



ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



NUMERO DEDICADO AL CENTENARIO DE BERRUGUETE

MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1961

NUM. 13

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ESTA PUBLICACION SE HACE CON CARGO
—— A LA FUNDACION DEL ——
EXCMO. SEÑOR CONDE DE CARTAGENA

DEPÓSITO LEGAL: M. 6.264.—1958

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

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



NUMERO DEDICADO AL CENTENARIO DE BERRUGUETE

MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1961

NUM. 13

S U M A R I O

	Págs.
MODESTO LÓPEZ OTERO: <i>El pintor José González de la Peña ...</i>	5
MANUEL GÓMEZ-MORENO: <i>Alonso Berruguete: Su personalidad...</i>	11
EL MARQUÉS DE LOZOYA: <i>Berruguete y El Greco ...</i>	19
ENRIQUE PÉREZ COMENDADOR: <i>Perplejidad y rendimiento ante Alonso Berruguete ...</i>	27
JESÚS A. RIBÓ: <i>El Archivo epistolar de don Jesús de Monasterio.</i>	41
TOMÁS FERRÁNDIZ LLOPIS: <i>El Arte en Inglaterra (Conclusión).</i>	63
INFORMES Y COMUNICACIONES:	
MANUEL GÓMEZ-MORENO: <i>Puente en un patio del Generalife.</i>	77
MANUEL GÓMEZ-MORENO: <i>Proyecto de vivienda para el ar- quitecto conservador de la Alhambra ...</i>	78
PASCUAL BRAVO SANFELIÚ: <i>El Pinar de Abantos ...</i>	79
LUIS MENÉNDSZ PIDAL: <i>Ordenación de la plaza de Peña- randa de Duero (Burgos) ...</i>	81
MARIANO GOMÁ PUJADAS: <i>El Paso o Estrecho de Collegats, en la provincia de Lérida ...</i>	83
COMISIÓN CENTRAL DE MONUMENTOS: <i>Los límites del re- cinto de la Alhambra ...</i>	85
ENRIQUE LAFUENTE FERRARI: <i>La nueva Escuela Normal de Segovia ...</i>	86
LUIS MENÉNDEZ PIDAL: <i>Yeserías moriscas en "La Pere- grina" de Sahagún ...</i>	88
CRÓNICA DE LA ACADEMIA ...	89
BIBLIOGRAFÍA ...	105

A D V E R T E N C I A

La *Librería Científica Medinaceli*, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, se ha encargado de la administración, suscripción y venta de colecciones y números atrasados de ACADEMIA, siendo la suscripción anual de 100 pesetas en España y 150 en el extranjero.

Se hallan a la venta todos los números semestrales, desde 1951 hasta 1954, y desde 1958 en adelante; y además un número trienal, correspondiente a 1955-1957. Cada número suelto se puede adquirir por 50 pesetas en España y por 75 en el extranjero, excepción hecha del número trienal, que cuesta el doble. Diríjanse los pedidos a

LIBRERÍA CIENTÍFICA MEDINACELI

Duque de Medinaceli, 4. — Madrid - 14 (España).

EL PINTOR JOSE GONZALEZ DE LA PEÑA

(1887 - 1961)

POR

MODESTO LOPEZ OTERO

DIRECTOR DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



Uno de los últimos autorretratos de D. JOSÉ GONZÁLEZ DE LA PEÑA,
Barón de Forna.

FINALIZADO el pasado curso, recibió la Academia la triste noticia del fallecimiento de un excelente pintor: don José González de la Peña, barón de Forna, nuestro correspondiente en Francia. Por esta condición, por sus méritos artísticos, por sus dotes personales de generosidad, de simpatía, de interés, repetidamente demostrado, por nuestra Corporación, merece el debido recuerdo en las páginas de este BOLETÍN, si bien la autoridad de cualquiera de nuestros compañeros críticos de arte lo hiciera con más brillantez que yo, aunque no con mayor afecto; tal era el que profesé a aquel gran amigo, de trato inolvidable.

No se pretende, en la siguiente breve síntesis biográfica, hacer un análisis de la obra del ilustre pintor, para lo que me falta competencia, que no puede ser suplida por una fiel amistad y una sincera admiración.

José González de la Peña perteneció a esa generación de excelentes artistas que desarrolló, durante lo que va de siglo, su labor fuera de España y que dió, en otras tierras, gloria y fama al arte español contemporáneo. Nació en Madrid en 1887, en una familia de la nobleza valenciana, avcindada en la Corte y en elevado ambiente social. Le destinaba su padre a cierta carrera técnica superior, que abandonó, lo mismo que otra universitaria, para seguir su gran vocación por la pintura. Como esta misma pasión no admitía disciplina docente, después de breve sometimiento a la suave y eficaz del gran maestro Alejandro Ferrant, se lanzó con brío juvenil a sus ilusiones de gloria. Antes de los veinte años comenzó por concurrir a las primeras exposiciones de caricaturas en la Sala Iturriz, con fino sentido del humor, nunca perdido. Otra exposición en Granada y, al fin, París, donde comenzó la ruta bohemia de tanto esperanzado artista. Fué amigo y camarada de Picasso, de Utrillo y de Juan Gris; los ya consagrados Anglada y Zuloaga estimaron su obra animosamente. Concurrió a la

exposición de "La Libre Esthétique", organizada como homenaje a Regoyos, con su cuadro "Novios Gitanos", que más tarde, en 1915, mereció el sano elogio de nuestro gran crítico de arte José Francés.

Su autoeducación artística se completó con el estudio directo de los maestros del Prado, del Louvre y de los museos italianos, según intuitivas preferencias. Pero aquella vida, con sus realidades, obligaba a otras exigencias, que la bohemia de París no hacía posible conllevar y que culminó al estallar la guerra de 1914. Así en América, antes en Cuba, luego en Méjico y otras Repúblicas del Sur—, se dedicó nuestro pintor a ilustraciones periodísticas y a retratos, con grán éxito, que anunciaba su feliz actividad posterior en este género de pintura. En 1923, vuelto a Europa, primero en Madrid, después en París otra vez, expuso aquí sus obras en la Galería Charpentier y, en Bruselas, en la Galería de los Artistas Franceses.

Definitivamente establecido en Francia, creó una hermosa residencia, la "Villa Fortuna", en Anglet, entre Bayona y Biarritz, donde desarrolló casi toda su vida artística y donde murió el día 25 de junio de 1961.

"L'Atelier", museo y estudio, emplazado en un pabellón del parque mismo, fué el lugar de su fecunda labor, principalmente retratos, temas y asuntos taurinos, "Torerías", como él las denominaba. Retrató a importantísimos personajes de su época, siempre con la condición de amigos: Ortega Munilla, Pío Baroja, el pintor Lezcano y el músico Padre Donostia. Los franceses Francis Jammes (cuyo retrato ha de figurar en el Museo de Arte Moderno), Ravel, Sacha Guitry, Claude Farrère, el príncipe Xavier de Borbón-Parma, el marqués y la marquesa d'Arcangues, Monseñor Jarossau, su gran amigo Camille Manclair, que le dedicó páginas excelentes de su buena crítica; la princesa Elisabeth de Caraman-Chimay, cuyo bellissimo retrato, juntamente con el del abbé Mugnier, figuran, graciosamente cedidos por su autor, en nuestro museo. Esta generosidad de González de la Peña le permitió hacer importantes donaciones de sus obras al museo Vasco y al de Bellas Artes de Bayona, al de San Telmo, en San Sebastián, y a otros de Francia y de España. Por las donaciones de cuadros de maestros antiguos al museo del Prado, y a petición de su Patronato, nuestro Gobierno le

distinguió con la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio. Fué también Caballero de la Legión de Honor.

Frecuentes las exposiciones de sus obras, lo fueron también sus escritos y conferencias, nutridos de una amplia cultura, fruto de su talento, de su estudio y de su intensa vida de gran viajero. Reunió en su taller una espléndida colección de cuadros, de grabados, de objetos artísticos y curiosidades, así como una selecta biblioteca de arte, que expresaban su buen gusto y su preocupación por todo asunto de valor estético.

Su cálida vocación inicial, jamás disminuída, pero ya transformada en serena maestría, le permitió cultivar otras técnicas de la pintura, en grandes composiciones, como la de: San Francisco, santos y bienaventurados de la Orden en el claustro del convento de Capuchinos de Bayona. Decoró, con grandes aciertos y logrado éxito, la "Salle de Sorcieres" del museo Vasco de la misma ciudad, la iglesia de la bella pequeña villa de Arcangues y otros templos y salas civiles.

González de la Peña fué un pintor de positiva personalidad. Excelente dibujante, poseedor de grandes dotes en la creación, en el oficio y en la técnica, es el retrato su destacada y más importante actividad. Se cuentan en el copioso índice de sus obras, centenares de retratos, preferentemente dedicados a sus dilectos amigos. Sirviendo a las exigencias de la composición, su preocupación primordial, su empeño, su obsesión más bien, era trasladar al retrato —con todos sus problemas de forma y de color, y en la intimidad de las sesiones de trabajo—, juntamente con la expresión y el carácter del personaje, la emoción afectiva de su amistad con el retratado, traducida en un anhelo de perfección. La vivacidad, la rapidez, el ímpetu en el modo de hacer, nacían, sin embargo, de un fondo equilibrado, sereno, clásico. Su criterio, su modo de sentir la pintura y el retrato especialmente, se leen en sus conferencias, en sus diálogos con periodistas, pero, sobre todo, en sus escritos y en sus conversaciones íntimas.

Los apuntes, bocetos y asuntos taurinos, a los que estuvo tan dedicado durante su vida artística, son incalculables. La serie que denominó "El toreo de hoy", álbum de veinte heliocromías, editado en 1928 por la "Bonne Idee", significa, según su comentarista Camille Mauclair: "una afortuna-

da audacia, al reunir, después de Goya, en las fases de una corrida, la evolución del arte de torear; un verdadero poema de gracia, de movimiento, de pasión ...”.

La crítica francesa consideró siempre a González de la Peña como un pintor de recia elegancia, muy española. Su españolismo no desmayó durante su larga permanencia en tierra extraña. Fué, como ha dicho el crítico y literato Pierre Espiel, “el embajador permanente de la pintura española en el país vasco-francés ...”.

No tuvo discípulos. Hablaba siempre con elogio de los artistas y con admiración, de nuestros compañeros de Academia y de los demás contemporáneos que él conoció y trató. Ejercía la caridad con generosa esplendidez, juntamente con su esposa, una excelente dama americana, Dolores Elizondo, a quien retrató en lienzos bellísimos. Fué su compañera bondadosa y amable, que la sociedad francesa de aquella región la sabe estimar como merece y le rinde, como lo hizo a su ilustre esposo, constantes pruebas de gratitud y simpatía. Yo soy testigo del gran afecto que sintió por nuestra Academia el matrimonio Forna.

Del amor a España del ilustre pintor, basta exponer el deseo, bien cumplido, de ser sepultado en un grato rincón del jardín-cementerio de la villa de Arcangues, frente a las cercanas peñas de Aya, en nuestro Pirineo, donde reposa y en cuya tumba la Academia colocó, por mi mano, una corona como expresión de nuestra amistad y gratitud.



JOSÉ G. DE LA PEÑA: Dolores María de Elizondo de González de la Peña,
Baronesa de Forná, esposa del autor.



JOSÉ G. DE LA PEÑA: Retrato de la Princesa Elisabeth de Caraman-Chimay, a los ochenta y dos años de edad.

(Donativo del artista a nuestra Real Academia.)



JOSÉ G. DE LA PEÑA: Reverenda Madre M.^a de la Purificación, Superiora de las Franciscanas de Bilbao, de ochenta y cuatro años de edad.

ALONSO BERRUGUETE: SU PERSONALIDAD

POR

MANUEL GOMEZ-MORENO

DANDO por bueno lo que alguien dijo: que el hombre hecho es un niño atrofiado, cabría exaltar la personalidad del artista, por ser él quien conserva, de adulto, más reminiscencias infantiles en frescura imaginativa y aprehensión de la realidad circundante.

El artista nace como tal desde que se despierta su actividad operatoria; la precocidad le es consustancial. Velázquez seguramente se descubrió a sí mismo desde el segundo día que manejó los pinceles; mas este brote de valores, instintivo casi, es a costa de su potencia reflexiva, y sigue siendo niño bajo ciertos aspectos.

Recuérdese que Donatello no hacía caso del dinero, dejándolo al alcance de sus aledaños; que Alonso Cano sentía horror a los judíos; que Pablo de Céspedes quedaba a tiro de la Santa con sus genialidades críticas; que Rafael de Urbino aspiraba a cardenal, según dicen; que Miguel Angel se satisfizo con besar muerta a Vittoria Colonna; que Leonardo ideaba máquinas de guerra absurdas; que el Greco se las echaba de potentado, y Goya de favorito sin mirarse al espejo; con Berruguete ya nos veremos; pero tocante a Velázquez es otro cantar: él solamente guardaba atenciones para mirar a su paleta.

Nuestro Berruguete no heredó de su padre ni casa ni hacienda en Paredes de Nava, donde nació, ni la fuerza pictórica, tan afecta al natural, suya. Desde adolescente se recreaba en dar forma, de memoria, a sus imaginaciones, desatento al color, en que, por lo visto, no disfrutaba, y así perseveró, no obstante su paso por Italia, donde hubo de hacerse valer, siendo el único español a quien cita Vasari, dentro del círculo del Bramante en Roma.

Vuelto a España, no sabemos por dónde se erigió en palaciego, cali-

ficado, ya en 1518, de magnífico maestro, pintor del rey Carlos, criado suyo y andante en la Corte. Más aún; al año siguiente obtuvo, por merced regia, una escribanía del Crimen en la Chancillería de Valladolid, cargo puramente burocrático que desempeñó, desde luego mal, por sustituto. Casose poco después allí mismo con una joven de familia de mercaderes; luego fundó mayorazgo y se edificó suntuosa morada. Todavía, en 1540, aspiraba al señorío del lugarejo de Villatoquite, para lo que andaba ajenciando cien mil ducados, y lo renunció al fallarles; pero, insistiendo en pretensiones, obtuvo, casi al fin de sus días, el de Ventosa de la Cuesta, donde posaba su familia, no sin discordias graves entre suegro y yernos.

Veamos ahora rasgos de su actividad a través de las ostentaciones referidas, tal vez a remolque de su cónyuge para ganar en categoría social y prestigio. Contamos al propósito con cierta correspondencia, entre 1540 y 41, con un pañero de Medina de Ríoseco, tío de su mujer y proveedor asiduo, en quien ponía toda su confianza el gran artista. Desde Paredes de Nava se procuró los lutos por su madre antes que falleciese y luego acudió allí mismo al reparto de su herencia. Desde Valladolid le encarga un macho de cierta alzada “para andar camino”, pide ropas para el hijo que tenía en Salamanca estudiando probablemente, mantillas para cuando diese a luz su mujer, unos “quesos de Villalón, de los nuevos pequeños, colorados y blancos”, y así otras muchas minucias y sobre todo contarriñas de dinero, tan mal llevadas que perdió un pleito con el tal pañero sobre su ajuste. De trabajo, ni una palabra, aunque entonces la sillería de Toledo habría de obsesionarle.

Dejemos en sombra estos desates tan triviales y aquellas vanidades, a fuer de infantilismo, para valorar a nuestro héroe en su carrera artística, y aquí descubrimos otra faceta de su idiosincrasia, más vanidosa e ilusionada que inteligente, cuando escribe a Andrés de Nájera, refiriéndose al retablo de San Benito: que lo reputaba de obra perfecta, que estaba muy contento de ella y que el otro se holgaría de verla, “porque aunque hubiese visto las buenas cosas que hay en España, ésta es tal que verá bien cuánta es la diferencia que hace”. ¡Bien se le aguaron tales expansiones!

No fue, en efecto, triunfal ni mucho menos su carrera artística, no obstante la categoría social lograda y lo brillante de sus comienzos, cuando el rey Carlos le encomendó para el monasterio de Santa Engracia de Zaragoza, el retablo y sepulcro del canciller Sauvage. En ellos serían de su mano las pinturas; mas para lo escultórico buscó al imaginero más acreditado en Castilla, Felipe de Borgoña, con quien estipuló contrato de compañía por cuatro años.

Realizado ello, ambos pasaron a la Capilla Real de Granada, donde Berruguete lograría inculcar en el borgoñón calidades de fuerza expresiva tutelando la ejecución del retablo que corría a su cargo, mientras él preparaba grandes pinturas murales al fresco. No pasó de trazar dos cartones para ellas, dejando colgados a Jácome Florentín, *el Indaco*, y a Pedro Machuca, probablemente traídos por él desde Italia para ayudarle. Esperando a formalizar dicho encargo, vuelto a Castilla, se procuró en Valladolid unas pinturas sobre tabla que se inutilizaron, por ineptitud quizá de sus auxiliares; luego, solicitó en vano hacer la policromía y dorado del retablo de la catedral de Oviedo y llegó a contratar el del monasterio de La Mejorada en 1525. Al año siguiente fue su gran desengaño: el ya Emperador, encantado con su boda, no le hizo caso; lo de Granada fracasó, y Berruguete, airado, se alejó de la corte ya para siempre.

Le quedaba lo de La Mejorada, en compañía del escultor Vasco de la Zarza, que murió a poco, dejándole íntegra la responsabilidad de aquel encargo, todo de escultura; y aquí fue la gran resolución de Berruguete: desatender el oficio de pintor que hasta entonces venía cultivando, y no solamente ello, sino que hubo de ver un porvenir en la escultura cuando a fines del mismo año tomó sobre sí en Valladolid el gigantesco retablo de San Benito.

Quizá desde Toledo y Burgos las sombras de Juan de Borgoña y de León Picardo le eclipsaban como pintor, mientras el antiguo socio de maestro Felipe en el coro de la catedral de Burgos, Andrés de Nájera, regentaba la sillería de aquel monasterio de San Benito al frente de un taller de entalladores, como luego lo repitió en Santo Domingo de La Calzada. Berruguete no se trataba con él, mas adquiriría experiencia de cómo un pin-

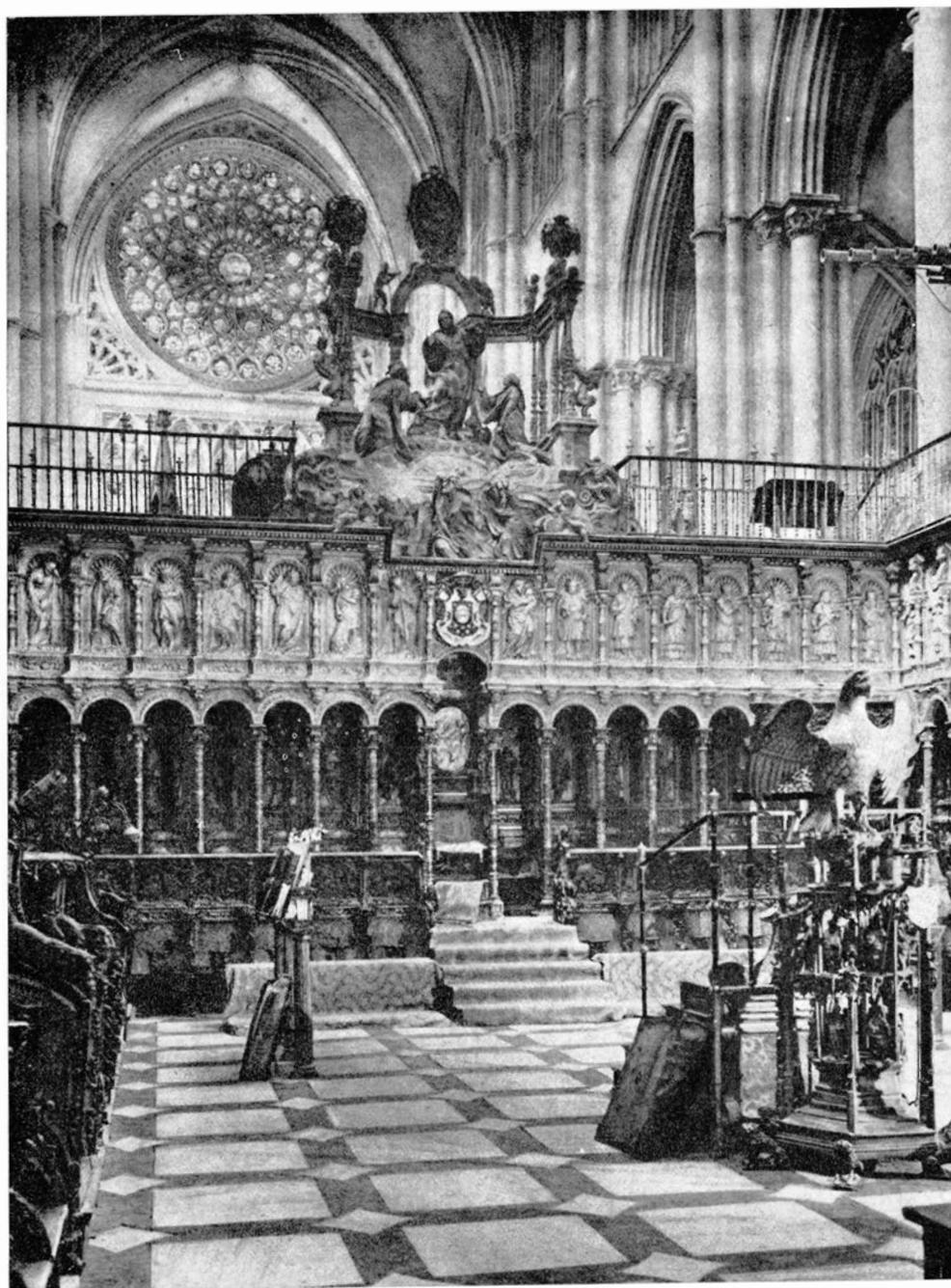
tor maestraba en escultura, y supo aprovecharla. Ello es que desde entonces figura como imaginero entre oficiales jóvenes, y supo alzarse sobre todos por la valentía de invención y el carácter que infundía en sus creaciones. No le plugo doblegarse ante el italianismo, pero traspasó en desequilibrios el clasicismo miguelangelesco provocando arranques de vitalidad, y ése fue su acierto.

Llegado el trance de poner en aprecio y valoración el retablo de San Benito, maestro Felipe se ganó al de Nájera, y ambos no quisieron ver en aquél sino descuidos y chapucerías, con grave quebranto del crédito e intereses de su autor. Pudo cegar a Felipe la rivalidad en su oficio, pero también el haberse trocado en malquerencia el antiguo compañerismo; y algo de precedente hubo entre Felipe y Silóee cuando intentó arrebatar a éste la obra de la torre de Santa María del Campo.

Nombrando a Silóee, cumple resaltar la exaltación con que aludió a él Berruguete en su carta al de Nájera; quizá se relacionaron a propósito del retablo del Colegio de Santiago en Salamanca, cuyo fundador, el Arzobispo de Toledo Fonseca, confiaba en Silóee sus iniciativas artísticas, y éste pudo elegir a Berruguete para dicha obra. Luego, al fracaso de San Benito siguió una pausa en sus actividades, rota a los cuatro años con encargársele el retablo de la Adoración de los Reyes en Valladolid, y a seguida le deparó la suerte otra obra del mayor empeño y muy adecuada a sus facultades.

Desde 1535 venía preparándose en la Catedral de Toledo el renovar la sillería alta de su coro, y parecía vinculada su labra en Felipe de Borgoña. Desde luego, él hizo modelo, formuló condiciones y le puso precio; mas intervino el Arzobispo don Diego de Tavera, que residía en Valladolid, y tal vez no fue ajeno a la intromisión de Berruguete, pujando la obra a maestro Felipe. ¡Justo desquite de la faena que éste infirió al otro en lo de San Benito!

Por buenas componendas fue repartida entre ambos la obra, y he aquí para Berruguete la cumbre de sus éxitos; mas en Toledo se hilaba delgado y Felipe no dejaría de sacar a colación las deficiencias de su rival. Ello fue que se le impusieron condiciones, exigiéndole que, así para la



BERRUGUETE: Interior del coro de la Catedral de Toledo.



BERRUGUETE: La Transfiguración.

talla ornamental como para la imaginería, fuesen muy buenos oficiales quienes, bajo su presencia activa, pusiesen mano en ello.

Ahora se nos ofrece al descubierto la actuación normal de Berruguette. Para lo escultórico, él aportaba dibujos y modelos en cera o barro, y, cuando más, a golpe de gubia o cincel interpondría rasgos magistrales definitivos; pero lo manual estuvo a cargo de Francisco Giralte e Isidro de Villoldo, artífices intachables, pero incapaces de usurpar al maestro la inventiva y expresar lo que era genialmente suyo, espíritu. Así, la sillería toledana supera en perfección a todas sus demás obras; después exageró cierta hipertrofia de masas, que responde a superación de lo natural, con demérito de lo emotivo y avance en barroquismo.

Un viraje a última hora parece motivado por necesidad de acrecentar ingresos, acaso ante la expectativa de aquel señorío de Ventosa que al fin obtuvo. El, que hasta afianzarse en Toledo no pasó de la madera sino al alabastro, se atreve ahora con el duro mármol y contrata dos grandes piezas: el sepulcro del Cardenal Tavera, para su hospital, y el de los Condestables de Castilla, para Burgos. Excusado parece declarar que para ellos había de procurarse colaboradores, y no ya entre discípulos, sino en la nueva generación de marmolistas a la italiana. En Toledo fue seguramente Bautista Vázquez quien ejecutase el de Tavera sobre sus modelos; en Burgos, acaso un Vallejo el de los Condestables. Sólo pudo ver acabado el primero, y atendiendo a él se alojaba en el hospital de Afuera, quizá miserablemente, pues no consta que se le suministrasen sino un jarro y un bacín. En agosto de 1561 asiste al reconocimiento en Alcalá del sepulcro del Cardenal Cisneros, como base para cobrar el de Tavera, y a los pocos días fallece, quizá de improviso, pues no dejó testamento, y fue sepultado en Ventosa su cuerpo.

Aparte las inevitables flaquezas, todo su vivir le honra: hombre bueno, cristiano fiel, gran trabajador y puntual en las obras que tomaba; justiciero en su aprecio de Juní, declarando que no había venido escultor extranjero mejor que él a Castilla. De otra parte, se excedió en destemplarse con el Emperador a propósito de lo de Granada, echándole en cara que "venía gastando desde Sevilla y no tenía más que gastar así de tiem-

po como dineros". Revolvióse también frente al magnífico obrero catedralicio toledano, protestándole su orden de trasladar la sillería vieja, diciendo "que él mandase sobre ello lo que más fuere servido, pero la condición no declaraba ser obligado a deshacer, mas de hacer las dichas sillas". En resolución, si valen comparaciones, mientras Silóee se crecía dominándolo todo con su grandeza de alma, Berruguete pugnaba entre pleitos y fantasías, descentrado en el ambiente de Valladolid, burocrático y positivista, y hemos de imaginarle retraído en el taller para sentir viva la llama de inspiración que sublimó su obra.

BERRUGUETE Y EL GRECO

POR

EL MARQUES DE LOZOYA

CUANDO fuí honrado por la Real Academia de San Fernando con el encargo de unir mi voz a las más autorizadas que la mía que han de ensalzar la gran figura de Alonso Berruguete en esta conmemoración, pensé en recordar una vez más entre vosotros los puntos de contacto y de disidencia entre dos personajes que convivieron algunos años en el tiempo, aun cuando no respirasen conjuntamente el aire de nuestra España. Es ciertamente tentador el enfrentar ambos genios tan semejantes y tan diversos. Otros lo han hecho ya con mejor fortuna; pero, aun cuando nada nuevo puedo deciros, me sentiría satisfecho si acertase a despertar en vosotros la complacencia que causa alguna vez el evocar las cosas muy sabidas que duermen en el fondo de nuestros recuerdos.

Ciertamente que el siglo XVI español, en el cual vivieron algunas décadas no coincidentes el imaginero de Paredes de Nava y el pintor cretense, es una de las épocas más ricas en arte que haya nunca conocido país alguno: un arte optimista, exuberante y triunfal como correspondía a una centuria en que fué España la nación predilecta de la Fortuna. El oro que afluía de los veneros de las Indias no era siempre enterrado en Génova, sino que también se remansaba en la Península y hacía florecer la piedra en innumerables y desmesuradas fundaciones cuya riqueza, después de más de un siglo de delirante almoneda, nos asombra todavía. La arquitectura se apodera de la gran corriente internacional para modificarla, según el sentido español de la vida, en soluciones de poderosa originalidad. Es el siglo de "las águilas": Rodrigo Gil de Hontañón, Diego de Siloé, Pedro Machuca y, sobre todos, Juan de Herrera, creador de las normas arquitectónicas del Imperio. Pero, en el esplendor de tan profusa gloria, las artes figurativas, que habían de afanarse en poblar de retablos y de imágenes las nuevas fábricas, no abundan en personalidades de categoría

internacional, que, en cambio, florecen, por singular contrasentido, en épocas de desaliento y de derrota, como son el reinado de Felipe IV y las últimas décadas del siglo XVIII. El repertorio de pintores y de escultores del XVI en España es, ciertamente, copiosísimo en ilustres nombres, pero entre tantos, dos solamente alcanzan las cumbres de la valoración universal: Alonso Berruguete y Dominico Teotocopuli.

Ambos artistas pintaron y esculpieron, pero parece como si el soplo genial de la inspiración hubiese iluminado solamente una de estas actividades, dejando la otra en la penumbra de la medianía. Con razón ha podido escribir Enrique Lafuente Ferrari, refiriéndose a Berruguete, "que las escasas y amaneradas pinturas que se conservan de su mano añaden muy poco, si es que añaden algo, a su renombre como entallador". Y es lo cierto que si no conociésemos del gran Domenico sino las esculturas que nos dejó de su gubia, apenas ocuparía un lugar modestísimo en la escuela local toledana. Lo que sucede es que todo lo que atañe al genio reviste interés. No creo, por ejemplo, que Pablo Ruiz Picasso sepa concertar dos acordes de música, pero podemos estar seguros de que si se le ocurriese escribir una melodía, despertaría el apasionado interés de todos los críticos musicales del mundo. Sin embargo, esta dualidad de oficio no fué estéril para ninguno de los dos grandes artistas, pues hizo posible que la escultura de Alonso Berruguete sea, en realidad, "pintura corpórea", que necesita de la maestría en ambos oficios y que algunas de las figuras del Greco estén rodeadas de su ambiente, como lo estaría una escultura exenta.

Solamente a título de juego literario, que pueda distraer unos momentos vuestra atención, voy a ocuparme en señalar las curiosas analogías entre la carrera vital de los dos artistas. El uno, procedente de una villa castellana que erguía su castillo y su recinto amurallado en el austero paisaje de Tierra de Campos; el otro, de una isla del Mediterráneo, impregnada de bizantinismo. Acudieron a Italia y acertaron a situarse en la órbita de algunos entre los más excelsos artistas que ha conocido el mundo: Miguel Angel y Tintoretto. Sin embargo, la personalidad de ambos muchachos provincianos era tan poderosa, que pudieron conservarla

después de su aprendizaje, reducido a lo puramente formal, en tanto que otros mozos, venidos de todas partes, tenían a gala convertirse en serviles imitadores. En cuanto a lo externo, el manierismo quedó como el único recuerdo de su formación italiana, tanto en Alonso como en Dominico, porque la espiritualización y el alargamiento de las formas clásicas se avenía bien con su ideal estético. Si, según los textos literarios, el cretense figura como discípulo de Ticiano, fué en realidad el genio impetuoso de Tintoretto quien pudo abrirle nuevos caminos en que encauzar su inspiración. De la misma manera, el palentino, aun cuando copiase a Miguel Angel, son, sobre todo, los florentinos del siglo xv los que dan posibilidades al patetismo de su alma apasionada y a la dolorosa inquietud de Castilla, enamorada de ideales eternos, de Castilla en el momento decisivo de su Historia cuando, después de la derrota de las Comunidades, “pasaba por la angustia de su esfuerzo supremo para mantener la política imperial de Carlos V, para colonizar y conquistar un mundo, para mantener la unidad religiosa e imponerla en Europa”.

Alonso Berruguete precedió en casi medio siglo a Dominico Teotocopuli en tomar contacto con el ambiente de esta Castilla; pero hay en sus biografías un notorio paralelismo. Ambos son desairados por la Corte, que no les comprende, y que exige de ellos una sumisión que era imposible a la rebeldía de su temperamento. Valladolid es un refugio para el orgullo herido del castellano, como Toledo lo es para el cretense. Al uno y al otro, el pueblo —el pueblo en el más amplio sentido de la palabra, que abarca a hidalgos de gotera, a clérigos y a frailes— les supo comprender, porque ambos artistas condensaron los mismos ideales que ardían en el alma popular. Pero es de notar una diferencia esencial en sus fortunas, que provenía acaso de la diversidad de sus temperamentos. Alonso Berruguete es uno de los pocos artistas españoles que supo crear escuela, difundida por numerosos y hábiles discípulos, en tanto que el Greco permanece como un hito ingente y aislado, con algún imitador servil, pero sin continuadores, sin que ninguno de sus contemporáneos se atreva a recoger su tremenda lección.

Aun cuando ninguno de ellos naciese en un ambiente social muy ele-

vado, ambos eran aristócratas por el refinamiento de sus gustos. El Greco vivía señorialmente, con lujos que escandalizaban a sus contemporáneos, en las casas del Marqués de Villena. Berruguete tenía pretensiones hidalgas y se hacía llamar Señor de Villatoquite y de Ventosa de la Cuesta, aldea cuyo nombre es, para Bertaux, “todo un paisaje de Tierra de Campos”, y edificó casas propias, señoriales, en Valladolid. Ambos tuvieron conciencia de la excelstitud de su arte, y esta circunstancia hizo del uno y del otro tozudos pleitistas.

Si sus vidas corrieron paralelas, aun cuando en diverso tiempo, sus conceptos estéticos van hermanados también. Alonso Berruguete y Domingo el Greco son hombres de la Edad Media que prolongan el sentido medieval del arte y de la vida en pleno triunfo del Renacimiento, cuyos cánones formales aceptan, pero sin dejarse contaminar por su espíritu de paganía. Acaso esto se debiese al sedimento oriental atávico que vivía en la hondura de las almas del pintor y del escultor, nacido éste en la Castilla morisca de finales del XVI, en la cual tantos siglos de convivencia con el Islam y con la Sinagoga habían dejado huella imborrable; oriundo el otro de un país bizantino heredero de las viejísimas culturas orientales. Ni Berruguete ni el Greco eran del todo “Europa”, a pesar de su voluntad de ser europeos.

Hasta aquí se puede llevar el paralelismo entre ambos artistas. Ha llegado el momento de precisar las diferencias fundamentales que les separan, a pesar de sus anecdóticas coincidencias. Lo que divide radicalmente la escultura de Berruguete de la pintura de Domingo es que la obra del cretense es impasible, en tanto que la del imaginero castellano es la expresión viva, patética, del dolor. El Greco será siempre en lo profundo de su alma, a pesar de la impronta que pudiesen dejar en ella Venecia y Toledo, un bizantino, educado con los monjes de Creta. Y el arte griego, desde la escultura arcaica del siglo VI antes de Cristo, hasta las miniaturas y los frescos de las escuelas dependientes de Bizancio, repugna la representación del dolor. El griego no puede concebir que la majestad de los dioses, el decoro de los héroes se humille con la expresión dolorosa que altera la armonía de los miembros y la serenidad de las

facciones. Se admite, quizá, la melancolía, pero no el sufrimiento. El guerrero moribundo se derrumba sin que se conmuevan las facciones. Solamente en el período helenístico, que es, al cabo, un momento barroco, Laoconte —el Laoconte que copió Berruguete— levanta al cielo una mirada dolorida. Los Cristos bizantinos reinan impassibles desde la Cruz y con serenidad, que no refleja ni alegría ni sufrimiento, se abrazan los mártires al instrumento de su tortura. Recordad el gesto, levemente melancólico, con que San Mauricio contempla el martirio de sus soldados.

Todo es, en cambio, “dolorido sentir” —el “dolorido sentir” de Garcilaso— en las tallas de Alonso Berruguete. El cuerpo de su “San Sebastián” se retuerce en un espasmo de dolor, y en el “Abraham” no se sabe cuál es la expresión de máxima angustia: la del padre, que mira al cielo, con el cuchillo en la mano, o la del hijo, que espera, sin poder explicarse el por qué el golpe que ha de truncar su mocedad; pero aun en las figuras cuya situación es gozosa, como la Virgen que sostiene en sus brazos al divino infante, el rostro refleja una dolorosa inquietud. Parece como si el escultor hubiese adoptado para sus personajes una expresión invariable de angustia que recuerda, más bien que a la del Laoconte o a la de Niobe, a la de las máscaras trágicas de los actores greco-romanos, con tanta frecuencia representadas en los monumentos de Roma.

Hay un momento, sólo un momento, en que estas diferencias se esfuman y en que ambos geniales artistas, en cierta manera, colaboran en una obra excepcional. En 1554, Alonso Berruguete contrata el sepulcro del Cardenal Tavera, que había sido en Toledo su constante patrocinador y que también, a título póstumo, a través de sus albaceas, había de ser mecenas del Greco. El escultor de Paredes de Nava, la villa en la cual quizá Jorge Manrique había compuesto el más hermoso canto a la Muerte que en verso castellano se haya escrito, compuso también, en alabastro, un maravilloso canto a la Muerte, cuya majestad se refleja en el rostro del prelado difunto como tal vez en ninguna otra obra de la escultura universal. No muchos años después, en 1577, llega Dominico a la Ciudad Imperial, en la cual había de encontrar el único ambiente en que era posible su concepto del arte, aun cuando es verosímil que, de los tesoros

acumulados en ella, solamente la obra de Berruguete —la incomparable teoría de los respaldos del coro catedralicio— pudiese impresionarle, a lo menos en el aspecto iconográfico. Pero, cuando está ya absolutamente penetrado del ambiente toledano, ha de pintar un retrato del Cardenal para su fundación predilecta. Acude, para documentarse, a la figura yacente de Berruguete, y de tal manera conmueve su sensibilidad, que no hace otra cosa que una interpretación pictórica de la mascarilla funeraria. En el retrato del Greco, el Cardenal aparece como vivo, pero con una vida ultraterrena, como la de un espectro bienaventurado a quien algún misterioso afán llamase otra vez a la tierra.

En estos años en que comienza a declinar el siglo xx, la sensibilidad española se ha conmovido ante una serie de brillantes conmemoraciones. En 1960, el centenario de la muerte de Velázquez; en 1961, el de Alonso Berruguete. Las exposiciones en el Casón del Retiro y en el museo Jacquemart-André, de París, han situado a Goya en el primer plano de la atención universal. Es justo cualquier homenaje a estos españoles que han puesto a España en situación de primera potencia y han creado un imperio más perdurable que los forjados por navegantes y conquistadores. Hoy, en esta sesión conmemorativa del magno escultor de Castilla, quiero dar gracias a la Providencia, que ha sido pródiga con España, en otros aspectos tan desventurada, en los valores de más excelsa calidad humana: los santos, los poetas, los artistas.

PERPLEJIDAD Y RENDIMIENTO ANTE ALONSO BERRUGUETE

POR

ENRIQUE PEREZ COMENDADOR

ACEPTÉ alegremente y con espíritu de servicio —servicio a la Academia— la indicación de nuestro Director pidiéndome preparar este trabajo con motivo del Centenario que hoy conmemoramos. Pero bien sabe Dios que al acometerlo me encontré embargado, no sólo por lo arriesgado que es hablar de Alonso Berruguete con sinceridad y conocimiento, sino porque posiblemente habremos de reiterar aquellos que otros hayan dicho. El hombre y sus obras están ahí, y éstas son como son, siempre las mismas, hablan por sí solas un elocuente e inconfundible lenguaje, y no podemos, por el prurito de decir cosas nuevas, cambiar su naturaleza.

Cábeme el honor de contribuir a esta conmemoración, y he querido, con devota cordialidad, tributar pleitesía al artista castellano, no sólo con palabras, sino peregrinando ante su obra, a los lugares en que nació y alentó, y al pueblecito vallisoletano en el que reposan sus cenizas.

En la peregrinación hay una calidad de ensueño y de fe que va hasta el infinito. Peregrinando, como la fe no era muy firme, dudábamos, analizábamos, compulsábamos y se nos esfumaba la fe; mas queriendo desentrañar el por qué de esa fuerza avasalladora, potente más que la razón y que la medida, que penetra, sobrepasa la materia y de ella emana, la fe se nos encendía.

Así hemos peregrinado por la varia geografía toledana, castellana y extremeña, inquietos, afanados ante la contradicción berruguetiana, sacudidos por movimientos de perplejidad y de rendimiento. Al rendirnos reconocemos y admiramos. Peregrinando, hemos tratado de entrever, de comprender.

Ayúdanos a comprender y gozamos con mayor intensidad de la plástica donatelliana, por ejemplo, cuando nos hemos adentrado en la Toscana, percibiendo su gracia inseparable de un orden, la agilidad mental y la vida

chispeante de Florencia, la total armonía entre ciudad y paisaje, entre asunto e interpretación.

Del mismo modo entrevemos, entiendo, la conexión de Alonso González Berruguete con el medio, pese a sus innegables influencias, lejanas o próximas, y la contradicción consigo mismo y con su medio.

Nace en tierra de Campos, donde el paisaje, la tierra, es ancha, y el cielo inmenso; donde para apercibirse y entenderse —si alguien se entiende allí— hay que gesticular y gritar. Quizá por ello, Berruguete, que no quiere pasar desapercibido, grita y gesticula desorbitadamente.

Alienta en la vieja Castilla, en los campos góticos, en los que, al fondo de los caminos, tras las lomas y los oteros, castillos y torres emergen sorprendentes, orgullosos y dominantes, mientras el caserío, como a borbotones, se agrupa en torno, se desparrama y pierde en el paisaje, en el fondo sobriamente policromo, insospechado, de tierras pardas y grises, manchadas; de oro destacándose nítido y recortado sobre los otros tonos, en otoño, y, cuando el verano declina, áureas, ardientes se nos muestran.

Así vemos en los retablos, en las imágenes y composiciones de Berruguete, en sus policromías más bellas y logradas, cómo el oro domina. Así son también sus agrupaciones: caprichosas, desordenadas en torno a una figura principal y dominante.

Y cuando nada más mirar nos apercibimos de la propensión a lo teatral de la escultura berruguetiana, diríamos que fué Alonso un autor dramático de la plástica, que precede a nuestros grandes dramaturgos.

Pensamos en esas plazas castellanas, irregulares, de soportales misteriosos, las cuales, con sus columnas y capiteles de acusada profundidad, a trechos luminosas, a trechos recónditas, son movidos, magníficos y mágicos escenarios donde se representaban autos sacramentales, se jugaban torneos, corridas o capeas, bailes y fiestas, y en los que el río de la vida discurría y sigue discurriendo bullicioso.

Esos retablos, en los que los grandes planos y el orden se rompen o interrumpen, y en ellos esos Cristos y Vírgenes que ni nos edifican ni nos mueven a la piedad; santos, profetas y apóstoles, reyes y sacerdotes de expresión doliente, que no nos dicen nada amorosamente, acólitos, pueblo y

soldados —el coro— que parecen a veces danzar en sus hornacinas o relieves, sea en Valladolid o Toledo, ¿no son como una suerte de apocalíptico conjunto teatral presentado o intuído por Berruguete en estas plazas castellanas?

Con ánimo fraterno, dejándonos emocionar, hemos transitado el camino sin amparo ni cobijo por el que, restos mortales ya, se acercaba a su tumba el gran artista. A través de la meseta, campo sin fin al filo de octubre. Entonces como ahora cielo ya otoñal; sobre nosotros nubes negras y rasgadas que, a intervalos, impelidas por el viento, proyectan su sombra sobre la comitiva, y, a intervalos, el sol nos quema o sentimos frío.

Bordeamos el lecho seco de un riachuelo y apercibimos ya, desde la cañada, en el altozano, el caserío, la torre maciza de humilde ladrillo, y ella y la iglesia, dominadoras como Alonso lo sería en vida. Estamos en el lugar de la Ventosa, señorío que fué de Berruguete.

Aquí, en su parroquia, bajo la pisoteada tarima del presbiterio, a pelo de tierra, yaces tú, Alonso González Berruguete, que tanta y ardiente vida propia derramaste, y junto a tí doña Juana de Pereda, la esposa que sin duda estimuló tus ambiciones, y que siendo hembra y madre, no pudo o no supo penetrarte de sensualidad o seducción por la belleza formal ni tampoco de ternura, humanos sentimientos consustanciales de la vida y del arte, ausentes en casi toda tu obra.

¡Alonso! He transitado caminos que tú transitaste, por tu Castilla, por tu tierra de Campos, por la imperial Toledo y por la Italia de todos nosotros. Los caminos reales y los ideales. Mis pies, con polvo de otros caminos que tú no transitaste, impuros pero amorosos, han rozado más que hollado el área en que yaces.

De mi corazón ha bajado hacia ti un efluvio cordial. Permíteme que ahora, que te sonreirás de tus flaquezas y de tu humana miseria; que, de poder hablar, no me imprecarias, permítenos que nos adentremos un tanto en tu obra y en ti mismo, no sólo en lo que de grande y ejemplar comportas, sino también en lo que tú y yo sabemos que no lo es.

Ya más allá de este mundo, seguro de tu gloria, no vas a continuar

litigando. Si tus construcciones son frágiles harto frecuentemente —lo sabías—, no fué siempre porque Dios no te dotase de los talentos para hacerlas sólidas, ni porque en un rasgo temperamental las dieses de lado. Lo que somos y sentimos en cada momento, a la obra pasa, ¿no, Alonso?, mermándonos a veces altura y amplitud de vuelo. Tú, que en ocasiones volaste alto y vertical, lo sabes. Y esto sí, ya no te hace sonreír, sino conmoverte en la tumba, pesaroso de no haber mantenido siempre tensas tus alas.

Más serena tu alma, Alonso González, la gloria es tuya; porque cuando acertabas, fogoso Berruguete, metamorfoseabas el leño inerte en criaturas dolientes, poseídas, plenas de un impulso vital que, a ti al menos, hacia Dios te elevaba y a nosotros nos estremece.

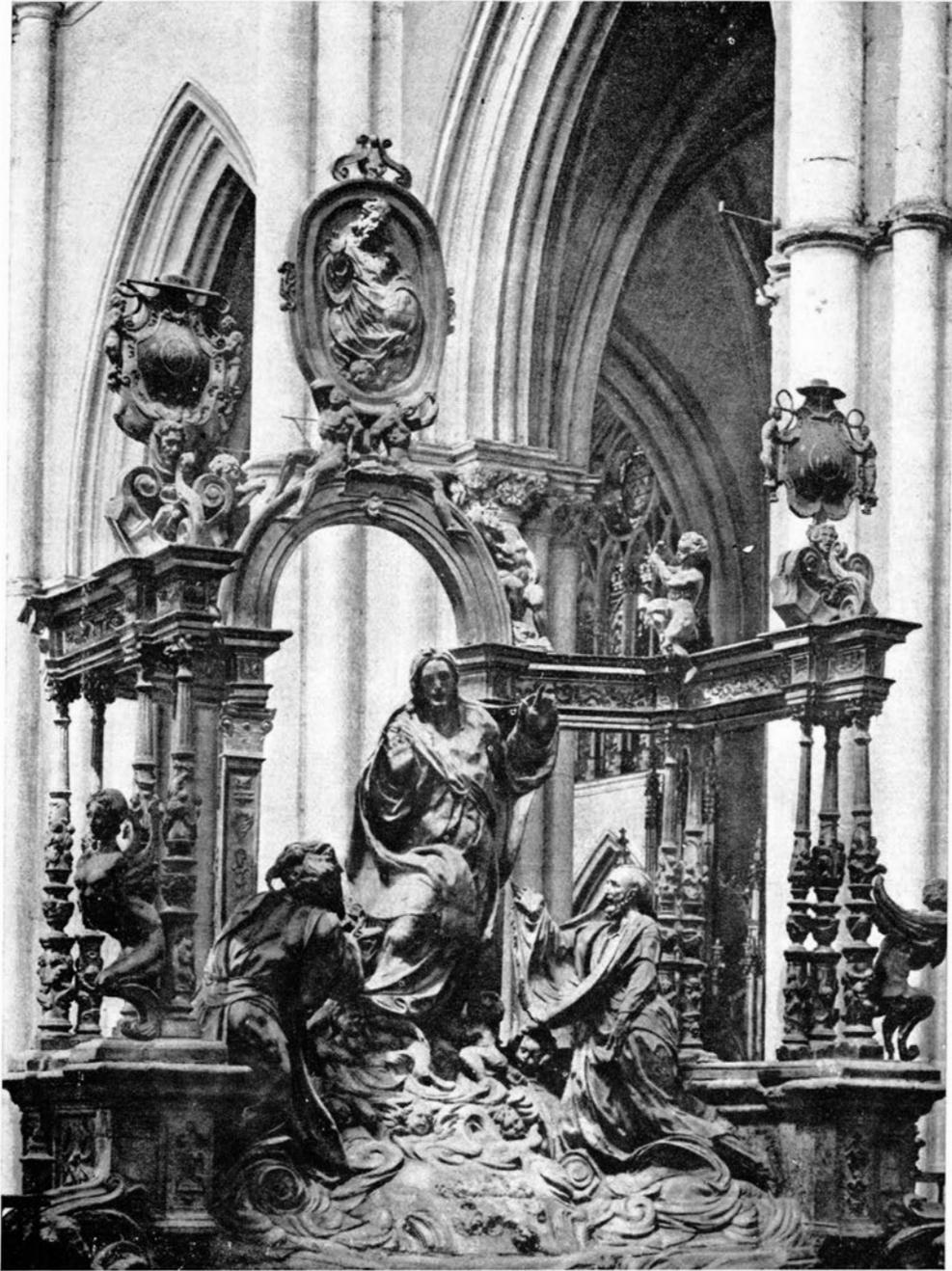
No sé si eres gótico, barroco o renacentista, romántico o decadente. Eres tú, Alonso Berruguete, y sigues vivo en tu obra, pues nos lo estás diciendo, las obras que no son mera materia elaborada con artesana pericia o aun con ciertas reglas escolásticas, las que, como las tuyas, han sido animadas por la magia del arte e impregnadas de nuestra pasión, son lo que son, y viven más allá del tiempo y de los estilos.

Te desazona, ¿verdad? (aunque no te desazonaría en vida), que se diga y se repita, ditirambo sobre ditirambo, que Berruguete es el escultor más español de todas las épocas o el más grande de los escultores españoles. Tú, que tenías conciencia de nuestra herencia y la admirabas, aunque la derrochabas, tú y yo no olvidamos tan a la ligera los innumerables bultos redondos, verdaderas obras maestras de la escultura propiamente dicha, esparcidos por el suelo ibérico.

Algunos de éstos, españolísimos, se caracterizan precisamente por su naturalidad, por su contención y señorío, porque no hay en ellos afectación ni énfasis, y sí una vida ardiente que, sin descomponerse ni alterarse, penetra la materia hasta hacernos olvidar que lo es.

Así los de Mateo, el de Santiago y el del Doncel de Sigüenza o los de Mercadante, los de Martínez Montañés o los de Juan de Mesa. No se les niegue, por esos sus modos sublimes de obrar, la calidad de genios.

Mas, en aquel tiempo, en todo país había señorío y pueblo, y aquí



BERRUGUETE: Jesús entre Moisés y Elías.



BERRUGUETE: Noé.



BERRUGUETE: Santa Catalina.

nuestro pueblo ha poseído, y posee aún, virtudes y modos de ser heroicos y geniales, si que también anárquicos y desorbitados.

Tú, no obstante el ansia de señorío y de riqueza que te dominó, de este pueblo arrancas y a él perteneces, pues que incorporas a tu arte temperamental, anárquico y desorbitado, el bullicio, el movimiento impetuoso, la incontención, la inclinación por lo aparatoso y teatral.

Como todo gran talento, emerges y te elevas sobre el medio, vuelas, pero no has podido desprenderte del lastre de sus vicios de conformación

Vicios de conformación adquiridos quizá cuando casi niño aún, sin percartarte tal vez de la nobleza y maestría paternas que en casa tenías, bullirías, te agitarías por los talleres palentinos, impresionado por el quehacer artesano y la polícroma imagería de entalladores, escultores y pintores, que en torno a la obra de la Catedral pululaban. ¡Y cómo te arrebatava entonces aquel Juan de Valmaseda!

Acaso soñaste ser como los maestros italianos que conocías, labrar obras monumentales, independientes, obras de aquellas que, como el Gattamelata o el Colleoni, el David o el Moisés, se bastaban para prestar fama y rango a un artista. Y lo soñarías más cuando, vuelto a la Patria ya con renombre, el Emperador te hacía pintor de Cámara. ¿No habrías preferido —¡claro que sí que lo preferirías!— recibir encargos de aquella naturaleza?

Habías visto, vivido, la magnificencia de los príncipes italianos, el interés primordial que hacia el Arte les movía, el rango primerísimo que a sus artistas otorgaban, y te encontrabas allá en Zaragoza o en Granada, que ni eran Italia ni tu Castilla, joven y ambicioso, con que el príncipe más poderoso del orbe, vocado a otras empresas, no paraba mientes en ti.

Acaso, como decía un día que de ti dialogábamos, este hombre penetrante y artista que es Lafuente Ferrari, ello te desilusionó, y al verte constreñido a instalarte en Valladolid a fabricar retablos y santos de palo, tú, español extremado, no muy dado a matices y finezas, no te importó ya lucrarte sin servirla, con tu escribanía del crimen, o vender vino, y litigar por esto y por lo otro, y fabricar, fabricar santos de palo en tropel.

Mas también los santos, la imagería, son escultura, y en la antigüe-

dad la imaginería, efigiar dioses o deificar a los hombres fué el gran arte de la escultura. Así, tú, gran artista, de grado o no, sumido en la tarea, te entregaste. Y cuando te entregabas, diste rienda suelta a esa furia que en ti portabas, y con ella, emoción y categoría al leño.

Alonso, estás presente en nosotros. Cierto que eres españolísimo y, como conveníamos con Abel Bonnard, más un temperamento que un genio, que hacías lo que querías, y a otra cosa.

Sí, eras un temperamento, y en ello no hay mengua, Alonso. El temperamento que en Arte dura quizá más que las ideas, "es la piedra del edificio".

Españolísimo y temperamental, eres siempre el mismo; ¿quién con más personalidad y estilo?, pero de tal modo que, habiéndote formado un mundo dentro de ti, nos llegas con reiteración como un sueño tormentoso, al embeber tu propia savia.

Salimos al aire, entre dos luces, cuando caserío y paisaje se funden ya con el cielo, cuando todo se torna misterioso, y evocamos fugazmente el taller del escultor en su casa-palacio vallisoletana.

Espacioso, no muy iluminado, que al maestro le placen, sobre la penumbra, las luces violentas de las grandes ventanas. A través de ellas divisamos el cobertizo en el que los maderos se preparan para su ensamblaje. Sobre los bancos dispersos se afanan ensambladores, entalladores y aprendices, y junto al hueco más luminoso ataca la madera, ya desbastada con la azuela, alguno de los que el maestro conoció allá en Palencia en sus años mozos.

Acá y acullá, figuras de barro esbozadas a modo de maniqués, sobre las que se han arreglado telas y estopa mojadas para ropaje y cabellos, que son copiadas más o menos y a las que el maestro, con golpes de gubia certeros, les insuflará la vida y la mecánica de que carecen. Fragmentos, manos y pies, y a veces cabezas que sirven, con poco más que las variantes que da el copiarlas a ojo sobre materia resistente, para una y otra figura; figuras que se hacen aparte por distintas manos y luego se juntan en una misma composición sin pararse a disimularlo.

Más allá otros aparejan, aplican tela encolada en las juntas, no siempre

bien ajustadas, y yeso. A veces, la escultura desnuda, ha sido tallada completa por el maestro, lo que es más placentero y rápido. Se le cubren sus partes con un tejido encolado, recurso nada escultórico, se apareja al igual que la madera, y al dorador.

En la estancia contigua, éste se aplica a su oficio con más pulcritud y esmero, que la superficie va bruñida y no admite prisas ni chapucerías.

¿Dónde hemos visto antes esa mano que se repite en una y otra figura? ¡Ah!, viene en línea directa de Donatello, plena entonces de expresiva naturalidad y vida. Miguel Angel, ya con afectación y retórica grandiosidad, la personaliza, y aquí la vemos repetida y crispada, convertida en receta de taller, aunque, sin embargo, en esta y aquella imagen no deja de ser vigorosa y palpitante. Es que el maestro las ha tocado.

Calladamente franqueamos una puerta apenas entreabierta. Un gran Cristo nos sobrecoge, y no sabemos si sus brazos abiertos nos rechazan o nos abrazan. San Juan y la Virgen a su lado, contorsionados, aminoran nuestro ánimo; mas de soslayo, divisamos diseños acá y acullá que se nos antojan, a veces, miguelangelescos; resbalamos la mirada por las pinturas intrascendentes y, ¡oh, delicia!, descubrimos bocetos y más bocetos en barro, en cera, y entrevemos entero a Berruguete, la esencia de Berruguete. Es el impulso creador fresco, evidente. Aquí, la composición está más trabada, el ritmo abarca el conjunto, la libertad sin la resistencia del leño es absoluta y la fuga se hace más patente.

Sí, son los bocetos y modelos que serán copiados sobre la madera, a ojo, por distintas manos, con prisa, y que si conservarán en sus líneas generales el impulso que el maestro les dió, perderán su unidad y armonía. Entregados a manos no siempre expertas, a veces quedarán, porque el maestro no puede tocarlo todo, dispares, desproporcionados en sus partes, dislocados dentro del conjunto, y defectuosamente modelados. Felizmente, el aparejo que envuelve y la policromía siempre rica y bella cubrirán y salvarán impericias y descuidos, resaltando las movidas superficies aéreas que, si verosímilmente responden a las sugerencias del paisaje, tienen su ascendencia en las policromías góticas de origen nórdico, en las que el oro jugaba un papel primordial.

¿Qué fué de aquellos diseños y bocetos? ¡Descorazonadora incuria española! Nunca los gozaremos ya.

Se compara a Berruguete con Miguel Angel. Insistimos. Cierta es su influencia. Sin embargo, son dos espíritus dispares, opuestos.

En Miguel Angel, abrumado de problemas y preocupaciones, intelectual, vemos siempre una voluntad ordenadora, el gesto elocuente, la sabiduría que no falla, medida, y una construcción equilibrada, compensada.

Hay en Berruguete una fuga ardiente, extremada, algo así como una vida apasionada que bullera dentro de la materia, y ésta, no pudiendo contenerla, descompusiera sus formas. Es el temperamento incontenido a que hemos aludido.

Examinemos brevemente, como ejemplo, la obra que sirve de llamada a la exposición conmemorativa.

En este Abraham sacrificando a su hijo está presente, como en toda la obra berruguetiana, Italia. ¿Recuerda Alonso, cuando lo aboceta y realiza, a Donatello y Miguel Angel, como piensa Orueta? Creemos que sí. No obstante, por mucha similitud que encontremos en actitudes y agrupaciones, vemos en seguida que las obras de los florentinos y la del castellano son, más que diferentes, opuestas. En Donatello, la composición está contenida dentro de un bloque; más aún en Miguel Angel. En Berruguete todo se escapa del bloque. Ante los italianos recibimos una sensación de solidez, gravedad y equilibrio, que en el español se traduce en inquietud e inestabilidad. En los florentinos, el todo y las partes están tratados con la misma sabiduría y cuidado, pues para la plástica tanto cuenta un miembro de Abraham, de Isaac o de un esclavo, o una parte de los mismos, como la cabeza. En Berruguete, Isaac es un elemento pasivo, y se le descuida, como se descuidan otras partes; Abraham es el sujeto, y en él, hacia las extremidades, que expresan y actúan, y hacia el rostro, fluye toda la llama. En el rostro culmina la expresión y la acuciante atracción de la obra.

No se pretenda asociar a Berruguete a ciertos movimientos —ahora le

toca a él— que, más que romper con el pasado o renovarlo, tratan de destruirlo.

Berruguete, por el contrario, construye siempre, y siempre dentro del gran arte. Cuando recuerda a Miguel Angel o Jacopo della Quercia, a Donatello o Brunellesco, a Ghiberti o Ghirlandaio o, simplemente, a algún maestro castellano, lo hace, auténtico artista que fué, impresionado y sensible; trata incluso de imitarlos.

Lo que acontece es que el temperamento extraordinario de Alonso, superior en ocasiones a los de aquellos a quienes recuerda, avasallador, se impone a su mismo propósito y, pese a su construcción incorrecta, mas construcción siempre, nos da obras nuevas y distintas, firmemente entroncadas con la gran tradición, continuándola, precisamente, con esa savia hirviente que él aporta.

Si en algo se asemeja a nuestra época, es en la fiebre de la prisa, que a todas luces evidencia su obra. Que no se arguya tampoco que esta prisa y, por ende, esos fallos o caídas que, pasada la primera impresión, nos dejan perplejos, son los rasgos por los que su personalidad brilla.

¿Cuál no sería la grandeza suya si nos hubiera dejado algunas obras escultóricas completas como las dejaron, con menos fuego y fuga, algunos de aquellos en que él pensó o admiró?

Porque, ¿dónde está la escultura berrugueteana, el bulto redondo de rotunda solidez y contorno, míresele de donde se le mire, esto es: en el que el juego de espacios y volúmenes tangibles y visibles podamos gozarlos, vivirlos, en sus innumerables cambiantes al rodearlos?

Sus tallas, sus bultos, no nos interesan más que desde un punto de vista frontal, para el que ciertamente fueron compuestos.

En Toledo, donde —salvo en Santa Ursula— el oro y el color están ausentes, todo actúa en función de un plano, puesto que las figuras, las formas a él adheridas pugnan por proyectarse fuera del mismo y de su marco, en el que se encuentran como aherrojadas. Aun en la Transfiguración se siente ese plano, y la misma piedra sepulcral del Cardenal Tavera, excepto la viviente cabeza del cadáver, es una sucesión de relieves que rodean el gran bloque pétreo.

Siempre un concepto pictórico, frontal, que sólo en algunos fragmentos llega a ser bulto redondo en contradicción manifiesta con el resto del relieve, en el que los escorzos a que obliga el concepto están mal resueltos.

Acontece, sin embargo, que en todo gran maestro de la escultura, aun en el relieve, vemos el bulto redondo.

En Berruguete, a la inversa.

Le obsesiona hacer patente la forma humana, el desnudo, bajo las corrientes y remolinos rítmicos o cadenciosos de sus telas; mas estas formas suelen estar sin la amplitud y rotundidad, de esa envoltura tibia y mórbida de la humana criatura, de aquella pesantez y gravedad que las hace amables. Son formas reseca, duras, y si nos arrastran en su flamear constante, no nos invitan a acariciarlas por temor a lastimarnos con su sequedad y dureza.

Hay en estas formas, a veces, un dualismo de mezquindad y de brío. Es la ejecución a cuatro manos; las del oficial y las del maestro; mas difícilmente encontraremos esa cosa hermosa que da solemnidad y siglos a la plástica, esto es: el balanceo justo de las masas nobles, el equilibrio y concordancia de vanos y macizos, la armonía de los volúmenes entre sí, ese imponderable que une y enlaza unos elementos con otros en toda composición escultórica.

Por cuanto antecede, ¿habríamos de sostener que Alonso Berruguete no es enteramente escultor? Escultor, repito, en el sentido de construcción de bultos, monumentales volúmenes, concretos y reales, en el espacio; en juego y equilibrio variante con dicho espacio, sea envolvente o contenido entre ellos. En este sentido, digo, que fué consustancial al arte de la escultura a través de los siglos, y sigue siéndolo, más ahora, a través de las teorías abstractas y espaciales.

Si no enteramente escultor, y menos pintor, aunque fácil dibujante, ¿qué eras, Alonso? Tu obra es toda teatral, dramática: la danza, las actitudes compuestas, los ritmos y cadencias musicales, la mímica y aun el maquillaje que exalta la expresión de los rostros, están en ella. Y el color, y el oro que da calidad y es de gran efecto. Esto, el efecto súbito,

impresionar de pronto y de frente en un conjunto —sea un retablo, un relieve o una figura—, era tu fuerte. ¿Te recuerdo la Transfiguración de Toledo? Sí... aquello es un conjunto teatral, como lo es la de Ubeda.

Sin duda eras un gran decorador, que para impresionar utilizabas el carboncillo que diseña y organiza, la gubia que hace real y tangibles las ideas, el pincel que las realza y abrillanta, al mismo tiempo que el numen tuyo hacía vibrar en ti la lira o la más varia gama musical. En suma, Alonso, eras un gran artista temperamental.

Tu garra españolísima, fascinadora, se impone a tu propósito, a la prisa y a tus flaquezas. Ese salirte las cosas a tu modo, como no le salían a ningún otro ser, te salva y te hace remontarte y subyugarnos por encima de clasificaciones, de nomenclaturas, de conceptos. Es la magia del Arte, de tu Arte, y ante él nos rendimos.

EL ARCHIVO EPISTOLAR DE DON JESUS DE MONASTERIO

SEGUNDA SERIE

POR

JESUS A. RIBO

NOTA PRELIMINAR

EL número de ACADEMIA correspondiente al trienio 1951-1957 insertó una serie de cartas que numerosos músicos españoles habían dirigido al insigne violinista y compositor cuyo nombre figura a la cabeza de este artículo. Ahora copiamos otras de pintores, Académicos los más.

Diremos, ante todo, que cuando aún estaba don Jesús en un colegio bruselense, le dijeron los profesores a su tutor que el niño mostraba en igual medida manifiestas aptitudes para la música y para el dibujo. Después don Jesús llegó a decir que los pintores eran primos hermanos de los músicos y que los médicos eran primos segundos. Más tarde llegó a reunir en su sala cuadros de Madrazo, Menéndez Pidal, Garnelo, Haes, Martínez Cubells, Casimiro Sáiz, Salces, Ruiz Luna, Doria y Pombo, todos ellos regalados por sus autores, con los cuales tenía el violinista una leal amistad, lo mismo que la tenía con Pradilla.

La hija de don Jesús refería varias anécdotas relacionadas con pintores. Un día visitó don Jesús a Pradilla en el estudio que éste ocupaba en la calle de Rosales. Pradilla le dijo: "Registre usted por todas partes y llévese lo que más le guste". Juzgó Monasterio poco importantes aquellos cuadros y convinieron los dos amigos en que más adelante podría efectuarse la elección ante mejores obras; pero Pradilla murió algo después y el músico se lamentó de su desacierto al oír aquella oferta cordialísima. Cuando Sorolla dejó Valencia para instalarse en Madrid, alquiló un piso en la plaza de la Lealtad. Recibidos el músico y su hija entonces en un sencillito aposento, donde sólo había tres sillas, una guitarra y algún otro trasto, se habló de Arte, y don Jesús manifestó que para pintar bien no bastaba el talento, pues además era indispensable dibujar y borrar mu-

cho. También iban don Jesús y su hija a casa de “Garnelito”, como llamaba aquél familiarmente al pintor José Garnelo. Entonces era éste un joven alegre. Tocaba la guitarra, sus hermanas bailaban sevillanas con salero y todos saboreaban las cañitas del vino que aquel pintor recibía de sus padres, residentes en Montilla.

La recíproca admiración de don Jesús de Monasterio y don Federico de Madrazo era profundísima. Un día mostró éste el deseo de retratar a aquél con su Stradivarius. Al realizarse tal deseo, alternaban la interpretación de bellas obras musicales con el manejo de los pinceles, produciéndose así aquel lienzo del que diría repetidas veces Madrazo: “Este es el retrato que he firmado con mayor satisfacción”.

Ahora, una anécdota final antes de reproducir el epistolario a cuya selección hemos procedido. Don Jesús de Monasterio vivía en la calle de San Quintín —aquella misma donde habían morado, entre otros, los maestros Arrieta, Pedrell y Emilio Serrano—. Al morir don Jesús, la Real Academia de Bellas Artes dedicó a su memoria una lápida. Había el propósito de colocar ese homenaje póstumo en la fachada de aquel edificio; pero el casero, que era un ex ministro, se opuso a la colocación porque no quería estropear la fachada. Esto sucedió a principios del siglo actual...

* * *

CARTAS DE DON FEDERICO DE MADRAZO

La primera está dirigida al músico don Santiago de Masarnau, y las siguientes a don Jesús de Monasterio, salvo indicación en contrario.

I

15 de 9bre 1870.

Mi querido Santiago:

No he contestado a tu carta-recuerdo, que tuve el gusto de recibir el domingo (ante ayer) porque tenía la esperanza de hallar un par de días

en la presente semana para concluir al menos la cabeza en el retrato de Monasterio; pero veo que me es del todo imposible por lo atrasado que tengo (a causa de varios cambios y arrepentimientos más o menos infelices) el retrato de la Marquesa de Larios, que he prometido entregar inmediatamente y cuyo marco está ya esperándome y muerto de risa.

Así, pues, no tendré más remedio que dejar el retrato de Monasterio para cuando vuelva de Santander, y espero que querrás continuar el encargo de recordármelo, que yo quedo en el grato deber de buscar y encontrar los días para las sesiones precisas, que creo no bajarán de 5.

Hasta muy pronto, de todos modos, y queda tuyo siempre afmo.

FEDERICO.

Envió Masarnau esta carta a Monasterio con la siguiente nota:

Vea V., mi querido D. Jesús, lo que me escribió ayer Federico.

Deseo saber cómo sigue V. de salud y procuraré que el que lleve la presente se informe.

Siempre de V. afmo. de corazón,

SANTIAGO.

Cedaceros, 11.

16/11

II

14 de Febrero 1871.

(22 Greda)

Querido amigo Monasterio:

Uno de estos días tendré el gusto de escribir a V. proponiéndole dos días para las dos sesiones que nos faltan, y V. me dirá si le convienen: Ya tengo deseos de *verle a V. concluido*.

Ahora lo hago para otro asunto. Desea un amigo mío, el Conde de Benazuza (marido de la linda retratada que ha visto V. en mi Estudio), que por intercesión de V. le proporcione abono *de un palco* para los próximos conciertos del Circo de Rivas.

Si esto es posible, ya me lo dirá V., y si no lo fuese, espero que V. podrá acaso hacer que lo sea, ¿no es así?

Hasta la vista, y siempre de V. afmo.

FD. DE MADRAZO.

III

Martes 26 de 9bre 1872.

Querido amigo Monasterio:

V. sabe que su retrato está listo y esperando su traslación; pero V. no sabe que me he constituido en *secuestrador* (he abrazado esa noble profesión) y que es preciso que me dé V. lo que a pedirle voy para el rescate de su *alter V.* Lo que le voy a pedir y lo que me va V. á dar, ó á prometer, con la intención deliberada de cumplirlo por supuesto, es que cuando se abra el abono para los conciertos del Circo de Rivas pueda yo contar con un buen palco para la *Sra. Marquesa de Larios*. ¿Me lo promete V.? En este caso cuente V. con que recibirá muy pronto su efigie y la de su violin.

Queda siempre de V. afmo. amigo y servidor,

FD. DE MADRAZO.

Respuesta de don Jesús de Monasterio a la carta anterior.

Mi distinguido amigo:

¿No le parece a V. soberanamente injusto que V. no tenga ni el más insignificante recuerdo mío que le traiga a la memoria el sincero afecto que le profeso, mientras que yo poseo uno de V., y tan inapreciable, que él solo basta y aun sobra para que la posteridad no pueda sepultar en el panteón del olvido á este pobre músico?

Si á V. no se lo parece, á mí sí, y por tanto no extrañaría que, á fuer de verdadero amante de la música, me disuene semejante *falta de armonía*.

Sea V. pues, una vez más bondadoso conmigo y dignese aceptar el

adjunto pequeñísimo recuerdo, que con tanto gusto le ofrezco, suplicándole al propio tiempo que le considere únicamente como un testimonio de gratitud de su affmo. amigo y admirador

q. s. m. b.,
J. DE MONASTERIO.

IV

Lunes 10 de Febrero 1873.

Mi querido amigo Monasterio:

¿Pero qué ha hecho V. conmigo? Hay cosas que pueden y que quizás también deben hacer las personas que solo son conocidas en este mundo por sus riquezas; pero de ninguna manera los que valen por los dones recibidos del Cielo y por lo que han trabajado estudiando sin cesár...

¿Qué necesidad tenía V. de enviarme ese regalo? — Absolutamente ninguna.

¿Qué me ha movido á hacer su retrato? el deseo y el gusto de ofrecerle esa pequeña prueba de mi amistad y simpatía, y al mismo tiempo de admiración por su talento.

Además; también me movía algún interés, y era que si el retrato no salía del todo mal, ó era digno de V., pudiesen, andando el tiempo, figurar en él juntos nuestros dos nombres. — Por consiguiente ya quedaba yo con esto suficientemente retribuido.

Y si á ello se agregan los deliciosos ratos que, hasta en mi Estudio, me ha hecho V. pasar haciendome oír en nuestros descansos divinas armonías por medio de su *mimado* violin, resultará que el deudor era yo, y nó V.

Créame V., amigo Monasterio! cuando me entregaron ayer tarde el estuche tuve un verdadero sentimiento...

Lo que V. ha hecho me demuestra más y más que la excesiva modestia tiene también sus inconvenientes, y es que los hombres de verdadero mérito desconocen su valor.

De todos modos y ya que ha querido V. que sea yo dos veces su

deudor, no puedo menos de darle las más expresivas gracias por su cariñosa carta y por su delicado obsequio; quedando aunque siempre con el sentimiento de haberlo recibido, su más apasionado amigo

FD. DE MADRAZO.

CARTAS DE DON PEDRO DE MADRAZO.

I

6 Nbre. 91.

Excmo. Sr. D. Jesús de Monasterio.

Un millon de gracias, queridísimo amigo, pero no puedo aprovechar su bondadoso convite, porque estoy faltando hace 3 semanas á la sesión de la Academia de la Historia, y sería posible que me animara esta noche á reanudar en ella mis tareas de secretaría, ya harto pesadas para mi suplente.

Pero si no me decidiera á ir, pasaré la noche estudiando un enorme é importante pleitazo en que he de ser mañana ponente.

Esto último además me convendrá mucho para mi salud, porque la noche ha de ser húmeda y fría, y mi catarro no está aún del todo curado.

Repito las gracias y le devuelvo los billetes porque serán muy buscados, y una gran lástima que se malogren.

De V. siempre afmo. y agradecido *ex-corde*

P. DE MADRAZO.

II

Lunes 26 Junio 93.

Pedro de Madrazo ruega á sus dos buenos amigos los Sres. Monasterio y Esperanza, que cualquiera de ellos haga el favor de suplirle leyendo en la sesión de hoy la petición adjunta, dirigida á que sea declarada Monu-

mento Nacional histórico y artístico la parte de fortaleza romana de la muralla de Zaragoza, ocupada por el monasterio de religiosos del Santo Sepulcro.

Es asunto en que tiene mucho interés el Sr. Cardenal Benavides, aunque por falta de tiempo no ha podido instruirse el expediente. Pero esto no debe ser obstáculo para que la Academia *motu proprio* lo pida, como ha sucedido otras muchas veces, entre ellas en el caso de la Catedral de Tudela, que se despachó á petición mía.

La Academia de la Historia pide también la declaración.

Si nuestra Academia aprueba mi petición y la hace suya, como le ruego, sírvase V. recoger ese borrador y que no lo manden para afinarlo, pues estoy algo calenturiento (por lo cual no voy a la sesión) y mi cabeza se resiste á coordinar ideas, y más aun á vestirlas de ropa decente.

De VV. afmo. amigo y s. s.

q. b. ss. mm.,
PEDRO DE MADRAZO.

Sr. D. Jesús: tiene V. una hija *encantadora*. Se lo digo a su mismo Papá.

CARTAS DE DON FRANCISCO PRADILLA.

I

Excmo. Sr. D. Jesús de Monasterio.

Roma, Junio 2-90.

Mi ilustre y querido amigo.

La presente tiene un doble objeto: el de recomendar a V. á la Sta. Emma Molins quien debe sufrir examen en el Conservatorio el día 6 próximo, no sé si de armonía ó de piano. Esta Sta. ganó el 1.^{er} premio de piano en unión de una prima suya, tocando la más conocida rapsodia de Liszt á cuatro manos en el concurso musical que V. presidió en Vigo:

la niña es muy aplicada, muy buena y posee un finísimo sentimiento; si su escesiva timidez no lo echa á perder, presumo que no tendrá V. que torcer para nada la vara de la justicia en su favor: además es tan bonita que á V., artista hasta la médula de los huesos, yo que soy al fin pintamonas y quiero y queremos mucho á la niña y á toda su familia, le ruego esconda o tuerza un poquito la justiciera vara en favor de mi recomendada y rinda así homenaje á la belleza y al Supremo Creador de ella. Una nota favorable la hará feliz, sin perjuicio de 3.º porque, Dios mediante, esta señorita no ha de hacer profesión de la música.

Por acá de música, salvo el *Orfeo* estoy yo cuasi en ayunas; un poco porque la música de Camara se hace en Roma por las tardes y no puedo dejar el trabajo y un mucho por mis enfermedades que me hicieron perder 3 meses y ahora estoy atropellado con el trabajo.

Quizá habrá V. sabido que estuve otra vez á la muerte con otro antrax y con la influencia. La Divina Providencia me conservó sin duda la vida en favor de mis hijos!

“Cavallería Rusticana”, opera en un acto de *Mascagni*, un joven desconocido y muy pobre, ha causado en Roma fanatismo; no pude oirla porque, cosa fenomenal en estas tierras, cuantas noches quise ir á oirla no logré encontrar ninguna clase de billetes.

De pintura: por acá hay una Exposición mediana hubo otra de un grupo de artistas, muy interesante.

Ya terminé desde mi regreso de Paris 3 cuadritos de un metro, para Inglaterra y tengo otros 4 más importantes en el horno y preparo y estudio otros más.

Nuestros afectos y recuerdos para su Sra. (c. p. b.) y para sus hijos; mi mujer me encarga salude á V. y con mil gracias y un abrazo, queda á sus ordenes su grande admirador y amigo

FRANCISCO PRADILLA.

II

Roma, Abril 24-91.

Excmo. S. D. Jesus Monasterio.

Ilustre y querido amigo mio: Gracias afectuosas por su cariñoso pésame; por sus oraciones; por sus buenos deseos hacia mi y sus votos por su salud: Atravieso por una época de penas que trato de llevar con paciencia y resignación.

Tengo a la vista su amable y agradable carta de Puente Viesgo y por contestarla con reposo y extensión se quedó sin contestar: Me había reservado mi mente desde las últimas navidades a fin de año para escribir a los amigos y ordenar mi nada escasa correspondencia, pero mi dolencia de estómago que tenía por casi curada, se exasperó en términos que me redujo en seis dias al estado de esqueleto; en Enero se cayó la escalera en que me hallaba subido y fui a batir contra el estómago desde cuatro metros de altura (con menos caída se mato dias pasados un excelente artista italiano amigo mio); me rompi un dedo; no pudiendo digerir emprendí la cura de leche con tan mal acierto que me puso de grave cuidado. Un consejo emprinco de quien habia pasado por iguales males me ha ido reponiendo con lentitud y ya puedo trabajar sentado y al *aire libre siempre*, en unos cuadros del tipo de la "Rivera de Vigo" que V. vio, los cuales trage *ineditas* de allá. e sufrido y sufro lavaduras de estómago y otras impertinencias que no son las que me curan pero que han puesto al descubierto que sufro un *Catarro de estómago* crónico y vulgar que los médicos se empeñaron en tratar como debilidad nerviosa por exceso de trabajo, cuando yo he sentido siempre la cabeza perfectamente firme y hasta con excesiva vitalidad. Conocido a tiempo mi mal hubiera sido cosa de un año; hay quien arranca mi tendencia a la irritación ¿cree V. en los médicos? Sin los inconvenientes, y gastos y dificultades que origina un cambio de domicilio ya estaríamos en España y quizá en Madrid; ningun progreso promete nuestra triste patria; dado mi mas triste caracter perderia en reposo y en beneficio, pero es cierto que existe el cordón umbilical moral

que nos liga al terruño; a lo menos a las naturalezas impresionables y artísticas; Sin esperanzas; demolidas casi todas mis ilusiones siento la nostalgia de la patria y la necesidad residir en ella: Será pues cuestión de meses nuestro definitivo regreso si depende de mi resolución. Dios pues sobre todo...

Varias veces hemos hablado de V. Con Garnelo, a quien estimo mucho por parecerme tan excelente persona como es excelente su temperamento de pintor; nos vemos poco porque mi enfermedad me obliga a hacer una vida de campo o de retiro y por conviccion eludo cuanto puedo el tratar de arte.

Repito a V. las gracias mi querido amigo y hago votos porque su salud mejore, sin la cual no hay gusto ni para el arte ni para nada. Sirvase V. ponerme a las órdenes de su Sra. (c. p. b.) ofreciéndola nuestros respetos, reciba V. también los recuerdos de la mia; felicidades para sus hijos y V. reciba el vivo afecto que le profesa su admirador y amigo

FRANCISCO PRADILLA.

III

Roma, Enero 14-92.

Excmo. Sr. D. Jesus de Monasterio.

Ilustre amigo mío: Muchas gracias por su cariñoso saludo de año nuevo...

Me alegraria mucho ir por la *tierra* a pasar en ese suelo bajo ese sol, entre los buenos amigos, una buena temporada; pero hay que trabajar y recuperar algo de lo perdido con tanta enfermedad y contratiempo. Proyecto el viaje para la época del Centenario de Colón; pero he debido renunciar a mover toda esta familia sin una necesidad extrema.

IV

Roma-Febrero-6-96.

Excmo. Sr. D. Jesús de Monasterio.

Ilustre y muy apreciado amigo: Gratisima entre las gratas me llega su entusiasta y espiritual felicitacion que de todas veras estimo y agradezco a V., Maestro! Sin embargo por la parte que a mi atañe es un favor li-songero...!

Repito a V. Maestro las gracias mas cordiales y afectuosas. Póngame V. a los p. q. b. de su Sra. y augurando salud a V. y a los suyos cuenta abrazarle pronto su admirador y amigo Q. B. S. M.

FRANCISCO PRADILLA.

P. D. dia 7.

Hoy se celebran honras funebres por el eterno descanso del alma del pobre D. Vicente Palmarali en la iglesia erigida en S. Pietro si Montorio por los Reyes Católicos. El fallecimiento del pobre Palmaroli (q. e. p. d.) que tenía edad y salud para vivir largos años fué para nosotros dolorosa sorpresa! Fui de los últimos en saber la triste noticia.

CARTA DE DON ALEJANDRO FERRANT.

Madrid, 31 Julio 1887.

Señor D. Jesús de Monasterio.

Mi querido y distinguido amigo:

Con verdadero cariño conservo la sentida carta que ha tenido V. la bondad de escribirme, dandome sus sanos consejos, y haciendome las reflexiones que para un caso tan tristísimo como el que sobre mí pesa con la terrible pérdida de mi queridísima y virtuosa Madre (q. e. p. d.) me ha dejado en este mundo; procurando tener bien presentes cuantas verda-

des me dice, y que basadas en la Religión Cristiana sirven de lenitivo y dan resignación al verdadero creyente.

Pero por el momento es tan grande, tan fuerte la impresión que produce en mi alma, el ver que en veinte y seis horas y media que fué el tiempo que mi pobrecita Mamá tuvo la pulmonía fulminante viéndola por momentos perder la vida, que solamente á fuerza de reflexiones y resignación me puedo conformar y no entregarme a la desesperación.

Tengo en medio de mi terrible pena la satisfacción de haberla tenido estrechada entre mis brazos y estarla besando en el momento de expirar mi hermosa y buena Madre que murió como una verdadera Santa, después de haber recibido los Santos Sacramentos de la Iglesia para cumplir con su alma, y de otorgar testamento para dejar su última disposición para mí en la tierra. El recordar esto me oprime el corazón y me ahoga de dolor.

Esta tarde espero á mi buen amigo Miguel Aguado para ir juntos al Cementerio y orar por el descanso eterno de la que me dió el ser.

Mucho agradezco también á su buena Sra. el sentimiento que la ha causado mi desgracia y le ruego á V. tenga la bondad de ponerme á sus pies.

Y sabe que siempre, siempre por todo le está eternamente agradecidísimo su entusiasta amigo y admirador que tanto se honra con su amistad y b. s. m.

ALEJANDRO FERRANT.

CARTAS DE DON JOAQUÍN SOROLLA.

I

Hotel Subasio.

Assisi, 30 Marzo 1888.

Sr. D. Jesús Monasterio.

Después de más de un mes y medio he sabido por la hermana de mi buen amigo y paisano Sr. Dr. Cerbera que tenía V. en su poder su encargo; excuso decirle que le creí perdido.

Mucho he sentido no fuese de su gusto la figurilla que le mandé, pues mi objeto fué el contrario; pero más aún lo he sentido pues tube ocasión de venderlo a un negociante Francés que se me llevó algunas cosillas, y que le hacía mucha gracia, *cuatimis* que recogí y que vinieron al pelo, pues ha más de 4 meses que se me terminó la pensión.

Para no cansar más a V. contando mis cuitas, le suplico (si es que V. no se determina a quedárselo) la remita a Valencia, dirigida al Sr. D. Antonio García, Plaza de San Francisco, 10; que con seguridad tendrá ocasión de darle salida.

Póngame a los pies de su simpática hija y mande a piacere de su muy affmo ., s. s.,

Q. S. M. B.,
JOAQUÍN SOROLLA.

Participe a su Sra. hija que dentro de poco llegará el *ventallio* que me mandó cuando estuve en Madrid.

II

Madrid, 1891.

Sr. D. Jesús Monasterio.

Mi distinguido amigo:

Finalmente he terminado el *Cuadrilo* que V. me encargó; ahora me falta el marco para entonarlo, o retocar aquello que esté poco armónico con el marco.

¿Quiere V. que yo me encargue de ello, o quiere elegirlo V.? Contésteme en cuanto pueda, y si fuese pronto mejor, pues quiero exponerlo en la Exposición del Círculo y no hay tiempo que perder.

A los pies de su Sra. Esposa y de su hija, y mande como guste a su amigo que le quiere.

J. SOROLLA.

P. D.—S/c. Calle de la Lealtad, 6, pral. izda.

CARTA DEL PINTOR DON LUIS MENÉNDEZ PIDAL.

Trubia, 25 Octubre 1899.

Sr. D. Jesús Monasterio.

Mi distinguido y respetable amigo:

Aquí me tiene V. pintando un nuevo cuadro para París, pues el que ya llevaba adelantado en Pajares al aire libre tuve que suspenderlo por hacerme daño el frío que tenía y sufrir al amanecer, hora en que lo pintaba.

Ahora hago una escena del Lazarillo de Tormes en tamaño natural y creo podré terminarlo dándome mucha prisa. Tampoco me olvido de la deuda en que con V. estoy; ya tengo hechas algunas cosas para que V. escoja.

Póngame a los pies de su Sra (c. p. b.), saludela en nombre de mi mujer, así como a sus hijas, y V ya sabe puede disponer como guste de su afmo. amigo y admirador,

Q. B. S. M.,
LUIS MENÉNDEZ PIDAL.

Respuesta de don Jesús de Monasterio a la carta anterior.

Madrid, 20 de Mayo de 1899.

Sr. D. Luis Menéndez Pidal.

Mi muy apreciado amigo:

Con verdadera satisfacción he leído que, en la propuesta de Premios para la Exposición de Bellas Artes, el jurado ha otorgado a V. la *Primera Medalla*, por su hermoso y sentidísimo cuadro "Salus infirmorum".— Repetidas veces he manifestado a V. mi opinión, poco autorizada, pero muy sincera y desapasionada, respecto de esta obra y de otras de V. pin-

tadas *de verdad*, sin mezcla de relumbrón y de una manera castiza española de buena ley; cualidades todas harto olvidadas, y hasta desdeñadas, por no pocos de nuestros reputados pintores modernos.

Me apresuro a enviar a V. mi entusiasta enhorabuena, rogándole la haga extensiva a su Sra. (c. p. b.) y en celebración de su triunfo, tan justamente merecido, se apresurará también a tener el gusto de ir a dar a V. en su casa una *Serenata* con su mejor Stradivarius, su admirador y buen amigo

J. DE MONASTERIO.

CARTAS DE DON JOSÉ GARNELO

I

Roma — 21 — Junio — de 1890.

Sr. D. Jesús Monasterio.

Mi considerado y muy querido señor:

Aunque después de despedirnos, aún estuve en Madrid algunos días, no fueron éstos para mí libres, y no pude, como era mi deseo, hacer a Vd. otra visita, para reiterar la simpatía que hacia Vd. siento, pues que me será imposible olvidar sus bondades y sus excelentes prendas como artista y como hombre.

Las sublimes notas de su violín y la hermosa compañía de su cariñosa familia dieron a mi ánimo un aura de felicidad, que no se extirpará. Fué aquello en unos días, en que la lucha de los premios, y las habladurías de periódicos hacían resaltar más las miserias humanas, y aquella velada me pareció una flor hermosa, en medio de un *bosquet* de espins.

Así pues, dé mis más cariñosos recuerdos a su familia y disponga de mí como su atento S. S.,

afmo. amigo,

JOSÉ GARNELO

II

Roma — 15 — Febrero — 1891.

Ilustre Señor D. Jesús Monasterio.

Mi señor y amigo querido:

He consagrado a V. mi agradecimiento y mi recuerdo por su extensa carta.

Pradilla está completamente retirado en su casa y estudio, trabaja poco a causa de lo mucho que le atormenta la enfermedad del estómago; cosa que todos sentimos, pues a un maestro así debía dejar Dios con salud y fuerzas por los siglos de los siglos. Al otro día de recibir su carta de Vds. lo vi en casa de Serra; tanto él como su señora, agradecieron muchísimo sus recuerdos de V., y todos le dedicamos frases de admiración y respetos cariñosos.

No queriendo demorar más mi ofrecimiento, le mando esa acuarelita. Como hecha de noche, es algo negruzca, y se la mando reservándome el derecho de cambiarla por otra mejor, pues mientras más la miro, menos me va gustando, y V. merece mucho más. En mis trabajos no estoy dormido. Ya tengo decidido el boceto del cuadro que como final de pensión figurará en el concurso Nacional venidero. Me voy a engolfar en una obra que ojalá resulte de la grandiosidad que me la he figurado y llegue a resolver tanta dificultad como me he propuesto. El asunto es Colón obsequiado por los indígenas de Haití. Como asunto, forma y armonía será diferente a todo cuanto llevo hecho; y Dios me ayude para seguir con ánimos esta empresa hasta el final.

Dentro de pocos días saldrán para ésa las copias, envíos de nuestro segundo año; y serán expuestos y juzgados en esa R. Academia, ya veremos el palo que nos merecemos; mi impaciencia es grande por saber el efecto que hacen en ese público estos reflejos del arte florentino; como nuestros museos no poseen nada de esto, y especialmente de Boticelli, había pensado escribir una memoria y presentarla fuera del reglamento, pero porque no parezca petulancia mía desistiré de hacerlo.

Hago punto, recordándole mis más afectuosos saludos a toda su simpática familia, y un abrazo de afectuoso respeto, se despide su S. S.

JOSÉ GARNELO

III

Roma, 3 Abril 1891.

Mi distinguido señor y amigo cariñoso:

Sorpresa extraordinaria acabo de recibir con su apreciable regalo, dedicado y firmado en el día de mi santo. Es usted extraordinariamente amable. Yo, que tan satisfecho me siento de posar su amistad, ahora, poseyendo su recuerdo, me considero orgulloso; así, que doy a usted un millón de las más expresivas gracias.

De mis trabajos pocas noticias puedo darle. Entre algunas cosas ligeras y estudiar el boceto para el cuadro final de pensión, he pasado el tiempo; pronto espero poder dar comienzo sobre la tela grande, donde este verano me toca consagrar las horas y los días á ella. Como pienso hacerlo directamente al sol, su brillantez y el armonizar tantos colores vivos y determinantes, es cosa que me tiene muy preocupado, en tanto me someto con paciencia y... Dios dirá.

Deseándoles, como siempre a su simpática familia y á Vd., magnífica salud y felicidad, se repite su más S. S., que le abraza respetuosa y cariñosamente,

JOSÉ GARNELO

IV

Roma — 29 — Diciembre — 1891.

Ilustre Señor.

D. Jesús Monasterio.

Estimadísimo señor mío:

Siempre acordándome de Vd. en estos días, no ha pasado momento que no tuviera el deseo de escribirles y felicitarles en las Pascuas y principio

de año; pero en esta casa de jóvenes alegres, es difícil tener un momento de reposo, y V. me dispensará mi tardanza.

Hasta hace pocos días no he regresado de Roma. Concluí el verano haciendo estudios en la encantadora Venecia, y después me lancé hacer un jiro por la baja Alemania, a ver los salones de Viena y Munich y sus notabilísimos museos. Después me instalé en Florencia, donde he trabajado sin descanso en la copia, que nos ocupa el segundo año de premios, y, aunque muy engorrosa de hacer, estoy contento de haberle dado fin y sentir las alabanzas de los inteligentes.

Ya en ésta, instalado después de tanto tiempo, sin trabajo, a mi albedrío y comodidad, tengo fiebre por hacer cosas y empezar los bocetos del cuadro, para la próxima Exposición.

Ya tendré ocasión de mandarle algún estudio de lo que vaya haciendo, que sea digno de V., y en tanto, sepa que no les olvida y desea un feliz año, como a su señora e hijas y familia, su cariñoso s. s. afmo..

JOSÉ GARNELO

V

Roma — 11 — abril de 1892.

Sr. D. Jesús Monasterio.

Mi distinguido y cariñoso señor:

Todos los días tengo el propósito de escribir a V. y darle las gracias por su recuerdo en el día de mi santo.

No se puede figurar usted lo mucho que necesito aprovechar el tiempo, para que mi cuadro pueda llegar a tiempo para la Exposición. Como lucho con una composición muy numerosa y difícil, y a la vez con el efecto del sol, no faltan ratos de desaliento y de lucha. Quisiera que un soplo nos transportara ya a la época de la Exposición. Estoy ansioso como nunca de ver el efecto de mi cuadro, de ver pasada esta época de lucha, y de volver a Madrid y ver a Vds. mi muy queridos amigos y escuchar su voz y sus consejos.

Así como el "Ducho" era un cuadro de corazón, este que hago ahora,

es un cuadro de razón. El asunto, "Colón recibiendo homenajes de los indios", está sacado del diario del Padre Las Casas, el día 26 de diciembre de 1492.

Me río yo de los que dicen que es difícil armonizar blancos y negros. Lo difícil es armonizar azules con amarillos, y verdes con morados, o si no, que miren los cuadros venecianos y verán cómo no hay ninguno gris. Y luego, sobre estas fatigas, que no esperen los críticos con la vara en alto dispuestos a molernos las costillas...

A Pradilla, que tanto deseaba ver todos los sábados, desde tres meses no lo he vuelto a ver. Sé que está terminando el cuadro del "Suspiro Moro"; todos lo esperamos con ansiedad, por lo mucho que se ha hablado de esta obra.

Le mando el testimonio de afecto de su cariñoso amigo y S. S.,

JOSÉ GARNELO.

* * *

EPÍLOGO AUTOBIOGRÁFICO

Acogeremos en este epílogo la copia de una carta que escribió don Jesús de Monasterio a la superioridad, reiterando su deseo de que le admitieran la dimisión de Director de la Escuela Nacional de Música, y con la nota que el mismo artista puso al pie de aquel borrador.

Exmo. Sr. D. Aureliano Linares Rivas.

Mi respetable Jefe y distinguido amigo:

Con fecha 31 de Diciembre último, tuve la honra de remitir á V. un escrito en el cual, por razones que allí exponía, le presentaba mi dimisión del cargo de Director de la Escuela Nacional de Música, rogando además á V., en carta particular, que me dispensase el favor de aceptármela,

Como quiera que desde entonces, hayan transcurrido quince días, sin recibir contestación alguna, y persistiendo yo en mi propósito de dejar el referido cargo, suplico nuevamente á V. se digne sacarme lo más pronto posible de la violenta situación en que me encuentro.

Dando á V. por ello anticipadas gracias, se repite con toda consideración, suyo respetuoso subordinado y affmo. amigo,

Q. B. S. M.,
JESÚS DE MONASTERIO

15 Enero 1897.

El borrador de esta carta lleva la siguiente nota autógrafa:

En vista de que no me contestaba, me fui á ver á D. Antonio Cánovas del Castillo (Presidente entonces del Consejo de Ministros), y en esta entrevista le participé que había enviado al ministro de Fomento mi dimisión del cargo de Director de la Escuela Nacional de Música y Declamación, acompañada de carta particular, suplicándole encarecidamente me la admitiese.

Después de manifestarme su extrañeza y su disgusto, pero reconociendo que yo tenía justo motivo para renunciar á mi cargo, me dirigió las más lisonjeras frases, encaminadas á que no llevase a efecto semejante decisión, añadiendo: “No puede ser que usted deje definitivamente ese cargo, ¿pues quién va á ser Director del Conservatorio después de usted?”; á lo que contesté: “Cualquiera que valga más, o tanto, o menos que yo; pues estoy firmemente resuelto á abandonarle”. Díjome que aquella misma noche hablaríamos con Linares Rivas para tratar de arreglar todavía el asunto; pero yo le repliqué: “Esto no tiene ya arreglo”, y terminé, agradeciéndole muy mucho sus buenos deseos, si bien rogándole que no hiciese gestión alguna con el expresado objeto.

EL ARTE EN INGLATERRA

POR

TOMAS FERRANDIZ LLOPIS

(CONCLUSION)

UNA buena escultura: *Kha-em-nas*, mago e hijo de Rameses II. Toda la figura tiene una vibración de vitalidad y emoción estáticas del más alto interés. Solidez en la forma y profundo conocimiento del desnudo. Es una lástima que los guijarros que contenía el bloque comprendan una zona importante (desde la cadera derecha, cruzando el torso, hasta el cuello) y desfiguren la obra al desprenderse algunos. No se comprende que un escultor tan bueno sacrificase el futuro de su obra y no abandonase este bloque en cuanto vio, al desbastarlo, las impurezas que contiene. Únicamente tiene explicación pensando lógicamente que el propio retratado exigiese la continuación de la obra bajo los efectos de superstición propios de un mago. La figura está en pie, con naturalidad no exenta de hieratismo. Gran calidad en el modelado de toda la figura y especialmente en la cabeza, manos, rodillas y pies.

Otra buena escultura, donde el sentido de bloque ha sido llevado hasta su extremo límite: *Sen-nefer*, superintendente del tesoro. Sentado, con las rodillas junto a la barba y los brazos cruzados sobre ellas. Para un europeo resultará una posición forzada que el escultor ha buscado para mantener la forma primaria del bloque y nada más lejos de este propósito. El árabe suele sentarse de esta forma muchísimo, envolviéndose con su manto y dando resuelto al artista la simplificación de la figura. El escultor no hizo otra cosa que interpretar el natural y darle la solución que exigía la materia pulimentada.

Cuando un escultor llega a dominar la materia hasta el punto de convertirla en un elemento dócil a su voluntad y nos presenta obras donde los espacios libres permanecen cerrados por una masa de piedra, hay que buscar el por qué en otras razones. Esta determinación o solución de un problema responde a un concepto escultórico, a una intención plástica que,

respetando el tema y exaltándolo, no destruye ni debilita la expresión propia de la materia empleada. A mí no me cabe la menor duda que al respetar el artista la posición típica de las manos en oración —con las palmas verticales hacia fuera, de la misma forma que todavía hoy el bereber las pone cuando pronuncia las frases del rito ante hechiceros en los zocos— y mantener las exigencias de la piedra como tal materia sintió la necesidad de respetar toda la masa de piedra que había desde el dorso de las manos hasta el cuello. Resuelto el problema de esta manera en la parte más alta, era de rigor mantenerlo por sentido de unidad en el resto de la figura.

Una buena cabeza burdamente policromada es la 720, con fuerza expresiva de modelado que aumenta su gracia. La interpretación en el modelado de los ojos y las cejas realizada como en algunos lugares de Marruecos se hace hoy todavía: se pintan de un tono oscuro resaltando las líneas. Esto mismo lo encontramos incluso en las estatuas monumentales de los reyes en que, al no estar policromadas, el escultor ha resuelto el dibujo de color utilizando la forma y dando mayor volumen —anchura y longitud— a las cejas y a los ojos. Esta solución a un problema de color, interpretándolo como volumen, tiene el interés de revelar las cualidades excepcionales de una raza de escultores que buscaba siempre la realidad y la respetaba, estilizándola, hasta en sus detalles más insignificantes.

Al final de la sala de arte egipcio, en el centro, se levanta sobre un gran pedestal la monumental cabeza en granito posible retrato de Thotmes III. Delante de ella, colocado horizontalmente y de la misma materia, un brazo enorme —antebrazo— que es toda una lección de alta escultura. Se supone perteneció a la colosal figura. La supuesta cabeza de Thotmes III es una bella pieza de escultura que indudablemente fue realizada por uno de los grandes maestros de la época. Sin embargo, desde el punto de vista emotivo —como casi todo lo desmedido y fuera de las proporciones naturales—, queda fría y decorativa, sin traducir el calor humano que precisamente culmina siempre en el rostro de las figuras como un resumen o condensación del cuerpo. Por contraste, este maravilloso brazo de recio y sobrio modelado, de masas sencillas y estilizadas que traducen una fuerte archi-

tectura interior, una estructura sólida, tiene una fuerza humana y cálida reveladoras de la gran emoción que puso el artista al tallarlo.

Es significativo que muy pocas estatuas tengan la espalda libre de una masa de piedra rectangular que desde los hombros llega hasta la base. Esto impide saber cómo resolverían los egipcios esta parte de la figura. Primero he creído que esto se debería, probablemente, a la intención de proteger y reforzar la fragilidad de las piernas en una figura en pie. Pero esto no tiene justificación en las figuras sentadas, que también conservan esa misma masa de piedra hasta el pedestal. Es posible que este rectángulo vertical de piedra fuera para señalar hasta el último momento la distribución y proporción de la cuadrícula que indudablemente les servía para el desbaste de las figuras trasladadas desde un boceto. Pero una vez resuelta la obra ya no tiene objeto este volumen en las figuras, cuya sustentación es posible sin esta masa posterior.

* * *

Uno de los aspectos que más me han sorprendido de los grandes relieves asirios ha sido el concepto tan completo de la composición propiamente de relieve. Su sentido mural, expresivo, plástico, decorativo, sin excluir los valores de la materia en que están realizados y la precisión del trazado.

La composición cambia siempre armonizando con el tema, sin dejar de tener un índice común, que es el concepto escultórico. Por ejemplo, el sentido narrativo que tiene el relieve asirio está vinculado a la forma de composición para exaltar el tema que trata. No componen lo mismo la descripción de una batalla que la descripción de un acto protocolario oficial o la de una escena agrícola. El artista asirio cultivaba la observación de los hechos diarios, y este entrenamiento le dotó de una poderosa retentiva capaz de trasladar a la piedra, exaltándolo, un acto que había presenciado. Cabe preguntarse si tomarían apuntes sobre el mismo campo de la acción que les sirvieran como documento de punto de partida y apoyo para recordar las escenas observadas.

Es muy posible que el artista asirio hiciera lo que aquellos antiguos escribas aztecas que en realidad eran dibujantes y pintores, tomando ante el natural los datos reales que después les servirían para dar el relato completo. Con la diferencia que éstos lo pasan a una materia dura que servirá para ellos, a la vez que de documento histórico, de obra de arte para enriquecer los palacios de los reyes.

El relieve que describe la segunda batalla de Assurbanipal contra Elam es una bella y extraña composición. Las figuras de los guerreros, de los caballos, de los carros y de la vegetación, alternando sabiamente con pequeños espacios libres, dan la sensación del barullo de una batalla y de la profunda movilidad de sus componentes. Esta es la impresión que se recibe al mirar el conjunto de la obra.

Al estudiar detalladamente el gran relieve observamos que cada una de las figuras tiene un sentido hierático de máxima estática en la actitud y el gesto. ¿Cómo es posible que la suma de todas estas figuras de pose estática nos dé la gran movilidad de una batalla?

Esta es una de las grandes lecciones de composición que nos dan los escultores asirios. El "movimiento" está logrado por la diversidad enorme de posiciones en que están colocadas las figuras. Muy pocas figuras están colocadas en actitudes verticales. La mayoría están en posturas inclinadas, horizontales, con los pies arriba y la cabeza abajo, cayéndose del caballo o tirándose al agua. Y los espacios que hay entre las figuras siempre son dominados por el volumen circundante de hombres, animales y vegetación. Entre este revoltijo de figuras colocan la nota firme y vertical de una masa dos arqueros en actitud de combate o bien dos lanceros. El contraste produce mayor efecto de movimiento en las demás figuras.

Todas las figuras son pequeñas, de un tamaño aproximado de treinta centímetros. El interés, pues, como escultura no está en el detalle de la forma, sino en la composición de cada figura con relación a las demás en el gesto expresivo y en la fuerza escultórica —de gran concepto— que llevan impresas, en la precisión del trazado fuertemente sentido, en la interpretación de los trajes, de los útiles de guerra y en la estilización de la vegetación para interpretarla sin perder valor escultórico. Como tam-

bién en las más extraordinarias actitudes de los animales, resueltas con gran originalidad y fuerza expresiva.

Es muy interesante observar cómo se ha interpretado la escena de guerreros, caballos y atuendos de guerra dentro del agua, mezclados con los peces. Cómo está resuelta el agua mismo, sin perder el sentido plano y bidimensional del relieve, y cómo es utilizada el agua para cerrar la composición y el campo de batalla como espacio limitado y final de la guerra.

Nosotros hemos pensado muchas veces que este u el otro objeto de la vida o de la Naturaleza no es escultórico. Los artistas asirios nos enseñan que todo en la vida tiene interpretación escultórica. Lo difícil es encontrar la forma clara, resuelta y exacta que aquel objeto exige de la escultura, sin detrimento de ninguno de los valores de ambas partes.

El realismo de los escultores asirios, el gran dominio que tenían en la técnica del relieve, sus conocimientos del natural en acción, aunque sin un dominio completo del desnudo, les llevan a la talla directa sobre la materia con la gran ingenuidad y pureza de su alma. Un alma poco cultivada, un poco ruda, pero robusta y grandiosa que siente profundamente aquellas escenas que ha vivido agitadamente y que forman parte de ellos mismos, de su historia, de su propia existencia. El resultado es de una intensa emoción volcada sobre la dureza de la piedra, que percibe desde el primer momento el espectador que lo contempla.

Tan interesante como los relieves de las batallas son estos otros que representan a los cautivos trabajando en la construcción del palacio de Sennacherib. Es una lástima que uno de ellos esté muy estropeado y no se pueda estudiar el conjunto de la composición; pero el otro se conserva bastante bien. Si en las escenas de guerra y en las de caza figura la mujer asiria junto a los hombres, también aquí, entre los prisioneros esclavos que trabajan al servicio del vencedor, nos encontramos a grupos de mujeres que forman parte de la composición.

Una de las escenas principales del tema desarrollado es el transporte de una gran escultura inacabada de un toro. Si en la escultura asiria nos encontramos como una de sus características originales el colocar a dos

o más figuras juntas en la misma posición, y que lejos de caer en monotonía sirve para duplicar el interés expresivo de la composición, aquí, en este caso concreto en que la misma realidad probablemente lo ofrecía así, hay varias figuras tirando de la gruesa cuerda que —atada al carro o plataforma— lleva la escultura. Esta repetición de la misma nota es contrarrestada por alguna figura de guerrero o de jefe de trabajo que con un palo en la mano estimula la acción de los obreros. Detrás de la escultura un grupo de hombres con un largo y grueso madero, haciendo palanca, ayudan al avance o transporte de la obra. Sobre la parte central del relieve las mujeres, de dos en dos, tirando de un carro cargado —al parecer— de troncos de árboles. Otras llevando palas y picos, hachas y grandes serruchos. En la parte alta el río con algunas embarcaciones, peces y plantas.

Señalo todos estos detalles con la expresa intención de consignar que los artistas asirios, fieles a su sentido realista, siguen componiendo las escenas con ese sentido de película descriptiva que podremos ver siempre en cualquiera de sus relieves. Todo ello con un hondo sentimiento de amor a la Naturaleza que no excluye una gran capacidad imaginativa para la composición.

Así vemos al componer —sujetando la realidad a su sentido del relieve y exaltando la cualidad propia del mismo— que todo se desarrolla en franjas paralelas al espectador, situando las escenas unas sobre las otras. Esta forma de entender la realidad es consecuencia de una visión total que, al ser recordada y querer exponer cómo ha quedado impresa en su retentiva y acaso también en sus distintos apuntes que corresponderían a las distintas escenas vistas, no encuentra otra solución que la situación bidimensional de los grupos. No creo que aquellos escultores pensaran en la composición teniendo presente querer situar así las figuras porque ellos entendieran que era más plástico como relieve, sino como necesidad narrativa que se ajustase con mayor exactitud a lo que habían visto.

Puestos ya ante la obra y llevando en sí mismos esa cualidad propia de escultores, iban interpretando como la intuición les pedía en cada escena su sentido del ritmo y del equilibrio, dejándose llevar por un motivo fundamental que era expresar claramente el tema. La necesidad de

ordenar en su mente el todo les hacía agrupar en franjas paralelas a los personajes puesto que ellos los habían visto con esa horizontalidad del paisaje y sus elementos.

El resultado es que a nosotros nos cautiva esa manera de componer, porque hay una sencillez y una ingenuidad que el artista moderno ha perdido. Esto quiere decir que ellos vivían el tema sin preocupaciones de ninguna clase, leyes ni reglas; se expresaban tal como sentían. Y sigue siendo en arte eso mismo la única ley que rige todo lo que verdaderamente tiene interés en las creaciones.

El relieve número 124.785-86, representaba la escena después de una victoria y el asedio a la ciudad de Al-Ammu. Aquí se ve una mano distinta en cada relieve del artista que los ha tallado. Mientras en uno es de ejecución bastante torpe, en el otro encontramos mayor perfección técnica.

A los tipos de guerreros ya descritos en otros relieves, se une en éste un nuevo elemento: los honderos. Es formidable la sencillez con que componen las figuras más extrañas, como son estas de los honderos en acción. Resueltas magníficamente, sin desentonar del conjunto, con el mismo sentido escultórico y plástico que cualquier otra figura, y con todo detalle de movimiento en la pose. El conjunto de soldados es de gran interés por la diversidad de problemas resueltos con verdadero encanto y gracia, utilizando—como siempre—la vegetación y los árboles frutales para completar la composición.

Aquí hay un nuevo elemento en las zonas ocupadas por el agua: distintas embarcaciones transportando gente. En las orillas, mezclados entre los cañizales, espectadores que contemplan el escenario de operaciones.

He aquí hasta qué punto el sentido narrativo ha llevado a los artistas hasta el extremo límite de la representación en la escultura: la vida plena en cualquier momento de acción, sin desaprovechar ninguno de los elementos que la integran y representándolos con tanta fidelidad como destreza de interpretación, sin menoscabo de la obra ni de su sentido artístico y escultórico.

Los relieves asirios de mayor tamaño están colocados en la Nimrud Gallery. Son los retratos de reyes y sacerdotes, de otros personajes del pro-

toloco y del rito. Las obras señalan una fase de la escultura asiria de plena madurez, donde los verdaderos maestros se muestran en sus momentos más felices. Por estos relieves se podría clasificar a los diferentes artistas de esta época según la calidad de sus obras. La diferencia entre unos y otros, generalmente, no es muy grande; pero hay varios relieves que destacan sobre todos los demás y dicen claramente que allí estuvo puesta la mano del más grande artista asirio.

El relieve número uno, grandioso de concepto, pletórico de formas sobrias, pulcro de realización, sentido y expresivo, está compuesto por un gran artista de primera fila que supo reducir los espacios libres a su mínimo valor para alcanzar en la figura la máxima expresión escultórica. La geometrización de las cuatro alas y su disposición en la composición, han librado a la figura del cerco de los grandes espacios que la hubieran hecho mezquina de tamaño, aunque nunca de calidad e interpretación. La disposición en la composición de estos elementos atributivos es de una gran belleza. La composición de brazos y piernas, dentro de la rigidez que da unidad y estilo a la obra, exalta la expresión de la figura. La severa expresión del rostro y la fuerza potente de su carácter, magnifican la obra.

El relieve número dos es una composición de cuatro grandes figuras. El árbol simbólico en el centro. La escena es una ofrenda hecha por reyes y personajes alados, compuesto arquitectónicamente con la fuerza máxima que puede alcanzarse distribuyendo sabiamente los volúmenes y los espacios. Algo menor de tamaño que el anterior, pero con la misma calidad escultórica y vigor expresivo, que delata la mano de un gran maestro de la escultura asiria.

La escultura de esta época llega a su índice más alto en estos relieves de escenas de caza, que empiezan con el número tres: *La caza de los leones*. Sin la menor duda, el escultor que ha creado todas estas magníficas obras conocía en sus menores detalles—y quizás había vivido—las peripecias, riesgos y emociones de la caza del león. El dominio total del tema, actitud de figuras humanas y de animales, belleza superma de la composición y el gran cariño puesto en la ejecución de la obra, lo revelan así.

Los reyes montados en pequeños carros, que rigen los aurigas, dispa-

ran sus arcos alcanzando las piezas. Muchas veces la composición, fiel al tema, obliga al artista a mantener grandes espacios entre el cazador y las piezas que son objeto de la caza. Estos espacios destruirían la unidad de la composición y la romperían, aislando el bloque de cazadores del bloque de animales; pero con gran sabiduría el artista ha colocado una flecha en el aire, justamente en su punto, donde el espacio absorbería la fuerza de los volúmenes y hubiera destruído la composición. En esa zona, la flecha es un pequeño volumen, tan magistralmente situado, que ella, por sí misma, destruye la fuerza excesiva que podrían tener estos grandes espacios desequilibrando la composición, y produce el milagro de mantener la unidad y continuidad de la escena.

La expresión de los leones atacando a los cazadores y saltando sobre el carro, la belleza salvaje e ingeniosa composición del león agonizando bajo las patas de los caballos, está admirablemente lograda. El gran equilibrio de volúmenes y espacios hace que la horizontalidad estática del relieve exalte más el dinámico movimiento de los caballos.

Aquí nos encontramos a la famosa leona herida, que tan divulgada ha sido por las reproducciones que de ella se han hecho. Es una bella estampa expresiva, aunque no precisamente la mejor, a pesar de ser tan buena. Hay en estos relieves otras figuras de animales heridos o moribundos que son tan fuertemente expresivos y tan fuertemente escultóricos que la leona herida resulta una nota suave en este vigoroso concierto destinado a exaltar la cacería.

INFORMES Y COMUNICACIONES

PUENTE EN UN PATIO DEL GENERALIFE

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 19 de junio de 1961 se dio cuenta del siguiente dictamen, aprobado por la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Manuel Gómez Moreno, y también fue aprobado en dicha sesión:

La Dirección General de Bellas Artes solicita informe de esta Real Academia sobre el «Proyecto de restablecimiento del puente central en el patio de la Acequia del Generalife», presentado por el Patronato de la Alhambra y formulado por su arquitecto conservador, D. Francisco Prieto Moreno.

Dicho patio es el principal de aquella mansión de recreo de los reyes Nazaríes, erigida a principios del siglo XIV y única conservada en su integridad, por lo que viene mereciendo atención preferente del Patronato respectivo.

En el año último, y por consecuencia de un incendio sin trascendencia para lo monumental, se procedió a reconocer la pavimentación primitiva de dicho patio, resultando conservada en gran parte y hecha con losetas de barro salpicadas de pequeñas olambres vidriadas rodeando cuatro cuadrados de jardín algo ochavados, y en medio, a todo lo largo, el canal de la acequia que lleva su agua a la Alhambra y a una parte de la ciudad.

Era, pues, el tal patio un jardín interior palatino del tipo normal, con la particularidad de atravesarlo dicha acequia, lo que obligaba a establecer un paso sobre ella en la parte medial, con ancho de 1,20 metros, que figura en grabados del siglo último, y al que abocaba un tubo de plomo, probando que sobre él hubo una fuente como en el Patio de los Leones de la Casa Real, que era también jardín doméstico repartido en cuatro cuarteles de vegetación, anchitos en torno y la fuente en medio, y así también el castillo-palacio de Monteagudo (Murcia), más antiguo.

Por consecuencia, el restablecimiento del llamado puente, o mejor dicho plataforma decorativa sobre bovedilla, responde a datos perfectamente garantizados. En cuanto a la fuente, se propone repetir allí las tazas de los extremos del patio a ras del suelo; mas también pudo ir en alto, como la de la sala de las Camas, en la Casa Real, y la que se adoptó como segundo cuerpo a la de los Leones y hoy está sin colocación.

Reservándose decidir sobre este punto, la restitución de la bóveda-pontezuela proyectada merece aprobarse para complemento de la integridad del jardín, cuya exuberancia vegetativa y floral hace famoso dicho patio.

PROYECTO DE VIVIENDA PARA EL ARQUITECTO CONSERVADOR DE LA ALHAMBRA

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 19 de junio de 1961 se aprobó el siguiente dictamen, acordado por la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Manuel Gómez Moreno:

La Dirección General de Bellas Artes remite para su informe a esta Real Academia el proyecto de vivienda para el arquitecto conservador de la Alhambra, formulado por éste y aprobado por su Patronato.

Es el caso que la vivienda actual, edificio del siglo XIV, junto a la entrada del recinto palatino, tocando a la Puerta del Vino y ante el palacio de Carlos V, desentona gravemente del conjunto monumental e impide reconocer lo que del recinto murado subsiste bajo ella. En atención a estas razones viene acordada desde lejana fecha por el Patronato su demolición, con aprovechamiento de materiales para la nueva vivienda.

Se proyecta construir ésta en solar ya preparado hacia la parte media del recinto, junto al parador de San Francisco, entre jardines, una finca de propiedad particular y una tapia ante la calle Real, de modo que resulte casi invisible de lejos y aun de cerca, organizada en una sola planta y pudiéndose ejercer desde ella eficaz vigilancia sobre todo el recinto.

Además, su costo será muy moderado por lo arriba dicho de aprovechamiento.

Como consecuencia de todo ello parece que debe merecer aprobación lo proyectado, y aun con elogio.

EL PINAR DE ABANTOS

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 26 de junio de 1961 fue aprobado el siguiente dictamen, siendo ponente el Excmo Sr. D. Pascual Bravo Sanfeliú:

La Dirección General de Bellas Artes ha remitido de nuevo a esta Real Academia propuesta sobre declaración de Paraje pintoresco a favor de la zona del Pinar de Abantos, del Real Sitio del San Lorenzo del Escorial.

La iniciación de este expediente parte de un escrito de fecha 16 de julio de 1952, firmado por el presidente de la Asociación de Propietarios y Amigos del Pinar de Abantos, en el que razonadamente se hace una exposición completa del asunto, así como de los motivos que empujaban a la citada Asociación para solicitar del Estado la declaración de Paraje pintoresco al citado pinar. A esta petición se une otra, de la misma fecha, de la Sociedad de Amigos del Paisaje y los Jardines, en la que se solidariza totalmente con la petición de la Asociación de Propietarios de Abantos.

Pasado el expediente a informe de esta Real Academia, en la sesión celebrada por el Pleno el día 15 de junio de 1953 se aprobó un extenso y documentado dictamen de la Comisión Central de Monumentos, considerando que procedía acceder a lo solicitado por la Asociación de Propietarios y Amigos del Pinar de Abantos, relativo a la declaración de Paraje pintoresco de interés nacional a favor del repetido Pinar de Abantos y mostrándose «totalmente opuesta a iniciar y proseguir edificaciones en tan histórica y hermosa finca, así como a la explotación de la misma con las sacas de arena, canteras y pastos».

Nuevamente vuelve a dirigirse la Academia a la Dirección General de Bellas Artes, con fecha 7 de noviembre de 1955, con motivo de un telegrama de la Junta de la tantas veces citada Asociación de Propietarios, en el que se solicitaba la intervención de S. E. el Jefe del Estado, de los Ministros interesados, autoridades administrativas, Academias de Bellas Artes y Prensa, motivado por la alarma producida por la autorización de determinadas edificaciones en la zona. En este escrito muestra la Academia su extrañeza ante los hechos y reitera las conclusiones formuladas en su dictamen del 20 de junio de 1953, favorable a las legítimas aspiraciones de la Asociación de Propietarios y Amigos del Pinar de Abantos.

Posteriormente, en fecha 2 de octubre de 1958, se recibe en esta Academia un escrito firmado por el Presidente de la citada Asociación, de Propietarios, D. José María Maureta, en el que se aducen los antecedentes del asunto y del interés para el debido cumplimiento de las gestiones que se vienen realizando desde el año 1952, que dieron lugar a acuerdos oficiales, si no incumplidos, muy dilatados. Con este

motivo, en la sesión de esta Real Academia del 13 de octubre de 1958, se tomó por unanimidad el acuerdo de dirigirse nuevamente a la Dirección General de Bellas Artes adhiriéndose al ruego de la Asociación de Propietarios en favor de una definitiva resolución de este asunto. Tampoco en esta ocasión halló eco en la Dirección General de Bellas Artes el ruego de la Academia, permaneciendo el expediente totalmente estacionario hasta que, con motivo del nombramiento del nuevo Director General de Bellas Artes, y gracias al interés mostrado por éste, ha vuelto el asunto a adquirir actualidad, habiéndose dado los primeros pasos para llegar a una solución definitiva mediante la puesta en marcha de la Comisión interministerial creada en su día para el estudio y propuesta de la solución que corresponda adoptar. Esta Comisión designó una ponencia formada por tres arquitectos en representación de la Dirección General de Bellas Artes, del Patrimonio Nacional y de la Dirección General de Urbanismo, quienes en abril del corriente año han formulado un dictamen opuesto a la declaración de Paraje pintoresco solicitada, por considerar que el Pinar de Abantos ya no reúne las condiciones para dicha declaración, bastando para su conservación la aplicación de las Ordenanzas y normas redactadas por la Dirección General de Urbanismo, que por encontrarse en período de información pueden ser modificadas o aclaradas con los asesoramientos pertinentes, dejando los casos dudosos para la resolución de la Dirección General de Bellas Artes.

A la información abierta, previa a la aprobación de las citadas normas y Ordenanzas, ha acudido la Asociación de Propietarios y Amigos del Pinar de Abantos en escrito cuya copia se halla unida a este expediente, en cuyo escrito se hace constar razonadamente que las normas propuestas por la Dirección General de Urbanismo se consideran insuficientes por la Asociación por observarse en ellas omisiones, tolerancias y autorizaciones que no contribuirán ciertamente a la consecución del fin que se persigue.

La petición de la Asociación de Propietarios para que las normas sean de una mayor rigidez y dimanen de organismos de carácter nacional con suficiente autoridad para imponer sus decisiones, parece hacer resaltar el altruismo de los proponentes, ya que su aprobación supondrá una mayor limitación en el uso de sus propiedades en beneficio de la conservación de la integridad y belleza del paraje.

En consecuencia, esta Sección, considerando que el sistema más eficaz para conseguir el fin propuesto es el de acceder a lo solicitado por la Asociación de Propietarios y Amigos del Pinar de Abantos, se ratifica en su criterio, expuesto y mantenido en anteriores ocasiones, y aconseja la declaración de Paraje pintoresco de interés nacional a favor del Pinar de Abantos, del Real Sitio de San Lorenzo del Escorial, con objeto de que no se permita la ejecución de ninguna clase de obras sin autorización de la Dirección General de Bellas Artes.

ORDENACION DE LA PLAZA DE PEÑARANDA DE DUERO (BURGOS)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 26 de junio de 1961, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Luis Menéndez Pidal, se aprobó el siguiente dictamen:

El proyecto de ordenación de la plaza Mayor de Peñaranda de Duero, en Burgos, remitido a la Academia por la Dirección General de Bellas Artes y redactado por el arquitecto de ciudades de interés artístico nacional del Ministerio de la Vivienda, D. Francisco Pons Sorolla, se refiere a la urbanización de uno de los conjuntos más bellos de la arquitectura popular castellana, afectado por dos importantes monumentos nacionales allí enclavados: el palacio de los Condes de Miranda, que ocupa todo el costado de la plaza, frontero a la iglesia, y el bellissimo «Rollo» de fines del siglo xv, situado fuera de la villa como todos los demás españoles.

El proyecto de ordenación de Peñaranda de Duero afecta a los dos ámbitos del conjunto: la plaza propiamente dicha, presidida por la iglesia parroquial, y el palacio de los Condes de Miranda, con una pequeña plazuela en su parte alta, a cuyo fondo está el Ayuntamiento, toda ella limitada por vieja arquitectura popular.

Se incluye en el proyecto un plano del estado actual del lugar afectado por las proyectadas obras, y otro, muy bien estudiado, con la ordenación propuesta, cuyos trabajos responden a las ideas siguientes:

A) Acusar la diferencia de nivel entre las dos zonas de la plaza para poder reducir la pendiente en la plaza propiamente dicha y aproximar a la horizontal la rasante correspondiente al palacio.

B) Establecer al fondo de la plaza una doble rampa para acceso de carros que enlace con la plazuela alta y con las calles que llevan al resto de la villa. La amplia embocadura de esta doble rampa se tratará como corte de aguas mediante el correspondiente alcantarillado.

C) Tratamiento de la plazuela alta conservando su carácter popular, escalonando el paso bajo soportales y sustituyendo el abrevadero actual—que se trasladará a lugar conveniente—por fuente pública de tipo tradicional, utilizando a ser posible elementos antiguos.

D) Ampliación y organización del atrio de acceso a la iglesia, con sus escalinatas, suprimiendo la reja moderna y conservando las columnas de mármol.

E) Traslado del «Rollo» gótico al interior de la plaza, valorando su emplazamiento en relación con las posibles perspectivas y equilibrio de masas con el conjunto, tal y como se halla en Villalón y otras plazas castellanas de la misma fecha.

F) Pavimentación de la plaza propiamente dicha con pavimento de morrillo de tipo tradicional, sobre afirmado de hormigón, siguiendo el trazado en retícula proporcionada a la superficie de la plaza, contribuyendo a regularizar el ámbito

acusando las circulaciones y ejes de mayor importancia monumental. Las aceras, de ancho variable en relación con los edificios a que sirven, irán de losa de piedra.

G) Cierre de la plaza en el ángulo correspondiente a la ampliación moderna del palacio, continuando el tipo de edificación de entramado leñoso que constituye el bloque de edificio por el que se hace el acceso a la plaza.

H) Mejora, modificación o restauración, en su caso, de las fachadas de interés artístico que afecten a la armonía del conjunto.

I) Modificación de línea del muro y portada, junto a la casa Rectoral, en la forma que expresa el plano.

Las obras definidas en los apartados A), B), C), D), G), H) e I), perfectamente estudiadas, han de mejorar notablemente al conjunto histórico popular de la villa de Peñaranda de Duero.

En el apartado F) se propone pavimentar la plaza en todos sus ámbitos con losa y morrillo de piedra, según los detalles perfectamente estudiados en el correspondiente plano del proyecto. Con la disposición proyectada se lograría, indudablemente, una buena solución para la pavimentación del conjunto; pero no es menos cierto también que el sistema generalmente empleado en todas las plazas castellanas es dejar la tierra del suelo a la vista, sin duda para el mejor paso de los carros y caballerías con los aperos de labranza en todas las operaciones agrícolas, base de la vida en la región castellana, con algún paso enlosado o empedrado; esta solución, más fresca en el duro verano de Castilla que si fuera enlosada con piedra, al modo del Norte, afianzaría aún más el carácter popular de la plaza que ahora se trata de valorar.

En cuanto al apartado E) se refiere, proponiendo llevar a la plaza el «Rollo» gótico situado en las afueras de la villa, ahora sobre la carretera de Valladolid a Soria, no parece conveniente retirarle del lugar en que ha sido levantado. La mayor parte de los «Rollos», Picotas y Cruces de Término ocupan siempre el mismo lugar, fuera de la villa o de la ciudad donde han sido emplazados. Así deben mantenerse para afianzar su carácter y mantener la función del destino histórico de estos pequeños monumentos.

Para defender al precioso «Rollo» de Peñaranda de Duero de posibles accidentes en la carretera donde ahora se encuentra el monumento, uno de los más hermosos que tenemos en España, convendría recabar de la Dirección General de Bellas Artes se ocupe del traslado a lugar inmediato al que ahora tiene el monumento, pero dejándole fuera de la calzada de la carretera, a ser posible coincidiendo con el eje de la calle que conduce a la plaza, para ser visto desde aquélla. Así podría quedar definitivamente emplazado detalle gótico tan importante como es el «Rollo» de Peñaranda de Duero, uno de los más bellos monumentos de esta clase levantados en España.

EL PASO O ESTRECHO DE COLLEGATS, EN LA PROVINCIA DE LERIDA

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 23 de octubre de 1961 fue aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente D. Mariano Gomá Pujadas, y relativo al lugar Paso o Estrecho de Collegats, en la carretera de Balaguer a Francia, entre sus kilómetros 87 al 93 (provincia de Lérida), a los efectos de su consideración de Paraje pintoresco:

La comarca del Pallars recibe el nombre en su parte más alta de Pallars Sobirà, en contraposición de la inferior o Pallars Jussà, formando dos zonas diferenciadas geográficamente y con características propias por sus condiciones climáticas, vegetación y economía.

La separación natural se halla formada por la gran barrera de la sierra de Bou Mort, primer contrafuerte pirenaico, con alturas superiores a los 1.500 metros.

El río Noguera Pallaresa forma el eje fluvial de las comarcas aprovechando la hendidura que se inicia poco antes de llegar a Sort, a través de Compte y Gerri de la Sal, camino de Pobla de Segur.

Todo el tramo forma un conjunto paisajístico importante, del cual merece una mención especial el trayecto comprendido entre la iniciación del barranco de La Molina, en la margen izquierda del río, y el ligero ensanchamiento del valle en la zona conocida por Casa Morreras.

Más al Norte es necesario mencionar el conjunto pintoresco que forman el grupo urbano de Gerri de la Sal, con sus salinas fluviales, y el antiguo convento o colegiata de estilo románico, importante construcción actualmente abandonada, pero susceptible de utilización y recuperación.

La carretera núm. 147, de Balaguer a Francia, va siguiendo el trayecto del río por su margen derecha, materialmente circunscrita entre los cortados verticales de la montaña por una parte y el curso del río por otra. La denominación kilométrica del mismo servirá para establecer los diferentes puntos que se señalarán en la descripción del tramo que se comprende entre los kilómetros 87 al 93.

Con carácter general se menciona la importancia turística que procede asignarse a la referida carretera, que atraviesa el Collado de Ager, con el pueblo de

Ager y su colegiata-castillo; el embalse de Camarasa, el paso de Terradets, con sus cortados rocosos impresionantes al cruzar el río Noguera el macizo de Montsech; la presa y pantano de Selles, propio para competiciones deportivas de remo y pala; la Conca de Tremp, el pantano de Talarn y la zona de Entreríos de Pobla de Segur, en donde afluye el río Flamisell y se comunica el valle con el conjunto turístico de Capdella y es camino con cruce transversal de valles hasta el Noguera Ribagorzana, con Pont de Suert, los valles de Bohí, Parque Nacional de Aigües Tortes y camino al valle de Arán; después de Segur y cruzado el paraje de Collegats, objeto del informe, el valle de Sort permite seguir hasta el de Ansó a través de Llavorsí, con los afluentes de Espot, Vallferrera, Llesuy, Alíns, etc., para enlazar con el valle de Arán a través del elevado Puerto de Bonaigua, a los 2.072 metros de altitud.

Por su clara delimitación el paso de Collegast merece ser considerado como un conjunto paisajístico completo en donde se fija como punto principal el conocido paraje de La Argentería, uno de los pasos más estrechos y en donde se da la circunstancia, en la margen contraria al paso de la carretera, o sea por la izquierda del río, de hallarse cubierta la roca por abundante formación calcárea, con escudrido superficial de aguas, alternancia de musgo y flora de rocalla que en invierno se hiela, dando lugar a caprichosas agujas y rarezas naturales.

Desde muy antiguo el paraje ha sido conocido y cantado por poetas y escritores, destacándose la mención de Mosén Jacinto Verdaguer en su poema *Canigó*.

Los barrancos incidentes en el tramo del estrecho son profundos, destacando el Barranco del Diablo, de gran dificultad de tránsito y muy apreciado por excursionistas y escaladores.

Las aguas del río son limpias y abundantes en pesca, especialmente trucha, y por ello conocidas por los deportistas.

La vegetación en los rincones es abundante en las diversas especies de coníferas, arbolado de ribera y media altura. El contraste de la vegetación con la variada coloración de las rocas, con predominio de rojos vivos y calizas variadas, da verdadero interés colorista al paisaje.

La irregularidad del recorrido, con abundantes curvas y cambio de orientación, contribuye a valorar el tramo al modificar constantemente puntos de vista y variación total de encuadre.

Por todo lo expuesto esta Real Academia estima que el Paso o Estrecho de Collegast merece ser declarado Paraje pintoresco en la forma que se solicita, de conformidad con lo establecido en el Decreto de 31 de julio de 1941, que en su artículo 2.º determina la conservación de los parajes pintorescos y les protege de su destrucción o de reformas perjudiciales.

LOS LIMITES DEL RECINTO DE LA ALHAMBRA

En sesión celebrada el 23 de octubre de 1961 se aprobó una solicitud del Patronato de la Alhambra y Generalife, que la Comisión Central de Monumentos había hecho suya, y que dice así:

«La Real orden de 1.º de julio de 1929 estableció los límites del recinto de la Alhambra, comprendiendo por tal toda la superficie atendida por el Estado y encomendada hoy al cuidado de este Patronato, según se delimita en el adjunto croquis. Mas quedó fuera del mismo una parcela situada en la vertiente Norte de la colina de la Alhambra y que está limitada por el cauce del río Darro y el muro que, sensiblemente paralelo a él, cierra los terrenos del bosque bajo, todo ello según se detalla marcado en rojo en el referido croquis.

La exclusión de dicha parcela deja incompleta la finalidad que muy prudentemente trató de alcanzar el Ministerio con dicha delimitación, que en el tiempo se ha mostrado excepcionalmente eficaz para la conservación y urbanización y defensa del paisaje que constituye el conjunto monumental de la Alhambra. Dicha parcela, incluida en sus límites naturales, queda así fuera de la protección paisajística antes referida y que es quizá la principal finalidad que incumbe al Patronato de mi presidencia y a cuyo servicio se encaminan sus más constantes preocupaciones.

Por todo ello este Patronato, en su sesión celebrada el día 22 de los corrientes, ha acordado por unanimidad solicitar de ese Ministerio que se complete la referida Real orden aclarando y ampliando su apartado 1.º, en el que quedaría definido el recinto de la Alhambra con la descripción siguiente:

«Al Norte, por la muralla y torres de la Cuesta de los Muertos, el cauce del río Darro hasta el emplazamiento de la iglesia de San Pedro, frente al tajo de este nombre, y el muro del bosque; al Saliente, por Fuente Peña y la tapia de la finca de los Mártires; al Mediodía, por esta misma tapia, camino Nuevo del cementerio y muro Sur de la finca de los herederos de Miralles, y a Poniente con Torres Bermejas, muralla y puerta de las Granadas y muro del bosque.»

El Patronato cree muy fundadamente que dicha ampliación del recinto de la Alhambra contribuiría a asegurar la eficacia protectora que se propuso alcanzar la referida Real orden, cuya confirmación se interesa.»

LA NUEVA ESCUELA NORMAL DE SEGOVIA

En la sesión celebrada por esta Real Academia el 27 de noviembre de 1961, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari, se aprobó el siguiente dictamen, aprobado anteriormente por la Sección de Arquitectura, y que se refiere al proyecto para la edificación de la nueva Normal de Segovia en la plaza presidida por la iglesia románica de San Juan de los Caballeros, que fue taller de la familia Zuloaga y hoy es museo y monumento nacional.

La Sección referida resumió su dictamen en los cuatro siguientes puntos:

1.º El arquitecto presenta sus proyectos dando por supuesto el derribo total de la casa de Rodrigo de Contreras, sin referirse para nada a las sugerencias o recomendaciones hechas por los Sres. Peñalosa y Quintanilla. Las razones históricas y artísticas que expresan estos Correspondientes son de importancia fundamental a juicio de la Sección.

2.º Presenta además un croquis perspectivo del estado en que la plaza quedaría. En él se hace patente el inarmónico conjunto que resultaría de la vecindad del monumento histórico de San Juan y la nueva edificación.

3.º El arquitecto presenta dos soluciones de fachada, de las que por cierto una no es recomendable en absoluto, y la segunda, a base de paramentos encristalados y mucho mejor que la anterior, es precisamente la que hacía más detonante oposición al edificio románico. Por otra parte, la fachada encristalada parece a la Sección poco adecuada para un edificio oficial, siempre escaso de consignaciones, en un clima extremado como el de Segovia. Ambas soluciones parten de una escala desmesurada, impropia para el lugar propuesto. El proyecto, excelente para cualquier otro emplazamiento, parece a la Sección enteramente inadecuado, en las soluciones propuestas, para el conjunto urbano en que había de edificarse.

4.º Los dos proyectos respetan el patio del XVI, pero cubriéndolo de una montera de cristales, lo que es totalmente impropio a juicio de la Sección.

Como resumen, la Sección propone a la Academia:

a) Que se tengan en cuenta las observaciones de nuestros Correspondientes en Segovia, ya acogidas por la Academia, procediéndose en primer término, por los

arquitectos de zona del Patrimonio artístico, a la exploración de la fachada de la casa de Contreras, con intención de poner en claro si existen elementos de la edificación antigua enmascarados por el revoco moderno.

b) Que se proponga al Ministerio el deseo de la Academia de hacer compatible la construcción de la nueva Escuela con la conservación de la casa de Contreras, dignificada y como dependencia de la nueva Normal.

c) Exponer a la superioridad que el criterio de la Academia en modo alguno tiende a defender el pastiche en Arquitectura, pero expresando al mismo tiempo la seguridad de que el buen criterio del arquitecto encargado de la obra podrá encontrar una mejor solución para que el edificio se acuerde no en estilo, sino en masas, en líneas, proporciones, color y composición al conjunto urbano de que va a formar parte, que seguirá presidiendo el monumento insigne de la iglesia de San Juan de los Caballeros.

Una solución en composición partida en elementos de escala adecuada podría acaso facilitar la solución urbanística, inaceptable en las dimensiones excesivas que el arquitecto propone ahora, que obligan además al derribo de la casa de Rodrigo de Contreras.

Con ello Segovia y su urbanismo ganarían, sin duda, en bien de todos.

YESERIAS MORISCAS EN «LA PEREGRINA» DE SAHAGUN

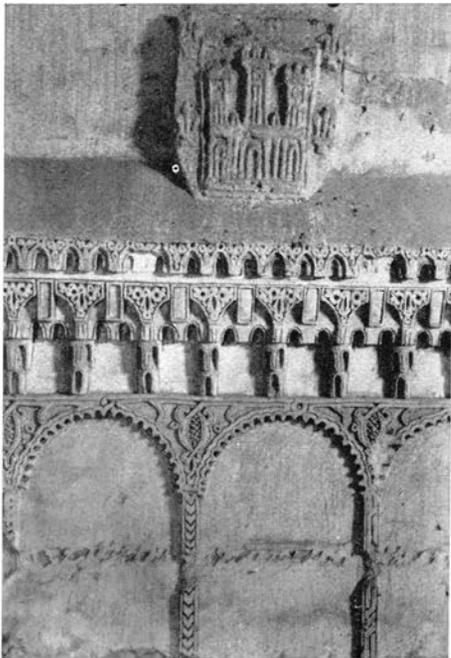
Moción presentada por el Académico numerario Excmo. Sr. D. Luis Menéndez Pidal en los últimos días del año 1961, y de la cual se dará lectura en la primera reunión semanal del próximo año 1962. Acompañan a la misma cuatro fotografías que ilustran sobre el particular y que ACADEMIA recoge en sus páginas.

En la iglesia del santuario franciscano de Sahagún de Campos, levantado fuera de la ciudad ya dentro de la segunda mitad del siglo XIII, mejor conocido hoy con el nombre de «La Peregrina» como recuerdo jacobeo de su emplazamiento sobre el camino de las peregrinaciones a Santiago de Compostela, aparecieron ahora unas hermosas yeserías moriscas, de gran interés por quedar situadas muy al Norte, dentro del antiguo reino astur-leonés.

Al reconocer los agregados que rodean a la iglesia de «La Peregrina», construídos con adobes y rústicas cubiertas, partes sin interés alguno y ahora en ruina para aislar el monumento mudéjar, se pudo llegar a una reducida abertura situada en la parte alta del cuerpo del edificio de la actual sacristía, y al penetrar en el interior nos fue posible admirar en aquella estancia, situada sobre un falso techo de la sacristía, de unos 3,50 a 4 metros de altura, con sus correspondientes huecos de luces y sobre los paramentos del muro, gran parte de las yeserías que decoraban las zonas altas de aquella estancia, incluyendo la actual sacristía.

La yesería está compuesta por un basamento que corre por los cuatro costados en la planta de la estancia; sobre él se desarrolla otra ordenación a base de arquerías ciegas de medio punto, con labores moriscas de lazo y ataurique guardando la clásica disposición árabe, similar a la empleada en los salones granadinos de La Alhambra, Sala de Embajadores del Alcázar de Sevilla, etc. No obstante, más bien parecen guardar semejanza con las toledanas, recordando también a las similares castellanas de Valladolid, Burgos, etc.

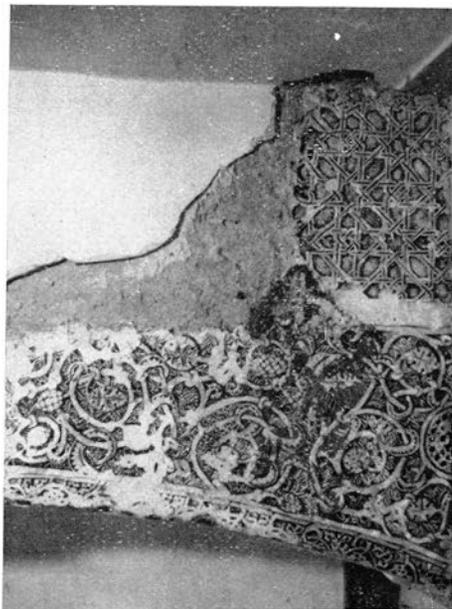
Mis apreciaciones, superficiales y sin base de estudio sobre el arte a que pertenecen, que sirvan ahora de noticia para quienes por su competencia puedan estudiarlas; creyendo tengan gran interés para nuestra historia, ya que marcan un límite hasta ahora desconocido en la influencia árabe de León, que irradia la España islamizada. También debo consignar que se encomendó al fotógrafo hiciera una completa información gráfica de las yeserías recién descubiertas, para completar estas ligeras noticias y poder ofrecer una colección a nuestro ilustre compañero el sabio investigador D. Manuel Gómez Moreno, conocedor como nadie del arte islámico en España.



SAHAGÚN: «La Peregrina.»

Yaserías sobre la sacristía.—Escudo de Castilla y cenefa con motivos de estalactitas sobre la arquería lobulada. Obsérvese el barbarismo en la interpretación estalactítica, consecuencia del lugar alejado, donde su empleo es frecuente.

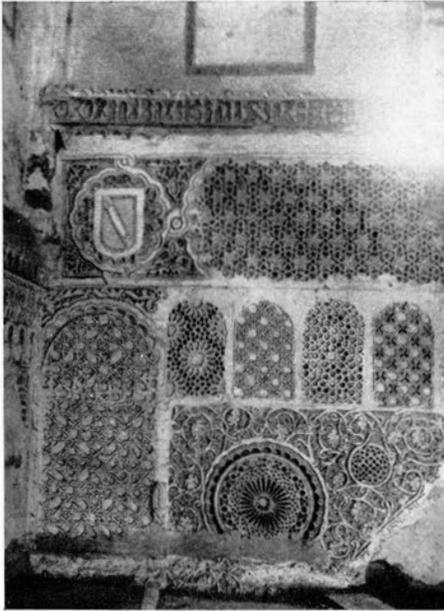
(Foto Exacta.)



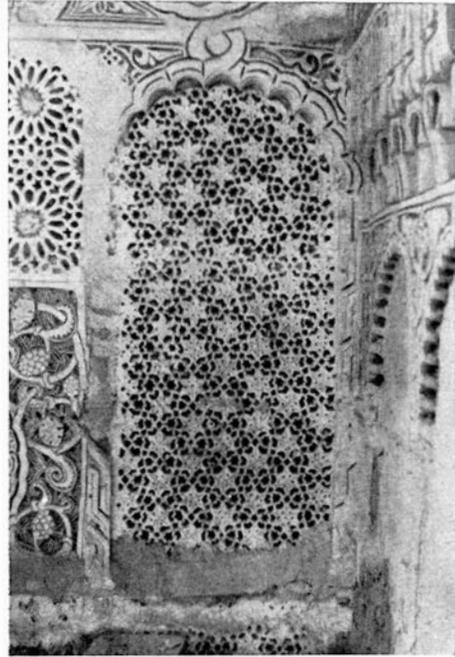
SAHAGÚN: «La Peregrina.»

Yaserías sobre la sacristía.—Motivos en lacería y ataurique al borde de un gran arco ornamental.

(Foto Exacta.)



SAHAGÚN: «La Peregrina.»
 Conjunto de las yeserías en un ángulo de la
 estancia descubierta sobre la sacristía.
(Foto Exacta.)



SAHAGÚN: «La Peregrina.»
 Yeserías sobre la sacristía.—Bello motivo de
 la celosía en uno de los arcos.
(Foto Exacta.)

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

Elección de Académico numerario

Para cubrir la vacante de la Sección de Música producida por fallecimiento de aquel gran artista que se llamaba D. Joaquín Guridi, con fecha de 23 de octubre, a propuesta de los Excelentísimos Sres. D. Federico Moreno Torroba, D. José Subirá y D. Enrique Pérez Comendador, fue elegido el antiguo pensionado de la Escuela Española de Bellas Artes de Roma y laureado compositor D. José Muñoz Molleda.

Nuevos Académicos Correspondientes

En la sesión de 23 de octubre fue elegido por unanimidad Académico Correspondiente en Oslo (Noruega) don Richard Furoholmen.

Presentadas once propuestas de señores Académicos para la designación de nuevos Académicos Correspondientes, y designada ya una Comisión a fin de proceder al examen y proposición de quienes pudieran ser elegidos, esta Comisión debía atender además a aquellas provincias en las cuales no existiera ningún representante o sólo hubiera uno, y a la condición de que los designados residieran en las respectivas provincias, salvo en el caso de que concurriesen circunstancias especiales e

incluso excepcionales. La candidatura presentada por la Comisión incluyó nueve candidatos, y sometida a votación plenaria en sesión de 13 de noviembre, fueron elegidos los siguientes señores:

D. Gustavo Bacarisas, pintor.—Sevilla.

D. Adolfo Florensa Ferrer, arquitecto.—Barcelona.

D. Jesús Carro García, competente en arte.—Santiago.

D. Jesús Ferro Couselo, competente en arte.—Orense.

D. José Antonio García Noblejas, competente en arte.—Ciudad Real.

D. Alvaro Cavestany y de Anduaga, competente en arte.—Cáceres.

D. Manuel Vázquez Seijas, competente en arte.—Lugo.

D. Joaquín Sánchez Jiménez, competente en arte.—Albacete.

D. Julio Larrañaga Mendía, competente en arte.—Cuenca.

Defunciones de personalidades ilustres

Al reanudarse las sesiones académicas semanales tras los meses veraniegos se dio cuenta de cuatro fallecimientos dignos de recordación. Ante todo, nuestro Correspondiente en Francia D. José González de la Peña, Barón de Forna, entusiasta de arte, que hizo valiosas donaciones a nuestro Museo y a otros más, por lo que el Gobierno le había

concedido la Gran Cruz de Alfonso el Sabio.

En Santiago de Compostela falleció el Académico Correspondiente D. Francisco Asorey, insigne escultor y catedrático.

En Barcelona falleció el Académico Correspondiente Sr. Marqués de Foronda, que tanto había hecho por enaltecer las artes pretéritas y actuales y que poseía una de las colecciones artísticas más importantes antiguas y modernas. Además organizó exposiciones internacionales y nacionales, entre ellas la celebrada en Barcelona el año 1928.

También en Barcelona falleció el Académico numerario de la de Bellas Artes de San Jorge D. Joaquín Renart. Se había granjeado una estimación profundísima, tanto por su obra personal como por la labor realizada al frente de entidades de gran prestigio, como el Círculo de San Lucas y el Orfeo Catalá. Especializado en el arte de la decoración, alcanzó gran nombradía como dibujante e ilustrador de obras.

En el mes de noviembre falleció en Villarreal de los Infantes (Castellón de la Plana) el escultor e hijo predilecto de dicha población D. José Ortells. El Sr. Director de la Academia hizo el elogio del finado, que era Premio Nacional con medalla de oro y catedrático de la Escuela Superior de Bellas Artes.

En el mismo mes falleció en Cuenca el Académico Correspondiente D. Francisco León Benito, presidente de la Comisión Provincial de Monumentos, y en Santander el Dr. D. Jesús Carballo, presidente del Museo Provincial de Prehistoria, vocal del Patronato de Cuevas Prehistóricas y presidente de la Comisión Provincial de Monumentos.

Las actas recogen el sentimiento de

la Academia por todas estas defunciones.

Tres pintores madrileños

Este ha sido el título del discurso leído el día 28 de octubre en la sesión inaugural del curso académico 1961-1962. Organizada por el Instituto de España, correspondió a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando actuar en dicha sesión, y el Secretario perpetuo de la misma y Bibliotecario del Instituto de España, Excelentísimo Sr. D. José Francés, fue honrado con la representación de ambas Corporaciones para llevar la palabra en tan solemne acto, el cual se celebró en dicha Real Academia.

En cumplimiento de ese doble honor consideró que el tema a desarrollar debería tener coincidencia ocasional bajo el signo de Goya, al conmemorarse el cuarto centenario de la capitalidad de Madrid, y evocó tres sobresalientes figuras de pintores que nacieron, realizaron su obra y fallecieron en Madrid. Sus nombres—que figuran como subtítulo de la disertación—son Leonardo Alenza, Eduardo Chicharro y José Gutiérrez Solana.

Cada uno de estos artistas fue objeto de una ceñida biografía llena de interés, que acogió también perspicaces juicios críticos sobre las respectivas producciones pictóricas, haciéndose resaltar asimismo el ambiente en que cada uno había vivido y que hubo de influir sobre su arte.

Finaliza la disertación sobre Alenza señalando que su españolismo nada tenía de pegadizo. Impuso la caliente rebeldía de su misión artística y es grato buscarle cuando en estos momentos,

transitorios, por fortuna, el arte es granjería de segundones de lo gregario y lo foráneo. Podemos considerarlo como precursor de una tendencia y de un estilo de retorno a la verdad madrileña de quienes después lo han sabido ver y superar.

Fue Chicharro un verdadero prestigio basado en cualidades intrínsecas, representando un auténtico valor de la pintura española contemporánea. En pocos pintores como él había sido bien merecida la ufanía del logro, pues alcanzó distinciones, preeminencias y títulos fulgurantes. Su pintura descubre una íntima calidez sensual, una inflamada ansia perenne de contemplar lo bello y fuerte como incentivo primordial de la vida. Al pluralizarse su obra mostró cada vez más el dominio enérgico de una firme saturación del español ante lo universal.

No había en Gutiérrez Solana disimulo ni falsía; tampoco había altanero orgullo ni hermético desdén. Ni mendigaba el elogio ni le alcanzaba el apóstrofe. Permanecía solo entre las tendencias ajenas y los distintos credos, acentuando siempre hispánicamente su arte. Como en el anteayer velazqueño y el ayer goyesco, Solana perseguía e inquiría sus modelos con un afán imperativo y desnudo de todo artificio. Y sus últimos cuadros acusaban un ímpetu cromático por sus calidades ricas y brillantes, que no han dañado a los anteriores suyos ni los descalifican ideológicamente, por cuanto completan la supervivencia finisecular del ochocientos, en contraste del actual, ebrio de afán y logro cosmopolita, sin que desapareciesen del todo los testimonios pretéritos de tipos, costumbres y ambientes, tan ligados a su producción.

Editada esta triple disertación por el Instituto de España, la ilustran varios grabados. Uno, de Alenza, representa una escena popular al aire libre. Otro, de Chicharro, muestra el aposento de un hogar: se titula «Dolor» y tiene una profunda expresión evocativa. Y el tercero, de Solana, representa dos ermitaños sumidos en la profunda meditación religiosa.

La restauración del Oratorio de la Academia

La Comisión nombrada en el semestre anterior—y de la cual formaban parte los Excmos. Sres. D. Manuel Benedito, Marqués de Moret, D. José Yáñez y D. Federico Sopeña—ha llevado a feliz término la restauración de la capilla, que desde mediados del siglo anterior había dejado de tener esta misión.

El lunes 18 de diciembre, a las siete de la tarde, se dijo en la capilla restaurada la primera misa. Fue aplicada en sufragio de los Académicos numerarios fallecidos y ofició el Académico numerario Excmo. Sr. D. Federico Sopeña.

En la sesión de 6 de noviembre el Excmo. Sr. Sánchez Cantón, a ruego del Sr. Director, relató una historia importante en relación con el Cristo de Pompeyo Leoni, que es la pieza principal de la capilla, por haber sido protagonista. Sus revelaciones, expuestas con atrayente amenidad y competencia, fueron acogidas con unánime complacencia, y por indicación del Sr. Director se acordó publicarlas en un próximo número de la revista ACADEMIA.

Distinciones a señores Académicos

Los Académicos numerarios Excelentísimos Sres. D. Juan Adsuara, Director de la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando, y D. Pascual Bravo, Director de la Escuela Superior de Arquitectura, han sido agraciados con la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio en atención a sus reconocidos méritos.

La noticia fue acogida con júbilo en nuestra Academia.

Una estatua de Pérez Comendador

El Académico Excmo. Sr. D. Enrique Pérez Comendador ha hecho un monumento ecuestre del fundador de la nación de Chile, D. Pedro de Valdivia, por encargo, siendo éste el obsequio que la colectividad española de aquella nación ha hecho a la ciudad de Santiago con motivo de cumplirse el CL aniversario de la formación del primer Gobierno nacional chileno.

Esta producción, de gran belleza artística, quedó expuesta en los jardines del Ministerio del Ejército y fue muy visitada.

Una visita memorable

En la mañana del 26 de diciembre el Ministro de Educación Nacional, Excelentísimo Sr. D. Jesús Rubio, visitó el Museo de nuestra Academia, siendo acompañado por los Sres. D. José Yáñez, Tesorero, y D. Fernando Labrada, Conservador, en el recorrido por las salas y dependencias.

El ilustre visitante contempló todos los cuadros con gran interés, deteniéndose

muy especialmente ante el grupo de obras de Zurbarán y Goya y ante otros lienzos de mérito muy destacado. Al detenerse en la Sala de Dibujos le impresionó que contuviera ejemplares de tanta importancia como los de Velázquez, Alonso Cano, Carreño, Churriguera y los artistas que representan a las escuelas italianas.

Al despedirse el Sr. Ministro, las personalidades que le acompañaban le manifestaron en términos calurosos la complacencia por la visita que había realizado y por las muestras de interés que sentía hacia nuestra Academia.

Informada de todo ello la Corporación por el relato que había hecho el Director de la misma, Sr. López Otero, acordó que se expresase al Sr. Rubio el agradecimiento corporativo por sus preciadísimas atenciones.

Obras de arte prestadas a varias Exposiciones

A petición del Ilmo. Sr. Director general de la vivienda se acuerda prestar a la Exposición que dicha Dirección General está organizando con motivo del cuarto centenario de la capitalidad de Madrid el retrato de D. Juan Villanueva, pintado por Goya, y la copia del retrato de D. Ventura Rodríguez, a fin de que figuren en dicha Exposición, siempre que se obtengan las máximas garantías y fijando los derechos de seguro.

* * *

Al cerrarse la Exposición retrospectiva de Goya que se celebró en el Casón, y en la cual estaba expuesto el autorretrato de este pintor perteneciente al Museo de la Academia, se acordó

enviar con todas las garantías necesarias aquel autorretrato a la Exposición Jacquemart-André, que habría de celebrarse en París, de acuerdo con la delegada de dicha Exposición, Madame Desparmet Titz-Geran, tomándose además la máxima vigilancia en los trabajos de embalaje.

La calle de Ciudad Rodrigo en Madrid

El Excmo. Sr. D. Luis Moya manifestó en la sesión académica de 20 de noviembre que se había derribado por amenazar ruina la casa de la calle de Ciudad Rodrigo esquina a la calle Mayor, y en su lugar se proyectó un edificio que, siendo moderno, armonizaría perfectamente con las fachadas inmediatas de dicha calle, proyectadas probablemente por D. Juan de Villanueva como prolongación que son de la plaza Mayor.

Al faltar aquella casa queda una mella de aspecto deplorable en ese gran acceso a la plaza Mayor. El Sr. Moya apunta el temor de que se impida la nueva construcción sobre aquel solar para crear una nueva vía, con lo cual se perpetuaría ese deplorable aspecto, causándose un daño más al «barrio de los Austrias», ya bastante mutilado, y propone que se dirija al Excmo. Ayuntamiento un oficio sobre este tema por considerarlo de positiva importancia.

Reunión de la Federación Internacional de la Vivienda y Urbanismo

Se celebró en Santiago de Compostela, durante la semana comprendida entre el 3 y el 8 de septiembre, la re-

unión del Consejo de la misma por iniciativa del arquitecto Sr. Fonseca. Asistió un centenar de miembros que desarrollaron los temas siguientes:

I.—Enaltecimiento de los monumentos y conjuntos histórico-urbanos.

II.—Modernización de casas existentes; posibilidades y límites técnicos y económicos.

Dio cuenta detallada de todo ello el Académico Excmo. Sr. D. César Cort en la sesión del día 30 de octubre. Se habían celebrado estos actos en el Hospital de los Reyes Católicos, cuya grandeza arquitectónica y lujo de las instalaciones impresionaron vivamente a los delegados extranjeros.

El arquitecto Sr. Pons Sorolla dio una conferencia con dibujos y proyecciones sobre el conjunto histórico de Puerto Marín. El Alcalde de Pontevedra Sr. Filgueira, en unión de nuestro compañero el Académico Censor don Francisco J. Sánchez Cantón, organizó el magnífico Museo de aquella capital. En una conferencia el Dr. Ostrowsky mostró de qué modo se habían acoplado en varias ciudades europeas los barrios antiguos a las modernas necesidades, y manifestó que muchos inquilinos preferían seguir viviendo en aquellas casas antiguas y sin comodidades que habían habitado durante muchos años, sin que les interesaran las compensaciones ofrecidas en concepto de expropiación.

Las Exposiciones de Arte Románico en Barcelona y Santiago de Compostela

Dada la gran importancia de estos dos acontecimientos artísticos, dieron cuenta de los mismos dos señores Aca-

démicos que los habían presenciado con entusiasmo y admiración.

En la sesión de 9 de octubre el Excmo. Sr. D. Manuel Gómez Moreno declaró que lo fundamental del éxito había sido la oportunidad del local elegido en Barcelona al situarlo en el Palacio de Montjuich de Arte Antiguo, aun sin olvidar que el arranque de cuanto significaba en nuestro tiempo la exaltación de lo románico era preciso situarlo en Cataluña, por cuanto su Museo de Montjuich conserva una importantísima colección de pinturas murales.

Allí tuvo extraordinaria valía la aportación nacional; «pero quiso reducirse, sobre todo —según sus palabras—, a la aportación extranjera, que ha causado un efecto profundo». Aludió en primer lugar a los envíos de la Europa septentrional, con rasgos característicos, dada la diferencia entre el románico de nuestro país y el de aquellos otros. También la aportación alemana mostró un valor destacadísimo en sus diversas manifestaciones de pintura, escultura y artes aplicadas, reinando una notoria unidad representativa de estilo. La instalación italiana, dentro de lógicas coincidencias con el arte español, tenía rasgos propios, como lo acreditaban los crucifijos de madera expuestos allí.

Concedió el disertante muy particular atención a los envíos de textilería, entrando en interesantísimos detalles al describirlos. Finalmente citó varios ejemplares de manuscritos árabes y diversas manifestaciones de la más pura y expresiva belleza.

Esta admirable disertación, improvisada por el Sr. Gómez Moreno con el seguro dominio de su cultura y la fácil claridad de su palabra, fue aplaudida calurosamente.

* * *

En la sesión celebrada siete días después trató el mismo tema el Excelentísimo Sr. D. Francisco J. Sánchez Cantón con profunda erudición y pulcro estilo, explicando muy detalladamente lo más esencial con respecto a la Exposición de Santiago de Compostela. Repartida la Exposición románica entre aquellas dos poblaciones, el Sr. Sánchez Cantón piensa que la división no había sido equitativa, ya que en Santiago de Compostela tenía procedencia española casi todo lo reunido, limitándose lo extranjero, casi exclusivamente, al relieve del «David» de Tolosa, con su aspecto desconcertante, y a un escaso número de objetos procedentes de Portugal. Eso sí: dentro del ambiente santiaguense, las obras estaban como en su propio hogar. Se las había instalado en el Palacio episcopal llamado de Gelmírez, en la cripta situada bajo el templo de la Gloria, que se denomina impropriamente Catedral Vieja, y en dos plantas del Museo catedralicio.

En el salón bajo del Palacio, restaurado hace unos años a expensas de la Fundación Lázaro Galdiano, se instalaron magníficas fotografías de monumentos románicos, presididas por un «Santiago» sedente de la escuela del maestro Mateo, del Museo de Barcelona, procedente de Pontevedra. Unas piezas abovedadas acogieron esculturas de madera de «Calvarios» como el de Corcubión y además grandes crucifijos de localidades orensanas que muestran la fuerza dramática alcanzada por los artistas gallegos y que hasta ahora no era perceptible.

En el gran salón sinodal o comedor de gala asombraron las vitrinas llenas de esmaltes, marfiles y orfebrerías; los retablos y frontales de Silos y Orense; los evangelarios, que hacen pensar en la localización probablemente española

de los talleres de donde salieron, caracterizándolos tanto el vigor del dibujo y modelado como también la intensidad colorista. En una sala contigua se podía ver la maravillosa silla de San Ramón de Roda de Isabens, que es una joya de la talla románica. También se cobijaban allí valiosísimos códices miniados, como los «Tumbos» compostelanos y el Calixtino de la catedral, entre otros.

En la cripta se instalaron dos estatuas fragmentarias que se habían obtenido en las excavaciones del subsuelo de la catedral y que desaparecerían en el siglo XII al construirse el pórtico de la Gloria. Hay que señalar piezas tan hermosas como el retablo de piedra procedente del monasterio de Sil.

Las salas del Museo catedralicio acogieron las tallas de inscripciones de piedra procedentes de Aragón, Castilla, León y varias localidades gallegas. Sorprendía la reconstrucción de una silla del coro de la catedral de Santiago: era de piedra, se construyó en el siglo XII y ofrece un argumento irrefutable de la conservación de los coros en el centro de la nave mayor. También se mostraban lápidas de los siglos X a XII que se han hallado al efectuar excavaciones, así como restos de cerámica y de metales mosaicos y jaspes descubiertos todos ellos en el subsuelo de la catedral.

El Sr. Sánchez Cantón señaló la gratitud que merecen el Consejo de Europa, patrocinador de la Exposición; el director de los Museos de Arte de Barcelona y comisario de la misma, don Juan Ainaud de Lasarte, y el Académico Correspondiente y comisario de zona del Patrimonio artístico D. Manuel Chamoso Lamas.

Esta disertación fue seguida con sumo interés por todos los presentes.

La Exposición "Goya" en París

Esta Exposición, inaugurada en el pasado otoño, ha sido un gran momento de España, como dijo el Excelentísimo Sr. D. José Camón Aznar a su regreso de Francia, constituyendo un acontecimiento excepcional. Y dio las noticias que nos complacemos en reproducir ahora.

Fue triple la inauguración solemnísimas. La primera, por la mañana, estuvo reservada a los periodistas; la segunda, al elemento oficial; la tercera, a última hora de la tarde, a *tout Paris*, concurriendo unas 10.000 personas aunque sólo se repartieron 2.000 invitaciones. Se le ha dado una gran publicidad y la prensa la ha acogido con difusión.

La Exposición, para nosotros, contiene pocas novedades por sernos conocidas la inmensa mayoría de las obras que figuran en ella. Consta de unos noventa cuadros, siendo la aportación española la más importante por su volumen y calidad. Es escasa la de colecciones privadas francesas, y de la oficial es sensible que no figure el retrato de la Marquesa de la Solana, del Louvre. Se impone por su extraordinario mérito y por su tamaño el cuadro de la «Junta de la Compañía de Filipinas, presidida por Fernando VI», del Museo de Castres, describiendo la composición del cuadro, haciendo resaltar la importancia que tiene la luz y la variedad caracterológica humana de los numerosos personajes representados.

Describe también el pequeño retrato de Asensi, sorprendido en una pausa de la decoración de San Antonio de la Florida, con el andamio al fondo.

Destaca la soberbia calidad de algunos retratos más, como el de Bernardo de Iriarte y el de D.^a Antonia de Zá-

rate, y asimismo la de varios pequeños cuadros impresionistas, de gran vigor.

Se lamenta de que figuren varios cuadros que no son de Goya, aunque reconoce que tal cosa es inevitable; pero dada la evidente disparidad en algunos, no se hubieran debido llevar a la Exposición.

Llamó extraordinariamente la atención de los visitantes una colección de dibujos enviada por el Museo del Prado. El Sr. Camón Aznar ensalzó la conferencia, en idioma francés, pronunciada por nuestro compañero el Excelentísimo Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari, con asistencia del Embajador de España y de numeroso auditorio.

* * *

En la sesión semanal siguiente expuso el Sr. Lafuente Ferrari que había ido a París, invitado por el Embajador de España, con encargo de vigilar el desembalaje de los cuadros y su colocación en las salas, y de dar la conferencia a que hizo laudatorio comentario el Sr. Camón Aznar. Asimismo expuso, con respecto a la Exposición «Goya», que había merecido unánimes elogios de la prensa, llegándose a decir que había constituido el acontecimiento artístico más importante de los registrados en París desde hacía diez años. Y es de advertir que en esas mismas semanas estaban abiertas en la capital francesa una Exposición de Arte Persa verdaderamente extraordinaria y otra Exposición notabilísima de Arte Coreano.

Con respecto a la Exposición «Goya» da interesantes noticias el Sr. Lafuente Ferrari. Consta de un centenar de obras (cuadros, grabados, dibujos, etc.). Hizo España el envío más importante. Le seguían en importancia Amsterdam, Lon-

dres (con el retrato de D.^a Isabel Cobos de Porcel) y América. Después de enumerar aquellos cuadros más notables, se ocupa del Museo Jacquemart-André, donde están instalados los cuadros, lamentando que no sea muy adecuado para una exposición de tan excepcional categoría y que no tuviesen la debida solvencia artística ciertos elementos encargados de la admisión y colocación de las obras.

En el IV Centenario del fallecimiento del escultor Alonso Berruguete

En dos días consecutivos se celebraron dos actos memorables para testimoniar la alta consideración que merece este gran artista en nuestro tiempo, y de ambos debe dar cuenta esta Crónica semestral.

El 17 de diciembre, a las siete de la tarde, nuestra Real Academia celebró una sesión pública y solemne. Acompañaban al Sr. Director en la mesa presidencial el Presidente del Instituto de España, Dr. Eijo Garay; Director de la Academia de la Historia, Sr. Sánchez Cantón; Director general de Bellas Artes, Sr. Nieto; Tesorero, señor Yárnoz; Bibliotecario, Sr. Subirá, y el Secretario accidental, Sr. Labrada.

Ocuparon el estrado numerosos miembros de nuestra Corporación y los señores Cossío y De la Válgoma, de las Academias Española y de la Historia, respectivamente.

El salón se hallaba totalmente ocupado por distinguido público.

Intervinieron en tan solemne acto con sendos discursos tres señores Académicos numerarios. Don Manuel Gómez Moreno desarrolló el tema «Alonso Be-

rругuete: su personalidad». El señor Marqués de Lozoya disertó sobre «Berruguete y el Greco». Don Enrique Pérez Comendador expuso el tema «Perplejidad y rendimiento ante Berruguete». Todos ellos fueron larga y calurosamente aplaudidos al final de sus respectivas disertaciones, cuyo texto nos es muy grato insertar en el presente número de ACADEMIA.

* * *

El día siguiente, lunes, se inauguró la Exposición Alonso Berruguete en el Casón del Buen Retiro, a la una de la tarde. Presidió este acto el Ministro de Educación Nacional, Excmo. Sr. D. Jesús Rubio García-Mina. Le acompañaban el Alcalde de Madrid, Sr. Conde de Mayalde; el Presidente de la Diputación, Sr. Marqués de Valdavia; el Director general de Bellas Artes, D. Gratiano Nieto Gallo, y la Comisaria de la Exposición, señorita Consuelo Sanz Pastor, que ha montado las instalaciones con exquisito gusto.

Entre la concurrencia figuraban el Director general de Archivos y Bibliotecas, Sr. García Noblejas, y el de Relaciones Culturales, Sr. Ruiz Morales; el Director de nuestra Academia, don Modesto López Otero; numerosos Académicos de varias Reales Corporaciones, miembros del Cuerpo diplomático, primeras autoridades civiles de Valladolid y Palencia y otras personalidades distinguidísimas.

La Exposición se componía de ciento veintidós piezas, varios documentos, dibujos, gráficos y una serie fotográfica. Las esculturas proceden de retablos del maestro y de iglesias por él decoradas.

Los asistentes a la inauguración fueron obsequiados con el suplemento extraordinario que el diario vallisoletano

El Norte de Castilla ha dedicado al gran imaginero castellano.

El edificio contiguo al Palacio del Marqués de Dos Aguas, en Valencia

En la sesión de 2 de octubre se dio cuenta de una comunicación enviada por la Dirección General de Bellas Artes a nuestra Corporación contestando al oficio que ésta le había remitido el 27 de junio último.

Dice aquella comunicación que nunca hubiera debido dejar que se levantara el edificio referido, añadiendo que ya se había levantado la estructura del mismo y que las obras, por orden de la referida Dirección, habían quedado suspendidas, habiéndose entablado conversaciones a fin de adquirir el inmueble construido con aportaciones del Ayuntamiento, Diputación y de la Dirección General de Bellas Artes. Una vez realizada la adquisición se estudiará lo más conveniente en relación con la adaptación del edificio al lugar donde se encuentra emplazado.

Posteriormente volvió a interesarse la Academia por el mismo asunto como consecuencia de la documentación remitida por la Academia de San Carlos, de Valencia, y en la sesión del 16 de octubre acordó pedir a la Dirección General de Bellas Artes que solicitara informe urgente del arquitecto de zona del Patrimonio Artístico Nacional; que se pidiera la intervención e informe de la Comisión Provincial de Monumentos de Valencia, y que se pidiera asimismo que el Sr. Director general de Bellas Artes ordene con la mayor urgencia la suspensión de las obras proyectadas, pues de lo contrario se perjudicaría de-

cisivamente el valor artístico de monumentos de gran importancia histórico-artística situados en su inmediata proximidad. Y se consideró muy adecuada y oportuna la protesta de la Academia de San Carlos ante aquel peligro.

El 27 de noviembre se leyó un escrito de la Comisión Provincial de Monumentos de Valencia relativo al mismo asunto. Manifiesta que está identificada en todo momento e interesada en favor de la solución propugnada por la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, que no constituía una excepción ni suponía una concesión especial, sino el respeto a las leyes y ordenanzas vigentes. Confiaba, por último, en que se llegaría a tiempo para evitar un precedente que sería desastroso para la conservación de la riqueza artística.

Nuestra Academia resolvió que constara en acta la satisfacción por ese escrito de la Academia valenciana.

Los restos del Príncipe Don Juan

Es sabido que el cadáver de aquel hijo de los Reyes Católicos fue sepultado en el monasterio de Santo Tomás, de Avila. Con referencia a este asunto, en la sesión de 2 de octubre se leyó una comunicación de la Dirección General de Bellas Artes, donde se daba traslado de otra comunicación remitida a la misma por el Excmo. Sr. Gobernador de la provincia de Avila, a la cual acompañaba un acta firmada por el Alcalde presidente del Excmo. Ayuntamiento de Avila, el arquitecto municipal y el médico de la Beneficencia municipal.

Certifica este escrito las circunstancias relativas a nuevos hechos y datos en torno a la apertura del sepulcro de dicho Príncipe. Dícese ahí que los escasos restos humanos aparecidos en la cá-

mara subterránea del mencionado enterramiento se guardaban custodiados debidamente en el despacho del señor Alcalde, esperando instrucciones.

La superioridad manifestó su disgusto al Sr. Gobernador civil por no haber cumplido todos los trámites convenidos en el momento de abrirse aquella tumba.

La Academia ha considerado lógico y necesario que los restos mortales vuelvan a su tumba de origen en vez de continuar en el despacho del señor Alcalde de Avila.

El XIII Centenario de la Fundación de Oviedo

Representó en estos actos a nuestra Academia el miembro de la misma Excmo. Sr. D. Luis Menéndez Pidal. Dando cuenta de ello en la sesión del 16 de octubre, expuso que se organizaron por el Ayuntamiento ovetense. Se instalaron dos Exposiciones: una para exhibir el tesoro de la catedral y otra en el palacio del Conde de Toreno, sede del Instituto de Estudios Asturianos, en cuyo recinto se presentó una Exposición Antológica del Arte Prerrománico asturiano. En la primera se exhibieron joyas, orfebrerías, miniaturas y documentos catedralicios. En la segunda figuraron fragmentos arquitectónicos prerrománicos del Museo Provincial, vaciados, fotografías, planos, la maqueta de San Julián de los Prados, dibujos y acuarelas del pintor Correspondiente de nuestra Corporación don Magín Berenguer y las pinturas prerrománicas en que hubo de basar su libro el Dr. Helmut Schlunk.

El 24 de septiembre se celebró una misa de rito mozárabe, oficiándola el Excmo. e Ilmo. Sr. Arzobispo.

Se desarrollaron sesiones sobre cultura asturiana de la alta Edad Media. A ellas invitó el Excmo. Ayuntamiento a nuestros Académicos Sres. Gómez Moreno, Lafuente Ferrari y Camón Aznar, y a un numeroso grupo francés y otro grupo alemán, encabezado éste por el Dr. Schlunk. También tuvieron representantes Italia y Suiza. Las secciones formadas con tal motivo desarrollaron cinco temas, habiéndose presentado veintitrés comunicaciones. Hay el propósito de publicar estos trabajos, así como algunos más, entre ellos el dedicado a Covadonga por D. Claudio Sánchez Albornoz.

Al oír esta información se acuerda felicitar al Alcalde de Oviedo.

A continuación el Excmo. Sr. D. José Camón Aznar elogia al Excelentísimo Sr. D. Luis Menéndez Pidal por su labor en relación con todo aquello. El Sr. Director se adhiere a estas manifestaciones y agradece la actuación personal del Sr. Menéndez Pidal.

El Real Monasterio de Guadalupe

El Académico Excmo. Sr. D. Luis Menéndez Pidal expuso en la sesión de 4 de diciembre algo relacionado con su labor al ser encargado de las obras de conservación y restauración de dicho Monasterio. Deseoso de poder operar en su fachada principal, que recae sobre la plaza Mayor de la Puebla, ha logrado por fin demoler las cuatro magníficas celdas que desfiguraban por completo la fachada, las cuales estaban construídas sobre las bóvedas de la capilla de Santa Agueda, levantada entre las dos torres defensivas del recinto amurallado del Monasterio para dar paso a la iglesia conventual por esta parte, después de haber quedado modi-

ficado el acceso principal, situado a los pies del templo, con la construcción de la Hospedería Real de los Reyes Católicos.

Aquellas celdas habían sido construídas por los Jerónimos durante la decadencia de la Orden y ocultaron totalmente las bellísimas trazas del Real Monasterio en una de sus fachadas más importantes. Quedaron, pues, emparejados el magnífico rosetón mudéjar del costado de la Epístola y la fachada lateral de la iglesia, con los dos órdenes superpuestos de arquerías ojivales con que se acusa hacia el exterior la estructura interior del templo, frisos con lacerías mudéjares, tracerías y pináculos góticos, etc.

Con las importantes obras realizadas ahora se revela este conjunto admirable y completo, por fortuna, en sus diferentes elementos. Mayores resultados son de esperar que se obtengan al quedar completa la restauración de la fachada lateral, hasta ahora desconocida y nueva.

Esta es la labor inicial de los trabajos de restauración iniciados por el señor Menéndez Pidal en dicho Real Monasterio.

Los tesoros artísticos de Nubia

El Excmo. Sr. D. Joaquín María Navascués, en la sesión del día 6 de noviembre, informó ampliamente sobre la reunión que había celebrado el Comité español para el salvamento de los tesoros artísticos de Nubia. En esa reunión se había dado cuenta de la campaña de excavaciones correspondiente a 1961-1962 y realizada en Nubia (Egipto y Sudán) de acuerdo con la UNESCO.

Una vez obtenida la subvención del

Gobierno español destinada a dichas labores, salió una misión de arqueólogos españoles formada por el catedrático de la Universidad de Madrid Dr. Martín Almagro, que dirigía la misión, y los arqueólogos Sres. R. Blanco Caro, F. Presedo Velo y Javier Navascués. De la excavación de la Necrópolis de Argin, en el Sudán, y de la excavación de la fortaleza de Cheik-Daud, en Egipto, se encargaron, respectivamente, los dos primeros; el tercero procedió a las labores topográficas de ambas excavaciones. Empezaron los trabajos en el mes de enero y los terminaron a fines de abril. De todo ello da noticia el *Boletín* de la UNESCO correspondiente al 21 de septiembre.

También expuso el Sr. Navascués los resultados obtenidos por el Comité español. Se han hallado vasijas y objetos en el conjunto funerario de la Necrópolis de Argin, desarrollado entre los siglos V antes de J. C. y II de la era cristiana. Ese material arqueológico fue remitido al Gobierno español. En la Nubia egipcia se reservaron a España las excavaciones del yacimiento de Chaik-Daud. Aquí se descubrió una fortaleza de época romano-bizantina; si bien tiene poca importancia, ofrece gran interés científico por cuanto permite estudiar todas las variantes de la cerámica tardorromana y medieval copta hasta el período islámico.

En la campaña de 1961-1962 se proseguirán esas excavaciones y se explorará el territorio comprendido entre las cataratas segunda y tercera, en busca de iglesias y ruinas que puedan existir en aquel área.

“La Atlántida” de Falla - Halfter

El insigne compositor Manuel de Falla fue admirado muy pronto fuera de

nuestro país, acreditándolo así las monografías que hace más de treinta años le dedicaran en París el compositor francés Roland-Manuel y en Nueva York el musicólogo inglés M. J. B. Trend.

Desde muchísimo antes Falla tenía el propósito de componer una vastísima producción inspirada en *La Atlántida* del insigne vate catalán Jacinto Verdaguer. El precario estado de su salud le impidió dejarla concluida cuando falleció en 1946.

Ante este hecho irremediable bien pronto se confió la tarea de terminar dicha obra —reconstruyendo los materiales que había trazado Falla para su definitiva elaboración— a su predilecto discípulo Ernesto Halfter, quien ha dado fin a esa vastísima producción vocal-instrumental después de consagrar a dicha labor numerosos años. Así, pues, utilizó los «materiales» que dejara manuscritos el finado maestro y construyó una ópera de acuerdo con la Editorial Ricordi, de Milán. Esta producción, cuyo estreno se espera con impaciencia, lleva el título *Atlántida*.

El día 25 de noviembre se estrenó en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, con gran expectación, una cantata escénica desglosada de la referida ópera, obra ésta que hoy sólo es conocida fragmentariamente.

Asistieron a ese estreno por propia iniciativa nuestros Académicos numerarios S. A. R. el Infante D. José Eugenio de Baviera y el Excmo. Sr. D. Federico Sopena. Dada la magnitud de aquel acontecimiento artístico, ambos informaron sobre el mismo en la sesión corporativa del día 27 del mismo mes.

Expuso S. A. R. que a pesar de haberse planeado la obra hace más de treinta años, no sólo no ha envejecido, sino que tiene perenne actualidad. Está

en la línea de la música ascética; es la obra más importante de la música española y deben agradecerse todos los esfuerzos realizados para que se diese, aunque muy abreviada, en nuestro país. Elogió al Sr. Halffter, cuya fusión con Falla tiene tal perfección que resulta casi imposible saber lo creado por éste y lo ampliado por aquél.

A su vez el Sr. Sopena ensalzó tan magna obra. Consignó que la caligrafía de Halffter se había asimilado de tal modo la de Falla, que ambas se parecen plenamente. Aunque este maestro gaditano no había escrito con anterioridad música religiosa, su última creación se encuentra dentro de la más pura música eclesiástica. Celebra, por último, que el Ministerio de Educación Nacional y la Dirección General de Bellas Artes hubiesen dado al acontecimiento toda la significación que merecía.

* * *

El Excmo. Ayuntamiento de Cádiz invitó a nuestra Academia para que enviara un representante en el estreno de la misma obra. Este solemnísimos acto se celebró allí el día 30 del mismo mes. El Académico numerario Excelentísimo

Sr. D. Antonio José Cubiles llevó al mismo la representación académica. A su regreso, en la sesión de 4 de diciembre, informó con detalle sobre lo realizado entonces en honor de Falla. Hubo primero una misa oficiada por el señor Obispo, con asistencia de todas las representaciones oficiales y académicas. Después se dio en el teatro «Manuel de Falla» la primera audición gaditana de la referida cantata escénica. Hubo desbordamiento de aplausos para el director de la orquesta, maestro Toldrá; para los cantantes Victoria de los Angeles y el barítono Sr. Torres; para los conjuntos corales y para la Orquesta Municipal de Barcelona, que habían intervenido en la solemnísimos audición. Finalmente aludió al significado religioso de *Atlántida*, la cual responde al espíritu místico de Falla y constituye una manifestación coral con todo el carácter de verdadera música eclesiástica.

Escuchado todo esto con suma complacencia, se acuerda felicitar al Ayuntamiento de Cádiz por su invitación y por los actos celebrados en honor del insigne gaditano, autor de tantas obras maestras, comenzando por *La vida breve* y *El amor brujo* y terminando con sus cuatro *Homenajes* para orquesta.

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

LIBROS

BELLO HONRADO, FRANCISCO.

Análisis de Socuéllamos. Ciudad Real, Tip. Alpha. 1961. 50 págs., 1 hoj.—22,5 centímetros. Rúst.

BERENGUER ALONSO, MAGÍN.

Iglesia de San Andrés de Valdebarcelona, por ———. Oviedo. Imp. La Cruz. 1960. 15 págs. + 4 láms.—24,5 cms. Rúst.

BERENGUER ALONSO, MAGÍN.

Iglesia de San Julián de Viñón, por ———. Oviedo. Imp. La Cruz. 1961. 17 páginas + 3 láms.—24 cms. Rúst.

Es tirada aparte del «Boletín de Estudios Asturianos», núm. 42.

BERENGUER ALONSO, MAGÍN.

Iglesia de San Esteban de Aramil, por ———. Oviedo. La Cruz, imp. 1961. 10 páginas + 4 láms.—21 cms. Rúst.

Grabados intercalados.

Es tirada aparte del «Boletín de Estudios Asturianos», núm. 39.

BERENGUER ALONSO, MAGÍN.

Iglesia de Santa Eulalia de la Lloroza, por ———. Oviedo. Tall. Tip. La Cruz. (S. a.) 15 págs. + 4 láms.—24 cms. Rúst.

Es tirada aparte del «Boletín de Estudios Asturianos», núm. 40.

COCTEAU, JEAN.

Francesco Messina. Milano. Amilcare Pizzi, editore. 2 láms.+I-I-LXXII.—23 cms Rústica.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS.—INSTITUTO «DIEGO VELÁZQUEZ».

Velázquez. Homenaje en el tercer centenario de su muerte. Madrid. [Gráficas Cónдор, S. A.] 1960. 360 págs., con láminas I-XVI.—25 cms. Rúst.

COSSIO DEL POMAR, FELIPE.

Arte del Perú Colonial. México. Buenos Aires. [Ed. Cultura T. G. S. A.] [1958]. XIX + 253 págs.+láms. CVIII,—31,5 cms. Tela marrón.

ECHEVARRIA BRAVO, PEDRO.

Daroca, Archivo de inapreciable valor. Notas musicales. Zaragoza. Excmo. Diputación Provincial de Zaragoza. 77 a 82 págs. 24 cms. Rúst.

Es tirada aparte de «Zaragoza», XI.

JULLIAN, RENÉ.

Lyon, par ———. París, H. Laurens, editor. [Imp. E. Pigelet]. 1960.—26 cms. Rústica.

Grabados intercalados.

GILI GAYA, SAMUEL.

Imitación y creación en el habla infantil. Discurso leído el día 21 de mayo de 1961 en su recepción pública por el ———, y contestación del Excmo. Sr. D. Rafael Lapesa Melgar. Madrid. S. Aguirre Torre. 1961. 46 págs.—22 cms. Rúst.

INDIA

La ——— de ayer y de hoy. Madrid. Tall. Tip. «A. F.» [1961]. 17 págs., con 42 láms. y 6 láms. en col.—24,5 cms. Rúst. «Revista Geográfica Española», núm. 39.

LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE.

III Centenario de la muerte de Velázquez conmemorado por el Instituto de España. Discursos de los Excmos. Sres. D. ———, D. José Camón Aznar y D. Diego Angulo Iñiguez. Madrid. Imp. Edit. Magisterio Español. 1961. 61 págs. + 9 láms.—24 cms. Rústica.

LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE.

Goya. Samtliche Radierungen und Lithographien. Einführung von Enrique Lafuente Ferrari. Übersetzung des Spanischen original textes von Ludwig Bakalowits. Wien und München Verlag. Anton Schroll. 1961. 50 págs., láms. 1 a 288.—34 cms. Tela.

LOPEZ-OBREGON CASTIÑEIRA, ANGEL.

Estudio crítico sobre las pinturas murales de Palomino en los Santos Juanes y Desamparados de Valencia. Bujalance (Córdoba). Tip. Artística Juan Moreno. 1961. 19 págs. + 5 láms.—22 cms. Rúst.

MARTIN ARTAJAJO, ALBERTO.

Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. *La conciencia social de los españoles.* Discurso leído en el acto de su recepción como Académico de número por el Excmo. Sr. D. ———, el día 31 de octubre de 1961, y contestación del Excmo. Sr. D. José Gascón y Marín. Madrid. Gráficas Color. 1961. 150 págs.—24 centímetros. Rúst.

MARTINEZ VAL, JOSÉ MARÍA.

El Beato Juan Bautista de la Concepción y la reforma de la Orden Trinitaria. Ciudad Real. Estudios Manchegos. [Editorial Calatrava, S. A.] 20 págs.—24 cms. Rúst.

MARTINEZ VAL, JOSÉ MARÍA.

La Jurisprudencia penal, su valor y metodología aplicativa. Ciudad Real. Tipografía Alpha. 1960-61. 12 págs.—22 cms.

MATEU PLA, MIGUEL.

Real Academia de Bellas Artes de San Jorge. *Casas religiosas de la Comarca Ampurdanesa.* Memoria leída por el Académico electo Excmo. Sr. D. ——— en el acto de su recepción. Contestación por el Académico numerario D. Amadeo Llopart Vilalta. Barcelona. Ind. Gráf. Oliva de la Vilanova. 1952. 31 págs., con 2 láms. + 1 lám. plegada.—27,5 cms. Rúst.

MESURET, ROBERT.

La «Pietà» de Sainte Croix. Bordeaux. Imp. Bierè. 1961. 11 págs.—24 cms. Rúst. Grabados intercalados.

MORALES DE LOS RIOS, ADOLFO.

Teoría e Filosofía da Arquitectura Rio de Janeiro. Edit. Borsoi. 1960. 446 págs.—24 cms. Rúst. Dedicatoria autógrafa. Es el tomo II.

OURVANTZOFF, MIGUEL.

Castillos de la provincia de Madrid, por ———. Adolfo Quintana Ripollés. Madrid. Biosca, S. A. [S. a.] 1 hoja + 13 láminas en col.—49,50 cms. Cart.

OURVANTZOFF, MIGUEL.

Rincones de Madrid. Prólogo de Enrique Pastor Mateos. Madrid. Lit. Ignacio Díez. Imp. Gráf. Amara. Enc. Salvador Mejías. 1958. 2 hoj., 20 láms. en col.—34 cms. Cartoné.

ROYO VILLANOVA, SEGISMUNDO.

Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. Segismundo Royo Villanova Cirilo Tormos Laffite. Discursos leídos en la Junta pública del martes 7 de noviembre de 1961 para inaugurar el curso académico 1961-1962. Madrid. C. Bermejo, imp. 1961. 73 págs.—24,5 cms. Rúst.

SAINZ DE LA MAZA, REGINO.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *La música de laúd, vihuela y guitarra del Renacimiento al barroco*. Discurso leído el día 23 de marzo de 1958 en su recepción pública por D. — y contestación del Excmo. Sr. D. José Subirá Puig. Madrid. [Imp. Sáez]. 1958. 43 págs. 24 cms. Rúst.

SANCHEZ-CANTON, JAVIER.

El Museo del Prado. Santander. Talleres Gráficos Hermanos Bodía. 1961. 56 págs.—19,5 cms. Rúst.

RIEFSTAHL, RUDOLF M.

Ancient and near eastern gloss. Ohio. Toledo. (s. i.) 1961. 22-26 págs.—25,5 cms. Rústica.

Grabados intercalados.

Es tirada aparte de «Museum News». The Toledo Museum of Arts.

SOLIS RUIZ, JOSÉ.

Nueva convivencia española. — Madrid. S. I. P. S. Imp. Narváz. 1960. 299 páginas + 8 láms.—19,5 cms. Rúst.

SUBIRÁ, JOSÉ.

Un gran compositor soriano: Francisco de Soto Langa. Soria. Centro de Estudios Sorianos. (S. i.) 1961. 21 págs.—23 cms. Rústica.

SUBIRÁ, JOSÉ.

La música, sus orígenes y primitivismos, por —. Madrid. [Imp. Silverio Aguirre Torre]. 1961. 21 págs.—24,5 cms. Rúst.

Es tirada aparte de la «Revista de Ideas Estéticas», núm. 74.

TRAGHAN, JOHN.

La conspiración sionista internacional. (S. I, s. i., s. a.) 182 págs.—16,5 cms. Rúst. «Publicaciones Medio Oriente», núm. 14.

REVISTAS

Academia.

Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, año 1961, primer semestre, núm. 12.

Anales

— de la Real Academia de Farmacia. Madrid, año 1961, núms. 2 y 3.

Anales

— de la Real Academia de Medicina. Madrid, año 1961, tomo LXXVIII, cuaderno 2.

Apollo.

London, año 1961, núms. 433, 437-441.

Archivo

— de Arte Valenciano. Valencia, año 1961, núm. XXXII.

Archivo

— Español de Arqueología. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto «Rodrigo Caro». Madrid, año 1960, núms. 101 y 102.

Archivo

— Español de Arte. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto «Diego Velázquez». Madrid, año 1961, núms. 134 y 135.

Arte

— y Hogar. Madrid, año 1961, números 196-199.

Arts

Journal des —. París, año 1961, núms. 828-849.

Boletín

—— de los Alumnos de la Escuela Nacional de Artes Gráficas. Madrid, año 1960-1961, núms. 1-2.

Boletín

—— de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas. Madrid, año 1961, números 59-61.

Boletín

—— de Estadística. Instituto Nacional de Estadística. Presidencia del Gobierno. Madrid, año 1961, núms. 198-202.

Boletín

—— *Historial*. Órgano de la Academia de la Historia de Cartagena de Indias. Cartagena, año 1961, núms. 138 y 139.

Boletín

—— de Información de la Embajada de S. M. Británica. Madrid, año 1961, números 325 y 327.

Boletín

—— *Informativo de la Comisión Española de Cooperación con la UNESCO*. Escuela Diplomática. Madrid, año 1961, números 67-69, 70 y 71.

Boletín

—— *Informativo de la Real Academia de Medicina*. Madrid, año 1961, números 116-121.

Boletín

—— de la Institución «Fernán González», de la Ciudad de Burgos. Burgos, año 1961, núm. 156.

Boletín

—— *Interamericano de Música*. Departamento de Asuntos Culturales de la Unión Panamericana. Washington, año 1960, núms. 19-20; año 1961, núms. 21-25.

Boletín

—— de Londres. London, año 1961, núms. 161-165.

Boletín

—— de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Nobles Artes y Bellas Letras. Córdoba, año 1961, núm. 81.

Boletín

—— de la Real Academia Española. Madrid, año 1961, tomo XLI, cuaderno CLXIII.

Boletín

—— de la Real Academia de la Historia. Madrid, año 1961, ~~núms. 4 y 5~~ ^{Tomos XLVIII, XLIX, cuaderno II y I}

Burlington

The ——— *Magazine*. London, año 1961, núms. 596-598.

Cosmopolita.

Ciudad Trujillo, año 1961, números 662 y 664.

Crónica

—— de la UNESCO. La Habana, año 1961, núm. 4.

Escuela

—— de Artes y Oficios de Barcelona. Barcelona, año 1961.

Goya.

Madrid, año 1961, núms. 41 y 42.

Hoy

—— en Italia. Roma, año 1960, números 49 y 50.

Índice

—— *Cultural Español*. Dirección General de Relaciones Culturales. Madrid, año 1961, núms. 185-191.

Informação

——— *Cultural Portuguesa*. Lisboa, año 1960, núm. 3.

Libro

El —— *Español*. Instituto Nacional del Libro Español. Madrid, 1961, núm. 38.

News

——— *Letter*. Taiwan (China), año 1961, núm. 3.

Noticias

——— *de Actualidad*. Madrid, año 1961, septiembre-diciembre.

Oriente

——— *y Occidente*. La Habana. Centro Regional de la UNESCO. Año 1961, números 2-5.

Penyagolosa.

Revista de la Excma. Diputación Provincial de Castellón de la Plana. Castellón, año 1960, núm. 6.

Práctica.

———. *Academia de Atenas*. Atenas, año 1960, vol. 35, núm. 2.

Príncipe

——— *de Viana*. Revista de la Excelentísima Diputación Foral de Pamplona. Pamplona, año 1961, núms. 82-83.

Proceedings

——— *of the American Academy of Arts and Letters and the National Institute of Arts Letters*. New-York, año 1961.

Quarterly

The Art Institute of Chicago ———. Chicago, año 1961, núm. 2.

Quarterly

The New Hungarian ———. Budapest, año 1961, núm. 2.

Renovación.

Ciudad Trujillo, año 1961, núms. 28 y 29.

Revista

——— *de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Madrid, año 1961, tomo LXIX.

Revista

——— *de Educación*. Madrid, año 1961, núms. 135-140.

Revista

——— *de Ideas Estéticas*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto «Diego Velázquez». Madrid, año 1961, núms. 74 y 75.

Revista

——— *de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación*. Madrid, año 1960, núm. XXI.

Scribe

The ———. El Cairo, año 1961, abril y mayo.

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Lista de los números publicados bajo el título ACADEMIA, al iniciar su tercera etapa el susodicho BOLETÍN, y orden de los mismos.

Volumen primero.

Primer semestre de 1951.	Núm. 1
Segundo » » »	Núm. 2
Primer » » 1952.	Núm. 3
Segundo » » »	Núm. 4

Volumen segundo.

Primer semestre de 1953.	Núm. 1
Segundo » » »	Núm. 2
Primer » » 1954.	Núm. 3
Segundo » » »	Núm. 4

Trienio 1955-1957	Núm. 5
Primer semestre de 1958.	Núm. 6
Segundo » » »	Núm. 7
Primer » » 1959.	Núm. 8
Segundo » » »	Núm. 9
Primer » » 1960.	Núm. 10
Segundo » » »	Núm. 11
Primer » » 1961.	Núm. 12
Segundo » » »	Núm. 13

NOTA.—En sus dos épocas anteriores esta publicación periódica se denominó BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. Durante la primera apareció mensualmente desde el año 1881 hasta 1900, y durante la segunda apareció trimestralmente desde al año 1907 hasta 1933.

Además se imprimió un solo número en San Sebastián, cuando corría el año 1939, y llevaba el título de ANALES DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO.—BOLETÍN.

PUBLICACIONES DE LA REAL ACADEMIA

	Ptas.		Ptas.
DISCURSOS PRACTICABLES DEL NOBILISIMO ARTE DE LA PINTURA, por Jusepe Martínez, con notas, la vida del autor y una reseña histórica de la Pintura en la Corona de Aragón, por don Vicente Carderera ...	100	LA ESCULTURA EN EL ECUADOR, por José Gabriel Navarro	200
DE LA PINTURA ANTIGUA, por Francisco de Holanda (1548)	100	ESCENOGRAFIA ESPAÑOLA, por J. Muñoz Morillejo	250
HISTORIA DE LA ESCULTURA ESPAÑOLA, por Fernando Araújo ...	100	MEMORIAS PARA LA HISTORIA DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO y de las Bellas Artes en España, por José Caveda. Dos tomos ...	250
NECROPOLIS DE CARMONA, por J. de la Rada y Delgado	100	ANALES DE LA REAL ACADEMIA (San Sebastián, 1949)	50
TEORIA Y ESTETICA DE LA ARQUITECTURA, por J. de Manjarrés.	50	DISCURSOS LEIDOS EN LAS RECEPCIONES Y ACTOS PUBLICOS DE LA ACADEMIA (1859 a 1866).	60
ENSAYO SOBRE LA TEORIA ESTETICA DE LA ARQUITECTURA, por Oñate	40	LOS DESASTRES DE LA GUERRA, de Francisco Goya. Album de 80 láminas. (Edición limitada y numerada.)	18.000
REJEROS ESPAÑOLES, por Emilio Orduña y Viguri. "Premio Guadalercas" de la Academia:		LOS PROVERBIOS, de Francisco Goya. Album de 18 láminas. (Edición limitada y numerada.)	12.000
Rústica	150	ACADEMIA. La tercera época de esta Revista semestral inició su publicación en 1951.	
Encuadernado	250		

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.

