

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1958

NUM. 7

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ESTA PUBLICACIÓN SE HACE CON CARGO
——— A LA FUNDACIÓN DEL ———
EXCMO. SEÑOR CONDE DE CARTAGENA

DEPÓSITO LEGAL M. 6264.—1958

Sucs. de J. Sánchez Ocaña y Cía., S. A. · Tutor, 16. · MADRID

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1958

NUM. 7

S U M A R I O

	<u>Págs.</u>
NECROLOGÍA:	
DON JOSÉ CLARÁ Y AYATS, por <i>José Francés</i>	5
DON RAMÓN STOLZ VICIANO, por <i>Manuel Benedito</i>	13
LUIS MENÉNDEZ PIDAL: <i>La Colegiata, el Palacio y la Torre de Salas en Asturias, y el Arzobispo don Fernando Valdés Salas</i>	19
JOSÉ SUBIRÁ: <i>Puccini y el puccinismo en Madrid. (Evocación conmemorativa de un centenario.)</i>	41
ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO: <i>Ferrant en Roma. (Un dibujo inédito para cuadro de San Sebastián.)</i>	69
JOSÉ G. DE LA PEÑA (Barón de Forná): <i>Un retrato del canónigo Mugnier</i>	81
INFORMES Y COMUNICACIONES:	
COMISIÓN CENTRAL DE MONUMENTOS: <i>La iglesia de San Pedro, del Ayuntamiento de Cisneros (Palencia)</i> ...	89
FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN Y JOSÉ YÁRNOZ: <i>Traslado del coro de la Catedral Nueva de Salamanca al altar mayor</i>	91
SECCIÓN DE ARQUITECTURA: <i>La capilla del edificio de la Real Fábrica de Tabacos de Sevilla</i>	95
COMISIÓN CENTRAL DE MONUMENTOS: <i>La "Casa Canonja", de Barcelona</i>	96
CRÓNICA DE LA ACADEMIA	99
BIBLIOGRAFÍA	111

Precio de este número: 50 pesetas.

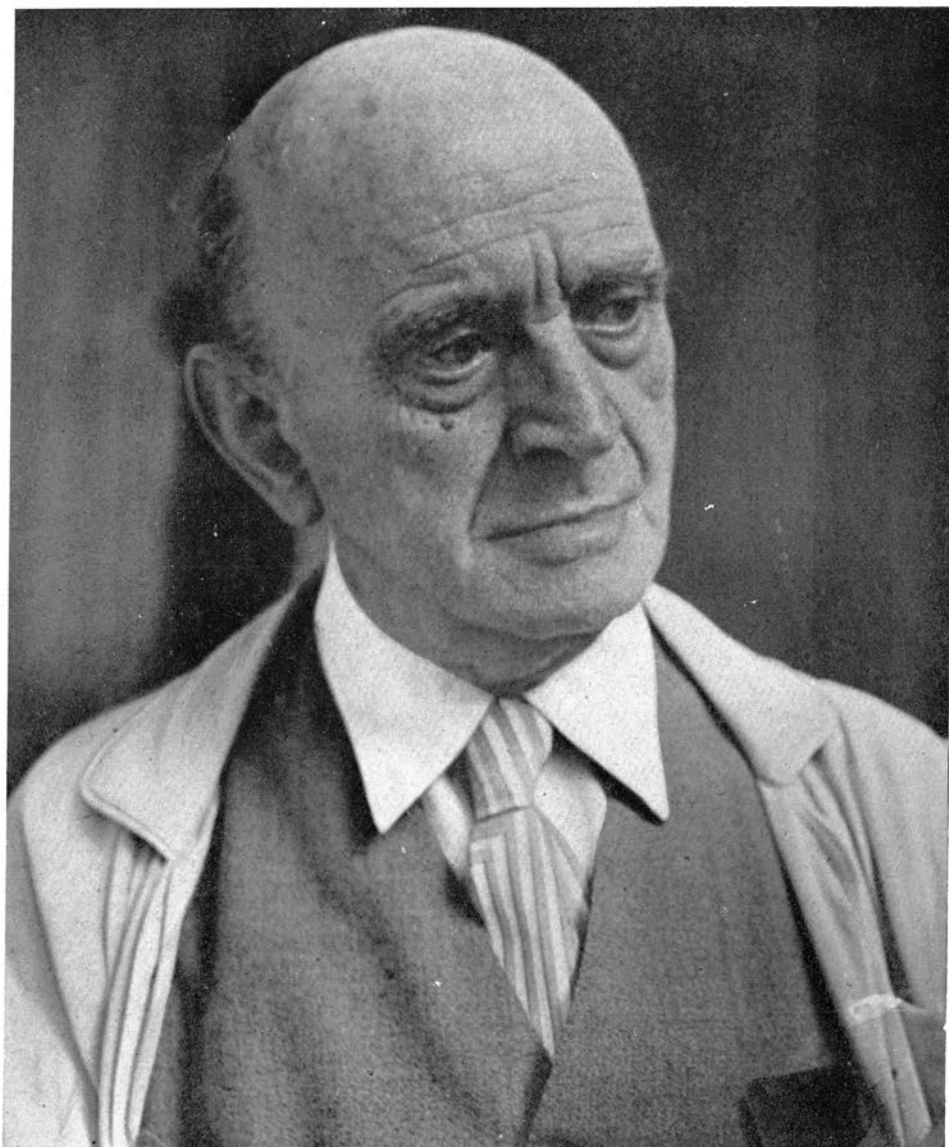
NECROLOGIA

DON JOSE CLARA Y AYATS

(† el 4 de noviembre de 1958)

POR

JOSE FRANCES



D. JOSÉ CLARÁ Y AYATS.

FUÉ nada menos que Juan Maragall, cantor de su raza y de su tierra saturado de helenismo, quien definió a este otro gran cantor plástico de su tierra y de su raza, José Clará, en un ditirambo exacto: “Renovado el severo equilibrio aquietador del genio antiguo por una ternura nueva.”

Porque así, clásico y coetáneo, era Clará. La sensibilidad actual animó en él, por magia de su arte, los cánones pretéritos.

José Clará nace en Olot. La jugosa campiña olotina, con sus muelles cadencias del terreno —convulso ayer por la urente furia geológica y cortejado hoy con bucólica dulzura por el ritmo alto y la serena ondulación de sus arboledas—, con su cielo de sutiles diafanidades.

Esta celística tranquila, las frondas apasionadas de ella, las aguas que la reflejan en sonrientes tersuras azules, y los praderíos de verdor grato a las miradas, han sido y continúan siendo el ejemplo estético que contemplan grandes artistas futuros desde la niñez.

Transcurrida allí toda su adolescencia, en las postrimerías finiseculares del XIX, José Clará abandona la paz geórgica de Olot, atraído por la sugestión tentacular de Francia. Primero en Toulouse y luego en París.

Lógicamente, durante veinte años de convivencia en los talleres franceses y en los Salones parisienses, respirando la extraña atmósfera de sensualismo cerebralista y de intelectualidad demasiado repleta que constituye el hálito del París artístico, las esculturas de Clará —aun conservando sus nativas fragancias mediterráneas— habrían de responder a las modalidades sucesivas de Rodin y sus discípulos, maestro y condiscípulos también de Clará.

Por eso hallamos reminiscencias fraternas de las otras reminiscencias de sus coetáneos franceses: el sentimiento arcaizante, la gracia renacen-

tista y, por último, el retorno al clasicismo helénico, con su divinización un poco impasibilizadora del cuerpo y del espíritu humano.

Pero en José Clará dábese, además, la depuración apasionadamente sensual de la forma.

No era la suya una sensibilidad subalterna la que se ofrecía en los arcaísmos, goticismos, renacentismos y helenismos—a través del francesismo moderno, difícilmente evitable entonces— sucesivos o alternos en José Clará, sino un ansia vital, sujeta, domada por las directrices del pensamiento muy disciplinado y de la acción muy educada por la técnica.

El año 1910 es el que inicia la resonancia universal para José Clará.

Expone en París un conjunto de cuarenta obras y el Estado francés adquiere algunas de ellas para el Museo de Luxemburgo. Obtiene sendas medallas de oro en las Internacionales de Bruselas y de Madrid. Sobre estos éxitos eleva la armonía formal, la gracia tranquila de *La diosa*. Un año antes, en 1909, el boceto de esta figura se titulaba *Enigma* y logró para su autor el título de *Sociétaire de la National de Beaux Arts*; un año después, en 1911, ya laureado el artista con dos medallas de oro, le es otorgado un gran premio especial en Barcelona. Y en 1912 se une a dichas recompensas la primera medalla en la Exposición Internacional de Amsterdam (1).

La Diosa es la exaltación férvida de la euritmia femenina.

Toda ella está como recogida en un arrobamiento de belleza, de sana paganía. El mundo antiguo se adivina latente en la caricia dulce de su actitud, en la línea fácil y clara que insinúa y recobra los volúmenes. En

(1) Desde entonces, hasta el año mismo de su muerte, el prestigio mundial de José Clará multiplica, pluraliza la creciente serie no interrumpida de lauros y ecoicas resonancias. Es elegido Académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando el 2 de febrero de 1925 e ingresa en la Corporación en la sesión solemne de 13 de diciembre del mismo año, donde leyó un discurso sobre el tema *Del Arte Decorativo Moderno*, y donó al Museo la cabeza en bronce *Voluntad*. En la Exposición Internacional de Barcelona, el año 1928-29, se le otorga la Medalla de Honor, la máxima recompensa, votada por unanimidad del Jurado, compuesto de delegados de todas las naciones concurrentes. Y en el año 1958, el Jurado de Directores de las Reales Academias españolas, presidido por el Presidente del Instituto de España, le concede el Premio March de Bellas Artes. Pertenece como miembro de número a la Real Academia de San Jorge, y lo era también correspondiente de otras Corporaciones españolas y extranjeras.



SAN BENITO

Estatua original de JOSÉ CLARÁ.



Relieve escultórico, original de JOSÉ CLARÁ, en la tumba del propio artista.

el rostro hay como el ensimismamiento de evocaciones remotas y felices. En la calma íntima con que los miembros se unen sin la menor violencia anatómica, con la sencillez lograda de una poesía en estrofas perfectas, aguarda futura libertad de danza. En el torso, fuerte y delicado a un tiempo mismo—con la comba pomposa de los senos, capaces de amamantar semidioses y héroes—, se siente circular la vida.

Ya, bajo la sombra de laureles, en la fecunda calma de la existencia productiva, imaginamos cómo Clará va depurando más todavía su arte y cómo este recogimiento divino de *La Diosa* va a moverse en el espacio con actitudes bellamente desplazadas; y cómo la armonía extática se cambiará en un dinamismo armonioso.

Y surge otra nueva creación representativa que acusa nuevo hito perdurable en la obra clariana. Crea un gran monumento funerario concretado en una sola figura majestuosa. Un coloso femenino para un recinto plácido, entre mirtos, arrayanes y laureles. Por encima de los secretos ultraterrenos, levantará el bloque, realmente estatuario, cual en los tiempos remotos, cuando la escultura acababa de desgajarse—fruto demasiado maduro ya—de la arquitectura.

Este coloso, concebido para una mortal evocación cristiana de renunciamiento, presenta, sin embargo, su grandioso vitalismo extático y estético en la altura de Montjuich. Me refiero a la estatua *Serenidad*.

Fuerte, severa y dotada al mismo tiempo de esa amplitud formal que caracteriza la fecundidad nutriz, esta matrona, destinada a velar sobre la muerte y con su aspecto sereno de la vida colmada hoy en la altura del aire libre, fué durante un año la granada madurez del arte español en París, y repitió la ejemplaridad en la primavera siguiente en Madrid.

Adviene después de *Serenidad* la figura *La Industria*, con destino al monumento de Alfonso XII, desnudo arrogante, en el concepto de reposada monumentalidad que señala esta época clariana.

El torso, de fuerte carnalidad, de un naturalismo robusto, de avance seguro de su propia energía, culmina en la testa, severamente ruda. Es una rudeza que es además inteligente, como iluminada por su interior

fulgor. Sobre los hombros, ella otea el porvenir, los horizontes conquistables aún.

Clará, en aquel momento, ha llegado también al instante en que un artista puede hacer alto en el camino y contemplar toda su obra pretérita para concebir las normas y los temas futuros.

Diríase que ya son aquéllas las últimas diosas que el artista iba a reencarnar sobre mármoles contemporáneos, como producto de una densa saturación museal y literaria.

En cambio, ya sin secretos del oficio, sin peligros el entusiasmo proselitista que acucia a las juventudes destinadas a salvarse más tarde con expresión y acento popular, el artista va a definir su concepto concreto de lo humano, no el concepto un poco abstracto de la divinidad femenina, como hasta entonces.

No importa se titule *Divinidad* la estatua siguiente. El amable madrigal físico que se contempla en un espejo imaginario. Lo que hay en ella de divino no le llega de siglos o de creencias religiosas. Le es muy suyo, con el encanto sinfónico de la forma; nace, sobre todo, de la palpitación viva de los miembros, expresados en giros espontáneos de la euritmia emotiva.

Por todo ello, como el fruto de una perdurable revelación, ya el arte majestuoso y reposado de José Clará será más que nunca, en la interpretación del desnudo femenino, cordialmente, sencillamente, naturalísimamente humano.

A partir de *Serenidad*, la producción de Clará adquiere un matiz más humano y, sin perder su gracia helénica, muestra ansias de cristiano pudor. Son las figuras de mujeres doloridas: *La madre*, *La viuda*; *El soldado herido*, y también el erguimiento, el esfuerzo de voluntad de renovación en la estatua viril del *Voluntario catalán* cuando la primera guerra europea. Vienen luego, como es natural en la reputación de un artista que cada vez amplía más sus horizontes del otro lado de la frontera, los grandes monumentos públicos.

Clará, sin embargo, no fué un escultor de grandes concepciones monu-

mentales, especie de sinfonías escultóricas y anecdotaes. Era, como ya se ha dicho, un escultor de íntima sensibilidad que ennoblecía su concepto fundamentalmente realístico. Un artista, en suma, que realizaba su obra con respeto al natural y con la verdad física, pero con una saturación íntima, profunda, de espiritualidad.

Absorto en la contemplación noblemente obstinada de las infinitas, de las innumerables actitudes que puede tomar el cuerpo humano con instintiva ejemplaridad de belleza, hemos recordado una vez más lo que los dibujos de los grandes escultores pueden y deben significar como una cierta didascalía estética para la mujer. Deben ofrecerse y exaltarse ante las mujeres modernas para recordarles cómo se ha perdido y deformado en parodias grotescas sus movimientos y su enfermizo enflaquecimiento.

¡Ah! Ciertamente, Clará tiene una castidad sana y limpia en sus desnudos, que no tienen nada de común con las actitudes y movimientos, entre obscenos y estúpidos, que dan a las mujeres una sucia torpeza de odalisca, que rectifican monótonamente la estabilidad del torso sobre una y otra pierna a cada paso. O la afectación cargante de las maniqués en las salas de exhibición de los modistos y que sirven para dar a las falsas elegantes la forma de indolencia profundamente ridícula.

No. Nada de ello en esta infinita teoría del cuerpo femenino, libre de artificios y de libertinaje. Todo Clará está en su obra. Su maestría técnica, su depurado intelectualismo, su sensualidad plástica, su angustia reabierto por el deseo de no desaprovechar en lo transitorio la posible permanencia.

La vasta trayectoria de aquel gran artista fué un prolongado y sin desmayo ejercicio de la voluntad. Así lo demostró, hasta pocos días antes de su inesperado fallecimiento, en el relieve que honra su propia tumba, símbolo del esfuerzo tenso desde la tenacidad en el trabajo hasta el deseo legítimo de supervivencia gloriosa después de la muerte.

NECROLOGIA

DON RAMON STOLZ VICIANO
(† el 25 de noviembre de 1958)

POR

MANUEL BENEDITO



D. RAMÓN STOLZ VICIANO.

ME cabe el triste y doloroso honor de escribir unos párrafos con motivo del fallecimiento de nuestro compañero don Ramón Stolz Viciano, que había ingresado en esta Corporación con la entusiasta acogida de todos por las extraordinarias circunstancias en él concurrentes.

Mi gran amistad y afecto hacia él, tanto en el aspecto humano como en el profesional, hacen para mí muy difícil la tarea de dar en pocas palabras una exacta impresión de la personalidad y la vida de este gran artista, al que tanto apreciaban cuantos le trataron.

Se había notado su ausencia de la Academia desde la inauguración del presente curso, porque desde unos meses antes estaba trabajando denodadamente en el Salón de los Fueros del Ayuntamiento de Valencia, realizando la que había de ser su última producción.

Cuando terminaba allí su trabajo y daba los últimos retoques a su obra se sintió repentinamente enfermo. Lo trasladaron desde el Ayuntamiento a la casa cercana de un amigo íntimo, el señor Hernández Millán, y allí, a la vista de su alarmante estado —que a él no se le ocultó, y así lo dijo a su amigo—, resolvieron llevarlo a casa de la señora viuda de Espallargas, calle de Moratín, 7, donde se alojaba el matrimonio Stolz durante su estancia en Valencia, y a los pocos momentos dejaba de existir, fulminado por una angina de pecho, cuando había llegado a la plenitud de su arte creador.

La dolorosa impresión producida por la muerte de Ramón Stolz en el ambiente artístico, está en el ánimo de todos. España ha perdido con él a uno de sus auténticos valores, y me atrevo a decir a un hombre irremplazable. Su talento creador, su dedicación absoluta al arte y su insaciable curiosidad e interés por todo lo relacionado con el mismo le habían

llevado a ser un hombre capacitado en grado superlativo. Su extremada modestia, su labor callada —casi podríamos decir oculta—, fueron el nudo de su personalidad. Hombre de prodigiosa memoria y temperamento estudioso y tranquilo, su mirada penetrante y abierta captaba todas las facetas de la vida y el arte, para llegar siempre con éxito a la creación de sus obras.

Fué indudablemente, y podemos decirlo sin temor a equivocarnos, un verdadero artista, un gran artista. Sin ambición de honores ni relumbrones, trabajador en grado sumo, debió a su propio esfuerzo constante y laborioso todo su saber y personalidad. Hallaréis esta personalidad en el magistral estudio que sobre Ramón Stolz leyó nuestro compañero don Enrique Lafuente Ferrari con motivo de su ingreso en la Academia, efectuado el 23 de febrero último. Acto en el cual el beneficiario desarrolló el tema "Sobre el oficio de pintor y la pintura al fresco".

Su formación y su temperamento le hicieron idóneo para el desempeño de la primera cátedra de Procedimientos Artísticos en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, y a ser uno de los artistas sobresalientes en las decoraciones murales, pues conocía como nadie el difícil procedimiento de la pintura al fresco con todos sus secretos, habiendo estudiado profundamente a los grandes fresquistas, desde los primitivos y los del Renacimiento hasta nuestro inmortal Goya. Como Stolz restableció la tradición fresquista española, lamentablemente interrumpida por largo tiempo, ello aumenta nuestra gran pesadumbre por esta pérdida, que corta la continuidad de las enseñanzas del maestro.

Larga sería la lista detallada de sus grandes obras, figurando entre las mismas sus trabajos en la basílica de Nuestra Señora de los Desamparados, de Valencia; el Pilar, de Zaragoza; la capilla de la Escuela Superior de Arquitectura y la iglesia del Espíritu Santo, de Madrid; el Instituto Nacional de Industria, y el monumento a los mártires de la Cruzada, de Pamplona. La relación sería numerosa e interminable.

Ramón Stolz no fué nunca inclinado a concurrir a exposiciones y certámenes; pero su labor honrada, sentida y concienzuda, siguiendo los ca-



Santo Tomás. En el apostolado de la capilla de la Comunción, en la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados, de Valencia.

Dibujo de RAMÓN STOLZ.



Fragmento de la cúpula del monumento a los mártires de Navarra (Pamplona).

Composición al fresco por RAMÓN STOLZ.

minos trazados en el correr de los siglos por los grandes artistas que hoy admiramos y veneramos con goce y emoción, se abrió camino por sí sola, y su concurso fué requerido incesantemente.

Mi entrañable amistad con este gran artista data, por así decirlo, desde antes de que naciera. Su padre, don Ramón Stolz Seguí, fué mi amigo y compañero desde nuestros años juveniles. Esta circunstancia hace para mí doblemente dolorosa su pérdida, ya que viene a reavivar la de su padre, tan profundamente sentida por mí.

Nuestro contacto, siempre muy frecuente, se estrechó en los últimos decenios, y nuestras largas charlas, casi siempre referentes a cuestiones de arte, y específicamente a la pintura, ponían en relieve su gran honradez artística, su extraordinaria preparación y sus grandes valores humanos.

Ha sido unánime la impresión que su muerte produjo en Valencia, su ciudad natal y querida, donde ha dejado su última obra. Nunca perdió Ramón Stolz el contacto con su patria chica, en donde era grandemente apreciado y admirado. El Excmo. Ayuntamiento acordó inmediatamente concederle el nombramiento de hijo predilecto a título póstumo, y presidido por su alcalde, Excmo. Sr. D. Adolfo Rincón de Arellano, bajo mazas, asistió a su sepelio; de igual modo, la Real Academia de San Carlos, la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, el Círculo de Bellas Artes y todas las entidades culturales y sociales de la ciudad. En una palabra: Valencia entera ha rendido a Ramón Stolz el homenaje admirativo que este gran creador merecía.

LA COLEGIATA, EL PALACIO Y LA TORRE DE SALAS
EN ASTURIAS, Y EL ARZOBISPO DON FERNANDO
VALDES SALAS

POR

LUIS MENÉNDEZ PIDAL

I

LA vieja Colegiata de Santa María la Mayor, en Salas, constituye un hermoso monumento levantado en el siglo XVI, según reza la inscripción tallada en piedra sobre la puerta de acceso al templo bajo el antiguo pórtico, hoy ciego, en el basamento de la maciza torre adosada a los pies de la iglesia, que dice así: “ESTA IGLESIA HICIERON EDIFICAR DE NUEVO LOS MUI NOBLES SEÑORES IUAN FERNANDEZ E DOÑA MENCIA SU MUGER AMBOS DE VALDES, CUIOS CUERPOS FUERON TRASLADADOS A ELLA ULTIMO DE HENERO MDXLIX AÑO.” La antigua Colegiata de Salas, fundación del arzobispo Valdés, es hoy día la magnífica iglesia parroquial de la villa de Salas.

Aunque su construcción es tardía, se mantienen todavía puras las trazas góticas en el monumento ya dentro de tiempos renacentistas, destacándose en todo el edificio la más austera sobriedad y grandiosa proporción dentro del magnífico conjunto monumental que nos ocupa, sin duda alguna uno de los más importantes y bellos levantados por entonces en el Principado de Asturias.

El templo se encuentra perfectamente orientado; es de una sola nave, con ábside ochavado en planta y tribuna elevada a sus pies. Todo el conjunto está cubierto mediante ricas bóvedas de crucería, con dos tramos en la nave, una más complicada y rica, estrellada, con lunetos en las ochavas, sobre el ábside, así como en la sacristía, alguna de sus capillas y en el pórtico primitivo. Los nervios de las bóvedas y sus claves se han construído en piedra, con buena y cuidada obra de sillería; los plementos, con losas pétreas bien despiezadas. El edificio de la vieja Colegiata aparece

construído con recias fábricas de mampostería y sillería en esquinales, impostas y detalles estructurales o decorativos.

El contrarresto de empujes de la Colegiata se ha llevado al exterior, con los robustos y desnudos contrafuertes resaltados que rodean al edificio, salvo en su fachada Sur, donde los agregados que la cubren por completo hacen este oficio.

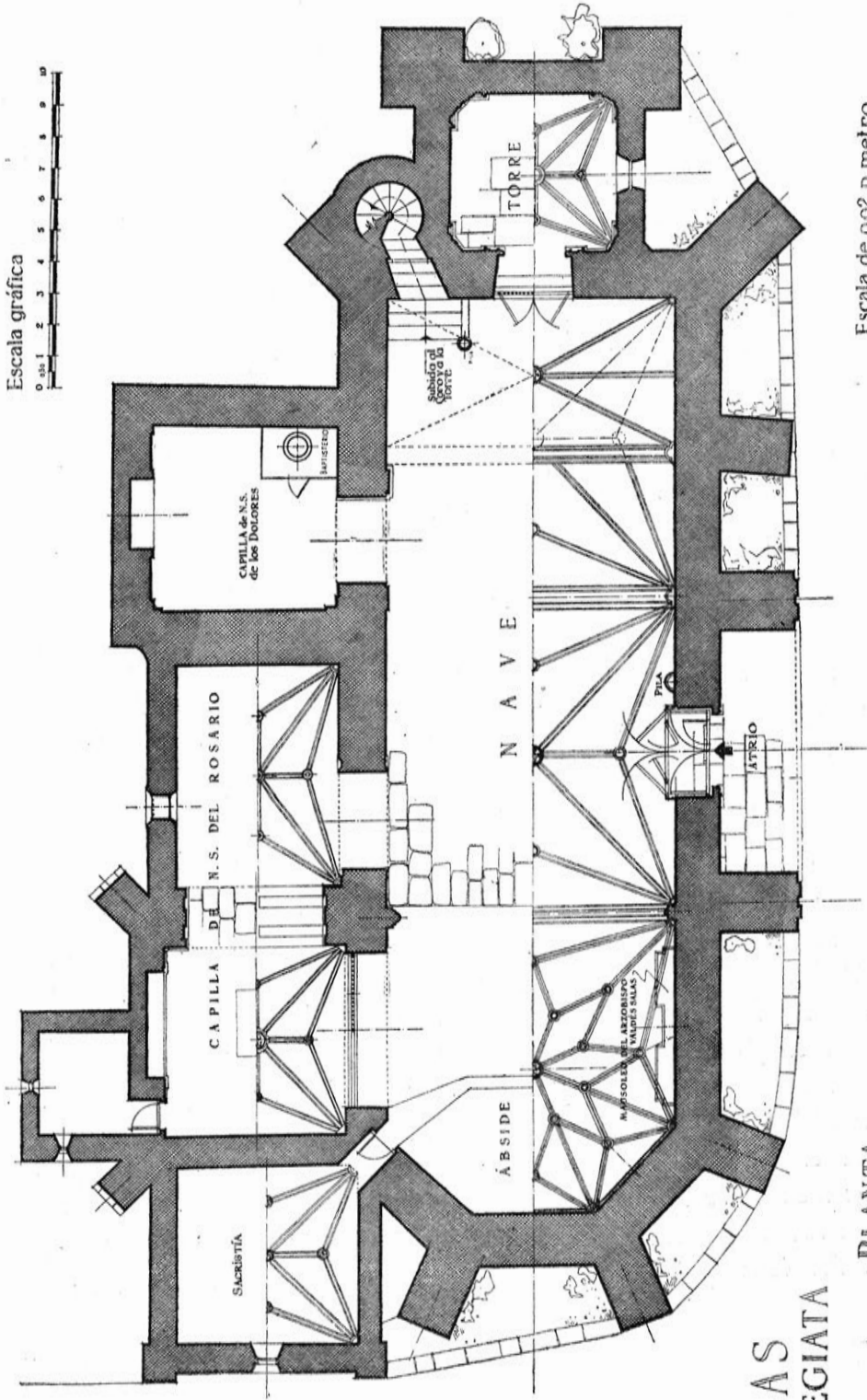
A los pies de la Colegiata se halla el pórtico primitivo, por donde tuvo su ingreso el templo, ahora ciego y convertido en capilla; sobre aquél se alza la actual torre, maciza y sin gracia, con el cuerpo de su escalera adosado a un costado, que tanto daña a la silueta y vista exterior del monumento.

A juzgar por la disposición originaria en el acceso al templo, que se hacía bajo el primitivo pórtico, hoy día envuelto por completo dentro de la maciza torre, que oculta también el óculo situado a los pies de la nave, sobre la tribuna; parece que en un principio hubo a los pies de la Colegiata el pórtico que luego se transformó con las obras de refuerzo en la torre. Así podría explicarse también la construcción del monumental ingreso lateral que tiene el templo, al quedar ciego el acceso frontal bajo el pórtico primitivo, hoy día convertido en una capilla más de la iglesia.

Como ya queda dicho, la única entrada que tiene ahora la vieja Colegiata se hace por la gran portada lateral abierta al costado del evangelio, con arco ligeramente apuntado, dentro del alfiz que enmarca al arco con un pequeño conopio en su centro; sobre aquél campea el escudo de armas del arzobispo Valdés, que ocupa la parte alta del conjunto. La portada que ahora consideramos, todavía de franco espíritu gótico, va acoplada al fondo o testero del gran arco resaltado de medio punto con el que se ha compuesto tan valiente pórtico de líneas clásicas, cubriendo la parte resaltada del arco a dos aguas, para coronarle a modo de frontón.

El coro alto, construído a los pies de la iglesia, está concebido a base de una bóveda de crucería que proporciona la estructura del piso, con el gran arco escarzano en el frente, hacia la nave del templo y su barandal de tracería gótica calada, pesada y sin gracia, como también son los de-

Escala gráfica



Escala de 0,02 p. metro
Madrid, Diciembre de 1957

L. VALL
A.E.

SALAS COLEGIATA PLANTA

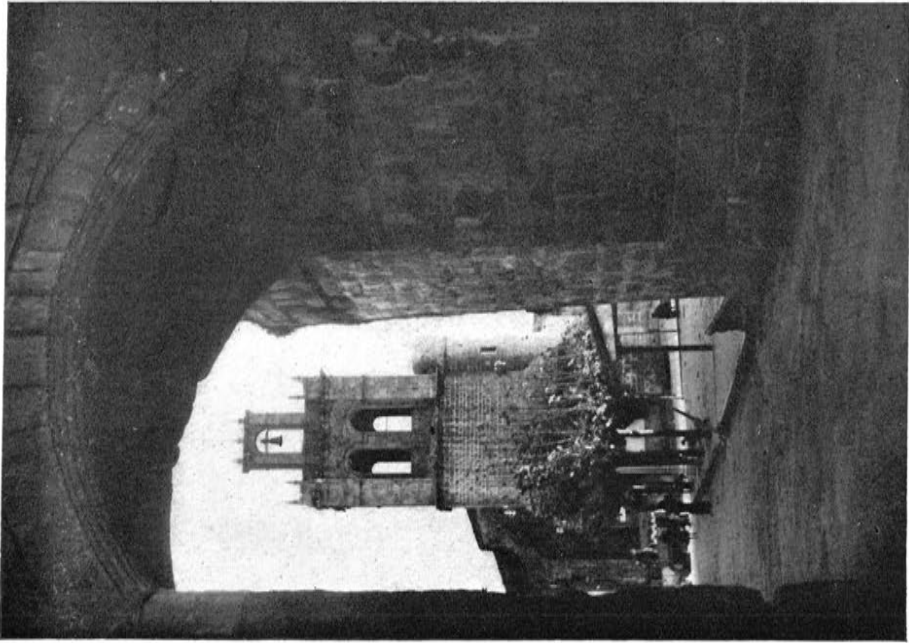
más detalles decorativos en capiteles y en el apeo del gran arco de la tribuna, en "cul-de-lámpe".

Las ventanas altas del templo mantienen aún la estirada proporción del gótico y están recercadas por amplias molduras en caveto, iluminando muy débilmente a la espaciosa iglesia colegial.

A los pies del templo, sobre el coro, se abre un pequeño hueco en óculo, con modesto rosetón pétreo que ha resultado ciego por la torre adosada en esta parte, sin que pueda llegar a él luz alguna del exterior. Este dato, unido al del antiguo pórtico por donde tuvo su acceso primitivo la Colegiata, anulado después y convertido en capilla, hace pensar en la construcción posterior de la pesada torre que se alza a los pies del templo; posiblemente, obra de maestro diferente al que concibió en un principio el monumento, siendo probable también pueda atribuirse al mismo que levantó el gran pórtico clasicista lateral, para abrigo de la portada abierta entre los contrafuertes exteriores de la Colegiata. Para reforzar la estabilidad de la torre se construyen en sus dos esquinales enormes contrafuertes que, con el cuerpo de la escalera de caracol adosada a uno de sus costados, alteran y dañan a la silueta del edificio; tales soluciones, vacilantes y poco felices, muestran claramente la mediocridad del maestro que llevó a cabo las obras de la torre en su última fase.

Todo el testero del ábside de la Colegiata ocupa el gran retablo mayor que luego describiremos y a sus costados, se recortan sobre el muro pétreo, en las ochavas del ábside, los dos pequeños mausoleos de don Juan Fernández Valdés Salas y doña Mencía de Valdés, venturosos padres del fundador y constructores del templo, según se hace constar en el epígrafe labrado en piedra sobre la puerta de ingreso a la iglesia, en el pórtico situado a los pies de la Colegiata, convertido hoy en la capilla de la Oración del Huerto. Los dos mausoleos han sido labrados, con sus modestas trazas, en piedra alabastrina, al igual que el levantado al costado de la epístola en honor de don Fernando Valdés Salas.

El retablo mayor de la Colegiata es obra notable del escultor gijonés Luís Fernández Vega, construido en madera tallada dentro de las trazas



SALAS.—La torre de la Colegiata al fondo; en primer término, el arco del pasaje en puente.



SALAS.—Conjunto del Palacio, Capilla y Torre con el puente de unión entre el conjunto civil y el defensivo.



SALAS.—Conjunto interior de la iglesia, hacia el ábside.

del último período renacentista, profusamente policromado y dorado. Se ha compuesto con tres cuerpos quebrados en planta, queriendo así ceñirse en lo posible al ochavado ábside de la Colegiata; en alzado tiene dos órdenes superpuestos sobre el correspondiente basamento a donde va acoplado el altar, terminando el retablo con la crucifixión del Señor, escultura exenta en el centro del retablo, con sendos escudos a cada lado, donde se muestran las armas de la familia del fundador. Todas estas partes van acertadamente dispuestas dentro de una bien concebida disposición de órdenes clásicos, donde se emplean ricas columnas sobre sus basamentos, coronados por los entablamentos respectivos; todo ello ricamente decorado con profusos motivos ornamentales, así como los elementos accesorios que animan y completan el conjunto donde se encuadran los relieves y demás partes del retablo. Sobre la mesa del altar y ocupando el centro de su planta, se alza el monumental Sagrario bajo la forma de rico pabellón barroco, cubierto con su cúpula, que se recorta entre los pliegues de simuladas cortinas, sostenidas en cada lado por sendos ángeles. A uno y otro lado de aquél se muestran los altorrelieves representando el bautismo de Cristo y San Martín partiendo su capa con el desvalido. Sobre el Sagrario destaca la escultura principal del retablo, con la Anunciación de la Virgen y a cada lado otros dos altorrelieves interpretando la Adoración de los Santos Reyes y la presentación del Niño Jesús en el templo.

La meseta del presbiterio sobre la que asienta el altar es de piedra, así como sus gradas de acceso.

Todos los agregados que tiene el templo han sido construídos sobre el costado de la epístola. Así, al lado del ábside se halla la sacristía general de la iglesia, sobre planta cuadrada cubierta con bóveda de crucería. Siguen a continuación los dos tramos de planta cuadrada, unidos por un robusto arco de sillería, partes ocupadas por la capilla de los Malleza, también conocida con la advocación del Rosario. La capilla comunica con la nave del templo por un gran arco abierto en el costado de la epístola, inmediato al hueco de paso de la sacristía, cerrado con sencilla reja de hierro forjado, que va coronada por su crestería con el escudo forjado tam-

bién en hierro, con las armas de las familias que tienen allí su enterramiento. Tiene acceso desde la iglesia colegial por su correspondiente puerta, abierta también en arco a continuación del anteriormente descrito, cerrado con reja. La capilla de los Malleza o del Rosario dispone de su particular sacristía en el pequeño agregado que sobresale en planta de la alineación general del edificio.

Ocupa todo el frente de la capilla de los Malleza un hermoso retablo construido en madera tallada, policromada y dorada, obra del escultor de Gijón Luis Fernández Vega, citado por Jovellanos en sus "Diarios" como uno de los más ricos de Asturias. Al costado de la epístola de la capilla, y en el suelo, frente a su altar, se hallan el panteón y varias laudas sepulcrales de los Malleza, Bernaldo de Quirós, Miranda, Doriga y Salas; así reza la inscripción labrada en el mausoleo, al costado y otras en lápidas, como en la de *Don Hernando de Salas, Oidor del Consejo Real de Indias, Arcediano de Granada, hermano del Serenísimo Arzobispo de Sevilla, etc.*, que "MANDO HAZER ESTA CAPILLA Y OTRAS OBRAS PIAS. DEJO POR PATRON DE ELLAS A FERNANDO MALLEZA, SU SOBRINO..."

A continuación de la capilla de los Malleza sigue la de los Dolores, abierta hacia los pies del templo, bajo las frías trazas clásicas que también tiene su gran portada, comunicando con la nave de la Colegiata. La capilla está cubierta con bóveda vaída; al fondo opuesto a su ingreso se encuentra un modesto lucillo sepulcral de sencillas líneas clásicas, que también tiene la gran portada de acceso abierta en la nave del templo.

Todos los pavimentos de la Colegiata, con sus dependencias, se han construido con losas de piedra y despiece libre.

Los paramentos interiores de la Colegiata y sus bóvedas se encuentran cubiertos con pintura o embadurnados de cal, que desfiguran su rica construcción. Sobre las bóvedas, que cubren por completo el monumento, se levantan sus cubiertas sostenidas por toscas y fuertes armaduras de madera con su entablado, donde asienta la teja curva del tejado.

La carretera general de Oviedo a Galicia, que rodea por completo al monumento en sus fachadas Norte y Oeste, impide la serena contemplación

exterior del templo, además de haber sido elevado notablemente el nivel del piso, principalmente frente a la torre, por donde tuvo acceso la Colegiata en su origen. Por todo ello es de esperar la próxima desviación de la carretera general del Estado, dejando al monumento dentro de la tranquila villa asturiana; entonces sería ocasión de estudiar el modo de restaurar los primitivos niveles de las calles y plaza inmediatos al monumento, para descubrir las partes ahora ocultas de las fachadas de la antigua Colegiata.

En líneas generales, así es la vieja Colegiata llegada a nuestros días, hoy iglesia parroquial de la villa de Salas, en el antiguo Principado de Asturias. Y consignando su nuevo destino, según escritura de 1894 entre el prelado y los duques patronos, se graba allí esta inscripción:

Los Excmos. Sres. Duques de Alba D. Carlos M. Stuart Fitz-James Portocarrero Palafox y D.^a María del Rosario Falcó y Osorio d'Adda, llevados de piadoso celo y accediendo a los deseos del sabio y virtuoso Prelado de la Diócesis de Oviedo Dr. Fr. Ramon Martinez Vigil y reiteradas súplicas de los vecinos de Salas, conceden el uso de este templo, persuadidos de que, al obrar así, interpretan fielmente las aspiraciones de su antecesor el Rvdmo. Sr. D. Fernando Valdés y Salas, fundador de la ex-Colegiata.

II

Intencionadamente se ha dejado para el final de estas noticias sobre la Colegiata de Salas todo cuanto se relaciona con el mausoleo del arzobispo e inquisidor general don Fernando Valdés Salas, uno de los más importantes y bellos monumentos españoles, oculto en nuestras montañas y olvidado hasta fines del pasado siglo, pues no fué debidamente estudia-

do hasta que Mr. Plon, en 1887, descubre como autor de tan maravillosa obra de arte a Pompeyo Leoni, que realiza su trabajo en España, valiéndose de auxiliares y materiales nacionales (1). Tan magnífico monumento merecería por sí solo la estimación oficial que ahora acaba de prestarle el Estado al declararle de interés nacional con la vieja Colegiata, donde se encuentra, y el grupo del palacio, torre y capilla de la ilustre familia del arzobispo Valdés, fundador también de la Universidad de Oviedo.

Constituye el mausoleo un bellissimo retablo de clásica ordenación renacentista italiana, labrado en alabastro. El retablo está concebido en tres cuerpos, los dos extremos resaltados con relación al del centro, donde se desarrollan los motivos principales del monumento. Los cuerpos extremos van limitados por sendas columnas estriadas dóricas a cada uno de sus costados, aunque muy alterado el orden clásico por el más delicado estilo renacentista de la época, con su correspondiente cornisamento, que abarca los tres cuerpos del retablo. Sobre el gran arco central del mausoleo se alza el nicho ocupado por el grupo de la Fe, guarnecido por las ménsulas que apean el quebrado frontón terminal del monumento.

(1) *Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche.—Leone Leoni, Sculpteur de Charles-Quint, et Pompeo Leoni, Sculpteur de Philippe II; par Eugène Plon.* (Eaux-Fortes de Paul le Rat) (París, 1887).

La obra fué comenzada por Pompeyo Leoni hacia 1576, fecha de su contrato con los herederos y testamentarios; estaba acabada cuando el escultor dejó a Madrid para ir a Milán con su padre, Leonardo, por encargos de Felipe II; pero estatuas y partes del monumento se hallaban en Aleas de Veleña, cerca de Guadalajara, sitio de hermosas canteras marmóreas y alabastrias; entonces sólo quedaba por acordar el largo transporte a Salas por León, cuando apenas había comunicaciones en 1583. Se ajustaron en 1582 hasta 50 carretas de bueyes, que habían de llevar cada una de 35 a 40 arrobas cabales de piedra, pagando 77 reales por carreta hasta León, y si hasta Salas «pareciere haber camino», un ducado más por cada dos carros; pero siempre sin descargar nunca los trozos, ya camino de León, ya de Burgos.

Respecto al pago de la obra al escultor Leoni, consta que recibió en 1582 de don Alonso de Doriga, Secretaria del Consejo de la Inquisición, 185.868 maravedises por razón del tercio segundo del asiento de 6.500 ducados (de 375 mrs.) que había tomado de don Antonio Padilla, presidente del Consejo de las Ordenes, y de don Diego Valdés, abad de Ceneros, testamentarios del arzobispo, según contrato de 1576. (Extracto de los documentos publicados por Mr. Plon.)

El arzobispo Valdés Salas fallece en Madrid el año 1568, habiendo sido trasladado su cadáver con pompa regia, acompañado por su hermano don Hernando, cincuenta caballeros, aposentadores del Concejo y de la Inquisición, religiosos dominicos, franciscanos, capellanes, etc., que todos los días celebraban misas. Tirso de Avilés describe este inusitado entierro, con recibimiento en Oviedo y Salas.

A cada lado y sobre los dos cuerpos extremos ya descritos, se han dispuesto los grupos alegóricos de las virtudes cardinales.

Dentro del severo basamento general del monumento ocupan lugares en los cuerpos extremos, cartelas parejas con elogiosas inscripciones a cada lado del escudo con las armas de las casas de Salas, Valdés, Llano, Ponte y doña Palla. Al lado izquierdo dice:

D. OPT. MAX

AQUI YAZE EL YLUSTRISIMO D. FERNANDO DE BALDES NATURAL DESTA VILLA DE SALAS,
HIJO DE JUAN FERNANDEZ DE BALDES Y DE DOÑA MENCIA DE BALDES SEÑORES DE
LA CASA DE SALAS, QUE FUE COLEGIAL DE SANT BARTOLOME DE SALAMAN-
CA, DEL CONSEJO DE LA SANCTA Y GENERAL YNQUISICION, SIRVIO AL
EMPERADOR DON CARLOS V EN FLANDES Y ALEMANIA, TUBO LOS
OBISPADOS DE ELNA, ORENSE, OBIEDO, LEON Y SIGUENÇA, Y LA
PRESYDENCIA DE LA REAL CHANCILLERIA DE VALLADOLIZ, Y FUE
PRESIDENTE DEL SUPREMO CONSEJO DE ESTOS REYNOS, DEL
CONSEJO DE ESTADO, ARÇOBISPO DE SEBILLA, É INQUISIDOR
GENERAL, VARON MUY RELIGIOSO, Y SEVERO PERSEGUIDOR DE
LA HERÉTICA PRAVAEDAD, Y DE LA CATHOLICA FEE VIGILANTI-
SIMO DEFENSOR, DOCTO, EXEMPLAR, CLEMENTE Y LIBERAL,
COMO LO MOSTRÓ CON GRAN MAGNIFICENCIA EN LAS MUCHAS
GENEROSAS Y RICAS FUNDACIONES Y DOTACIONES PERPETUAS
DE OBRASPIAS QUE DEXÓ EN SU PATRIA, EN OBIEDO, EN SALAMANCA, EN
SIGUENÇA Y EN SEVILLA PARA GLORIA DE DIOS Y BIEN COMUN.
VIVIO AÑOS LXXXV. MURIO EN MADRID A IX DE DIZIEMBRE AÑO DE MDLXVIII.
REYNANDO DON FELIPE SEGUNDO.

Al costado derecho:

AD FAMAM

DIC MIHI, QVAE DENAS ILUSTRIBUS ORE CANORO
VIVERE POST OVITUM SECVLA LONGA VIRIS,
QUEN CLAROS INTER HAERVAS ATQVE ADVA FAMAЕ
PIGNORA MAIORE FAENORE ADORNAT HONOS.
VADESIUM STATVO, QVO SALAS GAUDET ALVMO,
QVO VALDESA DOMVS EMINET AMPLA VIVO.
OCCIDIS, EXEMPLI FIDES, LAUS ALTA PARENTVM,
OCCIDIS, CAELI LVCIDA REGNA PETENS.
O TE FELICEM, QUI FORTVNATA PIORVM
AGMINA ET AETERNI CONSPICIS ORA PATRIS,
DESINE YAM TRISTES, HISPANIA, FVNDERE VIVOS,
INFAUSTIQUE POLVM SOLICITARE NOTIS.
HAUT OBIIT PRAESVL, SED DVM SVPER AETERA FERTVR,
É TERRA IN CAELVM TRANSTVLIT YMPERVM.

ACABOSE ESTE ENTIERRO AÑO DE 158...

LOS SEÑORES ALONSO NUÑEZ DE BOHORQUES DEL CONSEJO SUPREMO Y DE LA CAMARA Y GENERAL YNQUISICIÓN Y JUAN DE TEJADA DEL CONSEJO SUPREMO DE LOS REIES DON FELIPE II Y III, EXECUTORES DEL TESTAMENTO DEL YLUSTRISIMO ARÇOBISPO, MANDARON HAZER ESTA OBRA PARA SU PERPETVA MEMORIA.

En el centro del retablo funerario, bajo el clásico arco principal del monumento, se abre el gran nicho plano donde aparece el magnífico grupo orante del arzobispo asistido por sus acólitos, revestidos de gran ceremonial; disposición afortunada y en todo semejante al del Monasterio de El Escorial.

En cada lado del grupo central descrito se abren los correspondientes nichos, cerrados también en arco, donde se encuentran las alegorías de la Esperanza y de la Caridad; en escultura exenta, como también son todos los grupos y figuras que tiene el monumento.

En la coronación del retablo, dentro del nicho, que va orlado con el motivo arquitectónico de su remate, se desarrolla el grupo escultórico de

la Fe triunfando sobre la herejía. A uno y otro lado de aquél se alzan las alegorías de las virtudes cardinales agrupadas de dos en dos: Prudencia y Justicia, Fortaleza y Templanza. Sobre el frontón quebrado con que termina el mausoleo asientan ángeles parejos portadores de flamas, y en el centro, ocupando el espacio que deja libre el quebrado frontón, la santa Cruz.

“El conjunto —escribe Mr. Plon— recuerda las tumbas de los Dux, que Pompeyo había visto en su juventud. La construcción de los nichos, con las figuras de la Esperanza y Caridad, es semejante a la de Jacobo Sansovino en sus obras de Florencia y Venecia. La Caridad, grupo excelente, recuerda la composición veneciana del sepulcro de Juan Bautista Boncio, en la iglesia de San Juan y San Pablo, muy especialmente una obra casi igual del citado Sansovino en el mausoleo del Dux Francisco Veniero, en San Salvador. Las cuatro virtudes, colocadas a cada lado del ático, son asimismo francas inspiraciones del arte de Venecia (2). El trozo más notable e interesante de la obra es el de la Fe pisando a la Herejía, que se retuerce sobre una pira donde van a ser quemados con ella los libros condenados por el Santo Oficio. Si por un instante hacemos abstracción del objeto, la glorificación de la Inquisición, institución que hoy rechazan nuestros sentimientos religiosos (3) —dice Plon—, y nos limitamos a estudiar la composición en sí misma, proclamaremos en seguida que las bellezas son de primer orden. La disposición del grupo pertenece a la escuela de Miguel Angel, como se ha visto en obras tan conocidas de Juan de Bolonia y de Vicente Danti. Pero ¡cuánto más superior es ahora! Lo que domina

(2) Se ha publicado recientemente, por la Institución *Fernando el Católico*, de la Diputación Provincial de Zaragoza, un estudio de don Carlos Cid Priego sobre «El sepulcro de don Juan de Lanuza en la iglesia del castillo de Alcañiz». (Separatas VII, VIII y IX, del año 1957.) En lámina anterior a la pág. 115 se dan a la estampa las esculturas de la Fortaleza y Prudencia, atribuidas a *Forment*, en todo iguales a las correspondientes del mausoleo de Salas. La coincidencia en la inspiración de *Forment*, primero, y de *Pompeyo*, después, ha de buscarse, indudablemente, en alguna interpretación clásica italiana anterior, como sagazmente apunta Mr. Plon al hacer las atinadas observaciones de su crítica.

(3) Al exponer este juicio no hay que olvidar el largo proceso de Fr. Bart. Carranza, arzobispo de Toledo, así como otros muchos seguidos entonces; pues hasta el mismo Juan de Herrera, incondicional del rey Felipe II, se vió dos veces envuelto en asuntos directamente relacionados con el Tribunal del Santo Oficio.

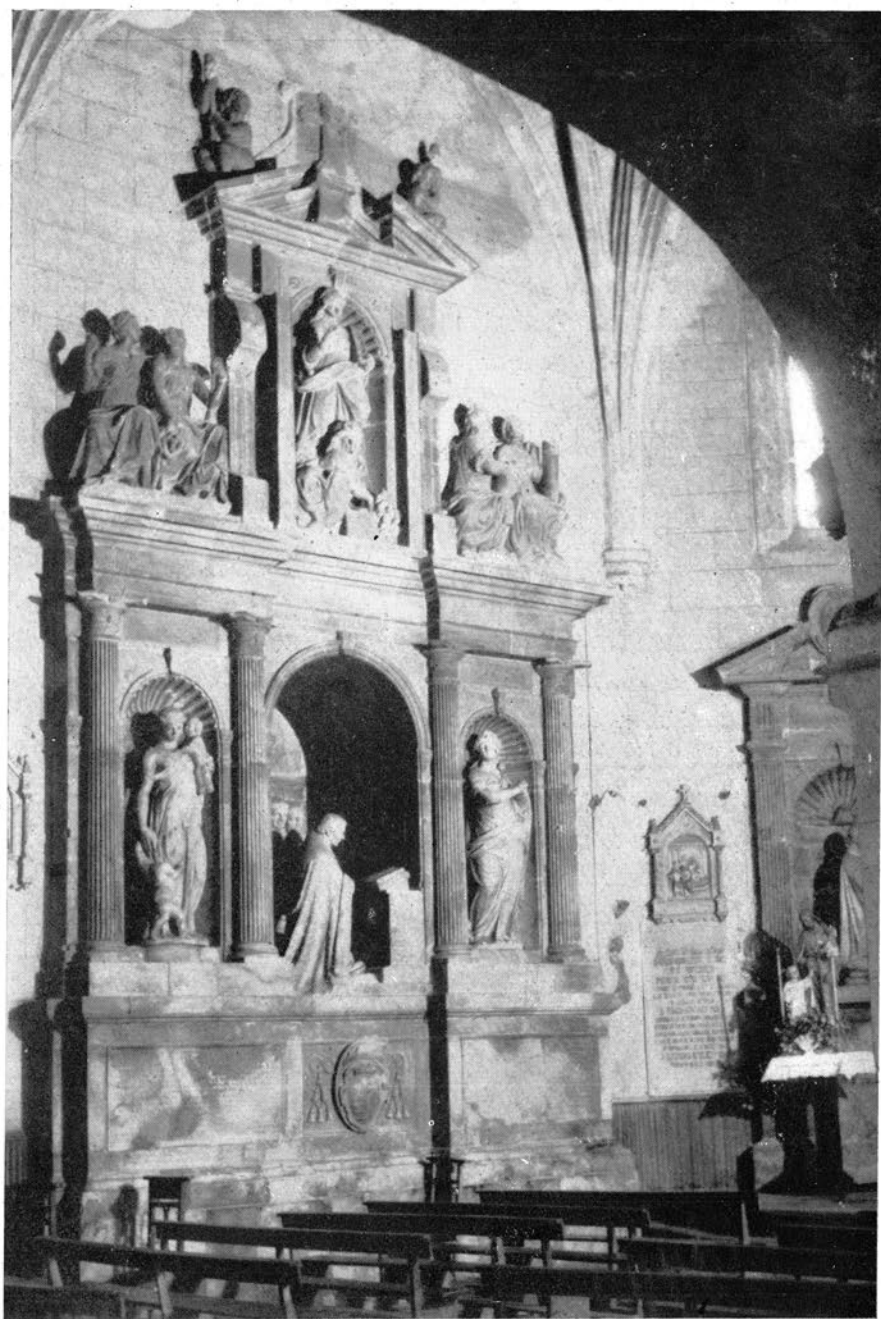
aquí es el carácter profundo, impreso en los rasgos de la Fe, obra toda ella "leonardesca", cuya inspiración recuerda aquel movimiento de la cabeza, con rostro dulce y triste a la vez, del Cristo de la Cena; hay que remontarse a Leonardo de Vinci para hallar con tanta gracia el realismo, el sentimiento interno de la piedad, unido a una inspiración tan sobrenatural y elevada hacia lo bello. Aquí Pompeyo llegó a la meta de la más alta concepción avasalladora del genio a que había rendido culto." La gran obra de Pompeyo Leoni en Salas, para gloria de Asturias, sólo es comparable con los maravillosos monumentos funerarios de El Escorial, entre las obras del genial artista italiano en España.

A fines del pasado siglo, la gran duquesa de Alba hizo gestiones apoyando la propuesta suscrita por la Comisión de Monumentos para conseguir del Estado la declaración del monumento como de interés nacional (4), sin conseguirlo. Las causas originarias del resultado, unidas al olvido oficial en que se le tuvo hasta ahora, hay que buscarlas en la poca simpatía con que se valoraban en los medios políticos de entonces la gran figura del arzobispo Valdés, inquisidor general del Santo Oficio, juntamente con la actuación de aquel alto Tribunal, claramente representados en el monumento asturiano de Pompeyo Leoni.

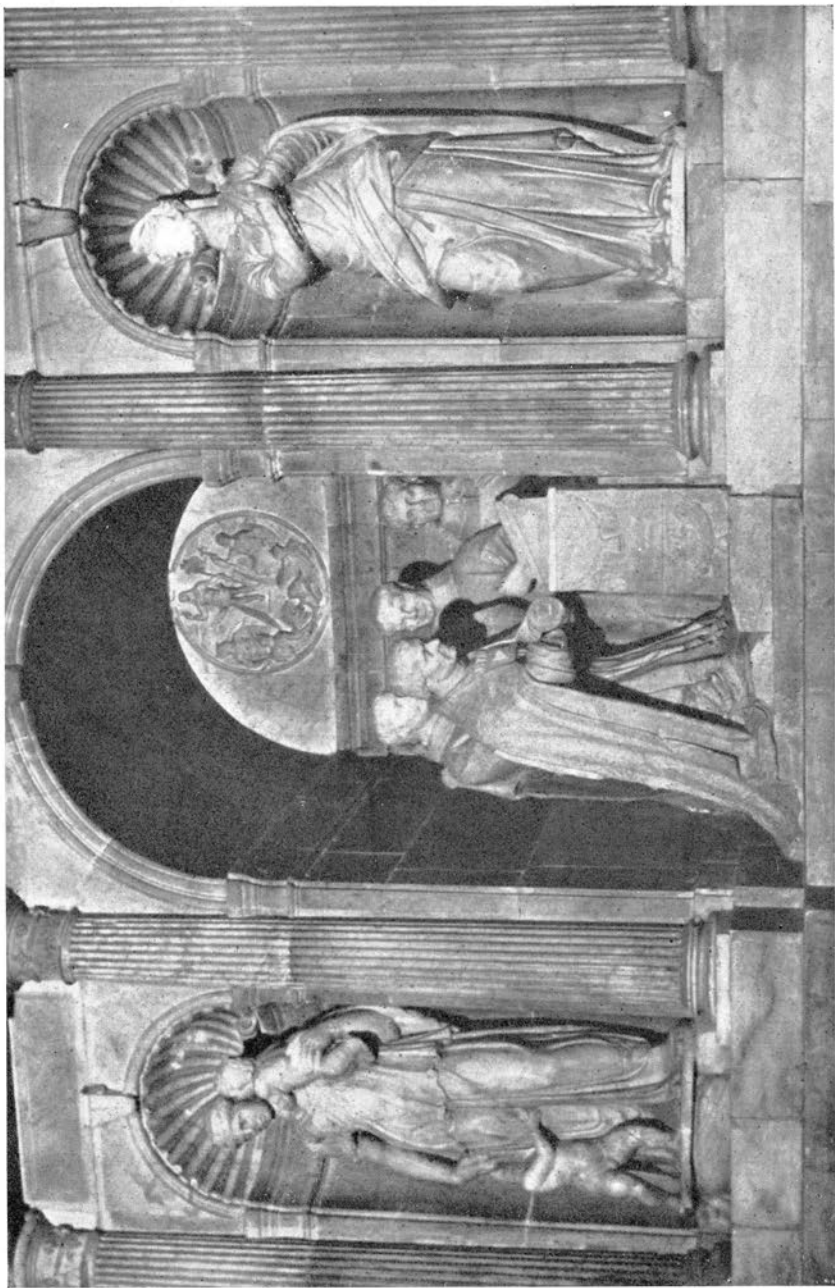
Durante el nefasto dominio rojo en Asturias, después de 1936, fueron destruidos en parte los grupos escultóricos del mausoleo (5), mutilando cabezas, manos y pies de varias figuras, entre ellas la del arzobispo Valdés con alguno de sus servidores, así como el niño que acompaña al grupo de la Caridad; también aparecen con daños diferentes elementos arquitectónicos del retablo, entre ellos los delicados ábacos de capiteles en el orden clásico que tiene el monumento. Afortunadamente, el escultor don Víctor Hevia pudo restaurar las partes más importantes de las figuras, por iniciativa conjunta del fallecido duque de Alba y de la Universidad de

(4) Así lo declara don Fermín Canella y Secades al final de su artículo sobre Salas: *Asturias*, Canella y Bellmunt, 1900, tomo III, págs. 435-437.

(5) Según se detalla en el inventario formado por el profesor de la Universidad de Oviedo don José María Serrano, en su obra *Número y valor de los Museos y obras de arte destruidos*. Oviedo, 1948.



SALAS.—Conjunto del mausoleo de Valdés Salas en la Colegiata.



SALAS.—Detalle del mausoleo Valdés Salas en la Colegiata.

Oviedo; pero todavía faltan por reparar daños en otras partes del monumento, haciendo ahora votos para que pronto sea una realidad la completa restauración del magnífico mausoleo del arzobispo don Fernando Valdés, en la villa de Salas.

III

A modo de preámbulo de nuestro trabajo sobre el palacio y la torre de Salas, se dan las noticias históricas que a continuación siguen, debidas al ilustre investigador ovetense don Juan Uria Ríu, catedrático de Historia en la Universidad de Oviedo; síntesis de capital interés para valorar la naturaleza y desarrollo del lugar de Salas y su torre-fortaleza dentro de la vida medieval en aquella parte de Asturias.

“La villa de Salas, en Asturias, se halla situada al paso de un antiguo camino principal de comunicación entre el centro y el occidente de la provincia.

Es seguro que en la época del Bajo Imperio existía ya esta vía de comunicación, dada la relativa densidad de población romana o romanizada que acredita la toponimia de los lugares próximos—Cornellana, Sempromiana, etc.— y la fisonomía del relieve, que obliga casi ineludiblemente al itinerario hacia Occidente desde Cornellana, pasando por Salas, en todas las épocas.

En el siglo x aparece en los documentos asturianos este nombre, aplicado al territorio o comarca, relativamente extenso—aproximadamente, no sería muy diferente de la que tiene el actual concejo del mismo nombre—, sin que podamos precisar si su origen filológico procede del germánico “sal” = “edificio que consta solamente de una gran pieza de recepción”, o de alguna raíz pre-latina de significación hidronímica.

La escasa distancia, de un kilómetro, que separa la actual villa del lugar de San Martín, en el que existen abundantes vestigios arquitectónicos de una iglesia monasterial restaurada en el siglo x, con evidentes hue-

llas de mozarabismo, ha de ser interpretada en el sentido de que entre el monasterio y la villa existieron indudables relaciones, aunque no podamos precisar cuál de los dos establecimientos es más antiguo.

Pero si sus orígenes son problemáticos, no lo es el hecho de que en los primeros años del siglo XII, y probablemente en el XI, debía de existir allí un antiguo castillo que la reina doña Urraca donó a los condes don Suero y doña Enderquina en el año 1120, según consta en una escritura del monasterio de Cornellana, al mismo tiempo que el lugar, con estas palabras: “fació kartam donationis... de Salas de Nonaia et de Castello antiquo”, que aluden de manera evidente al lugar de Salas, próximo al riachuelo de Nonnaya, que hoy lleva este mismo nombre. En cuanto a las de *Castello antiquo*, claramente significan, dado el adjetivo que acompaña al nombre, que se trata de una edificación, de un castillo, y no de un topónimo. Y si el castillo aparece calificado de *antiguo* en 1120, no resulta aventurado suponerle ya existente en el siglo XI, y aun en el X, en el que sabemos existían otros, como el de Miranda, situado no muy lejos, por cierto.

Es muy posible que la actual “torre cuadrada de la villa de Salas”, que don Ciriaco Miguel Vigil calificaba en el siglo pasado de correspondiente a “la época del feudalismo”, describiéndola como de “cantería labrada toscamente..., sótano, cuatro pisos embovedados y azotea circundada de almenas, con dos cubos en los ángulos”, con la advertencia de que “por sus paredes hay repartidas algunas saeteras y ventanas antiguas”, fuese un descendiente del *castello antiquo* mencionado en la referida escritura, con las modificaciones o restauraciones realizadas tal vez en diferentes épocas.

La incorporación a la casa-palacio de la familia Valdés-Salas se habría realizado posteriormente, tal vez en el siglo XV o en el XVI.

Comunicada desde entonces la casa-palacio con el castillo o torre, por medio de un arco que atraviesa la calle, y defendida su entrada con un rastrillo elevadizo, resultó un conjunto monumental que convenientemente restaurado constituiría un ornamento más de la villa de Salas y un debido homenaje a la memoria del gran arzobispo Valdés, cuyos múltiples méri-

tos y sobresaliente personalidad le llevaron a ocupar importantes cargos en la gobernación de España, hasta el de la regencia del reino.”

IV

La casa-palacio de Valdés-Salas, con su capilla, forma un solo y hermoso conjunto expresivo de arquitectura civil, agrupado con el frontero de la “torre cuadrada” de la villa de Salas, mediante el pasaje en arco y puente de comunicación con la parte defensiva del palacio, de fines del siglo xv al xvi. De este modo han llegado a nuestros días tan bellos e interesantes ejemplos representativos de la vida civil y militar española, en los tiempos del medievo, sin entrar a considerar el valor histórico que también tiene el conjunto, como recuerdo y solar de la ilustre familia del arzobispo Valdés Salas.

Como ya queda dicho, en este lugar probablemente se levantaba el antiguo castillo citado en referencias documentales del año 1120. Es posible que en las fábricas de la actual fortaleza se encuentren incluidos restos del originario y primitivo castillo de Salas.

La planta irregular del conjunto civil y militar considerado, se ciñe a las calles y plazas de la villa; seguramente levantado en un principio sobre las calzadas o viejos caminos que ponían en comunicación el centro cívico-militar de Salas con otros lugares de relación, hacia Oviedo y Galicia. Así, el palacio y capilla se ajustan en planta al irregular perímetro de la plaza y calle de la villa a que da paso el arco, bajo el puente que sirve de nexo entre los dos núcleos del conjunto civil y defensivo, con sus correspondientes cubillos de acoplamiento.

* * *

El palacio se desarrolla en planta con tres órdenes de crujías que se ciñen a los correspondientes costados del gran patio interior, la crujía pa-

ralela a la fachada principal y sus dos adyacentes; cierra la cuarta línea del patio el muro general opuesto a la fachada principal del palacio, que le separa de las tierras de labor situadas hacia el fondo.

El gran patio interior del palacio, aporticado en planta baja, sobre postes de madera a la vista, con entramados resistentes de madera horizontales y verticales. La escalera principal se desarrolla en toda su extensión dentro del gran zaguán de ingreso; otra accesoria ocupa el ángulo agudo que ofrece la irregular planta del patio.

La sobria y simétrica fachada del palacio se extiende sobre la calle que pasa bajo el puente de unión con la torre. En su centro se abre la sencilla puerta en arco de medio punto, con ancho dovelaje; pequeñas ventanas antepechadas iluminan débilmente el interior. Coronando a la fachada, en ambos extremos se levantan sendas torres de cúbica masa que afianzan aún más las trazas del austero y noble edificio.

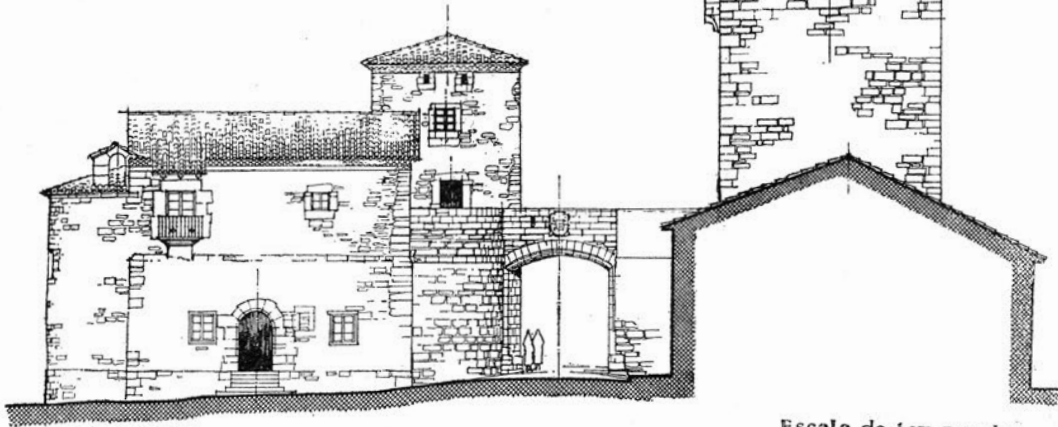
El palacio de Salas se encuentra en completo estado de abandono aunque sin grandes mutilaciones, salvo en los nuevos huecos abiertos en sus fachadas y en el interior, siendo todavía posible realizar en él una completa restauración.

* * *

La capilla del palacio, bajo la advocación de Nuestra Señora de la Calle, conserva tan sólo sus estructuras. Utilizada hoy día para comercio de las más diversas mercancías, que cuelgan de las bóvedas del templo, aprovechado ahora como almacén. ¡Triste destino a que ha llegado la parte más sagrada de aquel bello conjunto!

El pequeño templo que ahora consideramos se ha construído con fábricas de mampostería y buena obra de cantería, como el palacio a que está adosado. Ofrece su ingreso hacia la plaza por su puerta originaria, en arco de medio punto. Su única nave aparece cubierta con bóveda de cañón seguido, y el ábside, de planta semicircular, también se cierra con bóveda de cascarón esférica.

SALAS - CASA PALACIO VALDÉS SALAS



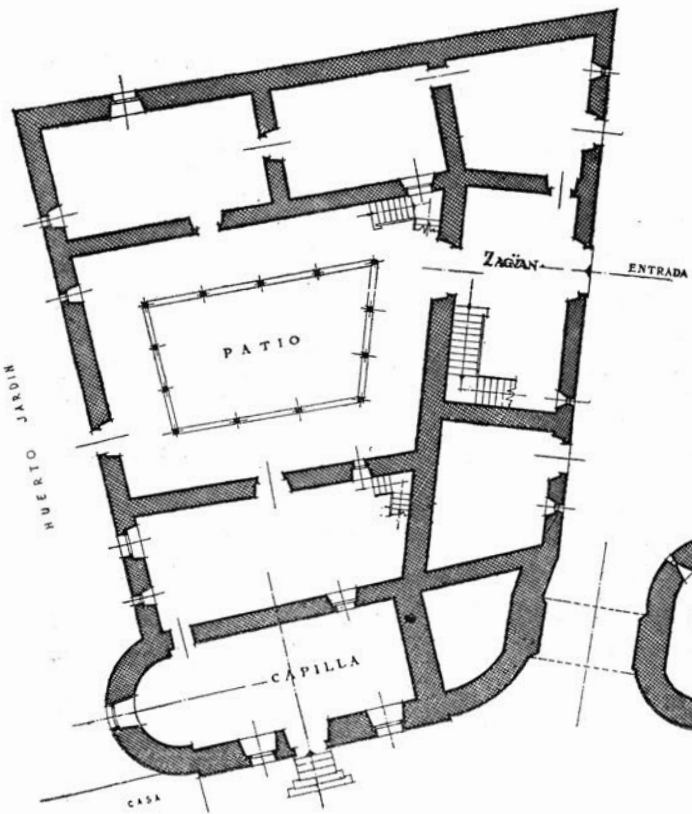
ALZADO

Escala de 1cm. p. metro



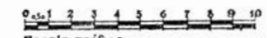
Escala gráfica

LMR
1935-Ordo.

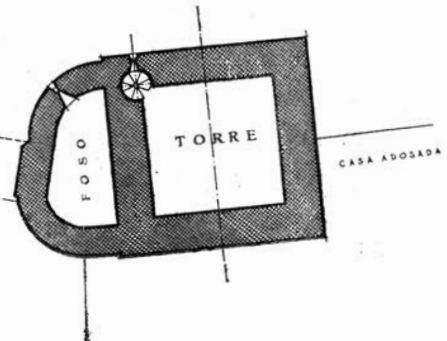


PLANTA

Escala de 1cm. p. metro



Escala gráfica



La fachada lateral de la nave, con su ábside, se acusa al exterior sobre la plaza con modesto campanario. En la parte alta de esta fachada se abre un hueco en balcón sobre volada repisa de cantería, con sencillo barandal de hierro forjado, al abrigo del tejazoz que cubre la repisa y el balcón; disposición posterior al siglo xvii, sobrepuesta, transformando la originaria disposición de fachada, donde seguramente había otra modesta ventana, simétrica a la existente en el costado opuesto.

La estructura interior de la capilla es todavía la clásica de los templos románicos, que en Asturias se mantiene fuera de su tiempo.

* * *

La cúbica torre, coronada por afiladas almenas y el pasaje en puente para comunicar con el palacio, componen el grupo militar defensivo de aquél en tan interesante y completo conjunto.

La torre parece ser obra del siglo xv, y en ella, posiblemente, puedan existir vestigios del *castello antiguo* del siglo xi citado en donaciones documentadas, como ya se ha dicho. El pasaje o nexa de unión con el palacio parece ser obra posterior a la torre, del siglo xvi.

La desnuda y maciza torre cobija a cuatro estancias entre sus muros, sin contar a la cámara subterránea o sótano, comunicadas todas por angosta escalera de caracol, situada en uno de los ángulos de su planta, que sube hasta la cubierta en terraza.

Se ha construído la torre con menuda fábrica de sillarejo en sus cuatro fachadas y con trabada y fuerte mampostería en los gruesos muros, con cercos de sillería en los huecos interiores. Las cuatro estancias de la torre se han cubierto con bóvedas rebajadas de cañón seguido, que producen fuertes empujes sin tener los debidos contrarrestos, ocasionando así las grandes y profundas grietas que se manifiestan en determinadas partes. Sus cuatro fachadas, casi ciegas al exterior, sólo ofrecen pequeños huecos aspilleros que iluminan muy débilmente a sus estancias interiores; so-

bre el pasaje o puente de unión con el palacio se ha dispuesto un hueco protegido en voladizo a modo de *matacán* defensivo.

Sobre el pretil del pasaje que apoya en el arco escarzano que da paso a la calle, se luce rico escudo con las armas de la ilustre familia Valdés-Salas.

Las grandes grietas verticales de la torre, con los desplomes y bombeos de los paramentos exteriores, son muestras poco tranquilizadoras de su actual estado y aunque las obras de consolidación que se precisa realizar en sus fábricas para atajar la ruina han de ser costosas, bien lo merece el espléndido ejemplar llegado a nosotros en Asturias, donde tan pocos monumentos de arquitectura militar se conservan, juntamente unido al hermoso palacio, solar de la ilustre familia de los Valdés-Salas.

PUCCINI Y EL PUCCINISMO EN MADRID

EVOCACION CONMEMORATIVA DE UN CENTENANRIO

POR

JOSÉ SUBIRÁ

A los dos siglos justos de nacer en la insular Inglaterra Henry Purcell, artista considerado como el más insigne compositor de su país, nació en la peninsular Italia Giacomo Puccini, artista en quien ha tenido el verisimo la personalidad más culminante. Vió la luz el 22 de diciembre de 1858 en Lucca —la ciudad natal de aquel Luigi Boccherini, tan ligado a la vida musical madrileña durante algunos decenios—, para morir en Bruselas el 29 de noviembre de 1924. Su defunción conmovió profundamente a todo el mundo musical, y el teatro lírico estaba de luto con tan irreparable pérdida.

Como J. S. Bach y W. A. Mozart, Puccini pertenecía a una dinastía de músicos. Un tatarabuelo suyo, de nombre Giacomo precisamente, había nacido en Lucca hacia 1700; se dedicó a la música, produjo composiciones sacras que le granjeaban notoriedad, y fué maestro de capilla en la catedral de la población que le viera nacer. Un hijo de ese Giacomo, llamado Antonio, mostró iguales aficiones artísticas. Un hijo de este Antonio, llamado Domenico, fué autor de obras religiosas y profanas, figurando entre éstas las óperas *Quinto Fabio* y *La mujer caprichosa*. Un hijo de este Domenico, llamado Miguel, fué enviado a Bolonia, donde estudió con Mattei —el maestro de Rossini— y luego con Donizetti; de retorno a Lucca fué nombrado profesor del Instituto Musical Pacini; contrajo nupcias, y al morir, cuando sólo contaba cuarenta y cuatro años de edad, dejó siete hijos, siendo uno de ellos aquel Giacomo Puccini del siglo XIX que registran todas las historias y todos los diccionarios musicales en el siglo XX.

Parece ocioso e incluso fuera de lugar exponer detalladamente la biografía del gran Puccini, que habría de dejar en la sombra a sus Puccinis

antecesores. Sin embargo, juzgo conveniente enumerar los rasgos fundamentales de su obra, los juicios que ésta ha merecido y, de un modo muy particular, lo referente a Puccini y el puccinismo en Madrid.

El gran Puccini estudió música siendo alumno del mencionado Instituto Pacini. En 1880 le otorgó una pensión la reina Margarita para que prosiguiera sus estudios en Milán, donde tuvo dos notables profesores: Antonio Bazzini, el violinista, compositor y director del Conservatorio milanés, entre cuya abundante producción se recuerda la ópera *Turandot*, estrenada con infausto éxito allá en 1867, y Amilcare Ponchielli, conocido ventajosamente por su ópera *La Gioconda*, estrenada con la mejor fortuna en el mismo coliseo el año 1876.

Una vez lanzado nuestro Puccini como compositor, estrenó muy satisfactoriamente en 1884 su primera ópera, *Le Villi*, con libreto basado en una obra de Alphonse Karr. Siguió *Edgard*, sobre *La coupe et les lèvres*, de Alphonse Musset, menos venturosa cuando la dió a conocer en 1889. Tomóse un desquite con *Manon Lescaut*, basada en la novela del abate Prévost y representada cuatro años después. Luego habrían de seguir las óperas constitutivas de la trilogía pucciniana, que le proporcionarían universal renombre, es decir, *La bohème*, basada en la novela de Henri Murger; *Tosca*, basada en una novela de Victorien Sardou, y *Madame Butterfly*, inspirada en una producción literaria de John L. Long y David Belasco (sic); todas ellas con libretos hábilmente contruídos por dos escritores especializados en esos menesteres: Giuseppe Giacosa y Luigi Illica. Aquellas tres óperas puccinianas se estranaron, respectivamente, en 1896, 1900 y 1904, dándose la particularidad de que la primera y la última no convencieron al público por los días de su estreno, pero bien pronto habrían de circular triunfalmente. Citaremos en rápida enumeración los posteriores frutos líricos de Puccini. En 1910, *La fanciulla del West*, que se representó por vez primera en el teatro Metropolitano de Nueva York. En 1917, *La Rondine*, dada a conocer en el teatro del casino de Montecarlo. En 1918, y también teniendo por marco el Metropolitano neoyorquino, un *trittico* formado por tres óperas en un acto, a saber: *Il Tabarro*,

Suor Angelica y *Giano Schiacchi*. Finalmente, como obra póstuma, *Turandot*, en la Scala milanesa. Faltando muy poco para que Puccini diera fin a esta partitura cuando falleció lejos de su país, sobre los apuntes manuscritos reconstruyó el final de la misma Franco Alfano, fecundo compositor de música teatral, entre cuyas obras citaremos el ballet *Lorenza* y las óperas *L'Ombra di don Giovanni* y *Don Giovanni di Manara*. El estreno de *Turandot* constituyó un solemnísimo acontecimiento el 25 de abril de 1926, teniendo en él España visible y audible participación. Bajo la batuta de Alfredo Toscanini, el fraternal amigo del autor, cantaron la obra selectísimos intérpretes. Entonces desempeñó el papel de Calaf un tenor que no era italiano, sino español: el arrebatador Miguel Fleta.

Fué Puccini el más destacado cultivador de aquel verismo que habría de suceder al verdismo entronizado por Verdi y proseguido por otros compositores nacionales y extranjeros, resaltando entre estos últimos el brasileño Andrés Carlos Gomes. El verismo era una manifestación que cultivaba los cuadros realistas, desviviéndose por los efectismos teatrales del género terrorífico. En realidad, no se le puede considerar como un género exclusivamente italiano, ya que en esa corriente, con variedad de formas, pueden incluirse producciones de países diversos, tales como la *Carmen*, de Bizet; *Boris Godunof*, de Mussorgsky; *La Dolores*, de Bretón, y *Salomé*, de Strauss.

Al compositor Puccini se lo combatió sañudamente o se lo censuró con severidad; mas al mismo tiempo se lo exaltó sin tasa, contrastando los ditirambos de unos con los vituperios de otros. Cuando estaba recen-tísima su defunción, un compatriota y colega suyo de altísimo renombre, Hildegrando Pizetti, le dedicó un elegíaco artículo, donde manifestaba que Puccini había sido el más grande operista de su generación y quizá el más grande de los músicos de teatro que aún vivían entonces, no sólo en Italia, sino en el extranjero. E hizo esta declaración cordial, donde se trasluce la posición estética, no sólo del compositor, sino también de la crítica que juzgaba su obra:

“Hace catorce años yo creí poder definir la música de Puccini como

mediocre y burguesa. Y quería decir que no tenía la fuerza casi brutal del arte de origen popular y plebeyo, ni el arte refinado de la música aristocrática, ni mucho menos la compleja potencia de aquel gran arte cuya grandeza absorbe, confunde y anula sus orígenes particulares y está dotada de espíritu universal. En aquella época, hace catorce años, todos los que escribían crítica eran más o menos secuaces de Croce, y ante la obra de un artista los críticos se planteaban un problema antes que cualquier otro: "¿Qué límites le fijaré a esta obra?" Mi presunción creyó entonces poder encerrar el arte pucciniano en aquellos límites de inspiración de origen o de significado burgués; quise olvidarme de que algunos años antes, cuando por primera vez asistí, en la sala vacía y oscura del Teatro Regio de Parma, a un ensayo de *La Bohème*, lloré; quise olvidarme de que, después de aquella primera emoción, las obras de Puccini me habían producido otras innumerables emociones profundamente humanas, tales como para hacerme sentir tan fuerte e intensa, como pocas obras contemporáneas, esa simpatía de afectos que es quizá el mayor consuelo que puede dar el arte."

Han sentido, sienten y sentirán esas profundas emociones humanas quienes, libres de prejuicios intelectualistas y atentos a lo afectivo, se conmovieron, se conmueven y se conmoverán ante las mejores producciones puccinianas. Bastan ellas para dar al arte del compositor de Lucca una vitalidad permanente, aunque sus personajes no sean semidioses, ni emperadores, ni seres de elevada alcurnia. Sin ser reinas Manon ni Mimí, sus amores apasionados tenían una fuerza emocional de profundísima penetración. Otro tanto podríamos decir de otros individuos llevados a la escena, como el poeta Rodolfo. Ellas y ellos inspiraron a Puccini páginas de una ternura exquisita, lo mismo que la pobre Butterfly. Oyendo cartar a unas y a otros, envueltas sus melodías en las sonoridades de un color orquestal personalísimo, huelgan las comparaciones con la música de un Beethoven o de un Wagner, y se desecha la acusación de mercantilismo, recaída por adversarios e impugnadores de un artista que con tanta sinceridad como sencillez expresó líricamente las pasiones, las alegrías y los

sufrimientos de seres modestos y humildes, cuyo proceder trae a la mente los conocidos versos de *La Verbena de la Paloma*:

También la gente del pueblo
tiene su corazoncito...

No lo hicieron con más ardor, aunque sí a veces con mayor violencia, un Mascagni o un Leoncavallo, otras dos lumbreras de aquellos años en que el verismo encendía fuegos, si en Puccini avasalladores, en esos dos colegas suyos fácilmente extinguibles por lo superficiales.

Tendamos hoy una mirada retrospectiva con espíritu independiente, que está más allá de las filias y fobias imperantes en cada momento histórico de toda evolución artística, para ser fieles a una objetividad que no es eclecticismo estéril o inocuo. ¿Qué panorama nos ofrece la música del tiempo de Puccini? Cuando él vivía irrumpieron en ese campo varias tendencias de naturaleza completamente distinta a la seguida por él. Primero, el impresionismo, con su máximo pontífice, Claude Debussy; después, el antiimpresionismo, encarnado ruidosamente en el famoso grupo de "Les Six". Todo ello en aquel suelo francés, que diera luz y norma en la esfera de la creación artística. Esos músicos podían representar el antipuccinismo, de igual modo que Gluck y sus seguidores habían representado el antipiccinismo en la segunda mitad del siglo XVIII. Ahora bien: señalemos el contraste. En aquellos tiempos que habían de preceder a la Revolución francesa, Gluck se impuso a los parisienses, y su rival, Piccini, se batió en retirada; pero en los años que precedieron y siguieron a los de la primera guerra mundial de nuestro siglo, Puccini triunfó por todas las escenas líricas, tanto europeas como americanas. Cuando, tras esto, las corrientes de la postguerra —en este siglo XX, de renovaciones fugaces— parecían resueltas a eliminar todo lo anterior para construir un mundo sonoro sobre novísimas bases, Puccini siguió triunfando, sin que sus fulgores se extinguieran ni atenuaran, porque no era un satélite solitario en el orbe musical, sino una estrella de tonos suaves y destinada a lucir sin intermitencias.

Una vez finalizada la segunda guerra mundial, irrumpieron en aquel orbe otros astros de muy variadas magnitudes y desearon imponer su autoridad varias manifestaciones absolutas, algunas brotadas en anteriores decenios, como el dodecafonismo y otras de más reciente cuño, como la radical "música concreta", denominada así por nutrirse de los mil ruidos que pueblan el globo terráqueo y por desechar la música melódico-armónica, aunque venga del corazón. Sin embargo, Puccini mantuvo su prestigioso lugar en las escenas líricas e incluso obtuvo allí un puesto de honor, porque su música, sentimental y sensiblera si se quiere, sigue llegando a los corazones de las almas sentimentales y sensibles. Y bienaventurados sean los filarmónicos que tienen corazón, y sensibilidad, y facultades receptivas para oír con deleite o con emoción, según las circunstancias, las páginas más selectas del autor cuya carrera lírica empezó en *Le Villi* para finalizar con el inacabado *Turandot*.

Nunca es inoportuno, por tanto, para recordar su obra, como no lo es tampoco para recordar la de un Palestrina, un Gabrieli, un Monteverdi, un Vivaldi o un Pergolesi, todos ellos insignes compatriotas suyos. Mas la oportunidad se acrece, sin embargo, teniendo en cuenta el aspecto cronológico, pues si viviese ahora Puccini con vida corporal, habría cumplido la venerable edad de cien años, y parece obligatorio festejar el centenario de todo gran hombre.

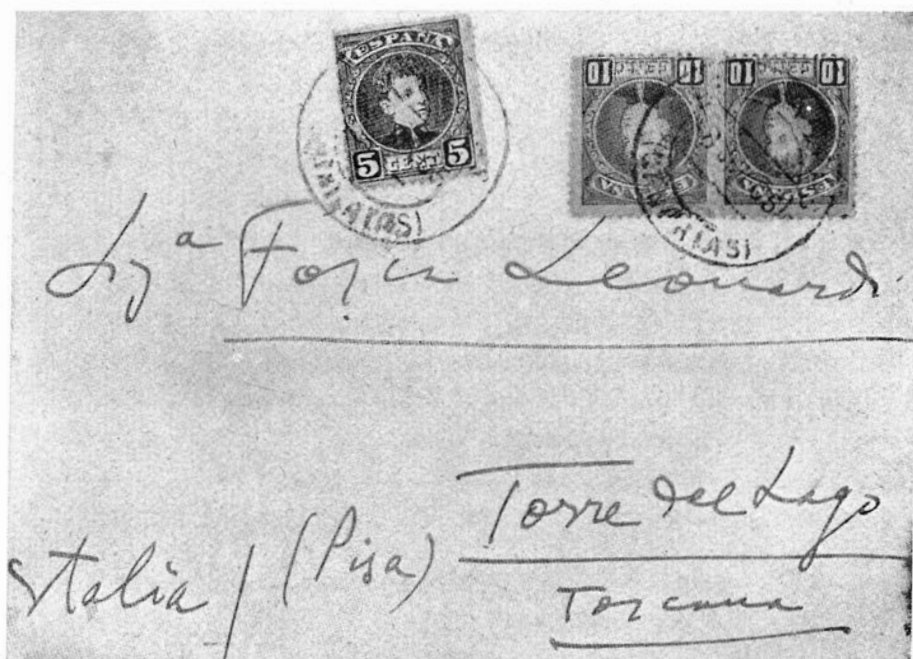
* * *

Tras estas generalidades previas, señalaré dos aspectos íntimamente ligados entre sí, aunque perfectamente separables e independientes: uno se refiere fundamentalmente al puccinismo en Madrid; otro, a las desviaciones escénicas motivadas en el teatro madrileño de menor categoría por ese puccinismo encantador.

A Madrid llegó personalmente Giacomo Puccini, en compañía de su esposa, muchísimo antes de que el papel pautado recogiera caligráficamente las primeras notas de su ópera *La Bohème*. Llegó, sí, por los días



Retrato y autógrafo de FOSCA LEONARDI, la hijastra del compositor GIACOMO PUCCINI.



Autógrafo de PUCCINI en el sobre de una carta que dirigió este artista desde suelo español a su hijastra FOSCA LEONARDI.

LA BOHEMIA

(ESCENAS DE *LA VIDA BOHEMIA* DE ENRIQUE MURGER)

4 CUADROS

DE

JOSÉ GIACOSA Y LUIS ILLICA

MÚSICA DE

JACOBO PUCCINI

Primera representación: en el Teatro Real de Turin, el 1.º de Febrero de 1895

NUEVA EDICIÓN CON ADICIONES DEL AUTOR

OPERA COMPLETA PARA CANTO Y PIANO

Precio Neto (A) Fr. 15. —

REDUCCIÓN DE CÁRLOS CARIGNANI

G. RICORDI Y COMP.^ª

EDITORES-IMPRESORES

MILAN = ROMA = NÁPOLES = PALERMO = PARÍS = LÓNDRES = LEIPSICK = BUENOS-AIRES

BARCELONA = VIDAL LLIMONA y BOCETA = MADRID

(PRINTED IN ITALY)

(Copyright 1904, by G. Ricordi & Co.)

José Giacosa

Portada de la edición española
de *La Bohème* pucciniana.

en que se aproximaba el estreno de su ópera *Edgar*, estreno efectuado en el Teatro Real el 29 de marzo de 1891, con el concurso de cantantes reputadísimos: la Pasqua, la Tetrzzini, Tamagno y nuestro compatriota Tabuyo. La orquesta fué dirigida entonces por el maestro Luigi Mancinelli, apóstol del wagnerismo integral y del puccinismo juvenil. Durante su breve estancia madrileña aquel compositor tomó un piso en la calle de Ferraz. Más de una vez contó allí entre sus invitados con ilustres personalidades del mundo artístico madrileño, siendo sus comensales, en memorabilísimas cenas, el fecundo novelista Vicente Blasco Ibáñez, el atildado cronista de salones que firmaba con el seudónimo "Kasabal", el reputado farmacéutico y acendrado wagnerista de primera hora Félix Borrell, los compositores españoles Arturo Saco del Valle, muy joven aún, y Ruperto Chapí, lleno ya de laureles como autor de zarzuelas tan valiosas como *La tempestad*, *Mujer y reina* y *El rey que rabió*, que habían cimentado su reputación tras el afortunado estreno de obras en un acto muy difundidas, entre ellas *Musica clásica*, y el compositor francés Camille Saint-Saëns, admirado en Madrid por su *Danse macabre*, aunque no por su *Sanson et Dalila*, estrenado mucho antes en Alemania, pero que aún tardaría varios años en llegar al Teatro Real madrileño.

La opera *Edgar* agradó mucho al auditorio, y Antonio Peña y Goñi, el severo crítico musical caracterizado por un wagnerismo fervoroso, proclamó en letras de molde: "Puccini entró con muy buen pie en el regio coliseo." ¡Admirable profecía la de este ágil escritor, que algún tiempo después sería miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes y que moriría cuando faltaban unos años para que *La Bohème* llegase a Madrid por vez primera! ¡Admirable profecía, sí! Mas es lo cierto que *Edgar* sólo alcanzó tres representaciones en aquella temporada y que no volvió a ponerse nunca más.

Permítaseme reproducir ahora unas palabras impresas en mi libro *Historia y anecdotario del Teatro Real*, pues refieren algo en relación con las inevitables andanzas de Puccini por la Villa del Oso y del Madroño y entre los bastidores del Teatro Real madrileño. Dicen así: "Agradábale

a Puccini pasear por las calles madrileñas. Al volver un día del Restaurante Italiano con un amigo español, se detuvo ante la fachada del Congreso de los Diputados. Parecíale aquella casa un panteón, y preguntó con la mayor ingenuidad si allí estaban enterrados los “onorables” diputados españoles. Era un hombre dulce, apagado y silencioso, de dormidos ojos y vulgar traza de oficinista, según leemos en un artículo escrito a raíz de su defunción por un literato que lo había tratado tan sólo durante aquella estancia del joven Puccini en la coronada Villa. Su rostro inexpresivo, de aguileña nariz de presa, sujetaba un bigotillo fugaz, como un paréntesis. Hablaba poco, muy poco; pero escuchaba mucho y muy atentamente. Mudo y solitario pasó entonces, días y días, por las encrucijadas del Teatro Real. Suripantas y coristas le llamaban “el maestro Lila”. Ninguna de aquellas mujeres hubiera sospechado entonces que “el maestro Lila” sería capaz de escribir una producción tan profunda, tan sentimental y tan llena de vida vibrante hasta en la escena de la muerte desgarradora, como lo sería *La Bohème*, immortalizada por ese compositor italiano.

La segunda de las obras puccinianas llegadas a Madrid fué *Manon Lescaut*. Estrenada en el regio coliseo el 4 de noviembre de 1893, allí obtendría diecisiete representaciones a partir de aquella noche. (Digamos, entre paréntesis, que la *Manon* de Massenet se dió a conocer en el mismo Teatro Real dos años después, y hasta el cierre de este coliseo alcanzó la venturosa cifra de 104 representaciones.) Al estrenarse *Manon Lescaut*, el papel de protagonista fué asumido brillantemente por la aplaudidísima soprano rumana Hericléa Darclée, la cual, según hubo de referir entonces cierto cronista muy gustado de los lectores más o menos filarmónicos, era “una convencidísima católica, apostólica rumana”; y dada su devoción, tenía en su camerino la efigie de San Nicolás, al cual se encomendaba siempre antes de pisar el tablado escénico.

* * *

Hasta entonces, el compositor de Lucca era un operista sumamente prometedor. Sin embargo, la firme, rotunda y perseverante consagración de Puccini no se debía a ninguno de esos dos frutos juveniles que revelaban un talento positivo, sino a *La Bohème*, cuyo subtítulo en las partituras para canto y piano dice —por cierto en caracteres minúsculos, agazapados bajo aquellas dos ostentosas palabras titulares—: “(*Scene de la Vie de Bohème di Henry Murger*)”. Se dió a conocer esta afirmante producción en el Teatro Regio de Turín el 1 de febrero de 1896. Llegó a Madrid cuando había transcurrido poco más de dos años desde entonces, y tuvo por marco escénico el Príncipe Alfonso, sin lograr entonces el apetecido triunfo escénico. Y ¿por qué? Sencillamente porque tal obra figuró con una más durante una temporada primaveral de poco relieve, cuando corrían para nuestro país los bélicos y trágicos meses de 1898. Gustó mucho, sí; pero los ánimos estaban ensombrecidos o agobiados por la pesadumbre. Entre los comentarios de la Prensa resaltó uno muy curioso. Su autor, echándose de perspicaz declaró poco más o menos: “Esta obra hace sentir, pero no hace pensar.” Y echándose de erudito, acigió una profecía, invalidada más tarde por los hechos —inequívocos—, que había lanzado sin rubor otro crítico italiano: “Tendrá *La Bohème* triunfos halagadores y brillantes; sin embargo, será su vida fugaz.” Indudablemente, para aquellos críticos, como para otros colegas suyos más o menos iluminados, de antes y después, lo esencial era que la música hiciese pensar, aunque no hiciera sentir. La cosa no podía estar más clara.

Transcurridos apenas dos años desde la aparición de esta famosa producción pucciniana en el teatro del Príncipe Alfonso, subió al Teatro Real, favorecida por la fortuna. Registróse tan solemne acontecimiento el 17 de febrero de 1900. Bajo la dirección orquestal del maestro Campanini, la señorita Stehle desempeñó el papel de Mimí; el de Musetta recayó sobre nuestra compatriota la señorita García Rubio; los cantantes Garbin, Butti, Aíneto y Rivera se presentaron, respectivamente, en los papeles de Rodolfo, Marcelo, Schaunard y Collin; es decir, del gran poeta, el gran pintor, el gran músico y el gran filósofo, conocidos por “los cuatro mosqueteros”

en el café Momus del Barrio Latino, donde aquellos inquietos jóvenes mostraban sus quiméricas fantasías, sus desordenadas excentricidades, sus aspiraciones ilimitadas, sus rostros famélicos y sus trajes raídos.

En su reaparición madrileña *La Bohème* tenía los honores propios de un gran estreno efectivo, por cuanto mal había podido llamar la atención ni dejar huella permanente aquella otra *Bohème*, transitoria y fugaz, que dos años antes cobijara por unos días el teatro del Príncipe Alfonso, ya que, si algo emocionaba en este angustioso y crítico 1898, no eran las penetrantes o insinuantes melodías puccinianas, sino los continuos desastres de Cuba y Filipinas, a los que habría de seguir, como colofón amargo, el tratado de París; y si algo habría de cantarse con machacona insistencia, día tras día y noche tras noche, no solamente bajo el cielo de Madrid, sino también en toda España durante aquel año luctuoso, sería el "coro de repatriados" de la zarzuela aragonesa *Gigantes y Cabezudos*. Este afortunado número musical proclamaba nuevamente la fácil inspiración del avezado compositor y futuro académico de Bellas Artes don Manuel Fernández Caballero. Se lo oía cantar en todos los escenarios teatrales; por doquier lo repetían murgas, organillos, pianos y orfeones; lo repetían en los hogares las señoras de la mesocracia, las mujeres de la menestralía y las "menegildas" caricaturizadas por algunos autores del boyante género chico; para pagar tributo a la perseverante actualidad lo repetían también los pordioseros, que en la calle ofendían los oídos con terribles desafinaciones y la inocente complicidad de algún decrepito guitarrucho o de algún asmático acordeón.

Todo eso era ya el pasado cuando *La Bohème* se instaló en el Teatro Real dos años después. ¡Cómo entusiasmó entonces la sugestiva ópera pucciniana! ¡Cómo arrebataron el *raconto* de Mimí en el primer acto, el vals de Musetta en el segundo, y después los más conmovedores trozos de los dos actos últimos, agorero el uno y lúgubre el otro. Concluída la representación en la noche del estreno, el telón tuvo que levantarse no pocas veces. En las sucesivas representaciones el auditorio aplaudió con tan fervoroso entusiasmo como en el primer día las variadas escenas de aque-

lla producción sentimental, donde alternaban, bien dosificados, lo popular y lo íntimo, lo frívolo y lo conmovedor, las situaciones regocijantes y las escenas dolorosas. Ahí el verismo resultaba mucho menos hosco que en la *Cavalleria rusticana*, de Mascagni, y mucho menos tosco que en los *Pagliacci*, de Leoncavallo. ¡Sobre todo aquella final de Mimí!... No morían así las ampulosas heroínas meyerberianas, ni la descaradosísima *Carmen*, de Bizet, el compositor que, según suele repetirse, había iniciado corrientes veristas; ni la infeliz *Traviata* de Verdi, cuyo irremediable fenecimiento, considerado patológicamente, era bien parecido al de la pobre Mimí parisiense.

A los melómanos, desde la primera noche, les produjo una gran sorpresa llena de estupor, algo imprevisto e incluso inconcebible, al oír aquel tema melódico del tercer acto, cuyas palabras traslucen con amargura: *Una terrible tose-P'ésil petto la scuote*. La cosa no era para menos. Porque aquel tema coincidía plenamente con otro que se había impuesto pujante y predominante, desde el preludio, en *Curro Vargas*, la zarzuela estrenada cuando corría la temporada anterior y con la cual Ruperto Chapí había obtenido uno de sus triunfos más clamorosos. La polvareda originada por aquel “descubrimiento” súbito e imprevisible conmovió las fibras de todos los filarmónicos madrileños en aquel año 1900, que mal podía presentir las maravillas de la radiodifusión y de los discos sonoros. Se formularon acusaciones y se propalaron ofensas. Díjose que mientras Puccini había empleado allí episódicamente esa melodía, Chapí la había introducido mucho antes en *El milagro de la Virgen*—otra gran zarzuela de tan fecundísimo numen—, y que encariñado con esa oscilante curva melódica, la transportó a *Curro Vargas*, transformándola entonces reiteradamente. ¿Plagio? ¿Coincidencia? Y ¿por parte de quién? En un semanario de alto porte y fugaz vida, titulado *Alma española*, manifestó Chapí que cierto músico, apedillado Urandarraga, era autor de un zorzico cuya melodía había sido plagiada por él mismo en *Curro Vargas* y por su colegia italiano en *La Bohème*.

* * *

Tuvo muy pronto una derivación filarmónica esta ópera de Puccini, y expondremos el caso con algún detalle, porque demuestra el arrollador éxito de la flamante producción pucciniana y porque, al mismo tiempo, refleja ciertos rasgos costumbristas imperantes en la vida teatral española —hoy tan lejana— de medio siglo atrás.

Por hallarse las parodias entonces a la orden del día, óperas, zarzuelas, dramas y comedias aparecían caricaturizados muy donosamente o eran objeto de burla, si a veces tolerable, con frecuencia cruel. Con esas parodias aumentaba su repertorio y enriquecía su variedad el entonces floreciente género chico.

En pleno triunfo, *Curro Vargas* inspiró a los fecundos escritores Enrique García Álvarez y Antonio Paso la graciosa letra de una parodia titulada *Churro Bragas*, producción estrenada en el teatro Apolo, con música de Estellés o, mejor dicho, con música de Chapí, Bretón y Fernández Caballero, aderezadas por aquel habilidoso hilvanador de inconexos retazos melódicos. Y esta obra, de actualidad efímera, no podía omitir la maliciosa alusión a esa coincidencia musical de *Curro Vargas* con *La Bohème*. Porque así se las gastaban entonces.

También fué parodiada esta ópera en una zarzuelita que se titulaba *La Golfemia*. La nueva producción tuvo por libretista a uno de nuestros más fecundos y atrabiliarios autores teatrales: aquel Salvador María Granés, cuyo haber acoge varias docenas de comedias en uno o más actos; cerca de cien zarzuelas, entre grandes y chicas, y las semblanzas satíricas agrupadas en *Calabazas y cabezas*, volumen que causó gran sensación en aquellos años por la gracia y el desplante con que arremetía el autor contra todo bicho viviente, como podríamos decir adoptando una popular expresión aún no caída en desuso. Sirva para dechado típico esta semblanza del maestro Caballero:

Comilón de siete suelas,
escribe con rapidez
partituras de zarzuelas
siempre y cuando que a la vez
mueva la pluma y las muelas.

Si su inspiración se agosta
y queréis que por la posta
recobre la inspiración,
enseñadle una langosta,
seis chuletas y un jamón.

Inagotable Granés derrochando inútil ingenio, parodió incansablemente no sólo dramas, sino zarzuelas grandes y chicas, de numerosos autores que estaban en el candelero. *La Pasionaria*, de Leopoldo Cano, le inspiró *La Sanguinaria*. *El molinero de Subiza*, con música de Cristóbal Oudrid, le inspiró *El carbonero de Suiza*. *La balada de la luz*, con música de Amadeo Vives, le inspiró *El balido del zulú*. También parodió varias óperas extranjeras y nacionales, entre ellas *Carmen*, de Bizet, y *La Dolores*, de Bretón. ¿Podría librarse de su parodia correspondiente *La Bohème* afortunada? Imposible, mediando Granés.

Su colaborador musical en esta tarea fué Luis Arnedo, persona familiarizada cual poquísimas con el repertorio operetístico, pues venía sirviendo como reputado maestro concertador en el Teatro Real. Ante el nuevo fruto literario de Granés, Arnedo trasplantó a la parodia los temas preferidos por el público, adosándoles versos castellanos sin modificar su estructura melódica y entreverando con ellos algunos aires conocidos, más otros de su propia invención que venían muy a cuento. No ha sido jamás Arnedo un artista original, pero siempre fué un zurcidor aprovechado.

Con la colaboración de Granés y Arnedo subió al teatro de la Zarzuela, el 12 de mayo de 1900, la parodia *La Golfemia*. No llevaban transcurridos tres meses desde que se había estrenado en el Teatro Real *La Bohemia*, como decían muchos traduciendo al español el título francés de esta ópera italiana. El papel de protagonista fué interpretado con plena fortuna por Lucrecia Arana, la eximia tiple de zarzuela que había creado los principales papeles en obras tan inspiradas como *La Viejecita*, del maestro Caballero. Y *La Golfemia* figuró entre los grandes éxitos teatrales de aquel año, año favorecido además, en materia de género chico, por obras tan aplaudidas justamente como *El barquillero*, del veterano Chapí; *La Tem-*

pránica, del saladísimos Giménez, y *La balada de la luz*, del novel Amadeo Vives.

Basado el argumento de *La Golfemia* en el de *La Bohème*, los personajes habían descendido unos peldaños en la categoría social, conociéndolos por apodos inspirados en el ambiente madrileño de la chulapería reinante a la sazón. El vate Rodolfo se convirtió en el vendedor de periódicos "Sogolfo"; el pintor Marcelo, en el pintor de puertas "Malpelo"; el músico Schaubard, en el organillero "Sonoro"; el filósofo Collin, en el corredor de agencias fúnebres "Colilla". Análogo descenso mostraba el personal femenino, por lo que la sentimental Mimí se convirtió en una "Gili", y la revoltosa Musetta se convirtió en una "Niceta", barriobajeras la una y la otra.

Los cuatro actos de *La Bohème* se redujeron a cuatro cuadros en *La Golfemia*. Por ser imprescindible acomodar la acción al ambiente madrileño, la fiesta del Barrio Latino parisiense quedó trasplantada a San Antonio de la Florida en noche de verbena, sin que allí pudiera faltar un establecimiento de bebidas, que ya no era el "Café Momus", sino el "Café Non Plus". En otro cuadro de *La Golfemia* la "Gili" entona varios versos con melodía común a Puccini y Chapí, por obra de la coincidencia o del plagio, y cuando termina su canción atraviesa lentamente la escena un personaje vestido con un traje análogo al de Curro Vargas, aludiéndose así visualmente al conocido plagio o coincidencia de Chapí con Puccini.

Digamos, en honor de la verdad, que *La Golfemia* del ingenioso Granés no encerraba una crítica mordaz contra Henri Murger, el novelista francés que había suministrado el asunto literario, ni tampoco una zahedora sátira contra los famosos y diestrísimos Giacosa e Illica, que lo acogieron y aderezaron líricamente. No pretendía *La Golfemia* burlarse desdeñosamente de los personajes, ni tampoco de las situaciones que avaloran esa ópera pucciniana. Eso sí: Granés, con su crudo realismo y su espontaneidad insuperable, tejió unos cuadros jocosos y empalmó unas escenas animadas, con todo lo cual aun hoy, a medio siglo de distancia, percibimos de qué modo eran a la sazón las bajas capas sociales madrileñas

en los albores del siglo actual, de qué modo vivían y de qué modo se portaban en su propio ambiente.

Como la parodia necesitaba presentar un tono marcadamente caricaturesco, así la cultivaba Granés, efectuándolo con tal maestría que se le denominó “el rey de la parodia”. ¿Cómo le iban a preocupar los escrúpulos graves? ¿Cómo le iban a acuciar los atildamientos refinados? Era lo grotesco su fuerte; por eso, con asuntos y personajes conocidos, retorcía y abultaba materiales ajenos para provocar la incoercible hilaridad de los espectadores. De ahí que vertiese a raudales las extravagancias en *La Golfemia*, como las había vertido en *Guasín* al parodiar la ópera *Garin*, del maestro Bretón, y en otras producciones de igual jaez. Por otra parte, aquella parodia muestra el altísimo aprecio y la entusiasta veneración con que había recibido Madrid la sentimental ópera pucciniana unos tres meses antes.

Pues también se trunca y desquicia todo lo musical en materia de parodias, mal podía constituir *La Golfemia* una excepción a tal respecto, como es natural. El maestro Arnedo hizo sátiras tan oportunas como felicísimas, produciendo efectos cómicos perfectamente encajados. Los principales temas de la ópera se ofrecían allí más esquemáticos en su duración y más fáciles en su ejecución, acomodándose constantemente a la gracia chulapona requerida por aquel argumento reformadísimo. Además, Arnedo los condimentó con retazos de otras óperas —*La Traviata* y *Aida* entre ellas—, con fúnebres diseños chopinianos y con rasgos rítmicos propios de peteneras, habaneras, jotas y chotis. Tan aguda caracterización realista contrastaba con el romanticismo sentimental de la obra original.

La Golfemia no fué obra de circunstancias, cual aquellas que desaparecen apenas surgidas; antes bien, se mantuvo largo tiempo en las carteleras de Madrid y al punto corrió bulliciosamente por los escenarios de provincias. Su libreto fué impreso varias veces y leído con avidez, sin duda, por toda España.

* * *

En otro aspecto se manifiesta la “españolización” —por así decirlo— de la famosa producción italiana. Los editores G. Ricordi y Cía. estamparon la ópera en una edición para canto y piano, con los versos vertidos a nuestro idioma por un traductor que no se menciona en la partitura, y bajo el título castellano *La Bohemia*. ¡Cuán deleznable fruto ofreció ese anónimo versificador, una vez puesto al servicio de tan espinosa causa! Véanse algunas muestras, en efecto. Cuando se alza por vez primera el telón y Marcelo aparece pintando un asunto marítimo, declaran los dos primeros versos:

¡Este Mar Rojo! Me secuestra la ilusión.
Siento en la espalda tus heladas brisas.

Cuando en ese mismo acto enhebran luego la aguja de un diálogo amoroso el vate Rodolfo y la menestrala Mimí, aquél traza el siguiente diseño autobiográfico:

En mi modesto numen
brotan cual gayas flores
rimas, himnos de amores.
De ideas yo poseo
caudal extraordinario...;

y a su vez la joven, por no ser menos, vuelca ripios vulgares al decir:

Breve es la historia mía.
Cual costurera,
yo bordo en casa y fuera...

Durante la trifulca que sostienen Musetta y Marcelo, en tanto que hacían las paces los dos enamorados, aquella mujer, provocativa y descocada, lanza estos cuatro octosílabos carentes de rima, lo que aumenta su irrefrenable tosquedad:

Un señor me preguntaba
si me gustan las rosquillas.
Yo le he dicho que me gustan
las rosquillas y otras cosas...

Lo cual comentaba el amante, cantando dos versos hexasilábicos:

Tal pregunta implica
miras licenciosas.

Tras esta muestra, correspondiente al tercer acto, citaremos otra espi-
gada en el acto postrero. Cuando el filósofo Collin va a empeñar la *vecchia*
zimarra para obtener unas monedas que permitieran socorrer a la mori-
bunda Mimí, el traductor le obliga a cantar estas palabras de despedida:

¡Viejo, leal amigo,
si al monte vas,
por mí, cruel destierro, buen amigo,
prenda fiel, sufrirás!
Nunca te ha usado
el apulento, rico potentado.
Tus bolsillos han sido guardadores
de libros de célebres autores...

Este muestrario manifiesta con creces la torpe insignificancia de esa
traducción, tan alevosa y tan dañina para la emocionante espiritualidad
realzada por Giacosa e Illica en el libreto de la más popular y —¿por qué
no decirlo?— la más excelsa ópera del excelso Puccini. ¡Lástima que
aquella versión castellana hubiera sido escrita tan en serio por un anóni-
mo vate e impresa con suma pulcritud, sobre papel satinado, en lujosa
edición de Ricordi, lo que hoy no deja de constituir una curiosidad biblio-
gráfica!

Contrasta con aquel presuntuoso empaque la burlesca parodia de Gra-
nés. Baste recordar los cuatro primeros versos, espontáneos sin excesivo
descoco e irreverentes sin estudiada malicia, que al levantarse el telón del

primer acto inician el diálogo entablado en el interior de un desmanteladísimo desván:

SOGOLFO. ¡Gachó, qué temperatura!

MALPELO. ¡Recontra! ¡Aquí Dios se hiela!

SOGOLFO. Este es el polo, chiquillo.

MALPELO. El polo... y la petenera.

* * *

Al estreno de *La Bohème* en el Teatro Real sucedió aquel año el de *Tosca*, horripilante melodrama elaborado por los mismos libretistas sobre una obra del aplaudido Sardou, con música del triunfador Puccini. Los filarmónicos madrileños recibieron con expectación la novedad lírica el 15 de diciembre, siendo Eva Tettazzini, Fiorello, Giraud, Travecha y Butti sus principales intérpretes. Aguardábase la novedad con impaciencia suma, por haberle puesto música “el autor de moda”, y el emocionante “Adiós a la vida” fué al punto el trozo más gustado. Aunque sobrecogía su espeluznante argumento, presentado con un realismo sin atenuaciones, aceptó el auditorio, aunque no sin reservas, las torturas desgarradoras en una prisión, el homicidio que vengaba traiciones, el fusilamiento de Mario y el suicidio de Tosca. ¡Tan alto y sugestivo poder ejercía la música pucciniana!

Mucho tiempo después, con letra de Granés y música de Arnedo —¡de Arnedo precisamente!— recibió esta producción lírica magnas alteraciones por imponerle así la correspondiente parodia, estrenada en el teatro de la Zarzuela el 22 de diciembre de 1904, bajo el título burlesco *La Fosca*. Fue tan bien recibida la obra, que se hicieron varias ediciones del libreto. Extensamente señaló Granés, al imprimirlo, de qué manera deberían vestir los actores si representaran esa producción. Sirva como ejemplo el siguiente párrafo:

“La Fosca: bata de percal con larga cola; pañuelo de crespón de talle al cuello y flores en la cabeza. De una gruesa cadena que llevará al cuello

penden unos enormes impertinentes de madera, con los que mira con frecuencia. En la primera salida lleva en la mano derecha un largo bastón hueco, del que a su tiempo florecerá una gran col... Este bastón es la caricatura del caduceo que lleva la Tosca en la ópera.”

Lo que Arnedo ignoraría seguramente es que el nombre de Fosca venía pronunciándose a diario, desde años atrás, en casa de los Puccini; porque al contraer segundas nupcias con el compositor cierta dama de su país, llevó consigo al nuevo hogar una hija de cinco años, llamada Fosca Leonardí. Puccini quiso a su hijastra como si fuese hija propia; ella correspondió a ese afecto con toda su alma y vió morir al padrastro en Bruselas, a donde había ido ante la acentuada gravedad de la dolencia que habría de acabar con aquella vida tras una ineficaz intervención quirúrgica realizada en la capital de Bélgica por el más reputado operador de Europa.

Lo expuesto con relación a *La Golfemia* permite deducir el procedimiento literario-musical utilizado por Granés y Arnedo en *La Fosca*. Tenía esta nueva parodia un acto y cuatro cuadros y medio. La Tosca se había convertido en “la Fosca”; el personaje Scarpia, en “Alcayata”; Cavaradossi, en “Camama-en-dosis”, y así sucesivamente. Transformados también los lugares de la acción, aquella terraza del castillo de Sant’Angelo ahora pasó a ser el viaducto alzado sobre la calle madrileña de Segovia. En medio de tan disparatadas metamorfosis, al dislocado asunto no le faltaba un atractivo donaire bufonesco.

Anotemos el aspecto musical. Esta *Fosca* principiaba lo mismo que la *Tosca* pucciniana. Después entreveraba melodías extranjeras y nacionales, recuerdos eruditos y evocaciones folklóricas a granel. ¡Cuántos y cuántos jirones musicales asomaban ahí desvergonzada, pero también oportunamente! Los habían suministrado la obertura de *El barbero de Sevilla*, el fuego encantado de *La Walkyria*, el *miserere* de *El Trovador*, la *Marcha fúnebre* de Chopin. Además, aires de mazurka, de chotis, de vals y de tango, y, por si eso fuera poco, sendos toques de gallegada y de clarín. Entre los diversos números destacó una saeta con “jipíos” exagerados, rítmicos palmoteos y aprobatorios jaleos; la cual se debía cantar desgarrada.

damente, imitando el estilo “cañí” de la gente del campo, como exigió el libretista en letras de molde. Cuando la Fosca mataba de un descabello a Alcayata, decía con música:

¡Harto de juerga y fandangos,
te mató la de los tangos!
¡Ahora que los del *juzgao*
se encarguen de este *arrastrao*!

Y en esta escena se intercaló un juego mudo, pantomímico y ajustado a la música de la partitura, para reforzar el interés.

Por ser indispensable que nadie quedara vivo, en la penúltima escena disparaban un tiro sobre el apuntador. A esto seguía una deslumbrante apoteosis epilodal, en la que, redivivos ahora los principales actores, salían cogidos de la mano y se despedían del público en la siguiente forma, evocativa de pasados tiempos:

FOSCA. La parodia o «bululú»
denominada *La Fosca*,
es un tributo a la *Tosca*
de Puccini y de Sardú.
Tu gloria irradia destellos
dignos de lauros y honores.

TODOS. Con que aplaudidla, señores,
no por nosotros...: por ellos.

Tras estas redondillas, el libreto declara: “La música, que no ha cesado en todo el cuadro, termina con el brillante motivo final de la ópera.”

Todo ello puede parecer pueril, irrisorio y despreciable; pero un historiador lo debe recoger como palmario ejemplo de costumbres escénicas, si caídas ahora en desuso, en el pasado apetitosas y gustadísimas, testimoniándolo así la unanimidad de los juicios emitidos en la Prensa, que acogió el libreto con fruición. Así empieza una de esas críticas: “Granés

y Arnedo, maestros en el más difícil de los géneros cómicos, la parodia, lograron ayer un triunfo completamente inverosímil.” Y terminaba diciendo: “*La Fosca* se hará, pues, tanto como la famosa *Golfemia*.”

* * *

Transcurridos más años, llegó la inauguración de la temporada otoñal de 1907 en el Teatro Real. Había quedado fijada para el día 16 de noviembre, y la aguardaban con vivísimo interés los filarmónicos madrileños, pues en aquella función la soprano Rossina Storchio—la cantante predilecta de Puccini—y el electrizador Titta Ruffo, asociados a otros cantantes de cierto relieve, estrenarían *Madame Buterfly*. Con la nueva ópera se las prometían muy felices los puccinistas, pues *La Bohème* seguía en el candelero y el dudoso interés inicial despertado por *Tosca* iba sin cesar en cuarto creciente. No faltaban agoreros antipuccinistas; tenían éstos al compositor de Lucca por un músico superficial y amanerado, no obstante su melodismo, tan seductor en apariencias. Esos censores juzgaban ficticios los éxitos de Puccini. Según ellos, a falta de propia virtualidad, los imponían las avasalladoras exigencias editoriales. Y la obra triunfó, tanto por la calidad interpretativa cuanto por lo atractivo de la letra de Giacosa e Illica y por lo sugestivo de una música netamente pucciniana. Porque el insigne compositor tenía estilo, atildado estilo, y, lo que es mejor, estilo propio. Esta ópera, con sus dos inmediatas antecesoras—*Tosca* y *La Bohème*—, siguiendo un orden cronológico retrospectivo, forma el tríptico que realzó y mentendría enhiesto el renombre de Puccini, como *Rigoletto*, *El trovador* y *La Traviata* habían formado medio siglo antes el tríptico de las que, en plena madurez, afirmarían y consolidarían el renombre de Verdi.

* * *

Durante los primeros años del siglo fué muy viva en Madrid la lucha entre puccinistas y wagneristas. Ya se conocía el dolor de aquella japonesa de Nagasaki que, burlada por un marino norteamericano, se hizo el *harakiri* con el puñal paterno, cuya hoja mostraba la inscripción imperativa: "Hay que morir con honor cuando con honor no es posible vivir"; pero aún se ignoraban los vehementes, apasionadísimos y trágicos amores de aquella Iseo y aquel Tristán, víctimas de un filtro suministrado por equivocación.

Aunque Wagner tenía sus idólatras fervorosos, en aquellos años no podían faltar espíritus eclécticos. Uno de ellos, Vicente Escohotado, publicó en Madrid el poema cómico *La Musiquea*, con prólogo del padre Luis Villalba. El Canto Séptimo de la referida obra incluye setenta y siete "Semblanzas musicales". Está dedicada a Wagner la señalada con el número XXI, y la señalada con el número LXII está dedicada a Puccini. Principia así aquélla:

Ricardo Wagner, el coloso, el genio,
el Sansón de la música moderna;
¿cómo en verso libre no cantarte?

Cítanse todas sus óperas alterando el orden cronológico de producción para ceñirse a exigencias endecasílabas, y finaliza el exaltado panegírico trazándose los versos que siguen:

Y como tú dijiste aquella frase:
«Creo en Dios y en Beethoven y en Mozart»,
yo la reformo y «Creo en Dios—exclamo—
y en Wagner y en Mozart y en Luis Beethoven».

Sostuvo Escohotado rotundamente su eclecticismo al redactar en versos de corte mayor la biografía poética del artista cuyo centenario conmemora el presente artículo. Los versos iniciales de esta semblanza proclamaron una veneración vehemente al decir:

Don Jacobo Puccini fué italiano.
 Nació al mediar el siglo diecinueve
 en Luques y..., lo dice su apellido,
 de familia de músicos procede.
 Su primer obra se llamó *La Willi*;
 con ella obtuvo un éxito excelente
 y se hizo popular su insigne nombre;
 a los cuatro o cinco años siguientes
 estrenó *Edgar*, y en el famoso año
 noventa y tres, y no el de los franceses,
 hizo *Manon Lescaut*, do se destaca
 su personalidad completamente.
 Después hizo carrera archibrillante,
 de la escuela italiana siendo jefe,
 y cada una de sus obras tuvo
 un éxito tal vez sin precedentes...

En otros endecasílabos que no brillan ni por su elegancia ni por su
 inspiración, mencionó aquel autor más operas puccinianas. Tras lo cual
 surgió la obligada comparación de aquellos tiempos:

Tal vez esta semblanza de Puccini
 la bilis les revuelva a algunas gentes,
 entusiastas furiosas de Germania
 y que adoran a Dios y en Wagner creen.

 El que no esté conforme que se aguante,
 y que tire la carga al que le pese.
 y que se rasque al que le pique..., ¡y basta!
 Lo hice yo, Escotado, don Vicente.

No deben sorprender tales manifestaciones al considerar que durante
 los primeros lustros del siglo presente Wagner y Puccini representaban dos
 antítesis en el genio lírico, de igual modo que, varios decenios después,
 Debussy y Schönberg representarían otras dos antítesis en el género ins-

trumental. Entonces la crítica, siempre que lo creía oportuno, mostraba tales antagonismos, como lo acredita un episodio autobiográfico que no será ocioso traer aquí.

Cuando corría el año 1904, yo, el ardiente wagnerista de mis años juveniles, terminé mis estudios de Composición en el Conservatorio de Madrid, con el maestro don Emilio Serrano, e hice oposiciones a una plaza de pensionado en la Academia Española de Bellas Artes de Roma. Habiendo aprobado todos los ejercicios tres opositores, a la votación que decidiría nuestra suerte precedió la audición pública de los respectivos trabajos, entre ellos una breve ópera con letra escrita para el caso por don Carlos Fernández Shaw, con el título *Rayo de luna*. Yo mismo reduje al piano la parte orquestal de mi partitura, ensayé a los cantantes solistas y al coro, y dirigí la obra tocando al piano esa reducción mía. El erudito musicógrafo y excelente pianista don Cecilio de Roda resaltaba entonces entre los más autorizados críticos madrileños, y unos diez años después fallecería siendo miembro numerario de esta Academia y director del Real Conservatorio. Comentando en *El Imparcial* su pluma con gran extensión las obras interpretadas durante aquella audición pública, dijo, entre otras cosas, que “la ópera del joven Subirá mantenía constante divorcio entre la letra y la música, sin mostrar nobles wagnerismos melódicos, sino espasmos a lo Puccini”. Para epilogar esta anécdota personal podría exponer que yo perdí aquellas oposiciones, como habría de perder todas cuantas más tarde hube de hacer en el rectilíneo curso de mi dilatada existencia, y que un eclecticismo consciente me permitía compartir en aquellos años mi tenaz admiración por Puccini y mi devoción absoluta por Wagner.

* * *

Las tres principales obras de Puccini siguieron representándose año tras año en el regio coliseo, y entre sus intérpretes sucesivos recordaré a Ofelia Nieto, Genoveva Vix, Giuseppe Anselmi, Armando Crabbé y Miguel Fleta. En la temporada 1924-1925 *Madame Butterfly* tuvo por intérprete

protagonista a una auténtica nipona, llamada Kiwa Teiko, que admiró a todos y a todas, no sólo por su voz, sino por sus kimonos. Pocos meses después se estrenó ahí *La fanciulla del West*, y al oírla por primera vez los filarmónicos madrileños el 7 de febrero de 1925, muchos opinaron que Puccini había pretendido “depuccinizarse”.

El 5 de abril siguiente se dió la postrera función teatral de la temporada... y del coliseo, porque pronto sobrevendría un cierre fuminante e indefinido, subsistiendo aún hoy esa situación inesperada. Aquella función postrera fué precisamente *La Bohème*, de Puccini, representada ahí entonces por la vez 108. Miguel Fleta venía siendo un ídolo del público madrileño y estuvo insuperable desempeñando el papel de Rodolfo. Le ovacionaron como nunca, y eso que en el coliseo de la plaza de Oriente sus triunfos podían compararse con los de un Gayarre y un Anselmi. Después de lanzar el desgarrador grito “¡Mimí!... ¡Mimí!...”, con que finaliza la ópera, tuvo que dar una propina. ¿Cuál? El airoso “¡Ay!... ¡Ay!...” Aquel angustioso “¡Mimí!...” y este quejumbroso “¡Ay!...”, lanzados en tal ocasión, parecían augurar el inminente y desventurado sino de un coliseo que en 1850 había inaugurado sus representaciones con *La Favorita*, y que tres cuartos de siglo después las epilugaría con *La Bohème*, consumándose así un ciclo que iba desde Donizetti hasta Puccini, y en el cual se pasó por Gounod, Bizet y Massenet; por Wagner, Strauss y D’Albert; por Mussorgsky, Smetana y Dvorak; por los españoles Emilio Arrieta, Valentín Zubiaurre, Emilio Serrano, Tomás Bretón, Conrado del Campo y Federico Moreno Torroba, todos ellos Académicos de número en la Sección de Música.

Durante los años transcurridos desde aquel entonces, la opinión filarmónica sufrió incesantes vaivenes ante las nuevas obras de todo linaje. Se prodigaron vibrantes gritos de guerra: “¡De Bach para abajo y desde Debussy para arriba!”, “¡Muera la ópera y viva el ballet!”, “¡Deshumanicemos el arte en general y la música en particular!” Impresionismo, expresionismo, dodecafonismo y “música concreta” parecían destinados a hundir todo el pasado mientras mostraban su orto nuevas revelaciones. Sin

embargo, cuatro operistas del siglo xix y principios del xx han resistido sañudos ataques y mantienen incólume su prestigio por doquier. Francés uno, es aquel Georges Bizet cuya *Carmen* pagó un osado tributo al costumbrismo español por obra del novelista Prosper Merimée, su inspirador. Otro, alemán, es aquel Richard Wagner de las leyendas amorosamente volcánicas, como *Tristán e Iseo*, y de las leyendas místicamente sublimes, como *Parsifal*, que llegan a todos los corazones. E italianos son otros dos: aquel Verdi que en ascensión fecunda, tras la citada trilogía juvenil, alcanzó la venerable senectud con su glorioso *Falstaff*, después de pasar por *Aida* y por *Otello*, y este Puccini, a quien ha dedicado una emocionante biografía nuestro compatriota Federico Oliván, exornándola con los grabados que ilustran estas páginas y con otros de positivo interés histórico.

Y ahora, una sugerencia que tal vez algún día pudiera tener aplicación práctica. Pues *La Bohème* pucciniana fué la última producción lírica representada en el Teatro Real de Madrid, alcanzando caracteres apoteóticos en tan memorable sesión, si abriera algún día sus puertas al público filarmónico ese regio coliseo tan ligado a mi juventud —y en cuyo recinto, durante la canícula de 1904, había compuesto yo mi única ópera, como candidato en clausura a una plaza de Música en la Escuela Española de Bellas Artes de Roma—, podría inaugurar sus funciones el resucitado coliseo con la representación de esa *Bohème* pucciniana, servida por la radio con plausible reiteración. ¿No resultaría de esta manera más sonriente, acogedor y halagüeño este lírico renacer, tan apetecido por un Madrid sensible ante el seductor encanto de toda música noble que va resueltamente a los buenos corazones porque viene sin mácula de un apasionado corazón?

FERRANT EN ROMA

UN DIBUJO INEDITO PARA CUADRO DE SAN SEBASTIAN

POR

ANTONIO RODRIGUEZ MOÑINO

LLEGARÁ algún día en que se redacte y publique la historia de la gran pintura española del siglo XIX? Cuando uno toma entre manos la incomprensiblemente malísima obra de Beruete¹, escrita aprisa y corriendo, con cuatro datos de memoria, comprende que quienes la hayan leído no sientan el deseo de adentrarse por la selva pictórica decimonónica.

El primer aldabonazo fuerte para despertar la atención de los estudiosos lo sacudió un preciosísimo *Catálogo*, hoy más olvidado de lo que merece, hecho por Angel Vegue y por Sánchez Cantón con motivo de abrirse al público tres salas del Museo Romántico. Iniciaron con él un corpus de noticias y juicios que, por desgracia, nadie ha continuado, pero que sigue siendo cantera riquísima de excelentes materiales².

Bien es verdad que este fundamental libro se para hacia 1860 y que, si allí están cuidadosamente seleccionadas informaciones harto útiles, aplícanse sólo a artistas de la época romántica: los posteriores, ausentes, como era lógico.

¿Dónde encontramos huellas de la gran escuela que iniciándose hacia la Revolución de septiembre llega hasta casi nuestros días, prolongada en los maestros de dos generaciones atrás? En ninguna parte. Hay que buscarlas por viejos periódicos y revistas, por folletillos de propaganda, por expedientes administrativos.

1. A. DE BERUETE Y MORET: *Historia de la pintura española en el siglo XIX. Elementos nacionales y extranjeros que han influido en ella*. Madrid [Imp. Blass, S. A.], (MCMXXVI. Fol., 162 págs. y LXVI láms. En realidad, quitando preliminares, índices y hojas en blanco, poco más de cien páginas de letra como puño.

2. *Tres salas del Museo Romántico. (Donación Vega Inclán.)* Catálogo, por ANGEL VEGUE Y GOLDONI, profesor de la Escuela Superior del Magisterio, y F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, del Centro de Estudios Históricos. Madrid [Imp. Rico], Oct-Nov. 1921; 4.º, XVI-186-[2] págs. y LXV láminas.

Un paso para llenar este vacío intentó darse oficialmente hace un par de años en la gran Exposición que tuvo por título *Un siglo de arte español, 1856-1956*, organizada por el Ministerio de Educación Nacional, y que nos dejó, tras su clausura, el fruto de un *Catálogo*³, en el cual los críticos más representativos del momento—Gaya Nuño, Camón Aznar, Pardo Canalís, el Marqués de Montesa y Enrique Lafuente Ferrari—han estudiado en dos docenas y media de páginas la *pintura de historia*, el *retrato*, el *paisaje*, el *impresionismo* y la *escultura española* de un siglo.

Lástima grande es que la Dirección General haya seleccionado sólo la pintura (476 obras) y la escultura (69 piezas), ya que así nos ha privado de conocer y admirar otras ramas tan importantes como el dibujo, el grabado o la arquitectura, bien merecedores de una exhibición amplia, amplísima, pues si los pintores del XIX eran excelentes en su mayoría, todavía les supera su obra de dibujantes.

Débase a D. Joaquín de la Puente la redacción de las papeletas del catálogo—muy precisas en las descripciones—y las sumarias noticias biográficas que las preceden, así como la *Bibliografía*, mucho más reducida de lo que es menester⁴. Hubiera sido conveniente, tal vez, ni prescindir de días y meses en fechas claves, ni de tomos o páginas en colecciones de revistas.

En la *Bibliografía* que acompaña al *Catálogo*, nutrida, aunque no mucho, puede apreciarse la parvedad de los estudios sobre nuestra pintura y escultura del XIX: examinando los autores de más importancia, es desolador el resultado. Piénsese que sobre Fortuny se mencionan veintinueve no-

3. *Primer Centenario de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Un siglo de arte español (1856-1956)*. Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes. Madrid [Imp. Estades], MCMLV; 4.º, 349-[13] págs. y 270 láminas, si no hemos contado mal, porque van sin numerar y el papel couché mate es pegajoso como él solo. No hay tampoco índice de láminas. Aunque en la portada se dice impreso en 1955, el colofón asegura que se acabó «el día 29 de noviembre de 1956, fecha en que se celebró el acto inaugural por su excelencia el Jefe del Estado don Francisco Franco Bahamonde».

4. Bastará confrontar las notas biográficas del *Catálogo* con las de Vegue-Sánchez Cantón en los casos de Manuel Bejarano, Eduardo Cano, Joaquín y Valeriano Domínguez Bécquer, Joaquín Espalter, Antonio María Esquivel, Bernardo López Piquer, Eugenio Lucas, Federico Madrazo, Luis Madrazo, Antonio Pérez Rubio y J. M. Romero, que son los comunes en ambos libros.



Fotografía.

Col. del autor.

D. ALEJANDRO FERRANT, en 1878



Fotografía.

LA FAMILIA FERRANT, EN ROMA.

Col. del autor.

tas bibliográficas, de las cuales más de la mitad son artículos de periódico o revista ⁵ y sólo *nueve* del siglo actual. Parece imposible que en cincuenta y seis años sólo se hayan escrito tan pocas páginas sobre el insigne maestro de Reus.

Las ligeras consideraciones hechas justifican la ausencia de bibliografía sobre otros artistas que no han tenido la fama de Fortuny; tal el caso de un maestro ilustre del cual apenas se encuentra mención en las historias del arte de la época: don Alejandro Ferrant y Fischermans, no obstante haber sido excelente pintor, Académico de la de San Fernando y Director del Museo de Arte Moderno.

Si hemos de creer al Sr. La Puente, sólo hay dos artículos sobre Ferrant: uno publicado en 1913 en la *Ilustración española y americana* por el crítico Sentenach, y otro en el *Boletín del Museo de Bellas Artes*, de Cádiz, redactado por Mariano Sánchez de Palacios. Aunque pudieran añadirse otros números, v. gr., el *Discurso leído en la Academia de San Fernando* por D. Marceliano Santamaría ⁶, de todas formas la crítica sobre Ferrant es escasísima.

Y ciertamente no lo merecen su figura ni su estirpe artística. Los Ferrant han constituido tres generaciones que han dado honor al arte español desde los tiempos de D. Luis hasta nuestros días.

Comienza con los tres hermanos, D. Alejandro, D. Luis y D. Fernando. El primero fué músico y dorador; pintores, los otros dos. Don Luis parece ser que era el mayor, y, nacido en Barcelona, vino pronto a Madrid, en donde estudió en la Escuela de Bellas Artes, distinguiéndose hasta el

5. Alguno citado tan imprecisamente como este: «PALACIO, MANUEL DEL: Artículo publicado en 1865». ¿Dónde? ¿En qué revista o periódico? Echarse por esas hemerotecas a buscar esto, convengamos en que no parece empresa fácil. Estas deficiencias hay que ponerlas en cuenta de las endemoniadas *prisas oficiales*, que vienen a embarullarlo todo. *Catálogos* de esta categoría hay que prepararlos con el tiempo y reposo debidos; casi siempre los redactores de ellos cargan con culpas que sólo son achacables a uno de los mayores monstruos de nuestro tiempo: la *prisa oficial*, las *inauguraciones solemnes*, etc., sin advertir que toda esta faramalla pasa y los libros quedan.

6. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Sr. D. Francisco Domingo y Marqués el día 17 de junio de 1917*. Madrid, 1917; 4.º, 22 págs. Las págs. 7-18 contienen el discurso del Sr. Santamaría.

punto de merecer que el Infante D. Sebastián le concediera una pensión para estudiar en Italia, y allí permaneció durante diez años. Profesor de la Escuela, pintor de cámara y Académico numerario de la de San Fernando, falleció en Madrid en 1868.

De D. Fernando, discípulo de su hermano, apenas hay algo más que menciones sueltas. Don Alejandro, inmortalizado en el lindísimo retrato romántico que le hizo el mayor de la familia ⁷, debió de morir joven. Casó con D.^a María Fischermans y en ella tuvo al pintor de quien vamos a ocuparnos hoy: D. Alejandro Ferrant y Fischermans, que vió la luz en Madrid el año 1843.

Poco después debió de fallecer su padre, contrayendo D.^a María nuevo matrimonio con su cuñado D. Luis; se celebró en Roma, tanto para alcanzar más fácilmente el permiso por el vínculo cercano que los unía, como porque el pintor adoraba la Ciudad Eterna y no perdía ocasión de visitarla. Allí les nació su única hija, Pilar.

Alejandro, desde muy joven, respiró en su casa el arte. Su tío fué para él un guía expertísimo, y los maestros de la Escuela de San Fernando le impusieron en los secretos de la técnica durante los años 1857 a 1861, en los cuales cursó sus estudios. A partir de 1862 empieza su carrera de pintor, atendiendo numerosos encargos y pintando el retrato de su padrastro ⁸, que le valió en la Exposición de 1864 medalla de tercera clase.

Ganó sucesivamente —1864, 1865, 1866— los tres premios que el Ayuntamiento de Cádiz ofreció para otras tantas pinturas relativas a la historia de la ciudad, con sus cuadros titulados *Caída de Murillo del andamio*, *Los santos Germán y Servando* y *La toma de una goleta por el pueblo de Cádiz en 1574*, teniendo asimismo la alegría de que por este último cuadro se le concediese en la Nacional segunda medalla.

Poco después Ferrant conoció a Angela, hija del arquitecto Botella,

7. Figuró en la *Exposición de retratos ejemplares* organizada por el Museo de Arte Moderno en 1946 y va reproducido en la lámina XLVIII del *Catálogo* impreso.

8. Existe en poder de su familia, según creemos. Reproducido en la *Ilustración española y americana*, Madrid, año LVIII, número 8, 28 de febrero de 1913, pág. 133.

mujer guapísima, bizarra, calculadora, con quien tuvo un noviazgo, apasionadísimo por parte de él y no tanto por la de ella, ya que, cuando más entusiasmado estaba nuestro pintor, Angela se casó con Isidoro, hijo del famoso director de la Biblioteca Nacional D. Cayetano Rosell.

Ferrant enfermó del disgusto y no se curó de su pasión, que le duró toda la vida. Angela, que lo sabía, quiso al quedar viuda (1879) reanudar las relaciones; pero Ferrant, aunque estuvo a pique de caer de nuevo en sus redes, raccionó y se casó más tarde con una distinguida dama, doña Blanca Vázquez (10 de octubre de 1888), siendo modelo de esposos y de padres hasta su muerte. No volvió a ver a Angela ⁹.

Doña María Fischermans había enviudado de nuevo en 1868, y la familia Ferrant, compuesta por ella y sus dos hijos, puede decirse que sólo vivía para el arte y cuanto con él se relacionara. Cuando la República Española creó la Academia de Roma en 1874, uno de los primeros pensionados, por méritos propios, fué Alejandro, y a Roma se trasladaron todos, instalando su hogar en la plaza de Capuchinos.

A su talento y a su enorme sensibilidad unía D.^a María pasión muy grande por las cosas de su patria y unas dotes excelentes de cocinera; así es que el piso fué pronto refugio agradable de cuantos pensionados o artistas hispanos pasaban por la Ciudad Eterna, no faltando el obsequio de un buen cocido, bacalao con patatas, arroz en sus diversas preparaciones y —según la fiesta— castañas asadas, sopa de almendras, etc. Hasta pan español a veces —durillo, pero sabrosísimo— sabía proporcionarse doña María.

Perpetuo acompañante de los Ferrant era el escultor Bellver ¹⁰, novio de Pilar y hombre, según los que le conocieron, atravesadillo y avinagrado, que tenía sorbido el seso a la niña, con la cual casó. La infortunada Pilar gozó poco las dichas matrimoniales, pues murió de sobrepardo (1880), de-

9. Consigna estas —y otras noticias aprovechadas en el presente artículo— D. Angel M. de Barcia en unos cuadernos autobiográficos inéditos aún.

10. Sobre Ricardo Bellver cfr. ENRIQUE SERRANO FATIGATI: *Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días*, Madrid, 1912, págs. 305-313.

jando un hijo, Alejandro Bellver y Ferrant, que no sabemos si tuvo descendencia. La fotografía que publicamos nos muestra el completo de la familia en Roma ¹¹.

La vida en Italia fué de constante goce y trabajo para Alejandro, y, aparte las visitas a monumentos, ruinas, templos o museos, laboraba en su casa o en el estudio, en el Círculo Internacional de Artistas, y luego, cuando Casado organizó una Academia para los pensionados españoles en un estudio de la Vía Margutta, rara era la noche en que de ocho y media a diez y media no le daba a los lápices y al carboncillo aprovechando todos los minutos.

Compañía agradable no faltaba tampoco, pues se hallaban en Roma, entre otros muchos, Casado, Pradilla, Bellver, Fusquet, Plasencia, Aníbal Alvarez, Amador de los Ríos, Galofre, Planella, Vidal, Tabués, Barcia, Pagés, etc., figuras de primer orden algunas de ellas y de gran transcendencia para el arte español. No pocas veces el grupo, o al menos algunos de sus miembros, recalaban en el *Café degli Artisti* o en *La Persianetta*, bodegón favorito, para continuar charlando de arte mientras consumían los succulentos platos italianos de entonces.

Ferrant era el único de los artistas españoles que hacía vida familiar en Roma: los demás estaban solos y desgajados del hogar; pero D. Alejandro se hallaba a las mil maravillas en el ambiente creado en la plaza de Capuchinos por D.^a María y Pilar, compañeras invariables en cuantas excursiones y visitas monumentales realizaba.

Permanecieron los Ferrant en la Ciudad Eterna hasta los primeros meses de 1878, y durante estos cuatro años, aparte una inmensidad de apuntes y manchas, preparó sus envíos para Madrid como pensionado y —sobre todo— su obra maestra: *El cadáver de San Sebastián extraído de la Cloaca Maxima*.

Andaba ya con la idea desde mediados de 1875 y dedicó dos años de incesante trabajo hasta verlo concluído, hacia primeros de agosto de 1877. Inspiróse para él en un pasaje hagiográfico que dice así:

11. Pilar tuvo otro hijo, Luis, que murió muy niño en Roma.



SAN SEBASTIAN

Col. particular.

“... entonces mandó (el emperador Maximiliano) que fuese conducido Sebastián al Hipódromo del Palacio y se le azotase hasta que exhalara el último suspiro. Después de lo cual tomaron el cuerpo por la noche y lo precipitaron en la Cloaca Máxima, diciéndose a sí mismos que por este medio se evitaría el que los cristianos lo proclamasen como mártir. En estas circunstancias, el bien aventurado Sebastián apareció en sueño a una santa matrona llamada Lucina, diciéndole:

—Encontrarás mi cuerpo en la Cloaca próxima al río, y lo hallarás prendido en un gancho; recógelo, lávalo, y llevándolo a las Catacumbas, entiérralo en la Cripta junto al lugar donde se ocultaron los cuerpos de los Apóstoles.

La beata Lucina, entonces, acompañada de sus criados, sacó de la Cloaca el santo cuerpo y, colocándolo en una camilla, lo llevó al lugar indicado por él mismo, y enterrándolo con las mayores atenciones perseveró por espacio de treinta días en aquel sitio sin apartarse.”

Tal es la nota que el propio Ferrant envió con el cuadro a la Nacional de 1878, y por ella y por la simple contemplación de él rechazamos el título de *Entierro de San Sebastián* que con ligereza dan algunos, llegando otros a rotularlo nada menos que de “entierro del santo en las catacumbas”. No es eso lo que realizó el autor.

Metódicamente estudió Ferrant los antecedentes históricos conocidos, visitó mil veces la iglesia del santo para ambientarse, tomó multitud de apuntes de la Cloaca Máxima y realizó bosquejos y proyectos sin fin¹² hasta dar con el acierto pleno en cuanto a composición y encaje del cuadro.

Figura éste el momento en que sacan a San Sebastián de la Cloaca, todavía pendiente de las cuerdas y tiras que sirvieron para extraerlo. Lucina contempla la escena y a su lado se hallan una joven arrodillada y un muchachuelo portador de una jarra, seguramente con bálsamos o ungüentos olorosos, que buena falta harían en tal ocasión.

Las ropas, atuendo y enseres sin duda fueron trazados siguiendo las

12. Los conserva su familia, en Madrid.

indicaciones de Orazio Maruchi, entonces discípulo de J. B. Rossi, sucesor luego de él y siempre íntimo amigo de Ferrant.

Ignoramos quién sirvió de modelo para la figura de Lucina. La joven arrodillada es una famosa Marietta que había utilizado Casado para su *Odalisca* y que tenía una extraña vida: cuando no ofrecía su desnudo a los artistas para que copiasen la perfección de sus formas, se retiraba a un convento de monjas.

Lo más difícil para Ferrant fué la cabeza de Lucina, que tuvo que pintar dos veces, y la tela de su velo: no había manera de encontrar una que *plegase* bien, y, cuando desesperaba de hallarla, de buenas a primeras vió dos monjas que llevaban un velo exactamente tal como él lo había imaginado: con el informe de ellas pudo buscar el tejido por toda Roma, apareciendo al fin.

Tenía Ferrant en su estudio un par de magníficos dibujos de la Ciudad Eterna, piezas hermosas y de fácil venta en no exigüa cantidad; en una visita de las que le hizo el Príncipe Drago se enamoró de ellos y se los llevó, enviándole como pago... unos cuantos cacharros de cerámica, mucho menos útiles al pintor que los centenares de liras que esperaba. Precisamente uno de estos jarros es el que lleva en la mano el muchacho del cuadro¹³.

Una vez concluído el hermoso lienzo, figuró en la Exposición Nacional de 1878, obtuvo Medalla de primera clase y fué adquirido por el Estado en virtud de Real orden de 10 de enero de 1879. Hoy figura entre los fondos del Museo Nacional de Arte del siglo XIX, procedentes del extinguido Museo de Arte Moderno, al lado de los grandes cuadros de historia tan típicos de su tiempo.

Salió D. Alejandro de Roma —para no volver— en la primera mitad de 1878, residiendo desde entonces en Madrid, colmado de honores —Académico de San Fernando, Director del Museo de Arte Moderno, etc.— y

13. Notas, aludidas, de Barcia Pavón.

gozando de la estimación de todos hasta que dejó de existir en 20 de enero de 1917. ¡Singular coincidencia: el día de San Sebastián!

* * *

Hemos borrajado estas notas deshilvanadas para que sirvan de preliminar a la publicación de un precioso trabajo de Ferrant, hecho con toda seguridad en Roma, y que creemos inédito.

Trátase de un boceto sobre una hoja de papel de 290 × 194 mm., a tinta china y pincel, con toque de blanco, que pudo ser idea para un proyectado y no realizado *San Sebastián*. La figura del santo no tiene nada que ver con la del gran lienzo, sino que parece estar en pie, atado al árbol sobre el cual recibió los saetazos.

De factura suelta y toque brioso y rápido, nos manifiesta bien a las claras sus excepcionales condiciones de dibujante y es por sí solo una verdadera joyita, como podrán apreciar los lectores. En presencia de él se nos ocurre pensar si no idearía D. Alejandro hacer alguna serie de cuadros con la vida del santo, viniendo al cabo a concentrar su interés en el tema más original de todos. Hemos indagado, en lo posible, sin que nadie nos dé razón de que tal dibujo se llevara al lienzo.

Convendría que se estudiara la labor como dibujantes de los pintores del siglo pasado; con ser buenos sus óleos, casi siempre logran plasmar la emoción más directa y más sencillamente en estas hojas de papel, que hoy aún pueden adquirirse, y que sin duda encontrarán más amorosos guardadores en el futuro que los enormes cuadros de cuatro o cinco metros, en los que muchas veces las desigualdades reflejan el cansancio o la falta de inspiración constante durante los muchísimos meses—y aun años— que invertían en la tarea.

UN RETRATO DEL CANONIGO MUGNIER

POR

JOSE G. DE LA PEÑA

BARON DE FORNA



EL CANÓNICO MUGNIER. Retrato de José G. de la Peña.

(Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)

En el número de ACADEMIA correspondiente al trienio 1955-1957 registraba nuestra «Crónica», con gran satisfacción, varias donaciones hechas a nuestra Corporación por nuestro Académico correspondiente en Francia Excmo. Sr. D. José González de la Peña, Barón de Forna. Después de favorecer al Museo con el cuadro titulado «Nieves», de Julio Romero de Torres, en la primavera de 1955, y con el cuadro titulado «Corrida de toros», original de Eugenio Lucas, llegado el otoño de este mismo año hizo una nueva donación, a saber: el retrato del canónigo francés M. Meugnier, ofreciendo este lienzo un aspecto que lo singulariza. Su autor es el mismo donante; ya había mostrado un refinado y exquisito espíritu en numerosas producciones, y en esta acusa también una notable personalidad.

Como declara el documento epistolar referente al asunto, el señor Barón de Forna deseaba ofrecer a nuestra Academia un retrato, hecho por él mismo, de alguna persona que se hubiera distinguido en la sociedad francesa de su tiempo, y recayó la elección en ese canónigo, acerca del cual ha escrito el artista los párrafos que siguen:

EL canónigo M. Mugnier tenía una estatura más baja que T. Laureque; pero, por otra parte, era una pila atómica; su energía y su influencia beneficiosas le habían granjeado positiva celebridad en los más diferentes sectores sociales. Moraba en un modesto pisito que le pagaban la Condesa de Castries y la Grehulfe. Junto a su domicilio había más de una vez gran cola en la calle, por lo que los transeúntes preguntaban con frecuencia si vivía allí un médico eminente.

Constantemente hallaba aquel canónigo la manera de consolar al prójimo y de comunicar a todos su inquebrantable optimismo. Era su ingenio tan grande como su cultura. Al morir, dejó una monumental obra,

que sigue inédita, sin que se atrevan a publicarla. Desde el año 1870, en que los "communards" le sacaron del Seminario de San Sulpicio, donde seguía la carrera eclesiástica siendo un seminarista muy distinguido, todas las noches M. Mugnier escribía sus Memorias. Y desde muy joven tuvo intimidad con familias tan excepcionales como la de Víctor Hugo, los Daudet, George Sand... Se debe añadir que en el mundillo literario le mostraba gran respeto el grupo Proust, Iturri, Francovan, Ribesco, Robert de Montesquiou y otras personas muy notables.

Sin duda alguna, quien tiene el vicio de escribir sus Memorias es mucho más lo que debe silenciar que aquello que puede referir. Según Sacha Gutry, no debería sacrificarse una palabra ingeniosa ni a la amistad ni tampoco al padre o a la madre. Pero aquel canónigo sacrificaba todo cuanto fuera preciso con tal de no disgustar a nadie, y era muy feliz si lograba dibujar una sonrisa en el rostro más cretino o más ingrato. A pesar de su eminente personalidad, sólo deseaba pasar por un buen hombre; y en realidad era un hombre bueno.

El más refinado espíritu, a veces agudo, pero jamás cruel, reencarnó en este sacerdote, en quien todas las cosas despertaban curiosidad, como había sucedido con sus predecesores del siglo XVIII, siglo tan indulgente como malicioso. Y este don le granjeó en nuestro tiempo el afecto deferente de selectísimos escritores, artistas y hombres de mundo, a quienes encantaban su imaginación, su habilidad para expresarse con elegancia y su amenidad atrayente. Se lo buscaba; se lo disputaba. Tenerle a comer era un honor para el invitante; oírle era un regalo.

Sacerdote de fe profunda, el canónigo Mugnier hacía la caridad ocultamente. Se había impuesto asimismo la misión de convertir pecadores. Como es bien sabido, mediante una dulzura persuasiva logró que el gran novelista Huysmans abandonara su pesimismo escéptico y que en los últimos tiempos de su vida fuese un católico ferviente, llevando una existencia de oblato.

He deseado expresar esta dualidad en dos retratos. Uno muestra al sacerdote octogenario sobre el cual pesaba la amenaza de la ceguera y

cuyo cuerpo dolorido parecía ceder al cansancio, por lo que no se preocupaba tanto de ver y de oír como de recoger sus pensamientos en el crepúsculo de su vida y de encerrarse en su alma. En el otro retrato parece como si hubiera surgido una idea o se hubiera despertado una sensación, por lo que el anciano alzó la cabeza sin abandonar su butaca e hizo aquel movimiento bien conocido de todos cuantos le trataban familiarmente. Detrás de sus gafas brillantes se filtró una claridad más viva entre los párpados entreabiertos. Una sutil sonrisa, tan clara como ingenua, ha hecho temblar sus labios llenos de palidez, mientras en la cabeza, casi desnuda, oscila un revoltoso mechón de pelo.

Tal es el aspecto físico de aquel varón octogenario que parece preparado para plantear un problema, reargüir al oír una frase y decir alguna bella expresión por diezmilésima vez, y que, entre otros halagüeños títulos, ostentaba el de canónigo honorario de todas las catedrales existentes en su país natal.

INFORMES Y COMUNICACIONES

LA IGLESIA DE SAN PEDRO, DEL AYUNTAMIENTO DE CISNEROS (PALENCIA)

Dictamen emitido en la sesión de 27 de octubre de 1958, a propuesta de la Comisión Central de Monumentos y también a propuesta del alcalde del Ayuntamiento de Cisneros, sobre la declaración de monumento nacional de la iglesia de San Pedro, en dicha localidad, por haber remitido esa propuesta la Dirección General de Bellas Artes a la Academia, con fecha 10 de junio de 1958.

La iglesia de San Pedro, de Cisneros (Palencia), es una de tantas de Tierra de Campos construídas con tapial, careado de ladrillo en los paramentos expuestos a la intemperie. Su fecha de construcción debe andar por los primeros años del siglo XVI. Arquitectónicamente, su único mérito es el efecto pintoresco del exterior: torre rosa, con dos ventanas saeteras por banda en el escalonado cuerpo alto; grandes tejados de la nave y del porche de teja casi ocre: ladrillo que vibra entre los tendeles de cal; enlucidos; piedra coquera amarilla y gris, etc.

En el interior, la Memoria y las fotografías que acompañan a la petición del título de monumento enumeran y presentan las tres obras de mérito artístico allí custodiadas. El sepulcro de D. Alvaro Ximénez de Cisneros, de arte gótico del siglo XV y de un taller retrasado que copia y recuerda extinguidas escuelas de muy superior mérito; el lucillo en arco, extrañamente arabizado en sus arranques, con dos archivoltas de hojarasca tallada en dovelas de yeso, que guarda la imagen yacente del caballero D. Toribio Ximénez de Cisneros, sobre una urna de frente esculpido en tres paños: el central con la Virgen y el Niño sobre la media luna, y los laterales con parejas de ángeles tenantes; todo en altorrelieve y en piedra, fechado en 1445. Curioso por la indumentaria de un pseudo-turbante, quizá simple almohadilla del casco de guerra. El retablo mayor consta, por una declaración de testigo en el pleito para obtener la adjudicación del de la iglesia de la Antigua, en Valladolid, estudiado por Martí y Monsó, que es obra de Francisco Giralte, uno

de los colaboradores de Alonso Berruguete. Obra de segundo orden en lo escultórico, tiene el interés de recordar en la ordenación y en ciertos discutidos detalles la obra del maestro para el retablo mayor de la iglesia de San Benito, en Valladolid.

Esta Real Academia considera que no procede la concesión de monumento nacional a la mencionada iglesia, no porque desconozca la importancia de los datos aducidos, sino porque, a su juicio, entra de lleno en el carácter y condiciones del Decreto de 22 de julio del presente año, por el cual se crea la categoría de monumentos provinciales y locales.

TRASLADO DEL CORO DE LA CATEDRAL NUEVA DE SALAMANCA AL ALTAR MAYOR

Informe leído siendo Ponentes los Excmos. Sres. D. Francisco Javier Sánchez Cantón y D. José Yárnoz en la sesión celebrada por la Comisión Central de Monumentos el día 23 de junio de 1958.

La Dirección General de Bellas Artes remite a nuestra Corporación, para que la informe, una solicitud.

Fundamentan esta petición:

1.º En que la Catedral Nueva de Salamanca carece de retablo y se ha tratado dos veces de subsanar esta falta: levantando en la primera un retablo barroco que, estando colocado en los años 1726 a 1737, fué destruído al venir la reacción neoclásica, proyectando por segunda vez, a finales del siglo XVIII (1790), un tabernáculo cuya maqueta se conserva en el Museo Diocesano.

2.º La Catedral Nueva, comenzada a edificar en el ocaso del estilo gótico (1513), conserva en lo arquitectónico perfecta unidad de estilo, que el cabildo ha defendido siempre cuando, en las diversas vicisitudes de la obra, se intentó cambiarlo. Es sólo en la parte ornamental donde el plateresco y el barroco hacen su aparición y comienzan a mostrarse—si exceptuamos el coro—desde el crucero hacia el altar mayor, en la cúpula, bóvedas y capillas. Por tanto, trasladado el coro a la capilla mayor, quedaría perfectamente ambientado.

3.º El coro actual es un obstáculo que impide la contemplación de una de las más grandiosas y bellas perspectivas que podría ofrecer nuestra catedral.

4.º Como razón de índole religiosa, resulta el templo, en las festividades solemnes del año y en las ocasiones que la suprema jerarquía diocesana cree oportuno reunir a los fieles de la ciudad y de la diócesis, insuficiente e incómodo para los muchos que acuden al llamamiento del Prelado.

5.º Todos estos inconvenientes que ofrece la colocación actual del coro han

querido ser subsanados en otras ocasiones por cabildos anteriores, con la única solución posible de trasladarlo a la capilla mayor.

Se acompaña un proyecto de traslado del coro, con su Memoria, planos, fotografías y avance de presupuesto de la obra, formulado por el arquitecto de la diócesis D. Genaro de No, y un certificado de D. Florencio Marcos Rodríguez, canónigo archivero de la S. I. B. Catedral de Salamanca, con copia del informe de la Real Academia de las tres Nobles Artes, que lleva fecha 13 de febrero de 1791, aprobando los diseños del tabernáculo, obra del director de Arquitectura de la misma Academia, D. Manuel Martín Rodríguez, sobrino del gran arquitecto D. Ventura, y en el que se declara expresamente el lugar de su colocación, pues se dice que «sólo debajo del crucero podrá tener todo el lucimiento y buen uso que requiere», y para obtener la máxima visibilidad del baldaquino se autoriza el cambio de lugar del coro. La posición del coro fuera del presbiterio y frente a él se encuentra en basílicas paleocristianas; conocido es el publicado de San Clemente de Roma. La definición de San Isidoro, en sus *Etimologías*, parece indicar la existencia de ellos en España; confirma la costumbre Mosén Gudiol en sus *Nocions d'Arqueologia Sagrada*. Que en la Edad Media se construyeron coros monumentales en la nave mayor, no puede desconocerse, pues quedan testimonios documentales y abundantes restos del que en el siglo XII había en la catedral de Santiago. Y en el siglo XV comenzaron a generalizarse: León, Plasencia, Ciudad Rodrigo, Sigüenza, Toledo, Barcelona...

Es innegable la solemnidad que en ciertos actos litúrgicos se logra con el recorrido profesional de la llamada «Vía Sacra», así para asistir a la consagración como para dar la paz o para la bendición papal. Adviértese en Santiago de Compostela, donde fué suprimido el coro hace algunos años, que los capitulares tienen que dirigirse al lugar en donde estuvo para soltar las capas de larga cola, cuando acompañan al presbiterio a la autoridad encargada de hacer la ofrenda.

El coro cuyo traslado se proyecta es obra de Alberto Churriguera, nombrado maestro mayor de la catedral en 1725, en sustitución de su hermano mayor, Joaquín Benito. Está trazado sobre planos de este último y la decoración escultórica se debe principalmente a José de Lara y Alejandro Carnicero. Tiene el coro dos órdenes de asientos: el superior, con 57 sillas, y 41 el inferior; con hermosas sillas en los tableros de respaldo y bustos de santos y mártires. Los muros exteriores son de piedra franca de Salamanca, de estilo barroco y exuberante ornamentación, y en el trascoro hay tres altares del mismo material y estilo, con columnas exentas. El del centro, con bella imagen de la Virgen, escultura de alabastro del siglo XVI, y los laterales con las de San Juan Bautista y Santa Ana con la Virgen,

obras de Juan de Juni, y que al parecer proceden de un sepulcro del claustro de la Catedral Vieja. Completan el coro dos órganos colocados lateralmente: uno monumental, con una gran caja barroca, y el otro más sencillo, utilizados ambos en las grandes solemnidades.

La Catedral Nueva de Salamanca, igual que la de Sevilla y alguna otra española, ofrece la particularidad de tener la girola rectangular, resultando una cabecera plana; desarrollo en escurialense y en barroco, con posterioridad a la primitiva idea del siglo XVI de hacerlo poligonal. Carece de retablo y está delimitada la capilla mayor, en sus costados laterales y trasaltar, por gruesos y elevados muros de sillería, con pilastras y columnas de orden clásico y abultados macizos sin esculpir. Y en esa particularidad se apoya la petición para trasladar el coro a esta zona sin perturbar y alterar en nada la traza de su planta, pues al aumentar un tramo de nave a la capilla mayor consigue emplazarse en forma idéntica a como está actualmente la sillería del coro, con todos sus agregados. La mesa de altar se desplazaría, quedando aproximadamente debajo del centro de la bóveda contigua al crucero.

Labor extraordinariamente ardua y delicada sería hacer este traslado, y así lo reconoce el arquitecto autor del proyecto, pues si dificultades ha de ofrecer la sillería de madera, serán mucho mayores la de los muros labrados exteriores y altares del trascoro, por la clase de piedra y la profusa ornamentación barroca; e inevitablemente, por mucho cuidado que se ponga, sufrirá grandes deterioros.

En el orden artístico cabe hacer otra objeción importante, y es que las bellísimas esculturas de Juan de Juni, contempladas hoy a buena luz y con amplitud, quedarían en condiciones inferiores de visibilidad trasladadas al fondo del deambulatorio.

Tampoco debe ocultarse la opinión técnica de los músicos, que sostienen cómo la colocación de los coros en la nave mayor, frente al presbiterio, mejora y realza la audición del canto litúrgico, que sin la limitación especial que aquéllos establecen y la rotura de las ondas sonoras que producen sus sillerías de talla profusa, se perdería en gran parte y se perdería por el eco al reflejarse en las bóvedas y paramentos. Añádase que en el gótico español, los coros, enfrente de la capilla mayor lejana, traducen un empeño estético y funcional peculiar.

Además, en el supuesto de que se hiciera el traslado del coro, se ganaría el espacio que se pretende para los fieles; pero, dadas las dimensiones de la nave central, dudamos quedara lugar suficiente en la zona del altar para poder celebrar las grandes ceremonias con la debida holgura.

Si en 1791 esta Real Academia formuló dictamen favorable para el traslado

del coro, ha de tenerse en cuenta que eran aquellos años de máxima reacción anti-barroca, en que se abominaba del churriguerismo, hoy admirable en sus obras magistrales, cual la del coro salmantino. Además, no cabe ocultar que de lo que entonces se trataba era de erigir en el centro del crucero el altar mayor con su baldaquino, idea que ahora no se piensa acometer.

Por las razones expuestas, esta Real Academia, después de un detenido examen del caso sometido a su deliberación, caso que se viene repitiendo con frecuencia en las catedrales españolas y que tanto afecta a elementos artísticos de valor incalculable, no puede mostrar su conformidad, sin dejar por ello de reconocer las causas que motivan esta petición.

No obstante, teniendo en cuenta las circunstancias especiales que en el de Salamanca concurren, esta Corporación se permite sugerir una idea que, estudiada convenientemente, pudiera remediar la falta de espacio para los fieles que se observa en las grandes solemnidades.

La capilla mayor carece de retablo y está cerrada a la girola por los tres grandes macizos de sillería ya citados: muros que, por estar simplemente adosados a los pilares centrales del ábside, podrían desmontarse con relativa facilidad si razones de índole constructiva no aconsejan su permanencia (no olvidemos el terremoto de Lisboa del 2 de noviembre de 1755, que dañó la catedral con la supresión del macizado); quedaría diáfana esa zona de la catedral y rodeada de amplio espacio para los fieles, y con perfecta visibilidad por el acortamiento de distancias. Y como las rejas actuales de la capilla mayor carecen de valor artístico, podría colocarse en torno suyo una barandilla de separación digna de la catedral. De este modo, la superficie de los dos tramos de nave que se piensa ganar con el traslado del coro estaría más que compensada con la parte de la girola que se utilizase para tal fin.

LA CAPILLA DEL EDIFICIO DE LA REAL FABRICA DE TABACOS DE SEVILLA

Dictamen emitido por la Sección de Arquitectura siendo ponente el Excelentísimo Sr. D. Pascual Bravo Sanfeliú, y aprobado en la sesión del 17 de noviembre de 1958.

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 24 de marzo pasado, se aprobó un dictamen de la Sección de Arquitectura relacionado con este proyecto, según el cual se consideraba plenamente aceptable la parte que se refería a la primera fase en que han de ejecutarse las obras, pero se hacían objeciones a la composición de la gran capilla que habrá de construirse en una segunda fase. La observación fundamental se refería especialmente a la solución de cúpula rebajada que se había adoptado para cubrir su recinto.

En el proyecto que se somete de nuevo a la consideración de esta Real Academia se han hecho modificaciones para tratar de ajustarlo al criterio de esta Corporación; pero, a pesar de todo, no se ha conseguido resolver de modo satisfactorio el problema planteado en relación con la cubierta, ya que quedan limitadas a hacer descender el arranque de la cúpula y a rebajar su curvatura, con lo que, aunque se consigue mejorar algo la silueta de la capilla al ocultar la vista exterior de la cúpula, se crean otros problemas que no aparecen claramente resueltos en el proyecto y se agravan los de orden estético relacionados con la composición del interior.

Difícilmente se podrá encontrar en este caso una solución de cubierta aceptable si se persiste en el empleo de la cúpula. Por ello sería preciso plantearse el problema con un concepto de cubierta diferente, que, a juicio de esta Sección, podría ser el de adoptar cualquiera de las variantes de la cubierta a cuatro aguas, al menos exteriormente, o de la de ocho si se achafanan los ángulos. Ello permitiría situar su arranque a mayor altura, en beneficio del interior, y daría lugar a una silueta de la capilla más en armonía con el conjunto del monumento al sustituir la línea poco graciosa de la cúpula rebajada por las más claras y definidas de las cubiertas con vertientes planas.

LA «CASA CANONJA», DE BARCELONA

Dictamen relativo a la inclusión de dicha «Casa» en el Tesoro artístico, que fué emitido por la Comisión Central de Monumentos, a propuesta de la Comisión Provincial de Barcelona, y aprobado en la sesión celebrada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el día 24 de noviembre de 1958.

Formulado este asunto con un extenso informe histórico artístico, al cual acompañaban varios documentos y elocuentes fotocopias de su estado actual, la Comisión Central de Monumentos examinó todo ello cuidadosamente y emitió el siguiente dictamen:

En realidad se trata de dos edificios distintos: el de «La Pía Almoína», construído hacia 1435, y su ampliación, del siglo XVI, llamado «La Canonja».

La residencia canonical «La Canonja» se hallaba construída donde existen ahora las aulas de Cabrevación y Capitular, en los claustros de la catedral. En el siglo XI se fundó un hospital para peregrinos, pobres y enfermos, con legados del obispo Deusdedit, llamado Hospital de la Canónica.

En 1217 se obtiene aprobación papal para la erección de la «Pía Almoína», cuyo principal promotor fué el obispo Berenguer de Palou por haberle destinado gran parte de las rentas adquiridas con la conquista de Mallorca.

La «Pía Almoína» repartía comida a los pobres y logró muchas fundaciones, tanto de obispos como del clero catedral, en forma de porciones diarias, extendidas también a los estudiantes.

La institución fué sumamente popular durante todo el siglo XIII. Fueron fundadoras de porciones de caridad las familias Dusay, Colom, Pivaller, Sontmenat, Marquet, Dostorrents, Cabrera, Bruniquer, Fonollor de Sitjes, Condes de Pallars, etcétera. Vióse también protegida por los reyes de Aragón a partir de Jaime I.

Al principio eran doce los pobres mantenidos por la «Pía Almoína», y además comían en ella los canónigos. En el siglo XV las porciones llegan a 283 y la insti-

tución se halla con la posesión feudal de ciertas baronías, como Sitjes, Sant Martí Sarroca, Miralpeix y Garraf.

La decadencia vino después y exigió, en el siglo XVII, una visita especial de inspección del obispo de Barbastro, que intentó reparar los males sufridos.

Mientras tanto, en 1408 el rey Martín había cedido a los frailes Celestinos una parte del Palacio real, comprendido entre la catedral y la calle de la Tapinería. El solar fué traspasado a los Mercedarios en 1423. En su vecindario, en la calle o paso que debía llegar a la Tapinería, el obispo y el Capítulo adquieren el espacio necesario para la construcción de un edificio que debería acoger la «Pía Almoína» cuando las obras de los claustros obligasen al abandono de la construcción antigua.

Consta que se estaba trabajando durante los años 1433-1435, y que se construyeron horno, bodega y establo. Este es el edificio con cubierta de tejado a doble vertiente, en cuyos ángulos se lee la inscripción «Casa de l'Elmona». Tenía una gran sala o comedor, con un altar en el fondo. Su retablo, dedicado a San Sebastián, obra del pintor Pedro Mates, se halla ahora depositado en el Museo de Arte de Cataluña. En las paredes estaban pintados los escudos del linaje de los fundadores de porciones.

En 1546 se quiso formar una plaza fuerte a la puerta de la catedral, y para ello hubo que derribar varias casas particulares. Fué entonces, y por este motivo, cuando se amplió la sede de la «Pía Almoína» hacia la calle Corribia con un cuerpo de edificio coronado por una galería bajo el tejado. No parece que tuviese puerta aparte, por servir la de arco adovelado del edificio del siglo XV.

En la parte alta del nuevo edificio se conserva en su situación primitiva una columna de piedra con sus correspondientes base y capitel, con decoración geométrica a bisel, de estilo prerrománico. Es, en evidencia, testimonio de una estructura anterior, acaso del siglo X u XI, cuyos cimientos eran la muralla romana, puesta ahora al descubierto gracias a las obras de restauración realizadas por el Municipio. A plomo de la misma muralla han quedado asimismo visitables dos ventanas ajimezadas que por estilo y cronología se acercan a la columna descrita anteriormente.

En resumen, el edificio llamado «Casa de la Canonja» contiene gran diversidad de elementos:

1.º Un sector de la muralla romana del siglo IV, con una torre poligonal y restos de otras dos, de planta cuadrada, además de un lienzo del muro con dos de sus almenas superiores.

2.º Elementos arquitectónicos de una construcción que en los siglos X u XI se sobrepuso a la muralla.

3.º Un edificio virtualmente íntegro, de mediados del siglo xv, destinado en su origen a la «Pía Almoina».

4.º Una ampliación del edificio anterior, con galería de arcuaciones en el piso superior, típica del Renacimiento barcelonés, construída en 1546, fecha que se lee en uno de sus ángulos.

El conjunto de estas construcciones, destinadas durante el siglo xviii a depósito de la Mensa Capitular, pasó a partir del siglo siguiente a tener muy varias aplicaciones, ajenas todas a su posterior y verdadero destino, porque el edificio de que se trata está ocupado actualmente por una serie de tributarios que, desde luego, no tienen la menor razón de ser, que explotan negocios no sólo ajenos, como se dice, con el exterior, tradición de la «Casa Canonja», sino que detentan locales que pudieran y debieran, según se ha proyectado, ser utilizados como Museo Diocesano de Barcelona, y dado además el especial emplazamiento en una de las zonas más importantes, arqueológica y arquitectónicamente, de la ciudad, a las que el actual Ayuntamiento viene consagrando con tan filial entusiasmo una atención y un respeto histórico dignos de los mayores elogios.

Esos locales, alquilados, como se dice, a industrias puramente personales, son los siguientes:

Parte de la plaza de Cristo Rey:

Tienda y almacenes del anticuario Sr. Linares.

Tienda del anticuario D. R. Forcada.

Despacho y almacén de la fábrica de géneros de punto Fontdevila y Torres, de Mataró.

Depósito de libros de las fundaciones de D. Rafael Patxot.

(Solamente se puede elogiar razón más adecuada a las salas de consulta del archivo de la catedral.)

Por lo que se refiere a locales de las calles Corribia y Tapinería:

Librería del Instituto Misionero «Hijas de San Pablo».

Despacho y almacén de «Transportes Terrestres y Marítimos» de D. Juan Call.

Por todo lo expuesto, la Comisión Central de Monumentos y esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando consideran que debe procederse a la inclusión en el Tesoro Artístico Nacional, con el carácter de monumento histórico artístico, el edificio llamado «Casa de la Canonja», de Barcelona, rescatándole de los destinos comerciales que actualmente se le vienen dando, y se ruega a V. E. que dé cuenta de ello al Ayuntamiento de Barcelona, buscando su apoyo y colaboración para el mejor resultado del propósito.

C R O N I C A D E L A A C A D E M I A

Inauguración del monumento al escultor Aniceto Marinas

El domingo 21 de diciembre se inauguró en Segovia el monumento dedicado a la memoria del hijo predilecto de dicha capital e inolvidable Director de nuestra Corporación, D. Aniceto Marinas, que había sido Académico de número durante medio siglo, pues ingresó en el año 1903 y falleció en el año 1953. En ese acto solemnisimo llevaron la representación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando los Sres. Marqués de Lozoya, Huerta, Adsuara y Pérez Comendador, e intervino también el sobrino del finado, don Mariano Marinas.

El monumento ha sido emplazado en los románticos jardinillos de San Roque, cercanos a la parroquia de San Millán, donde está situada la casa natal de Marinas. Consta de un lienzo de piedra granítica, de unos tres metros de alto, con dos rebordes a ambos lados, en forma algo curvada y que no sobrepasan el metro de altura. En el centro de aquel lienzo figura un pedestal que sostiene el magnífico busto de D. Aniceto Marinas, esculpido por don Mariano Benlliure y fundido en bronce. El monumento se completa con una breve escalinata que abarca toda su parte delantera, ante la que se han trazado unos sencillos jardines, y en la parte posterior se han colocado varios cipreses.

En la pared granítica que sirve de fondo al busto hay una inscripción que dice: «Segovia a D. Aniceto Marinas.»

El acto de la inauguración tuvo gran solemnidad. Se inició con una misa rezada en la iglesia parroquial de San Millán. Se situó en su trono el prelado de la diócesis, y ocupaban lugares preferentes, entre otros señores, el Gobernador civil, D. Andrés Marín Martín; el Gobernador militar, D. José Jáudenes Rey; el Presidente de la Diputación, D. Julio Peñas Gallego; Alcalde de la ciudad, D. Angel Sanz Aránguez, que ostentaba la representación del Director general de Bellas Artes; el Delegado de Trabajo, D. Tomás García Castaño; los representantes de nuestra Academia arriba citados; los sobrinos del escultor, D. Mariano y D. Luis Marinas, y otros familiares.

* * *

Después de la misa las autoridades citadas se trasladaron ante el monumento al ilustre escritor, donde el Gobernador civil procedió a descubrir la cortinilla que, con los colores nacionales, cubría el busto de Marinas.

Acto seguido, el alcalde de la ciudad y presidente de la Junta Pro Monumento a Marinas pronunció las siguientes palabras:

«Excelentísimos señores, señoras, señores, queridos paisanos:

Nos hemos reunido en este lugar

para inaugurar el monumento que ofrece Segovia, con la entusiasta colaboración de algunos amigos y admiradores de nuestro querido y llorado paisano, al gran escultor que fué y preclaro hijo de Segovia D. Aniceto Marinas, maestro en otras muchas facetas del arte y también en su ejemplar vida cristiana y laboriosa, de la que tantas pruebas dejó para ejemplo y estímulo de todos y honra y gloria de la ciudad que le vió nacer, conoció de sus impacencias y hasta fatigas y se gozó en su triunfo cuando alcanzó la gloria y la fama en esta vida. Dios, omnipotente y misericordioso, le habrá concedido el gozar de su presencia como premio al espíritu cristiano que infundió a su arte, y a su probada caridad, que derramó siempre a manos llenas.

No sería para nuestra generación la erección de este monumento para cantar las glorias y virtudes de D. Aniceto Marinas, que de todos son sobradamente conocidas; pero tampoco se haría justicia a su inmensa obra y lo que ella significa para Segovia, si no se hubiera realizado para perpetuar en generaciones venideras este nombre y como demostración pública y notoria del reconocimiento que le debe y profesa su ciudad y provincia, y España entera, por cuanto siempre fué, no sólo el artista iluminado que aportó al patrimonio nacional maravillosas obras de arte—ahí están como testigos de excepción «La Soledad y el «Santo Cristo de la Última Palabra», de San Millán, su parroquia—, sino, y lo que es más importante, lecciones tan sabias y santas como corresponde a este gran maestro, que de una humilde condición y por inspiración natural, con la única ayuda de Dios, escaló las mayores cumbres de la fama y de la gloria. Leccio-

nes en su vida pública y privada, ejemplo de caballero cristiano. Su figura venerable, única, que tuvo el honor de conocer en la última etapa de su vida, rezumaba bondad y simpatía. Todos mejor que yo conoceréis anécdotas y hechos de su vida, que le caracterizan como hombre enamorado de Segovia, a la que siempre dió pruebas exquisitas de su predilección y cariño. Pero no sólo era el más amante de la ciudad, sino que su cariño llegaba a unos matices especiales cuando se concentraba en su barrio de San Millán, que sólo con la finura y delicadeza de su sensibilidad de artista privilegiado pueden llegarse a sentir.

Por eso, al querer perpetuar su memoria siempre se pensó en situar el monumento en el barrio de sus amores, donde sin duda alguna él hubiera preferido, si su modestia y humildad no le hubieran privado de soñar en este homenaje tan merecido.

El monumento no es ni todo lo espléndido que él merecía, ni todo lo sencillo que él hubiera deseado; pero Segovia sabe ser generosa dentro de sus exiguos recursos, y dentro de los pequeños medios materiales de que dispone; cierto que la suscripción popular no alcanza a cubrir su importe; pero tanto la Excma. Diputación Provincial como el Excmo. Ayuntamiento no han regateado lo más mínimo para dotarlo, aunque sin lujos, de la dignidad que merece este hijo esclarecido.

Como Alcalde de la ciudad y en nombre de la Excma. Corporación y Junta Pro Monumento, agradezco las valiosas aportaciones recibidas, no tanto por su cantidad cuanto por el entusiasmo y adhesión, que han permitido en un plazo relativamente breve ver realizada esta obra. Quiero expresar



D. ANICETO MARINAS, el insigne artista que, al fallecer, era Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.—Busto modelado en 1943 por su amigo fraternal D. Mariano Benlliure.

nuestro reconocimiento de una manera especial a las familias humildes, que, privándose quizá de lo necesario, han querido contribuir con su aportación; y sé que él desde el cielo se complacerá viendo cómo aquellos a quienes tanto se dedicó en vida le tienen presente en sus corazones. Todos, aunque sea con cantidades materialmente pequeñas, deben poner su cariño en este homenaje, y de una manera muy especial los de barrio tan querido. Si los segovianos gozamos de justa fama de hidalgos y agradecidos, nunca mejor para confirmarlo una vez más.

Y ahora, un ruego para todos, y también, en lo que se refiere a este lugar, muy especialmente al barrio de San Millán: este monumento es vuestro, como lo son los distintos monumentos, jardines y parajes de la ciudad. A vuestra custodia lo ofrezco. Los guardas y personal encargado de la conservación y acondicionamiento no deben ser los únicos que los cuiden y custodien. Todos los buenos ciudadanos debemos colaborar con los empleados municipales para conseguir mantener la belleza y cuidado de estos lugares de meditación y esparcimiento. Si ponemos un poco conseguiremos convencer a los pocos inadaptados y sabremos mirar como cosa propia lo que realmente es de todos y para todos, y podremos ofrecer una ciudad hermosa y cuidada a los que nos honren con su visita, que se llevarán una impresión grata y alegre de Segovia.

Con el agradecimiento de la ciudad y de la Junta Pro Monumento a vuestras excelencias y a todos los que habéis asistido personalmente y representando a los distintos organismos y entidades, que deseo hacer llegar por vosotros, y a todos cuantos de alguna

manera han cooperado a la realización y esplendor de este acto, termino con un recuerdo imperecedero de nuestro inmortal D. Aniceto Marinas, que Dios quiera nos vea y bendiga desde el cielo; recuerdo que ofrezco como homenaje a sus familiares aquí presentes.»

* * *

A continuación hizo uso de la palabra el Excmo. Sr. Marqués de Lozoya, quien comenzó diciendo que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando había querido unirse a este homenaje que se rendía al que fué su Presidente, y se había unido de forma cordial nombrando—aparte mi persona—una comisión brillantísima, integrada por los Sres. Adsuara, Comendador y Huerta. Y prosiguió:

«Aniceto Marinas es una de nuestras mayores glorias artísticas. Segovia no ha sido pródiga en artistas, y por ello siempre ha existido aquí una gran admiración hacia éste su hijo predilecto. Yo recuerdo, de mis tiempos de niño, la alegría con que se acogían en Segovia sus éxitos y la compenetración que había entre el artista y su ciudad, compenetración íntegra, porque Marinas no se desentendió nunca de su tierra nativa y fué siempre un segoviano más, poseedor de las mejores virtudes de esta tierra.

»Era muy humano, lo que se vierte en su arte; hombre recio, honrado. Un artista de los que se entregan totalmente a su vocación. Ahí está, como premio, la perfección conseguida en su obra, su finura, su sensibilidad y su extraordinaria calidad como escultor religioso, donde yo creo que tuvo sus mayores aciertos, aunque esta vocación la

descubrió cuando ya era un poco avanzada su edad.

»Marinas tuvo siempre la comprensión del pueblo. El gozaba viniendo a Segovia en Semana Santa para, mezclado entre la gente, presenciar la emoción que inspiraban sus imágenes, emoción de la que participaba con toda intensidad.»

Después de expresar su gratitud al Ayuntamiento de Segovia por este homenaje y dar su enhorabuena a los vecinos de San Millán, porque una vez más estaba entre ellos Aniceto Marinas, el Sr. Marqués de Lozoya terminó sus palabras diciendo que el ilustre segoviano habría de ser para todos un ejemplo de una vida honrada, modesta, cristiana y ejemplar.

* * *

Intervino después el sobrino del escultor, D. Mariano Marinas, para decir que le correspondía, en nombre de la familia del ilustre segoviano, dar las gracias por este homenaje. Agradeció a las autoridades la colaboración para la erección de este monumento y su presencia en el acto. Hizo presente su propia emoción por la memoria de un hombre generoso que había entregado a Segovia su alma de artista. Y agregó que muchos recordarán todavía su figura venerable.

Finalmente cerró el emotivo acto el Excmo. Sr. D. Andrés Marín, Gobernador de la provincia. Y todos los oradores fueron muy aplaudidos por numeroso gentío, entre el cual figuraba en su totalidad el vecindario del popular arrabal de San Millán.

Después de una breve visita a la parroquia de este nombre, que es uno de los monumentos románicos más importantes de nuestro país, y en el cual se

conservan amorosamente dos obras donadas por Marinas al mismo —«La Dolorosa al pie de la Cruz» y «El Cristo de la Agonía»—, se celebró una comida íntima en honor de los representantes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, los cuales agradecieron con sentidas palabras las atenciones de que habían sido objeto y mostraron una vez más su veneración por ese gran artista que tan entrañablemente se sintiera siempre enraizado con su parroquia, donde está la casa natal de D. Aniceto Marinas.

Barcelona en el orden artístico, histórico y urbano

En sesión de 6 de octubre, el Censor, Excmo. Sr. D. Francisco J. Sánchez Cantón, hizo algunas consideraciones sobre la gratísima impresión que le había causado, en una reciente visita a Barcelona, la importancia que en aquellos tres aspectos había adquirido esa gran ciudad de Cataluña.

Ante todo elogió lo conseguido por el Ayuntamiento en el más adecuado relieve de la catedral, pues merced a las obras realizadas se ha conseguido mayor visibilidad y mayor prestancia de la histórica basílica. Han quedado libres cuatro torres, y además el Ayuntamiento ha adquirido diez casas más en torno al Palacio episcopal, lo que permitirá todavía una más amplia ordenación urbana.

Luego pasó a elogiar el excepcional hallazgo arquitectónico de la necrópolis romana con motivo de la inauguración de la plaza de Madrid de la Ciudad Condal, a cuyo acto asistió nuestro alcalde. Son realmente de una extraordinaria importancia estos descubrimientos, que permiten enorgullecerse a Bar-

celona de poseer una verdadera Vía Apia, que no por sus pequeñas dimensiones, comparadas con las de Roma, deja de tener una actividad histórica y arqueológica admirables, habiéndose obtenido una colección de objetos que ya están instalados en un edificio creado expresamente, y no por modesto menos adecuado y atrayente.

Asimismo se ha conseguido un espacio con jardines y bancos que permiten gozar del sitio con singular acierto, debido, como tantas otras mejoras urbanísticas de la ciudad, al excelente arquitecto Sr. Florensa.

También tuvo ocasión de visitar la biblioteca, valiosísima, del hospital, y todo ello permite loar sin reservas y con sincero entusiasmo la labor coincidente del Ayuntamiento y de la Diputación Provincial. Cree, pues, que debe dirigirse un mensaje de gratitud a dichas Corporaciones, como también al Sr. Florensa, ya que, por desgracia, no son frecuentes ocasiones como esta de semejante congratulación, sino que, por el contrario, se ve nuestra Corporación en reiterados trances de censura y protesta.

Así se acuerda unánimemente, y el Sr. Director cree debiera también darse una nota a la prensa para satisfacción de Barcelona y sus organismos rectores.

Enviada esa felicitación y comunicada a la prensa esa noticia, fué publicada casi íntegramente en Madrid y en Barcelona. Especialmente, el diario *La Vanguardia* le prestó singular atención, dedicándola un laudatorio y extenso comentario. Sentíase orgullosa de la honrosísima felicitación, porque, según sus palabras, la vida de la comunidad no se debe reducir «a la limitada esfera de sus necesidades materiales, y fue-

ra de ella a las diversiones y solaces multitudinarios, honorables y dignos, sin discusión posible, pero de una categoría ciudadana y cultural muy inferior a la atención por los recuerdos históricos, por las viejas arquitecturas, por la cultura y el arte, y por el adecentamiento y bellezas de los parajes todos de la urbe».

El centenario de Carlos V

En la sesión del día 27 de octubre el Excmo. Sr. Director de la Academia, D. Modesto López Otero, destacó la importancia de la Exposición inaugurada en Toledo, en el Hospital de Santa Cruz, recientemente restaurado; las obras del monasterio de Yuste; la Exposición de «Veinte años de restauración monumental», en el Palacio del Retiro, y la Exposición en el local de la Sociedad «Amigos del Arte», organizada conjuntamente por la Dirección General de Bellas Artes y los organismos oficiales y museos de Bélgica, bajo el título «La Pintura flamenca en los tiempos de Carlos V». Y felicitó a los Sres. Sánchez Cantón y Marqués de Moret por su eficaz intervención, así como a los arquitectos D. Luis Menéndez Pidal y Sr. González Valcárcel. En consecuencia, consideró que debería felicitarse al Ministerio de Educación Nacional y a los citados señores.

Tratando de todo ello a continuación el Excmo. Sr. Sánchez Cantón hizo una extensa descripción de las labores emprendidas en diversos lugares.

Por lo que se refiere a Toledo, trata de la restauración efectuada en Santiago del Arrabal para librar a este magnífico monumento de los aditamentos que le enmascaraban y descaracterizaban, mencionando además la útil cola-

boración del Ministerio de Obras Públicas por las facilidades prestadas. Elogia la dirección de las obras, llevadas a cabo por el Sr. Valcárcel de un modo perfecto y de dedicación absoluta en todos los órdenes.

Describe la iglesia en su aspecto anterior y el laudable presente, y reitera una vez más la importancia del templo, que es, inmediatamente después del de San Juan de los Reyes, el más importante de Toledo, aparte del de la catedral.

Por lo que se refiere a la Exposición en el Hospital de la Santa Cruz, con un fondo de más de cincuenta tapices del siglo XVI, y donde se han reunido testimonios admirables de pintura, escultura, orfebrería y mobiliario que evocaban la época del Emperador, presidiendo la excepcional custodia de Arce, cedida por el tesoro de la basílica. Enumera algunos de los recuerdos de la época, de un valor inapreciable, y con este motivo insiste en la gratitud al esfuerzo inteligente de la Dirección General de Bellas Artes. El éxito ha sido, y continúa siéndolo, verdaderamente insuperable. Es enorme el número de entradas cotidianas y ha habido incluso que ampliar las horas de visita.

A continuación se ocupa de la restauración del Palacio de Fuensalida, de tan perdurables remembranzas históricas y rescatado de anteriores e inmediatas ocupaciones. En el Palacio de Fuensalida es donde falleció la Emperatriz Isabel, y con este motivo añade el Sr. Sánchez Cantón importantes anécdotas.

Relata luego extensamente el acontecimiento que ha significado la solemne inauguración de las obras realizadas en el monasterio y casa-palacio de Yuste.

Ante todo rinde homenaje a los Duques de Montellano, ella Marquesa de Mirabel, a quien se debe la cesión no sólo de las ruinas, sino, además, de dos hectáreas de terreno de regadío, que añaden un sentido práctico a la donación. La cesión se hizo por medio de un Patronato que preside el Ministro de Educación Nacional, y del cual, tanto él como el Sr. Marqués de Moret, forman parte.

Ha sido la tarea abrumadora para conseguir el fin propuesto por el cúmulo de dificultades y premuras de tiempo, y si bien ahora el Ministerio ha concedido mayores cantidades, la labor anterior para conservar y darle a este monumento todo el alto significado histórico que representa, con mezquinas consignaciones, significaron esfuerzos y atenciones ilimitadas. Añade nuevos elogios a la intervención técnica, al altruismo y abnegación personales del Sr. González Valcárcel, a quien se debe toda expresión de gratitud.

El propósito fué, desde el primer momento, hacer una evocación lo más atractiva posible de la última etapa de la vida de Carlos V. Se han creado reproducciones fieles de los muebles; se han traído copias de los retratos de Tiziano del Museo del Prado; se han conseguido objetos expresivos que completan la ambientación propuesta. Vuelve a enumerar la serie de dificultades que ha sido preciso superar, dado el alejamiento del sitio, el empleo del personal obrero, etc.

La restauración de la iglesia ha sido de tal empeño por encima de cuanto se oponía a ello. Trata, por ejemplo, del estado de los claustros antes y después de la restauración. Alude al bellissimo retablo, encargo de Felipe II, y que ahora ostenta una copia de la famosa

«Gloria» de Tiziano, existente en el Museo del Prado. La reparación de la sillería del coro; el enlosado del templo, y finalmente se ocupa de la casa-palacio, con tantos recuerdos, algunos como el de la cesión de la colcha de la cama donde falleció el César.

Alude también al restablecimiento de la Comunidad de los Monjes Jerónimos y del propósito de instalar una hostería y una hospedería para estimular la afluencia turística.

Durante largo tiempo, que nunca pareció excesivo, el Sr. Sánchez Cantón mantuvo la atención viva y agradecida de los señores Académicos, siendo acogido el término de su disertación con aprobatorias muestras de complacencia.

La Academia Española de Bellas Artes de Roma

Por haber cesado en la dirección de este alto organismo el Excelentísimo Sr. D. Juan Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya, la Dirección General de Relaciones Culturales ha encargado a la Academia una relación de candidatos a la sucesión en aquel puesto. En cumplimiento del encargo se formó una Comisión especial para proponer al Pleno la presentación de personalidades en terna, y la compusieron la Mesa de la Academia, los artistas miembros de la Corporación que habían sido pensionados en la Academia de Roma y los Presidentes de las Secciones de Arquitectura y Música.

Tras un amplio cambio de impresiones y sugerencias, se llegó a una completa unanimidad en la propuesta de terna; fué ordenada por orden alfabéticamente y quedó constituida por los Excmos. Sres. D. Oscar Esplá, D. En-

rique Pérez Comendador y D. Joaquín Valverde Lasarte. El Pleno aprobó la referida terna, enviándose tras esto la propuesta a la superioridad.

Instalación de la sala de dibujos

Son tantos y tan valiosos los dibujos existentes en la Real Academia de Bellas Artes, que se está procediendo a su conveniente instalación en las vitrinas constituidas a tal fin, así como también a la selección, clasificación y colocación de aquellos que habrán de ser expuestos, con lo cual la sala demostrará hasta qué punto esta colección es una de las más importantes del mundo.

Una vez realizados todos los trabajos preparatorios, dicha sala podrá ser inaugurada oficialmente, constituyendo uno de los actos conmemorativos que proyecta nuestra Corporación para el próximo año, en que se cumple el segundo centenario de la muerte de su fundador, el Rey D. Fernando VI.

Recepción académica del Excelentísimo Sr. D. Diego Angulo

Se celebró este solemne acto el día 30 de noviembre último, versando el discurso sobre el tema «La arquitectura neoclásica en Méjico», y de un modo muy especial sobre la fundación de la Academia de San Carlos en la ciudad de ese mismo nombre.

Corrió la contestación y bienvenida a cargo del Director de nuestra Corporación, Excmo. Sr. D. Modesto López Otero, quien subrayó cuán grato era contar con uno de esos grandes espíritus dedicados a la investigación y a la docencia de la Historia del Arte, por cuanto su preparación y su excelente

criterio estético acrecentarán el valor de las tareas corporativas. Y además hizo la defensa de los Académicos «no profesionales» en un extenso párrafo digno de ser divulgado, que reproducimos a continuación:

«En lo que hay que insistir—dijo el Sr. López Otero— es en afirmar la unidad de noble intención, de común y bien orientado objetivo, que hacen sólidamente útiles y decisivos los dictámenes y propuestas resultantes de nuestras discusiones, llevadas a cabo en el tono de afectuosa consideración y de sincera costesía que impone la tradición académica. Pues bien: esa provechosa labor desarrollada de tan ejemplar manera se hace posible por el casi siempre coincidente criterio, modo de sentir y analogía de pensamiento (claro es que con los naturales matices discrepantes) de quienes integramos esta Compañía: artistas, críticos e historiadores del arte. No creo que exista ni pueda existir entidad alguna relacionada con las Bellas Artes en la que se acuerden tan armoniosamente actividades creadoras y formadoras de síntesis críticas para fijar con exactitud lo actual y lo pretérito si no es en esta Academia de San Fernando, pues en ella colaboran los que nutren sus obras de la misma sustancia emocional, de razones de origen semejante, de igual deseo de perfección. Porque el artista es crítico de su propia labor durante las fases de la invención, y el crítico y el historiador participan, merced a una sensibilidad bien templada en sus juicios y meditaciones, de la emoción surgida de la obra analizada, tan intensa y específica como aquella que la engendró; es la nuestra una Corporación formada por hombres que sienten al unísono las preocupaciones de temas y

asuntos artísticos, con dos siglos de responsabilidad, hoy más acentuada que nunca.

»Yo me honro en expresar aquí el gran respeto que nosotros, los Académicos profesionales, llamados «profesores» en nuestros Estatutos, sentimos por los compañeros «no profesores», es decir, por los críticos e historiadores de arte. No tenemos ocasión de alabar en público la calidad de sus consejos y opiniones, muchas veces rectoras; aprovechemos la solemne de hoy para expresarles nuestra admiración y nuestra confianza.»

El Sr. Angulo, en su erudita disertación, mostró la extraordinaria importancia que tuvo el arte barroco en Hispanoamérica, y especialmente en Méjico, aludiendo a los numerosos edificios que así lo proclaman desde hace siglos.

Luego se refirió a la introducción del clasicismo en la Nueva España y estudió con gran conocimiento y riqueza de detalles la fundación e historia brillante de la Real Academia de las tres Nobles Artes, bajo los auspicios de Carlos III y ajustada en todo a nuestra Corporación de San Fernando.

Después hizo interesantísimas y vivaces evocaciones de los grandes arquitectos salidos de la Real de San Carlos, mencionada, tales como Ortiz de Castro, Tresguerras, González Velázquez, Costanzol, Castera, Gutiérrez, Heredia, etcétera; pero, sobre todo, de la figura excelsa de Manuel Polsá, cuya obra ha dejado una permanencia de carácter ya histórico y admirable de gran maestro.

A lo largo de estas menciones de ilustres arquitectos el Sr. Angulo fué haciendo no sólo unas biografías interesantísimas de cada una de estas personalidades, sino un profundo estudio

revelador del positivo conocimiento de sus creaciones.

Exposición de pinturas de D. Julio Moisés

El Académico numerario de la Sección de Pintura Excmo. Sr. D. Julio Moisés dió una vez más numerosas muestras de su valioso arte en la exposición de obras suyas celebrada en la Sala Goya del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Fué inaugurada esta exposición el 27 de noviembre y permaneció abierta hasta el día 10 de diciembre. Figuraban en la misma 42 cuadros. Casi todos ellos eran retratos al óleo. Encabezábase el Catálogo con el retrato del Excmo. Sr. D. Angel Herrera Oria, y figuraban asimismo dos autorretratos de gran interés artístico. Las restantes obras representaban bodegones y paisajes.

El Catálogo de esta exposición presentaba también el historial cronológico de D. Julio Moisés, exponiendo sus estudios, labores, viajes, exposiciones y actividades docentes, y cerraba estas noticias con una relación de aquellos Museos de Madrid, Barcelona, Cádiz, París, Buenos Aires, Montevideo y otras poblaciones que poseen obras pintadas por este Académico de número.

La Academia, en sesión del 9 de diciembre, a propuesta del Sr. Presidente, acuerda felicitar al Sr. Moisés por esta exposición-homenaje.

Fallecimiento del musicólogo D. Adolfo Salazar

En Méjico, donde llevaba residiendo muchos años, ha fallecido el día 27 de

septiembre el musicólogo D. Adolfo Salazar. El miembro de nuestra Corporación Excmo. Sr. D. Federico Sopena, en la primera sesión del curso, hizo uso de la palabra para dar cuenta de esa pérdida y tributó al finado encendidos elogios, poniendo de relieve su personalidad literaria, unida a la de historiador y crítico de relevantes cualidades. Destacó su meritísima labor durante largos años en la prensa periódica y profesional, enumeró los títulos de algunas obras suyas y manifestó que en los últimos años de su vida el señor Salazar había realizado en América una eficaz e inteligente propaganda en favor de los músicos españoles. A petición del Sr. Sopena se hizo constar en acta el sentimiento de la Corporación.

El Instituto de Estudios Madrileños

Fundado este Instituto en 1951 para promover y difundir los estudios científicos de todas clases acerca de Madrid, se ha interesado por las Bellas Artes de un modo particular. Demuestranlo así sus publicaciones, agrupadas en dos secciones bajo los epígrafes «Temas madrileños» e «Itinerarios de Madrid», figurando entre las mismas las tituladas *El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, por el Secretario perpetuo, excelentísimo Sr. D. José Francés; *Sinfonismos madrileños del siglo XIX*, por el Académico Bibliotecario, Excmo. señor don José Subirá, y *Madrid, escenario de España*, por el miembro de la Corporación, Excmo. Sr. D. Luis Moya Blanco, a lo cual podemos añadir la biografía que el escritor D. Tomás Borrás dedicó a su colaborador musical e

inolvidable compañero, el maestro Conrado del Campo.

Al renovar últimamente algunos de sus cargos directivos el Instituto de Estudios Madrileños para constituir nueva Junta directiva en el próximo año 1959, ha elegido al Sr. Subirá para el puesto de Vicepresidente de aquel organismo cultural.

Concierto de la Sociedad Coral de Pontevedra

El Excmo. Sr. D. Francisco J. Sánchez Cantón señaló la circunstancia de que en el Palacio de Fuensalida, donde falleció la Emperatriz Isabel y se verificaría la inauguración de la Exposición conmemorativa del centenario de Carlos, figuraba un importantísimo acto musical en el cual intervendrían el Académico Excmo. Sr. D. Regino Sáinz de la Maza y la aplaudida Sociedad Coral Polifónica de Pontevedra, que desde antiguo dirige con sumo acierto don Antonio Iglesias Vilarelle. Y se acordó que la Academia cediera el salón de actos para la celebración de un concierto a cargo de la referida Coral, pa-

trocinado por la entidad filarmónica «Cantar y tañer».

Aprobada la propuesta, se celebró aquella sesión artística el día 16 de octubre.

El programa se desarrolló con sujeción al siguiente orden:

Alfonso el Sabio: Cantigas de Santa María. (Prólogo. A creer debemos.)—*Juan de Anchieta* (1450?-1523): Vita, dulcedo.—*Jacobo Handl* (1550-1591): Ecce quomodo moritur justus.—*L. Viadana* (1564-1645): O sacrum convivium.—*T. L. Victoria* (1540-1611): Vere languores nostros.—*O. Di Lasso* (1532-1594): Kyrie y benedictus.—*C. de Morales* (1512-1553): Pecantem me quotidie.—*T. L. Victoria*: O magnum mysterium.—*Martín Codax* (siglo XIII): Cantigas de la enamorada. (Quantas sabedes amar amigo.) (Ondas do mar de Vigo.)—*Anónimo* (siglo XVI): En Avila del Río.—*W. Bird* (1543-1623): I thought that love.—*Luis Millán* (1490-.....?): Toda mi vida os amé.—*C. Jannequin* (siglo XVI): Au joly jeu du pouse avant.—*C. Le Jeune* (1528-1602): O occhi manza mia.—*Juan Vázquez* (1500-1560): Con qué la lavaré.—*J. Arcadelt* (1514-1557): Il blanco e dolce cigno.

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

LIBROS

AGUILAR, RAFAEL.

Nuevos datos para la biografía de Palomino. Bujalance. Centro Coordinador de Bibliotecas. [Arenas, Imp.]. 1958. 38 págs. 22 cms. Rúst.

«Cuadernos de la Bib. Municipal de Bujalance», núms. 1-2.

ALBERT BERENGUER, ISIDRO.

Grabadores de Alicante y su provincia. Alicante. Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos. 1958. 27 páginas.—21 cms. Rúst.

ALMARCHA, LUIS.

Discurso de clausura de la primera semana nacional de arte sacro, por el Excelentísimo Sr. Obispo de León, Dr. ———. 15-20 agosto 1958. 10 págs.—21,5 cms.

ANGULO INIGUEZ, DIEGO.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *La arquitectura neoclásica en Méjico.* Discurso leído por el Excelentísimo Sr. D. ——— el día 30 de noviembre de 1958, en su recepción pública, y discurso de contestación del Excelentísimo Sr. D. Modesto López Otero. [1958]. [Gráficas González]. 38 págs.—24,8 cms. Rúst.

AZCARATE, JOSÉ MARÍA DE.

Ventura Rodríguez y el Real Colegio de Cirugía de Barcelona. Santiago de Compostela. [La Coruña. Imp. Edit. Moret]. 1955. 36 págs. + láms. II-V.—24,5 cms. Rúst.

Es tirada aparte de los «Anales del Instituto de Estudios Gerundenses» del Patronato «J. M.^a Cuadrado.» Año MCMLV.

CALLEJO, CARLOS.

El monasterio de Guadalupe, por ———. Madrid. Ed. Plus Ultra, S. A. 1958. 168 páginas + 1 hoja.—22 cms. Rúst.

De «Los Monumentos Cardinales de España».

CANTARELL PUJADAS, PEDRO.

Preludio del Funicular del Tibidabo, de las «Memorias» de ———. [Barcelona, Gráficas Aramar]. [1958]. 1 lám. + 77 páginas.—24 cms. Rúst.

Grabados intercal.

Dedicat. autógrafa.

CASTELLO VILLENIA, MIGUEL.

Artistas de las hogueras de Alicante. Alicante. Comisión Provincial de Monumentos. [Tall. de Suc. de Such, Serra y Compañía]. 1958. 91 págs.—21,5 cms. Rúst.

CATALOGO

Instituto «Diego Velázquez». Fichero de Arte Antiguo. Monumentos Españoles. ——— *de los declarados histórico-artísticos.* Segunda edición, revisada y ampliada por José M.^a de Azcarate. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. [Blass, S. A. Tip.]. 1953. 3 vols.—17 cms. Tela.

Grabados intercal.

EXPOSICION DEL GRABADO ESPAÑOL
CONTEMPORANEO. MADRID, 3 AL 17 DE
NOVIEMBRE DE 1958.

Sala de Exposiciones de la Dirección Ge-
Bellas Artes. *Los grabados de las edicio-
nes de la Rosa Vera*. [Barcelona]. (S. A.
D. A. G.). Grab. de Jaime Pla. 1958. 8 ho-
jas + 6 láms.—21 cms. Rúst.

GOYA Y LUCIENTES, FRANCISCO DE.

Instituto Amatller de Arte Hispánico.
*Los desastres de la guerra, de Goya, y sus
dibujos preparatorios*. Estudio preliminar
y notas por E. Lafuente Ferrari. Barcelo-
na. [Tip. de C. A. D. A. G.]. 1952. 192 pá-
ginas + láms. 1-83 + 3 lám. + 1 hoja.—
28,5 cms. Hol.

Ejemplar núm. 358.

GRAHIT Y GRAU, JOSÉ.

Comisión de Monumentos Históricos y
Artísticos de la Provincia de Barcelona.
*Memoria de su actuación durante el año
1955*, redactada por el secretario de la Cor-
poración, D. ———. Barcelona. Imp. Bo-
rrás. Escudillers Branchs. 1956. 17 págs.—
24,5 cm. Rúst.

GUERRERO LOVILLO, JOSÉ.

*Miniatura gótica castellana. Siglos XIII
y XIV*, por ———. Sevilla, Instituto «Die-
go Velázquez». Madrid. Blass, S. A. Tipog-
rafía. 1956. 42 págs.+láms. 1-48.—23 cms.
Cart.

De «Artes y Artistas».

HERNANDEZ PERERA, JESÚS.

Escultores florentinos en España, por
———. Madrid. Instituto «Diego Veláz-
quez», del Consejo Superior de Investiga-
ciones Científicas. [Blass, S. A. Tip.]. 1957.
39 págs. + láms. 1 a 48.—23 cms. Cart.

De «Arte y Artistas».

HOMENAJE

——— a José Moreno Carbonero en el
primer centenario de su nacimiento. Má-
laga. Caja de Ahorros. [Tall. Gráf. de la
Excm. Diputación]. 1958. 66 págs., con
1 lám. + 4 hoj. + 12 láms.—24 cms. Rúst.

INSTITUTO NACIONAL DE INDUSTRIA

El Plan de Badajoz. [Madrid]. [Edit.
Secretaría Gestora del Plan de Badajoz].
[Gráficas E. Casado]. [1958]. 212 págs.—
28,5 cms.—Rúst.

Grabados intercal. en col.

INVENTARIO

——— de los cuadros pictóricos exis-
tentes en el Palacio de la Excelentísima
Diputación Provincial de Alicante. Alican-
te. Tall. Sucs. de Such, Serra y Compañía.
1956. 30 págs.—21,5 cms. Rúst.

LOPEZ JIMENEZ, JOSÉ CRISANTO.

*Escultura mediterránea. Problemas de la
imagería dieciochesca del Sudeste de Es-
paña*, por ———. Valencia. Suc. de Vives
Mora. Artes Gráficas. 1958. 17 págs. + 1
hoja.—24 cms. Rúst.

Es tirada aparte de «Anales del Centro
de Cultura Valenciana».

LOPEZ JIMENEZ, JOSÉ CRISANTO.

*La Orden Hospitalaria de Sancti Spiri-
tus*. (S. I. S. I). 1958. 23 págs. + 2 láms.—
22,5 cms. Rúst.

Es tirada aparte de «Revista da Univer-
sidades Católica de Sao Paulo». Vol. XV.
Junio de 1958. Fasc. 26 (págs. 64-84).

LOPEZ JIMENEZ, JOSÉ CRISANTO.

*Pintores y escultores barrocos valencia-
nos en Murcia*, por el Dr. ———. Valen-
cia. [Sucs. de Vives Mora. Artes Gráficas].
1956. 20 págs.—24 cms. Rúst.

Es tirada aparte de «Anales del Centro
de Cultura Valenciana».

LOPEZ DE TORO, José.

Real Academia de la Historia. *Perfiles humanos de Cisneros. (Trayectoria de una biografía)*. Discurso leído el día 9 de noviembre de 1958, en la recepción pública del Excmo. Sr. D. ———, y contestación del Excmo. Sr. D. Gregorio Marañón. Madrid. [Tall. Gráf. Escelicer, S. A.]. 1958. 96 págs.—24,5 cms. Rúst.

MANALT, FRANCISCO.

——— (S. XVIII.) *Sonatas I-II para violín y piano*. Transcripción por el P. José A. de Donostia, O. M. C., con un estudio preliminar de José Subirá. Barcelona, Instituto Español de Musicología. [A. Boileau Bernasconi]. 1955. 27 págs. (mús.).—31 centímetros. Rúst.

«Música Hispana», V, Serie C; «Música de Cámara», 2.

MARQUES CASANOVAS, JAIME.

Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Patronato de la Excma. Diputación Provincial de Gerona. *La fachada de la catedral de Gerona*, por ———. (S. I. S. i. S. a.). 36 págs. + láms. II-V.—24,5 cms. Rústica.

Es tirada aparte de los «Anales del Instituto de Estudios Gerundenses», del Patronato «J. M.^a Cuadrado.» Año MCMLV.

MARTIN, ENRIQUETA.

International Institute for Girls in Spain. *Catálogo de la Biblioteca*. Madrid, Artes Gráficas Benzal. 1955. 235 págs.—21,5 cms. Rústica.

MATHEU MULET, PEDRO ANTONIO.

Palma de Mallorca Monumental, por ———. Madrid, Edit. Plus Ultra. [Talleres Aldus, S. A.]. [1958]. 156 págs. + 1 hoja.—22 cms. Cart.

Grabados intercal.

«Los Monumentos Cardinales de España», XX.

MELON Y RUIZ DE GORDEJUELA, ARNONDO.

Real Academia de la Historia. *Los modernos nomenclatores de España (1857-1950)*. Discurso leído en la recepción pública el 19 de octubre de 1958 por ——— y contestación del Excmo. Sr. D. Francisco Javier Sánchez Cantón. Madrid, Artes Gráficas Clavileño, S. A. 1958. 99 págs. 25 cms. Rústica.

MENENDEZ PIDAL, GONZALO.

Discurso leído ante la Real Academia de la Historia por ——— y contestación de D. Manuel Gómez Moreno. Madrid, 29 de junio de 1958. Madrid, Tall. Tip. de la Ed. Espasa-Calpe, S. A. 1958. 56 págs.—24,5 cms. Rúst.

Grabados intercal.

OKKONEN, ONNI.

El arte finlandés, por ———. Helsinki. Editorial Werner Söderström Osakeyhtio. [S. a.]. 18 págs. + láms. 1-112.—29,5 cms. Holandesa.

PALANCA, JOSÉ ALBERTO.

Universidad de Madrid. *Sociología Sanitaria y Medicina Social en España*. Discurso correspondiente a la apertura del curso académico 1958-1959, por el Dr. D. ———. Madrid. [E. Estades, Artes Gráficas]. 1958. 129 págs.—24,5 cms. Rúst.

Grabados intercal.

PARDO JOVAR, ANDRÉS.

——— *Antonio María Valencia, artista integral*. [Calé. Imp. del Departamento]. [1958]. 40 págs., con 2 láms. e illus. mus. + 1 lám.—24 cms. Rúst.

De «Biblioteca Valenciana».

PEÑA BOEUF, ALFONSO.

Nuevo proyecto sobre el puente para el Estrecho de Gibraltar y un corolario para

el de Lisboa. Conferencia pronunciada por ————. [Madrid. Tip. Artística Alameda]. 1958. 8 págs.—28,5 cms. Rúst.

Grabados intercal.

Es tirada aparte de «Revista de Obras Públicas». Junio 1958, págs. 303 a 311.

PICAZA, SATURNINO.

La vida estoica del profesor Wilhelm H. Hoffmann. Prólogo por el D. Manuel Ampudia. La Habana. [Edit. Echevarría]. 1958. 1 lám., con 44 págs. + 2 hoj.—23 centímetros. Rúst.

Cuadernos de «Historia Sanitaria», 12.

POMARES PERLASIA, JOSÉ.

La «Festa» o Misterio de Elche. Prólogo del Dr. Carlos Jiménez Díaz. Barcelona. [Tall. Gráf. Marsá]. 1957. 238 págs. + I-XCIII págs. mús. + 6 hoj.—25 cms. Tela. Dedicat. autógrafa.

ROBERT, ANTONIO.

Consejo Económico Sindical Nacional. *Informe sobre la Economía española y la Integración europea*, por ————. Madrid. (S. i.). 1958. 90 págs.—30 cms. Rúst.

RODRIGO, JOAQUÍN.

Pavana Real. Ballet en tres jornadas de Victoria Cambi. Inspirado en la vida y obra de Luis de Milán, vihuelista y gentil-hombre. ¿1500-1565? [Madrid. Grafispania. [1955]. 40 págs., con ilustr. mus.—34,5 cms. Rústica.

SANCHEZ PARRA, EMILIO.

Real Academia de Medicina y Cirugía de Murcia. Sesión pública inaugural del curso académico 1957. *La niñez de las Bellas Artes*. Discurso doctrinal leído por el Ilmo. Sr. D. ————. Murcia, Vda. de Arenas. [1957]. 6 hoj.—24 cms. Rúst.

SDEVENS GORHAM, PHILLIPS.

Restorations fo classical buildings, by ————. Princeton, New-Jersey. American School of classical studies at Athens... The Icaros. Printed by M. Myrtilidis. 1955. Láminas I-XX.—28,5 cms. Rúst.

SUBIRÁ, JOSÉ.

Un cancionero musical soriano y las tareas folklóricas de Kurt Schindler, por ————. Soria. Centro de Estudios Sorianos. [S. i.]. 1954. 45 págs.—24 cms. Rúst. Dedicat. autógrafa.

Es tirada aparte de «Celtiberia», Núm. 7, págs. 21-46.

SUBIRÁ, JOSÉ.

Historia de la Música, por ————. Tercera edición reformada, ampliada y puesta al día. Barcelona-Madrid. Salvat, Editores, S. A. [Imp. Hispano-Americana, S. A.]. 1958. 4 vols.—25,5 cms. Hol.

Grabados intercal.

SUBIRÁ, JOSÉ.

La música en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Barcelona. (S. i.). 1956. 12 págs.—25,5 cms. Rúst.

Es tirada aparte del «Anuario Musical del Instituto Español de Musicología». Volumen XI.

Dedicat. autógrafa.

SUBIRÁ, JOSÉ.

Música y músicos canarios. Madrid. Las Palmas. [S. i.]. 1953. 255 a 306 págs.—24,5 cms. Rúst.

Dedicatoria.

Es tirada aparte del «Anuario de Estudios Atlánticos». Año 1955, núm. 1.

SUBIRÁ, JOSÉ.

Josep Subirá. Musicos espanyols del segle XVIII Diego Pontac. Barcelona. [Ate-

nes, A. G.] [S. a.]. 15 págs.—27,5 cms. Rústica.

Dedicat. autógrafa.

Es tirada aparte de «Revista Musical Catalana».

SUBIRÁ, JOSÉ.

Le Sección de Música de nuestra Academia: historia interna de su creación, por ———. [S. l. S. i. S. a.]. 32 págs.—25,5 centímetros. Rúst.

Es tirada parte de ACADEMIA. Segundo semestre de 1953.

VENTURA SOLSONA, SAMUEL.

El anfiteatro romano y su tradición cristiana, por ———. Tarragona. «Amigos del Anfiteatro». [S. i.]. 1955. 2 hojas.—24 cms. Rúst.

Grabados intercal.

REVISTAS

Anales

——— *de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*. Madrid, 1957, año IX, cuadernos 2 y 3.

Anales

——— *de la Real Academia de Farmacia*. Madrid, 1958, año XXIV, núms. 2, 3, 4 y 5.

Anales

——— *de la Real Academia Nacional de Medicina*. Madrid, 1958, tomo LXXV, cuadernos 2 y 3.

Anuario

——— *Musical*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología. Barcelona, año 1956, vol. XI.

Anuario

——— *Estadístico de España*. Presidencia del Gobierno. Instituto Nacional de Estadística. Madrid, 1958, año XXXIII.

Anuario

——— *del Observatorio Astronómico de Madrid*. Madrid, año 1959.

Anuario

——— *de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*. Madrid, año 1959.

Apollo.

———. London, año 1958, vol. LXVIII, números 401-406.

Archivo

——— *de Arte Valenciano*. Valencia, 1958, año XIX, número único.

Archivo

——— *Español de Arqueología*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Arqueología y Prehistoria «Rodrigo Caro». Madrid, año 1955, números 91 y 92; año 1956, núms. 93 y 94.

Archivo

——— *Español de Arte*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto «Diego Velázquez». Madrid, años 1925-1952. Índices, tomos I-XXIV.

Art

——— *and Auctions*. Holland, año 1958, vol. 2, núms. 12, 13 y 14.

Arts.

———. *Journal des Arts*. París, año 1958, núms. 651-677, 680, 686-695, 696-703.

Boletín

——— *Arqueológico*. Órgano de la Real Sociedad Tarraconense, de la Comi-

- sión Provincial de Monumentos y del Museo Arqueológico Provincial. Tarragona, año 1957, fasc. 55-60.
- Boletín*
 ——— de la Biblioteca Menéndez Pe-
 layo. Santander, año 1957, núms. 1 y 2.
- Boletín*
 ——— Cultural Mexicano. México, año
 1958, núms. 75-78.
- Boletín*
 ——— de la Dirección General de Ar-
 chivos y Bibliotecas. Madrid, 1958, año VIII,
 núm. 47.
- Boletín*
 ——— Editorial de la «Revista de Oc-
 cidente». Madrid, año 1958, noviembre.
- Boletín*
 ——— de Estadística. Instituto Nacio-
 nal de Estadística. Presidencia del Gobier-
 no. Madrid, 1958, año XIX, núms. 163-168.
- Boletín*
 ——— de Información de la Embaja-
 da de S. M. Británica. Madrid, año 1958,
 núms. 261, 263, 266, 267.
- Boletín*
 ——— Informativo de la Comisión Es-
 pañola de Cooperación con la UNESCO.
 Escuela Diplomática. Año 1958, números
 37-40.
- Boletín*
 ——— Informativo de la Embajada Do-
 minicana. Madrid, año 1958, núm. 4.
- Boletín*
 ——— Informativo de la Embajada de
 la República Argentina. Madrid, año 1958,
 catorce números.
- Boletín*
 ——— Informativo de la Real Aca-
 demia Nacional de Medicina. Instituto de Es-
 paña. Madrid, año 1958, núms. 91-94.
- Boletín*
 ——— de la Institución «Fernán Gon-
 zález» de la ciudad de Burgos. Burgos, año
 1958, núms. 144 y 145.
- Boletín*
 ——— del Instituto de Estudios Gien-
 nenses. Jaén, año 1958, núm. 15.
- Boletín*
 ——— de Londres. London, año 1958,
 núms. 127, 128, 131-133.
- Boletín*
 ——— de la Real Academia Españo-
 la. Madrid, año 1958, tomos XXXVIII-
 CLIV.
- Boletín*
 ——— de la Real Academia de la
 Historia. Madrid, año 1958, tomo CXLIII,
 cuadernos I-II.
- Boletín*
 ——— de la Sociedad Castellonense de
 Cultura. Castellón, año 1958, tomo XXXIV,
 cuadernos II y IV.
- Boletín*
 ——— de la UNESCO para Bibliote-
 cas. La Habana (Cuba), año 1958, vol. XII,
 núms. 7-12.
- Burlington*
 The ——— Magazine. London, año
 1958, vol. C, núms. 664-669.
- Confluence*
 ———. Cambridge. Massachusetts, año
 1958, vol. 7, núm. 2.

Connoisseur

———. London, año 1957, vols. CXXXIX, CXL, núms. 560-566; año 1958, vol. CXLII, núms. 571-574.

Crónica

———. *de la UNESCO*. Cuba, año 1958, vol. IV, núms. 7-11.

Escuela

———. *de Artes y Oficios Artísticos*. Barcelona, año 1958.

Faro

El ———. *a Colón*. Ciudad Trujillo, año 1958, núms. 20 y 21.

Goya

———. Madrid, año 1958, núm. 25.

Hoy

———. *en Italia*. Roma, año 1958, números 35 y 36.

Libro

El ———. *Español*. Instituto Nacional del Libro Español. Madrid, 1958, tomo I, núms. 7-12.

News

———. *Letter*. Taiwan (China), año 1958, vol. XIV, núm. 2.

Penyagolosa

———. Revista de la Excm. Diputación Provincial de Castellón de la Plana. Castellón, 1958, año IV, núm. 4.

Príncipe

———. *de Viana*. Revista de la Excelentísima Diputación Foral de Pamplona. Año 1958, núms. LXX y LXXI.

Quarterly

Art Institute of Chicago ———. Chicago, año 1958, vol. LII, núms. 3 y 4.

Renovación

———. Ciudad Trujillo, año 1958, número 17.

Revista

———. *de Educación*. Madrid, año 1958, núms. 84-90.

Revista

———. *de Ideas Estéticas*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto «Diego Velázquez». Año 1958, número 63.

Revista

———. *Nacional de Arquitectura*. Órgano oficial del Consejo Superior de Arquitectos de España. Madrid, año 1958, núms. 199-204.

Revista

———. *Técnica de Turismo*. Asociación Española de Escritores de Turismo. Madrid, año 1958, núm. 26.

Revue

La ———. *des Arts*. Paris, 8^e année, 1958, núms. 2 y 5.

Studii

———. *si Cercetari de Istoria Artei*. Academia Republicii Populare Romine. Año 1957, núms. 3 y 4; año 1958, núm. 1.

Studio

The ———. London, año, 1958, número 785.

Time

———. Chicago, año 1958, vol. LXXII, núms. 17 y 19.

PUBLICACIONES DE LA ACADEMIA

	Ptas.		Ptas.
ANALES DE LA ACADEMIA, III (San Sebastián).		CUADROS SELECTOS DE LA ACADEMIA. Cada cuaderno con cinco láminas y texto... ..	250
Número suelto	50	Lámina suelta	60
LOS DESASTRES DE LA GUERRA, de FRANCISCO GOYA, álbum de 80 láminas. (Edición limitada y numerada.)	3.000	TEORIA ESTETICA DE LA ARQUITECTURA, por MANJARRÉS.....	50
LOS PROVERBIOS, de FRANCISCO GOYA, álbum de 18 láminas. (Edición limitada y numerada.)	2.000	ENSAYO SOBRE LA TEORIA ESTETICA DE LA ARQUITECTURA, por OÑATE... ..	40
DISCURSOS PRACTICABLES DEL NOBILISIMO ARTE DE LA PINTURA, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artistas ilustres por JUSEPE MARTINEZ, con notas, la vida del autor y una reseña histórica de la Pintura en la Corona de Aragón, por don Valentín Carderera y Solano ...	100	REJEROS ESPAÑOLES, por EMILIO ORDUÑA y VUIGURI, "Premio Guadalerzas" de la Academia:	
MEMORIAS PARA LA HISTORIA DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días, por el Excmo. Sr. D. JOSÉ CAVEDA. Dos tomos... ..	250	Rústica	150
		Encuadernado	250
		LA ESCULTURA EN EL ECUADOR, por José GABRIEL NAVARRO	200
		DE LA PINTURA ANTIGUA, por FRANCISCO DE HOLANDA (1548)... ..	100
		HISTORIA DE LA ESCULTURA ESPAÑOLA, por FERNANDO ARAÚJO... ..	100
		ESCENOGRAFIA ESPAÑOLA, por J. MUÑOZ MORILLEJO	250
		CATALOGO DE LA SALA DE DIBUJOS DE LA REAL ACADEMIA... ..	25
		NECROPOLIS, por CARMONA	100
		DISCURSOS LEIDOS EN LAS RECEPCIONES Y ACTOS PUBLICOS DE LA ACADEMIA	60

MUSEO DE PINTURA Y ESCULTURA

ALCALA, 13 - TELEFONO 21 25 73

Abierto todo el año, de diez a una y media mañana y de cuatro a seis y media tarde. Domingos y festivos, de diez a una y media mañana.

Precio de entrada: Días laborables, 7 pesetas. Domingos, 5 pesetas.

MUSEO Y PANTEON DE GOYA

(ERMITA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA) - TELEFONO 47 79 21

Abierto todo el año. De octubre a junio, de once a una y media y de tres a seis tarde. De julio a septiembre, de diez a una mañana y de cuatro a siete tarde.

Precio de entrada: Días laborables, 7 pesetas. Domingos, 5 pesetas.

CALCOGRAFIA NACIONAL

ALCALA, 13 - TELEFONO 22 35 24

Abierta de diez a dos mañana, excepto los meses de julio y agosto.

Venta al público de reproducciones de las obras existentes.

TALLER DE VACIADOS

ALCALA, 13 - TELEFONO 21 44 52

Abierto de diez a una y media.

Venta al público de reproducciones de obras escultóricas clásicas y contemporáneas.

BIBLIOTECA DE LA ACADEMIA

ALCALA, 13 - TELEFONO 22 00 46

Abierta los días laborables de diez a una y media, excepto los meses de agosto y septiembre. Servicio público a cargo de personal facultativo del Cuerpo de Archiveros Bibliotecarios.

