

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XVI. NÚMERO 61. TERCER TRIMESTRE 1979. PRECIO: 150 PESETAS





Quizá sea porque ha obtenido más victorias que ninguna otra marca, o porque su diseño sea de un refinamiento inigualado, o su técnica la que todos pretenden imitar. Por encima de todo es un

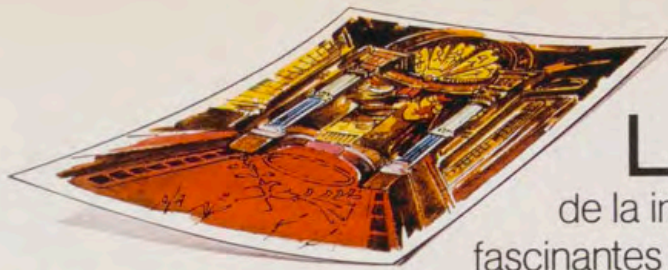
Ferrari



Ferrari 308 GTS

TAYRE, S. A. Importador exclusivo.
General Mola, 253. Teléfono 259 94 63

Contacte
con su distribuidor
más próximo



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 logrado). Y exposición múltiple. Y velocidades de 1/1000 a 30 segundos. Canon A-1, cibernética, para hacer fácilmente fotografías increíbles de su tema preferido.

Canon fotografía lo que tú quieres fotografiar



Canon A-1

Cibernética en la fotografía

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



dunhill LONDON



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



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

LANCIA COUPE

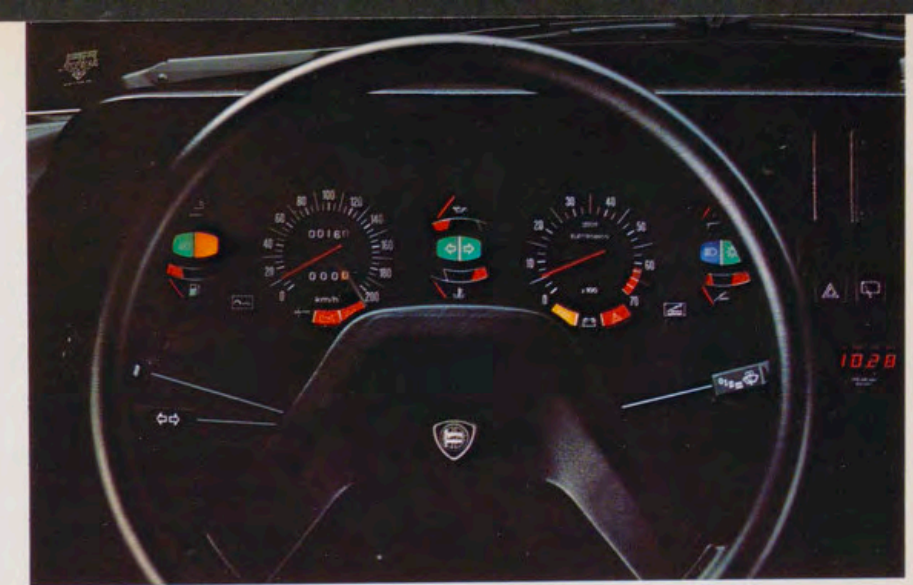
Un deportivo de gran clase para los amantes de la potencia, la seguridad y la comodidad.

EL LANCIA Coupé es un ejemplar de raza para los apasionados del automóvil. Su impresionante mecánica, consecuencia de la tecnología

Lancia de competición, le confiere el brío y la fiabilidad de un genuino campeón de rallyes. Bello. Deportivo. Práctico.

Con una gran capacidad para equipaje. Con una disposición interior que permite atravesar deportivamente Europa y descender del coche total-

mente descansado. Combinación perfecta de fuerza, funcionalidad y confort. Y la inconfundible línea de Lancia. Así es el Lancia Coupé.



▲ El tablero de mandos del Lancia Coupé es, sin duda alguna, el más completo de su categoría.

◀ Lancia Coupé: un soberbio deportivo exponente de la mejor tradición automovilística europea.

Características mecánicas principales

Motor: Anterior, 4 cilindros en línea. Posición transversal, con inclinación de 20°. Doble árbol de levas en cabeza. Encendido electrónico. Cilindrada total: 1.919 cm³. Relación de compresión: 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: De cremallera. Columna de seguridad en tres tramos con dos juntas cardán. Volante de altura regulable.

Frenos: Sistema Superduplex, de disco a las cuatro ruedas. Con circuitos independientes y doble para las ruedas anteriores, con servofreno y corrector de frenada en ruedas posteriores.

PRESTACIONES DEL LANCIA COUPE

Velocidades máximas

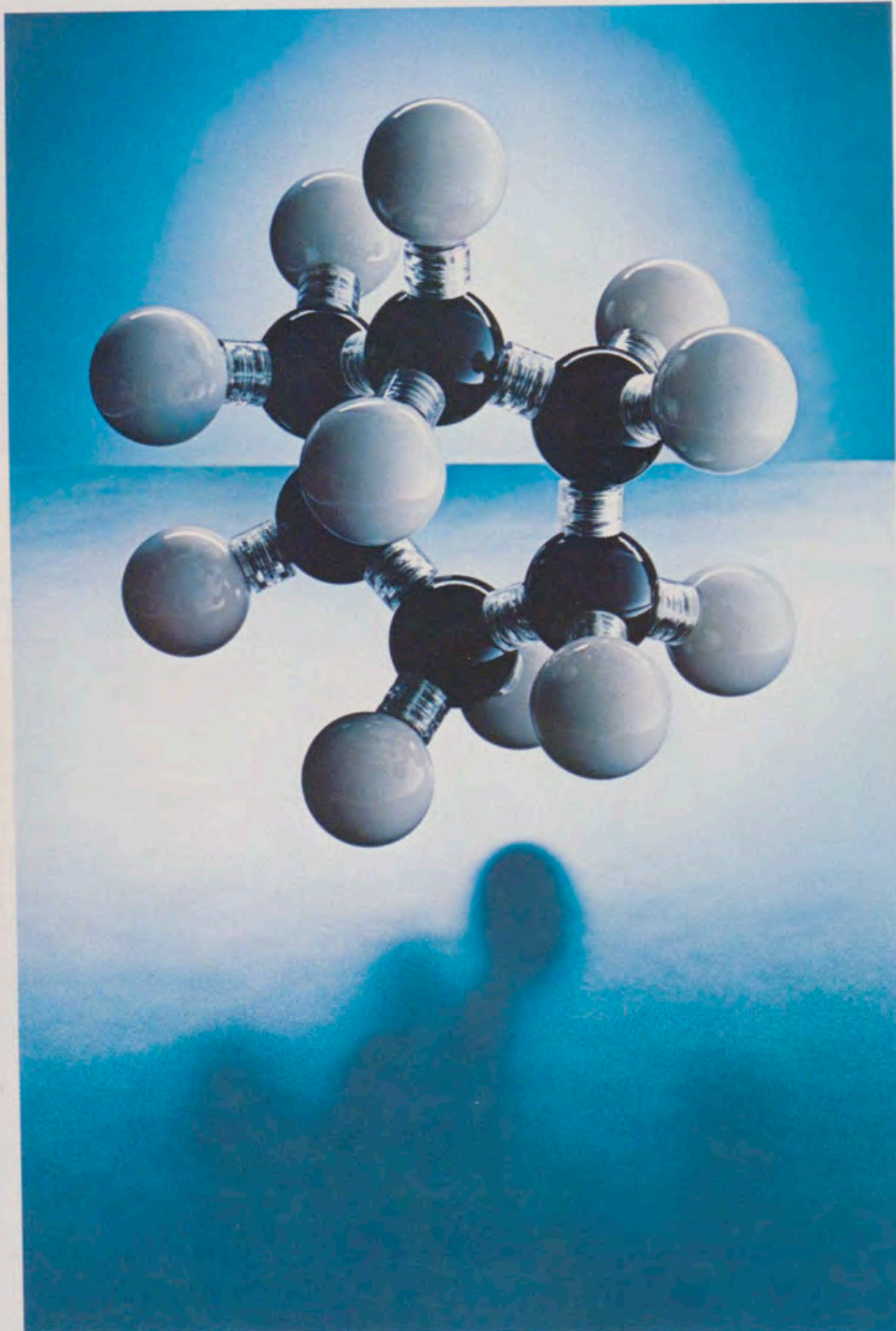
En I velocidad	54 Km/h.
En II velocidad	84 Km/h.
En III velocidad	123 Km/h.
En IV velocidad	163 Km/h.
En V velocidad	186 Km/h.

Aceleración

0 - 400 m.	16,1 s.
0 - 1000 m.	30,3 s.
Tiempo 0 - 100 Km/h.	9,3 s.

Conjunto opcional: Servodirección y Aire acondicionado.





Deutsche Bank:
un centenario de banca universal.



El todo es más que la suma de sus partes.

Fue necesario disponer de una amplia gama de servicios para que llegáramos a ser internacionalmente un banco universal, capaz de poder reaccionar con flexibilidad idónea a las más variadas exigencias. Y merced a nuestro profundo conocimiento en todos los sectores del negocio bancario, cada uno de nuestros departamentos

puede contribuir a buscar la óptima solución a su problema.

La ejecución de las transacciones de divisas, incluyendo aquéllas no usuales normalmente en el comercio; la gestión y concesión de créditos a la exportación, teniendo en cuenta las disposiciones legislativas en vigor del país importador; la

financiación a largo plazo de una "Joint Venture"; todo esto lo abarca la gama de nuestros servicios. Nuestros expertos en todo el mundo están capacitados para solucionar éstas y otras muchas cuestiones.

Un sistema integrado de servicios, orientado a las necesidades de cada uno de los clientes, es superior a la suma de muchas propuestas individuales. Y esto representa para Vd. un ahorro de tiempo y energía.

Diríjase Vd. al Deutsche Bank y pregunte a nuestros expertos.

Deutsche Bank



Oficina Central: Frankfurt (Main)/Düsseldorf

El Corte Inglés de Málaga, el nuevo Centro Comercial de La Costa del Sol.

El Corte Inglés

El Corte Inglés

CERVECERIA ALAMEDA

EL CORTE INGLÉS

El Corte Inglés

Y TAMBIEN EN MADRID, BARCELONA, SEVILLA, LAS PALMAS,
MURCIA, VIGGO Y VALENCIA, BILBAO.

L. 37 430

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL. AÑO XVI. NUMERO 61. TERCER TRIMESTRE 1979. PRECIO 150 PESETAS



PORTADA: «Vista del torreón y puerto de Pasajes», por Antonio Brugada. (Fragmento.)

Revista

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. 61. TERCER TRIMESTRE 1979. PRECIO: ESPAÑA, 150 PESETAS; EXTRANJERO, 5 DOLARES; NUMERO ATRASADO: ESPAÑA, 175 PESETAS; EXTRANJERO, 6 DOLARES.

DIRECTOR: Fernando Fuertes de Villavicencio.—SUBDIRECTOR: Rafael Sánchez.—SECRETARIA DE REDACCION: Matilde López Serrano.—VOCALES: Ramón Andrada, Ricardo Catoire, 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, Raymond 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
BIBLIOTECA DE PALACIO: NUEVA SECCION DE MONEDAS, por Matilde López Serrano	12
TROPAS DE LA CASA REAL ESPAÑOLA (7): ESCOLTA REAL, por Alfonso de Carlos	17
PRIMER DESPLEGABLE: CUADROS DE LA ANUNCIACION	33
LA ANUNCIACION DE FLORENCIA, COPIA DE A. ALLORI, por M. ^a Teresa Ruiz Alcón	37
CUADROS DE ANTONIO BRUGADA EN EL PATRIMONIO, por J. E. Arias Anglés	40
SEGUNDO DESPLEGABLE: CUADROS DE ANTONIO BRUGADA	45
RETABLO GOTICO EN EL MUSEO ARQUEOLOGICO, por Angela Franco	57
EXPOSICIONES DE ARTE, por A. F.	63
LIBROS DEL REY EN LA BIBLIOTECA DE PALACIO	73
CRONICA DEL PATRIMONIO NACIONAL	75

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:

61

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.

5,00 ptas.

REALES SITIOS

REVISTA DEL PATRIMONIO NACIONAL

PALACIO DE ORIENTE

MADRID (13)

PÓRTICO

EN numerosas ocasiones, principalmente desde estas páginas, hemos señalado el necesario y hasta imprescindible ámbito de actuación en el que han de moverse los museos y otras entidades análogas que poseen obras de arte. Esa actuación —lo reiteramos ahora— puede sintetizarse en una doble labor: por un lado, la conservación (que lleva implícita la restauración) de los edificios monumentales y de las obras de arte en ellos contenidas; por otra parte, la divulgación del conocimiento de aquéllos y de éstas, en una tarea que comprende el estudio y catalogación de las obras de arte, y la adecuada instalación o ampliación museística para que esas obras puedan ser apreciadas por el mayor número de personas, finalidad primordial de la actividad cultural.

Dentro de esa línea de actuación —conservadora y divulgadora— el Patrimonio Nacional desarrolla su quehacer permanente, no obstante su naturaleza de organismo con singulares características, por ser muchos de sus museos, también, lugares donde se efectúan diversos tipos de actividades; es decir, que son museos vivos por ese especial hecho de alternar la visita turística con la celebración de esas otras actividades. Pues bien, de labor constante del Patrimonio —que, en resumen, decimos que es de conservación y de divulgación— hay testimonios en las páginas que siguen, de manera similar al habitual contenido de otros números de esta Revista.

El primer artículo de este número hace referencia a ese aspecto de divulgación a través de la ampliación museística. Es un trabajo de Matilde López Serrano sobre la «Nueva sección de monedas en el Museo de Medallas»; instalación que constituye una evidente prueba de la riqueza que, de estas piezas, tiene la Biblioteca de Palacio, en una de cuyas salas anexas está montado este Museo. La nueva sección, y así lo recoge el artículo que publicamos, contiene monedas griegas, romanas (de la república y del imperio) y de Hispania.

A la otra faceta de la conservación, y en su variante íntimamente unida de restauración, se refiere el artículo de María Teresa Ruiz Alcón acerca de «La Anunciación de Florencia, copia por Alejandro Allori», cuadro que ha sido tratado recientemente en el Taller de Restauraciones del Patrimonio Nacional, para ofrecerse, hoy, con la pujanza de origen.

Los otros artículos de este número hacen referencia a obras de arte o colecciones de distinta índole conservadas en el Patrimonio, y a temas extrapatrimoniales, de acuerdo con la tónica establecida en la Revista hace poco tiempo. Entre los primeros, figuran el trabajo de J. E. Arias Anglés que trata de los cuadros de temática marinera pintados por Antonio Brugada, y la continuación de la serie escrita por Alfonso de Carlos sobre las Tropas de la Casa Real Española y que, en este caso, se concreta en la Escolta Real.

Dentro de ese apartado que comprende los temas no patrimoniales, se incluye un trabajo de Angela Franco, que estudia un «Retablo Gótico, atribuido a Jordi de Deu», y que se encuentra en el Museo Arqueológico Nacional.

El presente número de la Revista ofrece, asimismo, la referencia de dos libros de Su Majestad el Rey, que el Monarca ha entregado para su exposición a la Biblioteca de Palacio; la Crónica del Patrimonio con los viajes de los Reyes de España; las exposiciones de arte más destacadas celebradas en Madrid; y los habituales desplegados a todo color que, en esta ocasión, presentan cuadros de Antonio Brugada, y otras pinturas referidas a la Anunciación de Florencia.

F. F. de V.



Biblioteca de Palacio

NUEVA SECCION DE MONEDAS EN EL MUSEO DE MEDALLAS

Por MATILDE LOPEZ SERRANO

Anversos y reversos de monedas griegas en plata: 1 y 1 bis, de Corinto, con sus característicos tipos de la cabeza de Atenea con casco corintio y el Pegaso o caballo alado; 2 y 2 bis, de Atenas, con la cabeza de la diosa titular y la lechuza (su símbolo) sobre ánfora de aceite volcada, tipo llamado «del nuevo estilo» y del s. II a.C. por contraste con el anterior de carácter arcaizante o «estilo antiguo», de los siglos VI a

II a.C.; 3 y 3 bis, de Efeso, con la típica abeja y caballo ante una palmera; 4 y 4 bis, de Velia, con Atenea casqueada y el león devorando una cabeza de carnero; 5 y 5 bis, retrato idealizado de Alejandro Magno, rey de Macedonia, con Hércules y Zeus sentado; 6 y 6 bis, retrato idealizado de Antíoco VI, Dionisios de Siria, con cabeza radiada de Febo o el Sol y dos jinetes lanceros.



EL Patrimonio Nacional, persistente en su norma de labor cultural divulgadora, ofreció una vez más a los estudiosos y al gran público en 1969, un nuevo y hermoso Museo anejo de la Biblioteca de Palacio, el de Medallas Conmemorativas, poseedor de la mejor colección de estas medallas españolas a partir del siglo XVI, pero sobre todo, y con mucho, del siglo XVIII al XX; y desde el siglo XV para las series extranjeras. Actualmente se ha ampliado el Museo con diversas vitrinas que contienen numerosos ejemplares de la colección particular de S. M. el Rey Don Juan Carlos I que en aquél las ha depositado; y el Patrimonio Nacional, a su vez, acrecienta ahora su importante contenido con una nueva e interesante colección de monedas.

Esta Sección monetaria de la Biblioteca de Palacio acusa distintas procedencias: por una parte, comprende las colecciones de monedas antiguas cedidas en 1815 al Rey Fernando VII por D. Baldiri de Riera y Cantallops, oficial de la Dirección General de la Real Lotería; por otra parte, las adquisiciones llevadas a cabo en adelante, tanto en época de este Monarca como en la de sus sucesores; finalmente, deben mencionarse las 82 monedas griegas (58 de cobre y 24 de plata) que Fr. Angel de Villarrubio, misionero capuchino en Mesopotamia durante veinte años, ofreció a la Reina D.^a Isabel II en 10 de octubre de 1861, monedas que fueron halladas en las excavaciones y exploraciones que se solían hacer de tiempo en tiempo en la antigua Babilonia, Nínive y sus cercanías.

Sin embargo, la Casa Real poseía desde antiguo, formada por los Reyes de España, una espléndida colección de monedas y medallas, que figuró con el nombre de Museo de Medallas y constituyó una Sección especial (entonces tan frecuente) en la Biblioteca Real, creada por Felipe V en 1711, Biblioteca llamada luego Real Pública y hoy Biblioteca Nacional. Ya en 1716 constituían la colección unas 20.000 piezas entre

monedas y medallas. Aquí nos detenemos en cuanto a su desarrollo, ya que no es preciso para nuestro propósito sino señalar brevemente el interés de todos los monarcas de España por tan preciados pequeños monumentos histórico-artísticos. Al crearse el Museo Arqueológico Nacional en 1867 esta sección de medallas y monedas de la Biblioteca Real Pública pasó a dicho Museo, constituyendo su Gabinete Numismático.

EL PERSONAJE

El promotor de la colección de monedas de la Biblioteca de Palacio o Real Particular, fue D. Baldiri de Riera y Cantallops, Oficial de la Dirección General de la Real Lotería (otras veces se indica de la Contaduría de la Renta de las Reales Loterías), cargo que había obtenido durante el reinado de Carlos IV, ya que en una solicitud a la Reina Go-

bernadora de 15 de septiembre de 1834 dice que la obtuvo de la munificencia real «hace más de cuarenta años». Durante muchos años se dedicó a reunir una *preciosa* colección de monedas antiguas a costa de muchos esfuerzos, sacrificios, dispendios y trabajos, que con fecha 7 de enero de 1815, tuvo el honor de ofrecerla al Rey Fernando VII, «príncipe ilustradísimo en ciencias y en letras».

La posesión de esta colección, a la que repetidamente titula Museo de Medallas, le había originado sin sabores sin cuento ya que fue perseguido durante la Invasión francesa «por el Gobierno intruso, no sólo por su acendrado amor a la ilustre Casa real de los Borbones, soberanos legítimos de España», sino también por su *preciosa* colección de monedas antiguas que no quiso entregar ni vender, tanto a personas de España como a embajadores y sabios extranjeros «de la Europa»,

y que logró sustraer a la rapacidad invasora ocultándola, con otros objetos *preciosos* que había reunido, en el Monasterio de las Descalzas Reales; entre las pérdidas sufridas por Riera, una de las más valiosas fue su biblioteca especializada compuesta de más de 2.000 volúmenes¹.

Pasada la contienda, «repuesto en el trono Príncipe tan sabio», Riera se atreve a ofrecerle su *precioso* Museo monetario y solicita se le nombre Conservador de Antigüedades en la vacante de D. Juan José Conde, «ya que los dos inteligentes entonces en la ciencia numismática, este erudito Conde y José Acedo, habían emigrado (17-II-1815)». El Rey mandó que la colección citada pasase a Palacio para examinarla; la aceptó finalmente y otorgó a Riera en 27 de agosto de 1815, el nombramiento de Bibliotecario Numismático de Cámara en la Real Biblioteca Particular «para que quede a su cargo la colección monetaria ad-





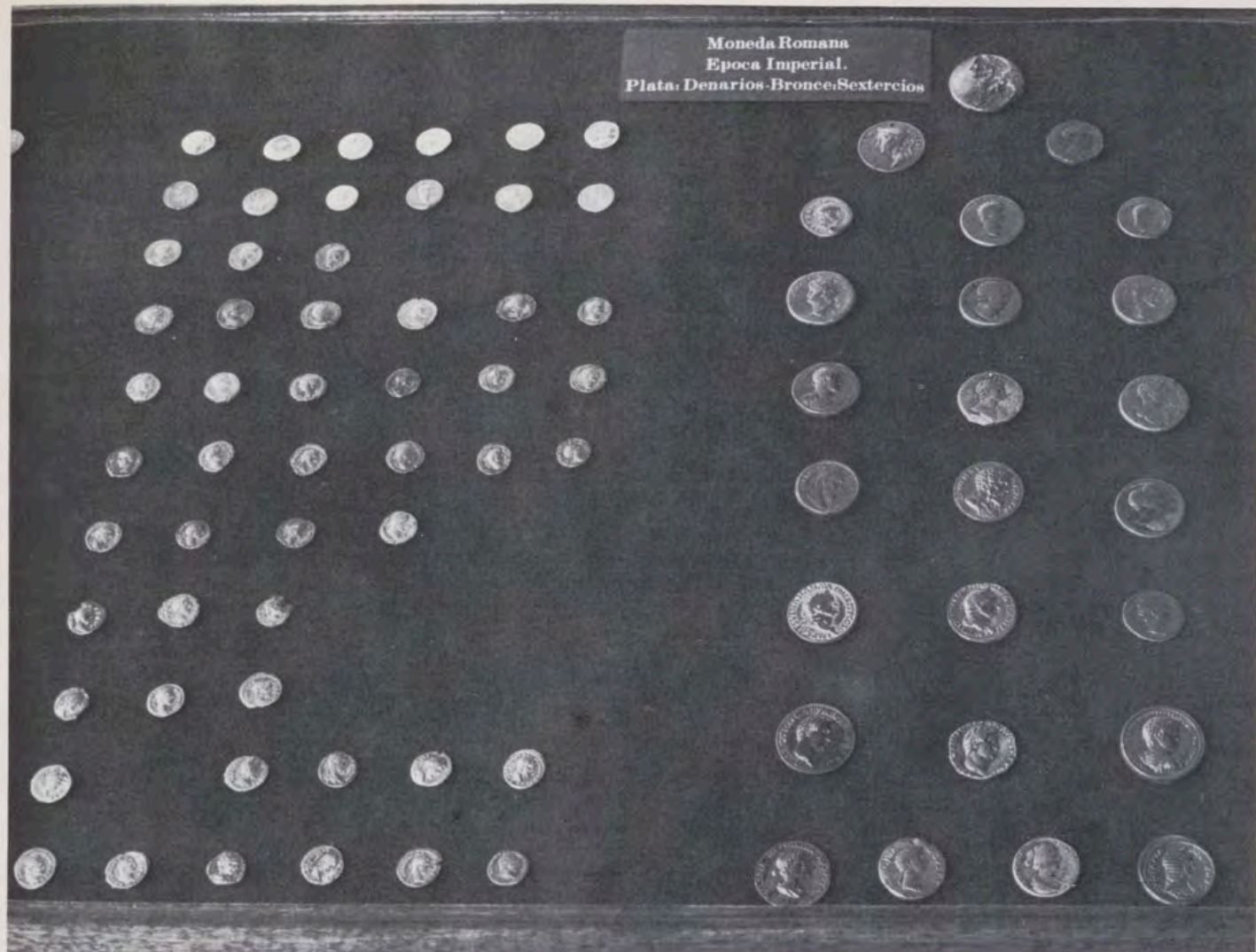
mitida por el soberano y cuide de su conservación y aumento, con el sueldo que se crea conveniente»; este asunto del sueldo fue el caballo de batalla de Riera durante dos años, resuelto por último en 9 de septiembre de 1817 y fijado en la cantidad de 6.000 reales anuales. Baldiri juró su cargo en 27 de febrero de 1816, y también obtuvo la condecoración de la Flor de Lis. Solicitó entonces que se instalase la colección monetaria en la Biblioteca Particular del Rey, y así se efectuó en 26 de julio de 1817, dedicándose a su colocación y redacción de índices. Por cierto, que ni la Relación de sus monedas, ni las fichas de los índices citados se hallan ni en el Archivo General ni en la Biblioteca de Palacio.

Sin embargo, el 15 de mayo de 1824 el Sumiller de Corps del Rey, Duque de Híjar, Marqués de Oraní, envió un oficio al Bibliotecario mayor D. José Angel Alvarez para que le informase qué destino ocupaba en la Real Biblioteca Particular Baldiri de Riera, cuáles eran las funciones que desempeñaba, qué sueldo tenía por la Real Cámara, así como su asistencia, esmero y demás que crea en su conducta, datos que le son necesarios para formalizar la propuesta que debe hacer al Rey para

la plaza de Ayudante de la Biblioteca de Cámara. A ello responde Alvarez con estos sorprendentes datos en 9 de junio: «que Riera ofreció en 1815 al Rey un Monetario, el cual se colocó en una de las piezas de esta Biblioteca, por lo que S. M. le concedió el título de Bibliotecario Numismático con uniforme; y en 9 de septiembre de 1817, 6.000 reales anuales; sus funciones son cuidar únicamente de dicho monetario, su asistencia en el día es ninguna, pues a la partida de S. M. a Sevilla (sucesos a consecuencia de la venida de los "Cien mil hijos de San Luis" en marzo de 1823) se llevó D. Baldiri dicho monetario a su casa, en donde debe permanecer, pues no lo ha vuelto a la Biblioteca». No sabemos cuándo tuvo lugar esta vuelta, pues los documentos del Archivo General saltan de los fechados en 1817 a los siguientes en 1819 con asuntos puramente personales (permiso para contraer esponsales la hija de Riera, Gertrudis) y se continúan en 1834; pero no hay duda de que Baldiri de Riera continuó en su cargo de Bibliotecario Numismático hasta la muerte de Fernando VII, por lo que en 15 de septiembre de 1834 presentó un largo memorial a la Reina en el que solicitaba que se le inclu-

yese en el último arreglo en la Renta de Loterías, teniendo en cuenta sus anteriores y numerosos años de servicios y, sobre todo, que continuase como hasta entonces en el cargo de Bibliotecario Numismático, «ya que por disposición de la Reina se halla el Museo Monetario reunido en un aposento del Real Palacio a donde ha tenido a bien mandar su traslado»: es decir, cuando M.^a Cristina mandó desalojar la Real Biblioteca Particular para utilizar sus recogidas, soleadas e independientes salas como más adecuadas para formar el departamento de sus habitaciones particulares. En ambas peticiones se hallan incluidas las de los sueldos respectivos, petición que la Mayordomía Mayor recomendó como ser cierto cuanto en el Memorial se indicaba, y que finalmente resolvió la Reina Gobernadora recomendando a su vez el asunto al Ministerio de Hacienda en 21 de febrero de 1835. Por último, los albaaceas testamentarios de Baldiri de Riera notifican a la Mayordomía Mayor, haber fallecido aquél el 24 de agosto de 1838.

Es indudable que este personaje (este sujeto como entonces se decía) fue la persona que despertó de nuevo en el Rey el gusto por las



monedas antiguas, tan arraigado en el coleccionismo de los siglos XVIII y XIX. Y que a su entusiasmo e interés se debieron nuevas e interesantes adquisiciones. Ignoramos el contenido de su monetario pues, como se indicó, no se ha encontrado la Relación que del mismo remitió al Rey. Pero puede asegurarse, por el gran número de monedas romanas tanto de la República como del Imperio, que ellas debieron constituir la base de la colección. Es muy posible también que figurasen algunas del Bajo imperio o Bizancio y tal vez, asimismo, de las ciudades de la Hispania romana e incluso algunas de las acuñaciones de los reyes visigodos, pues cuando en 1901 tuvo efecto en la Biblioteca Real Particular un extraordinario robo de monedas y medallas de oro, figuraron en él 21 monedas visigodas, 23 árabes de los Taifas y 17 de los Reinos medievales españoles y posteriores hasta Carlos II, según se expresa en la relación de piezas robadas que se conserva en el Archivo de la Biblioteca, año 1901. Fernando VII fue hombre muy entendido culturalmente y no hubiese aceptado una colección monetaria que no hubiera estado a cierta altura si no hubiese sido numerosa y con algu-

nos interesantes y valiosos ejemplares.

COLECCION ACTUAL

Comprende un elevado número de piezas griegas, romanas, ibéricas, de los reinos medievales españoles e hispano-árabes y de las Casas de Austria y de Borbón hasta D. Alfonso XII.

Hoy aquí sólo vamos a tratar de las acuñaciones correspondientes a la Edad Antigua: Grecia, Roma e Hispania. Nuevos estudios han de ocuparse de cada uno de los grupos monetarios citados, pues todos ellos constituyen series de interés y a veces muy notables.

MONEDAS GRIEGAS

Acaso corresponda alguna a la colección de Riera, pero en la Cuenta y Razón que da éste de los aumentos y gastos en la colección ya palatina, uno de cuyos documentos lleva la fecha de 2 de noviembre de 1834², se expresan diferentes «medallas» de los Reyes de Macedonia, con las «ciudades autónomas o libres de la Grecia». También en el obsequio del P. Villarrubia a D.^a Isabel II en 1861 se enumeran algunas piezas «de los Filipos y de los Antí-

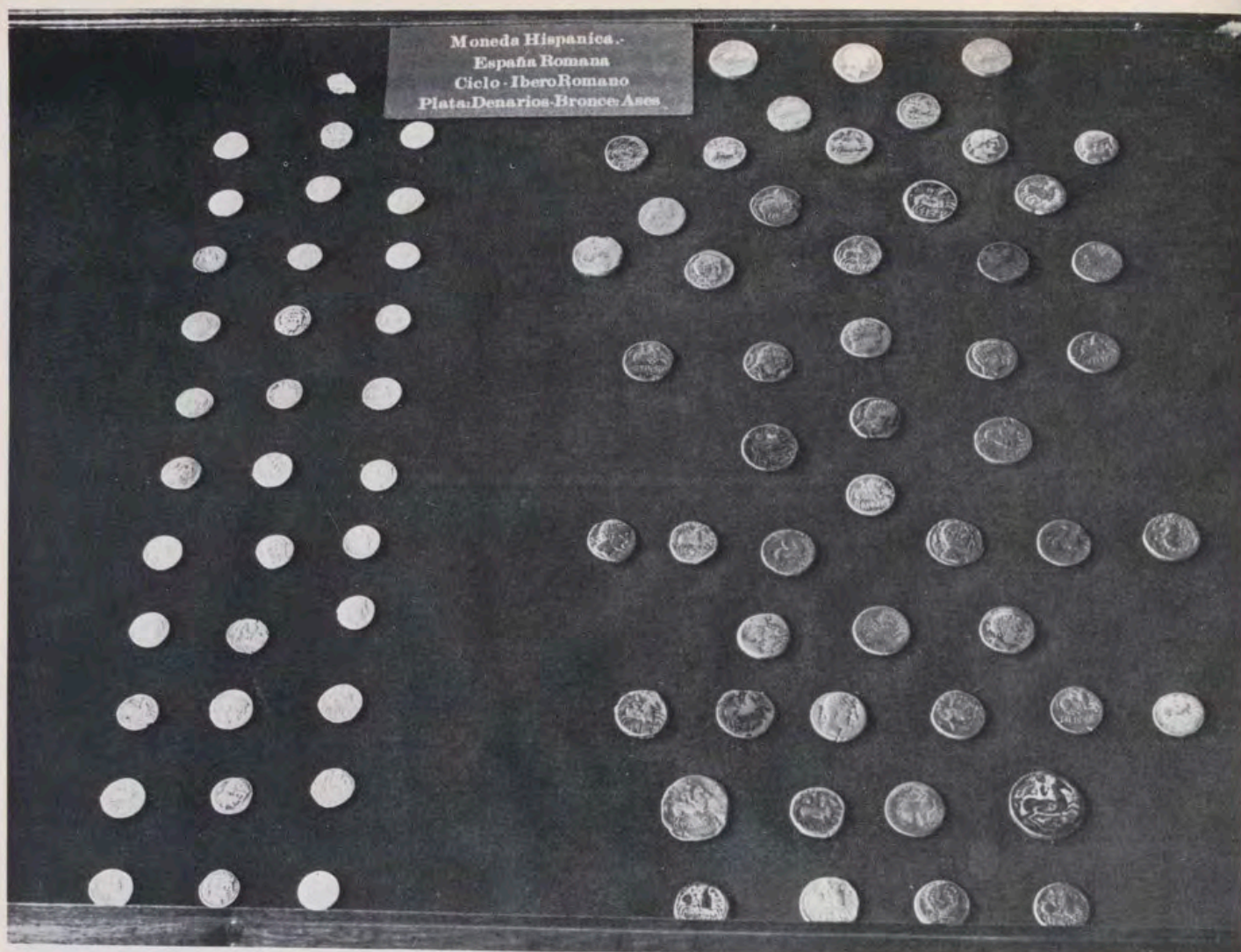
cos», que deben de ser las que hoy se exponen. Los valores van desde las tetradracmas al trióbolo o hemidracma, no faltando las didracmas y las dracmas.

La distribución geográfica de la moneda griega exhibida es como sigue: *Grecia propia*, con monedas de Rodas, Corinto, Atenas y Mirina; *Grecia asiática*, con ejemplares de Efeso y de Knosos; *Magna Grecia* (Sur de Italia y Sicilia), con acuñaciones de Tarento, Velia, Neapolis y Caleno, y de Siracusa y Agrigento, respectivamente.

REINADOS DEL MUNDO GRIEGO: Con monedas de Filipo de Macedonia, Alejandro Magno, Filipo Epífanes y Lisímaco, Reyes de Macedonia; de Mitrídates, Rey del Ponto; de los de Siria, Selenco II Calínico y los Antíocos V Eupator y VI Dionisios; finalmente, de los Ariarates Reyes de la Capadocia.

Por último, la *Grecia Romana*, que tras la toma de Atenas por Sila el 1.º de marzo de 86 a.C., quedó como provincia del Imperio con el nombre de Acaya: figuran un ejemplar del cuestor Aesilas y otro medallón de Augusto.

La Cronología de estas monedas comprende los siglos IV al I a.J.C., y I de J.C.



Panel de la Moneda Hispánica. Ciclo Ibero-romano.

MONEDAS ROMANAS

Ya habíamos indicado que la colección de moneda romana es la más numerosa del monetario de la Biblioteca de Palacio y también la más numerosa de las series exhibidas; se halla dividida en dos grandes grupos: de la *República* y del *Imperio*.

En el primero figuran ejemplares de todos los tipos de denarios: de los Dioscuros, de la biga de Diana o de la Victoria, de la cuadriga de Júpiter, de tipos varios alusivos a hechos o acontecimientos referentes a la familia del magistrado monetario, en los que se hallan incluidos la serie magistral de retratos realistas de exactitud perfecta; en moneda de plata, asimismo, es de interés el grupo de victoriatos; la serie de bronce es de menor entidad.

En cuanto a las acuñaciones de la *época imperial*, predominan con mucho los Césares que corresponden a los dos primeros siglos de nuestra Era, con especial interés hacia las de los emperadores de origen español, Trajano y Adriano. Los valores conservados son sextercios y dupondios, en cobre amarillo, y ases, en cobre rojo. Se han expuesto denarios y dobles denarios, en plata; y los dupondios y sextercios, en bronce.

MONEDAS DE HISPANIA

La tercera serie expuesta corresponde a la moneda de Hispania bajo la dominación romana y al llamado *Ciclo ibero-romano*, en el que tanto los tipos de las monedas como sus inscripciones o leyendas son de carácter autóctono, especialmente estas últimas, en caracteres ibéricos, que han hecho de estas inscripciones la principal fuente para el estudio de la lengua ibérica. Los valores acuñados para la plata son denarios, y ases para el bronce; los tipos, muy fijos: cabeza masculina barbada o imberbe en los anversos, y jinete ibérico con lanza, espada o dardo en los reversos. Los denarios pertenecen a las localidades de Arecoradas (Agreda o Arguedas), Arsaos, Arse (Sagunto), Bascunes o Barscunes (Pamplona), Bolscan (Huesca), Cese (Tarraco o Tarragona), e Ilgone, hoy Icaloscen. Los ases corresponden a los pueblos de Alaun (¿Alagón?), Arecoyadas, Arsaos, Arse, Bascunes, Beliegon, Bilibilis (Calatayud), Cese, Ilerda (Lérida), Ilgone o Icaloscen, Nertobis (¿Calatorao?), Saiti (Játiva), Salduie (Zaragoza), Secaisa, Secobirices (Segóbriga), Segia, Titiacos y Turiasu o Duriasu (Tarazona).

Basta con lo expuesto para apreciar el interés que encierra este grupo de la colección monetaria de la antigua Biblioteca Real Particular, que con todas sus lagunas, representa una aportación notable al acervo cultural que custodia el Patrimonio Nacional, quien no ha dudado en exponerla a los estudiosos y visitantes de la Biblioteca, para su conocimiento y estimación.

NOTAS

¹ Expediente personal en el Archivo General de Palacio que aquí se resume: La primera solicitud de 7 de enero de 1815 y un «Discurso impreso» que acompañaba sobre la utilidad y estudio de las medallas antiguas en el que exponía sus propios conocimientos de esta Ciencia, no se han encontrado en el Archivo. Entre las calamidades que sucedieron a este personaje fuera de su monetario y de sus libros, figura la de su esposa que contrajo una cruel enfermedad «con las calamidades del año 12» y falleció de aquélla dejando dos hijas pequeñas, Gertrudis y Eugenia, muy utilizadas por Baldiri en sus peticiones al Rey solicitando ayudas. Las referencias a su colección de monedas u objetos siempre van acompañadas del calificativo precioso.

² Archivo General de Palacio, Leg. 422. 1833-XII-13, Doc. 2.

TROPAS DE LA CASA REAL ESPAÑOLA (7)

GUARDIAS DE LA REINA (1852-1855)

ESCOLTA REAL (1875-1931)

Por ALFONSO DE CARLOS



Soldado (diario), Capitán (gala con coraza) y Soldado (gala sin coraza) (1896).

GUARDIAS DE LA REINA

HEMOS visto en el coleccionable número 5 de esta serie de las Tropas de la Casa Real Española, publicado en el número 59 de REALES SITIOS, cómo desapareció en el año 1841 el Cuerpo de Guardias de la Real Persona, así como la Guardia Real Exterior, quedando únicamente, como tropas de la Real Casa, el Real Cuerpo de Alabarderos de la Guardia Real Interior.

Diez años después, el 27 de enero de 1852, Isabel II dio un Real Decreto creando un escuadrón de 100 caballos para su escolta, con la denominación de «Guardias de la Reina»: «Considerando necesario tanto para el decoro y esplendor del Trono, como para guardia y custodia inmediata de mi Real Persona, fuera de mis Reales Palacios, la creación de una fuerza especial, que sin distraerse con otras atenciones, desempeñe única y exclusivamente aquel servicio...» «Art. 1.º Se crea un escuadrón de 100 caballos de fuerza para escolta de mi Real Persona, fuera de mis Reales Palacios. Este escuadrón se denominará Guardias de la Reina.»

La organización que se dio a este escuadrón era la siguiente: un comandante, de la clase de Brigadier de Caballería; un capitán, de la de Coronel; dos tenientes, de la de Tenientes Coroneles; tres alféreces, de la de Comandantes; un ayudante, de la de Capitán; un brigadier, también de la de Capitán, tres sub-brigadieres primeros, de la de Tenientes; ocho sub-brigadieres segundos, de la de Alféreces; 84 guardias, de la de Sargentos primeros y segundos; cuatro Músicos Trompetas; un Mariscal, de la clase de primeros, un picador y ocho criados.

El jefe y oficiales de este escuadrón, hasta la clase de alféreces, se denominaron oficiales mayores; y oficiales menores, el ayudante, brigadier y sub-brigadieres.

Para servir en este escuadrón debían haberlo hecho en la Caballería o en los demás institutos montados del Ejército, y contar con siete años de servicio activo (sin abonos de tiempo), dos en su último empleo si fuese sargento segundo y uno si fuese primero. También debían tener 30 años cumplidos y no llegar a los 40, no bajar los Guardias de la talla de tres pulgadas y «ser de acreditada y constante buena conducta, sin tener en su afiliación la menor nota que le desfavorezca, ni defecto personal que le impida el más exacto desempeño del servicio a que está destinado».

Isabel II dio otro Real Decreto el 2 de febrero

de 1853, un año justo después del atentado del cura Martín Merino (del que ya hablamos en el coleccionable anterior del número 60 de REALES SITIOS, al tratar de los Guardias Alabarderos), mandando que formaran un solo Cuerpo los Reales Guardias Alabarderos y el Escuadrón de Guardias de la Reina, con el nombre de «Guardias de la Reina», constituidos en dos brigadas: una de Infantería, formada por el Real Cuerpo de Guardias Alabarderos, y otra de Caballería con el Escuadrón de Guardias de la Reina.

El uniforme de la brigada de Caballería, para los días de gala, era: casaca de faldón estrecho y carteras de paño azul turquí; cuello, vueltas y solapa grana, con un ojal de galón en el cuello y cinco alamares en la solapa; calzón blanco de punto; bota de montar y casco de metal blanco, con la chapa y adornos dorados y llorón de pluma blanca; montura con mantilla y tapafundas de paño grana con galón de plata y, en lugar de la maleta, la capa con funda de tela de lana encarnada. Para diario: peti azul turquí con cuello grana y ojal de plata en él; calzón blanco de paño y bota de montar y el casco con llorón de cerda blanca. Para el servicio de a pie: pantalón de paño azul con media bota o pantalón de dril blanco.

Ambas brigadas llevaban botones plateados convexos con las iniciales G. R. (Guardias de la Reina) y una corona real encima; las capas de paño blanco con un ojal de galón ancho de plata en el cuello, que era de color grana, y los embozos encarnados de lana. El armamento del escuadrón de Guardias de la Reina, de acuerdo con el artículo 5.º de su creación, se componía de espada recta, carabina y pistolas suministradas por los almacenes de Artillería; fornitura de charol con forro de paño carmesí y tres galones de plata alrededor, para gala, y de charol con escudo para diario.

El servicio interior del Real Palacio estaba a cargo de la brigada de Infantería, o sea, de los Alabarderos, pudiendo, cuando el Comandante General de Alabarderos lo dispusiera, hacerlo, también en parte, la Caballería. El servicio exterior lo realizaba la brigada de Caballería, y ambas cuando así lo requirieran las circunstancias.

Otro reglamento dio Isabel II en Madrid, el 26 de noviembre de 1853, para su guardia, que duró bien poco, ya que el 25 de agosto de 1854 fue extinguido el Real Cuerpo de Guardias de la Reina, restableciéndose, solamente, el de Guardias Alabarderos.



Escuadrón de Guardias de la Reina en 1852.

Soldado de la Escolta Real (acuarela de Manuel Moreno Rodríguez).





CORONEL
De gala con coraza



COMANDANTE
De gala



CAPITÁN
De diario



1^{ER} TENIENTE
De diario con capota



CABO
De gran gala para montar



TROMPETA
De gala



CABO
De media gala



SOLDADO
Id. con capote



SARGENTO
De gala



IDEM
De diario



SOLDADO
Id. de servicio



CARRERO
De gala

EL ESCUADRON DE ESCOLTA REAL
EN 1875

La Escolta Real que ha llegado hasta nosotros, ya que algunos, los que han vivido en los años 20, la han conocido, fue creada en tiempos de Alfonso XII por Real Orden de 19 de abril de 1875, con el nombre de «Escuadrón de Escolta Real». Es por lo tanto esta fecha la que marca la antigüedad de tan vistoso cuerpo de la Casa Real, aunque su antecedente próximo sea el Escuadrón de Guardias de la Reina. Su único y exclusivo fin era el de prestar servicio cerca de las reales personas, dependiendo orgánica y administrativamente del Director General de Caballería, y para todos los asuntos del servicio del Comandante General de Alabarderos.

El Real Decreto expedido por S. M. el Rey Don Alfonso XII decía:

«Considerando conveniente la creación de una fuerza especial para Mi escolta y servicio fuera de Palacio; de acuerdo con el Consejo de Ministros y a propuesta del de la Guerra, he venido en decretar lo siguiente:

Art. 1.º Se crea un escuadrón encargado de Mi escolta fuera de Palacio, que se denominará de Escolta Real.

Art. 2.º Este escuadrón constará de un primer jefe, Coronel de Caballería; un segundo jefe, Teniente Coronel; dos capitanes, Comandantes; un ayudante, Capitán; cuatro tenientes, Capitanes; tres alféreces, Tenientes; un Veterinario, segundo profesor; un Picador, segundo profesor; un Sargento primero de Caballería; cuatro segundos; ocho cabos primeros; ocho segundos; un cabo de trompetas; cuatro trompetas; 100 soldados de primera clase; tres herradores y un forjador. 18 caballos de jefes y oficiales y 100 de tropa.

Art. 8.º Para pertenecer a este Escuadrón los Jefes y Oficiales necesitarán tener una hoja de servicios sin tacha de ninguna especie; y las clases de tropa pertenecer o haber pertenecido al arma de Caballería con una constante buena conducta; comprometerse a servir cuatro años a contar desde el día de su ingreso, no exceder de 30 años de edad y tener una estatura mínima de un metro setecientos cuatro milímetros, sin defecto personal alguno.»

Una Real Orden del 27 de aquel mismo mes, determinaba la alzada y el color de los caballos que se destinaban a dicha escolta: «... el Rey (q.D.g.) ha tenido a bien disponer que la alzada de los caballos destinados al Escuadrón de Escolta Real sea de seis dedos sobre las siete cuartas, pudiendo rebajarse a cinco en el solo caso de que no hubiera suficientes de aquélla para cubrir el número necesario; así como que su color sea negro y castaño por mitad, en vez de ser apelados por secciones.»

El día 15 de julio de aquel año de 1875 se aumentaron cinco caballos en el Escuadrón de Escolta Real para los cinco trompetas que formaban la banda del referido Cuerpo, que hasta esa fecha figuraron como plazas desmontadas.

La Real Orden de 13 de mayo de 1875 designaba el vestuario y equipo y armamento del Escuadrón de Escolta Real, siendo el de la tropa: casco de hierro

de hechura a la romana, como el de la Caballería, llevando en la cogotera adornos de hoja de metal y en el centro del escudo las iniciales A. XII, con filete y cadenilla, y llorón de pluma blanca. La casaca de paño azul turquí, con solapa grana galoneada de plata; cuello y bocamangas grana, guarnecidas también de galón de plata, igualmente que las carteras de los faldones, y en los extremos de éstos, cuatro flores de lis de metal blanco. Levita de paño igual a la casaca, de una hilera de botones con cuello y bocamangas grana galoneadas de plata. Calzón de punto blanco para gala y de paño blanco para diario a caballo. Capote de paño blanco igual al que usaba la Caballería, con aletas y esclavina, y el cuello grana con las iniciales A. XII en metal blanco. Espuelas de hierro, con espiga vuelta hacia abajo, y guantes de ante blanco con dos botones.

La gorra de cuartel azul turquí con borla y vivos grana y la chaqueta de cuartel como la que usaba la Caballería. Las botas de montar de suela negra y los zapatos altos abotinados. El morral del pan como el de la Caballería. El cinturón de espada de charol blanco de tirantes sencillos con chapa de metal blanco y cifra y corona real, y el cordón de la espada de pelo de cabra grana y blanco. El pantalón liso o recto de paño azul turquí, con franja grana partida en el centro. La cartuchera con cajón de charol negro, sujeto a la bandolera, que era de charol blanco, con los adornos en metal del mismo color y las iniciales en su centro con la corona real, las mismas del cajón de la cartuchera, pero en tamaño más grande. Las caponas de alpaca blanca, con cinco escamas figuradas y corona real, y las manoplas de charol blanco.

El armamento de la tropa fue la tercerola Remington modelo 1871, de retrocarga, y la espada recta de montar modelo 1875, con guarnición de acero, formada por un guardamano con cuatro gavilanes y el escudo con las iniciales «A. XII», bajo corona real en mitad de la empuñadura y en relieve. La vaina de hierro tenía dos abrazaderas con dos anillas para colgar.

El vestuario de los trompetas era igual en todo al de la tropa, con la diferencia de que en la casaca levita llevaban en cada lado del pecho cinco ojales de galón de plata, colocados en disminución hacia afuera y terminando en punta. El armamento de éstos era sólo la espada. Los clarines iguales a los de la Caballería; los cordones de los mismos de igual forma que los del arma, en grana y blanco; y los paños de los clarines de seda color grana con flecos en tres de sus cuatro lados, de plata cuatro florones de lis en sus puntas, cifra de A. XII con corona real y a los lados de ésta las iniciales E. R.

El vestuario para los jefes y oficiales era igual al de la tropa, pero en alpaca plateada los metales y los dorados a fuego, y el llorón de pluma blanca. El sombrero apuntado y guarnecido de galón ancho de plata. La casaca igual a la de la tropa en su forma, con las flores de lis bordadas y en las bocamangas dos galones de plata los jefes y uno los capitanes y subalternos. La gorra redonda de visera recta con las divisas en la franja y las iniciales A. XII con corona real; los guantes de castor blanco, los espolines rectos de ocho puntas y el cordón de espada de plata y seda grana. El armamento reglamentario para los jefes y oficiales era el revólver y la espada igual a la

tropa en su forma, y el espadín recto con empuñadura de plata.

HISTORIAL HASTA SU DISOLUCION EN 1931

El día 15 de febrero de 1876 salió a campaña el escuadrón, a las órdenes de su coronel don Pedro Girón Aragón, Duque de Ahumada, escoltando al Rey Don Alfonso XII, y prestando este servicio en las últimas operaciones de la guerra del Norte, cuando el Rey tomó el mando de todos los ejércitos en campaña, asistiendo al levantamiento del bloqueo de Pamplona y operaciones subsiguientes.

En ocasiones, participó en maniobras con otras unidades del Ejército. El 12 de abril de 1881 maniobró a la voz de S. M. el Rey, en la Casa de Campo de Madrid, y el 5 de diciembre fue revistado por Alfonso XII, volviendo a maniobrar en su presencia. Madrid, El Escorial, Aranjuez y San Sebastián fueron las ciudades en las que el escuadrón alternó sus servicios de escolta a SS. MM. y AA. RR.

El 26 de febrero de 1881 se dio una Real Orden aprobando el reglamento del Escuadrón de Escolta Real. Este reglamento trataba de la organización del Escuadrón, obligaciones generales de sus componentes, servicio exterior, servicio del cuartel y honores. Por Real Orden de 11 de junio de 1892 se aprobó un nuevo reglamento de uniformidad en el que se introducían algunas modificaciones como las nuevas iniciales A. XIII y las estrellas como divisas del empleo. Aparece la coraza de hierro pulimentado con un sol de metal amarillo en el centro del peto y sobrepuestas las iniciales A. XIII con corona real y tres flores de lis de metal blanco; además, corbata de paño encarnado rizado y sujeta interiormente al forro de la coraza que era de badana blanca. En este mismo año el Escuadrón de la Escolta Real sustituye la tercerola Remington por la tercerola de repetición sistema Winchester, modelo 1873.

El día 31 de mayo de 1906 el joven Rey Alfonso XIII contrae matrimonio en Madrid, en la iglesia de los Jerónimos. Al regresar la comitiva regia de la iglesia, escoltada por el Escuadrón de Escolta Real, y en la calle Mayor, una bomba lanzada contra los Monarcas causó infinidad de desgracias, resultando muerto un guardia y heridos el Coronel que mandaba el escuadrón y otro guardia. El día 7 de julio de aquel año, en el cuartel que ocupaba el escuadrón, S. M. Alfonso XIII impuso diferentes condecoraciones al personal del mismo, por el señalado ejemplo de servicio y disciplina de que dieron muestra en el momento del atentado.

El pueblo de Madrid se familiarizó con esta brillante fuerza a la cual veía desfilar todos los sábados por las calles de la Villa, escoltando el coche que ocupaba la Real Familia para ir a la Salve. En las grandes solemnidades de la Corte, como por ejemplo la apertura del Parlamento, los hombres del Escuadrón de la Escolta Real constituían una nota de marcialidad y pintoresquismo avanzando detrás de la carroza regia, mientras los rayos del sol se reflejaban en sus bruñidas corazas y el aire agitaba las blancas plumas de los penachos de sus cascos.

El 4 de mayo de 1910 se dio otro reglamento de uniformidad para el escuadrón, que por Orden circu-



Guardia de gala con dos caballos del Escuadrón (1886).

Oficiales de gala, diario y gran gala (1886).





1. Comitiva Regia en la boda de Alfonso XII y M.^a Cristina de Austria (1879):
 1. Un cabo con los cuatro trompetas, seguidos del Capitán y Ayudante.
 2. Oficial y ocho soldados de escolta.



lar de 15 de enero de 1919 se denominó simplemente «Escolta Real»: «Teniendo en cuenta la especial composición orgánica y distribución de la fuerza del Escuadrón de la Escolta Real, en relación con los peculiares servicios que le corresponden, el Rey (que Dios guarde) ha tenido a bien disponer que dicha unidad se denomine en lo sucesivo "Escolta Real".»

El día 8 de abril de 1922 publicaba el *Diario Oficial* del Ministerio de la Guerra el siguiente Real Decreto: «Deseando dar una muestra del mucho afecto que profeso a Mi muy amado hermano, el Infante de España, Don Fernando de Baviera y de Borbón, General de Brigada, vengo en nombrarle Coronel honorario de la Escolta Real.» Hay que tener en cuenta que desde marzo del año 1912 en que obtuvo el empleo de Teniente Coronel de Caballería hasta enero de 1917 en que ascendió a Coronel del Arma, Don Fernando de Baviera prestó sus servicios en el Escuadrón de la Escolta Real, y desde el 31 de agosto de 1918 en que se le confirió el mando de la Escolta Real hasta su ascenso a General de Brigada en el año 1922 estuvo unido a dicha unidad.

En el año 1923 aparece el último reglamento de uniformidad que tuvo la Escolta Real, que fue aprobado por Real Orden circular de 6 de febrero de aquel año. En este reglamento, aparte de la organización de la Escolta, trataba de las obligaciones generales, del servicio exterior, del de cuartel, de los honores, etc., para describir al final las prendas de vestuario de la tropa, trompetas, herradores y forjadores, carreros y armamento, y en donde aparecen ya la carabina Mauser, modelos 1892 y 1895, que sustituyeron a la tercerola Winchester, así como la montura y equipo. El vestuario de los jefes y oficiales se describe también en este reglamento, las indicaciones de las prendas que componían los diversos uniformes de la Escolta Real y las prevenciones para

su uso, así como el coste y duración de las prendas de vestuario y montura.

El 19 y 20 de junio de 1925 tuvieron lugar en Madrid solemnes fiestas presididas por la Familia Real y con la asistencia de todos los jefes y oficiales que prestaban sus servicios en dicha unidad en aquel año, de los que pertenecieron a la misma y de algunos antiguos soldados de la Escolta, en conmemoración del cincuentenario de este brillantísimo Cuerpo. A estas celebraciones asistió el ya veterano General de Caballería Marqués de Sotomayor, que había servido muchos años en la Escolta Real y era el único superviviente de la oficialidad que existía cuando se creó el Escuadrón de la Escolta Real en 1875. El día 19, después de la Misa de campaña que se celebró en la amplia explanada de las Reales Caballerizas, en donde formaron los dos escuadrones que entonces componían la Escolta Real ante S. M. el Rey, que vestía el uniforme de la Escolta, desfilaron los escuadrones ante la Real Familia, con su acostumbrada corrección y pericia en columna de honor, mandados por Alfonso XIII.

Con la proclamación de la Segunda República, el 14 de abril de 1931, la Escolta Real fue disuelta por Orden circular de 16 de aquel mes: «Por no ser necesarios sus servicios.» Triste final para una unidad que a lo largo de 56 años había servido a los Reyes con lealtad y disciplina. Una unidad que tenía un historial tan brillante como sus uniformes. Pero la Escolta Real era Caballería y, como tal, su lema «el sacrificio», y grande debió ser el sacrificio de aquellos hombres cuando vieron marcharse a su Rey camino del destierro sin poder hacer nada para impedirlo.

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



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



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

Reservas: Lanzarote Tels. (928) 813040 Télex 96320
O en su Agencia de Viajes

El solitario especial.



Diamante de 1 quilate aumentado de tamaño para más detalle.

Algo único.

Así son las joyas hechas con un solo diamante...,
con un diamante muy especial que tenga aproximadamente 1 quilate.
Son solitarios especiales... Y que tienen tanto valor porque sólo
uno de cada cien diamantes tiene 1 quilate o más.
(El que mostramos aquí vale aproximadamente 550.000 ptas.).

Es un solitario... muy especial.
Es el homenaje a la gran mujer, compañera de un gran hombre.

Un diamante es para siempre.



Madrid
Barcelona
Londres
Bruselas
Tokyo
Osaka
Hong-Kong



El estilo Loewe se siente en la piel.



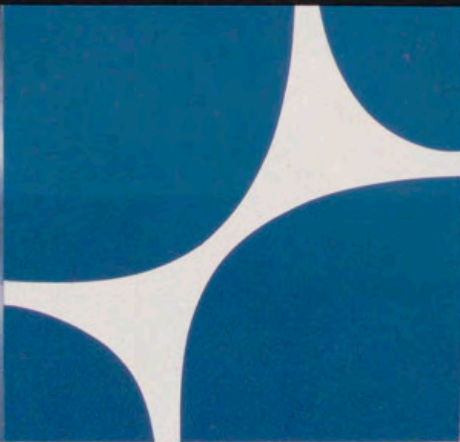
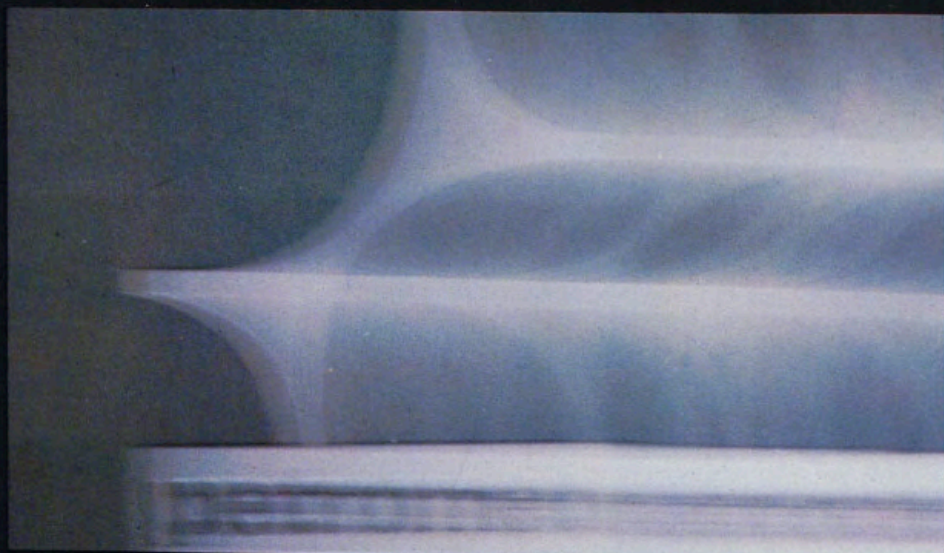
Rojo para ella Negro para el



eau de toilette **MY** de myrurgia



**Respetamos
la naturaleza,
transformando
su energía**



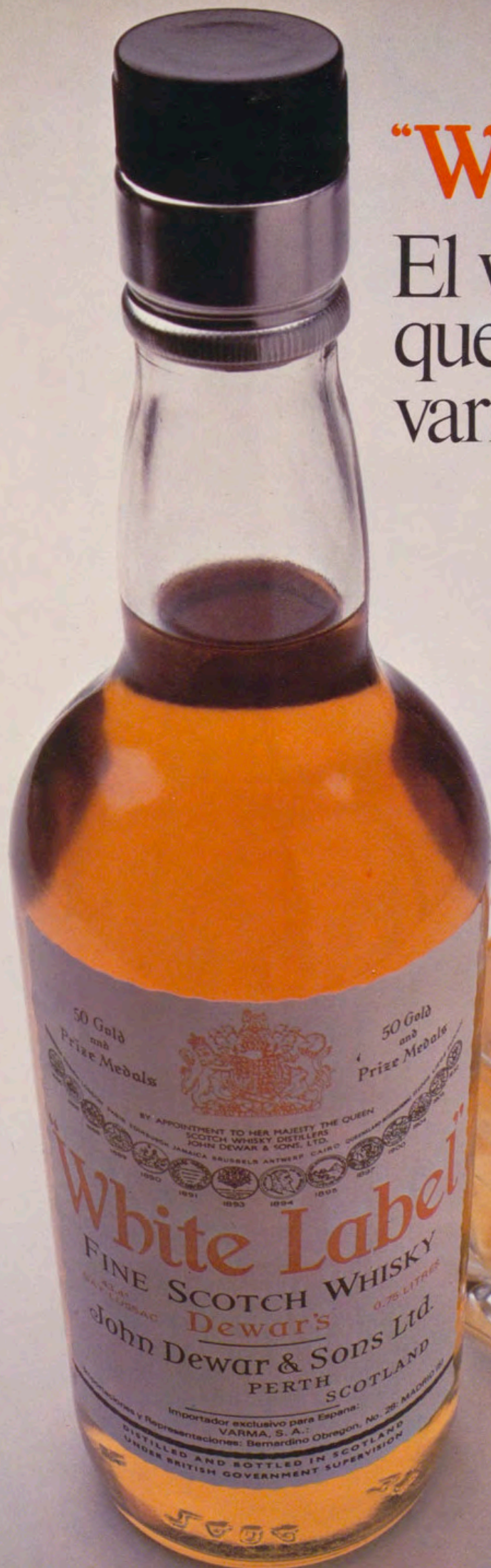
petromed

**PETROLEOS
DEL MEDITERRANEO
S.A.**

**Fortuny, 18
Madrid-4
Telefono 4482400
Refinería en
Castellón de la Plana**

"White Label"

El whisky escocés
que nunca
varía.



Antonio Vivaldi (1678-1741)

CONCERTO in Mi maggiore

per violino, archi e organo

"LA PRIMAVERA,, F. I n° 22

Trascrizione per violino e pianoforte di ALBERTO SORESINA

VIOLINO

Giunt'e la Primavera

Allegro

The musical score is written on ten staves of five-line music paper. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano), and articulation marks like *trun* (trills). Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 40 are indicated. The lyrics are written below the staves: 'Giunt'e la Primavera', 'CANTO DE' GL' UCCELLI', 'e festosetti la salutan gli Augeli con lieto canto', and 'SCORRONO I FONTI E i fonti allo spirar de' Zeffiretti - Con dolce mormorio scorrono intanto'. The score ends with a final measure marked with a fermata.

G. RICORDI & C. Editori, MILANO.

Tutti i diritti riservati. - Tous droits réservés. - All rights reserved.
(PRINTED IN ITALY)

Copyright

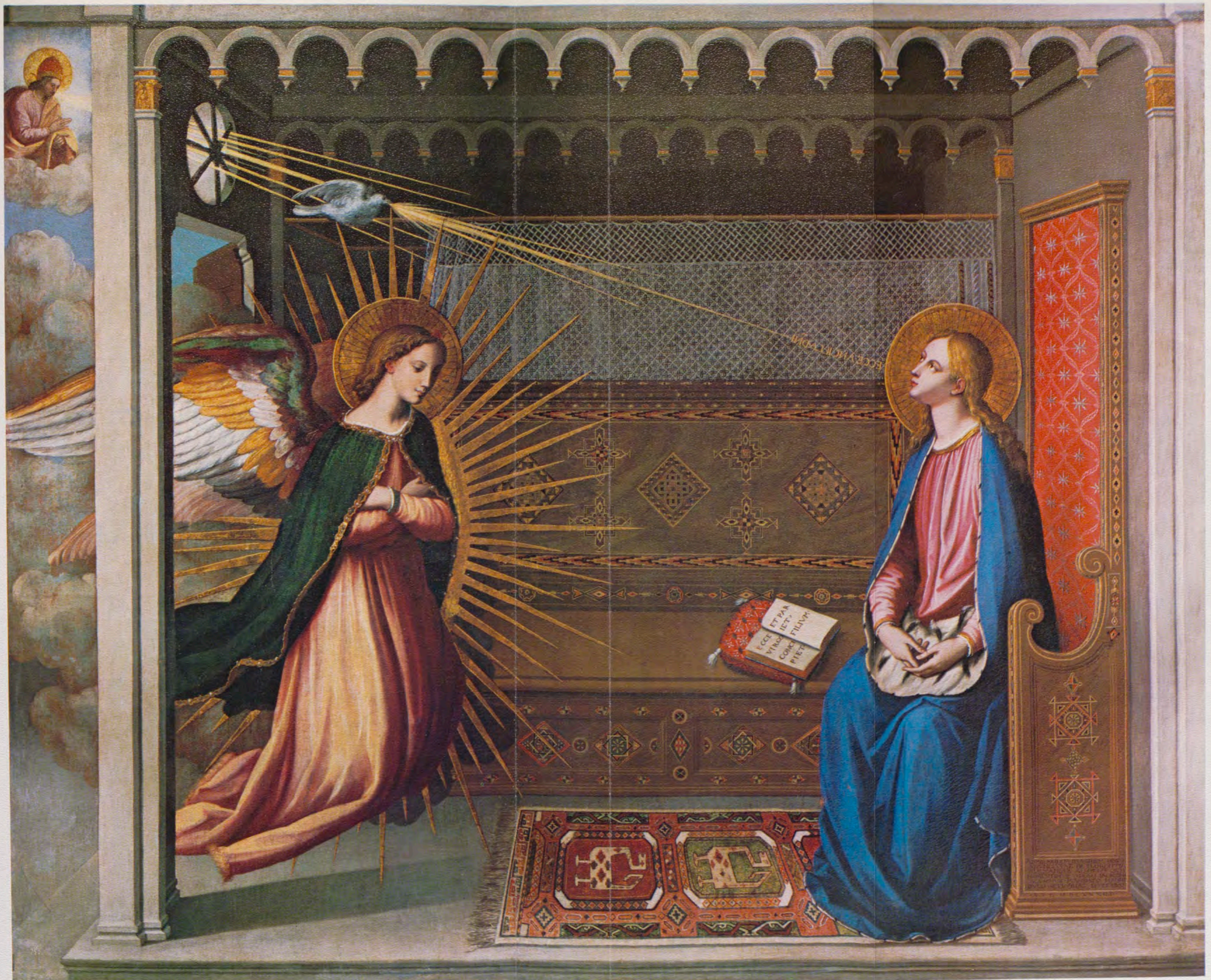
128588



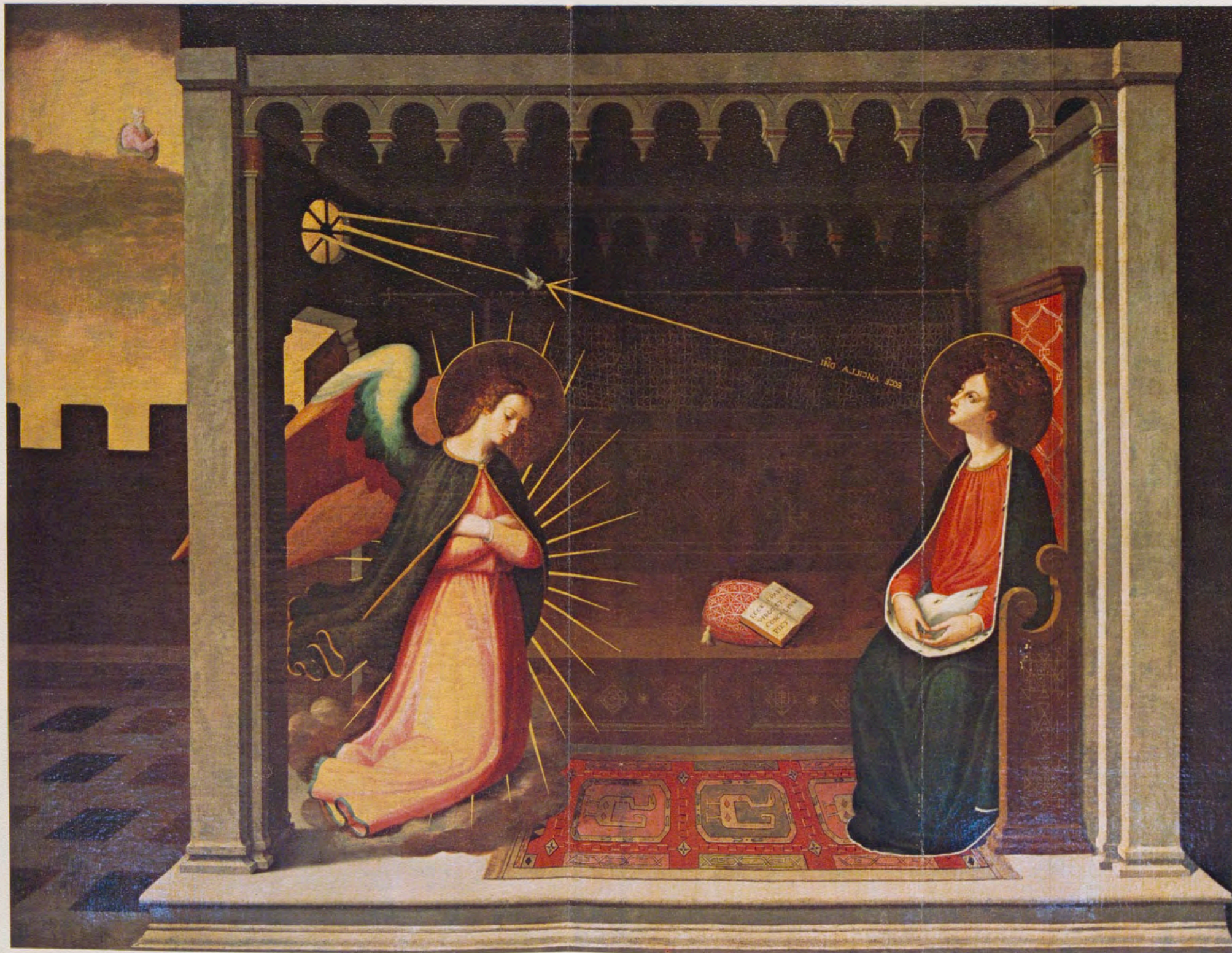
Acqua di Selva:
inspirada en las cuatro estaciones.



«Copia de L'Annunziata de Florenc



«Copia de L'Annunziata de Florencia», por Alejandro Allori. Monasterio de El Escorial.



«Milagrosa imagen de La Anunciación». Anónimo del siglo XIV. Florencia.

«Copia del cuadro de La Anunciación, de Alejandro Allori», por Luis de Madrazo. Monasterio de Las Descalzas Reales (Madrid).

sió
Sr
Fu
ico
ten
Ah
est
qu
pe
de
fir
sio
Me
cha
fre



«Milagrosa imagen de La Anunciación».
Anónimo del siglo XIV. Florencia.

«Copia del cuadro de La Anunciación, de Alejandro Allori»,
por Luis de Madrazo. Monasterio de Las Descalzas Reales (Madrid).

si
Sr
Fu
ico
ter
Al
es
qu
pe
de
fin
sic
M
ch
fr



Copia de pequeñas dimensiones del cuadro de A. Allori. Anónimo del siglo XVII. El Escorial.

LA ANUNCIACION DE FLORENCIA COPIA DE ALEJANDRO ALLORI, EN EL MONASTERIO DE EL ESCORIAL

Por MARIA TERESA RUIZ ALCON

EN anterior ocasión traté en estas páginas de REALES SITIOS, el tema de la Anunciación. Fue entonces para estudiar, desde la iconografía, una serie de obras existentes en las colecciones palatinas. Ahora vuelvo a ocuparme de una de estas obras sumamente interesante y que gracias a una restauración de impecable técnica¹ se ha salvado de perderse irremediablemente. Me estoy refiriendo a un lienzo de grandes dimensiones² perteneciente al Inventario del Monasterio de El Escorial³, copia hecha en el siglo XVI de una pintura al fresco del siglo XIII que se venera en

la Iglesia de la Annunziata, de Florencia, una de las más importantes y ricas de la bella ciudad, cuna del Renacimiento.

PINTURA DE FLORENCIA

La orden de los Siervos de María —Servitas— se fundó en Florencia en el año 1233, por siete caballeros florentinos en el Monte Senario, cerca de la ciudad. Posteriormente, los siete hermanos servitas aumentaron considerablemente y un tal Enrico de Baldovino compra una zona más cercana a la puerta «di Balla» lla-

mada Caffagio donde, en el año 1251, se estaba construyendo una Iglesia dedicada al culto de la Virgen. A partir de este momento la historia de la Iglesia de la Annunziata de la Orden de los Siervos de María y de Florencia corren paralelas.

Según la tradición florentina en esta primitiva Iglesia de reducidas dimensiones se representó al fresco la escena de la Anunciación. La Iglesia ha sufrido numerosas ampliaciones hasta su estado actual, pero la pintura que ha sido siempre la causa última de estas ampliaciones, se ha conservado intacta dentro de una capilla, cuyo



Cabeza del ángel. Miniatura. Copia de «La Anunciación de Florencia». Anónimo del siglo XVIII. Descalzas Reales. Madrid.



Cabeza de María. Miniatura. Copia de «La Anunciación de Florencia». Anónimo del siglo XVIII. Descalzas Reales. Madrid.

diseño fue obra de Michelozzo Michelozzi y que ejecutó Portigiani da Fisoletto. La verja que la circunda, el altar y la cúpula, son obras de los mejores artistas florentinos a través de los tiempos. La cortina de plata que todos los días al anochecer oculta la pintura, fue regalo de M.^a Antonietta, última Duquesa de Toscana.

La pintura no está atribuida con exactitud a ningún autor. Una antigua tradición señala a un pintor de nombre Bartolomeo como el autor del fresco, pero la leyenda lo que quiere destacar y poner de manifiesto es que en la cara de la Madona hubo intervención sobrenatural y del pintor no nos señala más que el nombre escueto. Según esta leyenda, el tal Bartolomeo incapaz de plasmar con los pinceles lo que quería expresar se durmió y de modo providencial apareció el rostro de María.

La pintura, estéticamente, está cerca del Giotto, al que se la han querido adjudicar, pero aparte de no tener las calidades táctiles de éste, cuenta con una serie de elementos que parecen excesivamente superfluos para el Giotto, muy especialmente el oro de numerosos detalles, y la falta de una tradición antigua que lo atestigüe, pues es muy extraño que siendo de él no se conservase en Florencia.

La escena representa el momento de la Encarnación⁴. La Virgen sentada en un sitial ha interrumpido la lectura de Isaías. El libro junto a ella está abierto por el pasaje «Ecce Virgo concipiet». Un rayo de luz une su rostro con la figura del Padre Eterno y en él se leen las palabras de «María Ecce ancilla Domini». Tanto la figura de la Virgen como la del ángel expresan una gran serenidad y el rostro de María es dulce e ingenuo, propio del ideal de belleza florentino del trecentos.

COPIA DE ALLORI

De esta pintura estaba prohibido hacer reproducciones y por eso es de más valor que en el año 1584, por mandato del Duque de Florencia Francisco I de Médicis, hiciera una copia Alessandri Allori, según consta en la inscripción que tiene el cuadro en la parte inferior del sitial de la Virgen. «ADEMIRABLEM IMAGINEM DIVAE ANUNCIATAE DE FLORENTIA ALEXANDER ALLORIUS CIVIS FLORENTIA. ALEXANDER ALLORIUS CIVIS FLORENTINUS ANGELI BRONZINI ALUMNUS MANDATE MAGNI DUCIS AETRURIAE EFFINGEBATASN MDLXXXIII.» *Imagen admirable de la Divina Anunciata de Florencia, Alejandro Allori ciudadano florentino,*

alumno de Angel Bronzino lo copiaba por mandato del Gran Duque de Aetruria (Florencia) año 1584.

El Gran Duque de Florencia en estos momentos es Francisco María, que años atrás, en 1576, había enviado como regalo a Felipe II el magnífico Cristo de Benvenuto Cellini, que se conserva también en El Escorial. Igualmente, en este caso el regalo es espléndido aunque más por el valor espiritual que por el artístico de la pintura en sí, que llega a Madrid en 1586 y se entrega en El Escorial⁵.

Alejandro Allori había nacido en Florencia en 1535, fue discípulo de su tío el Bronzino⁶, retratista del Gran Duque Cosme I, padre de Francisco I y, como aquél, sufrió la influencia de Miguel Ángel. En la copia de «La Annunziata», difiere ligeramente del original en cuanto al dibujo y en algunos motivos ornamentales, pero indudablemente Allori no actúa como «copista». Por otro lado, aparte de las distintas calidades que presenta una pintura según esté realizada con técnica de óleo o temple, el pintor del siglo XVI no ha calcado la técnica del siglo XIII. La personalidad de un manierista del cinquecento florentino, como era Allori, se deja ver en el dinamismo de la figura del ángel que se sostiene en el aire y las nubes que



Copia del cuadro de Alejandro Allori. Anónimo del siglo XVII.
Monasterio de las Descalzas Reales. Madrid.

aparecen en el espacio abierto por detrás de las alas —de gran calidad táctil— del ángel. Las carnaciones son las propias de un pintor florentino del XVI.

El otro aspecto interesante de este cuadro, sobre todo en lo que se refiere al Patrimonio, es la aceptación que la pintura tuvo en España. Cercana a su llegada se hacen varias copias del cuadro: una, de grandes dimensiones, casi como el original, que se conserva en el Colegio del Patriarca, en Valencia; y otra, mucho más reducida, que se envió al Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, y que se restauró hace dos años⁷. También en el Monasterio, de época más posterior, y muy finamente ejecutadas, son dos miniaturas de los bustos del ángel y María, por separado.

Es indudable que en la Real Casa se tenía devoción o interés por esta pintura, porque en el siglo XIX, cuan-

do se determinó que la Anunciación de Fray Angélico, regalada al Monasterio por el Duque de Lerma, pasara al Museo del Prado, la Anunciación de Florencia es el modelo que reproduce Luis Madrazo para sustituir a la maravillosa tabla de Fray Angélico.

Aunque Madrazo, para pintar su cuadro, seguramente tendría como modelo el pequeño lienzo de las Descalzas Reales, es indudable que tuvo que ver también el original de El Escorial, pues la pequeña figura del Padre Eterno, que en el lienzo pequeño del Convento de Madrid está suprimido, aparece en su obra. Da la sensación de que sólo quiso cumplir un compromiso, pues resulta una copia más bien seca de tonalidades y un tanto agria.

Una copia de reducidas dimensiones y ejecutada por mano un tanto torpe e ingenua, se encuentra en las Habitaciones de Isabel Clara, en el Monasterio de El Escorial.

NOTAS

¹ El cuadro ha sido restaurado por los señores Cecilia Juárez y José Antonio Menéndez-Morán, restauradores del Patrimonio.

² 263 x 345 centímetros.

³ N.º 2.675 del Inventario del Monasterio de El Escorial. Año 1958-59. N.º 159 del Inventario de Poleró. Año 1857.

⁴ RUIZ ALCÓN, M.ª TERESA: *La Anunciación en la pintura de Palacios y Fundaciones Reales*, en REALES SITIOS, n.º 18, año 1969.

⁵ Libro de entregas, n.º 930. «Un lienzo grande de pinçel al ollio de la Anuntiation de nuestra Señora; por el ancho la figura del ángel con muchos rayos dorados, ques retrato de la Annunciada de Florencia; tiene de alto tres varas y vna terçia y de ancho quatro varas.»

⁶ A tres pintores florentinos se les conoce con el nombre de «Il Bronzino»: Agnolo di Cosimo, el auténtico Bronzino, por ser el primero que nace hacia 1502; a su sobrino Alejandro Allori, nacido en 1535, y al hijo de éste, Cristóbal Allori, que nace en 1577.

⁷ El cuadro fue restaurado en 1977 por los restauradores señores Cecilia Juárez y José Antonio Menéndez-Morán.

ANTONIO BRUGADA PINTOR DE LA MAR

Sus obras en el Patrimonio Nacional y en el Museo Naval

Por JUAN ENRIQUE ARIAS ANGLÉS

1. VALORACION HISTORICA

COMO sucede con la mayoría de los pintores españoles del siglo XIX, de Antonio Brugada prácticamente sólo nos queda el recuerdo. Apenas en algún libro de arte sobre este siglo se le cita ligeramente, ni una sola obra suya es reproducida (porque se las desconoce) y si se exhibe una en algún museo pasa totalmente inadvertida, porque para el público, en general, es completamente desconocido y no pasa de ser sólo un nombre para determinados y escasos aficionados o especialistas en Arte.

Quien únicamente se ha ocupado, en el pasado, de dar noticias de este artista (y de forma harto general) fue el ya indispensable Ossorio y Bernard, en la segunda mitad del siglo XIX¹; posteriormente, a finales del siglo, el historiador francés Paul Lefort tuvo el extraño acierto de citarlo en su libro *La Peinture Espagnole*²; y, en nuestros días, el eminente historiador y crítico Gaya Nuño le dedicó algunos renglones de su *Arte del siglo XIX*³ como introducción a la pintura de paisaje romántica y a su principal figura (apasionadamente admirada por el citado escritor) que fue el gallego Jenaro Pérez Villaamil.

No podemos, sin embargo, decir que este último y reciente recuerdo haya beneficiado en nada a la figura y arte de Antonio Brugada, pues es tratado por dicho crítico no sólo con brevedad, sino, además, con una vehemencia cargada de desprecio y prejuicios que sólo los que conocimos su carácter podemos disculpar, y que es en gran parte todo ello hijo de la falta de un conocimiento amplio de la obra del artista. Porque si Gaya Nuño admiraba a Pérez Villaamil, como lo manifestó públicamente cada vez que tuvo que referirse a él, no nos explicamos ese desprecio por la obra de A. Brugada, tan cercana, en muchos aspectos, a la del paisajista ferrolano. Pues, tras indicarnos que prácticamente es el único entre los primeros nombres que caracterizaron el inicio del paisajismo romántico español, darnos algunos datos de su vida y decirnos que mantuvo amistad con Goya, pasa inmediatamente a enjuiciarnos su obra diciéndonos que «tan sólo esa condición de amigo de Goya —que no discípulo— ha conservado su nombre del olvido en que le hubiera sumido su aburrida obra, totalmente integrada por marinas y combates navales con que afligió a no pocas exposiciones. Era género desprovisto de interés y sin posibilidad de superar al capitán sexcentista Juan de Toledo».

Es injusto aquí Gaya Nuño, a todas luces, y errónea su opinión sobre el artista. En primer lugar, porque bastaría el testimonio gráfico que aquí aportamos sobre la obra de Brugada para desmentir ese juicio; en segundo, porque no es condición necesaria el ser discípulo de Goya para ser un buen pintor, y de no serlo, no bastaría el haber mantenido cierta amistad con el genial aragonés para conservar su memoria de artista; y en tercero, porque el hecho de haber dedicado su obra preferentemente a temas de la mar no quiere decir que peque de aburrida, otros artistas se han especializado en un tipo de pintura determinado y no por ello han

caído en la monotonía. En cuanto a que éste sea un género «desprovisto de interés», pensamos que es una opinión muy personal, sin ningún apoyo objetivo. Creemos, por el contrario, que en un país que artísticamente ha vivido de espaldas al paisaje que le rodeaba, el hecho de que surja un paisajista ha de ser considerado como agua de mayo sobre el panorama pictórico nacional, pero si añadimos a ello que es además un país que nunca ha prestado atención a las cosas de la mar (habiendo sido ésta esencial para ella durante siglos de su historia), el hecho de que haya un pintor que preste preferente interés a estos temas, tanto en el género histórico como en el del paisaje, o sea «marinas», es algo que se sale tan de lo normal que más que calificarlo de desinteresado habría que hacerlo de sorprendente.

No creemos, por otro lado, que Antonio Brugada tenga nada que envidiarle al capitán sexcentista Juan de Toledo, sino que son dos pintores con temáticas similares y ahí para la cosa; porque los dos siglos que los separan hacen que no podamos, o no debamos, compararlos. Simplemente son dos fenómenos diferentes, y en tanto no se dé una base científica a las atribuciones que se le han hecho a Juan de Toledo, menos aún podemos hablar de comparaciones.

Más acertada y desprovista de desapasionamiento nos parece la opinión de Paul Lefort con respecto al arte y la figura de Brugada, quien, en 1893, en la obra anteriormente citada, nos dice que el romanticismo, subjetiva y vivificante corriente de arte, imprimió nuevos impulsos a la pintura española, emancipándola de las estrechas fórmulas de antaño y produciendo una especie de renovación: «La pintura de historia, el retrato, la de género, incluso el paisaje, encontrarán toda una falange de eminentes practicantes, entre los que se encuentran Federico de Madrazo, Luis de Madrazo, Carlos Luis Rivera, José de Utrera, muerto a los veintidós años, después de pintar su célebre cuadro: "Guzmán el Bueno"; Antonio Brugada, discípulo de Gudín y destacado pintor de marinas; José Galofre, que estudió en Roma con Overbeck, Genaro Villaamil, pintor de interiores y de vistas pintorescas, de una gran sinceridad, Manuel Berjano y Joaquín Bécquer...»

Vemos, pues, que Lefort tiene opinión bien diferente al respecto, incluyendo al artista entre los principales pintores de la era romántica española; haciendo hincapié en su especialidad y en su maestro, que no fue hispano, sino francés.

Igual le ocurre a Ossorio y Bernard, quien, unos años antes, en 1876, dando apéndice al libro de José Manjarrés con un capítulo titulado «Renacimiento del arte de la pintura en España»⁴, se refiere a Antonio Brugada como uno de los principales pintores románticos españoles y creadores del movimiento. Ya el empleo de la palabra «Renacimiento» nos habla de esa idea, general en Europa (como en otra ocasión hemos demostrado)⁵, de que el Romanticismo vino a significar una renovación cultural y artística, un renacer o nuevo Renacimiento; idea ésta profundamente ligada al triunfo

del movimiento político liberal y al desarrollo industrial.

Así, tras indicarnos que Alenza, Elbó y Tejeo fueron los «verdaderos iniciadores del renacimiento del arte contemporáneo», pasa a decirnos que, una vez el movimiento en marcha, quienes personificaron este segundo período, antes de la plena madurez, fueron «Villaamil, Esquivel, Gutiérrez (de la Vega), Brugada y algunos más». Refiriéndose, más adelante, particularmente a nuestro artista en los siguientes términos: «mereciendo también cita especial el pintor de marinas D. Antonio Brugada, cuyas obras en su mayoría se conservan en el Museo Naval, como testimonio de que el genio pictórico no se había perdido en su época, si bien atravesaba tan peligrosa crisis que rayaba en la licencia, a caso por desquitarse del mucho tiempo en que le habían privado de todo movimiento las académicas ligaduras». Añadiendo que «el arte español, paralizado durante treinta años, había dado pruebas inequívocas de vida y vigor con las obras de los profesores citados».

2. SU VIDA

POR lo que ya se podrá suponer, en vista a lo expuesto, poco podemos decir de la vida de Antonio Brugada. Sabemos, por su firma, que su nombre completo era el de Antonio de Brugada Vila, y por su propio testimonio que era «natural de Madrid»⁶; ignoramos, sin embargo, su fecha de nacimiento que Gaya Nuño sitúa en torno al año de 1800⁷. También nos dice el mismo artista, en la instancia que dirige a la Reina Isabel II solicitando los honores de pintor de Cámara, que fue discípulo de la Academia de San Fernando⁸, cosa que nos amplía Ossorio y Bernard al indicarnos que lo fue «en los años de 1818 al 21»⁹. Sánchez Cantón, al referirse a él, lo califica de «heroico y entusiasta miliciano nacional, perseguido y desterrado por su amor a la libertad y al progreso»¹⁰; lo que nos confirma el mismo artista al decirnos que fue «miliciano nacional de esta Capital desde el año de 1820 hasta el de 1823», o sea, durante el trienio liberal que terminó con la intervención extranjera de los «cien mil hijos de San Luis»; y que, a consecuencia de los trastornos políticos de aquella época y por su decisión en favor del gobierno constitucional, al que defendió desde la citada Milicia, «después de haber sufrido días amargos de prisión y una pertinaz y horrorosa persecución, se vio precisado a abandonar un pingüe patrimonio y buscar un asilo en el vecino Reyno de Francia, en donde fijó su residencia y permaneció once años»¹¹.

Pero ¿a qué se dedicó durante sus años de destierro Antonio Brugada? Podemos decir que su actividad en Francia fue un reflejo y continuación de la que había tenido en España. Por un lado, siguió en su quehacer político, lo que nos lo califica como un activista; y, por otro, prosiguió sus estudios artísticos. La romántica figura del artista liberal, desterrado y en lucha contra la tiranía queda así perfectamente esbozada.

Veamos primeramente su vertiente política, que nos es conocida por dos certificaciones personales que le fueron extendidas a petición propia en octubre de 1831 y en junio de 1841, por don Gaspar de Jáuregui, primero como «Coronel Español refugiado en Francia», y luego como «Mariscal de Campo de los Ejércitos Nacionales». En la primera, dada en Cambó (Bajos Pirineos), residencia francesa del citado militar, especifica el Coronel de Jáuregui «que al teniente D. Antonio de Brugada, conocí en la División de mi mando y como tal hacia el servicio cumpliendo con el mayor celo y patriotismo su deber y me consta hasta la evidencia en el dilatado tiempo que le conozco, que su opinión por la causa de la libertad, y las pruebas dadas en su de-

fensa le atrayeron una persecución horrible que le obligó a emigrar en veinte y cuatro de Octubre de mil ochocientos veinte y tres después de varios meses de prisión, y que fugado á este Reyno, ha permanecido hasta la fecha, sin desmentir su opinión, añadiendo nuevas pruebas que acreditan su patriotismo».

En la segunda, dada en Villafranca (sin especificar de qué provincia), el ya entonces Mariscal de Campo certifica que Antonio Brugada perteneció a la Milicia Nacional de Madrid durante el trienio del gobierno constitucional, viéndose obligado a refugiarse en Francia «luego que cayó dicho gobierno, en donde constantemente trabajó para su nuevo restablecimiento, y señaladamente desde el principio del año de mil ochocientos y treinta, vuscado por el General Mina i yó por las muchas relaciones que tenía en Madrid, hizo servicios muy importantes para el arrojado proyecto de entrada en este Reyno, y no lo berificó él mismo por habersele comisionado para llamar á varios emigrados Españoles que había en aquel Reyno y la Bélgica, y dirigirlos á la frontera»¹².

Queda aquí perfectamente expresada su calidad de activista y conspirador liberal en el destierro, teniente de la Milicia Nacional y hombre de cierta fortuna y muy bien relacionado en Madrid. Pero vemos que De Jáuregui señala una especial y particular misión encargada al artista por él y el general y célebre guerrillero Mina con motivo del intento de entrada en España que realizaron éstos, junto con Chapalangarra y el Coronel Valdés, en el año de 1830, al frente de unos 2.000 hombres, todos ellos refugiados, y que fracasó, costándole la vida a Chapalangarra, por las disensiones habidas entre ellos y la falta de apoyo en territorio español. Fue ésta la más importante intentona liberal contra el gobierno absolutista de Fernando VII, y fue posible porque, tras el derrocamiento de la instauración Borbónica en Francia, en ese año de 1830, la monarquía burguesa de Luis-Felipe acogió favorablemente, en sus primeros momentos a los emigrados españoles hasta que el nuevo régimen logró ser reconocido por el gobierno español¹³.

Se desprende de las palabras de De Jáuregui que Brugada fue hombre activo y destacado en la lucha contra el absolutismo y que en el destierro siguió trabajando para su derrocamiento y la instauración de un gobierno constitucional. Lo que nos confirma, además, el hecho de que lo busquen este militar y el general Mina para encargarle una misión importante y delicada en el intento de invasión y sublevación del año de 1830, que le impidió a él tomar parte activa en dicha invasión, según especifica Jáuregui. Parte de esta misión está explicada en el texto: buscar, reunir y dirigir a la frontera a ciertos emigrados españoles en Francia y Bélgica. Pero se desprende del escrito que existía otra parte en dicha misión, al parecer bastante más delicada e importante. Nos referimos a lo que se haya implícito en la frase de «vuscado por el General Mina i yó por las muchas relaciones que tenía en Madrid, hizo servicios muy importantes para el arrojado proyecto de entrada en este Reyno». Es decir, parece quererse indicar que esta parte de su misión fue la de haber sido un importante enlace entre los jefes emigrados y las personalidades más destacadas del liberalismo en Madrid.

Esta fue, por un lado, su vertiente política en el destierro, pero, como vimos, por otro, siguió dedicado a sus estudios pictóricos, emprendidos en España. Así, tras indicarnos que había sido previamente discípulo de la Academia de San Fernando, nos dice que «cultivó por afición en la emigración las bellas Artes, y un recuerdo generoso de su patria despertó en él más tarde el noble deseo de dedicarse especialmente á un género cultivado hasta ahora por muy pocos ó ningún compatriota, el



de Marina y paisaje (...) Ni las dificultades que ofrece, ni los escabrosos estudios que exige, ni su aridez, ni su poco lucro le arredraron. Reuniendo los escasos recursos de que podía disponer en su penosa y cruel emigración, hizo estudios serios de marina, logró recibir lecciones del célebre y primer marinista francés Mr. Gudín y á sus expensas y redoblando de esfuerzos»¹⁴.

Tenemos ya a Antonio Brugada convertido en pintor durante sus años de destierro; y, aunque no hemos de olvidar los tres años y pico anteriores en que fue discípulo de la Academia de San Fernando, el hecho es que la influencia de la pintura francesa y europea, particularmente de su maestro Gudín, se han de llevar en su estilo la parte del león; al menos durante su primera etapa, si hemos de pensar un enriquecimiento posterior al contacto con otros pintores, entre ellos españoles. Su especialidad será la de «marina», tanto en su acepción histórica como de paisaje, de la que, según él, hizo «un profundo y filosófico estudio», mereciendo sus tareas «la aprobación de distinguidos artistas y personas de conocida ilustración»¹⁵.

Ahora bien, si, como hemos visto, Brugada salió de España el 24 de octubre de 1823 y permaneció residiendo en Francia once años, hemos de suponer que, con seguridad (y por las razones que fuesen), no regresó de inmediato a la muerte de Fernando VII, y caída del régimen absolutista, en 1833; sino que el cómputo de los once años nos indica que volvería a finales de 1834 o principios de 1835; pero debió de regresar posteriormente, porque conocemos un cuadro del autor, firmado en Burdeos en 1838, testificador de esta segunda salida. Aunque no sabemos cuanto tiempo estuvo fuera, regresaría en enero de ese año, pues participa en la exposición del Liceo Artístico y Literario, celebrada entre enero y febrero de 1838, con un cuadro titulado «La marina en calma», que fue regalado por el artista, en nombre de esta institución, a la Reina Gobernadora con motivo de su visita al establecimiento¹⁶.

La siguiente posible noticia que tenemos del artista nos la proporciona la *Gaceta de Madrid* el 17 de enero de 1848, en que un pintor apellidado Brugada aparece pintando en una sesión de competencia del Liceo Artístico y Literario Español, pero, como no se cita el nombre, no podemos saber si se trata de él o de su hermano José, pintor también, discípulo de Jenaro P. Villaamil y muy afecto al Liceo. Sin embargo, debería de estar posiblemente también en España, porque en la exposición y subasta de cuadros celebrada a favor de Esquivel, con motivo de su ceguera, en ese año de 1840, se rifa un cuadro de Brugada titulado «Una marina»¹⁷.

De todas formas, por esas fechas debería de encontrarse, más o menos fijo, en la patria, pues sabemos que el 11 de julio de 1841 fue creado Académico de Mérito por la Academia de San Fernando en el género de «Paisaje», quedando registrado «al libro séptimo, folio ciento seis vuelto» y firmado el certificado, entre otros, por el entonces Secretario Marcial Antonio López.

Así nos lo dice el artista en instancia dirigida a la Reina días después, pidiendo ser nombrado Pintor Honorario de Cámara, especificando que sus redoblados esfuerzos y las alabanzas y el parecer de artistas y entendidos en arte «le impulsaron á presentarse últimamente con el fruto de sus tareas á la Academia de San Fernando, y después de hechas las pruebas que los estatutos previenen, ha sido admitido por unanimidad en tan respetable corporación como Académico de Mérito».

Por estas mismas fechas fue también nombrado Caballero de la Orden de Isabel la Católica, como indica en la misma instancia citada: «El gobierno de V. M., noticioso de los antecedentes políticos y del éxito que había tenido en la Academia la pretensión de el que espone, sin que por parte de éste haya mediado gestión alguna, se ha servido condecorarle con la Cruz de Caballero de la Orden de Isabel la Católica», añadiendo, en una segunda instancia, un nuevo motivo



«Combate del Cabo de San Vicente» (Museo Naval).

«Asalto y toma de Balanguigui en las Filipinas» (Museo Naval).

como es el de los sacrificios hechos con el encomiable fin de introducir un género de pintura no cultivado en España, tan esencial para ella, y tan apreciado en otras naciones.

Días después de ser creado Académico, el 20 de julio de 1841, solicita, como ya hemos apuntado, en instancia dirigida a Isabel II, los honores de Pintor de Cámara, en la que aporta como méritos todo su historial político y artístico hasta ahora citado. Alegando para su pretensión que «el estímulo y los premios en las Artes son las palancas más eficaces para llevarlas al más alto grado de perfección», por lo que suplicaba a la Reina, «como nata protectora de ellas que atendiendo (...) á lo que podrá adelantar en su carrera impulsado por la benevolencia Soberana, se digne conferirle la gracia de pintor Honorario de su Real Cámara en su género de marinas».

En esta misma instancia detalla que «con el fin de perfeccionar sus estudios, vuélvese á Francia llevando especial encargo de pintar la vista de la nueva Fragata de vapor que para el gobierno español se ha construido en los astilleros de Burdeos», ciudad en la que sabemos aún se encontraba en diciembre de 1843 (o sea, dos años y pico después), porque con fecha 22 de este mes dirige, desde esa ciudad, una nueva instancia a la Reina, muy similar en términos a la que acabamos de citar, volviendo a pedir los honores de Pintor de Cámara, ya que, al parecer la primera no había prosperado.

Esta nueva instancia parece remover y poner en marcha el lento aparato burocrático, pues con fecha 15 de junio de 1844 el Intendente General de la Real Casa y Patrimonio ordena a los pintores de Cámara Vicente López y José Madrazo que le informen sobre el particular de dicha instancia. A lo que estos dos artistas contestan el 21 de ese mismo mes diciendo «que dicha solicitud se halla fundada en la verdad de lo que expone, constándonos que el referido Brugada se ocupa en un ramo de la Pintura muy poco cultivado en España,

habiendo logrado distinguirse en él» y que, si la Reina se decidiese a concederle la gracia de los honores de pintor de Cámara, «este distinguido honor recaería en un sugeto de conocido mérito en la Pintura de Marinas». Por lo que se eleva el informe a la Reina en 7 de octubre recomendando, a la vista de él «y del buen concepto que Brugada goza en su profesión», que se dignase conferirle la gracia que solicitaba «para mayor estímulo y perfección de la carrera que ha empezado y en la que se ha hecho tan notable, como V. M. ha tenido ocasión de observar en la esposición del Liceo». La Reina, en vista de esto, le concede los honores de Pintor de Cámara por Real Orden de 14 de octubre de 1844; lo que se le comunica al interesado mediante oficio de la misma fecha¹⁸.

Pero hemos de hacer un pequeño receso para volver sobre la marcha a Burdeos indicada en la instancia del año 1841, pues hemos de corregir un error de Sánchez Cantón que dice, en *Los pintores de Cámara de los reyes de España*, que «ya en funciones de pintor aúlico se le ordena vaya a Burdeos a pintar una fragata de vapor que allí se construye para España»¹⁹, cosa que sabemos no es cierta, porque acabamos de demostrar que marcha en 1841 a Burdeos llevando ese encargo, y no obtuvo los honores de pintor de Cámara hasta 1844.

Por otro lado hemos de pensar que Burdeos fue su centro de residencia en Francia durante su emigración, no sólo porque lo sepamos allí en 1838, como vimos, y vuelva nuevamente en 1841 y esté en 1843, sino porque, enlazando con un punto anteriormente indicado, es conocido que mantuvo amistad con Goya e incluso le vio morir en esa población francesa en 1828²⁰.

La siguiente noticia que tenemos del artista, tras su nombramiento de pintor honorario de Cámara en 1844, data de cuatro años después, en que lo vemos concurriendo a la exposición anual de Bellas Artes de la Academia de San Fernando, de septiembre de 1848, con dos marinas que representaban «La Pesca milagrosa»

y «La tempestad apaciguada». A las que la crítica alude diciendo que «son sin duda de lo mejor que hay en esta sala (la tercera). En ambas se ven trozos excelentes y detalles llenos de verdad; el conjunto de la escena, en una y otra, tiene un carácter grandioso; pero las nubes en general nos han parecido durísimas, y las figuras, para ser accesorias, demasiado grandes. Del tamaño que las ha hecho el autor, ya exigen mayor estudio en su composición y ejecución. Idea poco feliz nos parece la de haber puesto á Nuestro Señor J.C. orando para que se apacigüen el mar y los vientos. De mejor efecto creemos que hubiera sido presentar al Salvador sosegándolos con su mano y su mirada por un acto de su voluntad suprema y su misericordia infinita»²¹. Vemos aquí cómo, al conservadurismo de la crítica y la sociedad española del momento, le choca un cambio en la iconografía tradicional evangélica que nos presenta a Cristo más humanizado en su actitud de oración, que como un superhombre dominador, con un solo gesto, de los elementos.

Entre 1848 y 1850 sale nuevamente a Francia, pues sabemos, por una noticia que da *El Heraldo* el 7 de febrero de este último año, que «procedente de Francia ha llegado a Madrid el pintor D. Antonio Brugada». El 31 de julio de ese año de 1850, *La Nación* da otra noticia referente al artista diciendo que «hemos tenido el placer de admirar uno de estos días un cuadro original de nuestro compatriota D. Antonio Brugada que representa el combate de Trafalgar»; cuadro del mismo motivo que uno posterior pintado para la Reina y que traemos aquí; y en la exposición de la Academia de San Fernando de septiembre-octubre de ese año de 1850 sabemos que participa con un cuadro titulado «Jesús con los Apóstoles conteniendo las olas del mar»²²; mientras que el 3 de junio de 1856 *La Esperanza*, haciendo la reseña de la exposición patrocinada por la Academia de San Fernando, celebrada en el antiguo convento de la Trinidad, decía que «entre tanto cuadro, sólo se salvan los de D. Francisco (*sic*) Madrazo, las marinas del Sr. Brugada, los retratos de D. Carlos Ribera, los paisajes del Sr. Ferrant y las obras del Sr. Murillo y del Sr. Esquivel (padre)». Sabemos también por Cruzada Villaamil que, por Real Orden de 7 de agosto de 1856, le fue adquirido en 1.000 reales, por el gobierno, para el Museo Nacional de Pinturas, un cuadro titulado «Episodio del Combate Naval de Lepanto», óleo sobre lienzo de 1,63 x 3,05, que figuró en la Exposición Nacional de ese año²³. El 23 de noviembre de 1858 es citado nuevamente en *La Esperanza*, con motivo de la relación de premios de la Exposición Nacional de Bellas Artes de ese año, diciéndonos que obtuvo medalla de segunda clase su cuadro titulado «Efecto del sol poniente en las costas catalanas», que figuró en unión de otros dos, titulados «Efecto de mar borrascoso» y «Vista del torreón y salida del puerto de Pasajes»²⁴, cuadro, este último, de igual tema que uno anterior que pintó para la Reina y que aquí reproducimos. Y el 28 de enero de 1859, *La España* comunica que «el ministro de Marina ha comprado al pintor español Sr. Brugada, el cuadro conocido con el nombre de "Valdés"».

3. SU OBRA

EXPUESTAS hasta aquí las noticias que hemos averiguado de la vida de Antonio Brugada, junto con datos referentes a algunas de sus obras (todo ello cronológicamente), pasamos a continuación a presentar y analizar las primeras obras que hasta la fecha se catalogan y reproducen del pintor, que nosotros sepamos.

Por lo que acabamos de ver, y a continuación exponemos, la obra de Brugada presenta, siempre dentro del género de «marinas», cuatro especies o facetas ico-

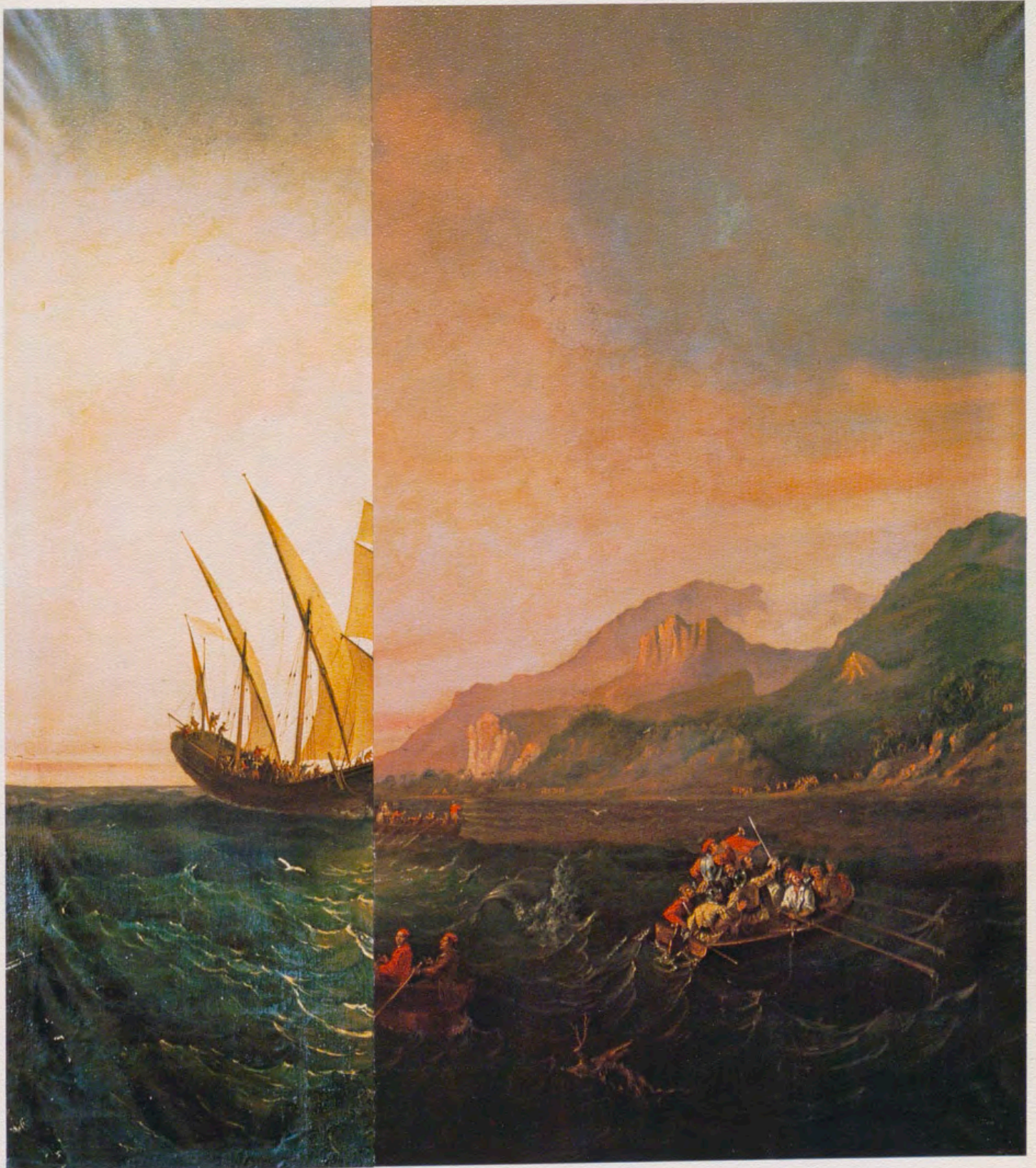
nográficas: 1) «Marinas» en sí, concebidas como paisaje marítimo; 2) Pintura religiosa; 3) Pintura histórica; 4) Pintura de crónica de actualidad.

El primero, cronológicamente, de los óleos que estudiamos, de 0,62 x 0,91 (y que lo clasificaríamos en el último de estos tipos), está firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: «Ant.º de Brugada/1842». Se conserva en el Museo Naval de Madrid y representa al buque de guerra de la Armada española «Isabel II», vapor de ruedas en las bandas, navegando cerca de la costa; a popa, y por la banda de babor, se ve en la lejanía un bergantín redondo; a proa, la costa, y en primer término, y por la banda de estribor, un bote de remos, cargado de marineros, se dirige a abordarlo. Es ésta una de las tres versiones que conocemos (las otras dos datan de 1841 y 1843) del citado buque de propulsión mixta, y que es, sin duda el que se le encarga que pinte cuando sale a Francia en 1841, y que él cita, según ya vimos, como «la vista de la nueva Fragata de vapor que para el gobierno español se ha construido en los astilleros de Burdeos». Si bien es verdad que no se trata de una fragata, puesto que aparece de bergantín-goleta.

El siguiente óleo, que clasificaríamos, según la tipología establecida, en el apartado de «paisaje marítimo», lleva por título en el Patrimonio Nacional (se conserva en una edificación de El Pardo) el de «Vista del Torreón y puerto de Pasajes», y está firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo: «Ant.º de Brugada/1843». Es tema del que existe también otra versión, en este caso posterior, que, como vimos, figuró en la Exposición Nacional de 1858, con el muy similar título de «Vista del torreón y salida del puerto de Pasajes». Es una bonita y romántica marina de dorados y delicados tonos, en la que aparece, a la izquierda, el torreón y una barca de remos; mientras que al fondo y a la derecha, se ve la bocana del puerto con una barca de vela enfilándola, y, más allá, un bergantín redondo al paio, al parecer. Todo ello ante un bello efecto de sol poniente.

Dentro del apartado de «Pintura de crónica de actualidad» se encuentra el cuadro titulado «Asalto y toma de Balanguigui en las Filipinas», que se conserva en el Museo Naval y que es un óleo de 1,28 x 1,96, que está firmado y fechado: «Antonio Brugada. 1850». Figuró en la exposición de la Academia de septiembre de ese año y fue adquirido en octubre por el Museo Naval en la cantidad de 6.000 reales, de los que se le abonó de inmediato al autor la mitad, pagándosele el resto el 31 de marzo de 1851²⁵. El asunto, según la noticia que da *La Epoca*, el 27 de octubre de 1850, es el de «el ataque y toma por asalto de los fuertes de Balanguigui y de Sipac en las islas Filipinas», aunque realmente nos narra la expedición de 1848 contra la isla de Balanguigui, centro de la piratería del archipiélago, en la que tomaron parte las siguientes fuerzas de marina: tres vapores, tres bergantines, dos pataches y una división de falúas y cañoneras. Estaba al mando de esta fuerza D. José Ruiz de Apodaca, que acompañó al Capitán General Clavería en el vapor de guerra «Reina de Castilla», comandado por el Capitán de navío D. José Morales de los Ríos. Este vapor, juntamente con «Elcano» y el «Magallanes», fueron los primeros que hubo en Filipinas²⁶. El cuadro nos ilustra el momento en que las tropas de desembarco del «Reina de Castilla» se lanzan al asalto del fuerte pirata, pudiéndose ver el resto de las fuerzas navales en torno a él.

El 22 de junio de 1857 el pintor pasa cuenta detallada de «dos cuadros de Historia de la Gloriosa Marina Española, de grandes dimensiones», que la Reina le había adquirido, siendo el precio de cada uno el de 20.000 reales. Sus temas son «El Combate de Trafalgar» y «Preparativos para el desembarco de Colón en Amé-



«Desembarco de Colón en América», por Antonio Brugada
(Cuadro del Patrimonio Nacional.)



«Desembarco de Colón en América», por Antonio Brugada.
(Cuadro del Patrimonio Nacional.)



«Combate de Trafalgar», por Antonio Brugada.
(Cuadro del Patrimonio Nacional.)



«Combate de T...
(Cuadro del Pat...



«Vapor de guerra de la Armada española "Isabel II"» (Museo Naval).

rica», ambos del Patrimonio Nacional (Palacio Real de Madrid).

Con referencia al primero nos dice en dicha nota el autor que mide $1,50 \times 3,00$ y «representa el memorable Combate de Trafalgar en el que figuran principalmente los navíos "La Santísima Trinidad", español; "El Bucentaure", francés, y "El Victory", inglés; en lo más recio y reñido del Combate y en el momento en que, el Almirante inglés, Nelson, fue herido mortalmente. A la izquierda figuran los navíos de la flota inglesa que rompieron la línea de batalla y a la derecha se ve abandonar el Combate el Contra-Almirante francés Dumanoir. En el agua grupos de náufragos, figuras de regular tamaño y estudio»²⁷. En efecto, en el centro de la composición y de izquierda a derecha, vemos al «Bucentaure» desarbolado, y al «Santísima Trinidad» y al «Victory» cañoneándose salvajemente, este último también desaborlado a causa de haber tenido que soportar durante veinte minutos, sin poder contestar, el fuego del navío español y del francés. La acción está expuesta con bastante fidelidad, pues representa el momento en que los dos navíos aliados se ven cercados por los ingleses, luego que les abrió paso el «Victory» cuando, orzando, intentó pasar por la popa del «Bucentaure», siendo detenido por el «Redoutable». Sin embargo, no se localiza al «Redoutable» en el lienzo, quizá para ocultar un error histórico intencionado, ya que la muerte de Nelson no fue debida a una descarga de fusilería lanzada desde la cofa del navío español «Santísima Trinidad», como Brugada representa en su cuadro, donde vemos al célebre Vice-Almirante inglés cayendo herido en brazos de sus oficiales, en el castillo de popa de su «Victory»; sino que Nelson fue herido mortalmente en la cubierta de su buque, alcanzado por una bala disparada desde la cofa del «Redoutable».

En cuanto al otro cuadro, que representa los «Preparativos para el desembarco de Colón de América», suponemos que, al no citarlas, sea de similares dimensiones a su anterior compañero. También nos da una detallada descripción de sus intenciones el autor, diciéndonos que «al rayar el día Colón con su flotilla

de tres Carabelas, se prepara al desembarco en la primera tierra que acababa de descubrir, cuyo paysage se ve á la derecha. En las aguas, iluminadas por el sol naciente que se refleja en sus hondas, se ven varias lanchas con soldados que se acercan á tierra y van reconociendo las señales que indugeron á Colón á creerse próximo al fin de su empresa»²⁸.

Lo curioso es que, en la citada nota, se firma como «pintor de Historia Marítima honorario», cuando lo era en la especialidad de «marinas», y en la Academia por el «paisaje».

Sabemos también, por la misma nota y una carta adjunta al Marqués de Santa Isabel pidiéndole lo patrocine, que estos dos cuadros eran los únicos que, en casi catorce años que llevaba de pintor honorario de Cámara, presentaba a la Reina, y que su precio era el mismo que el que había convenido con la ciudad de San Sebastián por el encargo de otros dos que deberían de representar los hechos más importantes de la vida del Almirante Antonio Oquendo, natural de esa villa; indicándole que marcha para San Sebastián a pintar dichos cuadros y, después, desde allí a París «lo más pronto posible»²⁹.

También dentro de la especie de la «pintura de Historia» se encuentran otros dos cuadros conservados en el Museo Naval de Madrid. El primero, que lleva por título «Combate del Cabo de San Vicente», es un óleo de $2,93 \times 4,92$, que está firmado y fechado: «Antonio Brugada. 1858». Representa a la acción dada en 1797 contra los ingleses, y que fue un preámbulo de lo que habría de pasar en Trafalgar en 1805. Protagonizan, fundamentalmente, el cuadro los navíos españoles «Santísima Trinidad» y el «Pelayo», al mando, este último, de D. Cayetano Valdés en dicho combate. En la parte derecha la lucha entre los ocupantes de dos botes equilibra la composición. Fue adquirido por el Ministro de Marina de entonces para el Museo, en febrero de 1859, según nota de *La España* del día 16 de ese mes.

El otro cuadro, a que hemos aludido, lleva por título, en el Museo Naval, el de «Alba de América», y representa a las carabelas de Colón llegando a la primera



«Vista del torreón y puerto de Pasajes» (Patrimonio Nacional).
«Alba de América» (Museo Naval).



tierra americana. Es óleo de tema muy similar al ya visto de Palacio y mide $1,20 \times 1,90$; siendo, a nuestro parecer, el cuadro de más calidad y de tono más fino y romántico de cuantos aquí presentamos.

Las dos últimas obras que reproducimos pertenecen a la especie de marina concebida como paisaje con

anécdota. Ambas pertenecen al Patrimonio Nacional y se conservan en la edificación de El Pardo, una, y en el Palacio Real de Madrid, la otra. La primera, que es una «Marina nocturna», nos presenta a un paisaje costero (quizá una ría o ensenada) visto al resplandor de la luna, con un efecto de luz artificial creada por unos



«Marina nocturna» (Patrimonio Nacional).

personajes en la penumbra de una casuca en primer plano. Se trata, tanto por la luz nocturna como por la artificial, de un tipo de marina bastante utilizado por Brugada, y de las que conocemos nosotros varias. Es ésta, sin duda, a la que se refiere Breñosa en su guía del Real Sitio de San Ildefonso como «País con figuras»³⁰. La otra de las obras que citamos es harta más curiosa y extraña, pues, bajo el título de «Náufragos haciendo señales», se nos aparece una representación inspirada nada más y nada menos que en el celeberrimo cuadro «La balsa de la Medusa», de Gericault, salvando las distancias, ¡claro está! No es que sea igual, pero, sin duda alguna, Brugada conocía la obra y le llamó profundamente la atención. El mismo asunto, con el barco salvador en el horizonte y la vela hinchada en dirección contraria, la desesperación de los náufragos haciendo señales, el mismo tipo de balsa y similar disposición de los ocupantes, el remontarse la almadía sobre una ola en la misma dirección, así como el tonel a proa sobre el que se agolpan los personajes e incluso el anciano que a popa sostiene un cadáver, todo ello contribuye al recuerdo del citado y célebre cuadro. Se halla firmado en el ángulo inferior izquierdo «A. de Brugada», y a él se refiere Breñosa como «Un naufragio», en su citada guía³¹.

Por último hemos de hacer mención de algunas otras obras de Brugada que no conocemos, ni sabemos las fechas en que se realizaron, pero que se hallan citadas por algún autor y que no hay que pasar por alto. Así vemos que Ossorio y Bernard cita como pertenecientes, entonces, al Museo Naval, un «Abordaje de una galera española al mando del Almirante Tenorio, en que rindió en las aguas del Estrecho á un poderoso bajel sarraceno» y «El combate de Trafalgar», que ha de ser el primero de los dos que aquí citamos, y del que dio noticia *La Nación* el 31 de julio de 1850, corriendo a cargo de Lasso de la Vega un extenso artículo a él dedicado en la *Crónica Naval de España*. El mismo autor cita dos

«marinas» en hoja de lata que se conservaban en el Museo Provincial de Valencia, «Pérdida de un buque en la costa», que se conserva en la Academia de San Fernando, y «Desembarco de Colón en la isla de Santo Domingo», que perteneció a la colección de D. Luis Portilla³²; a los que hemos de añadir «Un interior de la parroquia del Carmen de Madrid», que se exhibió en 1945, en la exposición de la «Heráldica en el Arte»³³. Después de la lista de obras citadas añade Ossorio y Bernard, en su *Galería Biográfica*, que presentó otras muchas obras a exposiciones en Madrid, Sevilla y otras poblaciones; «los aficionados conservan también bastantes trabajos suyos, y el crédito que alcanzó en la pintura de marinas, es segura garantía de que su nombre no se perderá en la historia del arte español». Acabamos de ver que, pese a estos pronósticos, la realidad es muy diferente.

Hemos de añadir un par de datos más a la biografía de Antonio Brugada, aunque ignoremos cuándo se produjeron. El primero es que sabemos que fue, además, Caballero de la Real Orden de Carlos III y, el segundo, que fue también Académico de Mérito de la Academia de San Carlos de Valencia³⁴.

No queremos concluir sin citar el testimonio del pintor y escritor Ceferino Araújo acerca de nuestro artista. No fue Araújo hombre dado a lisonjear, sino que las más de las veces fue acre, duro y hasta cruel en sus juicios; más de un artista de la generación romántica salió malparado de su criba, como demostró Pardo Canalis. Por esto precisamente es de mayor interés el juicio que sobre Brugada emitió, como a continuación veremos, a más de ilustrarnos los últimos años del artista: «Me había olvidado sin motivo, porque era muy apreciable, del único pintor de marinas de aquella época, D. Antonio Brugada (...). No conocí a Brugada, pero pintaba bien y comprendía el mar y los barcos. Generalmente sus cuadros eran de algún tamaño y de mucho movimiento y composición. / Pintó muchó, y en el Mu-



«Náufragos haciendo señales» (Patrimonio Nacional).

seo Naval se conservan con aprecio algunas de sus obras; pero no debió dejar grandes haciendas, porque no hace muchos años, yendo yo a visitar a un amigo en una casa de huéspedes modesta de la calle de la Palma, vi un cuadro de Brugada que representaba el sepulcro de Goya en Burdeos, en cuyo marco están colocados la última paleta y pinceles del gran artista. Conocía este cuadro, porque figuró en una de las exposiciones del Liceo artístico y literario. Pregunté al patrón cómo y cuándo había adquirido esta obra, y me dijo que se lo había dejado un pintor que hacía muchos años había vivido algunos meses en su casa, en prenda de pago, que por muerte no había realizado. / Es triste tener que señalar tales penurias en hombres que se han distinguido por su talento, y la mayor parte de las veces no puede esto achacarse a imprevisión, sino a que sus obras fueron mal pagadas»³⁵.

Y para terminar diremos que *La Esperanza* dio la noticia de su muerte, acaecida el 17 de febrero de 1863³⁶, el 23 de ese mes en los siguientes términos: «Sabemos con sentimiento que ha fallecido en esta corte el Sr. D. Antonio de Brugada (...). El Sr. Brugada lega al arte sus inimitables marinas, que tan justo y merecido renombre le conquistaron. Descanse en paz.»

NOTAS

¹ Ossorio y Bernard, M.: *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1883-1884, págs. 105-106.

² Lefort, Paul: *La Peinture Espagnole*. París, 1893, pág. 286.

³ Gaya Nuño, J. A.: *Arte del siglo XIX*. «Ars Hispaniae», vol. XIX. Madrid, 1966, pág. 219.

⁴ Manjarrés, José de: *Las Bellas Artes. Historia de la Arquitectura, la Escultura y la Pintura*. Seguida de unos apuntes sobre el renacimiento del arte de la pintura en España, por D. Manuel Ossorio y Bernard. 2.ª ed. Barcelona, 1881, págs. 118 a 123.

⁵ Arias Anglés, J. E.: *Ensayo biográfico de José Galofre y Coma, pintor y escritor*. «Actas del II Congreso Español de Historia del Arte». Valladolid, 11 al 14 de octubre de 1978, pág. 189.

⁶ Archivo de Palacio Real. Expediente personal. C. n.º 143/27.

⁷ Gaya Nuño, J. A.: *Op. cit.*

⁸ Archivo de Palacio Real. Expediente personal. C. n.º 143/27.

⁹ Ossorio y Bernard, M.: *Galería biográfica...*, pág. 105.

¹⁰ Sánchez Cantón, F. J.: *Los pintores de Cámara de los reyes de España. Los pintores de los Borbones*. «B. de la S. E. de E.», tomo XXIV (1916), pág. 299.

¹¹ Archivo de Palacio Real. Expediente personal. C. n.º 143/27.

¹² *Ibidem*.

¹³ Tuñón de Lara, M.: *La España del siglo XIX*. Barcelona, 1974, páginas 66 a 68.

¹⁴ Archivo de Palacio Real. Expediente personal. C. n.º 143/27.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ossorio y Bernard, M.: *Galería biográfica...*, pág. 106; Anónimo: *Exposición del Liceo* (primer artículo). «Semanao Pintoresco Español», n.º 99, 18 febrero 1838, pág. 470.

¹⁷ Ossorio y Bernard, M.: *Galería biográfica...*, pág. 106.

¹⁸ Todas las noticias que anteceden han sido sacadas del Archivo de Palacio Real. Expediente personal. C. n.º 143/27.

¹⁹ Sánchez Cantón, F. J.: *Op. cit.*

²⁰ Gaya Nuño, J. A.: *Op. cit.*

²¹ M. S.: *Exposición (sic) de Bellas Artes*. «Semanao Pintoresco Español», n.º 42, 15 octubre 1848, pág. 333.

²² Ossorio y Bernard, M.: *Galería biográfica...*, pág. 106.

²³ Cruzada Villaamil, G.: *Catálogo provvisional historal y razonado del Museo Nacional de Pinturas (...)*. Madrid, 1865, pág. VII; Ossorio y Bernard, M.: *Galería biográfica...*, pág. 106.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Archivo del Museo Naval de Madrid.

²⁶ Guardia, Ricardo de la: *Anales de trece siglos recopilados por el Contra-Almirante, en situación de Reserva, D. (...)*. El Ferrol, 1914, páginas 280 y 552.

²⁷ Archivo de Palacio Real. Expediente personal. C. n.º 143/27.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Breñosa, R., y Castellarnau, J. M.: *Guía y descripción del Real Sitio de San Ildefonso*. Madrid, 1884, números 113 y 332.

³¹ *Ibidem*.

³² Ossorio y Bernard, M.: *Galería biográfica...*, pág. 106; Anónimo: *Catálogo de los cuadros de la galería que perteneció al Excmo. Señor D. Luis de Portilla*. Madrid, 1880, pág. 95.

³³ Hueso Rolland, F.: *Heráldica en el Arte*. «Arte Español», 1945, página 78.

³⁴ Ossorio y Bernard, M.: *Galería biográfica...*, pág. 105; Archivo de Palacio Real. Expediente personal. C. n.º 143/27.

³⁵ Pardo Canalís, E.: *La Exposición de la Academia de San Fernando en 1839, vista por Ceferino Araujo*. Edición y notas de... «Revista de Ideas Estéticas», n.º 124, oct.-dic. 1973, pág. 96.

³⁶ Ossorio y Bernard, M.: *Galería biográfica...*, pág. 105.

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

Don



QUIJOTE



Obra cumbre de la literatura universal en la más singular de las ediciones.

94 ilustraciones originales a todo color de Henry Lemarié, que invirtió diez mil horas de trabajo para plasmar el prodigio de su arte, más una serie de 100 ilustraciones en blanco y negro de los dibujos originales.

En las páginas y pinturas de este libro, Don Quijote vuelve a lanzarse a la ilusión de siempre ataviado de señorío



Edición única, partiendo de la correspondiente a la Real Academia Española de la Lengua de 1780. Prólogo del insigne don Luis Morales Oliver. Textos de alta bibliofilia impresos en los talleres de Heraclio Fournier. Encuadernación de artesanía en piel. La edición, en papel especial fabricado a mano, consta de cuatro incomparables tomos, con un número muy restringido de ejemplares numerados. Cada uno incorpora una placa en oro con el nombre del comprador y el número de ejemplar. Un auténtico goce para coleccionistas, bibliófilos, inversionistas y amantes del arte. Un esfuerzo editorial sin precedentes.



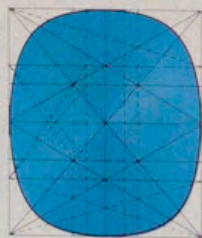
Envíenos este cupón o llámenos y con muchos gusto le mostraremos esta maravilla sin compromiso.
PUBLICATIONES Y EDICIONES INTERNACIONALES, S.A.
C/ Ponzano, 37. MADRID-3
Teléfs. 441 46 10, 442 66 11 y 442 66 56

D.
DIRECCION
TELF.
POBLACION
PROVINCIA

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

Venta y Servicio Técnico: **SOTOLARGO** Joyeros

Avda. José Antonio, 70-Madrid- 13

Museo Arqueológico Nacional

UN RESTO DE RETABLO GÓTICO ATRIBUIBLE A JORDI DE DEU

Por ANGELA FRANCO



Resto de retablo gótico en el Museo Arqueológico Nacional atribuible a Jordi de Deu.

SE expone en una de las salas del Museo Arqueológico Nacional¹ un resto de retablo del siglo XIV, perteneciente al período de plenitud de la escultura gótica catalana. Aunque obra fragmentaria, pues sólo se conservan cuatro piezas incompletas, es, sin embargo, una muestra patente de la calidad y valor estéticos de los mejores momentos de la escultura tarraconense y leridana cuando triunfa el arte de los escultores Jaime Cascalls y su esclavo y discípulo Jordi de Deu.

Y es con la obra del segundo con la que relaciono los fragmentos del M.A.N., en época ciertamente en que se inspira de forma directa en el arte

del maestro; por eso conviven elementos estilísticos de uno y otro.

Ya por el año 1363 era Jordi de Deu colaborador fijo de Cascalls, quien lo lleva consigo a Poblet para ayudarle en la construcción del primer arco de los sepulcros reales encargados por Pedro el Ceremonioso². Pasando los años, se ultima el segundo hacia 1375 por el propio Cascalls y sus ayudantes —entre ellos, Jordi—, junto con cuatro tumbas destinadas a albergar los restos mortales de los infantes Pedro y María —hijos de María de Navarra—, y Martín y Alfonso —hijos de Leonor de Sicilia—, contratados en 1366. En 1380 contrata Jordi de Deu directamente con

Pedro IV los sepulcros de dos infantes, D. Pedro y D. Juan³, y al año siguiente los de otros tres y los del Rey Juan I y sus esposas Mata de Armagnac y Violante de Bar; todos ellos, de alabastro, ya están terminados en 1385. En 1386 contrata la tumba de Juana, Condesa de Ampurias⁴ en piedra, y en 1391 recibe aún el encargo de otros dos sepulcros más.

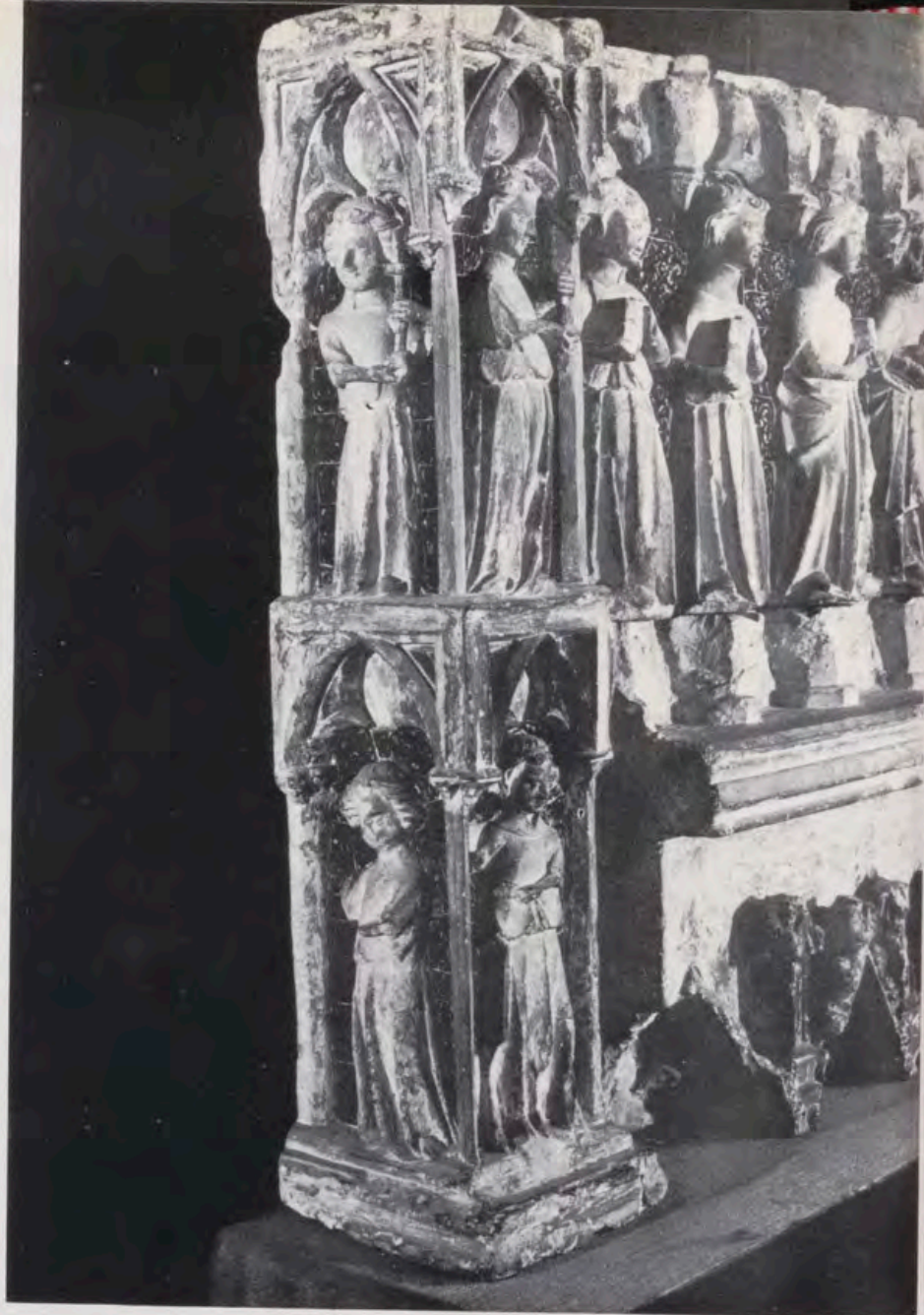
Tras el fallecimiento de Jaime Cascalls⁵, Jordi de Deu, de origen griego y procedente de Messina⁶, debió ser emancipado, tomando el nombre de Jordi Johan, pero ya antes de morir aquél, demostró tener una personalidad definida y sentido de independencia artística, pues trabaja en

algunas localidades diversas del maestro. En 1377 se hallaba en Cervera labrando el sepulcro de Ramón Serra el Mayor (?-1382) en la capilla de San Martín de la iglesia de Santa María y el retablo de la propia capilla, tremendamente fragmentario⁷. Se asocia con el escultor Bernardo Pintor⁸ para emprender conjuntamente toda clase de labores de su arte. En 1385 contrata por su cuenta el retablo de Vallfogona de Ruicorp⁹ para hacerse a imitación del citado de San Martín. Entre 1386-87 labra el retablo de San Lorenzo para la iglesia de Santa Coloma de Queralt, último documentado del autor y felizmente conservado en su totalidad¹⁰.

Su obra escultórica no finaliza en lo expuesto hasta ahora; contrata en 1390 la talla de cincuenta columnas con capiteles esculpidos para el ala oriental del claustro bajo del Monasterio de Ripoll¹¹, y en 1393 y 1402, respectivamente, sendas cruces de término para Montblanch y Santa Coloma de Queralt. Cobra la decoración de la Casa de la Ciudad de Barcelona¹², y se le nombra todavía vivo en 1406¹³.

Este amplio repertorio escultórico es una prueba palpable del valor de su arte, el cual, como he dicho, aunque derivado del de Cascalls, presenta, sin embargo, caracteres propios en el sentido de «una mayor estilización, siempre decorativa, aunque de menor intensidad humana que su maestro o algunos de sus seguidores leridanos»¹⁴. Tiende más a la perfección técnica que a la gracia y expresividad movidas de Cascalls, cuyas figurillas nerviosas se tornan serenas y graciosas en Jordi. Basta comparar el retablo de San Lorenzo de Santa Coloma de Queralt, de Jordi de Deu, con el de la Virgen de Cornellá de Conflent, la obra maestra del gran escultor de Berga, cuyos relieves ocupados por figurillas con expresión de ensueño cuando no dramática, vestidos con telas de finísima calidad, se vuelven más serenas y calmosas en la obra del discípulo, mucho más habilidoso para las figuras en reposo que en movimiento; el santo atado a la columna en postura sumamente forzada como el sayón que le flagela, más símil a un muñeco sin vida que a un sicario, contrasta vivamente con el resto de los relieves, donde se representa la vida de San Lorenzo, en los que domina un agradable naturalismo que, si ha perdido la grandiosidad y elegancia cascalianas, ha ganado, sin embargo, en simpatía y gracejo de cara a quien lo contempla.

El «horror vacui» de Cascalls se atempera en el discípulo de modo particular, tomando, por así decirlo, otros cauces; el maestro utiliza hasta tres o cuatro planos en la disposición de las figuras, mientras Jordi emplea, sin



1.

embargo, uno (tumba de la Condesa de Ampurias) o, cuando más, dos (retablo de San Lorenzo). Tiene tendencia a colocar las figuras en fila a veces sujetas a una verdadera isocefalia, como en el mencionado sepulcro, y aun cuando ésta se rompe por aparecer algún personaje arrodillado, sigue dominando el efecto de la planimetría ya que no complicación teatral imperante en Cascalls.

EL RETABLO GOTICO

Los fragmentos de mi estudio constituyen una obra de exquisita belleza y grata sencillez. Compónese la obra de dos piezas apaisadas en el centro y sendas pilastras a los lados, que se ocupan con figurillas de jóvenes acólitos en una ceremonia religiosa, algo más reducidos en las pilastras que en el cuerpo superior central, pero de idénticos caracteres estilísticos; no en vano son obra de la misma mano. Ignoro si sobre este cuerpo habría otro; de no ser así, es probable, al

menos, que existiera un remate como es típico de los retablos catalanes de la presente centuria. Se aprecian, bajo arquillos trebolados del tipo de los que se ven en el retablo de San Lorenzo, pero en línea continua y a igual altura, seis figuritas similares en cuanto a iconografía, aunque con ligeras variantes que hacen individualizar a cada uno de los personajes. Visten o bien túnica rozagante, de bajo talle, sujeta con invisible cingulo, o bien túnica y manto encima recogido uno de los extremos bajo un brazo, el derecho o el izquierdo, según imponga la simetría, cuestión que viene respetada también en las estatuillas de las pilastras; caen aquéllos en armónicos pliegues que recuerdan muy de cerca los vestidos de los personajes del sepulcro de la Condesa de Ampurias.

Son portadores ya de libros, ya de instrumentos músicos: platillos, viola. Peinan todos melena ondulante hacia atrás y recogida para adentro, dibujando amplia onda a la altura de las orejas como tantas veces repite en sus esculturas Jaime Cascalls de quien pro-



1. Vista del retablo gótico del Museu Arqueològic desde el lado izquierdo.
2. El retablo gótico visto desde el lado derecho.
3. Detalle de una de las figuras centrales del retablo gótico.

viene este tipo de peinado; un reducido flequillo viene a caerles sobre la frente.

Los rasgos faciales responden asimismo al modelo creado por Cascalls en el ya aludido retablo de los Pirineos Orientales y que se repite en las figuras pequeñas del retablo de Santa Ursula —iglesia de San Lorenzo, de Lérida— y adoptado por Jordi de Deu: óvalo alargado, ojos grandes, bien perfilados y rasgados como en las figurillas del retablo de Santa Coloma de Queralt, nariz recta, boca pequeña, dando como resultado este conjunto de rostros con expresión soñadora, angelical e ingenua; a esto se une la forma achinada de los ojos, cierta sonrisa misteriosa que pertenecen ya al hacer del discípulo griego de Cascalls. Aparecen en actitud dialogante, más o menos ladeadas sus cabezas.

Estas figuras posan sobre peanas de forma troncopiramidal, ya en el cuerpo inferior del retablo, pero en todo coincidentes con el lugar que deben ocupar las mismas; se ven sobre una

moldura lisa de líneas rectas, bajo la cual se contempla una serie de hasta cinco gabletes que cobijarían otros tantos espacios con figuras; apréciase bastante profundidad hasta el fondo que se orna con trebolados apuntados. De las bases de los gabletes emergen unas torrecillas prismáticas rematadas en ángulo agudo provisto de la misma decoración cardinal que el trasdós de aquéllos, auténticas flámeas redondeadas y abultadas que tanto se repiten en el arte catalán especialmente a partir de mediada la centuria, adoptando variadísimas formas.

En cuanto a las pilastras, prismáticas, reúnen cuatro personajes a cada lado, arriba y abajo respectivamente, bajo arquillos trebolados en el intradós y apuntados en el trasdós, bordeados a su vez por un alfiz que muere inferiormente en mensulitas en forma de pirámide invertida en el lado izquierdo y con decoración vegetal en el derecho. Presentan idénticos caracteres que los anteriormente descritos, con la única diferencia de vestir todos túnica y ser ceroferarios —ade-

más de ser más pequeños—; uno, muestra rasgos faciales que repiten fielmente los modelos de Jordi de Deu en el retablo de Santa Coloma de Queralt, en tanto otro aparece peinado como los ángeles del sepulcro de Juana de Ampurias en el claustro del monasterio de Poblet; y es al tipo de plegados de aquellos personajes al que hay que asimilar, como he dicho, los que ahora vemos; no en vano se ha utilizado el mismo material: piedra caliza blanca y dura, de agradables resultados estéticos, aunque no alcancen el grado de finura del alabastro.

Aunque otros elementos estilísticos a que luego aludiré hacen fechar la obra ya avanzado el siglo XIV, creo importante señalar en pro de mi aserto la disposición de las pilastrillas laterales.

Un somero recorrido a través de los fundamentales retablos catalanes nos exhortará a propósito de su evolución estructural y con ello la propia inclusión de nuestra obra en un determinado momento de aquélla. Los primeros



1.
2.

tienen forma apaisada y decoración sencilla que se reduce a escenas bíblicas enmarcadas dentro de tableros cuadrados, unidos a otros por medio de simples molduras o, cuando más, unas torrecillas prismáticas en la parte superior, torrecillas que perdurarán mucho tiempo. Ejemplos de este primer tipo: retablo de la Virgen Blanca, de San Juan de las Abadesas, Santa Pau, Baget, retablo de Bernat Sautet, hoy en el Museo Episcopal de Vic, el admirable de Jaime Cascalls en Cornellá de Conflent —documentado en 1345—, el propio de Santa Ursula en San Lorenzo de Lérida que de la forma apaisada pasa a ser más cuadrado, y alargado es ya el de los Sastres de la catedral de Tarragona, obra de Maestro Aloy, de 1368, evolución como se ve, de cara a la forma del retablo.

Perdura en cambio la forma apaisada en el retablo de Montblanch, indocumentado y anónimo, pero cuyo arte hay que relacionarlo con el de M. Aloy y de Cascalls. Es interesante este retablo por la novedad que aquí nos importa: el colocar adosadas a los lados pilastras decoradas con relieves de figurillas aisladas e independientes de la propia estructura del retablo; fechable a mediados de siglo o inmediatamente después, es obra muy notable en su género y cuya innovación viene a repetirse, de forma más complicada, no sólo en los extremos del retablo, sino en cada una de las pilas-



3.
1.
de
cl
tr
so
tu
er
d
tr
b



1. Sepulcro de la Infanta Doña Juana, Condesa de Ampurias, por Jordi de Deu, en el claustro del Monasterio de Poblet (Tarragona).

2. Detalle del sepulcro de la Infanta Doña Juana, por Jordi de Deu.

3. Retablo de San Lorenzo, por Jordi de Deu, en la iglesia de Santa Coloma de Queralt (Tarragona).

tras de separación de los paños en que se divide verticalmente en el más suntuoso de los retablos que se guardan en la iglesia de San Lorenzo de Lérida, el dedicado precisamente al Patrón, ubicado en el altar mayor; retablo de extraordinaria grandiosidad y

sin embargo indocumentado hasta el momento, es fechable por su estilo, bien avanzada la centuria, en el último cuarto probablemente. En él, donde domina el interés por la decoración arquitectónica, como es típico de todo el ámbito leridano y en el que

su anónimo escultor ha derrochado una rica dosis imaginativa, tanto en la complicada decoración geométrica —rosetones diferentes, arcos con variadísimos adornos— y figurativa —reúne cerca de doscientas figuras (183)— se contemplan figurillas mas-

culinas y femeninas de admirable belleza en los frentes de las pilastras, como se observa en el de Albesa, de la misma escuela, Torresbesses, Castelló de Farfanya, y, en el ámbito tarraconense, además del mencionado de Montblanch, en el de Santa Coloma de Queralt, obra documentada de Jordi de Deu, como he dicho, en 1386.

Ahora bien, si se comparan los acólitos de las pilastras de la obra del M.A.N. con las propias figuritas del retablo de San Lorenzo, puede uno llegar a conclusiones bastantes satisfactorias en lo que a relaciones estilísticas se refiere: iguales proporciones, similares plegados, idénticas expresiones y trazos faciales. Pero, ahondando más en la forma de hacer de Jordi de Deu, me parece importante significar el claro paralelismo existente entre el «retablo» madrileño y los relieves de la tumba de la Condesa de Ampurias; alguna figura especialmente —angelillo superior de la pilastra derecha— es una muestra fehaciente de ello, tanto en los plegados de las ropas como en los rasgos faciales.

Con lo dicho hasta aquí creo poder fechar la obra con bastante precisión hacia 1386 por estar en conexión directa con el retablo de San Lorenzo en Santa Coloma de Queralt y el sepulcro de Doña Juana, hija desafortunada de Pedro el Ceremonioso.

Esta pieza ha venido al Museo por compra, como consta en el expediente¹⁵, a don Apolinar Sánchez Villalba; allí se describe en los siguientes términos, que nos dan bastante luz para conjeturar posibles conclusiones: «como fragmento de un frontal de retablo, de estilo gótico, aparecen en el lote dos pilastras de piedra pintada de rojo que cobijan bajo arcos ojivos trilobados figuras de ángeles con amplia melena y larga veste, portadores de candeleros, que destacan sobre fondo de piezas de vidrio azul oscuro, con toques de pintura dorada; una crestería formada por cuatro gabletes, igualmente de piedra pintada de rojo y un fragmento de paramento en el cual destacan seis ángeles músicos, con instrumentos de cuerda, fuelle y percusión, cobijados bajo arquería trilobulada y con idéntico fondo vidriado. Se trata de bellos ejemplares de escultura catalana del siglo XIV, de gran interés artístico-arqueológico que parece pertenecieron al monasterio cisterciense de Poblet (Tarragona)».

Este último dato es sumamente importante porque nos pone en contacto con dos obras documentadas, aunque perdidas, de Jaime Cascalls y Jordi de Deu; me refiero a los «oratoris» de Poblet encargados por el Rey Pedro el Ceremonioso, en cuya terminación insiste como lo demuestra un documento de 25 de febrero de 1377¹⁶

dado en Barcelona. No existe documentación alguna de las obras terminadas y por otra parte debieron de correr la misma suerte que la obra escultórica sepulcral del monasterio, prácticamente destruida por los franceses. Si un resto de retablo que hoy se encuentra en el Museo Sorolla puede atribuirse a Jaime Cascalls¹⁷, habiendo sido ejecutado probablemente entre 1366 y 1377, los que aquí se estudian son asimilables al estilo de Jordi de Deu y fechables unos diez años más tarde como se ha dicho líneas arriba.

Entre las figuras del cuerpo central se desarrolla una hermosa decoración a base de cristal vidriado de color azul cobalto con dibujos de ramas ondulantes con hojitas y florecillas asimilable al estilo de la loza de reflejo metálico; los dibujos son en todo análogos a los platos moriscos de este tipo de reflejo de la región levantina; la cerámica de Manises de fines del siglo XIV y comienzos del XV es una clara manifestación de ello¹⁸. La cerámica vidriada tuvo una gran expansión, no sólo por Levante, sino también por Cataluña¹⁹ e incluso Italia, y así aparecían los sepulcros reales del Monasterio de Poblet²⁰.

Resulta de extraordinaria belleza el contraste colorista entre las figuras en piedra blanca y los fondos azules y dorados de la decoración vegetal, tanto en la pieza central como en las laterales, donde perviven escasos restos de coloreado rojo en los arcos y líneas sustentantes²¹.

Obra de suma elegancia y perfección, merece ocupar un puesto de honor en la escultura del gran discípulo de Cascalls, Jordi de Deu.

NOTAS

¹ MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL: *Instalaciones de artes suntuarias medievales y del Renacimiento*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, 1975. Sala llamada Sur, 1.ª planta.

² RUBIÓ Y LLUCH, A., publica una gran cantidad de documentación referente al monasterio en su magistral obra *Documents per l'història de la Cultura catalana mitjval*, Barcelona, 1908-21, I.E.C., 2 vols., y asimismo COROLEU: «Documents historichs catalans del segle XIV. Col·lecció de Cartas familiars corresponents als regnats de Pere del Punyalet i Johan I», *La Renaixensa*, Barcelona, 1889, 155 págs.; CAPDEVILA, SANÇ: *La Seu de Tarragona. Notes historichs sobre la construcció del tresor, els artistes, els capitulars*, Barcelona, 1935, publica varios documentos. Ver también los estudios de MAYER, AGUSTO L.: *El estilo gótico en España*, 3.ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1960, páginas 97-100; CONTRERAS, JUAN DE: *Historia del Arte hispánico*, 1.ª ed., Barcelona, Salvat, 1934, vol. II, pág. 200.

³ ARCO, RICARDO DEL: *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Madrid, Jerónimo Zurita, C.S.I.C., 1945, pág. 277.

⁴ RUBIÓ: *Documents...*, II, pág. 291, documento CCC, Barcelona, 4 de abril de 1386 es la fecha del documento; BOFARULL, P.: *Los Condes de Barcelona vindicados*, volu-

men II, pág. 274, dice que la Condesa de Ampurias murió de resultas de una bofetada que el rey, su padre, le propinó en una discusión.

⁵ La última obra documentada del autor, y él sólo debió ser el tracista, son las estatuas de la portada de la catedral de Tarragona en 1379; dado que el artista comienza a trabajar unos treinta y cinco años antes, se impone suponer que era bastante viejo cuando hiciera o mandara hacer la obra tarraconense. DURÁN I SANPERE, A.: *Els retaules de pedra*, Barcelona, Alpha, 1932, I, pág. 49.

⁶ *Ibidem*, I, pág. 57; TORMO, ELÍAS: *La escultura española en la Edad Media. Resumen histórico de su estudio*, Madrid, 1926, págs. 39 y 41.

⁷ DURÁN I SANPERE, A.: *L'art antic a l'església de Santa Maria de Cervera*, Bull. Cent. Exc. Catal., oct. 1922, año XXXII, páginas 295-317, doc. I; *Els retaules de pedra*, I, pág. 58, lo fecha entre 1378 y 1380; *El Llibre de Cervera*, Tárrega (Lérida), F. Camps Calvet, 1972, pág. 134.

⁸ DURÁN: *L'art antic...*, doc. III.

⁹ *Ibidem*, doc. II.

¹⁰ SEGURA: *Aplech de documents per la història de les costums de Catalunya*, Joch Florals de Barcelona, 1885, pág. 192; CAPDEVILA: *Le Seu de Tarragona*, pág. 105, menciona varios documentos sobre encargos de esculturas en la provincia de Tarragona.

¹¹ JUNYENT, EDUARD: «Notes inédites sobre el monestir de Ripoll», *Analeccta Sacra Tarraconensia*, 1933, págs. 185-225; *El monestir romanic de Santa Maria de Ripoll*, Barcelona, Rieusset, 1975, pág. 167.

¹² DURÁN: *Els retaules de pedra*, I, pág. 62; ALONSO GARCÍA, GABRIEL: *Los maestros de la "Seu vella de Lleida" y sus colaboradores*, Lérida, Instituto de Estudios Ilerdenses, C.S.I.C., 1976, págs. 31-32.

¹³ DURÁN I SANPERE, A., y AINAUD DE LARSARTE, J.: «Escultura gótica», *Ars Hispaniae, Historia Universal del Arte Hispánico*, Madrid, Plus Ultra, 1956, vol. VIII, página 220; ALONSO GARCÍA, G.: *op. cit.*, páginas 31-32.

¹⁴ DURÁN y AINAUD: *op. cit.*, pág. 220.

¹⁵ Exp. 1933/27, n.º inv. 57883; sus dimensiones son: ancho total, 1,245 m.; ancho lateral, 0,176 m.; ancho central, 0,889 m.; alto, 0,83 m.; grueso, 0,177 m. De este mismo año 1933 existe otro expediente, el n.º 129, alusivo a la pieza, descrita lacónicamente así: «frontal de piedra representando ángeles con distintos atributos, fondos de vidrios azules con dibujos de oro; arte valenciano». Esta última «información» ha llevado a algunos estudiosos a error en cuanto a la ubicación de la obra al ignorar la existencia del primer expediente.

¹⁶ COROLEU: *op. cit.*; RUBIÓ: *op. cit.*, II, página 189.

¹⁷ FRANCO MATA, M.ª ANGELA: «Un resto de retablo en el Museo Sorolla atribuido a Jaime Cascalls», *Goya*, n.º 143, 1978, páginas 266-271.

¹⁸ GONZÁLEZ MARTÍ, MANUEL: *Cerámica del Levante Español. Siglos medievales*, Barcelona, Labor, 1952, II, pág. 352.

¹⁹ DURÁN CAÑAMERAS, F.: «D'escultura pobletana», *B.M.A.B.*, n.º 67, 1936, págs. 353-361; GUDIOL RICART, JOSÉ: *Guías artísticas de España. Tarragona y su provincia*, Barcelona, Aries, 1956, pág. 188.

²⁰ DURÁN y AINAUD: *op. cit.*, pág. 214; GUDIOL: *op. cit.*, pág. 88.

²¹ Era costumbre policromar púlpitos, sepulcros y baldaquinos; en Italia se conservan magníficas representaciones (Florencia, Siena, Pisa, Roma, Nápoles...); el profesor Sapaulesi se hace eco de ello y para España hace las mismas indicaciones el señor Bassegoda (cfr. BASSEGODA NONELL: *La catedral de Barcelona. Su restauración, 1968-1972*, Barcelona, Ed. Téc. Asociados, 1973, pág. 190).

EXPOSICIONES DE ARTE

Por ANGELA FRANCO

GOYA:

Caprichos • Desastres Tauromaquia • Disparates

NO puedo por menos de comenzar este artículo elogiando la encomiable labor cultural que incansablemente nos brinda la Fundación Juan March. A lo largo del curso, aparte de la larga serie de conferencias, conciertos e información cultural a través de sus Boletines Informativos, se nos ha hecho especialmente presente a través de sus magníficas exposiciones artísticas a las que con buen juicio ha puesto el broche de oro con la obra gráfica del genial pintor aragonés, «en el umbral de lo actual» en acertada afirmación del profesor Pérez Sánchez.

La presente muestra reúne las siguientes series de grabados: Caprichos (80 grabados, 3.ª edición de 1868), Desastres (80 grabados, 4.ª edición de 1906), Tauromaquia (40 grabados, 7.ª edición de 1937) y Proverbios o Disparates (22 grabados, 18 de la 6.ª edición de 1916 y 4 adicionales de la 1.ª edición de 1877).

Caprichos. Respetando la cronología, se inicia la exposición con la serie de los Caprichos, estampas satíricas terminadas en 1798, aunque la que en la actualidad se conoce no se termina hasta un año más tarde. Su génesis probablemente fue lenta y se ha propuesto ligarla a la crisis de su enfermedad de 1792. Al término de aquéllas, que le ponen en peligro de atraer las iras de Godoy, toma la precaución de ofrecer los cobres al Monarca, quien le testimonia su constante benevolencia.

Esta colección significó para Europa el inicio del conocimiento del artista en el siglo XIX. En Francia se convirtió en fuente de inspiración continuamente renovada para los artistas más prósperos: Delacroix, Manet, y otros secundarios e incluso para poetas amantes del dibujo como Hugo y Musset.

Su significado es tremendamente satírico y mordaz; en ellos critica despiadadamente los vicios de la humanidad, abordando los temas más variados: la brujería (Que viene el coco, Ensayos, Linda maestra), la crítica social (Dios la perdone; y era su madre), la lascivia, la coquetería y ligereza de las mujeres (Hasta la muerte), la injusticia de los privilegios, las trabas del pensamiento (Inquisición), la ignorancia de los falsos médicos represen-

- GOYA: Caprichos - Desastres - Tauromaquia - Disparates
- ALTAMIRA: CIEN AÑOS DEL DESCUBRIMIENTO
- ARTE PLASTICO DE RUMANIA • GALERIAS DE ARTE

tados como asnos (¿De qué mal morirá?). Una fauna horrenda y grotesca de diablos y extraños seres llena estos grabados que no fueron una crítica concreta de diversos personajes; es un ataque en abstracto pero hiriente a lo innoble de la humanidad y como tal no tiene tiempo, sirve para siempre.

Trabajó Goya intensamente en la factura de estas estampas para las que se conservan muchos dibujos preparatorios. Utiliza la técnica del aguafuerte y para los fondos el aguafuerte. Tienen gran fuerza plástica en formas anchas y simplificadas.

Desastres. Los Desastres de la guerra, la serie más dramática y desgarradora de toda su obra gráfica, inéditos hasta 1863, fueron grabados desde 1810, tardando algunos años. La técnica minuciosa de Callot en el título paralelo de «Miserias de la guerra» y el desmenzamiento de los episodios resultan inexpresivos al compararlos con las terribles escenas goyescas, llenas de atrocidad y en las que se refleja la crueldad humana, tanto de vencedores como vencidos, cuya personificación no interesa a nuestro artista; los fusilamientos, los prisioneros, ahorcados y robados, empalados, mujeres violadas, el populacho contra los soldados son representados como los protagonistas y sufridores de la violencia y maldad humanas que pueden alcanzar los más altos grados de barbarie. Se inicia la serie con el grabado titulado «Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer», con un solo personaje, un hombre de rodillas cual otro Cristo en el monte de los olivos y se termina con el mensaje esperanzador del abrazo de la Paz y el Trabajo.

Tauromaquia. En la Tauromaquia, como castizamente español que era Goya, inmortaliza la fiesta de toros; ejecutada entre 1814 y 1816 según unos y a partir de 1815 según otros, resume recuerdos de su juventud. En ella aparecen representados con gran movimiento y dinamismo diversos momentos de la lidia, el enfrentamiento del diestro y el toro, algunas escenas de especial dramatismo como la muerte de algunos toreros famosos que conoció en su juventud cual la de Pepe-Hillo, nada menos que en tres composiciones, dos de las cuales desechó por defectuosa ejecución, la propia muerte del alcalde de Torrejón al saltar el toro al tendido, las valerosas

faenas de la Pajuela, y tantos otros episodios de gran fuerza emotiva. Las primeras láminas parece que son ilustraciones del libro de Moratín dedicado a la historia de la tauromaquia.

Disparates. Los Proverbios, Disparates o Sueños son obra de la vejez del pintor, surgidos en su mente tras la terrible enfermedad de 1819, que le llevó al borde de la muerte. De su exaltada imaginación surgen seres embriarios, monstruosos y deformes, auténticos prolegómenos del surrealismo, y de difícil interpretación. Los aguafuertes de los Disparates repiten ciertos temas de los Caprichos, pero a una escala casi de colosalismo. Son una fantasía del subconsciente de Goya, reflejo de la tremenda situación de su mundo interior. Titula el pintor varios de estos grabados con el apelativo de «disparate» y tras él diversos calificativos: ridículo, matrimonial, volante, furioso, predominando aquel sustantivo como título genérico de la serie sobre los de Proverbios y Sueños con que también se la ha denominado.

La absurdidad de este mundo y el desprendimiento de los acontecimientos y de la sociedad parecen ser la clave de esta magistral y terrificante serie.

Un soberbio Catálogo a cargo del Dr. Pérez Sánchez, editado por la Fundación, completa esta exposición, hecha perenne por la completa reproducción de los grabados, amén de inteligentes y serios comentarios sobre cada uno de ellos, así como un magnífico estudio de la vida y obra del pintor en relación con acontecimientos históricos, artísticos, literarios y científicos contemporáneos.

La muestra, por otra parte, ha sido montada con un criterio sumamente moderno y funcional que facilita su rápido desmonte y traslado, con la consiguiente facilidad de sucesivos montajes.

ALTAMIRA: CIEN AÑOS DEL DESCUBRIMIENTO

SE ha presentado en el Museo Arqueológico Nacional una exposición dedicada a conmemorar el centenario del descubrimiento de las pinturas prehistóricas de la santanderina Cueva de Altamira, siendo patrocinada por la Subdirección General de Arqueología, la Dirección General del Patrimonio

Artístico, Archivos y Museos y el Ministerio de Cultura. Era importante recordar el áulico descubrimiento de don Marcelino Sanz de Sautuola o más concretamente de su hija María cuando paseaba con su padre en la segunda visita que éste hiciera a la cueva en 1879 (la primera la había hecho tres o cuatro años antes y en ella había advertido algunas pinturas aisladas), descubierta en 1868 por el aparcerero del señor Sautuola, don Modesto Cubillas Pérez. Aquel descubrimiento vendría a revolucionar la marcha de la ciencia prehistórica y a pesar de dudar y negarse su autenticidad por parte de los más prestigiosos y afamados prehistoriadores franceses de aquel entonces, triunfó la opinión del investigador hispano, secundada por la del eximio estudioso J. Vilanova, al descubrirse en el vecino país una serie de cuevas prehistóricas a finales del siglo XIX y comienzos del XX, parte de cuyas pinturas y grabados estaban cubiertos por niveles magdalenenses, con lo que eran claramente atribuibles a un nivel inferior de época solutrense. La autenticidad de las pinturas santanderinas se demostraba por el paralelismo con el mamut de Les Combarelles y los renos de Font de Gaume, descubiertos en 1901, especies extinguidas como los bisontes altamirenses, cuya perfección de factura era juzgada imposible de haber sido alcanzada por hombres paleolíticos. Al año siguiente E. Cartailhac publica su famoso artículo «Les cavernes ornées des dessins. La grotte d'Altamira, Espagne. "Mea culpa" d'un sceptique». Este gran prehistoriador, junto con el prestigioso Henri Breuil, publicarán la primera gran monografía sobre Altamira.

Esta cueva, cuyo período pictórico que ocupa el segundo solutrense y todo el magdaleniense, ha dado nombre al período: altamirenses. Ya desde los primeros momentos del descubrimiento el señor Sautuola se ocupó activamente de su conservación. Se crea más tarde una Junta de Conservación y Defensa de la Cueva de Altamira, declarándose en 1924 Monumento Arquitectónico-Artístico. El enorme éxito turístico va a significar sin embargo un grave peligro para la conservación de sus pinturas, hasta el punto de determinar recientemente el cierre a las visitas. Ya se había propuesto una reducción de las mismas en 1958. Los visitantes, junto con otros agentes (circulación del aire en la cueva, grado de temperatura y humedad que han variado desde el descubrimiento), han sido los causantes de la problemática situación en que actualmente se encuentra, como sucedió en la cueva francesa de Lascaux (Francia), que hubo de cerrarse durante dos años para recuperar el régimen de equilibrio natural de la misma. Para paliar, sin embargo, este estado de cosas, pronto se

llegó a la feliz idea de las reproducciones, efectuándose la primera en Alemania en 1962 en el «Deutsch Museum» de Munich. Una segunda réplica se instala en el jardín del Museo Arqueológico Nacional en Madrid.

La asociación caballo-bisonte ocupa la posición central en los grandes paneles, superponiéndose otras representaciones secundarias, como el jabalí y la cierva, resumiéndose todo como actualmente se ha pretendido conceptual, en un todo en forma de santuario; los colores empleados comprenden una amplia gama, entre los que destacan el negro, blanco, gris, violeta, rojo, rosa, marrón y amarillo, faltando el azul y verde.

Su gran fuerza expresiva, su potencia plástica, para la que se han aprovechado las convexidades de la roca, su alto grado de valor estético, aunque no fuera éste el sentido de su ejecución, antes bien relacionado con motivaciones mágicas y religiosas, las acercan extraordinariamente al arte actual, como otras pinturas también prehistóricas de particulares caracteres esquemáticos, movidas y flexibles, que han servido de inspiración a muchos artistas contemporáneos. Ya los impresionistas sentían gran inquietud por la búsqueda de nuevas formas.

Gran lección de la prehistoria con su testimonio de que el hombre puede ya desde tiempos muy tempranos conseguir la perfección artística.

Hemos podido gozar en Madrid de esta magnífica exposición en la que se han reproducido no sólo las propias pinturas, sino también todo un completo aparato ilustrativo en cuanto a planos, mapas, informaciones bibliográficas y figuraciones artísticas de arte prehistórico contemporáneo en sus distintas manifestaciones: pinturas, grabados, esculturas. Esta muestra completará su contenido itinerando por diversas ciudades del país, llegando así a un interesado y no dudo numeroso público.

ARTE PLASTICO CONTEMPORANEO DE RUMANIA

SE ha celebrado una interesante exposición de Arte Plástico Contemporáneo de Rumania en el Museo Español de Arte Contemporáneo, organizada por la Embajada de la República Socialista de Rumania en España, con la colaboración de la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores.

Prologada por tres obras del que fuera unánimemente aceptado padre de la escultura moderna, Constantin Brancusi: «Silla», «La maqueta del pilón de "La puerta del beso"» y «La señorita Pogany», no la del Museo Nacional de Arte Moderno de París, sino la del Museo de Arte de Craiova, reúne una

serie de muestras de los más destacados pintores actuales de Rumania, que se han dado a conocer especialmente por su amor a la naturaleza y al color.

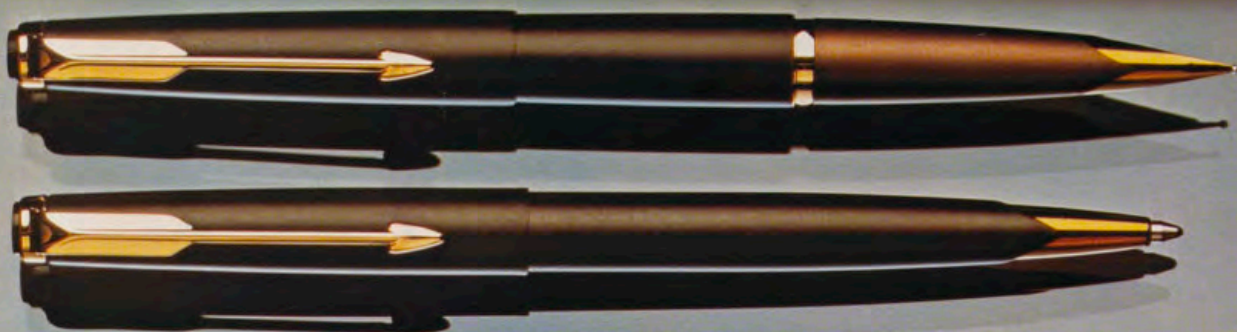
Tres grandes creadores inician la exhibición: Henri Catargi, Alexandru Ciucurencu y Corneliu Baba, pertenecientes a la generación de artistas formados entre las dos guerras mundiales en el espíritu del post-impresionismo y expresionismo. Los dos primeros aportan al arte del país sus originales y brillantes valores colorísticos, interesándose especialmente por las pinturas de composición, paisajes y bodegones, a diferencia de C. Baba, «el pintor del hombre» como ha sido llamado, aunque abunden en su obra otros temas, particularmente el bodegón, y no faltando los paisajes toledanos que le acercan tanto a nuestro país; se ha querido, por otra parte, ver en su obra cierta inspiración velazqueña. También hay que situar en esta generación a Kovacs Zoltan, caracterizado por una tendencia a geometrizar las composiciones.

Ion Pacea con su refinamiento cromático, Ion Gheorghiu con sus composiciones perfectamente construidas, Covaliu Bradut, Mihai Bandac, Petru Popovici, Horia Bernea, Bartok Francisc, Virgil Almășanu, Traian Bradean, Ligia Macovei, Gheorghe Anghel, Georgeta Năpăruș, Ion Sima, Constantin Piliuță, Sabin Bălașa y Ștefan Cîlția completan este cuadro figurativo de esta exposición, que nos aporta un mayor conocimiento del panorama pictórico actual rumano, donde no se da la unidad absoluta, antes bien, lo que lo define al decir de un crítico «son las personalidades, el espíritu humanista, las peculiaridades locales y nacionales, el carácter contemplativo o militante de la creación artística, las búsquedas innovadoras del lenguaje plástico».

Por primera vez es presentada en España una exposición de artes plásticas contemporáneas rumanas, con un loable interés por un más amplio desarrollo de intercambios y contactos culturales y científicos entre ambos países.

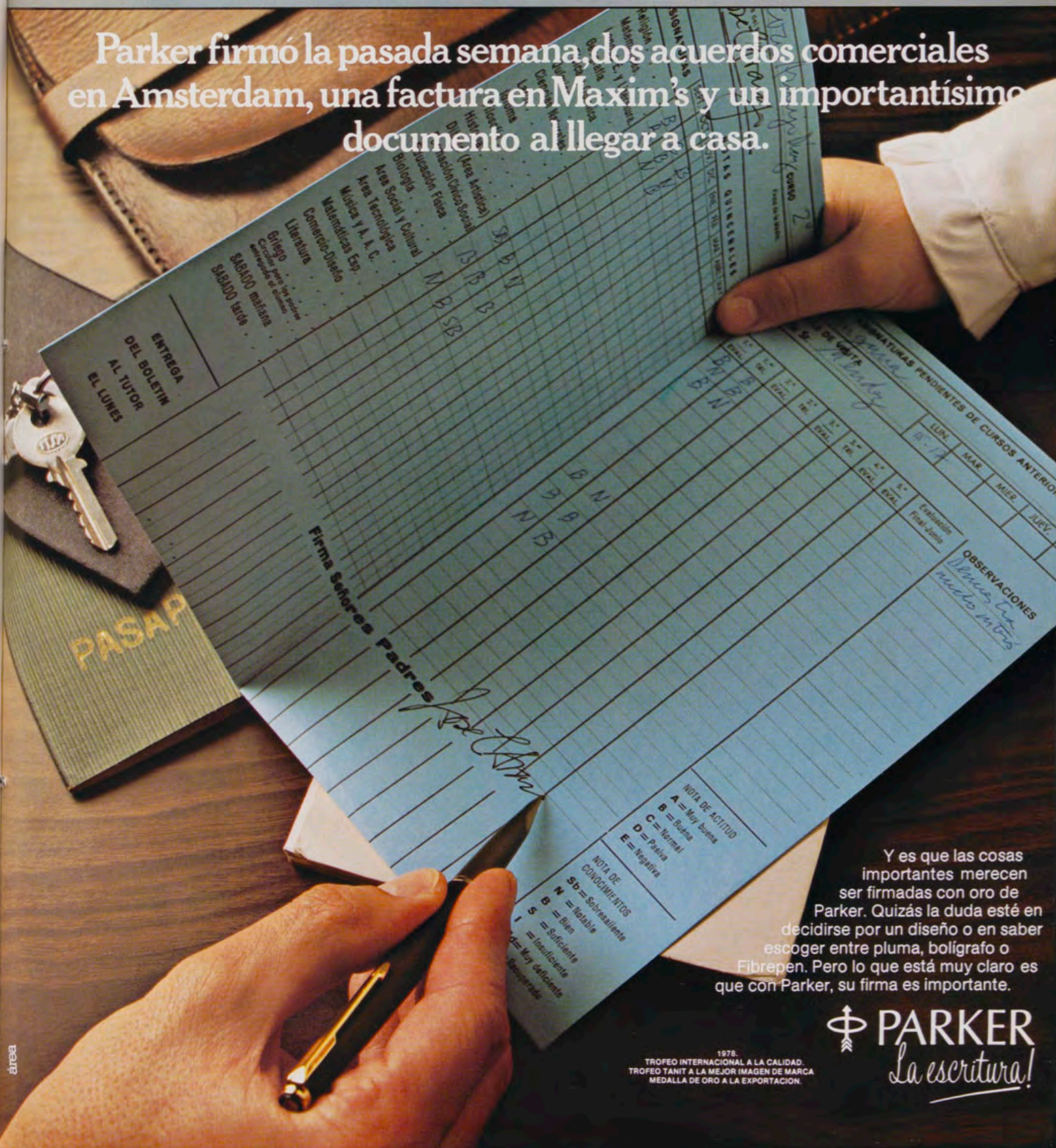
GALERIAS

LA Galería Gavar, como algunas otras de la capital, ha clausurado la temporada con una interesante muestra en la que han intervenido destacados nombres de la pintura española actual. Ha presentado obras de Tharrats, Echevarría, Benjamín Palencia, Sanz Magallón, Frau-Baro, M. Echauri, Aguado, Serny, Javier Clavo, Menchu Gal, García Barrera, García Erguín, Fernández San Juan, Cortina y Arregui, Jesús Apellániz, Luz de Alvear, Toral, García Ochoa y Arias, brindándonos la ocasión de contemplar diversos estilos representativos de variadas tendencias actuales.



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.

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: 35.153.964.603,25 »

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)

una epopeya de oro,
en oro
debe recordarse



*Colección
de 16 acuñaciones
en oro de
24 ó 22 quilates
o en plata fina*

"Grandes Capitanes Españoles"

Sucesión de 16 destacadas figuras de nuestra historia militar, desde Don Pelayo hasta la clausura de la hegemonía española.

La nobleza del arte y la solvencia científica son los resortes con que Acuñaciones Españolas, S. A., incrementa la riqueza del oro que acuña.

Una serie digna de Vd.

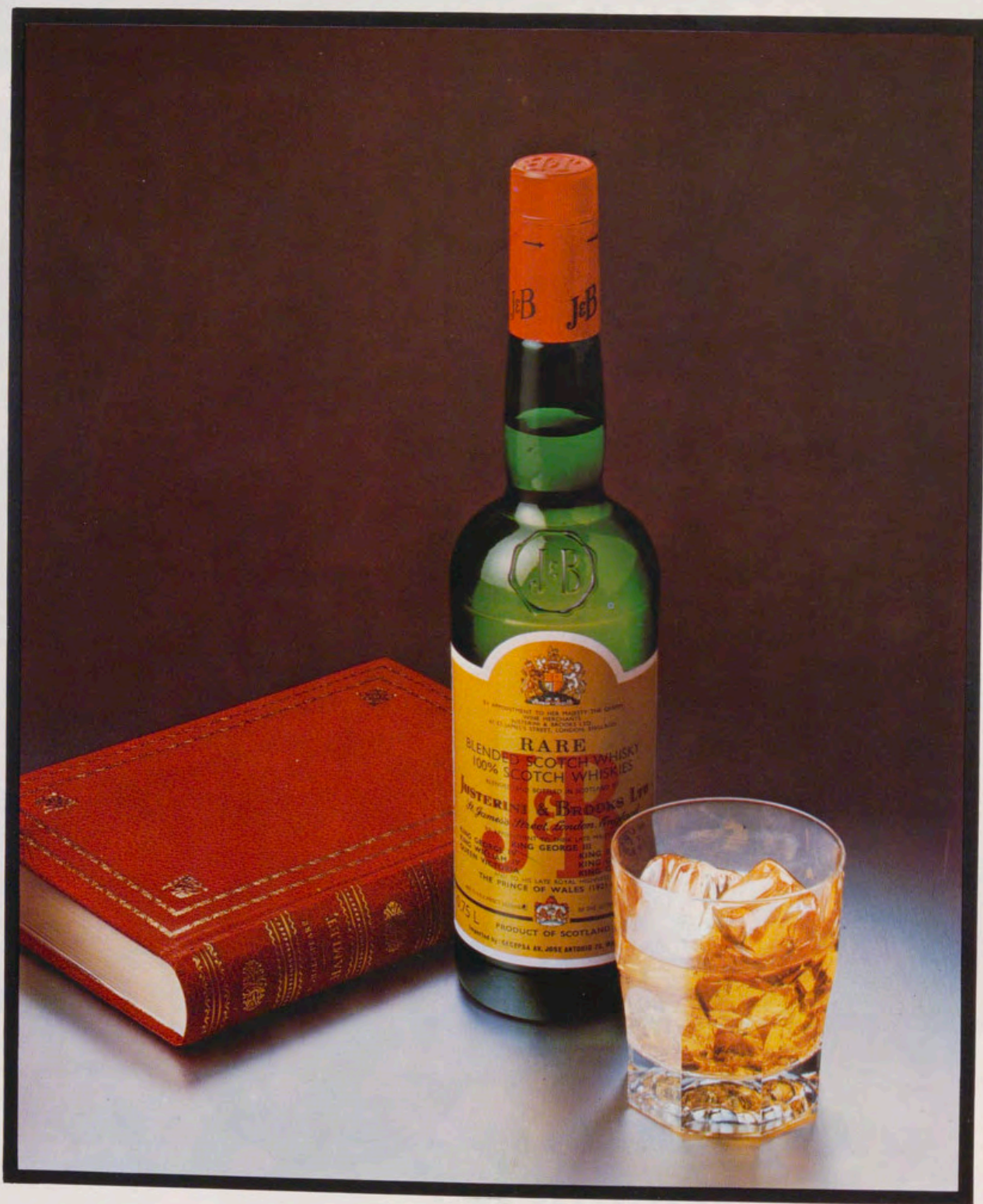
Solicite más amplia información

Fabricación y distribución en exclusiva mundial a cargo de:



Acuñaciones Españolas, S.A.

C/Córcega, 282 - Teléfono 228 43 09 • - Dirección Telegráfica: Acuñaciones - Telex 52547 Aurea - Barcelona-8 (España)



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

Whisky J&B. Rotundamente distinto.



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,

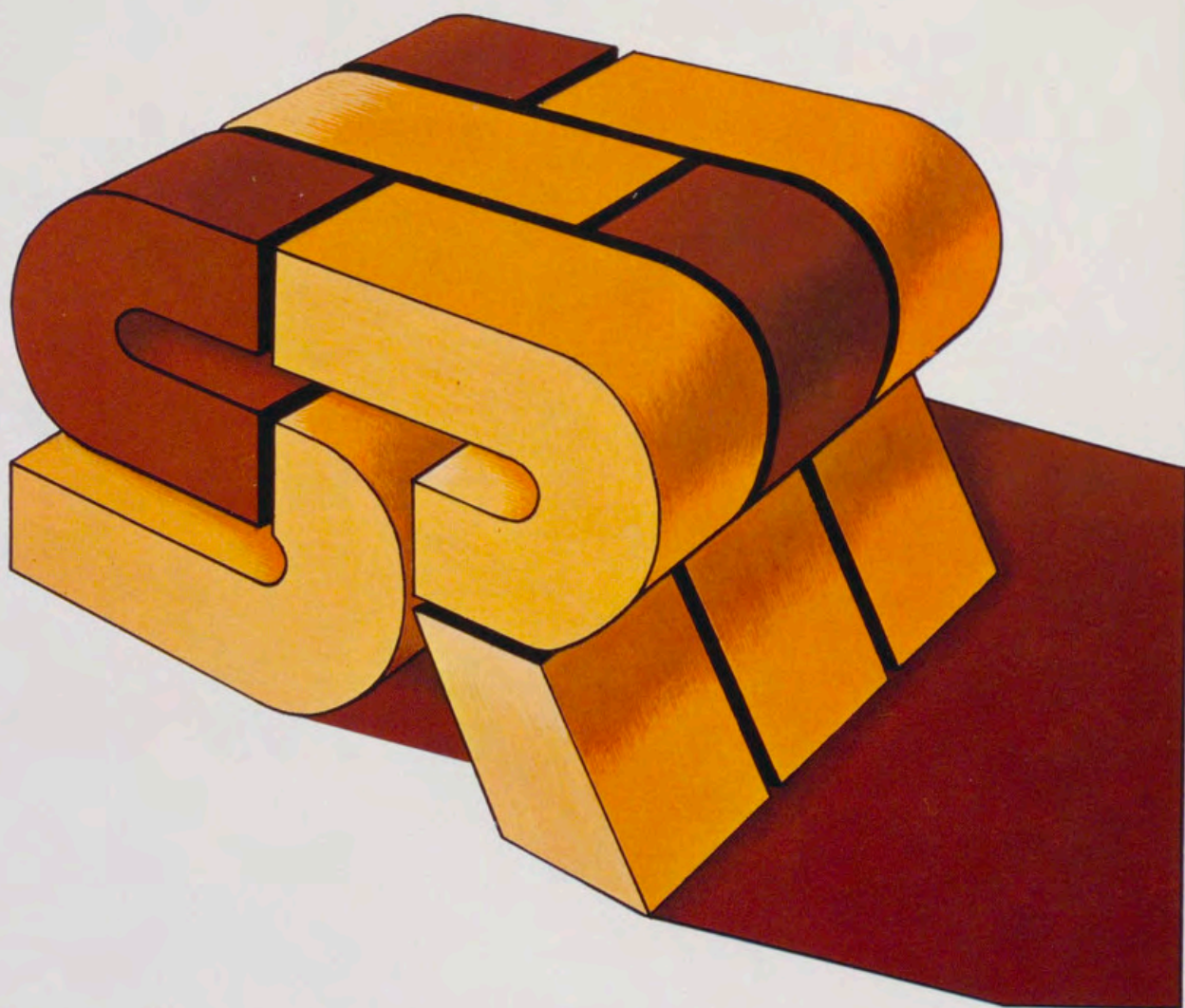
imprimiendo a la atmósfera una distinción personalísima; un cierto carácter que aprecian quienes, como Christofle, consideran que sentarse a la mesa debe ser como situarse ante un cuadro.

Christofle
Orfèvre à Paris

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

CARAN D'ACHE



MADISON

Plumas, bolígrafos, portaminas y rotuladores suizos
de precisión, con prestigio internacional.
Garantía de calidad ilimitada.

Distribuído por Casa Hassinger, Balmes 75, Barcelona.7

Dos libros más, del Rey, en la Biblioteca de Palacio

HISTORIA DE LA VIDA DEL EMPERADOR CARLOS V (año 1681) FUNDACION Y ORDENANZAS DEL TOYSON DE ORO (año 1726)

REMITIDOS por el Jefe de la Casa de Su Majestad, Excmo. Sr. Marqués de Mondéjar, en nombre de S. M. el Rey Don Juan Carlos I, se han recibido en la Biblioteca de Palacio (antigua Real Particular), a través de la Gerencia del Patrimonio Nacional, dos obras impresas de notable interés, obsequio que se reitera por S. M. en las ocasiones en que diversas personalidades le han ofrecido libros antiguos, importantes, curiosos o, por lo menos, atractivos.

Estas obras pertenecen al siglo XVII, una, y al siglo XVIII, otra. Aquélla, notable por el gran número de láminas a buril y aguafuerte que contiene; y la segunda por su buena impresión en la madrileña Imprenta Real y, sobre todo, por su bella encuadernación artística debida al taller del famoso Antonio de Sancha.

HISTORIA DE CARLOS V

Los datos bibliográficos de la primera obra, que su portada expresa en rojo y negro, dicen así: *Historia de la Vida y Hechos del Emperador Carlos V, Máximo, Fortísimimo, Rey Cathólico de España y de las Indias, Islas y Tierra Firme del Mar Océano, etc. Por el Maestro Fray Prudencio de Sandoval, su Coronista, Obispo de Pamplona. Nueva impresión. Enriquecida con lindas figuras. Parte Primera. (Escudo del impresor.) En Amberes, Por Gerónimo Verdussen, Impresor y mercader de libros, Año MDCLXXXI (1681).* Su tamaño es en folio y su encuadernación en holandesa del siglo XVIII.

La primera impresión de la obra, que sólo fue de su Segunda Parte, se hizo en Valladolid por Sebastián de Cañas en 1606. La primera edición de la obra completa es de Pamplona, en casa de Bartolomé París, «mercader librero», en 1614. Otras ediciones del mismo siglo son las de Barcelona, por Sebastián de Cormellas en 1625; la de Pamplona, por Bartolomé París a costa de Pedro Escuer, «mercader de libros de la ciudad de Zaragoza», en 1634, que es la misma de 1614 a la que Escuer cambió la portada para incluir su nombre; y la de Madrid, por José Fernández de Buendía, en 1673.

La edición de Amberes, de 1618, obsequio de Su Majestad, es la más notable por su «enriquecimiento con lindas figuras» como su portada indica. En efecto, el tomo remitido, que corresponde a la Primera Parte de la obra, contiene 30 láminas diferenciadas en 27 retratos y tres láminas de diverso carácter; éstas contienen el frontis o anteportada con la firma de «J. Lamorlet del (ineavit)»; el escudo heráldico del Emperador, va firmado por Gaspar Bouttats, habitante de Amberes (Antuerpia); suya es también la hermosa lámina plegable entre los folios 476 y 477, dibujada por J. Lamorlet, que representa la Batalla de Pavía. En cuanto a los retratos, realzados con suntuosos marcos alegóricos, cinco son anónimos: los de Carlos V; Felipe I de Austria, su padre; Margarita de Aus-



Portada de la «Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V (...). En Amberes. Por Gerónimo Verdussen. Impresor y mercader de libros. Año 1681». De tamaño folio y encuadernación en holandesa del s. XVIII.

tria, su tía; Francisco I de Francia, y Soleimán, Sultán de los turcos. Los 22 restantes van firmados por Gaspar Bouttats. Los personajes retratados son: Fernando el Católico, Rey de Castilla, abuelo materno de Carlos V; Horuc, corsario turco; Guillermo de Croy, Arzobispo de Toledo y Canciller de Castilla; Martín Lutero, reformador; Barbarroja, almirante de los turcos; Maximiliano I de Austria, abuelo paterno de Carlos V; Hernán Cortés, conquistador de Indias; Moctezuma, Rey de Méjico; En-

FUNDACION, ORDENANZAS, Y CONSTITUCIONES

DEL INSIGNE ORDEN DEL TOYSON DE ORO.

PRIVILEGIOS, Y EXEMPCIONES

CONCEDIDAS A SUS CAVALLEROS.

CON TABLA

DE LOS QUE HAN LOGRADO ESTA MERCED

hasta el año de mil seiscientos y tres.

TRADUCIDOS DE LOS IDIOMAS LATINO, Y FRANCÉS

en el Castellano, por el Duque de Béjar, Cavallero del mismo Orden,

QUIEN LOS PONE

A LOS PIES DE SU MAGESTAD, QUE DIOS GUARDE,



Año

1726

En Madrid: En la IMPRENTA REAL, por Joseph Rodriguez de Escobar.

rique VIII, Rey de Inglaterra; Manuel de Portugal, padre político de Carlos V; Fernando de Avalos, Marqués de Pescara; Adriano VI; Mr. de Lautrech, general francés; Próspero Coloma, general italiano; Carlos de Borbón, general del Emperador; Clemente VII; Antonio de Leiva, gobernador de Peruggia; Isabel, esposa de Carlos V; Hernando de Magallanes, descubridor de Indias; Francisco Pizarro, descubridor del Perú; Atahualpa, Rey del Perú; y Luis, Rey de Hungría.

Fue Gaspar Bouttats (1634-† hacia 1695) grabador notable que ejerció su arte en su ciudad natal, Amberes, sobresaliendo precisamente en la especialidad del retrato, tanto de personajes antiguos como contemporáneos suyos que se habían distinguido en las ramas de la cultura y de la ciencia tanto como en la política y en el ejército. Hizo asimismo composiciones referidas a acontecimientos históricos o contemporáneos de su tiempo; formó parte de la Guilda de su ciudad y fue decano de ella en 1690-91. Es uno de los más conocidos miembros de la extensa familia Bouttats, todos grabadores y dibujantes, que llenó con sus trabajos gran parte del siglo XVII desde la década de 1630. En cuanto a J(osé) Lamorlet, trabajó en Amberes, donde se destacó entre 1680 y 1681 como pintor de cuadros de historia. Su arte puede apreciarse bien en la lámina de la «Batalla de Pavía» ya citada; también fue decano de su gremio en 1671-72.

EL TOISON DE ORO

La segunda obra ofrecida por S. M. el Rey es la *Fundación, Ordenanzas y Constituciones del insigne Orden del*



Encuadernación en becerillo rojo y decoración dorada de estilo rococó italiano, por Antonio de Sancha, en el reinado de Fernando VI, del libro «Fundación (...) del Toyson de Oro».

Portada de la «Fundación, Ordenanzas y Constitución del insigne Orden del Toyson de Oro (...), por el Duque de Béjar». Madrid. Imprenta Real. 1726.

Toyson de Oro, Privilegios y Exempciones concedidas a sus Cavalleros. Con Tabla de los que han logrado esta merced hasta el año de mil seiscientos y tres... por el Duque de Béjar... Año 1726. Madrid: En la Imprenta Real por Joseph Rodriguez de Escobar. Escudo Real con los collares de la Orden del Toisón y de la de San Miguel, firmado por «Fco. Greg.º Garrier sculp(sit) en Mad. 1716». El tamaño del libro es en 4.º, su impresión excelente en consistente papel de hilo, dentro de la recuperación del arte de imprimir iniciado al advenimiento de la nueva Casa reinante.

Lo notable de esta obra es su encuadernación que no corresponde a la fecha de su impresión sino al siguiente reinado de Fernando VI, pues así lo proclama el estilo decorativo de aquella. Pertenece sin duda al taller de encuadernador o librero-encuadernador, como entonces se expresaba, del luego famoso Antonio de Sancha, pues puede asegurarse que lleva su firma por el hierro de palmeta que adorna los ángulos de la bordura. Es del estilo clasificado por Matilde López Serrano como rococó italianizado «de orlas florales», desarrollado en los años del reinado de Fernando VI (1746-1759). En cuanto al escudo real que decora el centro de las cubiertas muestra las mismas armas que el usado bajo Felipe V, como hijo Fernando VI de su primer matrimonio; ello puede comprobarse con el escudo real que ostenta la portada de la obra, no así sus adornos adicionales más dentro del estilo rococó del momento. El autor del grabado del escudo no figura en los Diccionarios de artistas.

En suma, dos obras de interés por su impresión, ilustraciones, vestidura y contenido, dignas de figurar en las colecciones selectísimas conservadas en la Biblioteca palatina.

CRONICA del Patrimonio Nacional



Viaje a Marruecos

Arriba: Entrevista del Rey con Hassan II.

Abajo: Los Reyes, con el Príncipe heredero, en el mausoleo de Mohamed V.



Viaje a Suiza

Arriba: Los Monarcas a su llegada al aeropuerto de Zurich.

Abajo: Discurso del Rey en la sede de la O.I.T.



VIAJES DE LOS REYES

Viaje a Marruecos. A las doce de la mañana del pasado día 14 de junio tomó tierra en el aeropuerto de Fez el avión de las Fuerzas Aéreas españolas en el que viajaban los Reyes de España Don Juan Carlos y Doña Sofía. Los Reyes fueron recibidos por el Rey de Marruecos Hassan II, al que acompañaban el Príncipe heredero y la Princesa María. Los dos Soberanos escucharon los himnos nacionales desde una tribuna y pasaron revista a una sección de la guardia real que les rendía honores. Seguidamente saludaron al Gobierno marroquí. Todo el Gabinete había acudido al aeropuerto de Fez, incluidos algunos Ministros que realizaban viajes por el extranjero y que llegaron a Marruecos para asistir al recibimiento de los Reyes de España.

En la Puerta de Armas de la ciudad de Fez, repleta de público y alfombrado todo el recinto, el Alcalde y las autoridades locales ofrecieron a los Soberanos españoles, como muestra de hospitalidad, la leche y los dátiles tradicionales. Don Juan Carlos y Doña Sofía saludaron durante unos minutos al numeroso público que llenaba el recinto que prorrumpió en aplausos y vítores a los Reyes.

La comitiva siguió después viaje hacia el palacio de Baja, residencia de los Monarcas durante su estancia en Marruecos, donde se celebró la recepción a los jefes de misión y a la que asistieron representantes del Cuerpo Diplomático acreditado en Rabat.

Posteriormente, el Rey Don Juan Carlos asistió a una cena de gala ofrecida por el Rey de Marruecos, Hassan II. Al mismo tiempo, las Princesas marroquíes y la madre del Príncipe heredero ofrecían una cena a la Reina de España.

A los postres, Don Juan Carlos, respondiendo al discurso de Hassan II, afirmaba: «A mí me parece, Majestad, que lo más importante que puede suceder en este momento es que vos y yo, y todos cuantos aquí nos encontramos, y los pueblos marroquí y español en su integridad, tengamos la conciencia viva de la ocasión trascendental de la que somos testigos: el encuentro de Marruecos y España al cabo de los años en la persona de sus Reyes y en paz».

Prosiguió el Monarca, tras aludir a algunos de los hitos fundamentales de la cultura hispano-musulmana y recordar que el estrecho de Gibraltar no es un foso marítimo, sino un puente constante entre nuestros pueblos: «Es preciso que la amistad y cooperación entre nuestros dos pueblos sirvan de base a una creciente solidaridad entre los países ribereños de este mar, convirtiéndole así en factor de estabilidad en la región y en la mejor garantía de que el Estrecho seguirá al servicio de la prosperidad y de la paz entre todos los pueblos».

Terminó Don Juan Carlos diciendo: «Es necesario que nos conozcamos mejor, casi me atrevo a decir que nos conozcamos simplemente, y que hispanismos y arabismos no sean patrimonio de unos pocos sino conocimiento general de dos vecinos que han vivido toda la Historia juntos y a los que la ignorancia parece alejar, a veces, excesivamente».

La segunda jornada de los Reyes de España en su visita a Marruecos tuvo un carácter mixto de negociación y turismo. La Reina Doña Sofía visitó por la mañana un taller de artesanía, mientras Don Juan Carlos mantenía conversaciones con el Rey Hassan de Marruecos.

A última hora de la tarde los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía se reunieron en la Embajada con la colonia española en Rabat, después de visitar en compañía del Príncipe heredero el mausoleo de Mohamed V. A su llegada, y durante todo el recorrido entre el aeropuerto de la capital marroquí y las ruinas romanas donde se levanta el mausoleo de Mohamed V, Don Juan Carlos y Doña Sofía fueron cariñosamente aclamados por miles de personas que agitaban en sus manos banderas de España y de Marruecos. Por la noche los Soberanos españoles regresaron nuevamente a

Fez, para asistir a una cena privada ofrecida por la familia real marroquí.

Viaje a Suiza. A las once de la mañana del pasado día 19 de junio aterrizó en el aeropuerto de Kloten, Zurich, el avión de las Fuerzas Aéreas españolas en el que llegaron los Reyes de España, en su viaje oficial de tres días a Suiza. Inmediatamente de tomar tierra, los Reyes fueron saludados por el Presidente de la Confederación Helvética, Hans Hurlimann, el Embajador español en Berna, el Canciller de la Confederación, el Presidente de la ciudad de Zurich y del Consejo Municipal, y por otras autoridades suizas. El Presidente suizo y el Rey pasaron revista a una compañía del Ejército que rindió honores y escucharon los himnos nacionales de los dos países. Acto seguido, los Reyes emprendieron viaje al castillo de Lohn, en Kehrsatz —ciudad próxima a Berna—, donde almorzaron en la intimidad.

A media tarde Don Juan Carlos y Doña Sofía se trasladaron a Berna, donde fueron recibidos por el Gobierno en pleno en el Palacio Federal. Al salir de los automóviles los Reyes saludaron al numeroso público que se había congregado en la plaza para vitorearlos.

Al referirse a la evolución política que ha conocido nuestro país en los últimos años, el Presidente suizo afirmó: «Hoy observamos con mucha simpatía cómo España ha logrado alcanzar una forma democrática de Gobierno. Tenemos mucha admiración y respeto para este éxito. Así, los lazos amistosos que unen a nuestros dos países se intensificarán aún más. Y nos sentimos fortalecidos en nuestras convicciones liberales y democráticas por el desarrollo en vuestro país, que ha justificado gloriosamente la vitalidad y la atracción ininterrumpida de esos ideales con los pueblos europeos, convicciones que consideramos como fundamentales para el mantenimiento de la paz».

Por su parte, el Rey Don Juan Carlos, al responderle, comenzó felicitándose por las instituciones políticas de que se ha dotado Suiza y tras reconocer el profundo significado que este «modelo de convivencia» tenía para el futuro de Europa, el Rey resaltó la pluralidad de etnias, lenguas, costumbres y creencias religiosas del pueblo helvético, que «ha encontrado —dijo— su unidad superior, no sólo en el interés común de cantones y poblaciones, sino sobre todo en la aceptación de ciertos principios que informan la estructura unitaria de la Confederación, por encima de las legítimas diversidades geográficas y culturales, porque la diversidad no es contradictoria sino enriquecedora, cuando se integra y se potencia en una síntesis superior basada en principios e ideales, que en el caso de Suiza no son otros que los que informan a la civilización occidental: el imperio de la ley, la defensa de los derechos humanos y la búsqueda de la justicia». En su intervención —con referencias emotivas a Lausana, Friburgo y el Cantón de Vaud, por sus «entrañables recuerdos familiares y personales»— el Rey elogió a los soldados suizos, que contribuyeron antaño a la unificación de España, resaltando al mismo tiempo, los aportes helvéticos a la cultura y a la ciencia europea.

Durante la segunda jornada de la estancia oficial de los Reyes de España en Suiza, Don Juan Carlos asistió, por la mañana, en los Alpes de Vaud, a una demostración de tiro aéreo. Acompañaban a Su Majestad el Presidente de la Confederación Helvética, Hans Hurlimann, y el Ministro de Defensa, Rudolf Gnaegi.

Por su parte, Doña Sofía llegó alrededor de las diez de la mañana al moderno hospital de L'île, en Berna, especializado en pediatría, acompañada por la señora del Presidente Hurlimann y la Infanta Cristina. Una gran pancarta colocada a la entrada del centro decía: «Los trabajadores españoles saludan la presencia de su Reina». El entusiasmo de los españoles se repitió cuando Doña Sofía abandonó el hospital para dirigirse a Riggisber, donde visitó el Museo de la Fundación Abegg.

Más tarde los Reyes recibieron a un numeroso grupo de personalidades suizas del mundo de la economía, de la industria y de las letras, así como a miembros de la colonia española y medios de comunicación. Seguidamente, y en el Hotel Bellvue, los Monarcas recibieron al Cuerpo Diplomático español ante el Gobierno de Berna y organismos internacionales y asistieron a una cena ofrecida por el Embajador de España ante el Gobierno suizo.

Posteriormente, los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía se desplazaron a Ginebra, donde se encuentra la sede de la Organización Internacional del Trabajo. Con motivo de la celebración del LX aniversario de este organismo, Don Juan Carlos pronunció un importante discurso.

Don Juan Carlos fue recibido en la puerta del Palacio de las Naciones por las autoridades del Cantón de Ginebra, el director general de la Oficina de las Naciones Unidas en Ginebra y el director general de la OIT, entre otras personalidades.

Mil quinientos delegados de 139 países miembros de la Organización Internacional del Trabajo saludaron con una cerrada ovación la entrada del Rey de España en la sala de Asambleas del Palacio de las Naciones Unidas. Momentos antes, los asistentes habían dedicado un caluroso aplauso a la Reina Doña Sofía, que tomó asiento en la primera fila de la tribuna de invitados.

En su intervención ante la asamblea general de la Organización Internacional del Trabajo, Su Majestad elogió el empeño de la Organización en instaurar un orden social más justo para el mundo y señaló que la Constitución española es un cauce para la convivencia pacífica.

Del discurso, difundido en su totalidad por la Prensa, ofrecemos los párrafos finales:

«Creo en nuestro mundo de hoy, tan completo y difícil, en el que se enfrentan peligrosamente los intereses y las ideologías, la Organización Internacional del Trabajo sigue siendo un camino abierto hacia un mejor futuro de la Humanidad.»

«En los momentos de duda y vacilación hay que tener el coraje de volver a las raíces profundas: las de la Organización Internacional del Trabajo que se encuentran en los principios proclamados en su constitución, y de los que quería fijarme, sobre todo, en un valor y en un ideal.»

«El valor supremo de cuantos ha afirmado la Organización Internacional del Trabajo en sus sesenta años de vida: el trabajo no es una mercancía, sino un derecho humano fundamental, un deber y un derecho de toda persona humana, como proclama la Constitución española.»

«Y junto a la reafirmación de este valor, la de un ideal, al que por encima de intereses y de ideologías, debemos seguir siendo fieles: la paz universal basada en la justicia social internacional; porque la miseria, en cualquier lugar, constituye una acusación para todos, un factor de desorden y un testimonio de insolidaridad.»

«La gran causa de la paz entre los pueblos tiene necesidad de todas las energías latentes en el espíritu de los hombres. Para conseguirla hacen falta palabras de paz, convicciones de paz, signos y testimonios de paz.»

«Esta ha sido la gran aportación de la Organización Internacional del Trabajo a la causa de la paz y la mejor prenda de que será capaz de superar las dificultades presentes.»

El discurso del Rey fue acogido con una fuerte ovación por parte de todos los asistentes al acto.

A continuación, los Monarcas españoles visitaron el Comité Internacional de la Cruz Roja, donde Don Juan Carlos recordó con orgullo la actuación de los Reyes Don Alfonso XIII y Doña Victoria en socorro de las víctimas de la primera guerra mundial, y el gran impulso que ellos dieron a la Cruz Roja Española, y renovó la voluntad de nuestro país de colaborar en la obra humanitaria de la Cruz Roja Internacional.



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



Seguidamente los Reyes Don Juan Carlos y Doña Sofía volvieron a la sede de la Organización Internacional del Trabajo, donde asistieron a un almuerzo ofrecido en su honor por el director general de dicha Organización.

Antes de emprender su viaje de regreso a Madrid, los Soberanos españoles asistieron en la residencia del Embajador, a una recepción ofrecida a los miembros de la OIT, de la Asamblea de las Naciones Unidas, autoridades suizas y representantes de la colonia española.

VISITA DEL PRESIDENTE DE COLOMBIA

EL Presidente de Colombia, don Julio César Turbay Ayala, inició el pasado día 25 de junio, en Madrid, su visita oficial a España, de tres días de duración. El Presidente de la República Colombiana, que viajó acompañado de su esposa y de los Ministros de Defensa, Desarrollo y Obras Públicas y Minas de su país, fue recibido en el aeropuerto de Barajas por los Reyes de España, Don Juan Carlos y Doña Sofía, el Presidente del Gobierno, Vicepresidente primero y Ministro de la Defensa, Asuntos Exteriores, Obras Públicas, Comercio, Transportes y Economía, así como los miembros de la Junta de Jefes de Estado Mayor y Presidentes del Congreso y Senado.

A su llegada al aeropuerto, el mandatario colombiano saludó a los Reyes, miembros del Gobierno y personalidades, y recibió honores de ordenanza por una escuadrilla del Ejército del Aire, a la que pasó revista acompañado del Rey.

Finalizado el recibimiento oficial, tanto los Monarcas españoles como el Presidente co-

lombiano y su séquito, se dirigieron al Palacio de Aranjuez, residencia en España del Presidente Turbay y de su esposa, quienes posteriormente fueron invitados por los Monarcas españoles a un almuerzo privado en el Palacio de La Zarzuela.

Por la noche, los Reyes de España ofrecieron una cena de gala a sus huéspedes en el Palacio Real de Madrid, en la que el Soberano se refirió en los brindis, a la comunidad de España con los países de Hispanoamérica e hizo votos por la incorporación del hombre americano a la tarea de renovar el mundo.

Por su parte, el Presidente Turbay resaltó el rápido crecimiento del intercambio comercial entre los dos países y mostró su deseo de que tal política comercial mantenga su ritmo creciente, y se estimule, sobre todo, el intercambio en el área de la tecnología, donde «España ha logrado diseñar técnicas que se compaginan admirablemente con las que requiere nuestro país».

En el segundo día de su estancia en Madrid, el Presidente de Colombia asistió por la mañana a un acto en el Ayuntamiento madrileño, en el transcurso del cual el Alcalde le hizo entrega de la llave de oro de la Villa. Después, el señor Turbay visitó el Senado y almorzó en el Centro Iberoamericano de Cooperación.

Por su parte, Su Majestad la Reina Doña Sofía y la señora de Turbay inauguraron una exposición de pintura y escultura colombianas instalada en el Palacio de Exposiciones y Congresos de la capital de España.

A su llegada al Palacio, Doña Sofía y la esposa del Presidente colombiano fueron recibidas por el Ministro de Cultura y otras personalidades, entre las que se contaba la esposa del Presidente del Gobierno.

Doña Nydia Quintero de Turbay pronunció una breve alocución de presentación de la

muestra pictórico-escultórica y señaló que allí se exponían testimonios plásticos de la vida contemporánea colombiana. «No hemos querido mostrar lo que fuimos —dijo la señora de Turbay—, sino lo que somos».

Al día siguiente, el Presidente de Colombia se entrevistó a primeras horas de la tarde con el Presidente del Gobierno y, seguidamente, pronunció una conferencia en el Club Internacional de Prensa. Por la noche el Presidente de Colombia y su esposa ofrecieron una cena de gala a los Reyes de España en el Palacio de Aranjuez.

ONOMASTICA DE SU MAJESTAD EL REY

EL pasado día 24 de junio, festividad de San Juan Bautista, el Rey de España celebró su onomástica. Con motivo de esta festividad oficial, a las doce de la mañana, Don Juan Carlos y Doña Sofía, acompañados del Príncipe de Asturias y de las Infantas Doña Elena y Doña Cristina, así como de miembros de la Casa del Rey, asistieron en la sede del Regimiento Real de El Pardo a una misa solemne.

Esa misma tarde se celebró en el Palacio Real de Madrid una recepción a la que asistieron el Presidente del Gobierno, miembros de su Gabinete, altos mandos militares, líderes de los partidos políticos, Cuerpo Diplomático acreditado en Madrid, autoridades locales y provinciales, Grandeza de España, familiares y amigos personales del Rey y de su padre Don Juan de Borbón.

También en las Embajadas de España en el extranjero se celebraron recepciones oficiales con motivo de esta festividad.



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

Un órgano Yamaha, o la posibilidad de convertirse fácilmente en un "hombre-orquesta".

(y en ganador de un fantástico viaje al Japón para dos personas)

UN órgano Yamaha significa la seguridad de que cualquier persona, aunque no haya tocado una nota en su vida, se convierta casi inmediatamente en un aceptable intérprete o incluso en todo un hombre-orquesta, descubriéndose a sí mismo, a sus familiares y a sus amistades un mundo insospechado de placeres musicales de propia creación. En unos minutos el más lego pasa a ser la atracción musical de cualquier reunión, sorprendiendo a todo el mundo lo bien que suena lo que interpreta. Ello es hoy posible gracias a las características exclusivas de Yamaha, que ha conseguido dotar a sus órganos electrónicos de los adelantos más sorprendentes, a fin de facilitar al máximo la interpretación musical.

Yamaha: la facilidad no es lo único

Nadie puede ofrecer mayores facilidades que Yamaha, para la interpretación ni mejor oportunidad para que cualquiera descubra ese mundo musical que lleva dentro y que sólo espera una ocasión para demostrarse.

Pero en Yamaha hay mucho más que la facilidad interpretativa. Un órgano Yama-

ha posee, además, toda una vasta gama de magníficos registros sonoros, de vívidas voces instrumentales y de combinaciones tonales, que convierten al instrumento en una auténtica orquesta capaz de interpretar con la máxima brillantez cualquier tipo de ritmo y de melodía. La flauta, el trombón, el



oboe, la batería, el banjo, la guitarra hawaiana, los metales, las cuerdas, etc., pueden combinarse automáticamente con el propio sonido de órgano, e interpretarse a ritmo de marcha, vals, swing, rock, rumba, samba, bossanova, etc., —¡hasta un total de

16 ritmos distintos!—, produciéndose un efecto auténticamente impresionante. Realmente, es imposible describir con palabras las impresiones que produce en el oyente la enorme riqueza musical contenida en un órgano Yamaha. Sólo una demostración práctica permite constatar que todo lo que se diga está siempre por debajo de la realidad.

**Porque queremos que Vd. conozca
el país de Yamaha,
le invitamos a participar
en un gran concurso**

Las recientes reducciones arancelarias, que han permitido al público adquirir los órganos Yamaha a su precio justo, nos han movido a realizar un gran concurso entre todos los compradores, y Vd., puede convertirse en ganador de un magnífico viaje al Japón para dos personas. Queremos que usted no sólo disfrute de la posesión de un órgano Yamaha, sino que tenga la oportunidad de verlo nacer, y de seguir cada una de las etapas de su fabricación. Que conozca en suma, la espléndida realidad de la institución Yamaha, un mundo que además de constituir un atractivo conjunto industrial ultramoderno, es ante todo una gran fundación humana consagrada a la promoción de la música y de la cultura, donde medio millón de niños se inician en su educación musical dirigidos por más de 10.000 profesores. En suma, un marco de sorprendente belleza, que ofrece al visitante la más grata hospitalidad.



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...

RS

La adquisición de su órgano Yamaha le confiere a Vd., la participación automática en el gran concurso, Viaje al Japón, que se celebrará ante notario en la primavera de 1980. Para mayor información sírvase remitir el presente cupón a: Hazen, Autopista de la Coruña km. 17,200. Las Rozas Madrid.

Nombre:

Domicilio:

Localidad:

**“AHORRAR
ES CONSEGUIR”**



CAJAS DE AHORROS
CONFEDERADAS

Toda la precisión del cuarzo y la belleza Omega.



Una máquina miniaturizada para que los relojes de señora puedan ser más finos, más bellos, más seductores, más pequeños y extraplano.

Sin corona para darles cuerda -que no necesitan-, lo que permite una mayor pureza de línea.

Siempre a la hora exacta, aunque no se lleven puestos. Puede dejar su Omega guardado, que nunca se parará. Omega. Su nombre lo dice todo.

MODELOS DE SEÑORA: Refs. MD 591027, MD 591021, MD 591912. Los tres van con caja de plaqué de oro. (Existen versiones en oro macizo de 18 quilates).

Ω
OMEGA