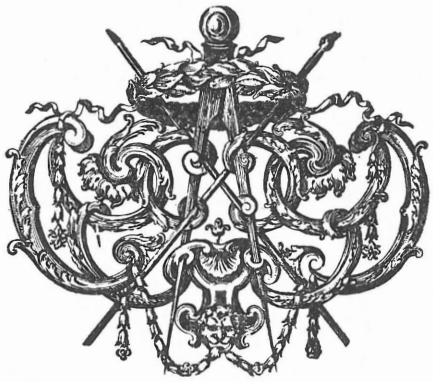
ACADEMIA

ANALES Y BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



SEGUNDO SEMESTRE

III EPOCA - VOL II MCMLIII NUM. 2

ACADEMIA

ANALES Y BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

III EPOCA - VOL. II SEGUNDO SEMESTRE 1953 NUM. 2

SUMARIO

Págs.

NECROLOGÍAS:

ANICETO MARINAS, por *José Francés* 113
DON BENITO GARCÍA DE LA PARRA, por *José Subirá* 121
EXCMO. SR. DUQUE DE ALBA, por *Francisco Javier Sánchez Cantón* 127

HAROLD E. WETHEY: *Juan Niño de Guevara* 135
JOSÉ SUBIRÁ: *La Sección de Música de nuestra Academia* 143
D. JOSÉ RAMÓN ZARAGOZA: *El arte de Matías Grünewald* 175

CRÓNICA DE LA ACADEMIA 187

BIBLIOGRAFÍA 197

ADMINISTRADOR: D. FERNANDO GÓMEZ VILLAGRACIA
Precio de suscripción: 90 pesetas; número suelto, 50 pesetas.
Toda la correspondencia debe dirigirse a la ACADEMIA: Calle de Alcalá, 13. — MADRID

ESTA PUBLICACIÓN SE HACE CON CARGO

——— A LA FUNDACIÓN DEL ———

EXCMO. SEÑOR CONDE DE CARTAGENA

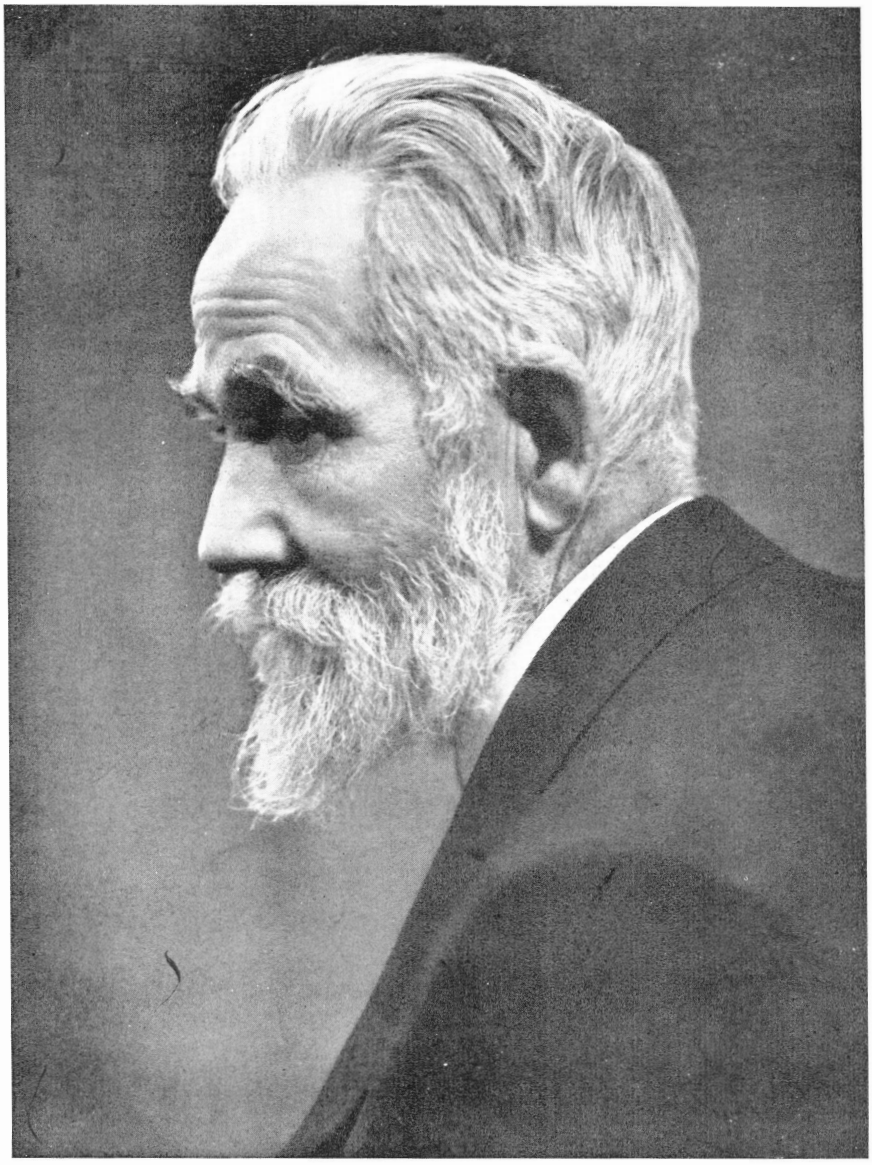
ANICETO MARINAS

ESPEJO EJEMPLAR DE ARTISTAS Y DE HIDALGOS

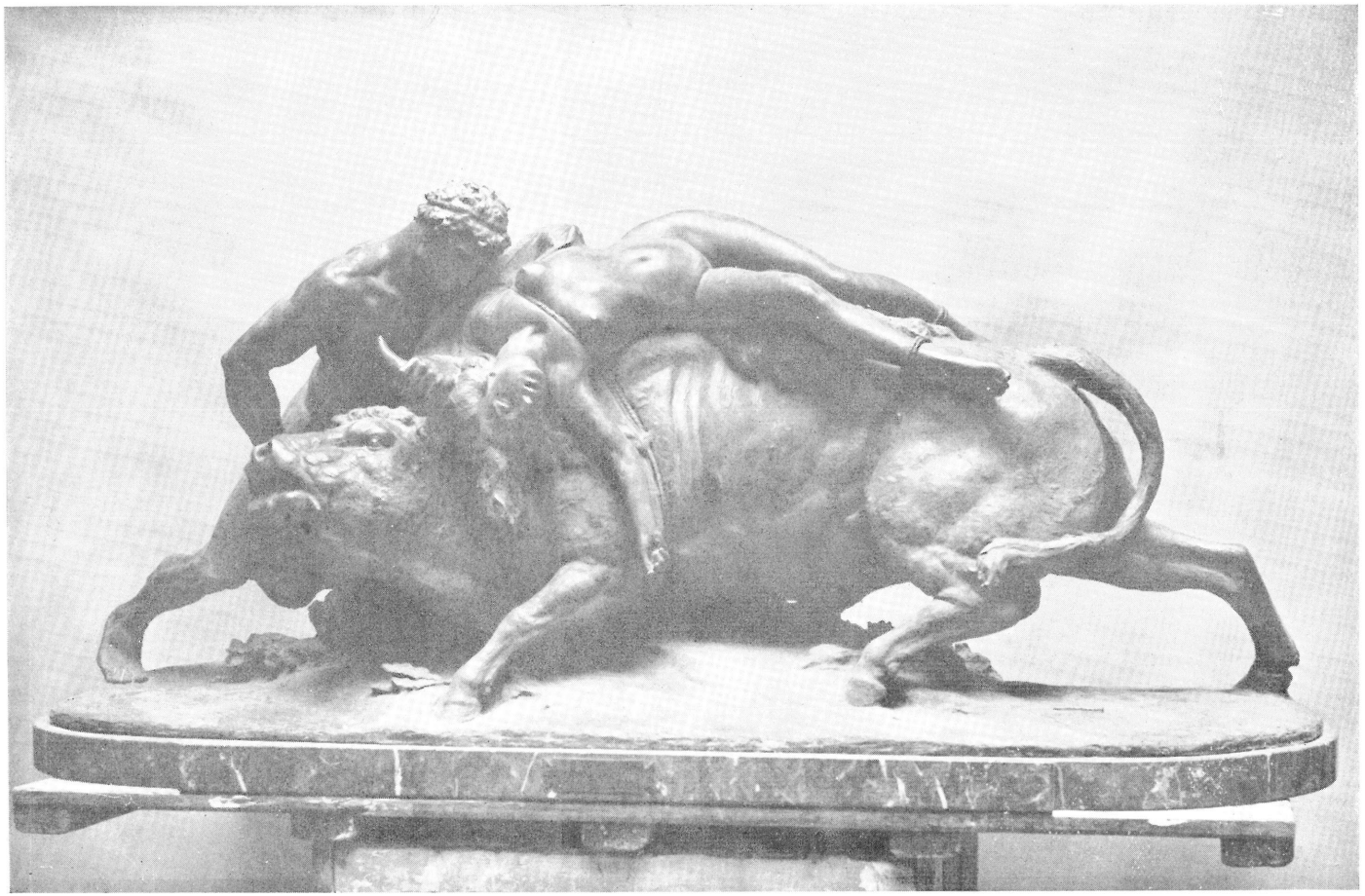
POR

JOSÉ FRANCÉS

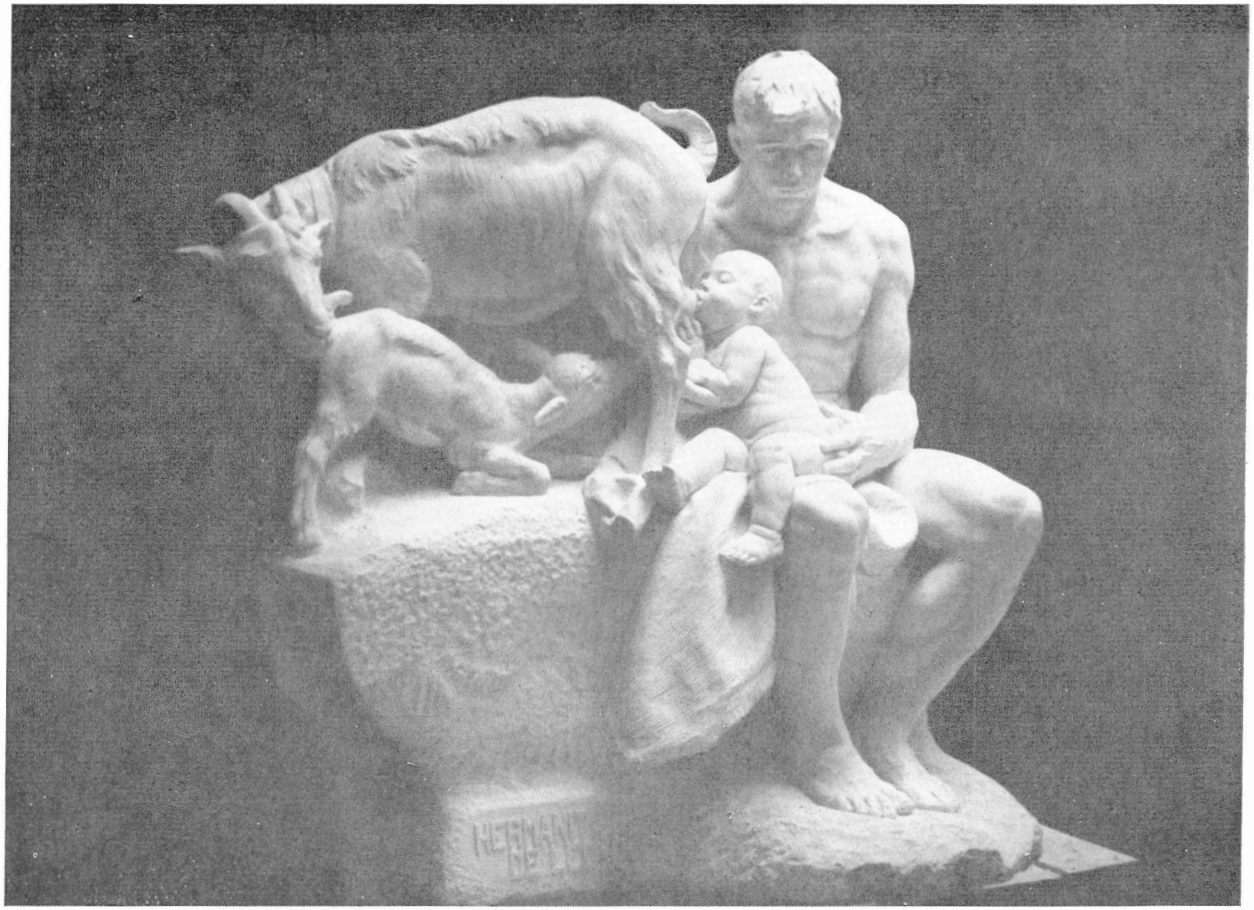
Secretario general perpetuo de la Real Academia.



1. *Retrato de D. Aniceto Marinas.*



2. ANICETO MARINAS: *Urso.*



3. ANICETO MARINAS: *Hermanos de leche* (mármol).

4. ANICETO MARINAS: *Busto* (mármol y bronce).

PRODIGIOSO arquetipo humano D. Aniceto Marinas! Aquel supremo don suyo de la modestia afable, de la sencillez sonriente, de la infinita tolerancia, de la integridad cristiana, hicieron de él la más cumplida personificación del buen hidalgo español.

Todo en Aniceto Marinas estaba ungido de virtudes raciales. Rostro y alma no se desmentían entre sí, por cómo los nobles rasgos y la nobleza de los actos se correspondían para la más elocuente ejemplaridad.

Velázquez ha esparcido por Museos universales hombres así, representativos de tal estirpe. En lenguas del mundo hablan cervantinas creaciones de parigual señorío. Y en los relatos de la epopeya del Descubrimiento, conquista y colonización de un mundo nuevo, con acento y nervio hispánicos y en místico recogimiento de cenobios, hubo, como Marinas ofrecía, viriles espejos donde asomarse generaciones leales al mandato y legado de lo ancestral.

Porque si lo físico de sus rasgos y lo pulcro de su atuendo hacían pensar en un caballero velazqueño, también la ternura de su alma, encalidecida e iluminada por el fervor religioso, le igualaba al humilde magnífico pastorcillo de Fontibres y gran poeta de Cristo, San Juan de la Cruz.

En los años incipientes de su Segovia natal aprendió a ganarse la vida como cantorcito de coro y precoz violinista, al cobijo de las majestuosas belleza y tradición de la basílica segoviana.

Pero, pronto y bien, en plena adolescencia, atendió la llamada del

arte plástico. Por igual el instinto de modelar formas y fijar en líneas y colores —pues en Marinas había siempre un pintor no menos excelente que el gran estatuario— le fueron propicios el estímulo y la eficaz confianza ajenos, y tuvo ocasión de ir a Italia, a aquella Academia de España que tanto contribuyó a la formación y gloria de los artistas españoles, a fines del siglo XIX y primeros años del presente, quienes muchos de ellos rigieron luego como Directores los destinos prósperos de la Institución, en grave peligro actual de perder sus prerrogativas y funciones específicas.

Importa recordar siempre varias de las obras representativas y características del gran escultor.

Y que, incluso, señalan simbólicamente la trayectoria vital, serenamente recta, conmovedoramente apasionada del artista y sus tres directrices fundamentales: la honda fe en lo divino; la ternura hacia lo humano y el ardor nunca amortiguado del arte, como expresión perfecta de los dos sentimientos anteriores.

Porque Aniceto Marinas, castellano de Segovia —que es doble castellanía—, y que hubo de alzar estatuas, narrar en relieves y tallar en imágenes, gentes, historia y santos de su raza y de su patria, fué también el escultor de sí mismo. En el barro de su infancia sin fortuna, sobre la piedra dura de su juventud, en el bronce sonoro de su madurez —y, además, en la encinada y roblediza reciedumbre de su temperamento nunca desmentido ni decadente— modeló, talló, esculpió y fundió el gozo y el dolor con la ilusión y la cristiana fe de su existencia personal. Imaginero y estatuario de sí propio, sin pecado de petulancia pubescente ni declinación melancólica de vejez.

No necesita ser evocado y situado en lo que se suele llamar "arte de otra época" o "gusto de otro tiempo".

Así desde el *Monumento a las Cortes de Cádiz* —que perpetúa uno de los hechos históricos más decisivos de la dignidad cívica del pueblo

español contra la tiranía del nefasto reinado fernandino— hasta el monumento al humilde héroe de Cascorro en el más popular emplazamiento madrileño, testimonio del arrojo y valentía anónimos de un hijo del pueblo. Desde la magna sinfonía en piedra del *Cerro de los Angeles*, exaltación del catolicismo hispánico, a las tallas religiosas de *María al pie de la Cruz* y la Madre con el Hijo yacente entre sus brazos, que pueden y deben ser consideradas entre las mejores creaciones de nuestra imaginería clásica.

Desde el brío palpitante y arrogante del monumento al *Dos de Mayo*, a la sobriedad y elegancia de la estatua sedante de Velázquez, tan adecuada y certeramente colocada ante el Museo del Prado.

Y aún hemos de destacar otras dos creaciones donde alma y arte del gran escultor quedan expresadas con robusto estilo y delicado sentimiento: el grupo que le valió la concesión de la Medalla de Honor y el símbolo maternal que se enorgullece de poseer el Museo de la Real Academia de San Fernando.

Si aquél puede parecer, en la idea y el título, motivo de desdén para ciertas gentes de hoy, dadas al necio afán negativo de lo tradicional en arte y de lo humano en la vida, a las turbas profesionales o contagiadas de ismos transitorios caídos en la máxima estupidez de lo que llaman arte abstracto, lo cierto es que responde a lo más acendrado del sentimiento en un hombre puro de sentimiento y sano de acción como Aniceto Marinas: *Hermanitos de leche*, donde a un tiempo mismo lactan de las ubres de una cabra el hijo de ésta y un hijo de hombre, y que señalan, además, la natural condición de amar a las buenas y humildes bestias, que todo ser bien nacido no deja de sentir.

En cuanto a los bellísimos concepto y ejecución de la *Maternidad*, expresados por un seno de mujer que nutre al chiquillo desnudo, está bendecido de infinita poesía realzada por la sabia delicadeza, el sensible y sinsitivo escrúpulo técnico de un verdadero artista.

Dentro de la plenaria dedicación de Aniceto Marinas al norte estético de su existencia, ha de señalarse también, y con singular relieve, el fervor demisecular a la Academia, tan dilatado y limpio como su propia vida.

Desde que ingresó el 15 de noviembre de 1903 hasta su muerte, acaecida pocos días antes de reanudar las sesiones del curso 1953-54, cuando ya se proyectaba festejar con adecuado alborozo y solemnidad sus bodas de plata con la Corporación, ¡qué amplia y profunda persistencia de buen y fértil servicio y cuán inteligente efusión, culminantes en los tres años de la suprema categoría de Director!

No olvidemos, por ejemplo, la importante moción personal que la Academia hizo suya, solicitando el justo, el legítimo restablecimiento de la sala de escultura contemporánea en el patio central del Museo de Arte Moderno, para que las obras de los maestros de fines del XIX y principio del XX, demostrasen a las gentes de hoy y de mañana su espléndido significado y tuvieran el respeto que se merecen.

Sólo la muerte pudo impedirle de acudir cada lunes a las juntas semanales. Pero ¡cuánto suponía de fuerte voluntad, de dominio sobrehumano de sí mismo aquella asídua fidelidad! Como también la preocupación constante, el generoso darse a las obligaciones de su cargo.

Estaba casi ciego; sus piernas hinchadas apenas le consentían andar y permanecer de pie; su corazón le latía en constantes presagios de malaventura.

Y, sin embargo, D. Aniceto Marinas venía y se iba sonriente —entre el respeto admirativo de sus contemporáneos de diversa edad y responsable condición artística, ante los testimonios antiguos o recientes de su obra personal—, con enérgico optimismo, con afanes altruístas y generosos, sintiéndose sencilla, alegre y modestamente, vivir en el morir de cada día...

RELACION BIOGRAFICA DEL EXCMO. SR. D. ANICETO MARINAS GARCIA

Nació en Segovia el año 1866. Falleció en Madrid el año 1953.

Premiado por el Estado en la Academia de España, por oposición, el año 1888.

Catedrático, por oposición, de Modelado y Composición decorativa en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid.

Elegido Académico de número en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 9 de diciembre de 1902. Ingresó el 15 de noviembre de 1903. Tema de su discurso: *El arte decorativo.*

Elegido por unanimidad Director de la Real Corporación el 27 de diciembre de 1950.

Comendador de número de la Orden de Isabel la Católica (1899).

Gran Cruz del Mérito Militar (1909).

Gran Cruz de Alfonso XII (1923).

Gran Cruz de Alfonso X el Sabio (1945).

RECOMPENSAS OFICIALES.

Segunda Medalla en la Nacional de Bellas Artes de 1887 por su obra *San Sebastián Mártir.*

Segunda Medalla en la Nacional de 1890 por *Descanso del modelo.* (Una reproducción de esta obra obtuvo la Medalla de Oro en Murcia el año siguiente.)

Primera Medalla en la Nacional de 1892 por el grupo escultórico *2 de Mayo de 1808.*

Primera Medalla en la Nacional de 1889 por su estatua de *Velázquez.*

Medalla de oro en Buenos Aires por la fuente *Pescadores pescados.*

Medalla de Honor en la Nacional de 1926 por el grupo *Hermanitos de leche.*

OTRAS OBRAS.

Monumento a las Cortes de Cádiz.

Monumento al Corazón de Jesús, en Madrid.

Ligia y Ursus. (Grupo escultórico.)
Milagro del pozo amarillo y *Pacificación de los mandos.* (Altorrelieves en la iglesia de San Juan, de Sahagún.)
Alegoría de la Libertad en el monumento a Alfonso XII, de Madrid.
Monumento a *Eloy Gonzalo* (Madrid).
» a *Daoiz y Velarde* (Segovia).
» a *Juan Bravo* (Segovia).
» a *Legazpi* (Zumárraga).
» a *Guzmán el Bueno* (León).
» al *Padre Flórez* (Villadiego).
» a *Moreno Nieto* (Badajoz).
» a *Concepción Arenal.*
» al *General Varela.*
Judit y Holofermes.
Imágenes de Santa Teresa y San Juan de Sahagún.
Y entre sus bustos y retratos se destacan el de la esposa del artista (propiedad de la Real Academia) y los de Marañón, Benlliure y señora de Francés...

NECROLOGIA

DON BENITO GARCIA DE LA PARRA

POR

JOSE SUBIRA

Por agradecido encargo del Sr. Director accidental de la Academia, don Fernando Alvarez de Sotomayor, y en nombre de su Sección de Música, yo, a la sazón benjamín de la misma, tuve el doloroso honor de rendir homenaje a la memoria de nuestro compañero D. Benito García de la Parra. Los siguientes párrafos recogen y amplían lo que manifesté emocionadamente en aquella sesión necrológica.

García de la Parra y yo fuímos alumnos del Conservatorio madrileño por los mismos años, pero la diferencia de edades, si corta es verdad, cuando se llega a la senectud, establece distanciaciones en la adolescencia. Esto motivó que no entablásemos amistad entonces, pues estudiábamos siguiendo cursos distintos, hasta cimar uno y otro la carrera de maestro compositor.

Después, nuestras vidas tomaron rumbos diversos. Nunca he pertenecido al Profesorado de aquel Centro docente, donde el señor García de la Parra, durante varios lustros, enseñó Armonía, tras unas oposicions brillantes; pero he mantenido con este catedrático una relación afectiva, a la que se hacía bien acreedor. Por otra parte, siempre supe, indirectamente, con cuánto celo y cariño desempeñó su misión pedagógica. Sustentaba el principio estético de que la armonía, concebida horizontalmente, debe envolver con lazos expresivos a la libre e ingenua monodía, y así lo declaró su discurso de recepción en esta Casa, que hoy deplora el vacío causado por su defunción. Du-

rante los últimos años de su vida desempeñó la subdirección del Real Conservatorio de Música.

Aun sin ser el Sr. García de la Parra compositor fecundo, produjo varias obras orquestales y pianísticas, entre otras más. La Orquesta Filarmónica, bajo la dirección del maestro Pérez Casas, le estrenó un "Tríptico gallego", "Dos bocetos románticos" y una colección de Canciones Populares Españolas, armonizadas y orquestadas por él. Todo ello fué oído con atención, seguido con interés y aplaudido calurosamente.

Sus dotes de armonizador quedaron patentes en su "Versión Coral de Sesenta Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio, precedidas de un breve estudio sobre los antiguos *Modos,* como base de su realización armónica". La obra había sido prologada por el maestro don Conrado del Campo, cuya pérdida ha lamentado la Academia cuatro meses antes que la del Sr. García de la Parra, llenándonos de doble luto a todos. "Si nuestros corazones llegan a rendirse a la tierna caricia de estas Cantigas, delicada ofrenda a María del Rey Sabio, que fué músico y poeta, bendigamos la hora en que al maestro García de la Parra se le ocurrió la generosa idea de envolverlas en las ricas galas señoras de una armonía que sirva para dar mayor realce y expresión a su cándida belleza." Así se expresaba el prologuista.

Otra producción del Sr. García de la Parra es la constituída por varios cuadernos agrupados bajo el epígrafe "Cancionero Español". Fueron premiados en un concurso abierto por la Sección Femenina de F. E. T. y de las J. O. N. S. y publicados por esta misma entidad en 1942. Cada cuaderno tiene doce canciones populares. Hállanse ahí presentadas las diversas regiones españolas, y todas aquellas melodías están armonizadas con una sencillez digna de aplauso, pues se salvaron dos escollos contrapuestos: el de la rutinaria vulgaridad y el del alambicamiento preciosista.

Como las caballerosas cualidades del Sr. García de la Parra en la vida social y académica habían sido puestas de relieve por nuestro Director accidental en la referida sesión necrológica, parecía ocioso insistir sobre ello; por lo que me limité a suscribir plenamente las palabras de tan autorizada voz. Y para finalizar las mías, expresé a la Academia, en nombre de su Sección de Música, el profundo pésame causado por la defunción de tan estimado compañero y amigo.

NECROLOGIA

EXCMO. SR. DUQUE DE ALBA (1)

POR

FRANCISCO JAVIER SANCHEZ CANTON

(1) Discurso leído en la sesión del 5 de octubre de 1953.

Me esforzaré, señores Académicos, en frenar la emoción, pocas veces como hoy tan perturbadora de mi sensibilidad. Piden nuestros usos tradicionales que tratemos todos los temas con ánimo sereno; pero recelo caer en desconcierto al cumplir la orden del Sr. Director accidental de que consagre unas frases a la marcha, sin retorno, de nuestro lado —desde 1926 de mi lado —del Sr. Duque de Alba.

Sus cualidades próceres, que, aisladas, pueden encontrarse en otros, trazaban con perfiles propios una personalidad singular, con independencia hasta de la resultante de la edición de aquéllas; porque los sumandos darán la misma suma, sea cualquiera el orden en que se coloquen; mas los artistas comprobáis a diario que la obra cambia según la ordenación que déis. El fondo formado por la herencia de las más variadas estirpes revistió en el que fué compañero sin par formas, cuyo molde acaso se haya roto para siempre. En varios aspectos habrá de recordársele de continuo en esta Academia. Por los libros sobre Bellas Artes que publicó. Por cuanto hubo de trabajar en procurar la conservación y la instalación de las colecciones propias; de las pertenecientes a los patronatos heredados —que respetó con escrúpulo— y del Museo del Prado. Por el constante proteger a los artistas con encargos y con adquisiciones. Por aquella atención, alerta siempre, a la defensa de los valores del patrimonio artístico e histórico de España que las actas de esta Corporación registran desde la de su ingreso en 25 de mayo de 1924.

La Casa de Alba había tenido en el siglo XIX un Duque, D. Car-

los Miguel, comprador hasta el despilfarro de pinturas, esculturas y vasos griegos; y otro, D. Jacobo Luis, que malbarató rentas y estados y que vendió parte importante de sus tesoros artísticos. Fué tarea lenta y penosa de los padres de nuestro Duque, en particular de su madre, seguida fielmente por él, sanear la maltrecha economía. En tiempos en que no se habían logrado del todo, ya el amor a la Historia de la Duquesa Rosario había dedicado recursos crecidos a la edición de libros valiosos.

La afición materna se prolongó en el hijo; manifiéstase ya en la juventud y crece sin corte ni pausa, abrazando a las obras de todas las artes bellas: Pintura, Música, Arquitectura y Escultura, colocándolas en el orden que a mi entender graduaba su predilección.

Viajero incansable, monumentos, museos, exposiciones y conciertos atraíanle con tal fuerza que le convirtieron en peregrino del arte. Recorrió mucho mundo y no como turista, antes bien, como "viajador", pues en ello hallaba máximo disfrute. Para gustar y regustar lo bello volvía de tiempo en tiempo a las tierras madres de las Artes; seis veces estuvo en Egipto, no sé cuántas en Grecia, innumerables en Italia, sin hablar de los países occidentales de Europa que frecuentemente recorría. Su conocimiento de España era perfecto y, a prueba de alterar la salud, no hace dos meses que asistía al Misterio de Elche, no sin quebranto de sus hábitos veraniegos y trastornos de sus normas en comidas y descanso. Satisfizo con este viaje un incentivo despierto por sus aficiones musicales, acentuadas en el último decenio. En julio había vuelto a presenciar las representaciones de Wagner en el Teatro de Bayreut, y la postrera carta que de él recibí, fechada en San Sebastián en 5 de agosto, me hablaba de cuanto había gozado y me invitaba a acompañarle el año venidero.

Preparaba sus viajes con lecturas abundantes, pero su espíritu reaccionaba con independencia y no disimulaba sus juicios; en postales,

escritas con lápiz, comunicábalos a sus amigos; de los días 13 y 15 de septiembre —y el 17 ya se sintió enfermo— datan las últimas que me escribió después de haber visitado en Borgoña la Abadía Cisterciense de Fontenay, que le decepcionó, y la Magdalena de Vezelay y la Iglesia de Brou, que le admiraron. Salteole la muerte en este incesante fruir de la hermosura.

Apenas contaba veintiocho años cuando en 1911 sacó a luz el espléndido catálogo de las pinturas del palacio de Liria, formado por don Angel María de Barcia, obediente a las órdenes y sobre materiales reunidos, en parte, por la Duquesa. En 1920 edita el estupendo códice de la versión de la Biblia llamada de Maqueda, que, además de ser texto notable de la lengua castellana de comienzos del siglo XV, contiene infinidad de ilustraciones iluminadas. En 1924 publica el primoroso catálogo de las miniaturas, hecho por el que fué nuestro compañero D. Joaquín Ezquerra del Bayo.

En el mismo año lee en la Academia su discurso de recepción, en que trata de las adquisiciones del mentado Duque D. Carlos Miguel. En 1927 imprime otro espléndido libro: *La música en la Casa de Alba*, escrito por nuestro compañero D. José Subirá. Tales libros —aunque se prescinda de los muchos históricos ilustrados con retratos y grabados—, muestras elocuentes de su mecenazgo, todos, de su vigilante empeño porque saliesen bellamente impresos y adornados los que otros escribieron; de su criterio personal y de su estilo sobrio y claro en los prólogos y en el discurso sobrarían para justificar que la Academia le hubiese llamado, pero diversos aspectos nos aguardan, cualquiera de ellos merecedores de la medalla de numerario.

Por razones obvias no me detendré a especificar los encargos hechos a pintores ilustres: Sotomayor, Benedito, Zuloaga, Sert, cuyos lienzos decorativos de la capilla del palacio se han podido salvar casi todos, ni las esculturas de Benlliure, de Inurria, de Barral.

Y ¿qué decir del incremento de sus colecciones heredadas? *El lobero*, de Francisco Rizi; *El santo ermitaño*, de Ribera; *La Duquesa de Alba*, de Esteve; la versión, por Rubens, del lienzo perdido en que Tiziano retrató al *Emperador Carlos V y a la Emperatriz;* el soberbio Felipe IV pintado por Rubens en 1628; el *Gran Duque de Alba*, por Sánchez Coello; el mismo glorioso personaje, por Rubens, copiando un Tiziano no desaparecido; la *Dama anciana*, de Gainsborough, y, por no hacer interminable la relación, un retrato de Reeburn y un paisajito de Guardi, del que en la citada carta de agosto me decía: "es el más pequeño y menos importante que usted haya visto". Como el afán viajero, también el de adquirir obras de arte se conservó en su ánimo hasta las semanas finales de su vida.

Sobre esta masa, ingente ya, de beneficios proporcionados a las artes, añádanse las obras realizadas en los palacios de Las Dueñas, de Sevilla, y de Monterrey, en Salamanca; en conservar, en lo posible monasterios y castillos; en traer a Madrid pinturas de fundaciones de su linaje para ser restauradas.

¿Cómo omitir la memoria de su papel preponderante en la Presidencia del Patronato del Museo del Prado desde su creación en 1912 hasta 1936, sentando las bases de su total reforma? La atención prestada por el Duque de Alba al Museo no era formularia ni superficial, llegaba a pormenores de toda índole. En años malos, como en años buenos, nunca quebró su voluntad ni menguó su interés, y no puedo olvidar aquel lustro largo, que tantos eliminan del recuerdo, comenzado en abril de 1931, durante el cual, autorizado por S. M. el Rey, se mantuvo en el puesto; ayudado por él y por nuestro llorado Muguruza, pude surcar tan proceloso período.

Con el pensamiento fijo en el servicio de nuestras artes alcanzada con sus iniciativas, con sus medios, con sus gestiones a las más alejadas esferas; nadie ignora que las cláusulas de la fundación testamen-

taria del Conde de Cartagena se estudiaron minuciosamente en el palacio de Liria.

La guerra, con sus destrucciones, tragedias e incertidumbres; el asesinato de su hermano, la pérdida de su palacio, los riesgos del Prado, si acibararon su espíritu, no le condujeron a la inacción; servidor de España en lugar difícil y eficaz, vino pronto al Madrid liberado; su primera visita al Museo fué para mí lenitivo de penalidades incontables, incapaz de resignarse ante la adversidad, en seguida procuró comprar una excelente biblioteca que le resarciese, en parte, de la que en sus tres cuartas partes había perdido, y, luego de exponer en el Prado cuanto de capital quedaba de sus colecciones, emprendió la construcción del que, antipedante siempre, llamaba su *Museíllo*, para que, españoles y extranjeros, contemplasen libremente sus tesoros. En los meses de este año, el avance en la reconstrucción del palacio abría esperanzas, con las que combatía su presunción de un cercano fin.

Su vida entera estuvo alumbrada por la llama del amor a las artes y a la historia; amor que no se saciaba con el conocimiento y con la mera contemplación, ni siquiera con el más hondo sentimiento de la posesión, porque estos amores, transformados en impulsos, llenaron sus horas con actividades nobilísimas.

El Duque de Alba fué más que un apasionado por la belleza artística y más que un mecenas. Con su muerte pierden artistas, arqueólogos e investigadores; pierden las instituciones que honró con su presencia, jamás inerte; pierde España, a la que sirvió sin desfallecer, algo que hoy no es mensurable. Se dirá que fué un protector de las Artes y de la Historia, que fué un colaborador puntual y constante en las empresas de la cultura, un patriota ejemplar; habrá quien añada un grande de Europa. Y todo eso, que es verdad, no es todo. Con el Duque de Alba desaparece un estilo de vida. ¡Descanse en paz!

JUAN NIÑO DE GUEVARA

POR

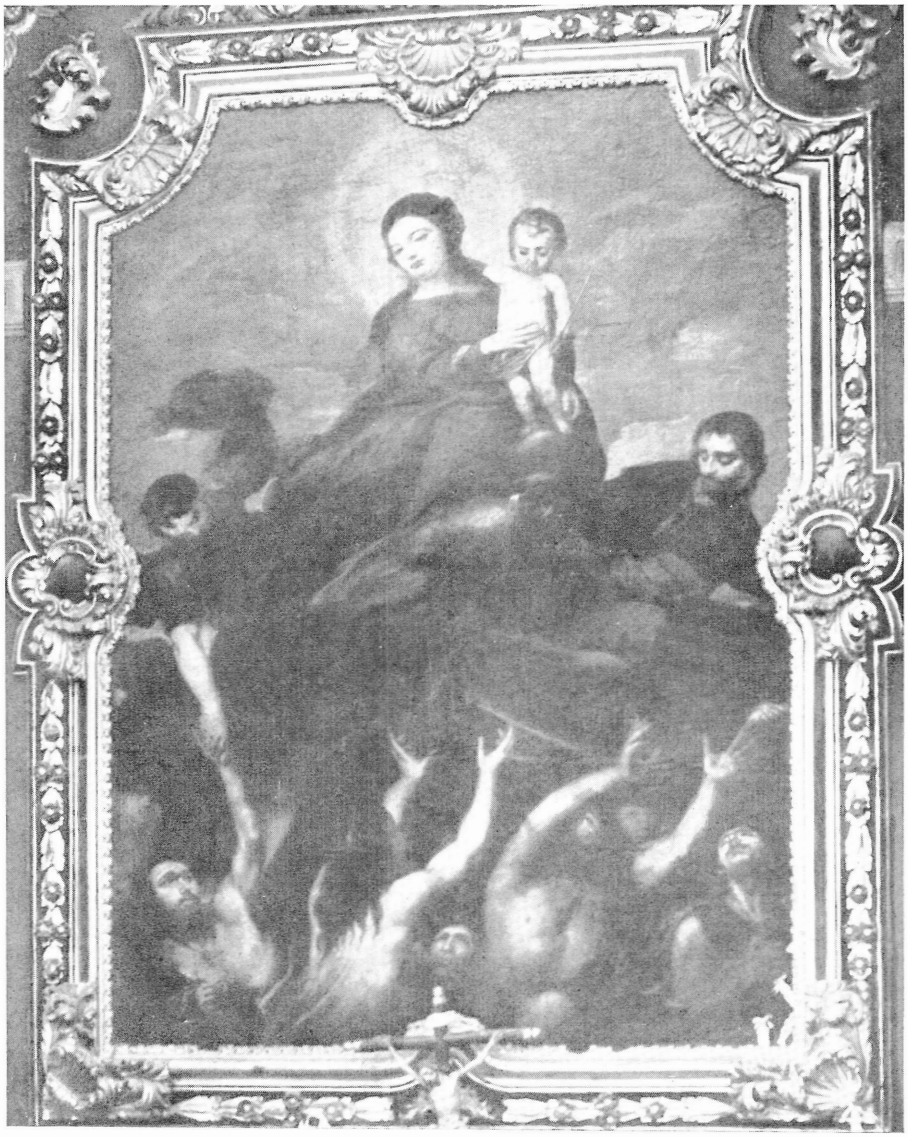
HAROLD E. WETHEY

PROFESOR DE LA UNIVERSIDAD DE ANN ARBOR, MICHIGAN

1. JUAN NIÑO DE GUEVARA

Asunción.

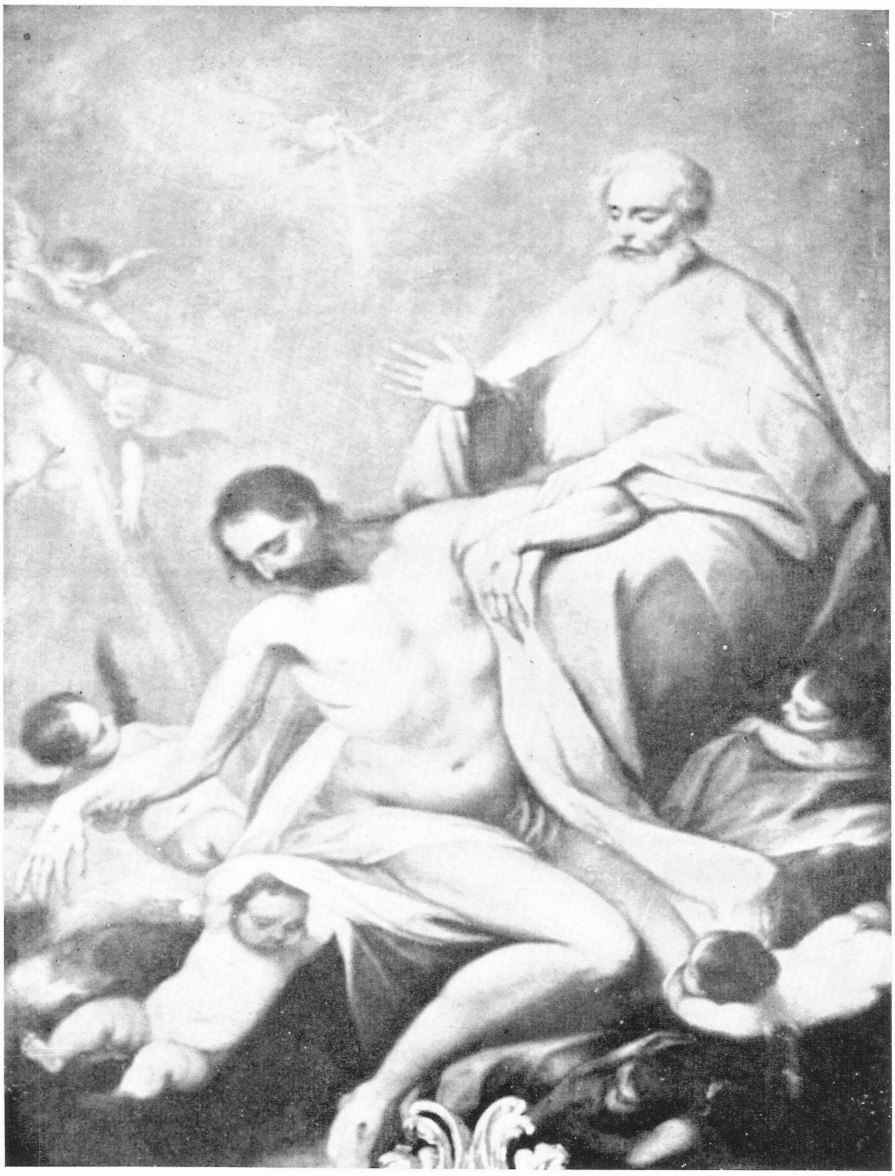
(Catedral de Málaga.)



2. JUAN NIÑO DE GUEVARA

La Virgen de Animas.

(Iglesia de Santiago, de Málaga.)



3. JUAN NIÑO DE GUEVARA

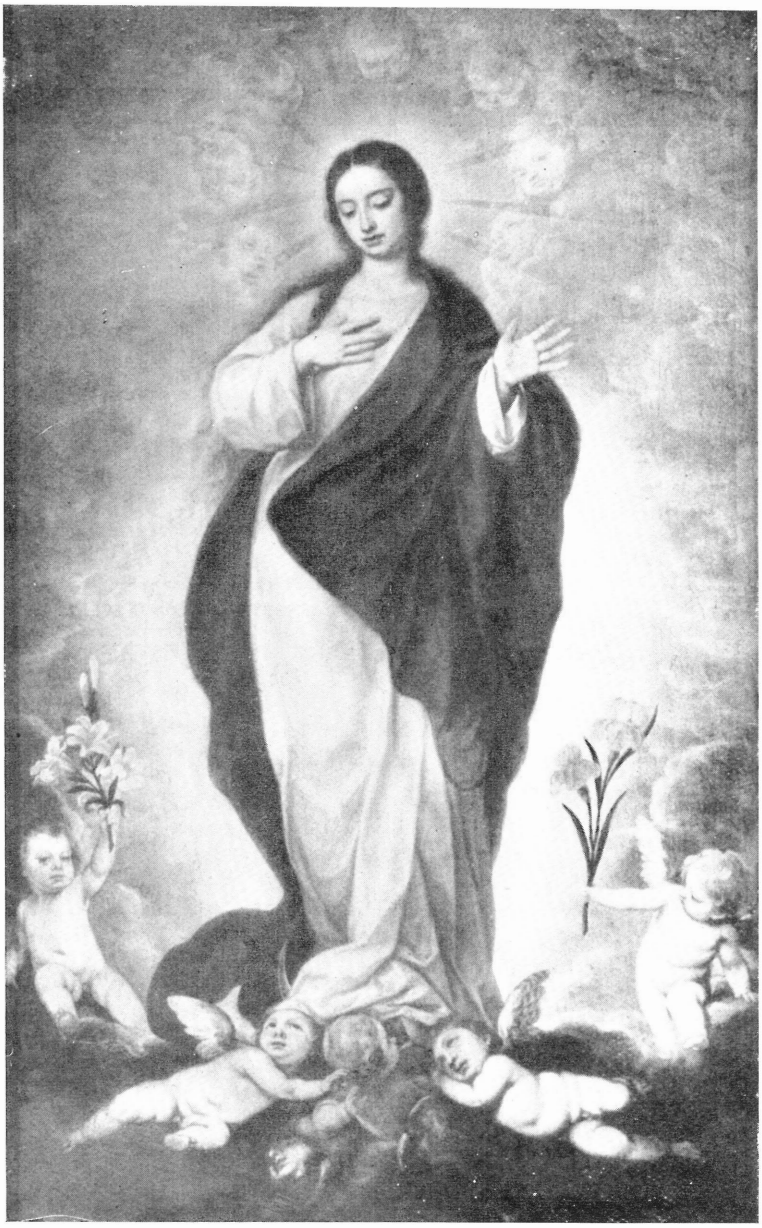
La Trinidad.

(Catedral de Granada.)

4. JUAN NIÑO DE GUEVARA

Inmaculada.

(Destruída; antes, en San Julián, de Málaga.)



5. JUAN NIÑO DE GUEVARA

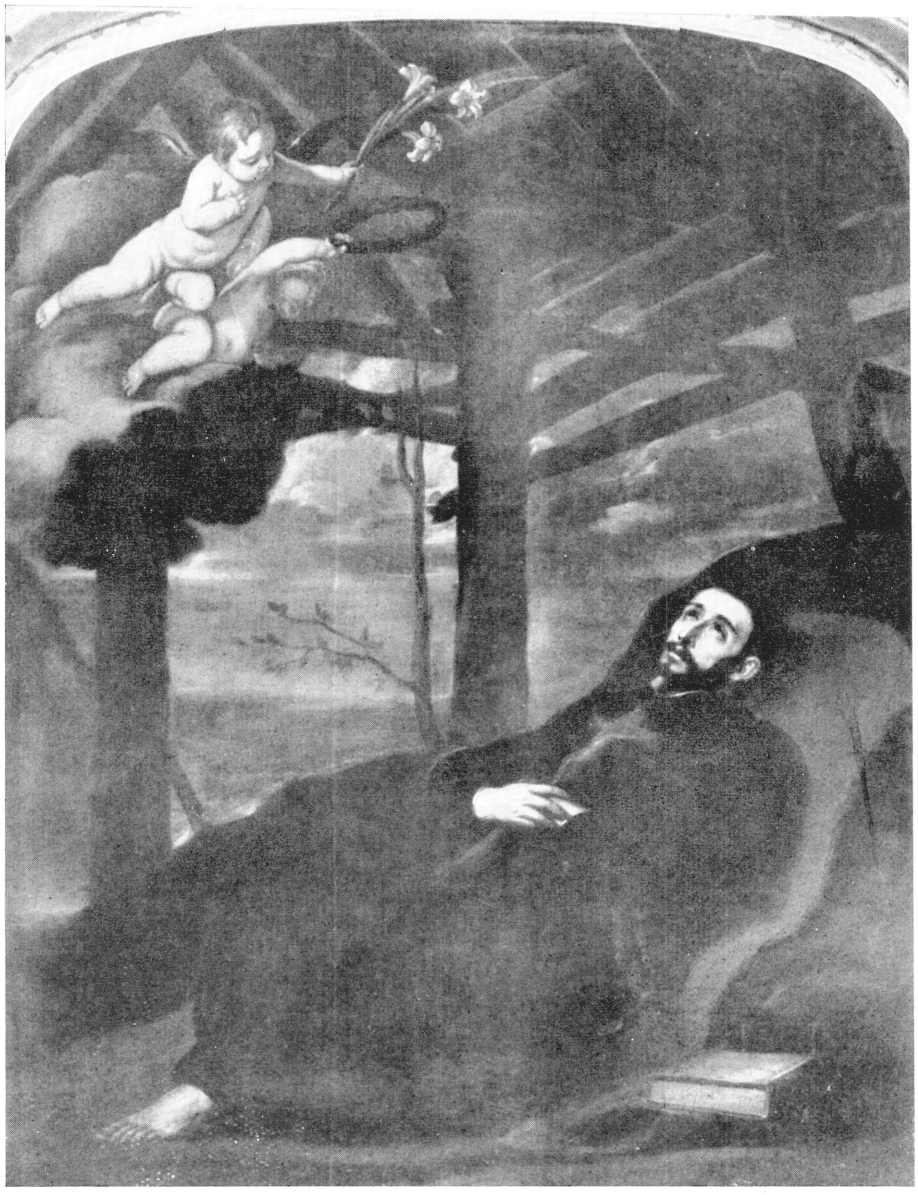
Inmaculada.

(Málaga. Col. Ojeda.)

6. JUAN NIÑO DE GUEVARA

Inmaculada.

(Destruída; antes, en Magdeburg.)



7. JUAN NIÑO DE GUEVARA

San Francisco Javier.

(Catedral de Málaga.)

8. JUAN NIÑO DE GUEVARA

La Magdalena.

(Londres, Courtauld Institute.)

9. JUAN NIÑO DE GUEVARA

Un ángel.

(Kunsthalle de Hamburgo.)

10. JUAN NIÑO DE GUEVARA

Visión de San Agustín.

(Londres, Courtaud Institute.)

Entre los pintores españoles del siglo XVII, Juan Niño de Guevara es poco conocido hoy, siendo una figura de segundo rango. Sin embargo, Palomino nos dejó una biografía relativamente extensa. Este historiador reunió sus datos diez años después de la muerte de Juan Niño, y, por consecuencia, las pinturas citadas como obra del artista pueden aceptarse sin la menor duda [1]. Juan Niño nació en Málaga en 1632; pero su padre, militar, fué trasladado a Madrid por unos cuantos años (1645 - 1648), y Palomino nos dice que el artista estudió con Alonso Cano durante esos años. Ceán Bermúdez, al seguir el esquema de su predecesor, agregó que Niño había regresado al taller de Cano después de trasladarse el maestro a Granada en 1652 [2]. Hay algo de verdad en estas frases, aunque haya algún error en los detalles. Es un hecho que Niño de Guevara estuvo en Málaga en el año 1647, puesto que su firma aparece como testigo en el testamento de Miguel Manrique, firmado el 8 de mayo de ese mismo año. Este documento, descubierto por el Padre Andrés Llordén, sostiene la tradición de que Miguel Manrique fué también maestro de Niño y, sin duda, el primero. Manrique, pintor malagueño, nació en Flandes, hijo de español militar y de madre flamenca. Es posible seguir sus huellas en Málaga desde el año 1636 hasta el año de su muerte, en 1647. La influencia de la escuela de Rubens se ve en su obra, aunque su técnica mediana desmiente la opinión general que él era alumno directo de este gran maestro [3]. La influencia de Manrique

1. Palomino: *Vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles.* Madrid, 1724.
2. Ceán Bermúdez: *Diccionario.* Madrid, 1800, III, págs. 232-236.
3. Llordén, Padre Andrés: «El maestro pintor Miguel Manrique», *Ciudad de Dios.* CLIX, 1947, págs. 513-546; Ceán Bermúdez: *Diccionario,* III, pág. 62.

en el estilo de pintar de Niño de Guevara se puede trazar durante la vida de éste, a pesar de que Alonso Cano lo dominó en sumo grado.

Al examinar los lienzos de Niño de Guevara se ve que, sin duda alguna, tuvo contacto inmediato con Alonso Cano. En la *Asunción de la Virgen* (fig. 1), que está en la Catedral de Málaga, Niño de Guevara trató zafiamente de reproducir la figura de la Virgen del famoso cuadro de Cano, que tiene por sujeto el mismo asunto y que se encuentra en la Catedral de Granada[4]. Por otra parte, las pinturas *La Resurrección, La muerte de San Juan de Dios, La muerte de San Francisco Xavier* (figura 7), el *San Antonio de Padua* y *La Aparición de San José y Santa Teresa*, parecen tener poco de Cano; pero, al contrario, reflejan la instrucción que tuvo Niño bajo Miguel Manrique. Niño pintó otros cuadros en Málaga, en los cuales copió la gran obra del Granadino, *La Virgen del Rosario*, que está en la Catedral de esa misma ciudad. Su lienzo con el mismo asunto, anteriormente en la sacristía de la capilla del Santo Cristo, hasta que se destruyó en 1936, reprodujo la parte superior de la pintura de Cano, pero transformó los cuerpos bellos en criaturas mal formadas. El *Altar de Animas* (fig. 2), todavía en Santiago, Málaga, también está basado, en cuanto a la Virgen, en *La Virgen del Rosario*, del racionero.

Estas pinturas en Málaga, especialmente la *Asunción de la Virgen*, la *Ascensión de Cristo* y el *Altar de las Animas* (figs. 1, 2), nos proporcionan una base sobre la cual podemos juzgar el estilo de Niño de Guevara, cuando probablemente estaba a media carrera, en los años mil seiscientos sesenta. En atención al tipo físico de las figuras, la *Santísima Trinidad*, en la Catedral de Granada (fig. 3), con frecuencia atribuída a Alonso Cano, resulta ser obra de Niño de Guevara. La cabeza de Cristo es en absoluto la misma que la de San José, en la parte superior, a la derecha del *Altar de las Animas*. Otras características más generales de

4. Otra *Asunción* en Santiago, Granada, también a base del cuadro de Cano, es probablemente por un discípulo de Niño.

la *Santísima Trinidad* son completamente típicas de Juan Niño: las manos aplastadas y delgadas como arañas, con sus gestos débiles e inútiles; las facciones de los querubines, sin claridad y suavemente pintadas, y los paños llanos e inexpresivos. Este cuadro de la *Santísima Trinidad*, y aun otro que está en la colección de José Mata Pérez-Fata, en Málaga, son copias sacadas por Niño de Guevara de un lienzo perdido de Cano, conocido por el nombre de *La Chanfaina*. Cruz y Bahamonde hizo la siguiente descripción de este cuadro perdido: "La Santísima Trinidad con el Padre Eterno sentado en su trono, acompañado de ángeles; entre sus rodillas, su hijo difunto y el Espíritu Santo sobre su figura." El cuadro original de Cano se ha perdido. No está en la Colección Banks, en Kingston Lacy, como Mayer y Gómez-Moreno González han pensado, porque ese cuadro representa la *Coronación de la Virgen por la Trinidad* [5].

El ciclo de cuadros en el Hospital de San Julián, en Málaga, constituye la mejor obra de Niño de Guevara. Los lienzos decorativos, en el techo en particular, están muy bien preservados y frescos en color, mientras que detrás del altar mayor está la enorme escena que representa *El Emperador Heraclio, que transporta la Cruz*. Aunque la cronología del artista es difícil de establecer, debido a que no tenemos fecha alguna, puede decirse con bastante certeza que la serie de San Julián es su trabajo más maduro. Probablemente él pintó estos lienzos durante unos años, hacia 1690-1698, puesto que, según Llaguno y Amírola (t. IV, pág. 83), se construyó la iglesia entre 1639 y 1699. La muerte de Niño, en 1693, impide pensar que trabajase después de esta fecha. La destrucción durante la revolución del 1936 fué grande en San Julián; además de varias obras de Niño de Guevara, incluye una de Miguel Manrique, *La boda de la Virgen*, de la cual sólo nos queda un fragmento chamuscado. Desde el punto de vista histórico, así como estético,

5. Cruz y Bahamonde: *Viaje de España*, Cádiz, 1812, XII, págs. 230, 290; Gómez-Moreno González: *Guía de Granada*, Granada, 1892, pág. 279.

la pérdida más grande fué *La Purísima* (fig. 4), de Juan Niño, en la cual obtuvo éste calidades de dibujo y composición muy superiores a las ordinariamente manifestadas. Aunque el prototipo canesco, tal como se ve en la Virgen de Magdeburg (fig. 6), es la fuente de la pintura, Niño de Guevara lo modificó considerablemente en cuanto a la posición de las manos y en la silueta del manto azul contra la túnica blanca. A *La Purísima* de Niño le falta la delicadeza del dibujo de Cano, así como también la belleza física. Las facciones más alargadas de *La Purísima* de San Julián recuerdan la obra de Miguel Manrique y no se parecen en nada a la de Alonso Cano. En *La Purísima* (fig. 5) que se halla en una colección particular en Málaga, la Virgen de Magdeburg está más fielmente copiada. Sin embargo, el dibujo es duro y los contrastes en color fuertemente distinguidos en comparación con el estilo más sutil de Cano [6]. Este cuadro, el cual se ha atribuído a Cano, es característico de Niño de Guevara en todos los detalles. El rostro, flojo, con la nariz y la boca toscas, el pelo espeso y el cuerpo grueso de la Virgen se encuentran en *La Asunción* (fig. 1), en la Catedral de Málaga, así como también en la Virgen de San Julián. Quizá lo más curioso de todo sea los querubines, con los cuerpos desmañados y las caras caracterizadas por frentes estrechas. Esa estrechez de ceja y la inclinación de la cabeza hacia atrás ocurren en casi todas las pinturas del artista Niño de Guevara. El color de esta *Purísima* tampoco se parece al de la obra de Cano. El trasfondo es amarillento y el halo es de semejante tono, en tanto que Cano empleó un azul pálido y pintó un nimbo de cabezas de querubines usando un carmín transparente.

El estilo de Niño de Guevara sería más claro, a nuestro entendimiento, si fuese posible conseguir fotografías de todas sus pinturas que se encuentran en la Catedral de Málaga. Una *Purísima* suya está colocada junto a la puerta noroeste, que da al patio. El prototipo de Cano

6. Gómez-Moreno, María Elena: «Pinturas inéditas de Alonso Cano», *Archivo Español de Arte*, XXI, 1948, pág. 244.

en este caso es la famosa Virgen en el oratorio de la Catedral de Granada, aunque también está algo modificada. Otras obras de Niño de Guevara son el enorme *San Miguel*, que se halla en la parte sur del crucero [7], y *La Anunciación*, que vino aquí del convento de la Encarnación de las Agustinas Recoletas. Ponz fué el único que aceptó una atribución local errónea a Cano [8]. Si *La Anunciación* fuese propiamente fotografiada, sin duda resultaría ser una de las obras más interesantes de Niño de Guevara. La luz en la Catedral es muy débil e insuficiente para poder ver bien esta pintura. Con probabilidad, el dibujo de *Gabriel* (figura 9), en el Kunsthalle de Hamburgo, puede atribuirse a Niño, porque parece ser un estudio para este cuadro.

Dibujos que fueron en tiempos pasados atribuídos a Juan Niño de Guevara, merecen consideración seria, puesto que la atribución a un maestro secundario tiene un valor comercial insignificante. *La Magdalena en penitencia* (fig. 8), en el Courtauld Institute de Londres (anteriormente de la colección de Sir Robert Witt), supera a las otras por su técnica superior; está ejecutada con gran facilidad en pluma y aguada de bistre. El punto de partida para los querubines de cuerpo entero se halla en la obra tardía de Cano, en el santuario de la Catedral de Granada. Sin embargo, las peculiaridades de la cabeza de la Magdalena y las manos grandes están, indiscutiblemente, en el propio estilo de Niño de Guevara. Un dibujo en la misma colección, *El éxtasis de San Agustín* (fig. 10), se atribuye también a Niño; se reconoce el estilo canesco, pero es una obra dura y perfunctoria. Puede ser que este dibujo fué un estudio hecho para una serie agustina, puesto que dicen que el artista pintó en los claustros agustinos de Granada y Córdoba [9]. Si es cierto que Cano dió a su alumno dibujos de la vida de San Agustín para

---

7. Citado primero por Palomino y después por Ponz y Ceán Bermúdez.

8. Ponz: *Viaje*, Madrid, 1794, tomo XVIII, carta V, 47; dado a la Catedral de Málaga en el siglo actual según las «Actas Capitulares», 1915, núm. 77.

9. Palomino; Ceán Bermúdez: *op. cit.*, III, págs. 234, 236; Cruz y Bahamonde: *op. cit.*, XII, p. 220.

las pinturas murales del claustro agustino de Granada, como lo afirma la tradición, el dibujo de Cano que representa a *San Agustín de rodillas ante el Papa*, ahora en el Kunsthalle, en Hamburgo, sería uno de éstos [10]. Otro dibujo, en Hamburgo, representando el *Bautismo de Santo Domingo*, es de un discípulo de Cano, de poco mérito, que no se puede identificar. Lo último que vamos a mencionar es una hoja que pertenece al Museo del Prado y que representa una *Bendición de Santo Domingo*. Obra evidentemente hecha por un artista canesco, se asemeja a *El éxtasis de San Agustín* (fig. 9), en el Courtauld Institute.

El estudio de una figura como Juan Niño de Guevara nos lleva a las minucias de la historia del arte. Su importancia local como uno de los pocos maestros de la escuela de Málaga es indiscutible. Sin embargo, en un sentido más amplio, lo importante de su obra está principalmente en esclarecer la carrera del gran maestro Alonso Cano, el cual tuvo una gran influencia sobre él. Sólo al examinar tales obras secundarias es posible mostrar el error en atribuir a los grandes artistas los esfuerzos relativamente débiles de sus discípulos menos dotados.

---

10. Wethey, H. E.: «Alonso Cano's Drawings», *Art Bulletin*, XXXIV, 1952, pág. 225, fig. 23.

LA SECCIÓN DE MÚSICA DE NUESTRA ACADEMIA:

HISTORIA INTERNA DE SU CREACION

POR

JOSE SUBIRA

Se creó la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando el 13 de junio de 1752 y adoptó por divisa los atributos de la Pintura, la Escultura y la Arquitectura. La Música estaba por completo ausente de esta Corporación, y en tal estado siguió durante ciento veintiún años.

No faltaron intentos, deseos o propósitos aislados de que se la incorporase a esas tres hermanas suyas. El más antiguo de cuantos conocemos data del año 1779, en que don Tomás de Iriarte publicó su poema *La Música*. Este erudito artista revistió la sugerencia con elevados versos, a tono con lo que exponía él mismo en el argumento correspondiente, cuando se expresó así: "El Buen-gusto se aparece en la Real Academia Matritense, de las Nobles Artes en el día de una pública distribución de premios, cuando a la Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado, que allí se reúnen, se han agregado la Poesía y la Elocuencia. Propone a todas estas Artes el establecimiento de una Academia o Cuerpo Científico de Música; y ellas, aplaudiendo la idea, ofrecen contribuir cada una por su parte al adelantamiento y honor de su hermana." Estas palabras fueron muy leídas y muy gustadas, indudablemente; pero la idea no tomó cuerpo, calor ni vida.

Transcurren muchos más años. Muere el siglo XVIII. Nace el siglo XIX. Cuando éste venía corriendo la segunda mitad de su curso, don Antonio Gil de Zárate contestó al discurso del joven Académico, En la Real Academia de Nobles Artes, don José Pagniucci Zumel, en 1859, y en su afectuosa disertación expuso paladinamente que dicha Corporación carecería de unidad y de fuerza mientras no incorporase a músicos y actores, porque, según su propio decir, "también la belleza se manifiesta por medio de la acción y de los sonidos".

Si tales palabras hallaron eco, bien pronto éste se extinguió, y la Música seguía, como en el reinado de Fernando VI y como en la época de Iriarte, sin la representación oficial y corporativa que dan las instituciones académicas. ¿Hasta cuándo? Hasta el día 8 de mayo de 1873.

* * *

Para enfocar debidamente el tema enunciado en el estudio presente, juzgamos imprescindible señalar algunos antecedentes, bien trascendentales por su importancia. De ningún modo nos guiarán la fantasía ni la pasión al exponerlos con la exactitud que requiere toda exposición histórica, pues sobre los mismos informa, llevándolos por su debido cauce, un folleto cuya portada exhibe un título dilatado: "Resumen de las actas y tareas de la Academia de Bellas Artes durante el año académico de 1872 a 1873, leído por su Secretario General el Excelentísimo Sr. D. Eugenio de la Cámara en la sesión pública celebrada el 8 de diciembre de 1873, y discurso inaugural leído en la misma sesión por el Excmo. Sr. D. Juan Bautista Peyronet, Académico de Número".

Este folleto dedica varias páginas al asunto, verdaderamente capital por lo novísimo y reformador de tradiciones seculares. Allí se lee: "En el año anterior (es decir, en 1872) el Gobierno había consultado sobre la conveniencia que pudiera tener el dar representación oficial al Arte de la Música, ya fuese creando una Academia especial, ya agregando a la de San Fernando una Sección nueva." La Academia elevó un extenso dictamen, "haciendo notar las diferencias esenciales que existen entre las artes plásticas, que constituyen la especialidad de su Instituto..., y el Divino Arte de la Música, extraño completamente al Dibujo". Reconociendo, eso sí, "la conveniencia de que tenga su representación oficial en un Cuerpo de índole análoga a la suya", creyó, sin embargo, que éste no debía ser la Academia de las tres Nobles Artes, y

así lo hizo presente al Gobierno. El Ministro de referencia era don Víctor Balaguer.

Por iniciativa de don Emilio Castelar, a la sazón Presidente del Poder Ejecutivo de la República Española, recién instaurada y próxima a hundirse, y con la firma de don Eduardo Chao, Ministro de Fomento, bajo cuya dependencia se hallaban entonces las Ciencias, las Artes y la Instrucción pública, se creó la Sección de Música, mediante Decreto de 8 de mayo, inserto en la *Gaceta de Madrid* el día 10 del mismo mes, cambiándose el primitivo nombre de la Corporación por este otro: "Academia de Bellas Artes."

La Academia, sorprendida por tan inesperada disposición gubernamental, hizo presente al Ministro de Fomento sus anteriores observaciones, sin que produjera efecto alguno esta última gestión. Y el día 28 se firmó otro Decreto por el cual se nombraban los doce Académicos de la Sección musical. Los designados fueron don Hilarión Eslava, don Emilio Arrieta, don Francisco Asenjo Barbieri, don Jesús de Monasterio, don Valentín Zubiaurre, don Juan M. Güelbenzu, don Mariano Vázquez, don Baltasar Saldoni, don Rafael Hernando, don Antonio Romero, don José Inzenga y don Antonio María Segovia.

Informa el Sr. De la Cámara, en el citado "Resumen de las actas y tareas de la Academia de Bellas Artes...", que, ante el hecho consumado, la Academia, en sesión de 9 de junio, acordó: 1.º Acatar y obedecer lo dispuesto por la Superioridad; 2.º Convocar a los nuevos Académicos a la sesión del día 30, último del año, a fin de que tomasen asiento antes de entrar en las vacaciones, y 3.º Que se verificara el acto de toma de posesión entrando todos ellos en la Sala de sesiones, después de reunida la Academia, siendo introducidos por una Comisión de su seno, dando lectura a los Decretos referidos y cumpliendo las demás formalidades de costumbre.

"El 30 de junio —dice aquel "Resumen de las actas y tareas..."— concurrieron todos, excepto el Sr. Asenjo Barbieri, que había renunciado su puesto; el Sr. Vázquez y el Sr. Arrieta, que se hallaban ausentes; y, después de llenar las formalidades acordadas y oír una breve y expresiva improvisación del Sr. Eslava, a la que contestó el Sr. Director, y algunas oportunas frases del Sr. Segovia, quedaron incorporados a la Academia."

El mismo "Resumen..." declaró, tras esto, lo que juzgamos oportuno reproducir literalmente: "Hase suscitado después en algunos de los nuevos Académicos la duda de si su recepción debería solemnizarse con una sesión extraordinaria y pública para cada uno, en las cuales leyesen sus respectivos discursos, como es práctica y costumbre en todas las Academias, contestándoles un individuo de número en nombre de la Corporación; pero la Academia, después de discutir madura y detenidamente este punto, y aun sin detenerse a considerar las dificultades que ofrecería y las dilaciones que produciría el verificar doce recepciones consecutivas; teniendo en cuenta que los señores de la Sección de Música no son Académicos electos a quienes falte el requisito de la recepción pública, que es en otros casos como el complemento y la sanción de la votación que les abrió las puertas de esta Casa, y en cuyo acto reciben la investidura y toman asiento entre nosotros, sino que son verdaderos Académicos de número con todos los derechos de tales, con voz y voto en nuestras Juntas, a las cuales pueden asistir desde que se les dió posesión en la de 30 de junio último; consideran que al someterse a semejante formalidad (la de la recepción pública), lejos de practicar un derecho, lo que realmente hacían era abandonar el que tienen, pues aparecería como incompleto el acto de su recepción, que ya está consumado y perfecto." Añádese ahí que al crearse una Academia nueva sus individuos son elegidos la primera vez por el Gobierno.

Como se ve por los anteriores párrafos, el único Académico de aquellos doce que renunció el cargo fué don Francisco Asenjo Barbieri, si bien después ingresó e incluso leyó un discurso en sesión pública y solemne cual pocas. Esto ha hecho suponer que Barbieri se había arrepentido de su renuncia; mas, sin embargo, no fué así ni mucho menos. Precisamente rechazó la designación por una laudable honra de amor propio y profesional. Impuso con tesón sus exigencias, y cuando logró vencer es cuando aceptó el cargo.

De todo ello da fe documental una serie de escritos (oficios, cartas ajenas y borradores de las propias) que su poseedor don José Bilbao, excelente amigo mío, me facilitó para que las copiara e hiciera uso de su contenido cuando y como lo tuviese a bien. Dormidas estaban esas copias mías durante un cuarto de siglo, en espera de una oportunidad que me permitiese darlas a la pública luz con la solemnidad debida. Llegó este momento por haber tenido el honor de que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando me eligiese Académico de número, con la particularidad de que el asiento que tengo la honra de ocupar es aquel que ocupó Güelbenzu primeramente, y que a su fallecimiento habría ocupado don Emilio Castelar, el creador de la Sección de Música, electo en 1894 y fallecido en 1899 sin haber tomado posesión de su plaza. Me congratula en grado sumo exhumar el contenido sumamente interesante de unos papeles con los que el insigne Barbieri mostró su alteza de miras, su entereza de carácter, su espíritu independiente, su amor a la Música, su afecto a la profesión y su deseo de realzarla de un modo absolutamente objetivo, sin perseguir lucros económicos ni tener ambiciones personales. Aquel gran compositor, aquel gran erudito y aquel gran Académico, cuyos merecimientos no serán nunca bastante ensalzados, mostró en tales circunstancias cuantísimo valía como caballero también.

Encontróse Barbieri con un oficio fechado el 28 de mayo de 1873 y firmado por el Ministro de Fomento, don Eduardo Chao, donde se

le comunicaba, para su conocimiento y satisfacción, según frase ritual, que le había nombrado Académico de la nueva Sección introducida por el Gobierno en la Academia de Bellas Artes. Declaraba ese documento que tal designación se había efectuado atendiendo al mérito y circunstancias que concurrían en aquel artista. ¿Para su conocimiento? Sí. ¿Para su satisfacción? No. ¿Cómo reaccionó entonces Barbieri? Su respuesta es un valioso documento psicológico y con ella se inició un "tiroteo" epistolar en el que intervinieron varias personas y que duró varios meses. Esa respuesta —muy propia de un artista que no ansiaba honores, puesto que se los venía granjeando su obra, y que sólo quería mantener su independencia por encima de todo— presentaba la forma de oficio, como vimos por la copia autógrafa, donde se dice textualmente:

> «Profundamente agradecido al señalado favor que V. E. me ha hecho nombrándome individuo de la Sección recientemente creada en la Academia de Bellas Artes, debo hacer presente a V. E. que, consagrado toda mi vida al estudio y práctica del divino arte de la Música, creo, no obstante, que aún no he llegado a reunir todas las condiciones necesarias para considerarme digno del respetable título de Académico; y aunque una ciega vanidad me aconsejara olvidar lo mucho que me falta para sentarme por derecho propio en tal alto puesto, hay en mí otras ideas que me obligan a no aceptarlo por ahora. La principal es la siguiente: «Yo, que tantos y tan inmerecidos premios debo al público que oye de continuo mis composiciones, antes que ser Académico deseo merecer otros; quiero concurrir al premio de Roma, y también a los certámenes artísticos y literario-musicales que sin duda fundará la Sección nuevamente creada. Por consecuencia, si yo perteneciera a la Academia, por este mismo hecho me hallaría imposibilitado de optar a sus premios, y como éstos tienen para mí el mayor atractivo, ruego a V. E. se sirva relevarme del puesto académico a que tan generosamente se ha dignado ascenderme, sin que por esto crea V. E. que olvidaré nunca el gran favor que le debo y le agradezco de todo corazón.»

Al parecer, el Ministro dió por no recibido el precedente oficio, o, dicho en términos vulgares, dió la callada por respuesta. Siguió considerando a Barbieri como Académico, y por tal razón, en 17 de junio, el Secretario general interino de la Academia, don Juan Bautista Pey-

ronet, comunicó —en oficio impreso y tachado en parte para ajustarlo a la nueva denominación "Academia de Bellas Artes"— que se había fijado el día 30 de aquel mismo mes, a las ocho y media de la noche, en el Salón de Juntas, para que Barbieri tomase posesión de individuo de la nueva Sección de Música. Respondió Barbieri en 20 de junio que, por haber renunciado al cargo, le sería imposible asistir a la toma de posesión del mismo.

Este mismo día 20 de junio, el Ministerio envió a Barbieri una comunicación que hubiera podido halagar su amor propio y vencer su resistencia inquebrantable. No admitía el Gobierno esa dimisión "porque —según palabras textuales—, muy merecedor a esta distinción, son necesarios sus servicios para la vida artística de la nueva Sección, a fin de que su ilustración, celo y actividad contribuyan a dar a sus trabajos el impulso y desarrollo que el divino arte necesita y la opinión pública espera de los nuevos Académicos; y confía que el Sr. Barbieri sabrá, en su patriotismo y amor al arte que cultiva con tan general aplauso, sacrificar sus intereses personales en beneficio de aquél." El traslado de esta decisión ministerial estaba firmado por el Director general interino de Instrucción Pública, dependiente del Ministerio de Fomento, don P. de Victoria y Ahumada. Transcurridas dos semanas y llegado el 4 de julio, el Secretario interino de la Academia envió a Barbieri un oficio reproduciendo el texto de la mencionada comunicación ministerial, si bien dicho oficio no llegó a manos del destinatario hasta tres días más tarde.

A partir de entonces comienzan las escaramuzas, cada vez más violentas, que acabarán en fuego nutrido. El 5 de julio manda Barbieri un oficio al Director de la Academia de Bellas Artes, don Federico Madrazo, notificándole que ante los halagüeños términos en que el Gobierno se había negado a admitir la renuncia ("términos que ya V. E. habrá leído en la *Gaceta* de ayer"), estima que no sería digno insistir en su resolución. Así, pues, comenzaría a ocuparse "en escribir el dis-

curso de costumbre en tales casos en todas las Academias de España y del Extrangero", y en cuanto lo terminase tomaría las órdenes del Director para la celebración del acto público y solemne en que actuaría como recipiendario. El Director de la Academia contestó a este oficio de Barbieri con otro, fechado el 8 de julio, exponiéndole que no era preciso discurso alguno, y que, procediendo como lo habían hecho sus otros compañeros, bastaba se presentase a la primera sesión de la Junta, la cual se celebraría una vez concluídas las vacaciones veraniegas.

Un día después, o sea el 9 de aquel mes de julio, respondió Barbieri con otro oficio, dirigido al Director de la Academia, cuyo contexto dice:

> «Tengo el sentimiento de confesar a V. E. que no he comprendido bien su oficio de ayer, contestación al mío del 5 del corriente. Por esto vuelvo a molestar la atención de V. E. para rogarle se sirva decirme categóricamente si se me permitirá o no tomar posesión del cargo de Académico *en sesión pública* y con todas las formalidades de costumbre. Ruego también a V. E. me conteste a la mayor brevedad posible, porque de su contestación dependen varias determinaciones que me son urgentes.»

No se hizo esperar la respuesta, pues el Director de la Academia contestó con otro oficio, fechado el día 10. La intención que puso entre líneas se trasluce fácilmente. He aquí el texto literal de Madrazo:

> «Contesto al oficio que se sirve V. S. dirigirme con fecha de ayer, y me sorprende en verdad que no haya V. S. comprendido que, siendo Académico de *número*, no necesita tomar posesión del cargo en sesión pública, como los Académicos *electos*.
>
> »Del mismo modo que se invitó a V. S. y a sus dignos colegas a asistir a la última Junta antes de las presentes vacaciones, la Academia ha invitado siempre a los Académicos de número por derecho propio a tomar asiento entre los demás y asistir a las sesiones. Así, ni más ni menos, tomaron asiento también los Académicos nombrados por el Gobierno en 1.º de Abril de 1846, según consta del acta de instalación de 19 del mismo mes, cuando reformó los antiguos Estatutos, y así, repito, lo han tomado después los supernumerarios que han entrado a ocupar las vacantes de número cuando les ha correspondido.

»Por consiguiente, cuando en la Sección de Música haya alguna vacante, entonces el que sea elegido por la Academia para llenarla tomará posesión de su plaza en sesión pública y de la manera que disponen nuestros Estatutos.

»Creo que con esto no podrá menos de comprender V. S. que no había entendido bien, quizás por su excesiva modestia, que es V. S. tan Académico de número como los demás, de las cuatro Secciones, que lo son.

»Por lo demás, no dejarán de presentársele a V. S. ocasiones en que leer producciones de su docta pluma cuando la Academia reanude sus tareas.»

Este oficio iba dirigido al "Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri, Académico de número". Pero el compositor, en vez de darse por satisfecho, contestó al siguiente día, 11 de julio, con otro oficio, cuyas primeras líneas, aceradas en la intención, dicen así: "Sólo por pagar a V. E. la deuda de cortesía contesto a su muy expresivo y galante oficio de ayer; pues, por lo demás, no trato de discutir sobre esa nomenclatura, arbitraria hoy, de académicos *de número* y académicos *electos*." Decíale Barbieri a Madrazo que éste, "en su gran sabiduría", no podía haber olvidado la distinción entre la antigua y benemérita *Academia de San Fernando*, que ya pertenecía a la Historia con sus reglamentos y prácticas del año 1846, y la nueva *Academia de Bellas Artes*, carente de prácticas legales por no haber aprobado aún el Gobierno su Reglamento. A continuación expuso Barbieri, con toda claridad, la causa de su actitud:

«Yo, que me precio —dice— de muy humilde y cortés, pero que al propio tiempo quiero para las Artes en general todas las honras que se merecen, antes de tomar posesión de mi cargo académico traté de experimentar bien hasta qué grado llegaba la fraternidad en esa Academia, de que V. E. es dignísimo Director.—Ahora que he conseguido mi objeto y que las explícitas declaraciones de V. E. (con su poquito de ironía y todo) no me dejan rastro de duda, veré lo que me convenga determinar. Entre tanto, sólo me permitiré corregir el *lapsus calami* que ha cometido V. E. en el sobre de su precioso oficio, titulándome «individuo de número», cuando V. E. sabe perfectamente que hasta que haya tomado posesión no seré tal para esa Academia, sino tan sólo el D. Francisco Asenjo Barbieri incluído en el Decreto de 28 de Mayo del corriente año.»

Tras esta declaración (que también tiene "su poquito de ironía y todo") Barbieri cerró este oficio con un párrafo de mayor suavidad, en el que expresaba a Madrazo que no olvidaría el favor de haberle contestado con tanta rapidez a sus comunicaciones, "aunque esto y mucho más se puede esperar siempre de su probada cortesía".

¿Consideraba Barbieri suficiente esta explícita respuesta? Seguramente, no; pues aquel mismo día, 11 de julio, envió al Ministro de Fomento otro extenso oficio en el que fundamentaba sus sospechas y confirmaba los motivos de su proceder. Decía que, profundamente agradecido por los términos extremadamente galantes en que se habían negado a admitirle su renuncia de Académico, había informado al Director su propósito de tomar posesión en sesión pública y con la formalidad de costumbre por doquier; y que el Director, fundándose en disposiciones, a la sazón anuladas, del año 1846, en vez de acceder, quería darle posesión del cargo en sesión ordinaria. Tras esta exposición de hechos, Barbieri hacía insinuaciones contundentes y fijaba propósitos inconmovibles:

> «Sería muy aventurado suponer —leemos en el manuscrito de puño y letra del mismo Barbieri— intenciones malévolas de parte de los antiguos académicos; pero aunque ellas no existan, no se podrá negar que la Sección de Música queda muy rebajada en el hecho de obligarla a sujetarse a una ley derogada, ley que impide a los individuos de aquélla levantar la voz para dar público testimonio de las glorias de su arte en el acto público de su recepción académica.
>
> »Lejos de mí la idea de hacer ostentación de ningún género, porque demasiado conozco lo escaso de mi talento; sin embargo, no puedo avenirme de buen grado a penetrar en la Academia por un portillo y en la oscuridad de la noche, porque aunque mi humilde personalidad menos que eso merece, no así el Arte que profeso, el cual creo que no debe nunca entrar en la Academia sino por la puerta principal y a la clara luz del sol del mediodía, aunque no sea más que para que el público vea la importancia que da el Gobierno de la República al civilizador Arte de la Música, Arte que ya tantos y tan grandes favores le debe.»

Fundándose en estas razones, Barbieri pedía al Ministro ordenase al Director de la Academia que dejara al arbitrio de todos y cada uno de los individuos de la nueva Sección de Música el tomar posesión de sus cargos, por esta sola y única vez, en la forma que tuvieran por conveniente, ya juntos o separados, y en sesión pública u ordinaria. "De esta manera —decía para terminar su ruego— podrá corregirse en parte la falta cometida con los que, tal vez sorprendidos, han tomado posesión de una manera extralegal y en cierto modo inconveniente, y los que no la hemos tomado podremos igualmente ingresar en la Academia con todo el decoro debido a nuestro Arte."

* * *

La conducta de don Federico de Madrazo, al hallarse con aquel oficio, fué la del hombre que, por estimar hondamente a Barbieri como persona y como artista, no quería romper su amistad con él; pero que, por otra parte, debía defender los intereses de la Corporación a cuyo frente se hallaba como Director de la misma. Por eso, el día siguiente, 12 de julio, contestó al compositor, no de oficio, sino enviándole una carta particular. El propio Madrazo expuso taxativamente allí que le era imposible aceptar una réplica en forma oficial por tratarse de un asunto —el de la observancia de los Estatutos académicos— que tanto le competía, y porque juzgaba lesiva para su autoridad como Director la prolongación oficial de una polémica en la que tan interesado estaba el amor propio. Invitaba a Barbieri a que le manifestase como amigo todo cuanto se le ocurriera. Y partiendo *a priori* del supuesto de que aquél aceptaría este modo de razonar, se extendió Madrazo en amplias explicaciones sobre la validez de los Estatutos, Reglamentos y prácticas antiguas, en tanto no hubiese aprobado el Gobierno aquellos que deberían sustituirlos. Asimismo se extendió sobre la distinción entre académicos electos y de número, cuya raíz y base estaba "en el

buen sentido, anterior a toda ley escrita". Mostraba la notable contradicción de Barbieri al afirmar que a la sazón la Academia no tenía Estatutos, ni Reglamentos, ni prácticas legales, y al pretender, sin embargo, que se le diera posesión con arreglo a prácticas establecidas por una legislación que estaba caducada ya según ese contendiente. Aduciendo ejemplos concretos del pasado, recordaba que cuando, en circunstancias extraordinarias, el Gobierno había interrumpido el procedimiento normal y regular de elección, como ésta dejaba de ser libre, faltaba motivo para que el designado de orden superior quedara sujeto a las ceremonias establecidas para pasar de la categoría de *electo* a la de *numerario*. La ritualidad, en casos excepcionales, había sido igual a la practicada entonces con los Académicos de la Sección musical. "El nuevo Académico numerario por ministerio de la ley y no inferior en categoría a ninguno de nosotros los antiguos Académicos, ha ocupado su sillón sin solemnidad de ninguna especie." Por tanto, si quedase autorizado Barbieri para quebrantar esta norma, el hecho constituiría una excepción inmotivada. Madrazo rebatía de pasada, por no darles importancia ni avivar el fuego, ciertos reproches de su amigo, como los encerrados en las frases "la honra que le merece el Arte", "la fraternidad académica" (demostrada por el hecho de que el Académico novel Sr. Hernando hubiera sido elegido por los viejos Académicos Secretario de la Comisión reformadora de los Estatutos), la "humildad y cortesía" de que había blasonado su contendiente y "otros saetazos que en su oficio me dispara, como el supuesto *lapsus calami*", pues nada tenían que ver con el punto debatido, y hubieran hecho "demasiado molesta esta contestación". Para concluir tan larga epístola expresaba Madrazo su deseo de que fueran satisfactorias sus explicaciones y se repetía con tal motivo "af.^{mo} y apasionado Amigo y serv.^{r}".

Invitado Barbieri a expresarse con toda claridad, no sólo aceptó la propuesta, sino que se apresuró a responder adecuadamente. En efec-

to: el siguiente día, domingo 13 de julio, escribió una extensísima carta que constituía en parte un capítulo de agravios y que además incluyó algunas disculpas. Un día más tarde, o sea el 14 de aquel mes, le contestó Madrazo manifestando haber "recibido con gusto su franca y afectuosa carta de ayer". Añadió que, por no poder contestarla con toda latitud, le devolvía a Barbieri tan extensa epístola, señalando allí con lápiz rojo y en numeración correlativa aquellos puntos merecedores de comentario y advirtiendo que se la enviaba en calidad de devolución, por lo que las pertinentes notas iban adjuntas. Para no dilatar el presente artículo, entresacaremos lo más substancial de ambos documentos y empalmaremos cada punto controvertido con la réplica de Madrazo.

Barbieri empezó declarando no llevar a mal la devolución de su anterior oficio, porque ya se lo esperaba y porque había dado motivo a la carta que acababa de recibir y a la cual contestaba "con toda la franqueza debida a un artista tan distinguido y a un amigo tan cariñoso y tan querido" como lo era Madrazo para él. Tras esto hizo un poco de prehistoria en relación con "este fastidioso asunto académico". Dijo que mucho tiempo antes, cuando había desempeñado Víctor Balaguer la cartera del Ministerio de Fomento (del cual dependía entonces todo lo referente a Instrucción Pública y Bellas Artes), y al cual Barbieri no conocía, recibió nuestro compositor una visita de Arrieta y Soriano Fuertes para manifestarle que aquel escritor y político proyectaba crear una Sección de Música en la Academia de Bellas Artes, por lo cual había pasado una consulta a esta Corporación. Con tal motivo, esos dos músicos rogaron a Barbieri que les acompañase a ver al Académico A..., por ser este señor uno de los que debían contestar a la consulta, para inclinar su ánimo en favor de tal idea. Allá fué Barbieri, en efecto, pero contra su voluntad y por no desairarles. Al hablar del asunto, el Académico A... "se subió a su cátedra, tomó la palmeta, y con su tono dogmático nos habló en tal sentido que pudimos

quedar convencidos de que la Academia era completamente hostil a la admisión de la Música en su seno." Sus compañeros se propusieron proseguir las visitas a otros de los ponentes, y Barbieri se negó entonces a acompañarles. ¿Por qué? El mismo lo declaraba con alteza de miras: "Porque nunca he querido —tales son sus plausibles palabras— que los favores a mi arte sean mendigados, sino hechos por la fuerza de la razón y la justicia, y *máxime* cuando tal mendicidad podría traducirse por un deseo de ser Académico, que yo no tenía ni tendré jamás". Corrió el tiempo, y cuando nuestro compositor ni siquiera pensaba que hubiese Academias en el mundo, le sorprendieron dos Decretos: el de 8 de mayo, creando la Sección musical en la de Bellas Artes de Madrid, y el del 28 del mismo mes, nombrándole a él Académico en compañía de otros once señores muy apreciables, pero entre los cuales sólo a tres o cuatro consideraba con la necesaria aptitud, no obstante ser todos artistas distinguidos.

(Nota primera de Madrazo: "Creo que en esto tiene usted razón".)

Hacíase eco Barbieri de la polvareda que aquel acuerdo gubernamental había levantado entre los Académicos, tanto en algunas sesiones como individualmente, por tertulias, cafés, plazas y calles, pues "no ha habido menosprecio que no se haga, ni majadería que no se diga, del arte de la Música y de los que lo profesamos", siendo lo peor que incluso se los insultara oficialmente en una protesta elevada por la Corporación al Ministerio.

(Nota segunda de Madrazo: "Es de todo punto equivocada semejante suposición, a no ser que sea insulto calificar de *Arte Divino* a la Música, como se hace en la Representación de la Academia al Gobierno a que usted alude y que he de tener el gusto de hacerle leer para que se asombre de la malicia con que han faltado a la verdad los mismos *amigos* que han servido de correos entre la Academia y los músicos".)

Proseguía Barbieri diciendo que aquella protesta, según rumores, había sido redactada por el Académico *no artista* A... y por otro Académico cuyos méritos, para ser tal, consistían en haber comprado una estatua.

(Nota tercera de Madrazo: "Si se refiere usted a cierto Académico diplomático, tenga usted entendido que no tuvo parte alguna en aquella representación; la cual, por otra parte, es, como digo a usted, un verdadero modelo de dignidad y cordura".)

Barbieri continuaba diciendo que, no obstante vivir "encerrado entre mis libros viejos y mis solfas nuevas", su carácter le impedía dejarse ultrajar por ningún estilo, y como al mismo tiempo amaba las artes plásticas y tenía gran amistad con muchos de sus cultivadores, prefería no ser Académico a dar algún escándalo en el seno de la Corporación. Por eso hizo su renuncia de un modo terminante. Supo, entre tanto, que nueve de sus compañeros "habían tomado posesión a cencerros tapados, en la oscuridad de la noche, sin que el Director les dijera una palabra cortés de bienvenida", lo cual, aun debido a inadvertencia o descuido, todo el mundo, o por lo menos todas las personas sensatas, y entre éstas el propio Barbieri, lo consideraban como un menosprecio del Arte músico y de su representación en tan solemne momento, con los antecedentes que había sobre aquel asunto.

(Nota cuarta de Madrazo. Era muy extensa, y por esto aquí se resume en parte, aunque reproduciendo literalmente los conceptos más dignos de atención: "En vista del absoluto *desprecio* con que acogió el Gobierno las dos razonadas y respetuosas comunicaciones de la Academia, en que no hay, repito, *ni una sola palabra ofensiva para los músicos*, no podía ni debía decir el Director que la presidía —no D. F. de M.º— que recibía la Corporación con *júbilo y entusiasmo* la reforma impuesta. Sucedió lo que sucede siempre en ocasiones semejantes, que la excesiva dureza y arbitrariedad con que se impone una reforma,

refluye en perjuicio de las personas inofensivas, y aun simpáticas, en esa reforma interesadas; y por esto, al ajustarse el Director de la Academia a la práctica constante de recibir en Junta ordinaria y hacer partícipes desde luego de las tareas del Cuerpo a los Académicos que lo son por *ministerio de la ley* y no *por elección*, se limitó a presentar a la Academia a los individuos de la nueva Sección de Música, procediéndose en seguida al despacho ordinario". Madrazo agrega que no hubo, en verdad, entusiasmo ni expansión, pero que tampoco se hizo aquello "a cencerros tapados y en las sombras de la noche, sin una palabra cortés de bienvenida", y afirmaba, para finalizar esta nota, que tales exageraciones habían sido sugeridas a Barbieri "con menosprecio absoluto de la verdad, por adocenados *entrometedores.*)

Añadió Barbieri en su carta que los "pomposos e inusitados términos" con que había redactado el Ministro la negativa a admitir la dimisión, le "ruborizaron" y le obligaron a no insistir. Y entonces decidió dirigir una comunicación, no ya al amigo, sino al Director de la Academia, "al dignatario oficial de quien yo no podía sufrir el menosprecio que aguantaron mis compañeros", pues quería explorar el campo antes de empeñarse en la batalla. Así, pues, mal podría señalar Madrazo a Barbieri como culpable del sesgo que había tomado el asunto; antes bien, aquél había sido quien, con las "reticencias y las pullas" del oficio del 10, había dado lugar a ello, por cuanto Barbieri, en las comunicaciones anteriores, había tenido muy buen cuidado de no salirse "un ápice del terreno de la conveniencia y el respeto", si bien he sido "tan seco y terminante como el caso requiere".

(Nota quinta de Madrazo: "No siendo la Academia la culpable de ese sesgo, dado que, según dejo demostrado, nada ha hecho de irregular después de la violencia con que ha sido tratada por el Gobierno, es claro que si V. hubiese procedido como los señores Eslava, Monasterio, Segovia y otros de los nuevos Académicos, no habríamos tenido cuestión alguna de amor propio y decoro que ventilar".)

El Maestro Barbieri (*El Maestro Bandurria*) *chez lui.* Dibujo de Apeles Mestres en mayo de 1875. (Del libro *Volves musicales* de Apeles Mestres.)

Agregó Barbieri: "Usted sin duda se creyó que yo tenía furor por lucirme, y no comprendió que lo que quiero nada es para mí; todo es para el Arte que represento, el cual veo ultrajado y pisoteado por las otras Artes que constituyen la antigua Academia, las cuales sin duda se han olvidado del precepto de Vitrubio, *nec musicus, ut Aristoxenus, sed nec amusos*, y tratan hoy a la música como a un trapo viejo."

(Nota sexta de Madrazo: "Recriminación vana e infundada. Usted verá las representaciones de la Academia y caerá de su burro. Supongo que se estima usted demasiado para aludir a confidencias de gente oficiosa y a charlas de café".)

Barbieri juzgó extraviada la interpretación de validez que Madrazo había dado a una legislación pendiente de modificación para cumplir el artículo 4 del Decreto de 8 de mayo anterior, y estimaba completamente arbitrario que se aplicase aquella legislación a la nueva Sección musical. Hubiera sido preferible, por tanto, que la Academia no hubiese dado posesión a los individuos de esta Sección musical hasta que se hubiesen reformado los Estatutos, o, si convenía no aguardar, hubiera debido consultarse al Gobierno sobre la forma de efectuarse el acto.

(Nota séptima de Madrazo: "Creo que está usted equivocado. En la recepción de los Académicos los Estatutos dispondrán siempre lo mismo, que es lo que aconsejan el buen sentido y las prácticas de todas las Academias nacionales y extranjeras. El reformar los Estatutos antes de dar entrada en la Academia a la Sección de Música, hubiera sido perjudicial a ustedes y, por *ende*, poco galante y nada *fraternal*. Tampoco había para qué consultar al Gobierno, porque la Academia sabe lo que debe hacerse en estos casos, que no pueden ofrecer duda".)

Barbieri señaló la equivocación en que había incurrido Madrazo al atribuirle una notable contradicción, ya que, después de haber negado que existieran Estatutos, pretendía se le diese posesión con arre-

glo a ellos. Lo que aquél había dicho, aunque tal vez se hubiese explicado mal, es que faltaba ley para la nueva Sección, y al pretender entrar en aquella forma no había invocado, en apoyo de su pretensión, las prácticas de la antigua *Academia de San Fernando* ni la nueva de *Bellas Artes*, sino, de un modo general, "*las costumbres de todas las Academias de España y del extrangero*".

(Nota octava de Madrazo: "La misma razón que dicta la ley para las otras Secciones, exige que ésta se aplique a la de Música, una de las cuatro de que se compone hoy la Academia de Bellas Artes".)

Barbieri rebatía la afirmación, sustentada por Madrazo, de que ninguno de los nuevos Académicos había repugnado la forma en que tomaron posesión, pues tenía noticias de lo contrario, "y podría también hacer consideraciones que más son para habladas que para escritas". Sin pretender se hiciese excepción alguna en favor suyo, creía que el hecho de entrar en una Academia de Bellas Artes, no ya un individuo solo, sino "un Arte entero", constituye algo excepcional, y por esto mismo merece mayor consideración. "Desengáñese usted, amigo Madrazo —añadió Barbieri—. En la ocasión presente la *Academia de San Fernando* se ha colocado en mal terreno y no ha sabido disimular el disgusto con que ha visto entrársele por las puertas la Música, esta cariñosa hermana cuya compañía no sólo no le es perjudicial, sino, al contrario, muy necesaria en muchos casos. Al fin, es el arte ciencia de la *armonía*."

(Nota novena de Madrazo: "Veo que persiste usted en su lamentable equivocación. Nuestro disgusto, o por mejor decir nuestro resentimiento, no nace de tener en nuestra compañía a V. y a otros dignísimos profesores del Arte musical; nace del desprecio con que el Gobierno nos ha tratado, imponiéndonos por un acto puramente revolucionario, sin respeto ninguno a nuestra autonomía, una reforma que combatíamos con las armas de la razón y la cortesía".)

Prosiguió Barbieri: "Crea usted que cuando en la Academia se halle bien sentada la Música, no se construirán palacios para Congresos en los que no se oiga la palabra del orador, ni teatros afónicos, ni se premiarán cuadros o estatuas en que se representen figuras tocando al revés los instrumentos músicos, ni se leerán discursos llenos de desatinos respecto a la estética, la historia y la práctica de la Música."

(Nota décima de Madrazo: "Cuando en la Academia se halle bien sentada la Música, sucederá lo que siempre ha sucedido: que se seguirá haciendo obras malas, medianas y buenas, y estas últimas serán las menos".)

Barbieri, a continuación, declaró que él no tenía deseos de ser Académico, y menos en aquellas circunstancias, por estar convencido de que "las Academias, en general, si bien como Cuerpos consultivos del Estado pueden prestar algún servicio, por lo demás, de nada sirven para el progreso de las ciencias y las artes; antes al contrario, suelen crear obstáculos a la libre manifestación del genio. Y si no, dígame usted lo que hemos adelantado desde el siglo XVI acá; ¿dónde están los arquitectos que hagan otra casa de Ayuntamiento mejor que la de Sevilla?; ¿dónde se esconden los escultores y pintores que han ido más adelante que Berruguete y Velázquez?"

(Nota once de Madrazo: "Me suena algo a *vulgaridad* ("passez-moi le mot") eso de que *crean obstáculos*, &. Si atendiese siempre el Gobierno a lo que informan las Academias, ¡cuántos mamarrachos menos se contaran!, ¡cuántas barbaridades se evitarían! Por lo demás, existiendo Academias en Europa, he visto grandes pintores y grandes escultores y arquitectos, cuyos nombres no cito por no ser prolijo y porque no le son a V. desconocidos. El retroceso del Arte en determinadas épocas no puede atribuirse a la existencia de las Academias. También con las Academias se dan tiempos de gran florecimiento, y, si su argumento de usted fuese valedero, serviría también para afirmar que desde

que se habla el Castellano, el Italiano o el Francés, no se ven artistas como Polygnoto, Apeles, Phidias o Ictinus, y que, por consiguiente, son inútiles las lenguas Italiana, Castellana y Francesa".)

Barbieri se veía en el caso de ser Académico después de su renuncia, y de serlo a pesar suyo, y textualmente declaró: "No consentiré que mi entrada en la Academia sea de una manera callada y vergonzante, y esto no por mí, sino porque la Música no debe entrar sin su poquito de bombo y platillos." (Esta expresión final, "sin su poquito de bombo y platillos", fué la adoptada definitivamente por Barbieri, después de haber tachado, una tras otra, las siguientes: "sin todas las notas de su escala", "sin timbales y clarines" y "sin su acompañamiento de orquesta".) Por eso había consultado al Gobierno dos días antes, y, de no acceder al deseo, Barbieri no se preocuparía lo más mínimo, pues, según sus palabras, "me quedo muy fresco en mi casa y Cristo con todos".

(Nota doce de Madrazo: "Bombo y platillos; en la Academia nunca existió esa práctica, y ahí, créalo usted, se trabaja mucho, y a veces se han evitado bastantes atrocidades, cuando los Gobiernos han tenido el buen sentido de escucharla, y todo sin bombo".)

El argumento invocado por Madrazo en anterior carta, al decir, en demostración de la fraternidad académica, que había nombrado Secretario al señor Hernando, no destruía, en opinión de Barbieri, lo demostrado por éste en anteriores párrafos, y aún faltaba por ver si las artes plásticas de aquella Corporación tendrían valor para plastecer pública y solemnemente los agravios hechos al arte de la Música.

(Nota trece de Madrazo: "Como no ha habido tales *agravios*, mal pueden ser *plastecidos* por las artes plásticas, y si los hubiere habido, *cosa que sería de sentir y que no tendría defensa*, mejor sería *no meneallos*".)

Esa extensa carta escrita por Barbieri el 13 de julio, terminaba con los dos siguientes párrafos:

«Para concluir esta especie de libro, que no carta, me haré cargo de la indicación de usted cuando dice que mi proceder compromete mi posición para con la Academia, lo cual no comprendo cómo puede ser, porque yo ni quito ni pongo Rey, ni trato de desacreditar a los académicos como muchos de ellos nos desacreditan; antes al contrario, saben todos mis amigos, y en las mismas oficinas del Ministerio, que a mí no me ha parecido bien que se meta a la Música por fuerza en la Academia de San Fernando; pero ya que el Gobierno lo ha hecho, creo que usted mismo y cualquiera otro Académico celoso de la dignidad de su arte, si estuviera en mi lugar, haría lo que yo y quizás más. Como quiera que sea, tengo el valor de mis convicciones, voy derecho por el camino de la justicia, y en la rectitud de mi conciencia nada me asusta, venga de donde viniere. Sólo sentiría que pudiera usted figurarse ni remotamente que esta cuestión tenga algo de personal contra usted, a quien admiro mucho como artista y quiero muchísimo como amigo.

»En cuanto me desocupe un poco iré a ver a usted y charlaremos; entre tanto, dispense usted lo desaliñado de este vuelapluma y perdone si en él se me ha escapado algo que pueda parecer contrario a la buena amistad que le profesa su afectísimo amigo y servidor,

Francisco Asenjo Barbieri.»

La carta de respuesta —con las notas que hemos reproducido— de Madrazo, concluía del siguiente modo:

«Usted, querido amigo, se propone sin duda entrar en la Academia lanza en ristre: quiero decir que desea ver *humillada* a la Academia, cantando en sesión pública una solemne palinodia. Desista usted de tal propósito; no se diga que en vez de la *Armonía* nos viene la *Camorra.*

»Cumplidos estos amistosos desahoguillos, doy punto a mis notas y concluyo manifestándole que tendré un singular placer en ver a usted para que charlemos, quedando siempre suyo affmo. y apasionado amigo y servidor,

Fed. de Madrazo.»

Como vemos, hablaban claramente ambos artistas; pero manteniendo siempre el respeto personal, la consideración artística y la cortesía propia de personas bien nacidas, que saben exponer sus agravios sin sembrar denuestos y menos aún sin formular injurias.

La carta que en 14 de julio había enviado Madrazo a Barbieri como contestación a la que éste le había dirigido un día antes, queda resumida en los párrafos anteriores, sin omitir, por supuesto, nada sustancial. Obtuvo a su vez contestación un día después de escrita, o sea el 15 de julio. Barbieri la comenzó dando nueva muestra de su peculiar estilo en las primeras palabras, al decir: "Veo que nuestra discusión llegaría hasta el día del Juicio Final, y que todavía con el candil colgado del ombligo seguiríamos discutiendo." Sostenía que si la Academia se vió agraviada por el Gobierno, se debía a que se había puesto fosca a la primera consulta del mismo "y se negó a tender los brazos a su hermana la Música, faltando así a lo que reclamaban la opinión pública, la conveniencia y la propia historia de la Academia". En efecto, como recordaba ahí Barbieri, la primera voz pidiendo la entrada de la Música en aquella Corporación no salió del Gobierno precisamente, ni tampoco de ningún músico, sino de la misma Academia, por boca de don Antonio Gil de Zárate, cuando éste, en nombre de aquella Corporación, contestó a don José Pagniucci y Zumel. En aquel tiempo los músicos no habían soñado siquiera en aspirar a tanto honor. Desde entonces acá, la situación era bien distinta. "Los estudios estéticos han tomado muchísimo vuelo. Las obras de Lamennais y de otros grandes filósofos escritores sobre Bellas Artes se hallan sobre todos los pupitres. La música, en todos sus ramos, ha hecho grandísimos adelantos en España, y la opinión pública ha echado de menos en la Academia la presencia de la Música, que es, entre las Bellas Artes, la que más indispensable es: la *belleza ideal*, madre común de todas."

Tras esta declaración explícita, pone Barbieri una afirmación concluyente: "A este movimiento universal quiso oponerse la Academia, *renegando al par de sus propias opiniones, manifestadas espontáneamente*, y ha sucedido lo que no podía menos de suceder. Quéjese, pues, la Academia de sí misma, pero no se queje del Gobierno, ni mucho menos de nosotros los músicos, en quienes ahora ella quiere desahogar

su bilis porque no puede desahogarla con el Gobierno." En seguida, completando su pensamiento acerca del asunto, agregó Barbieri: "Esta es en el fondo la pura verdad. En cuanto a la forma, podría ser verdad también que la Academia (como Corporación) no nos haya insultado; pero es cierto y muy cierto que nos ha menospreciado, y además, casi todos sus individuos andan por ahí diciendo a voz en grito pestes de nuestro Arte y de nosotros. Decía no sé qué filósofo: "No tanto quiero que mi hijo sea bueno, cuanto que lo *parezca.*" A todas las gentes extrañas a la cuestión les parece que se nos vilipendia, y esta sola apariencia debe ser bastante para que miremos más por la honra de nuestro Arte y por el decoro de nuestras personas."

Rebatía Barbieri con energía la suposición de que quisiera entrar en la Academia con la lanza en ristre. Y con tal motivo escribió a Madrazo: "¡Qué mal me conoce usted!... Si llegara a entrar (que es muy dudoso), como quiero hacerlo es únicamente *con dignidad*; y si llegara a levantar la voz, sería para cantar las glorias de las Artes del dibujo, pagando así los malos tratamientos de que está siendo víctima el Arte de la Música; ésta sería mi única y más sangrienta venganza."

Doliéndose Barbieri, asimismo, de que Madrazo hubiese traído a cuento en su carta lo del famoso "peor es meneallo", dijo: "Esto me hace pensar que si se repartieran los papeles de tan graciosa escena, a la Academia podía tocar el de Sancho Panza. Por lo que es a mí, nunca me asustó el ruido de los batanes."

Los dos últimos párrafos de esta carta de Barbieri —brevísimo el primero y lleno de intención el segundo— rezan textualmente así:

> «Pero basta de tiroteo.
>
> »Dígame usted cuál romance mío es ese que me recuerda, y si lo tengo, se lo enviaré. Y tenga usted la bondad de no dispararme *excelencias* en los sobres de sus cartas, porque entonces creeré que no es usted tan amigo mío como lo es siempre suyo afectísimo
>
> *Francisco Asenjo Barbieri.*»

En 19 de julio envió Madrazo a Barbieri un brevísimo billete, escrito con lápiz, que para nada alude a la espinosa cuestión académica, sino al romance solicitado. Ese billete dice así:

> «Mi estimado amigo: Este es el romance que copié porque me gustó. Si usted quiere mandármelo de su puño y letra y firmado, se lo agradecerá su afectísimo amigo
>
> *Federico de Madrazo.*»

Tratábase, a buen seguro, de alguna poesía compuesta por el mismo Barbieri, cuya facilidad para este género de disciplinas intelectuales era bien conocida de sus amistades.

A partir de aquel momento parece interrumpido todo rastro epistolar entre ambos amigos. Sin duda se vieron, se hablaron y, como habían puntualizado por escrito sus criterios en torno a la tan debatida cuestión, las plumas no tenían por qué volver sobre el caso ya.

* * *

Transcurren dos meses. Y al cabo de ellos, es decir, cuando terminaba el período de las vacaciones estivales, recibió el compositor una papeleta de citación en forma un tanto extraña, y de ello debió de hablar a alguien para que lo comunicase al remitente, es decir, al Secretario interino de la Academia, don Juan Bautista Peyronat, según se deduce leyendo la cortés carta dirigida por éste a Barbieri el 24 de septiembre. Disculpándose Peyronat de lo sucedido, le dijo,' entre otras cosas: "Deseaba no proceder por mí, sino con la aprobación de la Academia, y esperé a dar cuenta en la Sección, exponiendo la razón que tenía para haber hecho uso de las papeletas antiguas, puesto que no hay fondos para hacer unas nuevas y no debía enviarlas con tachas, porque no es posible, como usted conoce, a personas dignas y oficialmente, mandar documentos en tal forma; y ridículo, si se hubiera

encabezado con la fórmula que han usado los Gobiernos en papel del sello, títulos, &, que en los cambios políticos han dicho: "Habilitado para tal o cual suceso". Aunque Peyronat había escrito ya la respuesta de antemano, su celo ante las consideraciones que le imponía el compañerismo le abstuvo de darle curso sin obtener el beneplácito previo de la Academia.

El siguiente día —25 de septiembre— Barbieri redactó su respuesta. Era muy amplia a la vez que muy incisiva, pues había sido escrita, como él dijo, "con toda la franqueza propia de mi carácter". Disculpaba que Peyronat no cayera en la cuenta de las ofensas inferidas al remitirle una citación así, porque desconocía seguramente "la muy larga correspondencia (primero oficial y luego amistosa) que ha mediado entre don Federico de Madrazo y yo a propósito del deplorabilísimo y candente asunto de la entrada mía y de mis compañeros en la Academia". De haber estado Peyronat en tales antecedentes, hubiera comprendido estas cosas: 1.ª, que Barbieri no podía ir a la Real Academia de San Fernando, porque a la que pertenecía era a la de Bellas Artes; 2.ª, que ni aun a ésta podía acudir tampoco, puesto que no había tomado posesión con anterioridad; 3.ª, que una vez colocado en ese terreno, de ningún modo podía admitir "de oficio" el tratamiento de Señoría, sino el más superior que tenía como Caballero Gran Cruz, y 4.ª, que no podía menos de herirle la circunstancia de llegar ese oficio hasta sin sobre. Como, por otra parte, era imposible que la Secretaría careciera de escribiente y no dispusiera de veinte o treinta reales que hubiera podido costar la tirada de nuevas papeletas, le hizo el efecto que hubiese producido "a cualquier persona celosa del decoro suyo y de su Arte". Por consiguiente, interpretó lo acaecido como un deseo de humillar a los individuos de la nueva Sección musical, y su actitud fué la de una persona que, ni aun en apariencia, podía tolerar que le humillara nadie.

Tras esta exposición, y como corolario de la misma, declaró Barbieri que aún no había quedado satisfecho oficialmente; mas, como lo cortés no quitaba lo valiente, tuvo unas frases galantes para el señor Peyronat, pues añadió que, sin conocerle personalmente, le venía estimando mucho como caballero, le estimaba muchísimo como artista, y no tenía contra él ningún resentimiento personal. Todo ello remataba con unas frases que constituyen un rasgo psicológico de índole autobiográfica. Dicen así:

> «En cuanto a mí, particularmente, como usted tampoco me conoce, no sabe que yo, si bien en asuntos del decoro de mi Arte soy exageradamente suceptible, en lo que atañe a mi persona soy la humildad misma, porque conozco lo poco que valgo y merezco.»

* * *

Otro documento de esta colección, a diferencia de los anteriores, no venía del Ministerio, ni del Director, ni del Secretario de la Academia, ni era un borrador o una copia manuscrita de Barbieri. Lo firmó en Madrid, el 12 de octubre, el compositor don Hilarión Eslava, en forma de carta, para participar que tenía "el honor y la satisfacción" de remitir a Barbieri un oficio, por haber sido este artista "uno de los que han cooperado al buen resultado de la cuestión de toma de posesión de la Sección de Música".

El Secretario general, don Eusebio de la Cámara, notificaba en aquel oficio que la Academia de Bellas Artes, en su sesión ordinaria del día 29 de septiembre, se había enterado de que los Sres. Arrieta y Romero deseaban leer sendos discursos para ser recibidos solemnemente. Examinado con detenimiento el caso, se reconoció que los doce Académicos nombrados por el Gobierno estaban en posesión de sus cargos desde el día 30 de junio anterior; pero que "la Academia, deseosa de reconocer a su nueva Sección toda la importancia que merece, ha acor-

dado celebrar una sesión pública y extraordinaria, consagrada exclusivamente a solemnizar su agregación; y en ella podrá uno de los nuevos Académicos, elegido por la Sección, pronunciar un discurso alusivo al objeto, que se imprimirá y repartirá según costumbre."

Eslava incluyó este oficio en una carta y rogó a Barbieri, en nombre propio y en el de los demás Académicos reunidos en la sesión de la Sección musical celebrada el día 11, que Barbieri acudiera desde entonces a la Academia. Barbieri accedió con gratitud a la deferencia de sus colegas musicales, satisfechísimo de haber logrado sus deseos.

Un extenso oficio fechado el 13 de octubre cierra la serie de los que hemos extractado en unos casos y reproducidos íntegramente en otros. Su contexto resume algo de lo acaecido desde la designación de Barbieri. La lectura del discurso y su contestación en nombre de las demás Secciones constituía un acto en el que, según palabras del mismo Barbieri, "va envuelta una idea muy digna y conciliadora que dejará a nuestro Arte y a nuestras personas en muy buen lugar, siendo también provechoso a la Academia, porque acallará la general maledicencia, destruyendo los malévolos comentarios hechos sobre el particular". Y anunció en el párrafo postrero de esta última carta que aquella noche asistiría por primera vez a la Academia de Bellas Artes, para que el Sr. Eslava lo presentase a sus compañeros después de haber dado lectura a la Academia de este oficio y traslado de él al Secretario general para que lo hiciese constar en el acta de la sesión, pues así lo deseaba y rogaba muy encarecidamente.

Fué don Francisco Asenjo Barbieri la persona designada para escribir y leer el discurso de la solemnidad en nombre de sus compañeros de la nueva Sección. ¿Hubiera podido ser otro? Claro que no. El acto se celebró el 10 de mayo del siguiente año, 1874. Pudieron asistir al mismo diez de sus compañeros; no así uno: aquel don Antonio María Segovia, conocido por "el Estudiante", pues había fallecido el 14 de

enero anterior. La disertación de Barbieri versó —y "forzosamente", como él mismo dijo al leerla— "Sobre la unión de las Bellas Artes". Volcábase allí una erudición de primera mano, rica en doctrina sólida y en documentación bibliográfica. Recogía primeramente, con gran extensión, cuanto dijera Gil y Zárate sobre la necesidad de que la Música estuviese representada en la Academia de Bellas Artes; lamentaba a continuación que, mientras las otras bellas artes obtenían la mayor consideración oficial, no pasó así con la Música, desvalida y abandonada en la Academia por suelo español, mientras que en Francia, desde los tiempos del Consulado, había sido agregada como una Sección más en el seno de la Academia de Bellas Artes de aquel país. Se congratulaba de que el Gobierno de la República hubiese dado la prueba más elocuente y palmaria de la justicia con que procedió en favor de la Música, pues el primer párrafo del famoso Decreto de 8 de mayo del año anterior manifestaba textualmente: "Expresión adecuada y perfecta de los más íntimos y delicados sentimientos del espíritu humano, a la vez que instrumento poderoso de educación para los pueblos, la Música, tan desarrollada en nuestros tiempos, tan apreciada por todas las naciones cultas, tan rica en genios ilustres y obras inmortales, es merecedora de la protección de los Gobiernos libres, vivamente interesados en la prosperidad del arte bello, a que va ligado íntimamente el progreso de la especie humana." Recordó a Séneca, Platón, Vitrubio, Galeno, Boecio, Carduchi, Pacheco, Palomino, Hegel, Azara y Vasari, como doctrinarios y pensadores; evocó a Leonardo da Vinci, a su maestro Andrés Verrocchio, a su contemporáneo Baccio della Prota (Fra Bartolomeo), a Miguel Angel, Giorgione, Sebastián del Piombo, el Correggio, Tiziano, Pordedone, Girolamo de Carpi, Palma, los dos Bassano, Tintoretto, Pablo Veronés, Salvator Rosa y otros artistas de las Artes plásticas que también cultivaban con amor el arte musical. Enumeró las grandes figuras de la Música española (teóricos y prácticos), desde Ramos de Pareja en adelante. Mostró, por último, que la agregación

DISCURSO

LEIDO EN LA

ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

EN LA SESION PÚBLICA Y EXTRAORDINARIA

DEL DIA 10 DE MAYO DE 1874,

PARA SOLEMNIZAR LA AGREGACION DE LA SECCION DE MUSICA,

POR EL

EXCMO. SR. D. FRANCISCO ASENJO BARBIERI,

ACADEMICO DE NÚMERO.

Al insigne pueta catalan
y pintor En Apeles Mestres
su afmo
Barbieri

MADRID.

IMPRENTA Y FUNDICION DE MANUEL TELLO,

Isabel la Católica, 23

1874

de la Música a la benemérita Academia de San Fernando representaba ya un hecho consumado de la unión de las Bellas Artes. Unas "Notas" complementarias daban surtidos nombres y obras en relación con la Música.

* * *

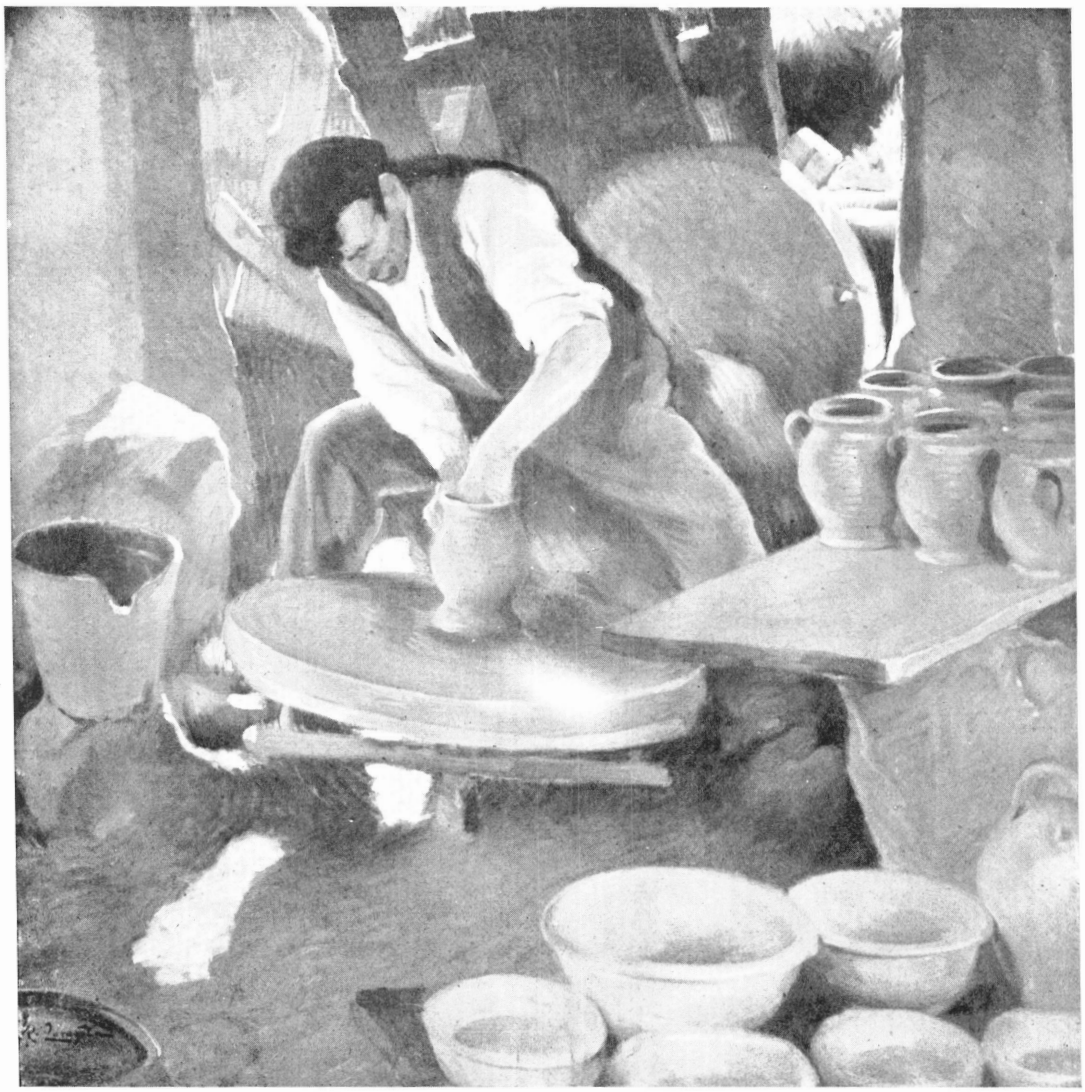
Tracemos ahora el párrafo final. En el memorable día 10 de mayo de 1874 —es decir, al año justo, día tras día, de aquel en que la *Gaceta de Madrid* insertó un decreto gubernamental creando la Sección de Música en nuestro Instituto académico— se leyó y repartió una disertación cuya portada impresa dice: "Discurso leído en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la sesión pública y extraordinaria del día 10 de mayo de 1874 para solemnizar la agregación de la Sección de Música, por el Excmo. Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri, Académico de Número." Y el ejemplar de este discurso que guarda mi biblioteca particular, procedente de la de un difunto vate, dibujante y compositor catalán, cuya vida trajo un nuevo testimonio de la vieja unión de las Bellas Artes, lleva esta dedicatoria autógrafa, en verdad valiosísima: "Al insigne poeta catalán y pintor *En* Apeles Mestres. Su affmo. *Barbieri.*" (Rubricado.)

EL ARTE DE MATÍAS GRÜNEWALD

DISCURSO INEDITO DEL ACADEMICO ELECTO

D. JOSE RAMON ZARAGOZA (1)

(1) Como ya se anunció en el número anterior, se publica aquí el texto del discurso de ingreso que tenía preparado el ilustre pintor D. José Ramón Zaragoza, Académico electo, fallecido antes de su recepción. Rendimos con ello un póstumo homenaje a la memoria del eminente artista y damos aquí las gracias a su familia por habernos proporcionado el discurso manuscrito que ahora se imprime.



JOSE RAMON ZARAGOZA

Los alfareros.

(Cuadro donado a la Academia por la familia del autor.)

Señores Académicos:

El alto honor y preciada distinción que vuestra generosidad y benevolencia me han conferido, en contraste con mis escasos merecimientos, llamándome a colaborar en las tareas propias de esta docta Corporación, me sitúan en este acto solemne ante el duro trance de hacer un discurso académico, labor completamente ajena a mis aptitudes y cotidianas actividades. Debo por ello confesar cuán grande es mi turbación al tener que alzar mi voz en este recinto, donde los más destacados profesionales, investigadores y eruditos del Arte expusieron brillantemente y en elevada forma sus profundos conocimientos.

Vuestra indulgencia sabrá perdonarme si mis pobres palabras no alcanzan a interesar vuestra atención en tan alto grado. Sirvan al menos, por su sinceridad, para expresaros mi emocionada gratitud por la merced recibida, a la par que mi satisfacción por encontrarme entre vosotros, y mi firme propósito de colaborar, según la medida de mis escasas fuerzas, en la meritísima labor que en beneficio de las Bellas Artes viene realizando esta Real Academia de San Fernando desde su fundación.

Antes de abordar el tema de mi discurso quiero tributar, como es de justicia, el merecido homenaje a la memoria del pintor D. Francisco Llorens Díaz, a quien sucedo en virtud de los Estatutos que rigen la provisión de vacantes de esta docta Casa.

Fuimos compañeros durante los dos años que aún le faltaban para terminar su pensionado en la Real Academia Española de Bellas Artes

en Roma, cuando yo llegué a esta conventual mansión de Arte, en San Pietro in Montorio.

A poco de mi arribada regresaba Llorens de la isla de Capri con la magnífica colección de marinas y estudios que habían de formar el obligado envío de aquel año: admirable conjunto en el que patentizaba de rotunda manera sus grandes dotes de pintor, su fina sensibilidad y su lirismo ante los espectáculos de la Naturaleza; ese lirismo de tan honda raíz gallega, del que está impregnada toda su dilatada obra, que al volver a España consagró, en su mayor parte, a cantar las inagotables bellezas de su querida y ensoñadora Galicia.

Las más autorizadas firmas de la crítica de Arte dedicaron en toda ocasión los mayores elogios con entera justicia a sus obras, elogios que yo suscribo íntegramente con devoción, admiración y respeto.

Al recurrir al archivo de mi memoria en busca de un tema para mi pobre discurso, destaca entre los muchos recuerdos que conservo el de una obra que, por su sorprendente originalidad y trascendencia y por las grandes enseñanzas que encierra, se presenta siempre en mi imaginación, a pesar del mucho tiempo transcurrido, con la misma patente realidad, con el mismo vigor, creciente interés y renovada admiración. Me refiero al gran políptico de Matías Grünewald que se conserva en el Museo Unterlinden, de Colmar, ejecutado para el altar de la iglesia del convento de los Antonianos, en Isenheim.

Eran los años, ya muy lejanos, de mi época andariega por los museos y exposiciones de Arte de las capitales de Europa, que recorrí en mi afán de conocer directamente las obras de los grandes maestros antiguos, y también de los contemporáneos.

En uno de mis viajes hube de detenerme en Estrasburgo, donde por primera vez oí hablar con gran admiración y desbordante entusiasmo de esta obra excepcional. Varias veces fuí a Colmar, atraído por la gigantesca personalidad de Grünewald, por su gran temperamento y por

los problemas que plantea y resuelve. Realista, poeta y místico, sorprende y admira el inmenso horizonte que abarcan sus poderosas facultades, desde el más crudo y meticuloso realismo, hasta la expresión de la más sublime espiritualidad; desde el abismo de dolor de la Crucifixión, a la inefable alegría, la felicidad y la bienaventuranza celestiales.

Situado entre las influencias del arte flamenco y las corrientes renacentistas que iban penetrando en el sur y el centro de Alemania, no adopta las formas del Renacimiento italiano, sino las expresivas de tan honda tradición germana, de súbito enriquecidas por su conocimiento sorprendente y singularísimo de la luz y del color; por sus nuevos modos de expresión, que antes de él nadie ha empleado; por sus poderosas facultades para interpretar la divina espiritualidad, todo aquello que está más allá de la línea y de la forma.

Sin pretender hacer un estudio crítico - biográfico de Grünewald, para lo que no estoy facultado, sí parece oportuno resumir sucintamente los datos cronológicos conocidos, a los que añadiré algunas consideraciones personales sobre el políptico de Isenheim y sobre su autor.

Nace éste en Würzbug hacia 1455, y a los doce años entra de aprendiz en el taller del orfebre y grabador estrasburgués E. S., y luego en el de Martín Schongauer, en Colmar. Viaja luego por varias ciudades alemanas y flamencas hasta 1478, y se forma entonces el estilo de su primera época, conocido por el del Maestro del Gabinete de Amsterdam.

Se establece en 1479 en Estrasburgo, donde pinta el doble retrato del gran Bailío imperial Felipe II, conde de Hanau-Lichtenberg, y de su esposa, Ana de Ysenburg; obra que le procura el conocimiento del tío de aquélla, Diether de Ysenberg, Arzobispo-Elector de Maguncia, que le nombra su pintor áulico en Aschaffenburg, su corte de verano.

Parte luego hacia el Alto Rhin y se le sitúa en Basilea en 1490, en el taller de Juan Bergmann von Olpe. De 1492 a 1494 es el maestro

del joven Durero. Más tarde, cuando éste llega a culminar en el arte del grabado en madera, su antiguo maestro va a unirse a él en Nuremberg para ayudarle a ejecutar los numerosos encargos que se le encomiendan. De dicha colaboración obtuvo Matías, además de su perfeccionamiento en la misma técnica del grabado, que él había enseñado a Durero, la del dibujo al carbón y su primer conocimiento del arte italiano.

En 1503 se fija en Selingenstadt, solo y libre de toda ajena influencia y en plena madurez. A esta época corresponde su obra más famosa, que comienza con el retablo de Lindenhardt, culmina en el de Isenheim y acaba con la tabla de San Erasmo y San Mauricio; pintada ésta ya en Halle, donde murió el 27 o el 28 de agosto de 1528.

Aunque su verdadero nombre parece haber sido el de Mathis Nithart, con cuyas iniciales firma alguna de sus obras, fué conocido como Mathias o Mathis del Maler —Matías el Pintor—, y como Mathis von Strassburg, Mathis von Aschaffenburg y Mathis in Selingenstadt, de las diversas ciudades en que principalmente trabajó. El de Matías Grünewald le fué atribuído por un error de Joaquín Sandrart, el Vasari alemán, y con él le conocemos y conocemos su obra, casi anónima, sin embargo, como la de un verdadero artista medieval.

De ella me referiré únicamente al famoso políptico, que ha suscitado principalmente tanta admiración y tan numerosos juicios sobre tal pintura y sobre su autor, al que unos califican de místico medieval; llaman otros el último de los pintores góticos; otros, el primer barroco, y, sucesivamente, mago del color y de la forma, creador de nuevos medios de expresión, dramaturgo expresionista, psico-realista moderno, definidor del drama del hombre sobre la tierra, simple realista, etc., etc. Todos ellos y muchos más podrían suscribirse, pero como simples aspectos y facetas de este purísimo diamante. Grünewald, como sólo lo logran los máximos y contados genios del Arte, nos plantea simplemen-

te la razón de ser de éste, suprema y desconocida, y que sólo se manifestará esencialmente el día de la Verdad.

Por ello resulta ocioso describir esta clase de obras, y es probablemente tan difícil definirlas como crearlas; pero forma parte de la naturaleza humana la necesidad de intentarlo, y yo no puedo rehuir esta ley, aun reconociendo la extrema modestia de mis alcances. Fatigaré, pues, vuestra atención rememorando aquellas emociones que despertó en mi juventud esta obra genial y sorprendente.

Son sobradamente conocidos los temas que constituyen el políptico de Isenheim, especialmente la Crucifixión, tan divulgada, de la que hablaré en primer término, por ser lo primero que se contempla y cierra el retablo, en unión de las tablas laterales del San Antonio Abad y el San Sebastián.

En dicha pintura, que mide unos tres metros de ancho por dos y medio, se representan las figuras sobre un paisaje desolado en diversos tamaños, según determinada jerarquía de valores, no sólo pictóricos, sino simbólicos, y sugeridos probablemente por Guido Guersi, el preceptor de los Antonianos, a quien se atribuye un gran influjo en la concepción y ejecución del retablo.

La figura mayor es, pues, la del Crucificado, en la que el autor acumuló con crudísimo realismo todo el escarnio y los horrores que sufrió el divino Cuerpo, que pende exánime del tosco madero con sus miembros medio descoyuntados por la violencia, lívido y cubierto de espinas, horriblemente deformados los pies y retorcidas las manos; la cabeza inclinada a la derecha, coronada por una informe maraña de espines; todo ello con matices de exasperada crudeza que denuncian la vesania y maldad de los hombres.

La Virgen, caída en los brazos del discípulo amado, es una de las bellísimas imágenes marianas del retablo. Con su desmayo, tan semejante a la muerte, parece significar que su destino ha sido cumplido,

que su misión en la tierra ha terminado, consumada la Redención de los hombres.

Al otro lado de la cruz, con el Cordero de Dios, el Precursor señala enérgicamente el cumplimiento de su profética misión, con una grandeza bíblica e impresionante.

Y, finalmente, María Magdalena se arrodilla ante el Salvador, con el tarro del perfume a sus pies. Es la figura de menos tamaño, también la más brillante y bella. A pesar del dolor tan maravillosamente expresado, se me antoja esta hermosísima imagen como una versión del amor místico, que ve al divino Esposo bajo aquella carne lacerada, tras el cendal del velo que cubre sus ojos, en la plenitud de la contemplación; mientras que el resto parece expresar la más alta aspiración del alma mística, "que muere porque no muere".

Aparecen en la otra cara la Anunciación, la Creación de la Virgen, la Natividad del Señor y la Resurrección. Aquí se aprecia un nuevo aspecto del artista y el fruto quizá de la lectura de las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia, obra mística que él ilustró.

En la Creación de la Virgen, la María celeste, entre el concierto de los ángeles, bajo un baldaquino en cuyas frondas se alojan santos y profetas, parece contemplarse en su imagen humana de la Natividad. Une a ambos temas una tina con los lienzos del parto, y ante la del primero, como contrapunto terrenal de la inmaculada luz que emana de su rostro, un gracioso jarro con agua pura simboliza de modo humilde y elocuente la virginidad de María. De igual modo, contrapuestas y unidas la apariencia de este mundo y la realidad del otro, en la Natividad, la hermosa Madre acaricia a su divino Hijo, envuelto en pobres y raídos pañales, y, sobre ellos, desciende el mundo sobrenatural en una cascada espectral de ángeles que entonan el "Gloria a Dios en las alturas" —que se adivina en la cúspide—, a través de una luz fantasmagórica que envuelve también el país lejano de fondo.

Pero el arte, que bien podemos llamar teológico, de Grünewald, culmina sin duda en la Resurrección. Viniendo de Italia cuando tuve la fortuna de admirar esta obra, sobrevivían en mi mente —junto a los demás inagotables aspectos de los maestros italianos— tantas reminiscencias paganas y mitológicas, que se me apareció esta maravillosa y única pintura religiosa, esta visión de uno de los más grandes Misterios de nuestro Credo, como la imagen del verdadero, del único, del católico Apolo, del Sol de Cristo venciendo a las tinieblas de la Muerte, transfigurado por su propia luz. Y me pareció que nunca había dado el Arte tan aguda y alta nota. ¡Cuán extraño que tan excelso camino no haya sido seguido posteriormente! Pero la dificultad, la imposibilidad, así lo impusieron.

En el frente final del retablo, cuya parte central está formada por varias esculturas, se ven las dos tablas laterales de San Antonio y San Pablo Ermitaño, y de las Tentaciones. Asuntos ambos tan conocidos, pero magníficamente tratados por el autor. Dícese que en San Antonio se halla retratado Guido Guersi y en San Pablo el propio Grünewald, lo que también se afirma del San Sebastián.

Ateniéndome, como hago, a mis recuerdos —quizá deformados por la lejanía— de ambas tablas, permanece imborrable en mi memoria la de las Tentaciones, en la que parece haber acumulado Grünewald todos sus poderosos recursos. Como un tema musical ya iniciado en la tabla de San Antonio del primer frente, donde aparecen los monstruos tras el ventanal del fondo, se desarrolla en ésta la leyenda del Santo con toda la fantasía y fuerza de expresión posibles. No cabe ni siquiera una pálida descripción de esta pintura, donde el pincel parece haber jugado con la riqueza y finura del color en los alucinantes monstruos, en las pústulas del pecado, como en el resumen de sus mágicas facultades, como en la rúbrica de su genio.

Quizá no resulte adecuada a mi persona esta descripción casi sentimental de una obra pictórica, tan repleta, por otra parte, de enseñanzas; pero, además de mi torpeza, el género de entusiasmo que en mí despertó y aún sobrevive, me impide hacer otro género de consideraciones, que resultarían artificiosas e inútiles. Una acude, sin embargo, a mi mente, que no quiero silenciar: es Grünewald un artista inmortal, pero podríamos decir que moderno, por la admiración que ahora suscita y porque de un vuelo ha atravesado casi cinco siglos, descubriendo de una vez y en un sentido distinto, pero más profundo, el mundo de luz y de color de que tan ufano estuvo el impresionismo, y conquistando con medios puramente pictóricos esa cuarta dimensión que han perseguido inútilmente, debiendo contentarse a veces con obtener una sola, las conocidas y sucesivas tendencias que han sucedido a aquél y nacieron como reacción contra sus excesos. Muchos de tales intentos se hallan en él logrados y maduros, como revelados espiritualmente, y Grünewald justifica toda su inquietud y libertad con su sabiduría, su genio y su humildad. Y así todo aparece lícito y admirable, pues sólo son repudiables e inmorales en el Arte la vanidad y la mentira.

Por último, también en Grünewald es admirable el hombre. Es siempre conmovedora la existencia de los genios no afortunados. La Fama le regateó siempre su corona y se la concedió a duras penas. Aunque la compartió primero con Durero y Cranach como uno de los más grandes pintores alemanes, el renombre de éstos crece a través de los siglos y de las generaciones sin solución de continuidad, pero piérdese el suyo en el olvido más absoluto, hasta borrarse de la memoria de los hombres durante siglo y medio. Sandratt trata de rescatarle de él en 1675 con un intento de biografía que lee ante la Academia; pero, ni con la autoridad de tan ilustre padrino ni con el poético nombre con que le rebautiza, le abre la Historia sus puertas y nuevamente se sume en las sombras. A principios del siglo pasado ya no hay quien sepa que haya existido su maravilloso políptico, estando dispersos los

cuadros que lo forman y atribuídos en gran parte a Durero. En 1844 logra el investigador Jacobo Burckhardt agruparlos de nuevo y confirma a Grünewald como su autor; pero el espíritu errante de este extraño genio vuelve a hundirse por otro medio siglo en su mundo del olvido, hasta que en 1907, poco antes de mi estancia en Estrasburgo, Alfredo Schmidt publica su obra "Las pinturas y los dibujos de Mathias Grünewald", con el ánimo de devolverle a la memoria de este mundo, y en tal punto comienza la fama de su nombre y la actual valoración de su obra.

No gozó, pues, en su vida de su legítima gloria, y quizá su carácter áspero y arisco se lo haya impedido, pues fué un gran solitario y un hombre de extrema bondad y de un gran delicadeza moral. Totalmente huérfano de vínculos y afectos, adoptó e instituyó como heredero a un niño, al final de su vida, como amparándose en esta ternura de su extrema soledad, y murió oscuramente a los setenta y tres años de edad.

CRONICA DE LA ACADEMIA

Un triple luto para la Academia.

Durante el período de vacación académica la muerte segó las vidas de tres ilustres miembros de la Corporación, poniendo un triple luto sobre la sesión inaugural de las tareas corporativas. El día 10 de julio falleció el Secretario de la Sección de Música e ilustre profesor del Conservatorio de Madrid don Benito García de la Parra y Téllez. D. Aniceto Marinas, insigne artista que regía la Academia desde la muerte del Conde de Romanones, descansó en el Señor, después de penosa enfermedad, el día 23 de septiembre, y al día siguiente, víctima de cruel y rapidísima dolencia, fallecía en Lausanne el Duque de Alba. Al reanudarse las sesiones en el día 5 de octubre, la Academia, abrumada por la pérdida de tan eminentes miembros de la Corporación, expresó su duelo levantando la sesión, después de sentidas palabras del Presidente interino Sr. Alvarez de Sotomayor, del Secretario perpetuo Sr. Francés, del Sr. Sánchez Cantón y del señor Subirá, en conmemoración necrológica de los fallecidos Académicos.

Reincorporación a la Academia de D. Victorio Macho.

Después de algunos años de ausencia de nuestro país, el ilustre escultor y miembro de nuestra Corporación D. Victorio Macho se reintegró a su plaza de Académico numerario al ocurrir la vacante de la Sección de Escultura producida por el fallecimiento del Sr. Marinas, a tenor del artículo 44 de nuestro Reglamento, después de acordarlo así la Academia.

El Sr. Macho asistió ya a la sesión del día 9 de noviembre, recibiendo los parabienes de la Academia, que se felicitó de la reincorporación del gran escultor a sus tareas corporativas.

El Sr. Subirá, Secretario de la Sección de Música.

Para cubrir la Secretaría de la Sección de Música, vacante por el fallecimiento del Sr. García de la Parra, la Sección propuso al Académico numerario D. José Subirá Puig, propuesta aceptada por el Pleno en la sesión del 19 de octubre, prometiéndose mucho de

su actividad y diligencia en el desempeño de este cargo.

Académicos correspondientes fallecidos.

En la sesión del día 19 de octubre, el Sr. López Otero dió cuenta en sentidas palabras del fallecimiento del Académico correspondiente en Bilbao, el distinguido arquitecto D. Ricardo Bastida, cuyo elogio hizo cumplidamente el Censor de la Academia.

Nuevo correspondiente en Portugal.

En la sesión extraordinaria del día 19 de octubre se votó por unanimidad la propuesta de Académico correspondiente en Lisboa a favor del insigne pintor portugués D. Henrique Medina. La propuesta iba firmada por los señores Benedito, Alvarez de Sotomayor y Sánchez Cantón.

Un legado de D. Aniceto Marinas a la Academia.

Doña Valentina Timón, sobrina de nuestro fallecido Director D. Aniceto Marinas, y su esposo D. Agustín Romero, hicieron saber al Director interino de la Corporación la voluntad del Sr. Marinas de legar a la Academia dos cuadros de Palmaroli, el gran pintor cuya memoria quería honrar donando sus obras a nuestro Museo. Asimismo, con gesto generoso y delicado, los señores de Romero expresaban su deseo de donar a la Academia el busto en mármol y bronce de la esposa del Sr. Marinas, obra del propio artista, que había sido donado a los señores de Romero con el ruego de que fuera legado a la Academia a la muerte de sus actuales poseedores, los cuales, estimando como muy honroso que la dicha escultura pasara a nuestro Museo sin más dilación, ofrecían igualmente la entrega de la obra de nuestro llorado Director. La Academia hizo constar su profunda gratitud ante el recuerdo del Sr. Marinas y el rasgo nobilísimo de su familia, aceptando el valioso legado, que viene a enriquecer la colección de la Corporación.

Donación de 28 planchas de Mariano Fortuny a la Academia.

En la sesión del 2 de noviembre se dió cuenta de una carta de la señora viuda de D. Mariano Fortuny Madrazo, expresando su deseo de regalar a la Academia 28 planchas de aguafuertes originales de Mariano Fortuny Marsal, para que sean conservadas en la Calcografía Nacional. La generosa donación y los términos de la carta de la viuda del insigne artista, hija del gran pintor de Reus, merecieron la viva gratitud de la Academia, y así se hizo constar en acta al aceptar el notable

donativo, acordándose hacer llegar a la señora viuda de Madrazo el testimonio de su profundo agredecimento.

Elección de Académicos numerarios de D. Gregorio Marañón y D. Julio Gómez García

En las vacantes producidas en las Secciones de Pintura y Música, respectivamente, por fallecimiento de los Académicos numerarios Sres. Duque de Alba y García de la Parra, fueron elegidos por unanimidad, después de los plazos y trámites reglamentarios, en la sesión extraordinaria del día 21 de noviembre, el ilustre Dr. D. Gregorio Marañón y el insigne compositor D. Julio Gómez García, Presentaban al primero los Sres. Alvarez de Sotomayor, Benedito y Sánchez Cantón, y a D. Julio Gómez los Académicos Sres. Pérez Casas, Cubiles y Subirá.

Recepción del Académico electo D. Luis Moya Blanco.

El domingo 15 de noviembre celebró la Corporación Junta pública y solemne para dar posesión de su plaza de número al Académico electo D. Luis Moya Blanco.

Presidió la sesión el Sr. Alvarez de Sotomayor, acompañado en la Mesa por el Censor de la Corporación, don Modesto López Otero, y por el Secretario accidental, D. Fernando Labrada, asistiendo, además de una nutrida concurrencia, numerarios de la Casa y miembros de otras Academias. El nuevo Académico hizo su entrada en el salón acompañado por los Académicos Sres. Bellido y Lafuente Ferrari. Seguidamente el ilustre arquitecto comenzó la lectura de su discurso sobre el tema «La geometría de los arquitectos griegos pre-euclidianos». El Sr. Moya hizo en primer término un justo y sobrio elogio de su antecesor, D. Juan Moya Idígoras, con quien le unían tan próximos lazos de parentesco que hicieron más entrañables y sentidas las palabras que dedicó a poner de relieve sus altas calidades profesionales y sus raras virtudes humanas.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

LA GEOMETRIA
DE LOS ARQUITECTOS GRIEGOS PRE-EUCLIDIANOS

DISCURSO LEIDO POR EL
SR. D. LUIS MOYA
EL DIA 15 DE NOVIEMBRE DE 1953, CON MOTIVO DE SU RECEPCION

Y CONTESTACION DEL
EXCMO. SR. D. EUGENIO D'ORS

MADRID, 1953

El Sr. Moya pasó después a desarrollar el tema elegido, en el que, bajo la altura técnica y científica de su enunciado, supo abordar los más vivos e inquietantes problemas del arte y de la cultura actuales. La crisis del arte actual afecta a todas las artes, y a la arquitectura no menos que a las artes figurativas. La tradicional idea del espacio en que se ha mantenido nuestra cultura corresponde al espacio euclidiano de las tres dimensiones, que se representa con la perspectiva cónica estudiada por León Bautista Alberti, y base de toda relación espacial tal como hubo de desarrollarse en el arte del Occidente europeo.

Las más recientes corrientes del arte patentizan una voluntad de decisiones, negar o destruir esa perspectiva y, por lo tanto, esa idea del espacio, idea que, por otra parte, ha sido atacada por su base por la nueva física de la relatividad, con su concepto de espacio - tiempo, y por las investigaciones que tratan de construir una nueva imagen del universo. El Sr. Moya destaca el hecho de que esa idea del espacio, vigente hasta nuestros días, sólo disfrutó de esa vigencia a partir del Renacimiento; ello hace ver que el arte de épocas anteriores se basaba en otros conceptos espaciales y, en suma, que las ideas sobre el espacio son también productos históricos. Para comprobarlo, el señor Moya hace un estudio de las ideas geométricas de la propia Grecia, madre del arte considerado clásico por excelencia. Un análisis del texto más autorizado sobre Arquitectura antigua, el de los libros de Arquitectura de Vitrubio, descubre contradicciones sorprendentes en lo que se refiere al sistema de modulación y proporciones. Los principios teóricos de Vitrubio aparecen contradichos no sólo por sus reglas prácticas, sino por la observación analítica de los restos arquitectónicos de la antigüedad.

El trazado regular y euclidiano de las ciudades es una realidad en las grandes ciudades coloniales de la Jonia o del Imperio romano, como lo es en las ciudades planeadas por los españoles en su expansión americana; pero no puede aplicarse a la Acrópolis de Atenas o a los otros grandes santuarios de la Grecia. El Sr. Moya cree puede intentarse explicar las dificultades de esta contradicción pensando en que estos trazados están hechos desde el punto de vista de una geometría no euclidiana; y así ha de ser si se piensa en que Euclides creó su geometría un siglo después de terminada la Acrópolis. Así, pues, «la mayoría de las ordenaciones monumentales de los griegos en su época más pura y mejor, son inexplicables desde los «Elementos» de Euclides y, por tanto, desde la intuición vulgar del espacio que tenemos hoy: el espacio euclídeo y cartesiano, el que fué mecanizado por Galileo y Newton». El Sr. Moya alude al problema de «cuál fué la geometría de los grie-

gos en la época del Partenon y de qué concepto del espacio había nacido».

La geometría con que opera el artista se basa en una intuición del espacio, y esa intuición cambia con el tiempo y es, por lo tanto, histórica. La intuición de los artistas de la Grecia, antes de Euclides, partía de la concepción de un universo esférico y cerrado, y, por tanto, operaba con líneas y superficies curvas. Esta *geometría intuitiva natural* de los griegos peninsulares se halló en contradicción con el concepto racionalista del espacio de los matemáticos y los arquitectos jonios Era una geometría de agrimensores, que concebía «un espacio sin jerarquía ni límites», que destruía, como todo racionalismo, una visión viva del universo. La contradicción entre este racionalismo euclidiano y la concepción de un espacio limitado y esférico, pervive no sólo en Vitrubio, sino hasta el Renacimiento; acaso por ello, Platón, en el Gorgias, acusa la contradicción entre la arquitectura que trabajaba con intuiciones no racionales de las que no podía dar razón. Existió, pues, entre los griegos una *geometría visual* opuesta a la geometría lógica basada en las medidas. El Sr. Moya cree que debió de existir una síntesis plástica de estos conceptos entre la *intuición gráfica* y la *intuición métrica*. La intuición métrica se aplica fácilmente a las plantas, pero en los alzados la intuición visual es la que importa, y ello lo supieron muy bien los arquitectos griegos. El Sr. Moya estudia después ejemplos concretos de cómo podían resolverse en la realidad problemas concretos de construcción entre los griegos, a base de una expresión de las proporciones muy distinta de la actualmente usada. Pone sus observaciones en relación con el hecho de que la arquitectura griega no se propuso el problema estético del espacio interior, y probablemente no se planteó la cuestión de la *totalidad óptica*, lo que explicaría muchas anomalías de la arquitectura helena. La tercera dimensión fué, sencillamente, ignorada por los griegos en el juego de las formas arquitectónicas, y observaciones hechas por los más agudos historiadores de la escultura o la pintura en Grecia no están en contradicción con estas conclusiones. Lo verdadero para los griegos era la apariencia visual, y en este sentido era el hombre la medida de todas las cosas.

El magnífico discurso del Sr. Moya, muy aplaudido por el público que lo escuchó, fué contestado por D. Eugenio d'Ors, que hizo con palabra magistral el elogio del nuevo Académico y destaca sus raras y eminentes capacidades teóricas, que le destacarán entre sus comprofesionales de las generaciones contemporáneas, no menos que sus realizaciones de arquitecto, que ha proyectado y llevado a cabo alguno de los más importantes y nuevos conjuntos edificados en España en estos últimos años. Comentó luego con agudeza y profun-

didad algunos de los puntos tocados por el nuevo Académico en su discurso, y terminó dándole la bienvenida en nombre de la Corporación. Los aplausos con que el discurso del Sr. D'Ors fué recibido se reprodujeron al imponerle al Sr. Moya la medalla de Académico.

Homenaje al Sr. Francés en Barcelona.

Las entidades artísticas de Barcelona oragnizaron un homenaje a nuestro Secretario perpetuo, D. José Francés, como muestra de admiración a su obra y de gratitud por su interés por el arte y los artistas de Cataluña. El acto tuvo singular relieve y a él se adhirieron numerosas personalidades y entidades de otras provincias, no faltando la de la Academia, que hizo constar en acta su complacencia por el justo homenaje en la sesión celebrada el día 16 de noviembre, a propuesta del Sr. Sánchez Cantón.

Nuevos Académicos Correspondientes.

En la sesión extraordinaria del día 7 de diciembre fueron votadas, después de la tramitación reglamentaria, las propuestas de Correspondientes a favor de los señores siguientes:

Sección de Pintura: D. Alfonso Grosso, en Sevilla.

Sección de Arquitectura: D. Manuel María Smith, arquitecto, en Bilbao.

Sección de Música: D. Manuel Palau, Director del Conservatorio de Valencia.

Crítico e historiador de Arte: Don Carlos G. Espressati, en Castellón.

La muralla de Madrid

En varias sesiones del mes de diciembre la Academia se ocupó del descubrimiento de restos notables de la muralla medieval de Madrid al realizar unas obras en las proximidades del Viaducto. Reunida una Comisión académica que asesorase sobre el caso, el Sr. López Otero representó a la Academia de San Fernando, a la que informó de la importancia del hallazgo, merecedor de que se conserven tan venerables restos, para los que se ha de proponer la declaración de Monumento histórico-artístico.

Fallecimiento de D. Ricardo Baroja.

En la sesión del 28 de diciembre, la Academia, a propuesta de D. Eugenio Hermoso, hizo constar en acta su sentimiento por el fallecimiento en Vera del Bidasoa del gran artista, a la vez pintor, grabador y escritor, D. Ricardo Baroja Nessi, que sobre la admiración que merecían sus variados talentos gozó

siempre la estimación y la simpatía del mundo del arte y de la literatura en el Madrid de la primera mitad del siglo XX.

El Sr. Alvarez de Sotomayor, elegido Director de la Academia.

En la sesión extraordinaria del 28 de diciembre, la Academia celebró las elecnes reglamentarias, votándose en primer término, por unanimidad, a don Fernando Alvarez de Sotomayor para la Dirección de la Corporación, vacante por fallecimiento de D. Aniceto Marinas. Fueron reelegidos para los cargos de Censor y Tesorero los Sres. López Otero y Yárnoz, respectivamente, votándose asimismo la renovación de las Comisiones académicas. El Sr. Alvarez de Sotomayor expresó en breves y sentidas palabras su gratitud por la confianza de la Academia y prometió todo su esfuerzo para continuar la tradición corporativa con espíritu de devoción y servicio a lo que representa. La Academia escuchó muy complacida estas palabras, que fueron calurosamente aplaudidas.

B I B L I O G R A F I A

LIBROS

ACOSTA PEREZ, ANTONIO.

La Bruja de la Palma (Versos selectos) por ————. Las Palmas de Gran Canaria. [Imp. Minerva]. 1953. 24 pág. con 2 lám.—21,5 cm. Rúst.

ACOSTA PEREZ, ANTONIO.

El cieguecito, Versos selectos por ————. Las Palmas de Gran Canaria. [Imp. Minerva]. 1949. XXVIII + 1 pág. — 2,15 cm. Rúst.

BENTON, FREDERICK, L.

La última sepultura de Cristóbal Colón por ————... Traducido por George A. LOCKWARD S. ... Ciudad Trujillo. Imp. Dominicana C. por A. 1953. 97 pág. + 1 hoj. + 1 lám. 23,5 cm. Rúst.

CARNEIRO, PEDRO HENRIQUE.

Enzo Oscar, o falso titular por ————. (S. l. ¿Río de Janeiro?, s. i., s. a). 42 pág. 23 cm. Rúst.

CASTAÑOS Y FERNANDEZ, EMILIANO.

Real ACADEMIA DE BELLAS ARTES Y CIENCIAS HISTORICAS DE TOLEDO. *En el pasado geológico.* Discurso leído por D. ———— en el acto de su recepción pública, y contestación de D. Guillermo TÉLLEZ GONZÁLEZ. Toledo, Rafael G. Menor. 1953. 35 pág.—24 cm.

«Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo». Años XXVIII-XXIX. Núms. 64-65.

GALIAY SARAÑANA, José.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS. Institución «Fernando el Católico», de la Excelentísima Diputación Provincial de Zaragoza. *El lazo, motivo ornamental destacado en el estilo mudéjar. Su trazado simplicista.* Zaragoza. Artes Gráficas. E. Berdejo Cosañal. (S. a.) 35 pág.—22 cm. Rúst.

Grab. intercal.

GARCIA PASTOR, JESÚS.

CUERPO FACULTATIVO DE ARCHIVEROS, BIBLIOTECARIOS Y ARQUEOLOGOS. *Catálogo de Incunables de la Biblioteca Pública de Palma de Mallorca,* redactado por su director. Madrid. Imp. Góngora, S. L. 1951. 348 pág. + 1 hoj.— 22,5 cm.—Rúst.

GOMEZ SICRE, José.

Guía de las Colecciones públicas de Arte en los Estados Unidos... Costa Oriental: Florida a Nueva York, por ————... Washington. D. C. Unión Panamericana. 1951. 152 pág.—23,5 cm. Rúst.

Grab. intercal. Es el vol. I.

MARTINEZ SANCHEZ, LUIS.

———— *La parroquia de la Inmaculada Concepción de Huelva.* Dibujos de Francisco MUÑOZ BÁEZ. Huelva. Edit. Católica. 1939. 13 pág. + 2 lám. — 21,5 cm. Rúst.

MARTINEZ SANCHEZ, LUIS.

———— *Recuerdos de la provincia de*

Huelva. Huelva. Editorial Rábida. 1947. 14 pág. + 5 lám.—21 cm. Rúst.
Con dedicat. del autor.

MARTINEZ SANCHEZ, Luis.

——— *El Templo Parroquial de Santo Domingo de Guzmán de Lepe.* Huelva. Antonio Plata. 1953. 59 pág.—21 cm. Rúst.
Grab. intercal.

MORALES, Cristóbal.

ESCUELA ESPAÑOLA DE HISTORIA Y ARQUEOLOGIA EN ROMA ———... *Opera Omnia... Missarum Liber Primus* (Roma, 1544). Transcripción y estudio por Mons. Higinio Anglés. [Barcelona]. CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS. Delegación de Roma. [Imp. Escuela Casa Provincial de Caridad]. 1952. 73 pág., con 1-12 fasc. + 314 pág. de mús.—32 cm. Rúst.
Monumentos de la Música Española. XI.

MOYA, Luis.

Real ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. *La Geometría de los Arquitectos Griegos pre-euclidianos.* Discurso leído por el Sr. D. ——— el día 15 de noviembre de 1953, con motivo de su recepción, y contestación del Excelentísimo Sr. D. Eugenio D'Ors. Madrid. [Altamira: Tall. Gráf.]. 1953. 1 lám. + 77 pág. + 2 hoj.—25,5 cm. Rúst.

PRADOS LOPEZ, José.

Real SOCIEDAD ECONOMICA DE AMIGOS DEL PAIS. *Arte de ayer y de hoy.* Conferencia pronunciada... 18 de abril de 1952..., con motivo de haber sido recibido socio Académico de la misma Don ———. Madrid (S. i.). 1952. 22 pág.—20,5 cm. Rúst.

RAU, Fernando.

——— *Goya.* Lisboa. Ediçao do autor «Neogravura L. da». 1953. 135 pág.—32,5 cm. Rúst.
Grab intercal.

SUBIRA, José.

La Historia para todos ———. *Historia Universal de la Música...* Nueva edición, enteramente refundida. Madrid, Ed. Plus Ultra. Tall. «Aldus». 1953. 477 pág. + lám. I-LXIII.—19,5 cm. Tela marrón.
Grab. intercal.

ZUMALACARREGUI Y PRAT, José M.ª

INSTITUTO DE ESPAÑA. Fiesta Nacional del Libro Español. Discurso (1) leído en la Junta solemne de 23 de abril de 1953 por el Excmo. Sr. D. ———. Madrid. Imp. Góngora. 1953. 31 pág.—24 cm. Rúst.

(1) *El Libro, el Arte y la Ciencia.*

REVISTAS

Aliance

——— *Française d'Espagne.* Madrid, 1953, julio a diciembre.

Anales

——— *de la Real Academia de Farmacia.* Madrid, 1953, año XIX, núms. 5 y 6.

Anales

——— *de la Real Academia Nacional de Medicina.* Madrid, año 1953, tomo LXX, cuadernos 2.º, 3.º y 4.º

Anuario

——— *Genealógico Latino.* Sao Paulo (Brasil), vol. 5.º

Apollo.

——— London, 1953, vol. LVII, número 342; vol. LVIII, núms. 343-346.

Archivo

——— *de Arte Valenciano.* Valencia, 1953, año XXIV, número único.

Archivo

——— *Español de Arqueología.* CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS. INSTITUTO DE ARQUEOLOGIA Y PREHISTORIA «RODRIGO CARO». Madrid, 1953, tomo XXVI, núms. 87 y 88.

Archivo

——— *Español de Arte.* CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS. INSTITUTO «DIEGO VELAZQUEZ». Madrid, 1953, tomo XXVI, núms. 101-104.

Arte

——— *y Hogar.* Madrid, año 1953, núms. 97-103.

Arts.

——— *Journal des Arts.* París, año 1953, núms. 417-443.

Ateneo.

——— Revista de los Ateneos de España. Madrid, año 1953, núms. 38-48.

Belas

——— *Artes.* Revista e Boletím da Academia Nacional de Bellas Artes. Lisboa, año 1953, núms. 5 y 6.

Bibliografía

——— *Hispánica.* INSTITUTO NACIONAL DEL LIBRO ESPAÑOL. Madrid, año 1953, núms. 6 a 12.

Boletín

——— *de los Alumnos de la Escuela Nacional de Artes Gráficas.* Madrid, año 1953, núm. 6.

Boletín

——— *Arqueológico de Tarragona.* Tarragona, 1952, año LII, época IV, fasc. 37-40.

Boletín

——— *Astronómico del Observatorio de Madrid.* Madrid año 1953, núm. 6.

Boletín

——— *de la Biblioteca Menéndez Pelayo.* 1953, año XXIX, núms. 3 y 4.

Boletín

——— *de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo.* Lugo, año 1953, tomo V, núm. 39.

Boletín

——— *Cultural Mexicano.* México, año 1953, núms. 13-19.

Boletín

——— *de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas.* Madrid, año 1953, números 11 a 16.

Boletín

——— *de Estadística.* INSTITUTO NACIONAL DE ESTADISTICA. PRESIDENCIA DEL GOBIERNO. Madrid, 1953, año XIV, núms. 102 a 108, y Suplemento 1953, año XIV (2.ª época), núm. 5.

Boletín

——— *de Información de la Dirección General de Arquitectura.* Madrid, año 1953, vol. VII, tercer y cuarto trimestres.

Boletín
——— *de Información de la Embajada de S. M. Británica.* Madrid, año 1953, núms. 155-166.

Boletín
——— *de la Institución «Fernán González», de la Ciudad de Burgos.* Burgos, 1953, año XXXII, núms. 123-125.

Boletín
——— *de la Real Academia Española.* Madrid, año 1953, tomo XXXIII, cuadernos CXXVIII y CXXIX.

Boletín
——— *de la Real Sociedad Geográfica.* Madrid, año 1953, núms. 1-12.

Boletín
——— *de la Sociedad Castellonense de Cultura.* Castellón, año 1953, tomo XXIX, cuadernos I-IV, y Suplemento literario «Mijares», núm. 4.

Boletín
——— *de la Sociedad Española de Amigos de los Castillos.* Madrid, año 1953, núm. 1.

Boletín
——— *de la Sociedad Española de Excursiones.* Madrid, 1953, 1.º a IV trimestre.

Brasil
——— *Constroi.* Brasil, 1953, núm. 10.

Bulletin
——— *de l'Institute Français.* Madrid, año 1953, núms. 67-70.

Bulletin
——— *des Musées Lyonnais.* Lyon, año 1953, núms. 2, 3 y 4.

Bulletin
——— *de l'Unesco. A L'Intention des Bibliothèques.* París, año 1953, vol. VII, núms. 7-12.

Burlington.
The ——— *Magazine.* Londres, 1953, vols. XCIII, XCIV y XCV, núms. 578-609.

Cronache
——— *Culturali.* INSTITUTO ITALIANO DE CULTURA. Madrid, 1953, anno III, fasc. 2 a 5.

Connoisseur
——— *The.* London, 1953, vol. CXXXII, núms. 530-534.

Cuadernos
——— *de Estudios Manchegos.* INSTITUTO DE ESTUDIOS MANCHEGOS. Ciudad Real, 1953, núm. VI.

Faro
El ——— *a Colón.* Ciudad Trujillo, 1953, año IV, núms. VIII y IX.

Moissons
Les ——— *de l'Esprit.* «Bulletin des Presses Universitaires de France». París, 1953, cuatro cuadernos.

Noticias
——— *de Actualidad.* Madrid, año 1953, sept. a nov.

Príncipe
——— *de Viana.* Revista de la Diputación Foral de Pamplona. Pamplona, 1953, año XIV, núms. L-LI y LII-LIII.

Publicaciones
——— *de la Institución «Tello Téllez de Meneses».* Revista de la Excma. Dipu-

tación Provincial de Palencia. Palencia, 1953, núms. 9 y 10.

Reconstrucción.
———— Revista de Regiones Devastadas. Madrid, año 1953, núms. 119-122.

Revista
———— *Barcelona.* Año 1953, núms. 72-76, 83, 85-87.

Revista
———— *de Archivos, Bibliotecas y Museos.* Madrid, 1953, año VI, tomo LIX, cuarta época, núms. 1-3.

Revista
———— *de Educación.* Madrid, 1953, año II, vol. V y VI, y núms. 12 a 16.

Revista
———— *Nacional de Arquitectura.* Organo oficial del Consejo Superior de Arquitectos de España.. Madrid, 1953, año XIII, núms. 138-144.

Revista
———— *de la Real Academia de Ciencias Físicas y Naturales.* Madrid, año 1953, tomo XLVII, cuaderno 2.º

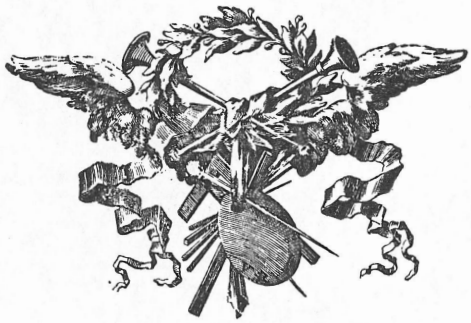
Revista
———— *de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación.* Madrid, 1953, números VI y VII.

Revista
———— *Universitaria de Madrid.* Madrid, año 1953, núm. 5.

Ritmo.
———— Revista musical ilustrada. Madrid, 1953, año XXIII, núms. 252-257.

San Jorge.
———— Revista de la Excma. Diputación Provincial de Barcelona. Barcelona, año 1953, núms. 11 y 12.

Studio
The ————. London, año 1953, volúmenes 145 y 146, núms. 722-729.



SUC. S. OCAÑA. - TUTOR, 16. MADRID