos pueblos y evocó la necesidad de desarrollar la cooperación hispano-rumana de «acuerdo con los intereses de prosperidad económica, cultural y científica, de afianzamiento de su independencia y solidaridad nacionales, así como de sus anhelos de contribuir a la lucha general por el progreso y la civilización, por la distensión y la paz en el mundo».

A la mañana siguiente en el salón de sesiones del Ayuntamiento de Madrid se celebró un acto solemne de recepción del Presidente de Rumania, Nicolau Ceausescu, por parte de la Corporación municipal. En el transcurso del acto le fue entregada la llave de oro de Madrid al Presidente rumano.

Posteriormente, el Presidente de Rumania y su esposa asistieron a un almuerzo ofrecido por el Presidente del Gobierno, en el Palacio de la Moncloa, al término de la entrevista oficial mantenida por ambos dirigentes.

Tras el almuerzo, el señor Ceausescu se trasladó al Palacio de Aranjuez, donde ofreció una recepción al Cuerpo Diplomático. Asimismo, se entrevistó con diversos líderes políticos.

Entre las últimas actividades del Presidente Ceausescu en nuestro país cabe destacar la jornada que dedicó a visitar la ciudad de Valencia y diversos complejos industriales valencianos.

Por último, y antes de emprender viaje de regreso, el Presidente de Rumania y su esposa asistieron a un almuerzo privado que les ofrecieron los Reyes de España en su residencia del Palacio de la Zarzuela.

LOS REYES, CON LOS ESCRITORES ESPAÑOLES

EN la tarde del pasado día 23 de abril, y en el Palacio de la Zarzuela, los Reyes de España Don Juan Carlos y Doña Sofía, ofrecieron una recepción a una representación del mundo de las Letras españolas con motivo del CCCLXIII aniversario de la muerte de Cervantes. Más de un centenar de personalidades de la cultura y de las Letras, fueron saludadas por Sus Majestades en el Salón de Audiencias del palacio.

La recepción se prolongó hasta primeras horas de la noche, y durante la misma Don Juan Carlos y Doña Sofía departieron con los escritores y periodistas españoles que rinden en su saludo pleitesía a los Reyes por el reconocimiento de los Monarcas a la cultura y su interés por el desarrollo de las letras españolas.



Tener su dinero a la vista y con más interés.

Esta es la ventaja de abrir a su nombre una Cuenta de Ahorro.

La Cuenta de Ahorro es el depósito a la vista de mejor retribución.

Usted puede disponer de sus fondos en cualquier momento, como en la cuenta corriente, pero cobrando intereses más altos. Además, presentando la libreta, puede disponer de sus fondos en plaza distinta a aquella donde tiene domiciliada la libreta.

El Hispano se ocupa de llevarle la contabilidad y los apuntes de su libreta, bajo la supervisión de usted.



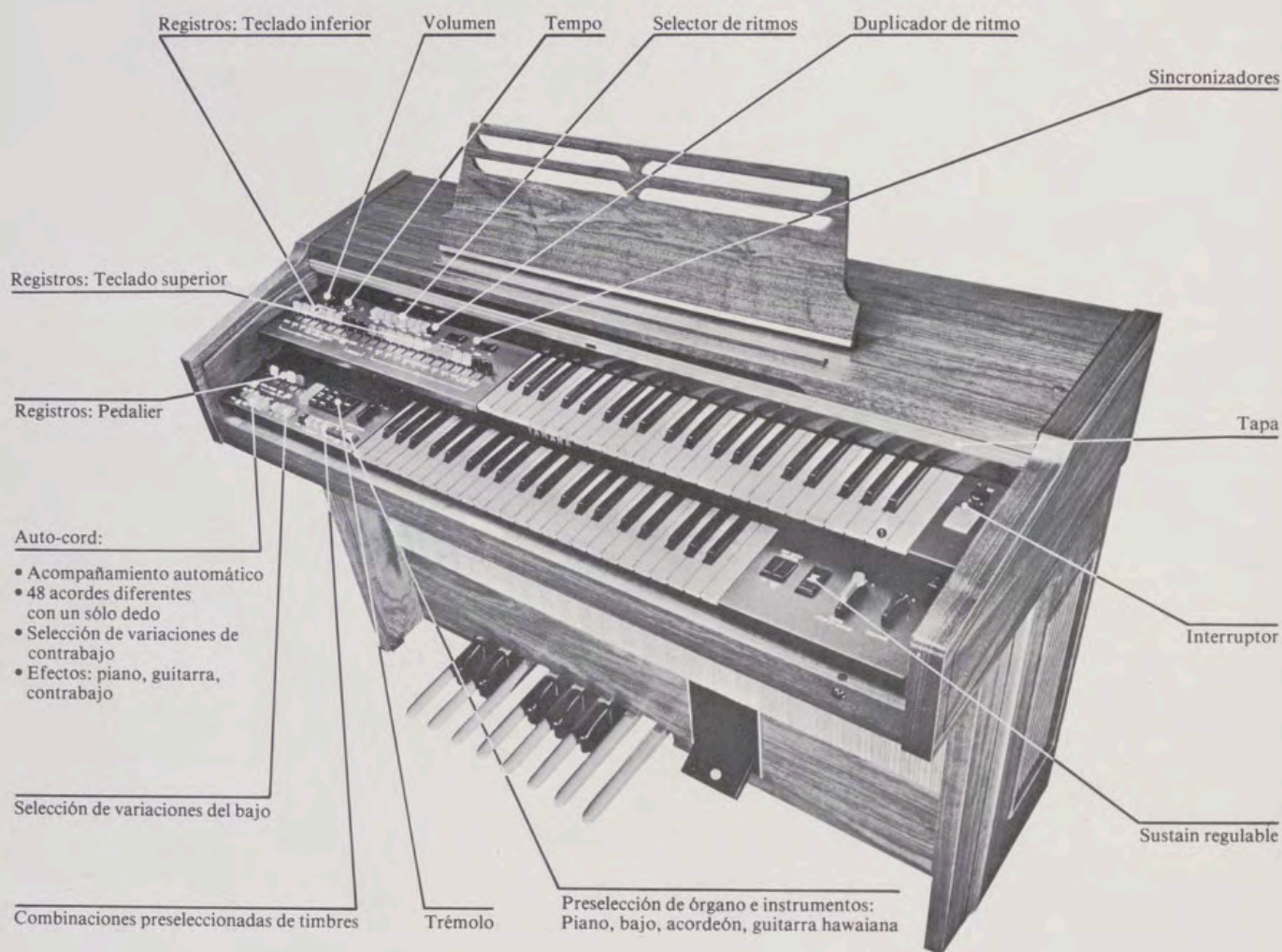
BANCO HISPANO AMERICANO

GRACIAS

Gracias por habernos enseñado. Ud. es un artesano, un buen artesano, y de Ud. en NESTLE hemos aprendido mucho. Ud. nos enseñó el cuidado, el amor, la dedicación, la vocación en su trabajo. ¡Cuánto hemos aprendido de Ud. y de todos los artesanos del mundo!. En NESTLE hacemos los productos con las más modernas tecnologías. Con los procedimientos más adelantados, a ritmo industrial, pero con el cuidado, amor, dedicación y vocación que Ud. nos enseñó, nos enseña. Gracias

Nestlé *más que una marca*





Yamaha o la interpretación al alcance de todos. Sin conocer música, sin tener que aprenderla, en unas semanas cualquier persona puede interpretar sus piezas favoritas...

Un órgano Yamaha

EN el verano de 1887, *Torakusu Yamaha*, ingeniero de un equipo médico-dentista, tuvo la ocurrencia, entre interesante y divertida, de reparar un armonio de fabricación americana. El trabajo le fascinó hasta tal punto que decidió construir por sí mismo un nuevo armonio, basándose sólo en la experiencia adquirida en reparar el anterior.

Aquél órgano, sería el primer episodio de una historia fascinante que situaría el nombre de *Yamaha* a una altura que ni el mismo *Torakusu* hubiera podido imaginar. Porque en nuestros días, *Yamaha* se ha convertido en el primer y más prestigioso

de cuantos fabricantes de instrumentos musicales existen en el mundo.

En el campo de órgano electrónico, por ejemplo, *Yamaha* es el único fabricante en el mundo que concibe, perfecciona y produce sus circuitos integrados mediante diseños a gran escala realizados por ordenador. *Yamaha* es igualmente el único fabricante que produce por sí mismo todas las piezas integrantes de sus instrumentos.

Por otra parte, en un órgano *Yamaha* el esmero en los detalles es absoluto, y cada detalle no es sino el reflejo de un espíritu que sólo tolera la perfección. Finalmente,

antes de salir al mercado cada órgano *Yamaha* tiene que superar cientos de pruebas en las distintas etapas de su fabricación.

Por todo ello, no puede sorprender a nadie que un órgano *Yamaha* posea una sonoridad incomparable; que su belleza de líneas satisfaga el gusto más estético; que ofrezca una insólita facilidad a la hora de ejecutar. Y que dure indefinidamente.

Y por todo ello, si Vd. adquiere un órgano *Yamaha*, puede estar absolutamente seguro de que adquiere el órgano electrónico más perfecto que se produce en el mundo.

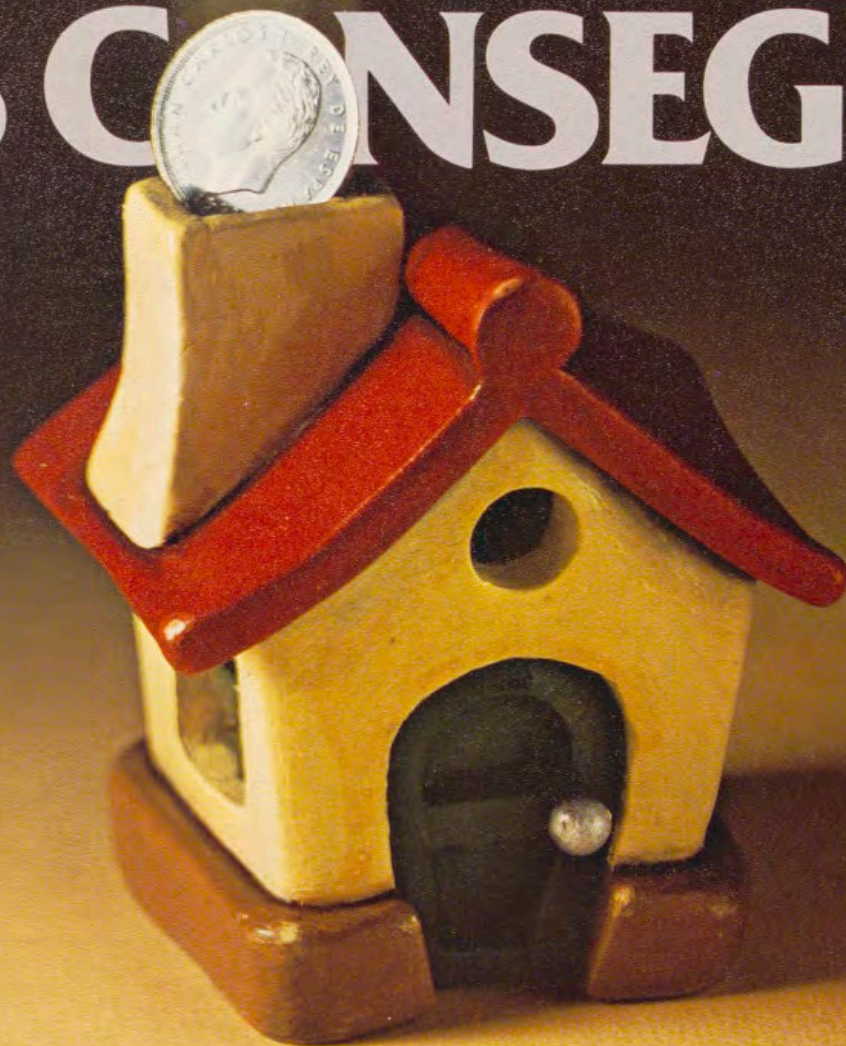
Importador y agente exclusivo:

HAZEN

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

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

**“AHORRAR
ES CONSEGUIR”**




CAJAS DE AHORROS
CONFEDERADAS

Sencilla y obviamente Omega Quartz.



Un equilibrio perfecto entre la tecnología del cuarzo más moderna y el cuidado artesano del detalle.

Sólo después de su acabado a mano, una vez que han adquirido su propia y distinguida personalidad, estos relojes son dignos de llamarse Omega.

Porque un Omega de cuarzo es mucho más que un simple reloj de cuarzo, más que una máquina perfecta de medir el tiempo.

Omega. Su nombre lo dice todo.

Refs. BA 191044, BA 191045, BA 191048. Los tres van con caja de oro macizo de 18 quilates. (Existen versiones de los mismos modelos en plaqué de oro).


OMEGA