



BOLETIN  
DE LA REAL ACADEMIA DE  
BELLAS ARTES  
DE  
SAN FERNANDO

SEGUNDA ÉPOCA

30 SEPTIEMBRE DE 1929

Núm. 91.

MADRID



BOLETIN  
DE LA  
REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE  
SAN FERNANDO

---

---

Segunda época.

Madrid, 30 de Septiembre de 1929.

Año XXIII.-N.º 91

---

---

SECCIÓN DE PINTURA

INFORME ACERCA DE INSTANCIA EN QUE D.<sup>a</sup> MILAGROS Y D.<sup>a</sup> MARIA CUEVAS Y VALDIVIA SOLICITAN LA ADQUISICION POR EL ESTADO DE CUATRO CUADROS DE SU PROPIEDAD.

Ilmo. Señor:

En cumplimiento de lo dispuesto por V. I. en orden que lleva fecha 8 de Junio del año actual, se ha hecho cargo esta Real Academia de instancia en que D.<sup>a</sup> Milagros y D.<sup>a</sup> María Cuevas Valdivia solicitan sean adquiridos por el Estado cuatro cuadros de su propiedad.

Este Cuerpo consultivo, de conformidad con el informe de su Comisión de Pintura, ha acordado hacer presente a V. I., después de examinar dos, únicas obras que han sido presentadas, que éstas no alcanzan, a juicio de la Corporación, categoría suficiente para poder recomendar su adquisición con destino a los Museos de la Nación.

Lo que tengo la honra de elevar al superior conocimiento de V. I., devolviendo adjunta la instancia de las interesadas.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 3 de Julio de 1929.—*El Secretario general*, MANUEL ZABALA Y GALLARDO.—Ilmo. Sr. Director general de Bellas Artes.

INFORME RELATIVO A VARIOS CUADROS CUYA ADQUISICION POR  
EL ESTADO SOLICITA D.<sup>a</sup> MILAGROS CUEVAS Y VALDIVIA

Ilmo. Señor:

El Sr. Director general de Bellas Artes remite a informe de esta Real Academia una instancia en que D.<sup>a</sup> Milagros Cuevas y Valdivia solicita le sean adquiridos por el Estado dos cuadros atribuidos a Murillo, dos a Goya y un San Jerónimo a Zurbarán.

La Academia, de conformidad con el informe de su Sección de Pintura, acordó se haga presente a V. I. que estima infundada la atribución de los cuadros a los artistas que la solicitante alude, entendiéndolo, además, que aunque se trata de obras estimables, no tienen, sin embargo, nivel artístico suficiente para ser recomendada su adquisición.

Lo que tengo la honra de comunicar a V. I., por acuerdo de la Academia, devolviendo adjunta la instancia de la interesada.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 3 de Julio de 1929. — *El Secretario general*, MANUEL ZABALA Y GALLARDO.—Ilmo. Sr. Director general de Bellas Artes.

---

## SECCIÓN DE ESCULTURA

INFORME ACERCA DE LA OBRA TITULADA "RAMON AMADEU, MAESTRO IMAGINERO CATALAN DE LOS SIGLOS XVIII y XIX", POR D. EVELIO BULBENA.

*Ponente:* SR. D. RICARDO DE ORUETA.

Ilmo. Señor:

Por la Dirección general del digno cargo de V. I., ha sido remitida a informe de esta Real Academia la obra original de don Evelio Bulbena Estrany titulada "Ramón Amadeu, maestro imaginero de los siglos XVIII y XIX".

Este Cuerpo artístico, previo informe de su Sección de Escultura, ha acordado hacer presente a V. I. que en esta monografía se da a conocer de un modo bastante completo, y se trata de hacer sentir, la obra de un modesto escultor que si no aspira a realizar un gran arte, sí llega a representar tan bien como cualquier otro, el arte popular de una de nuestras regiones. Ramón Amadeu fué hijo de un zapatero de Barcelona, comenzó su vida siendo alfarero, después muñequero de belenes para Navidad y acabó en imaginero labrando santos, sin otro fin ni ideal que el arrancar el rezo a los fieles. Aunque solicitó en 1778 "alguno de los honores con que distingue a los Profesores que halla dignos la Real Academia de San Fernando" y ésta le nombró "Académico supernumerario en la Escultura", fué siempre un artista modesto, sencillo en sus costumbres, y más sencillo aún en sus ideales, a quien no llegaron a envanecer los honores ni tampoco la admiración y sincera amistad que parece le profesaba nuestro buen Rey Carlos IV. La fuente más copiosa de su inspiración estuvo siempre en la naturaleza, en la vida, pero en la vida concreta, bien la individual de sus amigos y conocidos o bien la de su pueblo o región; no parece que intentara jamás depurar ni seleccionar formas, y mucho menos emociones, limitándose sólo a copiar lo que veía en la calle o en su casa, y tal como lo veía. Pero tampoco su pueblo, sus amigos y conocidos, sus clientes, y hasta sus



## COMISIÓN CENTRAL DE MONUMENTOS

---

INFORME ACERCA DE EXPEDIENTE INCOADO POR LA ARCHICOFRA-  
DIA DE LA CORTE DE MARIA, ESTABLECIDA EN LA PARROQUIA  
DE SAN GINES, DE MADRID, SOBRE AUTORIZACION DE VENTA  
DE TAPICES DE SU PROPIEDAD.

*Ponente*: EXCMO. SR. D. ELÍAS TORMO.

Ilmo. Señor:

La Dirección general de Bellas Artes remitió a esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a Real orden previa del Ministerio de Gracia y Justicia, el expediente incoado a petición de la Archicofradía de la Corte de María, establecida en la parroquia de San Ginés, de Madrid, solicitándose autorización para enajenar unos tapices pertenecientes a la misma Cofradía.

La Real Academia viene a ser solicitada reglamentariamente para dictaminar sobre la venta previo el estudio de la ponencia de la Junta Central de Monumentos y el acuerdo de ésta, con sujeción a lo dispuesto en el art. 5.º del Real decreto de 5 de Enero de 1923 relativo a la enajenación de bienes artísticos de la Iglesia.

La ponencia ha podido estudiar *de visu* los tapices en las ocasiones anuales en que se cuelgan en el presbiterio y en el pórtico del céntrico templo madrileño, y, por las circunstancias particularmente especiales del caso, hubo de tomar por fuera de la Cofradía antecedentes históricos que determinan el origen y la procedencia de los tapices, no sin comunicar en ocasiones acerca del asunto con las más altas autoridades eclesiásticas.

En el cumplimiento del Real decreto de 1919 aludido, la Real Academia tiene una intervención de carácter complejo; doble, en verdad, puesto que no parece ha de estar su cometido reducido siempre y circunscrito a un dictamen doctrinal o técnico, cual crítica artística similar, aunque no calificada, a la opinión de un experto, de un perito en cosas de arte, sino que le cumple, y en realidad le compete, además, al dar su dictamen, que ha de ser sereno e imparcial y objetivo, una intervención en algún modo fiscalizadora, patrióticamente defensora de toda riqueza artísti-

ca de España, preocupada que debe estar la Academia en conservar, en todo lo posible, incólumes no solamente las obras de arte insignes y notables que integran y siempre deben integrar el tesoro artístico nacional, sino también interesada generosamente en conservar cuanto más se pueda toda nota de arte, toda muestra de belleza, todo el carácter en las cosas de España. lamentando la Academia en caso y con algún derecho a decirlo y algún deber a proclamarlo, reclamarlo y suplicarlo, no sólo los grandes, sino también los modestos desafueros artísticos, sin por ello haber de negar esta Real Corporación el estricto derecho de los particulares y de las corporaciones e instituciones de todo orden. Y acaso se vendrá a reconocer por todos fácilmente que la Academia, en el segundo de los dichos conceptos, cual defensora, que debe ser la primera entre todas, del Arte en España, ponga a contribución al servicio de su noble defensa hasta el estudio mismo de antecedentes, rebuscando en la realidad y en los expedientes los recursos, el asidero para proponer en el dictamen a las autoridades del Estado y aun (por su conducto o directamente) a las autoridades eclesiásticas o de otro orden, la denegación de los solicitados permisos de enajenación que en un punto causen desdoro a la riqueza artística.

En el expediente actual se hace más visible que nunca la dualidad de los aspectos señalada, puesto que los tapices de la Corte de María de San Ginés, flamencos, de época en general de decadencia, no ofrecen méritos tan sobresalientes como para haberlos de declarar parte integrante del Tesoro Artístico Nacional. Pero ha de lamentarse la Academia de su enajenación, y su sentimiento es más vivo al poder observar que no se ofrecen causas bastantes para la venta, no ocasionada ciertamente por una verdadera necesidad sino por un arbitrio caprichoso de una mal aconsejada Cofradía que, habiendo recibido de testadora de hace medio siglo los tapices para la majestad y dignidad del culto (a lo que contribuyen magníficamente), quiere amonedar su valor sólo para lograr otro aspecto de la magnificencia en el culto, con más luces, con más música o con más elocuencia, olvidándose del respeto debido a la voluntad y de la gratitud obligada a la generosidad de la donante difunta y acaso sentando un mal precedente, imprevisión malamente escarmentadora para poder esperar casos iguales de generosidad de otras personas devotas.

Por el aspecto de la consulta, que se refiere a sola opinión de la Academia sobre el mérito de los tapices, el dictamen puede y será favorable a la enajenación. Por el segundo aspecto de la con-

sulta, supuesto el natural deber de la Academia de ser la defensora del Arte en España, cumplirá la Academia con su segunda obligación exponiendo y razonando los motivos por los cuales no debiera en definitiva facilitarse permiso a la Cofradía. Por eso, a lo más estrictamente dictaminador de este escrito, añadirá la Academia lo más concretamente solicitador, por si la autoridad eclesiástica, por conducto del Ministerio de Justicia y Culto conocedora del sentir de la Academia, entendiera en el uso de las facultades particularmente delegadas de la Santa Sede, decidir del caso en armonía con los razonados deseos de la Academia.

El dictamen, en sentido más estricto, el estudio del mismo, va facilitado en el expediente por un excelente y bien descriptivo y razonado informe de los peritos del expediente canónico, tan doctos como son D. Pedro M. de Artiñano, Vicedirector del Instituto Osma, o de Valencia de Don Juan, y D. Luis Pérez Bueno, Conservador del Museo de Artes Industriales. A sus muy extensos y bien ajustados textos descriptivos y críticos y con lectura de las inscripciones y de las marcas de los tapices, se acompañan en el propio expediente canónico no malas fotografías de cada una de las piezas. Vistos además por la ponencia (de lejos unos, algunos de cerca), solamente podría añadir para integrar catálogo, notas de estudio comparativo con los tapices de idéntica procedencia conservados en la Real Asociación de Santa Rita, hoy en la iglesia "de las Calatravas" de Madrid.

En el Archivo de ésta se ha podido ver la procedencia de ambas colecciones, partes de una sola, y recoger de notas de curiosidad los antecedentes "in memoriam". La donadora de unos y otros tapices fué D.<sup>a</sup> Victorina Oliva Gutiérrez, por testamento abierto del día 1.<sup>o</sup> de Abril de 1869. Era la testadora viuda de quien fué primero sacristán y después muchos años adornista de iglesias para festividades, novenas, etc.; industrioso en lograr propias y prestar retribuídamente colgaduras como adornos, etc., ofreciósele ocasión hacía muchos años de comprar baratísimos unos tapices de la casa aristocrática de los Superundas, en Avila. logrando con ellos repetidas ganancias anuales. El testamento de D.<sup>a</sup> Victorina supuso favor, no solamente a las dos Cofradías de ella predilectas, sino a alguna o algunas otras, acaso las mismas que anualmente le alquilaron al marido los tapices de Superunda: al menos, la principalmente favorecida, la de Santa Rita, había y ha de prestar gratuitamente sus tapices a alguna otra tercera Cofradía en determinadas solemnidades.

Santa Rita recibió y conserva hasta 23 tapices; 10 son los que

tiene la Corte de María; y unos y otros son los notables restos de una colección señorial de aquellas copiosísimas y numerosas a la vez que dieron nota de singular carácter, con sus tapices flamencos, a la nobleza madrileña bajo los Austrias de España: toda la sociedad de la Corte, siguiendo (bien que lejos en cuanto al mérito de las series) el incomparable ejemplo de la Casa Real (la más rica del mundo en ricas tapicerías, las flamencas), tenían cual la nota de su mayor suntuosidad cifrada en los tapices de sus recámaras. Y se usaban tanto (incluso en los viajes, en las andanzas por virreinos, etc.), que las series de igual asunto se descabalaban, y a veces se perdían enteras por el desgaste, con haber en Madrid, y en Salamanca también (prohibidos acaso, talleres “de nuevo”, por proteger los Reyes en esa industria artística al menos a sus estados de Flandes), fábricas de sólo “retupido” o recomposición de los tejidos, entre las cuales una, la de la calle de Santa Isabel, de Madrid (hoy su solar parte alta del del Hospital General), era por 1655 de un tapicero protegidísimo del palaciego Ochoa Velázquez el del fondo del cuadro de las Meninas), y fué la inmortalizada en “las Hilanderas”: el cuadro maravilloso que en la historia de la cultura y la civilización del mundo entero tiene el insigne privilegio cronológico de ser el primer monumento en que el Arte cantó el pean, el himno épico en honor de un taller de industria y de trabajo.

Los diez tapices de la Corte de María son los siguientes:

1. La Fortaleza, carro de triunfo rubenescos, siglo xvii. Signo (lanzadera, bolillo) de un tapicero bruselés.

2. Homenaje de monarcas (?) a rey victorioso, con letra en castellano, siglo xvii. Signo de Bruselas e iniciales de I(acques) V(an) Z(euneu), del xvii.

3. La vejez alejada de los placeres, igual al fotografiado B 1108 del Real Palacio y cual una serie de David, ejemplar en Santa Rita. Signo de Bruselas y letra del tapicero Jan Raes, del xvii; sin franja, pero con columnas salomónicas.

4. La continencia de Scipión. Signo de Bruselas e iniciales de E(verad) L(eyners). Del siglo xvii, arte todavía del xvi, como que es de serie de Julio Romano, de que hay ejemplares en el Real Palacio.

5. Convite de Sifax a Scipión y Asdrúbal. Signo de Bruselas e iniciales de I(an) V(an) L(eefdael), compañero del anterior en todo, franjas inclusive.

6. Venus y Adonis y el carro de la diosa, siglo xviii, que tiene compañero en Santa Rita.

7. Escena de sollicitación de amor, con letra “Antwerpen Corn.º E wael”, que no resulta nombre de tapicero conocido, y sí de artista; de Amberes. Siglo xvii o xviii.

8. Escena cortesana pastoril. Lelia (E) Rasmus Corl ofs., del siglo xviii; franja con estipites.

9. Cazador en el monte, que es un bosqueje; flamenco, no bruselesés, siglo xvii; y

10. Paisaje, flamenco, no bruselesés, siglo xvii o xviii.

Los justiprecios de los Sres. Artíñano y Pérez Bueno, cifrándolos (y por su orden) en millares de pesetas, son, respectivamente, 24, 25, 18, 17 1/2, 15, 17, 23 1/2, 23, 4 1/2 y 4 1/2, que se repiten aquí como meros exponentes del aprecio del mérito comparativo.

El absoluto, solamente mediano, aparte la suntuosidad y la admirable vestidura que los tapices flamencos prestan siempre a salas y a exteriores, aun los del siglo xvii y xviii, tan decaída la técnica de alto liceros y bajo liceros bruseleses y la de los tintoreros mismos de los hilos de entonces, y tan equivocados los pintores al dar los cartones en escenas de figuras excesivamente grandes y a veces movidas; con más bello efecto casi siempre las franjas.

Con diferencias de estimación, acaso más acentuadas que las aludidas, todavía ni aun los mejores son tan importantes que hubiera de padecer el Tesoro Artístico Nacional por su pérdida o expatriación.

La Academia cree deber aprovechar esta extraña ocasión para dejar dicho en este dictamen que con arreglo al nuevo Código canónico, la decisión pontificia, cuando ella es precisa por la cantidad de la venta (como en el caso presente) no implica, como creen los presuntos vendedores, una resolución, ni menos una resolución que cause estado, sino una mera delegación de facultades al caso en el Prelado para que (como dice la fórmula) “oído el Cabildo catedral y el Consejo de Administración (de la diócesis), según el arbitrio y la conciencia del Obispo y observando todo cuanto deba observar (presentes las súplicas producidas y según las normas del Código y las Letras de la Nunciatura española de 21 de Junio de 1914), conceda o no conceda (por el contrario) la solicitada autorización de venta”. (Traducción del latín del rescripto pontificio de este expediente en 9 de Junio de 1922.)

Examinados cuidadosamente los escritos de la Cofradía en el expediente canónico, resulta evidente que no se ha de acudir a una necesidad para la venta: no siendo éste el caso de los edificios que se caen, de los templos (o capillas) en peligro de hundi-

miento, ni claro es que tampoco se trata de necesidades de la vida, cual es el frecuentemente tristísimo caso de comunidades de monjas que viven de milagro al haber bajado el valor adquisitivo de la moneda, y al tener en moneda cifrados todos los recursos de vida, así las dotes de cada monja como las rentas de la comunidad. La Cofradía de la Corte de María alega dos razones para vender, absolutamente dignas de la estreñeza y la protesta: los déficits de algunos años por haber gastado en la fiesta más de lo recaudado, una de las razones; y la segunda, la necesidad de abonar los honorarios de los peritos que dictaminaron sobre la entidad y valor de los tapices. Esto último sentaría un precedente fatal, pues si para pensar en vender el Derecho canónico exige un dictamen docto, y si lo requieren para abonarlo y pagarlo solamente cuando se venda (claro que sin prevenir a los peritos sobre lo aleatorio del pago), viene a resultar que el primer paso del expediente ya implica una como hipoteca que hace forzosa e irrevocable la venta, es decir, un acto sin posible arrepentimiento, cual el de Hernán Cortés al ordenar quemar las naves, cortándose voluntariamente toda retirada.

Hoy (sabe la ponencia) que se inventó otro nuevo argumento, basado en la decadencia del número de los cofrades, y la esperanza en lograr un hipotéticamente renovado acrecentamiento de sus filas, si destinando parte del importe de la venta a papel del Estado, sus rentas consienten mayor majestad en los cultos de fin de Mayo. El autor de la ponencia sabe bien que la decadencia de la Cofradía es imputable al abandono de lo más propio de ella, ya que en vano, desde hace años, en la prensa devota y dirigiéndose a los cofrades a la vez, se quejó de que todos los meses en los diarios católicos se repita la lista de la visita cotidiana y deambulante a las imágenes de María más devotas en la Corte, con tan soberano descuido elaborada la tal lista (y consiguiente escándalo de los fieles), como que se citan imágenes de iglesias derribadas hace quince y treinta años, e imágenes en una iglesia a los treinta o quince años de haberse transportado a otro templo, en el que tienen su culto, ignorándolo la Junta de la Corte de María. Por ejemplo, todos los días 21 y todos los días 26 de cada mes, se dice la visita de la Corte de María en la iglesia de las Niñas de Leganés, derribada al comienzo de las obras de la Gran Vía (y después hasta extinguida la institución, y perdidas las imágenes, una de pintura y otra de escultura, en absoluto); todos los días 28, se cita también en la derribada iglesia de los Donados, imagen que con los Donados está trasladada en todo lo que va de siglo a Cara-

banchel, y así hasta una docena de errores mensualmente repetidos, año tras año, pruebas de la inconsciencia, ignorancia y abandono de la Cofradía o de su Junta, precisamente en lo esencial de la institución de la Corte de María.

La Academia, sintiendo haber de descender a fiscalizaciones de esta especie, piensa sin embargo en la necesidad de que la autoridad del Prelado (cuando el Ministerio haya dado la natural autorización civil) las considere antes de resolverse definitivamente el expediente, viendo que, al mantenerse los tapices en el destino preciso impuesto por la generosa testadora, hasta con ello, mejor que con otros medios, se pregona la magnificencia del culto, no defraudando en cambio el espíritu y la letra del testamento.

El Prelado en este mismo asunto ha de ver cómo el Cabildo Catedral de Madrid, con meticulosidad, pero con prudencia, aun reconociendo la para la Academia tan negativa “urgente necesidad” (que el Derecho canónico considera precisa), dictaminó, aconsejando, para en su día pública subasta, solamente entre españoles, y para España, y mejor para otra iglesia, etc., pero estimando el Senado de la diócesis “como moralmente necesario... que la dicha enajenación se limite al menor número... de tales tapices, y con su importe se restauren los demás por... la Real Fábrica..., se conserven y guarden... por la... Cofradía dentro... de San Ginés”. A cuya idea puede añadir la ponencia el hecho de que los de Santa Rita han sido sucesivamente restaurados con el importe de lo que se lucra con ellos prestándolos en casos, por ejemplo, de bodas aristocráticas, bautizos, fiestas de otras iglesias, etc.

La Academia, después de tributar al Cabildo Catedral de Madrid el testimonio de merecida consideración por el espíritu (todavía más que la letra) de su dictamen, confía en la rectitud magnánima del Sr. Obispo de Madrid-Alcalá, Académico de otra Academia hermana por méritos tan notorios y sobresalientes. Aun permitiéndose añadir, en estas alegaciones en defensa del Arte de nuestros templos, que el Rescripto pontificio está precisamente condicionado por el presupuesto de “grandes necesidades” (grandes, dice) alegadas por la Cofradía, es decir, mucho más que la sola “urgente necesidad” que por lo menos pide el Código canónico (canon 1530, núm. 2.º), es decir (en suma), una exigencia (a no quedar irrito el Rescripto pontificio) de demostración evidente de grandes necesidades, que nadie puede creer que sean ni los déficits de los cultos de unos años últimos, ni el abono de los peritajes, ni tampoco la conveniencia de capitalizar ahora para con

las rentas ir acrecentando los cultos en años futuros y confiar con ello en el acrecentamiento del decadente número de los cofrades de la tan deficientemente orientada institución.

Por todo lo expuesto tan circunstanciadamente, la Real Academia de San Fernando es de opinión: 1.º, que por el Ministerio de Justicia y Culto puede autorizarse la proyectada venta de los tapices de la Corte de María en San Ginés, de Madrid, que no tienen la importancia precisa para que por su pérdida padezca el Tesoro artístico de la nación; y 2.º, que por el Sr. Ministro de Justicia y Culto, si lo entiende oportuno, se comuniquen el dictamen al señor Obispo de Madrid-Alcalá por si el Sr. Prelado creyera podrían tomarse en consideración las razones negativas que la propia Real Academia reverentemente eleva también a su apreciación decisiva.

Aprobado por la Academia el preinserto informe de su Comisión Central de Monumentos, acordó este Cuerpo Consultivo se remita a conocimiento de V. I., como tengo la honra de verificarlo, acompañando, al propio tiempo, todos los documentos que fueron enviados a esta Corporación.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 31 de Mayo de 1929.—*El Secretario general*, MANUEL ZABALA Y GALLARDO.—Ilmo. Sr. Director general de Bellas Artes.

---

INFORME RELATIVO A EXPEDIENTE SOBRE DECLARACION DE MONUMENTO HISTORICO-ARTISTICO DEL CONSISTORIO DE ALCIRA (VALENCIA).

*Ponente*: EXCMO. SR. D. ELÍAS TORMO.

Ilmo. Señor:

Esta Real Academia ha acordado aprobar y hacer suyo un informe de su Comisión Central de Monumentos que, copiado a la letra, dice así:

La Dirección general de Bellas Artes remitió a informe de esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el expediente



de declaración de Monumento histórico-artístico de la Casa de la Ciudad o Consistorio de la Ciudad de Alcira (Provincia de Valencia), promovido a los efectos del Real decreto-ley de 9 Agosto de 1926, relativo a la conservación de la riqueza artística y monumental de España.

El expediente fué tramitado a instancia del Alcalde de Alcira, acompañada de fotografías y aun del dato inédito de las Autoridades municipales que en el siglo xvi promovieron la obra del Consistorio. Acompañase un razonado dictamen favorable de la Comisión provincial de Monumentos: del que fué ponente el Académico Presidente de la Academia de San Carlos, el arquitecto valenciano D. Antonio Martorell, que lo había sido (años atrás) municipal de Alcira.

El caserón del Ayuntamiento de Alcira, hoy en demasiado considerables obras de parcial reconstrucción, ofrece todavía intacta la crujía correspondiente a la fachada principal, y al exterior, la modificada (intacta en lo alto) fachada lateral de la derecha. Aquella corresponde al Sur (poco más o menos, en realidad SE.), y a la calle de San Roque, que con la calle antes de Santa Lucía, no anchas, marcan el centro de la parte insular y primitiva de la ciudad. La fachada lateral dicha (única, pues es medianería el costado opuesto), corresponde al E (mejor N. E.) en callejón y en la plazuela de Casasus.

La parte antigua de la mansión municipal, es de obra del siglo xvi, ya avanzado el Renacimiento, aparente en todos sus detalles la fecha, pero concebida la planta y la distribución según más tradicionales precedentes medievales. Por documentos del Archivo, consultados por el celoso Archivero municipal, el presbítero don Vicente Pelufo, que ofreció a la ponencia los datos inéditos, la obra de la Casa Consistorial empezó en 1558 y se terminó en 1561. Su principal artífice (hasta ahora desconocido) se llamaba Jaime Piquer, interviniendo con verdadera categoría y mayor retribución el pedrapiquero Guillén Torres; otro pedrapiquero, Juan Lemosin; también el maestro de tapias Miguel Juan, y otro tal, Cosme Rodríguez. Los artesonados con las tallas los labró Pedro Gibado; la carpintería, Cosme Castán.

La impresión que, previamente, producían las obras, era la de Arte local, es decir, no de maestro de aliento creador, de Arquitecto digno de lograr fama extendida y popularizada. Los nombres dichos acaso confirman la impresión de que todo es obra de artífices y oficiales alcireños, al fin y al cabo, lo más frecuente y natural en labores de los viejos municipios, de vida concentrada, de pa-

triotismo local y de simpático culto localizado de las artes industriales y de las mismas Bellas Artes.

La crujía intacta, siempre principal, del Concejo, en el piso bajo, es un ancho zaguán, de tan alta techumbre que incluye las ventanas del alto entresuelo, al menos la izquierda, pues al lado de la derecha entrando, unos tabiques y techo cierran en dos planos modestas habitaciones de portería, etc. El primitivo íntegro zaguán, con grande puerta de ingreso y más ancho arco de paso al patio, ofreciase como amplia grandiosa lonja, y alojaba, a la vez, los dos largos primeros rectos tramos de la escalera de honor en ángulo recto, el primero contra la fachada rampante, por junto a la por sus escalones accesible ventana izquierda del sólo imaginario entresuelo, y el segundo rampante hasta entregarse, por contra la medianería en lo alto del patio; bien entendido que ambos tramos no suponían ni suponen caja especial, sino plaza libre dentro del rectángulo del zaguán, ni más ni menos que tantos otros tramos de escalera en pleno patio en las infinitas mansiones de Valencia, Cataluña, Mallorca, Sicilia, etc. (medievales, renacientes o barrocas, en forma mucho más general y mucho más frecuente.

El alto piso principal, intacto en la primera crujía, la antigua, se reduce al solo salón de sesiones de la Ciudad, bastante capaz, pues la ponencia le calcula vagamente (contando a pasos, 29 por 11, y reduciéndole métrico-decimalmente, a 60 centímetros uno) en cosa de 19 1/2 por 6 1/2 metros. Es curioso el solado, de cerámica, antiguo, sencillo, por sus alternativas de piezas cuadradas, alargadas y redondas.

Tres son los balcones de este salón, los tres únicos de la fachada principal; su ingreso desde el patio, hoy nuevo (y antes) claustral, al centro; el estrado cabecera a un lado (el de la esquina), y retablo al opuesto (el de la medianería), como a los pies. La fecha del grande retablo es conocida y la comunica el Sr. Pelufo: el año 1597, siendo nula la rebusca de archivo (desgraciadamente) acerca del pintor. Esa cifra de año, no autoriza para creer que el palacio de la ciudad anduviera todavía en obras treinta y un años después de comenzadas éstas, pues el retablo, aunque hijo de la devoción muy obligada a los patronos celestiales de la ciudad que nunca faltaría entre los capitulares, pudo mudarse por mejorarse y renovarse al volver a estar en disponibilidades para crecidos gastos el arca del tesoro municipal, es decir, después de liquidadas y bien finiquitadas las mayores cuentas. El dicho retablo de arquitectura manierista, pesada en sus cuatro jónicas columnas de

variada decoración de los fustes y entablamento, es pictóricamente una obra muy importante no citada: son tres grandes cuadros con tres figuras de tamaño muy grande en pie y dos angelotes, el del centro San Silvestre papa, en el día de cuyas vísperas (un 30 de Diciembre; el año 1240) se ganó Alcira de los árabes por Don Jaime el Conquistador, y por tal accidente, principal Santo patrono de la ciudad; el del lado diestro (a izquierda del que mira) con un angelote en pie que sostiene la mitra, San Gregorio Taumaturgo (el de los 17 de Noviembre), discípulo de Orígenes, al que Alcira tenía dedicadā una ermita (no Santo Tomás de Villanueva, como dice la instancia de este expediente), y por último, el Angel Custodio de la Ciudad, con la bandera realenga y un angelote en pie que mantiene el escudo municipal (llave sobre las "barras" aragonesas), según la devoción a sus respectivos Angeles Custodios, que tan arraigada estuvo en los principales Municipios valencianos. Las pinturas, de cálida coloración (para ser de la época manierista), y de figuras de empeño de grandiosidad (según el espíritu de ella), muestran empeños felices de ejecución menuda, por ejemplo, en las figuras pequeñas de Apóstoles (cuatro) en la capa pluvial del Papa, de Santos (Lucía, Gabriel, alterno) en la casulla del Obispo de Neocesárea y demás detalles de la indumentaria. No parecen obra de Ribalta ni de Sariñena, ni mucho menos de Juan de Juanes el famoso (muerto diez y ocho años antes), al que se atribuyen en Alcira, y serán obra de alguno de los otros conocidos pintores del Salón de Cortes de la Diputación foral de Valencia (Mestre, Posso o Requena), o acaso del hijo Juan o la hija Margarita de Juan de Joanes; de todos modos, una obra de las más importantes de fines del siglo xvi en el arte valenciano, estrictamente el mismo de la capital, Valencia, no habiendo posibilidad aquí de pensar en artista alcireño.

La edificación no busca el embovedamiento, sino las techumbres de vigería y techos de carpintería de lo blanco, adornados con frisos también de la misma materia y algunas tallas. El artesonado del gran salón, lo mejor de la obra, con florones y algún otro detalle dorado, es a base de artesonillos de triángulos, de antecedente gótico; la cornisa lleva repisillas, esmaltes (losanjeados, por el nombre femenino de Alcira) en el friso; sólo moldura plana el arquitrabe. Las puertas viejas (sobre todo la puerta chica, al estrado) con casetones, predominando rombos y romboides, en conjunto también de antecedente gótico (más bien que mudéjar), no el detalle, renaciente. Por su parte la techumbre del zaguán es de bovedillas (hoy sin relieves, acaso per-

dados) sobre viguería, y más sencillo el entablamento o “friso”, de cuya misma labor arquitectónica es la puerta de entrega del segundo tramo de la escalera, tan en lo alto.

El arco de entrada al patio era y es carpanel, pero estrechado desde el siglo XVIII o XIX con dos columnazas neoclásicas en que apea arco de medio punto y de menos luz. En la puerta principal de la calle hierros largos cual cinchos, ya no góticos. Arriba, en la puerta grande del salón (cuya fachada al patio es barroca, a lo siglo XVII, con estípites, etc., del siglo XX, como recién hecha), otros herrajes, incluso dos escudos. En dicho salón, el barandal del estrado conservó de talla popular unos leones.

Consérvanse en la Casa de la Ciudad algunas obras de mérito artístico y valor histórico: en el Archivo, hoy nuevamente ordenado, un “Aureum Opus” de los privilegios de Alcira, con miniaturas del siglo XV, y una tabla de medio o más que medio bancal, predela del altar, con las figuras de los Apóstoles, Santos Felipe, Santiago el Mayor, Juan, Tomé, Santiago el Menor, Andrés y Bartolomé, de la primera mitad del siglo XV; entre otras curiosidades de documentos y libros. En el Salón de Sesiones, unos ricos pendones, uno de restaño, de las regias aclamaciones sería, otro negro u oscuro, acaso de los regios funerales (?), ambos del siglo XVIII.

El exterior ofrece más interés artístico, es decir, la fachada principal, pues la lateral solamente tiene la repetición de la arquería de no grandes arquitos que, como en aquélla, se ofrece en lo más alto, 14 en la una y 14 en la otra, labrados en ladrillo, pero con molduras, como también el entablamento general: son arcos sin puertas ni cierre, como los del todo similares y coetáneos del Colegio del Patriarca en Valencia.

El resto de la fachada principal ofrece como una contradicción cronológica, puesto que el alto piso principal muestra los tres balcones del Salón del Consistorio del tipo gótico tradicional en todos los Estados marítimos del casal de Aragón (allende y aquende el Mediterráneo occidental), es decir, ventanas concebidas para maineles, las estrechas y muy alargadas columnillas, perdidas, de las grisáceas de piedra de Benda (provincia de Gerona) habían de ser, con lo alto formado por tres pequeños sillares, rectangulares, recortados por lo de abajo con escote de arco, cual sencilla claraboya; pero el tipo gótico, tan repetido y conocidísimo, ya en Alcira como atrofiado por el Renacimiento, pues el arquito es redondo (no apuntado), pobre él, aislado y no calado, un redondelito en vez del tema casi flamígeno de la ar-

quitectura civil veneciana y catalana, que acusaba más la pequeña ojiva. Todavía se mantiene del antecedente gótico-catalán la moldura que recuadra cual alfiz árabe los tres sillares de los tres arcos en cada balcón. (La ventana del balcón central, que es hoy balcón saliente con hierros viejos y con azulejos, tiene recortados los dichos sillares de los arcos, como adintelada, perdido su aire todavía medieval.) Los batientes de tales ventanas son en lo alto más fijos, con columnilla exenta central, y en el resto de hojas plegables.

Al imaginado piso entresuelo se acentúa el aire renaciente de la fachada (en orden contrario al que pediría la cronología natural de las obras, primeras las bajas!), puesto que las dos ventanas, iguales, del zaguán y su escalera, muestran a sus lados pilastras de capiteles corintios o compuestos y entablamento sencillo, pero el cuerpo o "fuste" de las pilastras con rombos moldurado nada clásicos; también las maderas tienen en alto cual montante fijo, y más libres bajo los batientes, de casetonado de rombos en lazos: a la costumbre medieval, dos pétreos asientos a uno y otro lado en el derrame inferior de los vanos. El portal, por último, de arco de ingreso, va recuadrado a lo dórico, las semipilastras con perfil curvo cual doble talón o enlazados talones en su neto entre molduras planas recuadrantes; y la cornisa recortada al centro, para hacer lugar a un gran escudo. Toda la parte principal de la fachada, en sus varios pisos (menos en la sola arquería alta dicha), es de noble sillería, bien labrada.

Las contradicciones que se dejan decir cronológicas de la fachada principal son las que autorizaban (por recuerdo vivo del ponente en Valencia, Sr. Martorell) para sostener sobre la historia del Consistorio de Alcira la especie antes admitida (incluso en el gran libro de Llorente, "Valencia", tomo II, pág. 634) de que el actual edificio de la Casa de la Ciudad de Alcira es en buena parte el edificio solariego que compraron los Jurados de la ciudad a los Marqueses de Santiago. El estudio *de visu* del ponente de la Real Academia de San Fernando le lleva a la convicción de que toda la obra ha de corresponder al siglo XVI y a las fechas dichas al principio de este dictamen, y que en caso de no haber error en lo del edificio solariego de un noble (lo del título Marqueses de Santiago, de 1706, tan moderno y no valenciano, da que sospechar mucho), y refiriéndose a la crujía principal, solamente de la edificación anterior se aprovecharían acaso los triples arquiteos de lo alto de cada una de las tres ventanas, las que tampoco son auténticamente góticas, en realidad.

No tiene en resumen la obra sino los valores artísticos bien medidos de una interesante mansión del siglo xvi, de arte local, o modalidad local particular del arte civil de los reinos marítimos de la Corona de Aragón, apartado en sus secas poco jugosas manifestaciones del Renacimiento de la exuberancia plateresca coetánea, propia de las Castillas y de Aragón. Esto es todo.

Alcira es mucho más rica, en proporción, que poblada, con tener sus 22.000 habitantes, primera ciudad de la provincia de Valencia, por el censo, después de la capital; pero su noble historia la obliga mucho: de ella fueron por muchos siglos dependientes aldeas las hoy tan ricas Carcagente y Algemesí, más pobladas, a su vez, que algunas capitales de provincia: todavía no le habían ganado a Alcira su propia independencia municipal cuando se labraba, concluía y adornaba el edificio de este dictamen, entonces la Casa comunal de la comarca entera.

La conservación incólume de un monumento procomunal de tal abolengo y de la importancia artística, con no ser nada excepcional, que nos demuestra debe ser para Alcira compromiso de honor y de efusiva piedad patriótica; pero, por si ella un momento fallara, ante una inconsciencia de las autonomías administrativas locales (no siempre libres de pecado, por ejemplo, en el cuidado de sus archivos y sus preseas), bien está que el Estado tuitivamente se adelante a declarar la crujía principal de la Casa de la Ciudad de Alcira monumento arquitectónico, incluyéndolo en el catálogo del Tesoro Artístico Nacional.

Tal es el dictamen de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Todo lo cual tengo la honra de comunicar a V. I., remitiendo adjunto el expediente.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 31 de Mayo de 1929.—*El Secretario general*, MANUEL ZABALA Y GALLARDO.—Ilmo. Sr. Director general de Bellas Artes.

## NOTAS

Las medio columnas del retablo, tienen con adornos en relieve el tercio superior del fuste, y en los dos tercios restantes, el estriado, vacío, elicoidal en la 1.<sup>a</sup> y 3.<sup>a</sup>; todo pesado.

San Silvestre deja ver en las franjas de la capa las figuras de cuatro apóstoles.

San Gregorio Taumaturgo (lo de la ermita me lo dijo el bibliotecario, que no sé si caía en ello a mis preguntas) en su casulla,

cual cerrada, deja ver bordados de Santa Agueda, del Padre Eterno y de Gabriel (no viéndose la Anunciada al otro lado).

El Angel Custodio lleva alba rosada (no blanca; la bandera es fajada, que serán los pales.

E. T.

---

INFORME SOBRE DECLARACION DE MONUMENTO NACIONAL DEL  
PATIO DE SAN TO MAS, PATIO TRILINGÜE, PARANINFO E IGLE-  
SIA DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALA DE HENARES.

*Ponente:* EXCMO. SR. D. JOSÉ RAMÓN MÉLIDA.

Ilmo. Señor:

El designio plausible de asegurar la conservación de la magnífica fachada plateresca de la Universidad de Alcalá de Henares fué causa de que esa parte del inmueble, con su primera cruz a ella afecta, fuese declarada Monumento nacional por Real orden de 19 de Marzo de 1914, y se procediese a las obras de consolidación conveniente.

Sin duda razones que no son del caso motivaron que entonces esa disposición protectora no se extendiera a todo el edificio, tan notoriamente merecedor de ello, tanto por su historia gloriosa, que va unida al esclarecido nombre del Cardenal Cisneros, cuanto por su mérito artístico. Pero es indudable que en el ánimo de cuantos nos interesamos por los monumentos, y en el sentido general, esa declaración fué considerada como un avance o anticipo de la más amplia que amparase todo el edificio.

Viene ahora a facilitar tan justo deseo una petición elevada al Sr. Ministro de Instrucción pública y Bellas Artes por la Sociedad de condueños de las construcciones que componen dicho inmueble, acerca de lo cual pide informe a la Academia la Superioridad, y en cumplimiento de la orden recibida, este Cuerpo consultivo tiene la honra de manifestar a V. I., de conformidad con el dictamen de su Comisión Central de Monumentos, que es harto

conocida la historia del monumento para que sea necesario esclarecerla en el caso presente. Modesta fábrica de ladrillo y mampostería fué la levantada por Pedro Gumiel en 1508, por mandato del Cardenal Cisneros, quien predijo que otros harían de piedra lo que él hacía de tierra, como así se realizó pocos años después por iniciativa del Rector D. Juan Turbalán, encomendando la obra de la reconstrucción al justamente afamado maestro Rodrigo Gil de Hontañón, a quien es debida la hermosa traza de la fachada, que en una cartela muestra la fecha de 1543, y cuyas obras ejecutó Pedro de la Cotera; y éste mismo, en 1551, el patio llamado *trilingüe* porque daba entrada a las aulas de latín, griego y hebreo, el cual patio está claustreado con arcos de medio punto sobre columnas jónicas.

De las construcciones de Gumiel subsisten: la capilla, en cuya arquitectura y decoración se hermanan peregrinamente los estilos gótico, plateresco y morisco, perteneciendo al último el artesonado de lacería, y el Paraninfo, que también tiene artesonado de igual estilo, tribunas con bello encuadramiento y balconaje de estilo plateresco, obra ejecutada en los años 1518 y 1519, en la que trabajaron los estucadores Bartolomé Aguilar y Hernando de Sahagún, más algunos pintores.

Bastante después, en 1662, fué reconstruído el primer patio, obra que hizo José Sopeña, en el estilo romanista herreriano.

Hay, en fin, un tercer patio en estado ruinoso. Amenazadas de estarlo se hallan las demás partes del edificio que quedan señaladas, pues tal es la suerte que a los monumentos depara el abandono, y cuyo estrago puede ser todavía reparable en este caso.

No parece necesario entrar en detalles para significar el valor artístico de un ejemplar arquitectónico cuyo mérito está ya aquilatado por autorizados tratadistas; ni tampoco el altísimo valor que en la historia de la cultura española tiene la casa de la gloriosa Universidad Complutense. Más elocuente que las palabras es el monumento mismo para demandar con perentorio acento que la declaración de nacional y consiguiente acción reparadora se haga extensiva a todo el edificio de lo que fué Universidad.

Al proponerlo menester es hacer notar que tal fué el sentir de la Academia cuando dictaminó, conforme se le pedía parecer solamente para la declaración salvadora de la fachada, pues en el informe dado en 26 de Junio de 1913, después de proponerlo se añade: que dada la importancia del edificio en general y en particular de su capilla y Paraninfo, no debería hacerse en el mismo, tanto por parte de la Sociedad de condueños como por la de



los arrendatarios, obra alguna sin el consentimiento del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes, previo informe de la Academia, ejerciendo así el Estado la alta inspección del expresado edificio.

En conclusión, la Academia, teniendo en cuenta lo anteriormente indicado y fiel a ese criterio, tiene la honra de proponer a la Superioridad se acceda a la total declaración pedida.

Lo que por acuerdo de la Corporación, y devolviendo adjunta la instancia de los interesados, tengo el honor de elevar al superior conocimiento de V. I., cuya vida guarde Dios muchos años.

Madrid, 14 de Junio de 1929.—*El Secretario general*, MANUEL ZABALA Y GALLARDO.—Ilmo. Sr. Director general de Bellas Artes.

---

INFORME ACERCA DE EXPEDIENTE SOBRE DECLARACION DE MONUMENTO NACIONAL DE LA ERMITA DE SANTA MARIA, MUY PRÓXIMA A QUINTANILLA DE LAS VIÑAS (BURGOS).

*Ponente:* SR. D. RICARDO DE ORUETA

Ilmo. Señor:

La ermita de Santa María, muy próxima a Quintanilla de las Viñas, pueblo de la provincia de Burgos, está enclavada en pleno campo de ruinas y vestigios de la antigua Lara, castro ibérico, que debió ser importante desde tiempos muy remotos, y luego ciudad romana, quizás la más populosa de toda esa región.

Su descubrimiento, debido al infatigable investigador burgalés D. José Luis Monteverde, ha sido muy reciente, en el verano de 1927, y por esto, sin duda, no se ha estudiado aún con el detenimiento necesario, y los sabios arqueólogos que han escrito algo sobre ella casi se han limitado a dar una noticia.

Todos parecen inclinarse, sin embargo, a considerarla como una obra del siglo X, guiados por el carácter de letra de una inscripción que corre por la parte superior de uno de los relieves, y que es exactamente igual a las palabras SOL, LUNA, también grabadas en realce; pero de esta letra que es muy bárbara, lo único

que se puede afirmar de un modo seguro, es que data de tiempos posteriores a la dominación romana, o a lo sumo de su extrema decadencia y que sólo se puede atribuir al siglo x forzando un poco los razonamientos y el buen deseo, mientras que encaja perfectamente, por su barbarie y por ciertas influencias merovingias, que no es este sólo el caso en que se hacen notar aquí en España, dentro de la epigrafía visigoda.

Pero esta inscripción dice—OC EXIGUUM EXIGUA OFERO (esta palabra no está muy clara) FLAMMOLA VOTUM D—, y como en el siglo x existió una señora llamada Flámula, esposa del Conde Gundisalvo Téllez, de la familia de Fernán González, esta coincidencia de nombres ha seducido a todos en los primeros instantes y los ha inclinado a fechar el monumento en el siglo x, sin tener en cuenta que el nombre de Flámula fué bastante frecuente en toda la alta Edad Media y que, a pesar de que se ha intentado, aún no se ha podido demostrar que ninguna de estas Flámulas del siglo x haya construido ni restaurado nada en esta iglesia de Quintanilla.

Pero aún más que el carácter de letra de la inscripción, las notas típicas del edificio, tanto en su arquitectura como en su decoración, están dejando ver con toda claridad que se trata de una iglesia visigoda, quizás del siglo vii, de planta basilical con tres naves y crucero. Que en tiempos posteriores se derrumbarían sus naves, puede que de un modo violento o tal vez por el empuje lateral de sus bóvedas sobre los sillares colocados a hueso y sin grapas; y que luego, más tarde, alguien levantaría un muro que cerrase el crucero por el mismo lugar donde debieron comenzar las naves, aprovechando los sillares caídos, y dejando reducida a humilde ermita lo que debió ser suntuosa iglesia y quién sabe si catedral. En todo este muro se dejan ver las señales de esta reconstrucción con sillares aprovechados y colocados con poca regularidad, en contraste con lo que aún queda de la construcción primitiva y algunos decorados con parte sólo de un motivo ornamental que había de completarse con el de otros sillares. También para levantar varias casas del actual pueblo de Quintanilla parece que se han aprovechado sillares, algunos decorados, de la antigua iglesia.

Pero lo que aún queda intacto reúne los principales caracteres que ha ido señalando nuestra Arqueología como típicos de las construcciones visigodas y otros en su decoración que ahora que los vemos en ella tan repetidos y formando conjunto, recordamos haberlos visto también en otras decoraciones del mismo tiempo.

Los sillares son grandes y bien labrados, como de tradición clásica, y están colocados como se indica, a hueso y sin grapas, en hiladas bastante regulares, mientras que luego, en lo cristiano del siglo x, son mucho más pequeños, van tomados con argamasa y con bastante menos primor en su colocación.

La planta de la iglesia parece ser basilical con crucero que fué, si no la exclusiva, frecuente en lo visigodo, y la de la capilla mayor, cuadrada. Se debe recordar aquí que, exceptuando las ruinas de Cabeza de Griego, cuya capilla mayor es un ábside, con planta de herradura, todas las demás iglesias visigodas descubiertas hasta hoy en nuestra península, la tienen de planta cuadrada y que, por el contrario, en nuestras iglesias del siglo x, rara vez aparece esta planta. Es, pues, una de las notas más características de lo visigodo y que se da con toda claridad en Quintanilla de las Viñas.

Pero aún más típico es el arco triunfal que separa el crucero del santuario. Es de herradura, pero no se olvide que el arco de herradura, casi exclusivo de todo lo visigodo, desaparece por completo de los primeros siglos de la Reconquista y no se le vuelve a ver en los reinos cristianos hasta el siglo x, pero éste ya es el arco cordobés, cuyas notas distintivas son muy diferentes, y no es posible confundirlo con el visigodo.

El de Quintanilla es de una herradura muy poco pronunciada, que luego, en la Mezquita de Córdoba, en tiempos de Mohamed, se acentúa mucho más y ya queda así, y así se ve en todas nuestras iglesias mozárabes.

No tiene, siguiendo también en esto la tradición primitiva, descentramiento del trasdós, que se desvía por contra, hacia afuera en la parte inferior, produciéndose así un ensanchamiento de los arranques, cosas que también cambia el arte cordobés del siglo ix, descentrando de un modo notable, intradós y trasdós, y curvando éste por abajo hasta formar con él una segunda herradura. Todos los arcos cristianos del siglo x son así y también están encuadrados por un alfiz, del que no se encuentra rastro en Quintanilla, como en ningún otro arco visigodo. Es típico asimismo del arco visigodo, y así aparece en éste, el despiezo radial, como derivación clásica, mientras que a partir del reinado de Mohamed el despiezo va a parar al centro de la línea que une los dos extremos del arco y así son siempre los mozárabes.

Impostas lisas, sin adorno, avanzando algo más que los salmieres y acusando muy ligeramente la nacela y sólo hacia el intradós. Bajo estos grandes frisos o cimacios muy decorados y sostenidos

por columnas que, por caso único, no tienen capitel, pero sí los collarines, que están labrados en el mismo fuste, estas columnas parecen aprovechadas de alguna edificación romana de Lara. Espacio entre una y otra bastante menor que el diámetro del arco. Y como éstas, que son las más salientes, otros muchos particularísimos constructivos que caracterizan al edificio como visigodo y no posterior.

Pero si típicos son estos detalles, mucho más lo es la decoración. Es muy rica, más que la de San Pedro de la Nave, que hasta ahora ha sido la única iglesia visigoda que teníamos en España adornada con figuras en relieve: también es más uniforme en su estilo y más seca en su labor. Asimismo guarda con Nave una estrecha relación en sus temas ornamentales, que a veces llega a la semejanza perfecta, lo que se hace notar también en la técnica.

Estas semejanzas, unidas a la abundancia de decoración de ambos edificios, permite que, tomándolos como punto de arranque y estableciendo relaciones entre ellos y los otros restos que se encuentran en España, se pueda intentar trazar un ligero esbozo muy sujeto, como es natural, a rectificaciones, de los caracteres que tuvo la ornamentación visigoda y su escultura toda, como se ha hecho ya con su arquitectura, y continuar de ahí estudiando la evolución en los siglos que siguen, tanto en la España cristiana como en la meridional, y retroceder hasta vislumbrar, por lo menos, cuáles pudieron ser sus antecedentes y quizás sus orígenes. Esto nos puede dar a conocer la existencia de un arte indígena, anterior al románico, cuyas primeras muestras las da lo ibero-romano y que presenta períodos de gran pujanza y otros de decadencia, pero que siempre es el mismo en su evolución y que no desaparece hasta el siglo XI o los comienzos del siglo XII, cuando la invasión del arte de Cluny remueve los fundamentos de la plástica nacional. Con el descubrimiento de la decoración de Quintanilla tenemos ya el eslabón que nos faltaba en esta cadena y cuyo vacío imposibilita el estudio. Piénsese ahora en la importancia que tiene para la historia de nuestra escultura esta humilde ermita.

Está muy influída, como lo está también San Pedro de la Nave, por el arte bizantino, quizás en mayor grado que los restos visigodos que se conservan en Mérida, que ya lo están bastante, y que lo de Guarrazar y que los demás trozos que, recogidos acá y allá, se guardan en diferentes museos españoles. En Quintanilla se ven los círculos tangentes y los ondulados que encierran frutos, plantas o simplemente hojas, aves y cuadrúpedos, unas veces fantásticos, otras estilizados, y otras con una tendencia naturalista,

como se ven en Nave, en las pilastras del Conventual y del Museo de Mérida y en tantos otros restos visigodos. También aparece la cruz griega y ciertos caracteres de la labra, que se expondrán, y que tal vez tengan procedencia bizantina, aunque sólo sea indirecta.

Pero también hay detalles que parecen indicar otra procedencia y que si no son exclusivos de este monumento adquieren en él mayor desarrollo y claridad y explican mucho de lo que viene después.

Uno de ellos es la decoración de cordajes, o retorcidor que se ve en casi todo lo visigodo. Abundan en Mérida, tanto en fustes de columnas estriadas en espiral que pudo ser cosa diferente, como en molduras, en cuadros y otros adornos. En Mértola decoran una estela del siglo VI; en nuestro Museo Arqueológico Nacional y en el de Toledo; se la ve en muchos restos de Guarrazar y de otras procedencias; y en San Pedro de la Nave la emplea más el decorador de los frisos inferiores que el otro. Por contra, no se ve en los sepulcros del Museo de Burgos, pero sí en el de Itacio, en la Catedral de Oviedo.

En Quintanilla adquieren estos cordajes mucha más importancia que en ningún otro monumento, llenando los espacios entre las curvas concéntricas que forman los ondulados o los círculos; o de las que se cortan en secante para dar lugar a las estrellas de almendras radiales, y ya es sabido cómo estos cordajes son uno de los caracteres más típicos y más abundantes en toda la decoración asturiana del siglo IX y continúan después, aunque siendo más raros, hasta que el románico los hace desaparecer. Pero ahora lo que hay que hacer notar es que con anterioridad a lo visigodo ya se les ve, y con relativa abundancia, en las estelas ibero-romanas procedentes de Lara, por lo menos, en cuyo campo precisamente está enclavada la ermita de Quintanilla.

Otro tema muy visigodo es la rueda o estrella de almendras radiales y también aparece mucho en las estelas ibero-romanas de la provincia de Burgos y de toda la región del Duero, mientras que en Extremadura y Andalucía no se ve tanto, y cuando aparece es ya en los tiempos godos. En Quintanilla el círculo encerrando un monograma y el que encierra esta estrella son los únicos motivos geométricos que se emplean, y con tal abundancia, que sólo con ellos se forman muchos de los frisos que rodean el exterior del Santuario. Los monogramas que aquí no parecen tener un significado religioso, sino decorativo y el de perpetuar ciertos nombres, no son frecuentes, con estos fines, en ninguna otra cons-

trucción española de ningún tiempo y en el siglo x, al que se ha supuesto que pertenecía esta iglesia, no aparecen jamás. Seguramente designaran a reyes, nobles o donadores, pero aunque hay quienes han tratado y tratan todavía de descifrarlos, hasta hoy no creo que se haya conseguido.

Es interesante que la otra estrella de radios curvados en la misma dirección, que es frecuentísima en los monumentos funerarios ibero-romanos de la región del Duero, lo sea también en la decoración de San Pedro de la Nave, enclavado en ella, mientras que en las estelas de Lara es rarísima, por no atreverme a asegurar que no aparece nunca, y tampoco la he podido encontrar en la decoración de Quintanilla que, aunque no sea muy variada, sí es muy abundante.

Los tallos ondulados que encierran en sus curvas aves, cuadrúpedos y animales fantásticos, o que no encierran nada, o sólo unos brotes del mismo tallo, ya se ha dicho que son un tema muy bizantino, que se da mucho en nuestro país y fuera de él, principalmente en Italia. Aquí es, desde luego, lo que más caracteriza de bizantino cualquier decoración, pero también hay que hacer notar que, aunque no con mucha frecuencia, se le suele encontrar en las estelas de Lara y en algunas otras decoraciones españolas muy anteriores al establecimiento de los bizantinos en tiempos de Atanagildo.

Y si los temas ornamentales pueden tener importancia para caracterizar un estilo, seguirlo en su evolución y sondear en su origen, quizás el modo de ejecutar, la técnica, la tenga en más alto grado todavía, y en esto la Ermita de Quintanilla, con San Pedro de la Nave, son lo más típico y lo más acusado y más claro que tenemos en lo visigodo. El bisel y el siluetado son las dos únicas técnicas que en una y otra iglesia se utilizan para toda la decoración, ya sea geométrica, ya figurada. Cortes verticales que trazan ción, ya sea geométrica, ya figurada. Costes verticales que trazan los dibujos, biseles encontrados que los matizan suavemente, cuando no son también cortes verticales más pequeños y minuciosos, hasta llegar a la ranura, los que dan el matiz. Pues estas dos técnicas, y quizás más acusadas y más claras, son las únicas que se emplean en las estelas de Lara y de toda la región del Duero y las que luego se siguen prefiriendo en lo Ramirense, continúan en lo mozárabe y aún se las suele ver en el siglo xi.

Y todavía en Quintanilla ofrece la técnica de siluetas una modalidad muy interesante, que aunque la ofrezca también la de San Pedro de la Nave no lo hace con tanta claridad. Esta técnica que, aunque sea con poca propiedad, vamos a denominar por el mo-

mento tubular, se da sólo en las figuras y consiste en matizar la superficie resultante en cada silueta con planos formados por un cierto número de tubitos muy pequeños, muy juntos, casi siempre rectos y paralelos y que unas veces son semicilíndricos y otras están formados por biseles encontrados. Con estos pequeños planos tubulares se trata de explicar todo lo que no sean partes desnudas: pliegues de los ropajes, cabellos, alas y miembros, encontrándose a veces estos planitos del modo más inesperado y hasta más absurdo. Esto, que se ve bien en Quintanilla porque hay muchas figuras y de un tamaño relativamente grande, también se había visto ya en San Pedro de la Nave y en el traje de Abraham y en el de Isaac, en la manga por donde sale la mano de Dios y en otros detalles. Lo de la Nave es mucho más fino y está mejor terminado y por eso los tubitos del traje de Abraham no son rígidos y secos como los de aquí, sino ligeramente ondulados, con lo que ganan en flexibilidad y en gracia, pero el escultor de Quintanilla, aunque más torpe, no ha desconocido estas ondulaciones y las ha puesto en la franja inferior de las túnicas de los ángeles y en algún otro lugar, aunque lo haya hecho con más rudeza y falta de sentido plástico.

Tampoco estas modalidades técnicas son una creación del arte visigodo, puesto que arrancan de lo ibérico, y todavía con mayor claridad de lo ibero-romano. Es rara la escultura ibérica en la que haya representados paños, o cabellos, o barbas que no tengan por lo menos un trozo ejecutado con esta manera, y en lo ibero-romano es notable, entre otros, por la semejanza en la ejecución de sus ropajes, un relieve descubierto en sus exploraciones de Osuna por Mr. Pierre Paris, y que hoy se guarda en los almacenes del Louvre. En éste, como coetáneo y en inmediato contacto con la civilización clásica, el dibujo de los dos guerreros que representa es mucho más correcto que todo lo de Quintanilla, labrado en unos tiempos de acusada decadencia, pero en la técnica de los paños son iguales y hacen ver la continuación de un mismo arte.

Después de lo visigodo lo más cercano en tiempo que se ha encontrado en esta técnica es uno de los dibujos a tinta de la Biblia Hispalense, conservada en la Academia de la Historia, que se la puede suponer de los siglos ix al x, y ya en el xi el desaparecido sepulcro de Sahagún y todos los relieves aragoneses, por no citar más. Fuera de España, y con una labor que ya no es precisamente la misma, pero sí muy semejante, los marfiles de San Gall, un calvario bizantino del Museo de Civitale, que además ofrece otras

concomitancias, con lo nuestro visigodo, los relieves de la Catedral de Massa-Marittima (Toscana) y alguno de la de Verona.

Y aún queda la iconografía, lo más importante y lo de mayor interés que ofrece la ermita de Quintanilla, y si la de San Pedro de la Nave es un enigma y muy difícil el decir de dónde pueda proceder, ésta es claramente bizantina por su dibujo, su forma, las actitudes y la composición, pero su fondo y su pensamiento tienen también sus rarezas y singularidades y plantea muchos y muy complicados problemas en la historia de nuestra Escultura.

Hasta que se descubre esta ermita las escenas religiosas no aparecen de un modo claro en todo el período visigodo más que en los capiteles de San Pedro de la Nave y los sepulcros del Museo de Burgos, objetos no dedicados al culto, aunque se labraran para las iglesias, ni próximos al lugar donde se celebran los oficios, y esta es la primera novedad que aporta lo de Quintanilla, el representar, no escenas bíblicas, sino las principales figuras de nuestra religión y, por lo tanto, las más veneradas. Antes de descubrirlas se podía pensar que en España no teníamos, como en otros países, una iconografía que, partiendo de lo clásico, fuera evolucionando y enriqueciéndose hasta completar, por lo menos, las representaciones más necesarias, y esto se atribuía al odio a la idolatría, a la prohibición del concilio de Illiberis y a cierta tendencia anti-icónica que, como de origen judaico, ofreciera nuestro cristianismo primitivo. Pero lo de Quintanilla no se adapta muy bien a estas opiniones, y aunque pudieran ser sus esculturas una manifestación de la vida de sólo una región española, pueden ya indicar muchas cosas y se comienza a llenar con ellas el vacío que tanto se hacía notar en el período inicial de nuestro arte cristiano.

Desde luego, en Quintanilla, no hay ni pudo haber ninguna figura en los lugares dedicados inmediatamente al culto, porque la liturgia de los primeros siglos cristianos no consentía que hubiera nada en los altares, las luminarias y los adornos, los objetos que se consideraban necesarios iban colgados; las representaciones, cuando las hubiera, tenían forzosamente que estar esculpidas o pintadas en los muros o en el frente del altar. Quizás en los oratorios particulares, si en ellos no se celebraba, las hubiera y quizás más tarde ellos pasaron a las iglesias, pero con anterioridad a los finales del siglo xi es inútil esperar que aparezcan en España, ni en Francia, ni en ningún otro país de la Europa occidental o central, imágenes de altar en las iglesias.

Y en Quintanilla hay, en relieve por supuesto, un busto nimba-



do sostenido por dos ángeles, que lleva en la mano una cruz, y que pudiera muy bien representar al Salvador, la figura cumbre de nuestra religión y nuestro arte y cuya representación había de repugnar más a un pueblo y a una iglesia tan iconoclastas como se venía afirmando; y sobre el arco triunfal, en el lugar más importante del santuario, puesto que viene a caer inmediatamente encima del altar, hay otro relieve y éste sí lo representa sin dejar lugar a dudas, de pie, con el nimbo crucífero, dando la bendición; y hay, además, otro busto en relieve, con el honor también de ser llevado por ángeles y del mismo tamaño que el primero, que no se puede afirmar si representa a un hombre o a una mujer, si fuera esto último aún se aumentaría su interés, como tampoco se ve de un modo claro si rodea su cabeza un nimbo o una cabellera; y hay asimismo otros dos bustos dentro de molduras rectangulares, como nuestros marcos de hoy, y aunque ya no los sostienen ángeles ni llevan nimbo, como tienen sendos libros, pudieran representar apóstoles u otros santos, en el caso de que los dos sean varones.

Así, pues, la ermita de Quintanilla nos ofrece la imagen de Cristo más antigua que tenemos en España y otra que hay muchas probabilidades que represente a la Virgen; y aún quedan otras dos, el *Sol* y la *Luna*, cada una con su letrero esculpido, el primero, con nimbo refulgente, y la segunda, con los cuernos, dentro de círculos que sostienen unos ángeles iguales a los anteriores, y que plantean unos problemas interesantísimos, si no para las Bellas Artes, para la historia de nuestro cristianismo primitivo.

Como se ve, la ermita de Quintanilla, tiene una importancia enorme para historiar nuestra escultura y quizás lo tenga también muy pronto para historiar la escultura de la Europa occidental, y como, por desgracia nuestra, estamos viendo salir de España otras construcciones más vulgares y de un transporte mucho más difícil y costoso, urge que aseguremos ésta declarándola cuanto antes Monumento Nacional.

También sería muy conveniente que se consignara alguna cantidad para reparar la armadura moderna que la cubre, recuperar los sillares labrados, si es verdad que han sido aprovechados en otras construcciones, y remover la tierra de sus contornos hasta descubrir el trazado de su planta primitiva.

Lo que, por acuerdo de la Academia, de conformidad con el dictamen emitido por su Comisión Central de Monumentos y en cumplimiento de lo dispuesto por la Superioridad, tengo la honra de

elevant al superior conocimiento de V. I., devolviendo adjunto el expediente y fotografías recibidas.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 18 de Junio de 1929.—*El Secretario general*, MANUEL ZABALA Y GALLARDO.—Ilmo. Sr. Director general de Bellas Artes.

---

INFORME RELATIVO A EXPEDIENTE SOBRE DECLARACION DE MONUMENTO ARTISTICO DE LA CASA LLAMADA CANTO DEL PICO, EN TORRELODONES (MADRID).

*Ponente*: EXCMO. SR. D. ELÍAS TORMO.

Ilmo. Señor:

La Dirección general de Bellas Artes remite a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, para su reglamentario informe, el expediente de declaración de Monumento artístico de la casa sita en el término municipal de Torrelorones (provincia de Madrid) denominada "Canto del Pico", a los efectos que preceptúa el art. 19 del Real decreto-ley de 9 de Agosto de 1926, de la Defensa del Tesoro Artístico Nacional. Esta Real Academia, previo el estudio *de visu* de la ponencia y acuerdo consiguiente de su Comisión Central de Monumentos, entiende deber dar y da su dictamen favorable basado en las condiciones siguientes, reconociendo sin embargo la absoluta novedad del caso y las muy particulares características del mismo, que no tienen precedente.

El expediente, desde luego, se inició por instancia del propio dueño y constructor del "Canto del Pico", D. José M.<sup>a</sup> de Palacio y Abarzuza, Conde de las Almenas, documento fechado en 20 de Enero de 1928. El propietario, él mismo, en su instancia, pide la declaración y la inclusión de la referida casa "Canto del Pico" en el Catálogo oficial de los Monumentos artísticos. Se autoriza para ello con las frases que la ponencia académica puede hacer suyas, escritas por los arquitectos del Registro fiscal de Torrelorones, del servicio del Catastro, y que deberán ser aquí

extractadas o copiadas. Adelantando la ponencia que se trata de una edificación bien reciente, como comenzada en 1920, a porfiado empeño, con el cual pudo terminarse muy rápidamente (dada la considerable importancia de las obras): en 1922.

Situóse la mansión al borde del gran escalón del alto valle del Guadarrama sobre la meseta de Castilla la Nueva, en un altzano muy peñascoso, otero prominente del que se alcanzan a ver, con Madrid, hasta 37 pueblos; la construcción se asentó tajando previamente las peñas graníticas a distinta altura, al punto que en el piso principal, el salón o hall tiene por solado, casi monolítico, la misma peña firme, tallada horizontalmente; procurándose adrede, en cambio, desniveles en otras partes de la edificación, toda concebida como verdadera habitación, con vistas al Guadarrama, a Gredos, etc., por los cuatro vientos, sin atención a explotación agrícola ni menos industrial, pues el cercado de robusto muro comprensivo de como 300 fanegas cierra monte alto de encina, sabina, etc., entre desniveles, barranqueras y peñas a veces no menos eminentes y bravas, típica entre ellas en la comarca la que dió nombre al cerro y partida: "Canto del Pico"; inmenso monolito de punta muy saliente, cual descomunal aunque natural dólmen en ruina, puesto sobre otra peña, y que cae inmediato a las edificaciones principales y a los derrumbaderos más agudamente pintorescos y emocionantes.

Dijeron los arquitectos del Catastro en el texto aludido:

"Trátase de una edificación suntuosa y que no tiene paridad ni aproximada con ninguna otra, no sólo del término municipal de Torrelodones, ni dentro de la provincia, pues además de estar bien ejecutada materialmente, con todo lujo de detalles de comodidad en su más amplia acepción, tiene acumulados en sus elementos decorativos, y principalmente en los ornamentales, muchos de verdadero e inestimable valor artístico y arqueológico. Ejemplos de ello lo tenemos en la Capilla, con su ventanal gótico, el templete románico adosado a la fachada lateral derecha, el claustro gótico que limita la terraza del garaje, los artesonados, rejas de puertas, balcones y ventanas. Todos los elementos activos de la construcción son pétreos, en sillarejos, sillería y mampuestos con sus paramentos en un plano, aunque toscamente labrados exprofeso, pero con perfectos ajustes en sus juntas de lecho, sobrelecho e hiladas. Las fachadas están variada y profusamente decoradas; en la principal existe una amplia balconada de forma triangular que da a la terraza explanada sobre rocas, que mira a Madrid. Tiene amplísimas habitaciones de gran

altura, comunicándose dos plantas, la baja con la principal, por medio de suntuosa escalera, toda ella en piedra, con bóveda de cañón, de típico carácter medieval, incluso en los detalles más mínimos, escalera que hoy en día tiene un carácter histórico, por haber fallecido en ella un gran patriota y estadista... En la fachada izquierda hay un gran mirador volado, con pórtico debajo y artística cubierta de pizarra, así como un elevado astial surmontado por una gran corona arcaica en hierro forjado, y cuyo astial acusa la escalera de servicio, que comunica todas las plantas. Los paramentos interiores están pintados al óleo y temple, según su destino, y con decoraciones en techos y frisos que les corresponde, y así los hay de maderas finas y de azulejería de variada procedencia. Los paramentos de las piezas principales tienen la piedra al descubierto, con frisos góticos y artesonados. Los pavimentos son muy variados, pues los hay continuos constituídos por la roca de asiento, debidamente desbastada y pulimentada, parquets, pizarra, alabastro, etc. Capilla gótica con bóveda de crucería y coro.”

Las anteriores notas descriptivas, exactas como son, definen bastante bien la importancia del magnífico edificio moderno, como uno de los más importantes de España edificados en lo que va de siglo; concebido por el propio dueño, traduciendo al exterior (sin particular empeño de sumisión a estilo conocido ni menos a idea de uniformidad ni a sistemática distribución de masas y elementos) según las conveniencias de la distribución y el aprovechamiento de las vistas y los rumbos de las varias perspectivas.

Con toda propiedad estudiado y realizado todo, y con lograrse la insistemática belleza de soberbia mansión roquera, del todo apropiada para vivida noble y cómodamente, los méritos e importancia artística de la creación no autorizarían a la ponencia a dictaminar favorablemente a la declaración de Monumento artístico como incorporable en el Catálogo del Tesoro Artístico Nacional, sin el natural temor a la opinión general, nada favorable al arte moderno y contemporáneo, por moderno, no todavía prestigiado, y por contemporáneo, más atenido a las disputas y los encontrados juicios de los hombres.

Pero es que toda la construcción del “Canto del Pico” se concibió por su autor como caja que recogiera y adaptara, en estudiosísimo proyecto, una parte de las riquezas arqueológicas, las de carácter monumental, que había acopiado el mismo dueño en muchos años de rebuscas y de trabajos y generosos esfuerzos.

No se trata del contenido en objetos muebles, entre los cuales hay, sí, algunas piezas notables (tablas góticas, lienzos del xvii...), sino de elementos artísticos, escultóricos, arquitectónicos y decorativos definitivos y materialmente incorporados en la edificación y felizmente estudiada ésta para su más adecuado aprovechamiento, más natural acomodo y mejor exposición.

Conviene dejar aquí hecha la mención algún tanto detallada de lo antiguo, bien auténtico, hasta por interés histórico y de Historia artística.

En el zaguán, las columnas góticas, con sus capiteles, son las del derribado Castillo de Curiel, numerosas (y las sobrantes del lote, aprovechadas a lo largo de la carreterita interior de la finca, dedicadas cual monumentos a la memoria de Isabel la Católica, Cervantes y Velázquez); los dos medallones son relieves de cabezas de emperadores de gran estilo clásico del siglo xvi; es también de la centuria la reja; y los batientes de las puertas, como casi todas las del "Canto del Pico", son los bellos desechados en la obra reciente de las Salesas Reales hoy Palacio de Justicia de Madrid, del siglo xviii.

En la escalera (donde cayó instantáneamente mortal D. Antonio Maura), la azulejería, que tan bellamente ennoblece los paramentos de mampostería colosal granítica, es talaverana del mejor tiempo, procedente de una casa de Toledo derribada. La ventanita gótica flamígera y el San Miguel, talla de una hornacina, son del siglo xv, y del xvi la de San Martín, de la otra hornacina.

El recibimiento (al N.) tiene sus amplios frisos de vigas pintadas, platerescas, de Toledo, alguno de cuyos escudos (el del león rampante) se repite en escudo igualmente toledano, incorporado en los paramentos: con otras admirables vigas pintadas, del tipo de la de Curiel del Museo Arqueológico Nacional, pero mucho más bellas, del siglo xiv y de exquisito arte pictórico en las figuras, rivales felices de las de la famosa techumbre de la Catedral de Teruel, y de Teruel procedentes. En la chimenea, gótica, hay cuatro escudos de cerámica polícroma relevada, de los del tipo andaluz, admirable del siglo xiv.

En la Capilla (inmediata, al W., en el N.), con elementos de ejecución moderna (como es la vidriera del ventanal, etc.), el retablo es de tallas antiguas, la notable imagen de la Madonna es del siglo xvi, procedente de la Colegiata de Logroño, y bellísimas las de los dos ángeles, que se muestran al uno y al otro lado. En lo alto, el crucifijo, es escultura del siglo xvi (primera mitad?), de poderosa sugestión y valer; no tanto las también colosales es-

tatuas de la Dolorosa y el Evangelista, manieristas éstas, en el arte de la segunda mitad del siglo xvi. Las sillas de coro, góticas, finas (con bellas tallas en lo redondo de los brazales), son las del siglo xv de la Catedral de la Seo de Urgel. El fuste gótico de la pila, gótica, lleva el escudo de los Velascos y recuerda sus obras burgalesas; en la tribuna hay detalles igualmente interesantes.

El hall se integra en su decoración constructiva con columnas, hasta diez y seis, con capiteles del siglo xvi; siendo notable la chimenea, con aprovechamiento de muy bellas piedras alabastrinas del Renacimiento, procedentes de Lérida, y un muy notable sarcófago, cuyas figuras en el escote de los ángulos delatan a uno de los geniales escultores de la época del plateresco, y teniendo incorporada una columna (partida en dos medias), único resto conservado en la Península del patio de la Casa de la Infanta de Zaragoza, obra maestra del siglo xvi, hoy en Norteamérica.

En la terraza del mismo hall (vistas al S.) se incorporó una fuente que fué de la finca famosa Son Raxa, de Mallorca, con la fecha visible de 1569; también un escudo y decoración, fragmento interesante del Castillo de Lorca; además, hierros antiguos en el balcón y tallas antiguas en el alero.

En la biblioteca (al W. del hall) y rincones inmediatos se incorporaron cuatro columnas del ya aludido patio de Toledo, otra notable, románica, y una chimenea de hierro, gótica, del siglo xv (no avanzado) muy interesante, azulejos antiguos, y entre ellos, cuatro heráldicos, los talaveranos, con la figura de Santiago, del siglo xvii. El balcón al W. de los maineles góticos (con sus columnillas de Benda), típicos de toda la Corona de Aragón (aquende y allende el mar Mediterráneo occidental), y es ejemplar procedente de Valencia.

En el despacho (hoy con bellos cuadros y muebles) (al E. del hall), una curiosa reja, no grande, gótica, robusta.

En la azotea (al E., sobre el garaje) se incorporó, reproduciendo la planta primitiva, con columnillas y arcos del siglo xiv el patio de la Casa del Abad, del Monasterio cisterciense de Valldigna (provincia de Valencia), gótico igualmente típico de la Corona de Aragón, con los capiteles de hojas de palmito; lo que en Valldigna cerraba al interior las tres pandas o galerías claustrales del patio rectangular, ahora al aire libre, recuadra la terraza, haciendo los arcos y columnas de marco para las austeras bellezas de la Sierra.

En el exterior se muestran igualmente incorporados otros ele-

mentos de valor artístico igualmente considerable, como una ventana de Lérida, con escultura de la Virgen, y la de la Catedral de Palencia, en distintos planos y altura. En el ingreso (al lado N.) al zaguán se incorporan unos leones heráldicos procedentes de Toledo, dos farolas de popa de buques de alto bordo, del siglo XVI o XVII, y las grandes palomillas barrocas que las sostienen. El rincón (SE.) del taller de reparaciones muéstrase al exterior con una pequeña columnata románica, con muy interesantes capiteles, procedente de Zamora, donde la adquirió don Platón Páramo, ignorándose todavía el edificio de que proceda.

Basta esta enumeración, que no es apurada y completa, para declarar toda la importancia monumental del "Canto del Pico", sin haber de pregonar más el interés que para el Tesoro artístico de la patria supone la conservación y el feliz aprovechamiento de tantos y tan curiosos y bellos elementos, arquitectónicos, escultóricos y de artes industriales, allí artística y también apropiadamente incorporados, y con aquella incorporación que el Derecho civil declara bastante para considerar ya inmoviliaria la condición de las cosas antes "muebles".

El hecho de que el mismo autor y dueño del monumental conjunto solicite la declaración de Monumento artístico a los efectos del decreto-ley de 1926, asentando un feliz precedente, llevará al Estado a coadyuvar con su autoridad al mantenimiento incólume del carácter de aquel monumento-museo.

Por todo lo expuesto, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entiende deber dictaminar y dictamina favorablemente en la consulta de este expediente.

Tal es el dictamen emitido por la Comisión Central de Monumentos, que esta Real Academia acordó aprobar y hacer suyo, y que por su acuerdo tenga la honra de elevar al superior conocimiento de V. I., remitiendo adjunta la instancia del interesado.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 4 de Julio de 1929.—*El Secretario general*, MANUEL ZABALA Y GALLARDO.—Ilmo. Sr. Director general de Bellas Artes.

---

INFORME ACERCA DE EXPEDIENTE SOBRE DECLARACION DE MONUMENTO HISTORICO ARTISTICO A FAVOR DEL EX MONASTERIO DE MONFERO (CORUÑA).

*Ponente:* SR. D. FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ-CANTÓN.

Ilmo. Señor:

Esta Real Academia, en sesión celebrada el día 27 de Junio último, acordó aprobar y hacer suyo un informe de su Comisión Central de Monumentos, que copiado a la letra dice así:

La Dirección general de Bellas Artes remitió a informe la petición de la Comisión provincial de Monumentos de La Coruña, para que sea incluido en el Tesoro artístico nacional el Monasterio de Monfero; el ponente, con un retraso que es el primero en lamentar, reduciendo a lo estrictamente preciso las notas históricas y descriptivas, formula el siguiente proyecto de dictamen:

Entre Betanzos y Puentedeume, aunque no en la ruta usadera entre ambos pueblos, en las estribaciones de la sierra Moscoso y en paraje agreste, se alza lo que resta de uno de los más poderosos Monumentos de Galicia.

De sus remotos orígenes se cuenta la repetida historia del ermitaño venerable y el pequeño núcleo de monjes sujetos a la regla de San Benito. Cítase como arranque de la fundación un privilegio del Emperador Alfonso VII del año 1114, que él mismo hubo de confirmar el 5 de Diciembre de 1135, concediendo al Abad señorío sobre tierras circundantes. En 1147 trocaron los monjes el color del hábito, aceptando la reforma de San Bernardo. En 1177, Fernando II de León da a Monfero las villas de Buriz y Labrada. Sus descendientes siguieron protegiendo al Monasterio, menudeando también donaciones y legados de particulares; así, por ejemplo, en 1199 el de Doña Urraca, hija del poderoso Conde de Trava. Después fué Monfero protegido, rival y panteón—según las vicisitudes de los tiempos—de los Andrades.

Quien desee más pormenores históricos le cumplirá los deseos, y en tanto no se da a conocer la inédita y escondida *historia* manuscrita del P. Villapando, que data de 1618, aumentada hasta



1668 por el P. Armuño, un curioso apuntamiento formado en el siglo XVIII y que publicó D. Andrés Martínez Salazar en el *Boletín de la Real Academia Gallega* (Diciembre de 1906). El privilegio de 1177 y el testamento de 1199 antes citados, pueden verse en *Galicia histórica* (páginas 453 y 86).

La prosperidad económica que disfrutó Galicia, de la que particularmente gozaron sus Monasterios durante los siglos XVII y XVIII, trajo consecuencias tristes para el Arte. Asombra pensar lo que hoy sería aquella región si hubiese conservado sus tesoros arquitectónicos, románicos y cistercienses.

No se libró Monfero del prurito destructor que suele acometer a las casas enriquecidas, y en 1611 se comenzó el claustro en el lugar del antiguo: en 1620 se derribó la Iglesia, quedando sólo para memoria parte del muro foral del Sur, porque en él se apoyaron las bóvedas del claustro. El fragmento consta de un lienzo de pared con cinco semicolumnas adosadas, ventanas arpilleras y puertas que darían ingreso al claustro antiguo con arco de medio punto; los caracteres de las semicolumnas son: fustes largos, basas de perfil tórico y capiteles con volutas y entrelazos, todo ello típico del arte cisterciense.

El resto es obra de los siglos XVII y XVIII.

Lo más notable es la fachada de los pies, grandiosa, de orden colosal. Cuatro columnas y dos pilastras, lisas aquéllas y estriadas éstas, de capiteles compuestos, sostienen el proporcionado entablamento. Las tres entrecalles de las columnas muestran: la central, la puerta de arco de medio punto; encima, enorme ventana con pesado frontón, y en lo alto, otra ventana rectangular; las laterales, sendas hornacinas con San Benito y San Bernardo de bulto y ventanas arqueadas. Los macizos de la fachada son de sillares alternativamente relevados. Aminora el efecto de la valiente arquitectura de esta fachada, la torre mezquina e incompleta que resta grandeza, sin añadir gracia. El arquitecto tenía más arrestos y originalidad que pericia, y el detalle no corresponde al atrevimiento de las líneas.

El interior, con amplia tribuna para el coro, gran nave abovedada con casetones profusamente labrados, cúpula sobre el crucero, con ocho ventanas y capillas a los lados de la mayor, nada de nuevo enseña a quien conozca los templos barrocos compostelanos.

Al fondo del brazo Norte del crucero, se levanta la capilla de la Virgen de Cala, con bóveda realizada con labras doradas y altar de piedra, fechado en 1666.

Detrás de la capilla mayor, la pieza llamada la *chirola*, que servía de sacristía, está fechada en 1716; la hermosa sala capitular ostenta en su puerta la data de 1790.

Poco hay que decir de la escultura; se conserva el retablo de interés meramente local y hay cuatro sepulcros de Ulloa y Andrades de arte similar a los de Sobrado y de otras partes de Galicia, típicos de la primera mitad del siglo xv, en los que la aspereza del material empleado contribuye a su escaso primor. Merece citarse uno de ellos por el personaje que contuvo y por su epitafio rimado: O IHS AVEDE PIEDADE DA ALMA DE NUNO FREIRE DE ANDRADE CAVALEIRO DE VERDADE UN DOS DO CONSELLO DO REI. QVE SE FINOU E NO ANO D. MIL E CCCG. XXXI.

Y apenas queda cosa que agregar. El claustro, como se dijo, se comenzó en 1616 y se acabó en 1783; tiene en el centro una hermosa fuente. Por su traza y por sus bóvedas nervadas, en tierra menos retardataria que Galicia, se diría un claustro del siglo xvi. El otro claustro se construía en 1806 y la exclaustación lo dejó inconcluso.

De lo expuesto se deduce, sin necesidad de nuevos argumentos, la conveniencia de que Monfero sea protegido contra sus destructores: el tiempo, la ignorancia y la codicia.

Por ello, cree el ponente que es de justicia acceder a la petición de la Comisión provincial de Monumentos de La Coruña de que el Monasterio de Monfero quede incluido en el Tesoro artístico nacional.

Lo que tengo la honra de elevar al superior conocimiento de V. I., remitiendo adjunto el expediente y fotografías recibidas.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 5 de Julio de 1929.—*El Secretario general*, MANUEL ZABALA Y GALLARDO.—Ilmo. Sr. Director general de Bellas Artes.

## COMISIONES ESPECIALES

INFORME ACERCA DE LA OBRA INTITULADA "EL LIBRO IDEAL ESPAÑOL", POR D.<sup>a</sup> GERTRUDIS GARCIA LOZANO

Ilmo. Señor:

Para los efectos del art. 1.<sup>o</sup> del Real decreto de 1.<sup>o</sup> de Junio de 1900, la Dirección general de Bellas Artes ha sometido a juicio de la Academia un ejemplar de la obra titulada "El libro ideal español. Moderno y sencillo sistema de Corte y Confección", del que es autora la profesora D.<sup>a</sup> Gertrudis García Lozano.

Consta la obra de 80 páginas de 0,20 por 0,15, de las cuales 29 son de dibujos lineales acotados, y otras tantas con las explicaciones correspondientes.

Como en casos análogos, la Academia no es competente para informar más que de los mencionados dibujos, los cuales son simples trazados lineales, hechos con regularidad matemática y bastante claridad para el fin propuesto, estando en esta circunstancia el mérito que pueda alegarse para el fin propuesto.

Lo que por acuerdo de la Academia tengo el honor de elevar al superior conocimiento de V. I., cuya vida guarde Dios muchos años.

Madrid, 6 de Julio de 1929.—*El Secretario general*, MANUEL ZABALA Y GALLARDO.—Ilmo. Sr. Director general de Bellas Artes.

---

## DONATIVOS

“Estadística administrativa de la contribución industrial y de comercio”, año de 1927, edición oficial. Dirección general de Rentas públicas.

Asociación Española de Derecho Internacional. “La acción internacional”, por D. Mariano de Azcoiti, Secretario de la Sección sexta. Cuestiones económicas, financieras y monetarias.

“Boletín de la Comisión provincial de Monumentos históricos y artísticos de Burgos”, publicación trimestral, año VIII, núm. 27.

“Bulletin of the Art Institute of Chicago”. May Nineteen Twenty, Nine.

Revista Hispano-americana de Ciencias, Letras y Artes”, Mayo de 1929.

“Investigación y Progreso”, año III, núm. 6.

“Revista de las Españas”, año IV, núm. 33. Publicada por la Unión Ibero-americana en Madrid.

“Archipiélago”, 31 de Mayo de 1929.

“México en 1935”. César E. Arroyo.

“Boletín de la Real Sociedad Geográfica”, tomo LXIX, primer trimestre.

“Revista Diplomática”, año II, núm. 14.

“Libro Cartulario de Jurados de Toledo”, Antonio Sierra Corrella.

“Gaceta de Bellas Artes”, año XX, núm. 362.

“Puruha”. Contribución al conocimiento de los aborígenes de la provincia del Chimborazo, de la República del Ecuador. Edición separada de los números 6, 12 y 14 del “Boletín de la Academia Nacional de la Historia”, volumen I.

“Puruha”. Idem id. id. Edición separada de los números 17 al 26 del “Boletín de la Academia Nacional de la Historia”, volumen II.

“Boletín de la Sociedad Española de Excursiones”. Segundo trimestre 1929.

“Don Lope de Sosa”. Crónica mensual de la provincia de Jaén, núm. 198.

“Coleccionismo”. Año XVI, núm. 169.

“Gaceta de Bellas Artes”. Revista quincenal ilustrada. Año XX, núm. 363.

“Revista del Centro de Estudios Extremeños”. Año III, Enero-Abril 1929.

Sociedad fomento de Porriño y su distrito. "Boletín Oficial" Año VIII, núm. 32.

"Anales de la Real Academia Nacional de Medicina". Madrid.

"Geisteswissenschaften jurisprudenz und nationalkonomie".

"Memorial de Ingenieros del Ejército", núm. VI, Junio 1929.

"Boletín Oficial del Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes", núm. 55.

"Revista Hispano-americana de Ciencias, Letras y Artes", año VIII, núm. 74.

"Las torres de la ciudad de Alcaraz", por Jesús Carrascosa González.

"The national geographic Magazine", July, 1929.

"Investigación y Progreso", año III, núms. 7-8, Julio-Agosto.

"La Rábida". Revista colombiana Hispano-americana, núm 179.

Asociación anticomunista internacional. Boletín de información de los meses de Abril y Mayo de 1929.

"Boletín del Museo provincial de Bellas Artes de Valladolid", núm. 16, Junio 1929.

"Boletín de la Real Academia Española", tomo XVI, cuaderno LXXVIII.

"Límites entre Guatemala y Honduras", núm. 15, tomo II.

"El Arquitecto". Revista mensual, publicada en la Habana (República de Cuba), núm. 38.

"Toledo". Revista de Arte, año XV, núm. 267.

"El Monasterio de Guadalupe". Revista mensual ilustrada, número 208.

"Anales de la Academia Nacional de Artes y Letras", tomo XI. La Habana (Cuba).

"Arquitectura". S. C. D. A. Madrid, año XI, núm. 120.

"Musical-Hermes", año II, núm. 15.

"Revista de la Biblioteca de Archivo y Museo", año VI, número 23.

"Boletín de la Cámara Oficial Española de Comercio", Buenos Aires, núm. 168.

"Gaceta de Bellas Artes". Revista quincenal ilustrada, año XX, núm. 364.

Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria. "Actas y Memorias", tomo VII, año 1928, cuadernos segundo y tercero. Madrid.

"El pacto del Zanjón". Academia Nacional de Artes y Letras. La Habana (Cuba).

"Los poetas cubanos y el ideal de la independencia". Discurso

so pronunciado por José Manuel Carbonall. La Habana (Cuba).

Une conférence sur l'Espagne", Alexandre Philadephus, donnée au Panasse le 8 de Avril 1929. Athènes.

François Boucher. "Collections de dessins a la main du Musée National de Stockolm".

"Arquitectura". S. C. D. A. Año XI, núm. 121.

"Gaceta de Bellas Artes". Revista quincenal ilustrada, año XX, núm. 365. Madrid.

"El Monasterio de Guadalupe". Revista mensual, Julio, número 209.

"Archiipiélago". Santiago de Cuba, año II, núm. 14.

Ministerio de Trabajo y Previsión. "Estadística de las huelgas". Memoria correspondiente a los años 1927 y 1929.

"Límites entre Guatemala y Honduras", núm. 16, tomo II.

"Gaceta de Bellas Artes". Revista quincenal. Año XX, núm. 366.

"Comité de Sociedades Españolas de la Habana".

"Revista de las Españas", Junio-Julio, año IV, núms. 34-35.

"Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo", año XI, núms. 38 y 39, Enero a Junio.

"Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística", tomo IV, núms. 7-12.

"Don Lope de Sosa". Crónica mensual de la provincia de Jaén, año XVII, núm. 199.

Ayuntamiento de Madrid. Concurso de anteproyectos para la urbanización del extrarradio y estudio de la reforma interior y de la extensión de la ciudad. "Bases".

"L'Italia Che Scrive", núms. 3 y 4.

"Npaktika the Akaohmiaie Aohnqn". Teyxoe 1, 2, 3 y 4: Ianoypioe.

"Estética". Año I, núm. 7. Revista Hispano-americana de Ciencias, Letras y Artes.

"La Rábida". Revista colombina, año XVII, núm. 180.

"Asociación anticomunista Internacional".

"Toledo". Revista de Arte, año XV, núm. 268.

"Memorial de Ingenieros del Ejército", núm. 7, Madrid.

"Arquitectura". S. C. D. A. Revista oficial de la Sociedad de Arquitectos.

Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Madrid. "Memoria y cuenta general correspondiente al año 1928".

"Huyendo del hastío", por Gastón Figueira.

"En el templo de la noche", por Gastón Figueira.

“Coleccionismo”. Revista mensual de los coleccionistas y curiosos, núms. 170-171.

“Boletín de la Cámara Oficial Española de Comercio”. Buenos Aires.

Real Academia de Bellas Artes de San Jorge. “Acta de la sesión pública celebrada el día 24 de Abril de 1929”.

“Las torres de la ciudad de Alcaraz”, por Jesús Carrascosa González.

“República de Panamá”. Exposición Ibero-americana de Sevilla, 1929.

“Boletín Oficial de la Liga Marítima Española”, año XXIX, núm. 153.

Ayuntamiento de Barcelona. Memoria de la Comisión especial de ensanche.

José Ledesma. “Julián Romea”. Breves apuntes biográficos.

“Tarragona en la Historia general”, por J. Salvat Bove.

“Memorial de Ingenieros del Ejército”, núm. 8, Agosto 1929.

“Don Lope de Sosa”, núm. 200, Agosto 1929.

“Geografía social de pueblos agrícolas”. Conferencia del excelentísimo Sr. D. José Maluquer y Salvador.

“Asamblea del Instituto Nacional de Previsión y sus Cajas colaboradoras”. Barcelona, Junio 1929.

“Revista del Centro de Estudios Extremeños”. Año II, Septiembre-Diciembre 1928, tomo II.

Idem íd. íd. Año III, Mayo-Agosto 1929, tomo III.

“Boletín de la Real Academia Hispano-americana de Ciencias y Artes”. Cádiz, núm. 37.

“Gaceta de Bellas Artes”, núm. 367.

“El Monasterio de Guadalupe”. Agosto 1929, núm. 210.

“La Rábida”. Revista colombina Hispano-americana. Huelva. Agosto de 1929.

---

# OBRAS Y ESTAMPAS

QUE SE HALLAN DE VENTA EN LA

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

OBRAS	RÚSTICA		PASTA	
	Plas.	Cts.	Plas.	Cts.
Aritmética y Geometría práctica de la Academia de San Fernando: un tomo en 4.º.....	3,50			
Adiciones a la Geometría de D. Benito Bails, por D. José Mariano Vallejo: un tomo en 4.º.....	2,00		3,25	
Tratado elemental de Aritmética y Geometría de dibujantes, con un apéndice del sistema métrico de pesas y medidas, publicado por la Academia de San Fernando: un tomo en 8.º.....	2,00			
Diccionario de Arquitectura civil, obra póstuma de D. Benito Bails: un tomo en 4.º.....	2,00		3,25	
Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, compuesto por D. Agustín Ceán Bermúdez y publicado por la Academia de San Fernando: seis tomos en 8.º mayor.....	Agotado.			
El arte latino-bizantino en España, y las coronas visigodas de Guarrazar: ensayo histórico crítico, por D. José Amador de los Ríos.....	10,00			
Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres, por Jusepe Martínez, con notas, la vida del autor y una reseña histórica de la Pintura en la Corona de Aragón, por D. Valentín Carderera y Solano.....	5,00			
Memorias para la historia de la Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días, por el Excmo Sr. D. José Cavada: dos tomos.....	10,00			
Exposición pública de Bellas Artes celebrada en 1856, y solemne distribución de premios a los artistas que en ella los obtuvieron, verificada por mano de Isabel II en 31 de Diciembre del mismo año, con una lámina en perspectiva: un cuaderno en 4.º mayor.	1,50			
Pablo de Céspedes, obra premiada por la Academia, por D. Francisco M. Tubino.....	5,00			
Cuadros selectos de la Academia, publicados por la misma: cada cuaderno contiene cinco láminas, con el texto correspondiente a cada una. Precio del cuaderno por suscripción.....	4,00			
Idem id., sueltos.....	5,00			
Teoría estética de la Arquitectura, por Manjarrés.....	3,00			
Ensayo sobre la teoría estética de la Arquitectura, por Oñate.....	2,50			
Cancionero musical de los siglos XV y XVI, transcripto y comentado por D. Francisco Asenjo Barbieri.....	20,00			
Rejeros españoles, por D. Emilio Orduña Viguera, obra premiada por la Academia en el concurso abierto con el legado Guadalerzas.....	15,00			
De la pintura antigua, por Francisco de Holanda (1548), versión castellana de Manuel Denis, Edición de 1921.....	10,00			
ESTAMPAS				
Los desastres de la guerra, de Goya, 80 láminas.....	50,00			
Los Proverbios, de Goya, 18 láminas.....	15,00			



## Sumario del número 91

---

**INFORMES DE LAS SECCIONES:** *Sección de Pintura.*—Informe acerca de instancia en que D.<sup>a</sup> Milagros y D.<sup>a</sup> María Cuevas y Valdivia solicitan la adquisición por el Estado de cuatro cuadros de su propiedad.—Informe relativo a varios cuadros cuya adquisición por el Estado solicita D.<sup>a</sup> Milagros Cuevas y Valdivia. *Sección de Escultura.*—Informe acerca de la obra titulada «Ramón Amadeu, maestro imaginero catalán de los siglos XVIII y XIX», por D. Evelio Bulbena. *Sección de Música.*—Informe acerca de instancia en que D. José Fons solicita sea declarada de mérito en su carrera la obra de que es autor, titulada «Estética aplicada a la música». — *Comisión Central de Monumentos:* Informe acerca de expediente incoado por la Archicofradía de la corte de María, establecida en la Parroquia de San Ginés, de Madrid, sobre autorización de venta de tapices de su propiedad.—Informe relativo a expediente sobre declaración de Monumento histórico-artístico del Consistorio de Alcira (Valencia) —Informe sobre declaración de Monumento nacional del Patio de Santo Tomás, patio trilingüe, paraninfo e iglesia de la Universidad de Alcalá de Henares.—Informe acerca de expediente sobre declaración de Monumento nacional de la ermita de Santa María, muy próxima a Quintanilla de las Viñas (Burgos).—Informe relativo a expediente sobre declaración de Monumento artístico de la casa llamada Canto del Pico, en Torrelodones (Madrid).—Informe acerca de expediente sobre declaración de Monumento histórico-artístico a favor del ex Monasterio de Monfero (Coruña).— *Comisiones especiales:* Informe acerca de la obra intitulada «El libro ideal español», por D.<sup>a</sup> Gertrudis García Lozano.

Donativos.

---

PUBLICACIONES DE LA REAL  
ACADEMIA DE SAN FERNANDO



### ESCENOGRAFÍA ESPAÑOLA

Obra ilustrada con 40 fotografías

por D. Joaquín Muñoz Morillejo

PRECIO: 35 PESETAS

Madrid.—Imprenta Blass, 1923.

---

## BASES DE LA PUBLICACION

---

El Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se publicará, por ahora, trimestralmente.

Toda la correspondencia relativa al BOLETÍN se dirigirá al Secretario general de la Academia.

---