

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

PRIMER SEMESTRE DE 1962

NUM. 14

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. - Tutor. 16. - MADRID

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

PRIMER SEMESTRE DE 1962

NUM. 14

S U M A R I O

	Págs.
NECROLOGÍA:	
DON MOISÉS DE HUERTA Y AYUSO, por <i>Francisco Javier Sánchez Cantón</i>	5
JOSÉ FRANCÉS: <i>Reiteración a Gustavo de Maeztu y su obra</i> ...	9
JOSÉ MIGUEL RUIZ MORALES: <i>Artes plásticas y música tonadillesca</i>	35
MAGNUS GRÖNVOLD: <i>El pintor Albert Edelfelt y su viaje por España</i>	51
INFORMES Y COMUNICACIONES:	
PEDRO BARCELÓ: <i>Claustro del antiguo Convento de Mínimos de Santa María del Camí (Palma de Mallorca)</i> .	69
SECUNDINO ZUAZO: <i>El conjunto urbano de Segura de la Sierra (Jaén)</i>	70
DIEGO ANGULO: <i>El recinto de la antigua ciudad Itálica (Sevilla)</i>	71
ALVARO CAVESTANY DE ANDUAGA: <i>El conjunto urbano de Trujillo (Cáceres)</i>	72
FRANCISCO J. SÁNCHEZ CANTÓN: <i>Petición de que sea declarado Monumento Nacional el Camino de Santiago</i> .	77
FRANCISCO J. SÁNCHEZ CANTÓN: <i>El monte Lobeira, en Villanueva de Arosa (Pontevedra)</i>	79
FRANCISCO J. SÁNCHEZ CANTÓN: <i>Jardines y robledal en Caldas de Reyes (Galicia)</i>	81
CÉSAR CORT Y BOTÍ: <i>Construcción de un sanatorio en la zona de los Palmerales (Elche)</i>	82
LUIS MENÉNDEZ PIDAL: <i>Conjunto histórico artístico de la ciudad de León</i>	83
CRÓNICA DE LA ACADEMIA	85
BIBLIONRAFÍA	109

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).

NECROLOGIA

DON MOISES DE HUERTA Y AYUSO

POR

FRANCISCO JAVIER SANCHEZ CANTON



D. MOISÉS DE HUERTA Y AYUSO.

TUVE el honor de contestar al discurso de recepción de Moisés de Huerta, al ingresar en esta Casa el 8 de junio de 1942, que versa sobre el tema *Fuerza expresiva y carácter en la escultura española*. Le había conocido poco antes al coincidir en un Tribunal de Oposiciones, en el que también era juez el Sr. Pérez Comendador.

Moisés de Huerta, como se nombraba él mismo, castellano injerto en vasco, se trasladó muy niño aún, con sus padres a Bilbao, en cuya Escuela de Artes y Oficios comenzó el aprendizaje artístico y se reveló ya como una promesa esperanzadora a los doce años de edad.

Vino a Madrid en 1906 y tuvo su primer éxito con un busto del pintor Gustavo de Maeztu. Luego entró en el estudio de Agustín Querol, y puede decirse que casi coincidieron la entrada y la salida, porque muy pronto se manifestó el antagonismo temperamental entre el maestro, de tendencias esencialmente decorativas, y el discípulo, que, como escultor, buscaba la forma clásica como aspiración firme y constante.

Durante algún tiempo hizo labor de imaginero, especializándose en la interpretación de figuras religiosas, manifestando desde la primera juventud los trazos de su personalidad vigorosa. Pronto marchó a París y, finalmente, volvió a España. Fue nombrado jefe del grupo de tallistas que trabajaban en la catedral de Vitoria. Durante muchos años residió en Bilbao, y aunque no sentía inquietudes literarias, atento honda y activamente a su arte personal, tuvo ocasión de vivir en un intenso ambiente intelectual, al relacionarse con personalidades que después tendrían gran relieve en la vida española: destaca, preferentemente, su amistad con el escultor Mogroveje y con los escritores Sánchez Mazas y Mourlane Michelena.

Su vida artística fue triunfal y fecunda. En 1909 obtuvo por oposi-

ción plaza de pensionado en la Escuela de Bellas Artes de Roma. Durante el disfrute de su pensión, al llegar el año 1911, fue propuesto para un primer premio internacional y, como no le fuera concedido, se motivó una campaña de protesta en la cual tomaron parte numerosos escritores y artistas españoles.

Concurrió en 1912 a la Exposición Nacional, alcanzando entonces la primera medalla; obteniéndola también en aquel Certamen, en memorable promoción de nuestros anales, los Sres. López Otero, Capuz, Labrada y Yarnoz.

Vuelve después a Francia y se instala en París. Por haber frecuentado allí la amistad con miembros pudientes de la colonia cubana, le encargaron un monumento funerario para la familia Rivera. Con tal motivo marcha a Cuba, permaneciendo allí varios años. Entre las obras de este período debe citarse el admirable busto del Presidente Machado, esculpido con el empuje y la prestancia de la mejor ejecución y bajo la orientación del clasicismo.

Otra vez en España obtiene en 1925 cátedra en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado. Alterna su labor pedagógica con intensa producción, siempre fiel a sus principios estéticos, rehuyendo lo anedótico y distante de la orientación entre simbolista y decorativa imperante entonces.

El tema de su discurso, al ingresar como miembro numerario en nuestra Corporación, le definió completamete. Porque Moisés de Huerta mostraba siempre su castellanía y la fuerte expresión de las formas aprendidas y asimiladas en Italia, testimoniándolo así, entre otras producciones suyas, la titulada "Desnudo de mujer", que regaló al ingresar en la Academia, a la que cabría aplicar el principio estético del Greco: "Lo peor de una forma es que sea enana"; que me parece declara la más sincera confesión del que fue nuestro insigne compañero.

REITERACION A GUSTAVO DE MAEZTU Y SU OBRA

POR

JOSE FRANCES

EN la primavera de 1947, la Muerte —la “celosa” cual la nombraba Rubén Darío— se llevó de la pintura española a Gustavo de Maeztu. Como Solana, como Anglada, como Sorolla —también semidioses del arte que se fueron en un antes inmediato dejando tantos mortales endiosados—, fué Gustavo de Maeztu un gran intérprete de la naturaleza y de la raza hispánicas.

Tenía cincuenta y nueve años y había envejecido prematuramente, nostálgico y desencantado en Estella, no lejos de su Vitoria natal, saturado de la infinita melancolía del ambiente y roído por la íntima desolación de su espíritu. Había perdido su optimismo impulsivo, su júbilo contagioso de aventurero afortunado que recorriera el vasto mundo. Francia, Inglaterra, los Países Bajos, Italia, Alemania, conocieron su rechoncha silueta, se ceceo afable, su insaciable sed de amor y de cerveza, su plena entrega a la amistad de los afines.

I

Fuerte ejemplo, noble espectáculo estético la siempre inquieta actividad de Gustavo de Maeztu. Nada en él se anquilosaba ni atrofiaba. No había peligro de hallarle obstinado en los hallazgos penúltimos. Apenas conseguía un logro, ya estaba acuciado por el ansia de lo distinto. No le placía volver por senderos ejercidos, y sin fatigarle la persistencia en el esfuerzo reiterado, sí le importó mucho fueran diferentes la razón y nuevo el fin.

Aquí, donde tantos de todos se acuestan en los carriles y codician no salirse de los mismos ecos, Gustavo de Maeztu iba siempre por atajos y

veredas, gozoso de descubrir, sin el polvo rebañiego, los perfiles netos y los contornos limpios de las cosas y las ideas.

Artista más dotado de impaciente anhelo de conocimiento y posesión dudo que lo haya entre los de su tiempo y su país. Se le suponía entregado a lo que ayer todavía era un fértil afán, y resurgía con un ¡*eureka!* recién estrenado.

La pintura, la literatura, le fueron medios, nunca metas infranqueables. Estuvo siempre dispuesto a las cabalgadas imaginativas y las aventuras estéticas. Le quitaba sosiego lo que acababa de presentir, y se despedía sin pena ni nostalgia de lo conseguido.

De este modo era siempre una revelación verdadera lo que prometía. Jamás el “cuento de la buena pipa”, que los pintores —sólo pintores de una manera suya o atrapada— narran a cada cuadro sacada del ayer, consecuencia del de antes de yer y réplica del tras de anteayer.

Gustavo de Maeztu no pintaba para cobrar retratos, vender paisajes y cucañear medallas.

Le importaba mejor el amplio y plural significado del Arte con mayúscula.

Le atraía el salto en vez del “pasito a pasito” de los acomodaticios y los metodizados.

¡Y cuánta verbosidad magnífica —pareja de su verbal efusión contagiosa— puso en cada entrega plenaria de sus facultades a la tentación inédita!

Ello es lo que hace que nunca — ni aun en lo que tuvo prisa por mostrar ni en lo que pareciese ser una derrota transitoria— deje de tener interés de belleza y jugo de alma cuanto creó Gustavo de Maeztu.

Se piensa en aquella capacidad tentacular, en aquella rosa de los vientos estéticos que eran algunos maestros del Renacimiento no limitados a una profesionalía única, sino vibrantes de infinitos deseos y curiosos de múltiples secretos.

También de ellos el ahondar en lo que tiene de oficio, de artesanía, todo arte.

A lo largo de su vida y de su obra —esencialmente dinámica aquélla,

fundamentalmente plástica ésta—, Gustavo de Maeztu trazó incansable parábolas renacientes unas de otras, el *bomerang* de una sensibilidad que no se rinde.

Lo de menos es ya el modo, la forma de expresión de este gran temperamento creador que se esparce y derrama con generosidad infinita, sin cálculo ni medida: el lienzo realista, las composiciones decorativas, el mosaico, el grabado, las lacas, los frescos, el injertar la calidad artística en la cantidad mecánica o fabril. Lo que resalta y destaca en su fuerte, su edificante capacidad creatriz, el dominio siempre alerta de un estilo con acento propio e inconfundible: color opulento, luminismo inteligente y dibujo vigoroso que reúne a la cualidad pictórica intrínseca, primigenia, el brío formal de un escultor y la armonía constructiva de un arquitecto.

Le definía el noble impudor de mostrarse en sus frecuentes momentos dubitativos; en las encrucijadas, y no en el sendero; en los períodos de la transición, no sólo en los remansos que para otros pintores significarían el definitivo saboreo de la gloria bien ganada.

Unicamente, teniendo con la inquietud ardiente la fe insocavable, se puede salir sin peligro de estas pruebas generosas donde el autoanálisis se desnuda sin miedo a ser incomprendido.

Gustavo de Maeztu no presentaba sus exposiciones sucesivas como los cultivadores de la reputación ya encasillada o que aspira a serlo.

No. Diríase que abría su taller para que entrase todo el mundo sin cuidado de volver hacia la pared ningún lienzo ni enrollar ningún dibujo. Fue el eterno confidente de su alma y de su arte, al que trataba como si agitara su peculiar visión de las cosas y de las formas entre resplandores incapaces de deslumbrarle.

Así, cada cuadro suyo, acomete el empeño de ser grandilocuente y fastuoso.

Aun los temas humildes, ásperos y de bajos fondos, los trata como si hubiera de incorporarles al himno vibrante de su estilo. Se nos olvida que estamos en presencia de mujeres enfangadas, de hombres con la vida deshecha para siempre, agitándose en medios de crimen y de vicio, para

no hallar de ellos sino la exaltación cromática y la estatuaria grandeza de las formas.

Por esto se elegirá para acentuar la personalidad de Maeztu sus lienzos de la primera época: las superaciones de gentes del agro y del mar, los paisajes eminentemente constructivos, las matroniles figuras femeninas y aquel enérgico hálito de vitalidad sensual que les anima. Se aducirá también esta sutilización colorista de los lienzos de la segunda época, la aparición de las lacas y las purpurinas en sus chinerías, precedentes a los cementos sobrios y austeros, para llegar, por último, a sus litografías y autolitografías tan fuertes de trazo y tan hondas de intencionada verdad.

Porque, desde la pasta angladesca de sus cuadros de hace treinta, cuarenta años y las posteriores armonías en lacas áureas y argénteas, en severas encaústicas, vemos cómo la poderosa vitalidad estética, la inquietud ardiente del pintor se lanzan a conquistas cada día diferentes, sin concederse demasiado a los escasos errores.

Incluso lienzos de una misma época se separan con un brío indómito de opuestos credos. Tal vez dos cuadros que fueron pintados en alternativas sesiones, se contradicen con su doble acento íntimo.

Todo esto, lejos de dañar al conjunto de la obra, lo valoriza, lo realza, le da una superación cualitativa que no suelen lograr los ponderados y los ecuánimes.

Claro es que subsisten los elementos básicos, las características virtuales del artista. Siempre la maciza y arquitectural agrupación de volúmenes, el vigor constructivo y, sobre todo, la pasión sensual por el color.

Gustavo de Maeztu "ve en grande" y con energía esplendorosa. Da la sensación de un hombre hechizado de monumentalidad para la forma, de deslumbramiento para los tonos. Y dentro de este hechizamiento, inventarse la tortura cogitativa de un análisis innecesario, pero que responde a su otra cualidad definida en libros y escritos de índole novelesca o dramática: la desbordada imaginación.

Como sus cuadros, las obras literarias de Gustavo de Maeztu están libres de medida y de límites. Rebosan la jugosidad íntima y se agitan en un dionisiaco fervor donde hay más que nada vitalidad fecunda del pen-

samiento y en seguida la exuberancia descriptiva que corresponde a la exuberancia cromática de su otro aspecto creador.

¡Admirable dualismo que le consentía a Gustavo de Maeztu quitar toda idea de banalidad, de realismo intrascendente o de la extravagancia sin eje, tan fácilmente peligrosa para los otros sectores de la pintura española! Gracias al derivativo literario, el arte de Gustavo de Maeztu se nos aparece sin la ganga que le pudiera amortiguar su rutilancia, y además no se obstina en tópicos de españolismo lúgubre. Porque Gustavo de Maeztu ha ido contemplando a España como un garzón que acudiera a la primera cita. Todo empapado de luz, de optimismo y de orgullo viril.

Así los primeros cuadros de Gustavo de Maeztu se exaltan majestuosos con un ingente candor y una fiereza radiante que diríase *cachorral*. Eran juegos de cachorro fulvo de león o de tigre, pues se embriagaba con su fuerza y con la luz de los cielos y con el espectáculo de la naturaleza, enorme para sus pupilas absorbentes. Sus obras primeras son zarpazos, evohés, saltos. El color y la forma dicen el regocijo de una impaciencia feroz.

Luego, el mancebo que quiere lograr el secreto venusino más allá de como la mujer puede otorgarle. Detrás de la tiasa rugiente, ondulante, que expande su áspero aroma de felinidad, el semi-dios adolescente que quisiera abarcar, no un torso femenino parejo del suyo, sino monolíticos bloques de realidad iluminada por todas las fulgencias maravillosas del ensueño.

Después se concreta más a la vida. Dibuja los mozos y mozas de tierras sorianas y segovianas con rigor y vigor. Levemente coloridos los bustos, hacían más bronceínas las testas. Y ellos y ellas aparecían cual modelos raciales de la pureza de los antepasados ibéricos y celtibéricos.

Un idéntico criterio de resucitador de razas, le hacía el resucitador de pueblos. El paisaje para Maeztu significaba la misma fuerza arquitectural de las formas humanas, agrupadas o solitarias. Y un poder narrativo —como pudieran narrar las estrofas de un himno— convincente, profundamente emocional. No son los “estados de alma” del tópico externo

o de la sinceridad íntima. Son las voces de la tierra y del pasado con su acentuación exacta y a veces unidas en un duo apasionado.

Ruinas hoscas, caseríos humildes, callejas rudamente misteriosas, valles afables, senderos de tentación. Y todo esto en una escenográfica grandiosidad que no daña su entrañable naturalismo a la lumbrada urente de los cielos polvorientos de Castilla o la celistia de los vésperos norteños en la canícula.

(Como, por ejemplo, *Luna en Castrojeriz*, *Anochecer en Labastida*, *Rincón de Oñate* o *Noche en Murrieta*. Paisajes que se adentran en nuestro espíritu para llegar a ser en él mucho tiempo después, cual episodios propios, cuales horas inefables que vivimos en la inconsciente ansia de inmortalidad con que ciertas emociones se cuajan en nuestra existencia.)

Porque también Maeztu es el paisajista entrañablemente lírico y nostálgico en glosas pictóricas como las consagradas a San Vicente de la Barquera.

Maeztu, que ha expresado el oro y la rudeza de Castilla, la molicie garbosa de Andalucía y esa austera serenidad, no exenta de sonriente lirismo, de Vasconia, dió luego, en sus lienzos de San Vicente, la sensación romántica de la montaña y del mar. Como capítulos de novela, como episodios de poema, aquellos cuadros de Gustavo de Maeztu evocan las tardes de bruma, los rincones de antigua arquitectura, las tabernas de pescadores y marineros, el piadoso cortejo de las procesiones pueblerinas, las cumbres que otean las turbulencias del agua socavando los acantilados.

II

La primera vez que hablé con Gustavo de Maeztu fue en París. la fiesta restringida de una Embajada. Nos presentó mutuamente un aristócrata de verdadero abolengo. Gustavo de Maeztu vestía un frack impecable, tenía reflejos de áurea tranquilidad en el pelo, escrupulosamente peinado, y ofrecía las palabras con la misma mesura que sus manos rosadas y abri-llantadas en las uñas por el pulidor.

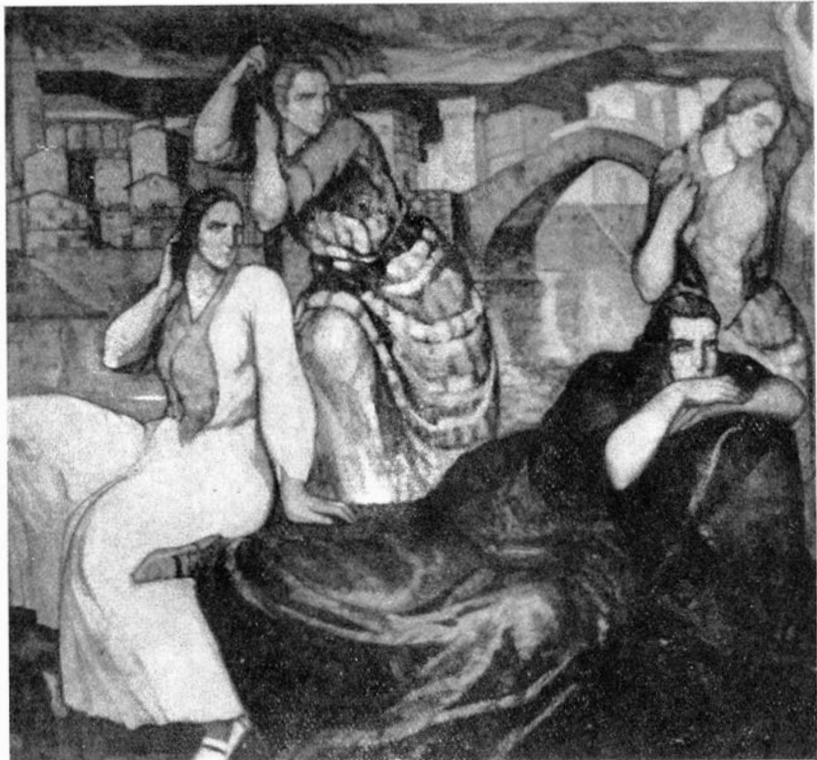


GUSTAVO DE MAEZTU (1888-1947).

(Fot. Parcós.—Amsterdam.)



*El ciego
de Calatañazor.*



*Mujeres
del mar.*

La segunda vez encontré a Gustavo de Maeztu en Barcelona. Vestía un traje peludo, llevaba un pañuelo de seda al cuello y una gorrilla plebeya y picaresca en la cabeza. Sus ojos claros chispeaban de malicia; su charla tenía turbulencias y tartamudeos, de tan congestionada como estaba de ideas impacientes por escapar. Aquella noche Gustavo de Maeztu me inició por las calles extrañas, sórdidas, lepradas de todos los misterios, todas las concupiscencias y todas las audacias punibles del Distrito Quinto.

La tercera vez, en un concierto íntimo, en la casa de un inteligente coleccionista de Amsterdam, en la suave melancolía de un véspero holandés, medio hundidos en la penumbra como en la emoción de la música, surgió un nuevo Gustavo de Maeztu, pálido como un pierrot, cogitabundo como un Hamlet, que decía palabras impregnadas de alma, con la voz temblorosa y las pupilas encristaladas de lágrimas.

Y muchos años después, ya consolidada con fraterno cariño nuestra amistad —tan difícil de lealtades entre un artista y un crítico—, en la Exposición de Artistas Vascos, celebrada en el Palacio del Retiro de Madrid. Estábamos juntos Iturrino, Maeztu y yo delante de una serie de caricaturas admirables de José Arrúe, y me dijo Maeztu:

—¡Si vieras cómo torea este muchacho! Yo le he llevado de banderillero en mi cuadrilla.

Iturrino —el “Español de la capa”, retratado por el belga Evenepoel—, que ya tenía el aspecto de un viejo picador de toros, sonrió complacido, y yo recordé que precisamente por aquellos días Ignacio Zuloaga yacía en la cama herido por el cuerno de un novillo...

Pero Gustavo siempre era el mismo, en toda su integridad idiosincrásica, con una sinceridad expresiva y contagiosa que pocos hombres tienen, con esa ambición de amarlo todo, de comprender todo lo que esplende en su arte pomposo, lleno de exaltaciones luminosas y de ingentes masas, de concepciones lanzadas más allá de los cortos vuelos cotidianos.

Antes de llegar a su pintura arrogante; antes de plasmarla en los enérgicos dibujos y litografías casi agresivas de tan personales, en las figuras ciclópeas abrasadas de un sol que las esmalta, en las visiones de castellanos pueblos al pie de los castillos derruídos por o sobre las llanadas polvo-

rientas; antes de encontrar su luz propia, modelándola con vigorosas complacencias de los tonos graves, profundos, densos, de una patricia riqueza en su densidad, Gustavo de Maeztu había saboreado la vida y la sufrida como muy pocos españoles. Estuvo libre del anquilosamiento racial. Su espíritu se hallaba siempre dispuesto a enconarse para los saltos decisivos de fieras.

Sus deseos eran las flechas agudas y ligeras que vibran en el arco, siempre tirante, de la curiosidad manifiesta.

No en vano fue tantas cosas: torero, comediante, escritor de folletines, comisionista, poeta, inventor de artilugios maravillosos y poeta de líricas languideces. Pero siempre; siempre, por encima de todo, pintor. En el fondo, este desbordamiento de su vida no era más que la necesidad instintiva de ofrecerse espectáculos para los futuros cuadros.

III

Y no siempre fueron precisos muchos años para tanta exuberancia vital y tanta exaltación artística. El autor de *Samaritanas*, *El ciego de Calatañazor* y *Los novios de Vozmediano*, nació en Vitoria el año 1888. Apenas había cumplido cuatro, cuando la familia Maeztu se trasladó a Bilbao. A los siete aprendió a leer, y a los catorce dió un puntapié al último año del Bachillerato. Antes de los siete años ya dibujaba; después de los catorce empezó a pintar en el estudio de Manuel Losada.

En su alma, la sangre de los Maeztu hervía con su obsesión giróvaga y aventurera. ¡Familia activa, audaz y soñadora esta de los Maeztu! De ella los idealistas y filósofos como Ramiro; de ella, los pedagogos como María; de ella, los artistas como Gustavo; de ella, los hombres de acción, como Miguel. Y en todos el ímpetu racial, la disconformidad con los encarrilamientos ajenos, el mirar siempre más allá de los horizontes. Y en todos este perdurable amor a las letras y a las artes, que es su más honda obsesión y su más contagiosa simpatía.

A los diecisiete años Bilbao le pareció a Gustavo de Maeztu demasia-

do pequeño. España, insuficiente; y marchó a París. Sin embargo, París no entró nunca en él. (Tal vez los bilbainos Zubiaurre y el alavés Maeztu sean los únicos pintores vascos que no deben nada a la pintura francesa del novecientos.) Durante su estancia en París, acudía todas las noches a *La Grande Chaumiére*; todos los días a la Biblioteca de Santa Genoveva para leer obras españolas —Calderón, Lope, Quevedo, Santa Teresa—, y todos los domingos se reunía en un estudio con varios pintores y escritores vascos para leer en voz alta el *Quijote*.

Torna a España en 1906 y funda en Bilbao, con otros artistas vascos, una revista artística titulada *El Coctao*.

Es el período literario. Gustavo de Maeztu escribe entonces unas novelas de aventuras que se ilustra él mismo. Dotados de un extraño poder imaginativo, estos libros, que él luego desdeñara injustamente son de un encanto y de una amenidad extraordinarios. *Las andanzas del señor don Goro* o el *Gato Azul*, no hubiera vacilado en firmarlas Pío Baroja, el Baroja de los buenos tiempos últimos, sin misoginias ni resentimientos.

En 1912 hizo su primera exposición. En Barcelona, y en la Casa Dalmau, naturalmente. La Casa Dalmau tuvo el orgullo de lanzar artistas nuevos, de proteger a los disconformes y desdeñar a los envejecidos. Cuando Dalmau le entregó a Maeztu la liquidación de aquella primera salida al público, le dijo: “No lleva usted mucho dinero; pero prensa como la suya, no sé que se la haya llevado ningún artista castellano...”

Y esto, dicho por un marchante catalán, es bien significativo.

Desde 1912, Gustavo de Maeztu menudea sus exposiciones en Madrid, en Barcelona, en Bilbao. Por último, en 1919, expuso por primera vez en Londres un conjunto espléndido y definidor, desde obras de las dimensiones de *Tierra Ibérica*, hasta apuntes y dibujos ligeros; desde las majas extrañas, de un “goyismo escultórico”, a los paisajes austeros y recios de tierras castellanas; desde el éxtasis del *Ciego de Calatañazor*, al dinamismo social de cuadros como *La fuerza* y *El orden*, que eran entonces sus obras más recientes y más peligrosas.

(Más adelante veremos lo que había de significar en el arte de Maeztu su decisivo contacto con Inglaterra.)

Antes de *La fuerza, El orden, El deseo* y otros lienzos que inician la segunda época de Gustavo de Maeztu, señala el tríptico *Tierra Ibérica* la culminación de su primera época.

Se pensaba ante el tríptico *Tierra Ibérica*, aislado y dominador en aquella sala central de la Exposición Nacional de 1917, —como sus dos grandes composiciones de los caballistas y garrochistas ecijanos y de los toros ibéricos, expuestas veintiseis y veintiocho años después en las Exposiciones Nacionales de 1943 y 1945—, en un mozo atlético, a quien los deportes hubiesen dado una viril arrogancia física y en cuyo rostro el culto de la belleza dejaran serena y noble expresión. Y se pensaba, además, que aquel pintor, alegrado por una doble salud del cuerpo y del espíritu avanzaba por entre hombres enfermos y tristes, podridos por el pesimismo, idiotizados por la vulgaridad o enmascarados por la extravagancia.

Es así de fuerte y de consolador el espectáculo de la pintura de Maeztu, que también encontramos en sus grabados y autolitografías cuando Gustavo de Maeztu quiso ser atendido en la especialidad de grabador, de litógrafo dispuesto a rescatar, para la piedra o la plancha humildes, una categoría desgastada por los obreros manuales y el incluserismo industrial.

Los temas sirven a la imaginación y a la destreza penetrante de la línea; son paisajes contrapuestos de la España polifacética: Andalucía y Vasconia, Cataluña y Castilla. Estampas de torería, de puerto. Gentes de la carlistada o evocaciones cinegéticas del medioevo: *La vuelta del marino, Taberna, Crepúsculo en el pueblo de Estella, El general don Tomás de Zumalacárregui, Cacería vasca en los alrededores del castillo de Butrón*.

La técnica poseída a conciencia; la intensidad viril de los tonos; la nota abaritonada de los negros que se imponen; el concertante de tonos, matices y ritmos expresan con singular ímpetu el romanticismo, el lirismo, saturado de palpante realidad, característico de Maeztu.

Cada autolitografía es un relato exaltado, agigantado, sin perder solidez ni afofarse o inflarse de melodramatismo o folletinería.

Tienen esa calidez íntima, ese naturalismo rudo y esa hiriente agudeza narrativa que Gustavo pone en sus paisajes pintados, en sus dibujos de tipos castellanos o andaluces.

Otros pintores contemplan en España a una madre doliente o a una moza del partido envenenada de soez flamenquismo. Pero Gustavo de Maeztu ve en ella a una matrona fecunda, a una sembradora de glorioso porvenir. Como estrofas en apariencia sueltas, pero el singularismo de su totalidad expresiva y lo completo de su ritmo armonioso, van, sin embargo, construyendo poco a poco un poema. Así el arte de Gustavo de Maeztu fue, a partir de *Tierra Ibérica*, formándose dentro del amplio propósito de las grandes decoraciones murales.

Perfectos, desligados de una posible continuidad parecían, por cómo estaban concebidos para expresar una idea o cantar un gozo cromático. Eran las mujeres fuertes, envueltas en mantillas que las modelaban hasta las caderas, dejando, a partir de allí, la misión de fingir bloques esmaltados a las vestiduras de tonos graves, profundos o iluminados de interna luz. Hombres de recia traza campesina, de facies que tan pronto se surcan en las profundas angosturas de blanda madera tallada por la gubia, como tienen la serenidad reposada, estática, de bronce que conocieron el bautismo de fuego, o de oscuros mármoles que adquirieron estatuaría belleza, estremecidos por el acero sutil y animado.

Se ofrecían, además, estas figuras en actitudes que, teniendo coetaneidad con la inarmoniosa vida moderna, eternizaban ademanes antiguos y simbólicos. Finalmente, como si se transmitieran en panteista amor a cuanto les rodeaba, y de cuando les rodeaba les llegase la esencia íntima y las externas bellezas, iban y venían de los personajes a los fondos —campos ubérrimos, mares imaginativos, jardines embrujados de azul o llanuras dormidas al pie de pueblos sordos de polvo, de sol y de siglos—, un mismo arabesco y una misma riqueza de calidades.

¡Cómo se sentía ante estos cuadros o dibujos del Maeztu predecorador la ansiedad insaciable de las bellas formas y de los colores armoniosos!

Detiene en ellos la turbulencia de su vida. Ilumina el pensamiento, con fecunda claridad, un concepto sano y moral de lo que debe ser la pintura

moderna: el sentido de la propia dignidad estética, en medio de este libertinaje de tendencias a que nos ha conducido la legítima libertad de las manifestaciones pictóricas.

Se mueve el artista dentro de una atmósfera especial, de condensadas luminosidades, de ritmos agazapados que sólo esperan el esfuerzo liberador para caer en armonías que se extiendan y desarrollen en brillos de gemas o en superficies esmaltadas, las primeras, y para lanzarse en líneas fugitivas de plantígrado que salta o trazan la ondulada gracia de una danzarina, los segundos.

Esto es precisamente lo que le distingue de sus contemporáneos y le dota desde el primer momento de una personalidad bien definida.

Es un decorador, pero no tentado de la epopeya fanfarrona, ni del simbolismo delicuescente, ni de vagas y débiles reminiscencias clásicas.

Primero, ante sus cuadros y dibujos —estrofas aisladas del poema—, y luego ante sus fuertes ensayos de ornamentación, Gustavo de Maeztu desenvuelve un credo pictural, que se asemeja más a las razas del norte que a los pintores latinos.

Pero, ajeno, también, a todas las influencias que pudieran desvirtuar su españolismo. Porque toda la obra de Gustavo de Maeztu está consagrada a la exaltación ibérica con un vigor, con una tozudez, con un ahincamiento, que son garantía de la continuidad del esfuerzo.

Será inútil buscar, por lo tanto, un recogimiento virgiliano en el ilustre artista alavés, sino la impetuosidad de un poeta que comenzó siendo lírico y se propuso ser épico, en el sentido verdaderamente noble de la palabra. Es decir, en sus composiciones de carácter eminentemente ornamental, Gustavo de Maeztu no canta a los destructores de pueblo, sino a quienes lo construyen; no le interesan los bélicos espectáculos, sino las escenas fecundas de la Tierra y de la Humanidad, concretadas al suelo español; no la muerte, sino la vida, porque mal podía elegir temas deprimentes, de un pesimismo misógino y abúlico, aquel hombre que amaba la acción y la mujer sobre todas las cosas y sin conocer la senectud decadente cosechó el monumento a la madurez cantado por Rabindranath Ta-

gore: "Mi vida es ahora como un fruto que, lejos de las disipaciones, se ofrece plenamente con toda su dulce sustancia."

Esto, en cuanto a la significación íntima de su arte. Puesto que el verdadero artista decorador, "subordinado el sentido esotérico de la obra a su papel exterior, quiere, ante todo, el engalanamiento plástico o pintoresco de una superficie y el complemento de un conjunto." (Raymond Bouyer. *Les vitraux de Besnard*.)

Sugieren estas consideraciones, tanto *Tierra Ibérica*, que figuró humillada en la Nacional con un premio notoriamente inferior a sus positivos méritos, cuanto *Samaritanas* y *Los novios de Vozmediano*.

Pero, sobre todo, *La maja que sonrío*, como figura aislada y *Ofrenda de Levante a la tierra española*, su gran composición mural.

Una y otra están concebidas, expresadas en la juvenilia fértil y el ímpetu de un retador de nubes y de cumbres fecundadas luminosamente por el sol.

La maja que sonrío tiene ese valor denso, fresco y un poco enervante, ese aroma femenino sin decadencias ultracivilizadoras, ni pesimistas melancolías, que sus coetáneas *La de los ojos garzos*, *La sibila del amor*, *La sembradora* y *La novia de Vozmediano*, que habían de culminar en la *Eva* arrogante, donde Maeztu quiso excederse voluntariamente en un apoteósico alarde de sus facultades.

Recordada *La maja que sonrío* junto a las tentativas decorativistas de chinerías realistas, con encendidos reflejos de purpurina y de laca, o más cerca de las finas transparencias de algunos cuadros londinenses y ciertos paisajes vascos al anochecido, no se deja vencer, ni tiene ese triste aspecto de esfuerzo pasado de moda que sugieren en la obra total de otros pintores sus cuadros pretéritos...

No. *La maja que sonrío* —¡majas de Maeztu, sin la grotesca farandulería de tantas otras majas de tabladillo de cabaret o de chillonería folklórica o de fantasía afrancesada, como hemos soportado y seguimos soportando! en lo que va de siglo— está incólume, intacta de belleza física y belleza factual. La materia, la calidad de la pintura, su densidad y su relieve de empastes rotundos, es deliciosa. Su ritmo, gracioso y sereno al

mismo tiempo. Su gallardía, robusta y sonriente, plena de majestad. He aquí una obra que bastaría para acreditar a un pintor en todas partes y en todos los momentos.

También el esplendor cromático —¡oh, estos rojos inflamados y, sin embargo, señoriles; estos azules abismales y cálidos; estos rosas de alabastro que dentro tuvieran un sol!— y el armonioso ritmo, característicos de Maeztu, estaban ya en potencia en el tríptico *Tierra Ibérica*.

Brotan de la tierra, como escultóricos bloques, las figuras de mujer en sus amplias vestiduras de ropajes que ofrecen pretexto para modelados un poco enfáticos, y sin embargo, impregnados de tersura rítmica. Trazan estas mujeres en el aire, que parece espolvoreado de gérmenes fecundadores, sus ademanes lentos y graves; al lado de ellas, los hombres del rostro bronceado, más fuertemente acusados por estos pañuelos con que Maeztu les redondea el cráneo, de los pechos atléticos y los brazos desnudos, las contemplan con amor reposado y tranquilo. La luz, que en el centro es glorificación humana, se aquieta, se espiritualiza en los paneles laterales, tamizada por unos rosetones de vitral romántico, como una glorificación divina descendiendo sobre los hombres del agro y las mujeres que, entre la penumbra de sus mantillas, languidecen de misticismo, como si en el ardor de una tierra abrasada por el sol de julio se abriera repentinamente un lirio.

Todavía se precisa, se magnifica más el arte personalísimo del admirable pintor en la *Ofrenda de Levante a la tierra española*.

Las portadoras de flores y de frutas, los hombres que levantan sus lanzas como levantaría un marino sus remos o un sacerdote el humo de un brasero votivo, sostienen a derecha e izquierda el motivo central, lleno de serena majestad en la composición, y cuyos valores están prodigiosamente orquestados.

La tierra española está simbolizada por aquella mujer inconfundible, casta y turbadora a un tiempo, de Gustavo de Maeztu, con la mantilla negra y los ojos claros y los labios carnosos y el cuerpo matronil dentro de las cariciosas telas que lo modelan. Acuden a rendirle pleitesía y tributo los hijos del mar y del agro. Se adivina lejos, en el horizonte, la línea blan-

ca y azul del Mediterráneo y se presiente un olor sano de frutas en sazón y un zumbido de insectos dorados en el aire diáfano.

¡Cuán distinto de este mar azul de las leyendas paganas el otro bravío, indómito, de su tierra del Norte, expresado en el lienzo *Las mujeres del mar!*

Genialmente sometidas a esa grandiosidad rítmica que informa todas las obras de Maeztu, *Las mujeres de lamr* es un cuadro ácido y denso de emoción.

Estas mujeres resumen toda la humanidad femenina y marinera del mundo, esperando juntas, silenciosas, hurañas e inactivas, en un éxtasis feroz y angustioso, de espaldas al poblado oriniento de lluvia, abrumado de cerros negros y cielo plúmbeo.

Su sino fue siempre esperar. No fueron al amor, y el dolor las buscó. No conocieron la sabrosa inquietud de irse acercando a lo deseado, sino la zozobra de lo que llegaría hasta ellas desde el confín enigmático. El hábito de aguardar las domó los nervios y las acostumbró al silencio y las agudizó la mirada que el horizonte imantó.

Y sus rostros, que olvidaron la sonrisa, sus cuerpos, que ya no sienten la lluvia ni el cansancio, parecen inmovilizados en piedra, con esa grandeza estatuaria de las únicas esculturas que los hombres debían alcanzar en sus ciudades: símbolos del amor, del dolor y del trabajo.

Si aún *Las mujeres del mar* no tienen una preconcebida significación ideológica, sino que ella nace de la fidelidad con que Maeztu supo agrupar unas figuras femeninas harto representativas, no hay más remedio que reconocer ese propósito en cuadros como *La fuerza* y *El orden*, animados de un sentido que influenciaba transitoriamente cierto prurito socializante, muy en voga entonces y luego olvidado por el artista.

Sin embargo, estos cuadros, que, según he dicho, acaso iniciaron la segunda época de Gustavo de Maeztu, no expresan todavía cabalmente su tendencia como la otra serie anterior de obras optimistas, impetuosas, que habían de ser un éxito decisivo en Inglaterra.

He aquí, como ejemplo de ese éxito, el final de un artículo del crítico P. G. Konody, en *The Observer*, consagrado a la exposición Maeztu en

la *Grafton Galleries* de Londres: “Equilibrio perfecto, casi simetría, es una semiobservación en nuestro artista. Las dos alas del tríptico vienen a ser repeticiones invertidas de un mismo tema. Igual observación puede hacerse respecto de las figuras gemelas en *Los novios de Vozmediano*, cuya única diferencia notable está en que en la una el hombre está de pie y la mujer recostada, y en la otra disposición en inversa.”

“Maeztu no es menos distinguido pintor de retratos que intérprete de la vida y carácter españoles. Como puede esperarse de hombre de su temperamento, no le basta un mero parecido, representación *trompe l’oeil* del modelo. Para él, el retrato es un problema pictórico de gran atractivo, base para brillantes improvisaciones de color, pretexto para fijar sobre el lienzo alguna actitud significativa o estatuaría. A pesar de lo cual, las mujeres que representa no “posan” —ni siquiera la dama del mantón berme-llón bordeado de azul, sobre vestido blanco y amarillo—, con su fascina-dora sonrisa y su gesto a tono que parece acompañar la pregunta: “¿Quién lo sabe?”

En el capítulo sobre Zuloaga y los modernos, que termina el libro de Mrs. Gasquoine Hartney, publicado en Londres hace cuarenta años, *Record of Spanish Painting*, hallamos estas frases proféticas: “Zuloaga es el precursor de los nuevos realistas nacionalistas. En cierto modo, sus cuadros enarbolan el banderín de la creación de vanguardia, con su tendencia casi necesaria hacia la exageración de la fuerza. Hoy ya la labor de Zuloaga es acabada, dramática y nacional. Puede ser que al correr el tiempo, su arte gane en profundidad, y que sus brillantes y realistas escenas cobren más pleno sentido —aquel mensaje vivo y personal que respira en la labor de los grandes maestros, cuya memoria revive en él.

“En mi opinión Zuloaga no ha alcanzado esa *profundidad* ni ese *pleno sentido*; pero Gustavo de Maeztu cuyo arte debe parecer a los ojos del observador superficial muy influído por el de Zuloaga, ha sabido llevar el realismo nacional hasta la zona del arte de imaginación”.

IV

A partir de 1912, raro es el año en que Gustavo de Maeztu no pasa largas temporadas en Londres. Se acostumbra a la vida, a las costumbres, a la sociedad inglesas. Hace varias exposiciones consecutivas; retrata figuras salientes; adquiere una significación personal en los medios artísticos. Todo ello ha de ser altamente beneficioso para su arte.

Esta pintura de suntuoso esplendor, de sonoridades cromáticas acentuadas briosamente, pero también de finezas indudables, va a cambiar sin dañarse su virtualidad intrínseca. La atmósfera de Londres va a reflejarse en las gamas futuras del artista.

Britania da modulaciones sutiles a este vasco, hijo de madre inglesa, cuyos ojos se abrieron a la claridad dilatada de los campos alaveses y de las cumbres blanquirrosadas (de las cuales hay como una reminiscencia monumental y radiante en toda su obra).

“Turner y Whistler han pasado por aquí” —pensamos frente a ciertos cuadros del período londinense. Más que estos pintores mismos, los principios atmosféricos que se mezclaron a su sensibilidad.

El propio Gustavo de Maeztu lo reconoce en su folleto *Fantasía sobre los chinos*, donde recogió la conferencia dada en su exposición del Museo de Arte Moderno en Madrid durante el mes de junio de 1923:

.....

“En las diversas exposiciones que he hecho en Inglaterra, los críticos, y lo mismo les ha ocurrido a algunos españoles, no han acertado a ver que la raíz de la decoración de mi pintura estaba inspirada en cosas ibéricas primitivas, y no sé por qué alguno, quizás de los más ilustres, se agarró al calificativo de *Basque painter* —pintor vasco—, que los demás han repetido con verdadero deleite. Algo parecido me ocurrió en París en los comentarios de René Chavance, Palousky y otros ilustres críticos. Las palabras “apre” y “castillane” sonaban como motivo musical a través de todos los comentarios.

Muchas veces, durante los dos años que apenas trabajé, me preguntaba: ¿pero qué es lo que vale en mí..., o es que verdaderamente hay algo que vale?

Claro está que esta pregunta me la hacía caminando en las noches brumosas hacia mi estudio de Chelsea, y con estos lúgubres pensamientos me quedaba profundamente dormido, hasta que al día siguiente encontraba un gran deleite en la vagancia.

Tengo en mi espíritu algo de perro vagabundo y un poco de ambicioso, y las palabras de “basque painter”, “apre” y “castillane” empezaban a molestarme bastante, pues empequeñecían la órbita de mi avidez artística. Por otra parte, las discusiones un poco molestas, y a veces injustas, por mi parte, contra los cezanistas del Café Royal, comenzaban a clarificar un poco mi confusa cultura artística. Lo que, desde luego, comencé a vislumbrar en mis viajes por las galerías, que el hombre que sigue la tradición solamente de su país, mata en absoluto el lenguaje de su sensibilidad.”

.....

“Las visitas a Turner en la nueva instalación de la Tate Gallery me ayudaron en parte a sacudirme el yugo de esos vocablos, *The basque painter* y *Le peintre castillane*...

Por otra parte, en las seis exposiciones que realicé en las Islas Británicas, con gran benevolencia por parte de la crítica, noté que mi obra tenía demasiados elementos étnicos para producir ese sentimiento universal que puede llegar a conmover los corazones más humildes del mundo.

Y, naturalmente, poseído de buenas intenciones, me puse a trabajar con gran ahinco, construyendo y dibujando durante algunas semanas verdaderas tonterías.

Sin embargo, una de las Navidades hice unos apuntes preliminares para mi cuadro *Pierrot en la taberna*, y, un poco entusiasmado, me dediqué con gran denuedo a terminar esta obra, en la que por primera vez huía de una forma arcaizante y reducía los procedimientos de mi técnica.

Y ahora voy a contar algo muy interesante que revela las dificultades de comprensión de un nuevo ritmo estético.

Desde muy joven he tenido relaciones con críticos de arte; tengo en mucho la buena amistad de algunos de estos ilustres comentaristas españoles y extranjeros. A raíz de mi primera exposición en Londres, trabé muy buena relación con el ilustre Konody, crítico del grave periódico semanal el *Observer*. La amistad de un crítico es de gran utilidad para un pintor en las paredes del taller, mucho más que en las columnas de los periódicos. Un crítico puede dar en la intimidad, y delante de una obra, una opinión subjetiva, de la que carecemos los artistas. Puede contribuir en el taller, con su fuerte cultura estética, a realizar una obra completa.

Una noche en el Café Royal dije a Konody:

—Empiezo a cansarme de mi pintura española; desearía hacer algo que, por sí sólo y con menos elementos decorativos, tuviera una emoción universal.

Konody me miró un poco sorprendido, y me dijo:

—Me parece muy bien, pero tenga usted cuidado; las gentes no comprenderán su nueva evolución y pudiera perjudicarle económicamente.

Naturalmente, no hice caso de la advertencia y seguí trabajando con desnudo en el cuadro de nueva evolución.

Una tarde fui a buscar a Konody y, muy atropelladamente, le dije, saludándole:

—Vengo por usted; eso ya está terminado.

—¿El qué?

—Mi cuadro *Pierrot en la taberna*.

—Pues vamos a verlo.

Cogimos un taxi, y a los pocos minutos entrábamos en mi taller. Mister Konody se caló los lentes, miró, remiró de cerca y de lejos, y guardó un silencio sepulcral. Yo me quedé un poco triste, y murmuré:

—Debe de tener mala luz...

—Quizás; pero me parece que este cuadro no está terminado.

Seguramente que en aquel momento Konody era muy sincero. El cuadro no estaba en la línea estética que él se había trazado sobre mi arte; las demás cosas de primitivismo español, y aun los estudios para desnudos, influían poderosamente en su ánimo.

Sin embargo, un mes después exponía esta obra, en compañía de otros muchos cuadros, en la Galería Walker, de Bond Street, y el cuadro pasó inadvertido para la crítica y para los aficionados.

Pierrot en la taberna era el primer paso de mi evolución.”

V

Pierrot en la taberna figuró en la exposición de Maeztu en Madrid el año 1923.

Desde el primer momento me interesó. Se destacaba fuertemente del conjunto de las demás obras, perteneciente, en su mayoría, a la serie de temas londinenses: mujeres elegantes, aristocratismos de club, chinos en el *Strand*, borrachos de tugurio, tipos de circo.

También —acaso en una nostalgia de la tierra lejana— creí adivinar que *Figuras de Castilla* y *Un alto en Sierra Morena* estaban pintados sin abandonar del todo la sugestión literaria con la saudade de otras gamas y de otros espectáculos de ayer.

De las figuras de chinos *Los tres amigos en el strand*, alcanzaba su expresión feliz, su cabal propósito. Y en el fondo, una de las más bellas fortunas cromáticas que este pintor tan atesorado y tan dilapidador de sus tesoros supo conseguir.

Si no existiera el portentoso cuadro *Figuras de circo*, con sus mates opulentos, con su fusión mirífica de arabescos, con su amplia e interesante espiritualidad, lo mejor de la serie de anécdotas y tipos londinenses sería las escenas tabernarias.

Sin *Figuras de circo*, *Amor de taberna* y *Pierrot en la taberna*, reclamarían justamente esa primacía que tiene el cuadro de los dos payasos.

Pero aun adviniendo a la perfección detrás de él, poseen su entrañable calidad. También aquí la seguridad de la técnica, la suspirada complacencia de realizar una cosa perdurable, el hallazgo fecundo de la línea y del color. Pero, además, el sentimiento, la sugestión emotiva.

Pierrot en la taberna, fija de modo sugestivo esas cualidades. Es un cuadro de extraordinaria, de profunda sobriedad en el “modo” y en el sentimiento. Sólo dos medias figuras junto a una mesa, en la penumbra de la guarida y de la malsana pasión. Además dos contrastes hábiles de las dos figuras: el claro del Pierrot, el oscuro de la mujer caída sobre la mesa, se comprende la dramática angustia del asunto.

La hembra solloza, muerde, ruge el insulto. Se derrumba sobre el tablero sujetándole el brazo dolorido al defenderse el rostro contra la bofetada o el corazón contra el puñal.

Sobre la mesa la aguardaba el vaso de vino. Toda ella es un negro temblor convulsivo.

Pierrot es una blanca amenaza erguida. La careta le tapa el cráneo y dejó libre el rostro. Es el macho cruel y ebrio que golpea mujeres y busca con las manos la faca —igual da— el sitio donde los ricos llevan el dinero y las entrañas...

Fuera de la taberna, la noche está ahita de malos sucesos, de motivos trágicos. A poca distancia de Pierrot descubierto y de su hembra palpitante, otras máscaras beben, juegan a las cartas y se insultan. Alguien ronca como en un estertor de agonía.

La mujer bebe su vino y sus lágrimas. Pierrot bebe su aguardiente y sonrío con un rictus felino.

Después se inclinará sobre la herida:

—¿Te duele?

—¡Qué más dá! Soy toda tuya...

—Esto te hará bien...

Y Pierrot verterá sobre el surco sangriento el aguardiente que le quedaba en el vaso. Ella, conteniendo sus quejidos, tragando sus insultos, sonreirá al hombre lívido, de mirada turbia, de mandíbulas de rufián.

Una página de Dickens, donde hubiera puesto su zarpa, temblona de alcohol, Edgard Poe.

Cierto que están igualmente los otros londinensismos de buen tono, *Retrado de Mrs. Brooks*, *Lily en el tocador*, *Gladys at home* y *Ciro's Club*, y en ellos las notas gratas a la mirada, deliciosamente sensuales, que nun-

ca pueden faltar en una obra de Maeztu; pero nos obstinamos en estos ásperos y bárbaros instantes de bajo fondo, donde el artista se mueve sin trabas de adulación o de "domesticamiento sociable" para dar la sensación de la vida amarga con el redentor idealismo del arte.

VI

Reintegrado a España se concentró sin embargo en el buen afán de esa reintegración. Incluso se dedicó a trabajos de excavación en unas tierras compradas por él en Aragón y en Soria, con el dinero que le producían la venta de unos cuadros en Amsterdam, Londres o Nueva York. Pero, sobre todo, estaba ya en ese momento augusto definido por Gustavo Moreau al decir es "aquel en que el pintor podía ser libremente "el violinista de sus sueños". Pero no son la música débil y romántica, los deliquios lánguidos y enfermizos de un violín, lo que sugiere la pintura del admirable artista apasionado de su arte. Es la sonoridad orquestal de un armonio, en donde caben las notas robustas del himno heroico y las ondulaciones pasionales del amor que procrea y perpetúa las razas.

Y es mucho más todavía. Porque Gustavo de Maeztu no se limitaba ya a la exuberancia cromática y a la prodigalidad ornamental y al sorprendente *virtuosismo* de la materia que hacía empalidecer de envidia a muchos de sus contemporáneos y ofrecía a los arquitectos y los contratistas de obras su invento sobre la *Coloración inalterable del Cemento*, sino también; procuraba dar a su pintura, a sus grabados, un norte de nobleza intelectual, de reverencia a los fueros supremos del espíritu.

Testimonio de ello el famoso retrato del arquitecto Zuazo. Nada, ni siquiera el cotidiano indumento del modelo, es vulgar en él. Todo tiene, en cambio, un tono mayor, una arrogancia casi tumultuosa de los accesorios y de los ritmos. Se comprende que el retrato de un arquitecto no podía ser concebido y resuelto como el de un plácido burgués o una señorita bitonga, ajenos a toda inquietud sensorial o sentimental.

Surge la silueta de entre los planos extendidos sobre la mesa y de



Chinos



La sembradora.



Retrato del arquitecto
SECUNDINO ZUAZO.
(Detalle.)



Paisaje.

entre la vibrante zarabanda de las calideces tonales, con una actitud serena, tranquila, plena del convencimiento íntimo de la confianza en sus facultades. Rojos, violetas, le dan fantástico aspecto a cuanto le rodea y de él recibe animación. Es algo apoteósico que otros artistas reservaban ayer para las interpretaciones heroicas de guerreros y aduonas de monarcas.

Maeztu rescató así, para un hombre de pensamiento y de sensibilidad, ese noble énfasis y esa triunfal atmósfera adecuados a los conquistadores de pueblos y a los monarcas.

Así hubiera yo querido retratar en medio de las fulguraciones y rutilancias de su arte, a aquel hombre encantador, destinado a no sufrir la senectud decadente, que fue Gustavo de Maeztu, con su cabello rubio, sus ojos claros, su alegría contagiosa y su entusiasmo pintoresco que al frente de una monografía suya —no ciertamente aconsejable ni para recordada demasiado— recomendaba al autor: “Construye un héroe que pueda competir con otros relativamente célebres, a base de yute, escayola y purpurina; pero todo ello noblemente amasado en risas y lágrimas... Las risas que tú has oído en las noches dionisiacas y las lágrimas que no has visto, pero que brotan en la lucha tenaz y oscura al buscar en la paleta un poco de verdad y de emoción.”

ARTES PLASTICAS Y MUSICA TONADILLESCA

POR

JOSE MIGUEL RUIZ MORALES

Fue memorable la sesión musical celebrada en nuestra Real Academia de Bellas Artes el día 13 de febrero del corriente año, bajo los auspicios de "Música en Compostela", y en la cual se oyeron tonadillas del siglo XVIII interpretadas por Pura Gómez de Ribó y tonadillas contemporáneas de Enrique Granados cantadas por Conchita Badía.

A esta audición, seguida con sumo interés por un selecto público, precedieron unas palabras del Excmo. Sr. D. Miguel Ruiz Morales, Director General de Relaciones Culturales y Presidente de "Música en Compostela", que la Academia escuchó con gratitud y que nuestra Revista se complace en reproducir íntegramente a continuación:

QUIERO manifestar, para empezar, nuestro gran agradecimiento a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por el honor que nos hace cediéndonos su Casa para esta audición organizada por los "Amigos de Música en Compostela".

Ante todo, a su Director, D. Modesto López Otero, y a su Secretario, Don José Francés, que se han desvelado por atendernos. Pero queremos incluir en nuestra gratitud a todos los señores Académicos y muy especialmente a la Sección de Música de la Real Academia: a su Presidente, D. Federico Moreno Torroba, y a su Secretario, D. José Subirá, cuya importante obra "*La Tonadilla Escénica*", publicada hace más de treinta años, ha sido la base para la preparación de las tonadillas del siglo XVIII que se oirán aquí ahora. Y a los demás Académicos de la Sección de Música, señores Cubiles, Monseñor Anglés (que reside en Roma, como Presidente del Pontificio Instituto de Música Sacra), S. A. R. el Infante Don José Eu-

genio de Baviera, señores Rodrigo, Esplá, Gómez (don Julio), Sáinz de la Maza, Sopeña y Ruiz Casaux, incluyendo también al Académico electo señor Muñoz Molleda. Precisamente Andrés Segovia, nuestro querido Andrés, alma de "*Música en Compostela*", es uno de los cuatro Académicos Honorarios de San Fernando (para ser Académico de Número se exige tener residencia permanente en Madrid al efectuarse la elección), entre los cuales se encuentra otro gran músico: Igor Strawinsky.

Me es grato también recordar en estos momentos que la Dirección General de Relaciones Culturales y la Real Academia de San Fernando, aparte estar ligadas en actividades varias, son copatronas de la Academia Española de Bellas Artes en Roma. Situada en el Monte Janículo, alberga en su patio el famoso templo de Bramante, el gran arquitecto del Renacimiento italiano, y en ella se han perfeccionado, desde hace casi un siglo, varias generaciones de artistas españoles.

Para narrar la pequeña historia del presente acto, diré que su origen es la nonnata audición de Música Goyesca que, gracias a la amabilidad del Alcalde de Madrid, señor Conde de Mayalde, de su infatigable colaborador señor Pombo Angulo y de la Dirección General de Bellas Artes, íbamos a celebrar a mediados de noviembre en el Casón del Buen Retiro, con motivo de la clausura de la Exposición Goya, organizada para festejar el IV Centenario de la Capitalidad. Esa Música Goyesca eran *Tonadillas* de Antonio Rosales y Blas de la Serna, dos compositores de finales del siglo XVIII, pero también Música de inspiración goyesca, aunque creada alrededor de nuestro siglo: las *Tonadillas al estilo antiguo*, de Enrique Granados.

Surgió entonces una afonía de Conchita Badía, que nos tuvo al teléfono durante ocho días, y todo terminó con un comunicado a la prensa, diciendo que desgraciadamente, era preciso cancelar el acto del Casón.

La Dirección General de Relaciones Culturales ha enviado después a dos artistas —Conchita Badía y Pura Gómez de Ribó—, a una gira por Marruecos y, para su paso por Madrid al regresar a Barcelona, pensamos en esta Real Academia tímidamente, pues no nos atrevíamos a creer que pudiéramos ser acogidos en esta Mansión. Desde nuestros primeros contac-

tos, nos encontramos con la más cordial acogida y, por eso, estamos aquí, en el antiguo Palacio de Goyeneche, bajo el amparo de la prestigiosa Academia de San Fernando, celebrando una sesión que evocará constantemente ese siglo XVIII en que élla nació.

* * *

Permítanseme ahora unos minutos para, extramuros de la Música, hablar de algo muy importante, pero de muchos olvidado, que es el Museo de esta Corporación.

Museo olvidado, sí, a pesar de ser el segundo de Madrid, después del Prado. Yo mismo debo entonar el “Mea culpa”, pues no he venido a verlo arriba de media docena de veces.

A este Museo, no obstante hallarse a dos pasos de la Puerta del Sol, en el número 13 de la calle de Alcalá, no acuden los madrileños, ni los extranjeros tampoco, por no incluirlo en sus itinerarios las visitas a Madrid de las Agencias de Turismo. Y, por desgracia, sus salas, llenas de tesoros, se encuentran siempre vacías de público. Acaso sea motivo el que los autocares no pueden aparcar fácilmente en esta arteria central de Madrid, tan frecuentada. Por eso, me apresuro a dar las gracias al Ministerio de Hacienda por habernos cedido parcialmente, para esta sesión de hoy, su valioso aparcamiento.

Y digamos ahora algo sobre esta Institución y su edificio:

Fue Fernando VI, en 1752, quien inauguró la Real Academia de las tres Nobles Artes de San Fernando, creada por su padre, Felipe V, ocho años antes. La Pintura, la Escultura y la Arquitectura eran esas tres Artes llamadas “nobles”, adjetivo que sería sustituido por el de “bellas” cuando en 1873 se agregó la Música a la Real Academia, como cuarta Sección. El caserón que ocupa la Real Academia fue adquirido para ella por Carlos III, en 1774. Pertenece a D. Juan de Goyeneche, y se trataba de un edificio barroco, trazado por el más barroco de los arquitectos, el famoso Churriguera. Los Académicos de aquella hora eran intensamente anti-barroquistas y, deseando hacer desaparecer los ornatos churriguerescos

de la fachada, encomendaron su reforma al arquitecto clasicista Villanueva. (Recuérdese el asunto análogo, en Santiago, que dió origen a un famoso debate entre los arquitectos gallegos y los Académicos de San Fernando acerca de la fachada llamada de la Azabachería en la Catedral de Compostela).

La portada de Villanueva lleva la siguiente inscripción:

CAROLVS - III REX
NATVRAM - ET - ARTEM - SUB - VNO - TECTO
IN PVBLICAM - VUTILITATEM - CONSOCIAVIT -
ANNO - MDCCLXXIV -

Está formado el patrimonio básico del Museo de San Fernando por los fondos de la Compañía de Jesús, disuelta en España, al mismo tiempo que en Portugal y Francia. El monarca, Carlos III, los donó a la nueva Academia en 1774. Diversas pinturas procedentes de varios conventos y reales palacios fueron reunidas por José Bonaparte durante su breve reinado con destino a un Museo Nacional, y pronto constituirían otra de las bases de la colección del Museo, así como las pinturas y esculturas que habían pertenecido a Godoy, las cuales entraron en la Academia en 1813, por donación de Fernando VII. Por eso hallamos aquí varios retratos y bustos del Príncipe de la Paz y también uno de Pestalozzi (pues no olvidemos que Godoy, gran admirador del pedagogo suizo, creó el Instituto Pestalozziano).

Durante el siglo XIX, la Academia ha ido perdiendo obras casi continuamente: al Museo del Prado pasaron cuadros tan importantes como las dos *Majas* de Goya, heredadas de Godoy; los medios puntos y la "*Santa Isabel de Hungría curando a los leprosos*", de Murillo; algunos retratos de Velázquez, el "*Marte*", el "*Barbarroja*" y el "*Baltasar Carlos*"; "*El sueño de Jacob*" y "*La barbuda*", de Ribera.

Pero el que quiera conocer enteramente a Goya, Zurbarán, Murillo, Ri-

bera y Vicente López, por sólo citar algunos y españoles, no puede prescindir de este Museo.

La representación de Zurbarán es más importante que la del Museo del Prado. El conjunto (seis cuadros) está formado por "*El éxtasis del Beato Alonso Rodríguez*", bien compuesta escena mística, que representa al portero del convento —se le conoce esta condición por las llaves que porta al costado—, y por cinco retratos de Mercedarios que estuvieron en el Convento de la Merced de Sevilla. En sus blancos hábitos muestran los más característicos y magistrales contrastes de este artista.

La impresionante serie de frailes zurbaranescos de la Academia constituye un firme estudio de ropajes y calidades. Vinieron a esta Casa procedentes del Palacio de Godoy; y se decía que el monje anónimo extremeño era pariente del también extremeño Godoy, el cual sentía gran admiración por su paisano, el gran pintor de Fuente de Cantos.

De Murillo citaré especialmente "*San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres*", llamado el cuadro de la "Sopa boba", de gran realismo murillesco.

Doce Goyas constituyen el más alto florón de este Museo. Ante todo, el retrato —lleno de soltura y garbo— de "La Tirana" (el de cuerpo entero, pues hay otro de busto, propiedad de don Juan March), la gran actriz del siglo XVIII, a la que luego se referirá el señor Subirá en su nota sobre las Tonadillas. De Goya son también cinco valiosísimas tablas, entre ellas, "*La Casa de locos*", escena de manicomio, y "*El entierro de la sardina*", o mojiganga de las máscaras.

Estos cuadritos de Goya, procedentes del legado García de la Prada, de 1839, valdrían por sí solos una visita a este Museo, por recóndito que se hallase. Son pinturas "de gabinete", ejecutadas entre 1793 y 1794. Llenas de invención y de capricho, su juego de grises, la maestría para componer y mover pequeñas figuras, revelan un artista genial, dotado además de agudo espíritu y observador de la realidad, con intención satírica y burlesca.

Para muchos, la mejor pintura de Goya en poder de esta Real Acade-

mia es el retrato de Moratín (1799), que nos muestra un Moratín casi cuarentón; excelente retrato por su sencillez, vida e intensidad y la penetrante expresión lograda con una factura sencillísima. Hay también el retrato del Príncipe de la Paz, espectacular y tan fatuo como el original, al que representó con ocasión de la "Guerra de las naranjas" contra Portugal. En estos momentos no se encuentra en estas salas, por haber sido prestado al Museo Jacquemart-André de París, el autorretrato de Goya, de tipo rembranesco, de 1815.

Hasta la saciedad se ha dicho que en estos cuadros geniales del pintor aragonés campea toda la pintura moderna. Especialmente inolvidables son esos cinco maravillosos cuadritos en que vibra el impresionismo de los enjambres populares, representados con movida y suelta pincelada.

Al fondo, podemos visitar la sala de Vicente López, pintor que, salvando las distancias, es puntal básico, con Goya y Zurbarán, de este exquisito Museo. De doce retratos, mencionemos especialmente dos: el del arquitecto González Velázquez y el del Comisario General de Cruzada Fernández Varela, Está tenido este último por la obra maestra del género y, algunos críticos lo consideran la obra culminante de Vicente López. Esta colección de la Academia es la mejor del excepcional retratista, que algunos injustamente menosprecian, por su excesivo acabado, amaneramiento y modelado de cromo.

Como mi propósito no es hacer un recuento exhaustivo de los fondos de este Museo, me limitaré a recordar a los demás pintores dignos de mención.

Ya me he referido a varios retratos de Godoy, uno como Guardia de Corps, por Esteve, donde se representa al joven hidalgo casi recién llegado de su Extremadura natal, y otra por Antonio Carnicero, donde aparece más corpulento, en la cúspide de su poderío. Un gracioso retrato de la Marquesa del Llano, vestida de maja, debido a los académicos pinceles de Mengs, también muy de admirar con ocasión de esta Sesión de Tonadillas de su época; y, finalmente, entre los clásicos y románticos, toda una serie que va desde Rubens, Carreño, Fragonard, Paret (el Watteau espa-

ñol) hasta Madrazo y Alenza. Desde la petética *Piedad* del divino Morales, en el xvi, pasando por una admirable *Magdalena*, de José de Ribera, el Españolito.

Permítanme un par de minutos para llamar la atención sobre una de mis pinturas favoritas, la de aquel contemporáneo de Velázquez, que se llamó Antonio de Pereda. Representa "*La vida es sueño*", o "*El sueño del caballero*", y fue pintada para el madrileño Palacio de los Almirantes de Castilla.

Con su paralela "*Vanidad con el ángel*", del mismo pintor en el Museo de Viena, perpetúa el género *Vanitas*, mostrando una supervivencia española muy tardía de ese tema del humanismo a lo Quintín Matsys, tan propio del "Otoño de la Edad Media", que dijo Huizinga.

Galanamente vestido y tocado con sombrero de plumas, el hidalgo duerme en vida el sueño de la muerte. Sobre la mesa, armas, joyas, monedas, un dorado reloj de Augsburgo, calaveras, la máscara impávida que recuerda la hipocresía, atributos del poder, de la ciencia, del placer y del lujo. Además, la esfera terráquea que evoca el carrusel del mundo, y coronas de rosas que quedarán marchitas.

En segundo plano, se desliza en el silencio un hermoso ángel barroco, desplegando sus alas multicolores, y lleva la leyenda con la flecha que simboliza el paso de la vida: "*Eterne pungit —Cito volat— et occidit*". Clara intención moralizadora como en Valdés Leal, pero menos macabra, más amable que sus espeluznantes jeroglíficos del Hospital de la Caridad de Sevilla.

No para ahí la riqueza pictórica de este Museo. El tradicional obsequio que el nuevo Académico pintor hace a la Real Corporación con motivo de su recepción originó unas interesantes salas del siglo xx, en que figuran artistas célebres como Sorolla, Cecilio Plá, Romero de Torres, Zuloaga, Benedito, Hermoso y Stolz, así como esculturas de Victorio Macho, Planes, Mateo Inurria y Moisés de Huerta.

Alguien ha dicho con gracia que "*El coloso de Rodas*", de Muñoz Degraín, es el cuadro precursor del "cinemascope".

Una de las más ricas salas es la de dibujos, la cual fue reinstalada en 1960 en homenaje a Velázquez con ocasión de su tricentenario. Del XVI al XIX, hallamos aquí muestras de los nombres más representativos: el Perugino, Leonardo, Rafael, Miguel Angel, Palma el Joven, Caravaggio, Baroccio, Guido Reni, Rubens, Ribera, Velázquez, Alonso Cano, Carreño de Miranda, Claudio Coello, Rosales, Fortuny. Lo mejor de tan valiosa colección es sin duda la cabeza del Cardenal Borja, dibujada por Velázquez.

Terminamos, pues, con el Museo, pidiendo que, al finalizar esta sesión, la concurrencia recorra detenidamente sus salas, se aficionen a visitarlo y traigan amigos, sobre todo extranjeros, para que no deje de incluirse esta importante colección —repito, la segunda de Madrid después del Prado— en nuestra habitual enciclopedia de conocimientos sobre Historia del Arte.

* * *

Y pasemos ahora a nuestra sesión musical.

Para "*Música en Compostela*" es un placer y un honor ver aquí a dos destacadas figuras de su profesorado.

Pura Gómez de Ribó, esposa del maestro Enrique Ribó, el cual desempeña en "*Música en Compostela*" la Cátedra de Canto Coral, es una gran intérprete de soprano de oratorio, en obras de Bach, Haendel, etc. Solista del Orfeó Catalá y de la Capella Classica de Barcelona, la solicita el maestro Federico Mompou para sus interpretaciones en oratorio y la incluye siempre en sus giras para la presentación de música clásica y contemporánea española.

Nuestra admirada y querida Conchita Badía, modelo de musicalidad y de ese entusiasmo vital que algunos llaman "stamina", dedicó su vida casi íntegramente a la música, revelando una formación directa moldeada por Granados y por Pedrell y perfeccionada en una afinidad fraterna con Falla.

Conchita Badía nació en Barcelona. Desde su infancia fue discípula

del maestro Enrique Granados, quien se dió cuenta de sus sobresalientes cualidades vocales desde el primer examen de solfeo. Su voz y su expresiva musicalidad hicieron que este compositor la considerase como instrumento imprescindible para la creación de sus canciones bellísimas, y así, cuando el maestro componía o le interesaba hacer oír su música a otros artistas, la mandaba llamar con unas breves líneas: “Conchita, ven tú y las canciones”.

La sensibilidad del autor de *Goyescas* modeló así la personalidad artística de Conchita, la cual, poniendo el alma cuando canta, está considerada por muchos críticos como la heredera de Enrique Granados y la mejor intérprete de sus “*Canciones amatorias*”, las “*Tonadillas en estilo antiguo*”, “*Goyescas*” y las “*Canciones catalanas*”. Y no sólo es una fiel discípula en el canto, sino también en la interpretación pianística, ya que Conchita se acompaña magistralmente al piano.

Tras la muerte de Granados —al ser torpedeado el buque *Sussex*, en el Canal de la Mancha, en 1916—, Conchita continuó con Pablo Casals, interpretando canciones clásicas españolas así como obras del repertorio universal, firmadas por Mozart, Haydn, Schubert, etc.

Actuó en toda Europa, especialmente en Bélgica, y durante diez años, hasta poco después de la muerte de Falla en 1946, en América del Sur, Brasil, Uruguay y Argentina, fijando su residencia en Buenos Aires, donde dió a conocer la música española y ofreció primeras audiciones de maestros brasileños y argentinos como Villalobos, Juan José Castro y Ginastera.

En la vida musical de Conchita Badía influyó otra gran figura: Manuel de Falla. La amistad con el insigne maestro se consolidó en los últimos ocho años de su vida, durante su estancia en la Argentina. Conchita trabajó intensamente con él e interpretó, bajo su directa aprobación, el repertorio más selecto de su música vocal, de la cual fue en aquella época su única intérprete. Las “*Siete canciones españolas*”, “*Soneto a Córdoba*”, “*Psyché*”, “*La vida breve*”, “*El retablo de Maese Pedro*”. Dada la honda afinidad entre ambos, Conchita se considera también discípula del gran maestro.

Conchita Badía es, pues, la más fiel y auténtica intérprete de Falla —así como de Granados—, por haber trabajado a fondo y bajo su inmediata dirección.

“*Música en Compostela*” se honra contándola entre sus profesores, pues tiene a su cargo la cátedra de Canto, a la que sabe dar elevada calidad de magisterio. En las cuatro semanas veraniegas de cada curso en Santiago, Conchita enseña y difunde no sólo la obra de Granados y de Falla, sino también la de muchos autores españoles más: Oscar Esplá, Ernesto Halffter, Mompou, Montsalvatge, Pahissa, Palau, Rodrigo, los Nin (padre e hijo), y otros músicos más jóvenes: entre ellos Bonet y Cristóbal Halffter.

Uno de los maestros extranjeros que desfiló por Santiago hace dos veranos, escribía:

Conchita ou la joie... elle éprouve en chantant une joie si intense —joie de la musique, joie de su propre voix enivrante— qu'il est impossible de ne pas la partager en l'écoutant!

* * *

Para terminar, daré lectura a las cuartillas que con destino a la presente sesión ha redactado don José Subirá, Académico Bibliotecario de esta Real de Bellas Artes de San Fernando y miembro del Instituto Español de Musicología (Consejo Superior de Investigaciones Científicas).

Las cuartillas del Sr. Subirá llevan el epígrafe *Palabras preliminares a una sesión de tonadillas*, y dicen así:

Durante largísimo tiempo la palabra “tonadilla” fue sinónima de “canción”. Dado su poder expansivo, también se introdujo en las funciones teatrales. Al adquirir aquí mayor volumen esta canción, creó un género peculiar que tenía el aspecto de breve ópera cómica y cierta similitud con los “intermezzi”. Esto acaeció a mediados del siglo XVIII. Desde entonces hasta principios del XIX tal género constituyó, tanto en nuestra Península como en la América Española, un elemento imprescindible con el cual se

exornaban los entreactos de toda comedia o drama puesto en escena. Después cayó en el olvido.

Por custodiar la Biblioteca Municipal madrileña dos mil obras de esta especie, hace más de cuarenta años que deseé conocerlas a fondo. Con entusiasmo creciente y sin ánimo de lucro examiné libretos y músicas de ese teatro menor durante un lustro largo, aprovechando los días festivos, pues en los otros me retenían lejos de allí unas labores burocráticas ineludibles y ajenas al arte. Jamás conocí recreo más grato. Fruto posterior de tales investigaciones fue mi obra en tres copiosos volúmenes *La tonadilla escénica*, con más de trescientas páginas de música, que me publicó a sus expensas la Real Academia Española entre los años 1928 y 1930. Entonces introduje el adjetivo “escénica” para puntualizar la naturaleza de aquel género lírico.

Esas producciones ensamblan letra y música. Si bien son anónimos casi todos los libretos, los hay firmados por don Ramón de la Cruz y por don Tomás de Iriarte. Los colaboradores musicales fueron acreditados compositores residentes en Madrid. Apuntó la ampliación musical de la tonadilla el andaluz Antonio Guerrero, fecundísimo “músico de compañía” en los teatros madrileños. Le dio independencia absoluta el catalán Luis Misón, óboe de la Real Capilla calificado en letras de molde como “inimitable, gustoso, delicado Orfeo de este siglo”. Contribuyeron al desarrollo ulterior Palomino, Aranaz, Pla, Marcolini, Galbán y Castel. Sobresalieron el catalán Pablo Esteve y el navarro Blas de Laserna; creáronse para ellos sendas plazas de “maestros compositores” en los teatros municipales de Madrid: el de la Cruz y el del Príncipe, secundándolos sin demérito Antonio Rosales y Jacinto Valledor. Resaltan luego Pablo del Moral de un modo constante, y pasajera y competidor de éste llamado Mariano Bustos, así como también el famoso tenor Manuel García que, al expatriarse voluntariamente, estrenó varias óperas de su gran amigo Rossini, entre ellas “El Barbero de Sevilla”.

Había tonadillas “a solo”, es decir, que requerían un personaje único. Por centenares las había para dos o más personajes. Se calificaban como

“tonadillas generales” cuando el número de éstos excedía de cuatro o cinco. Exornáronse algunas con piezas coreadas. Pertenecían a uno y otro sexo los intérpretes. Entre los tonadilleros resaltaron Diego Coronado, José Espejo, Miguel Garrido y Sebastián Briñoli. Entre las tonadilleras sobresalieron María Ladvenant, “La Čaramba”, “La Mayorita” y Lorenza Correa, la cual brillaría después en Italia como insigne cantante de ópera. En cambio, contra lo que suele repetirse, “La Tirana” jamás cantó en escena, por ser primera dama de representado, y cuando se visita el Museo de nuestra Academia de Bellas Artes se puede advertir su porte altivo al verla pintada por Goya desempeñando el papel de la reina Celmira.

Al principio cada tonadilla tenía tres partes importantísimas: introducción, coplas y final, sin contar otras partes intermedias. Al ampliar las tonadillas su contenido, aumentaron los números musicales. Acerca de su longitud en el período floreciente informa un concurso abierto en 1791, por consejo de Jovellanos, para premiar tres obras de tal naturaleza: una, “a solo”; otra, para dos personajes, y otra, para cuatro. Doce minutos, un cuarto de hora y veintidós minutos sería la respectiva duración de esas producciones.

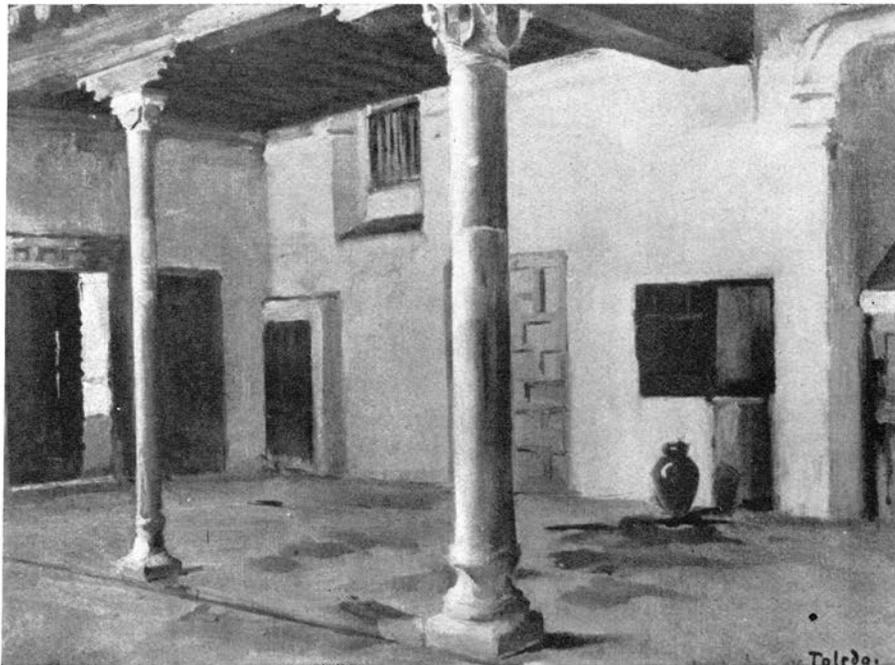
La tonadilla escénica evolucionó sin cesar. En lo literario predominaban primitivamente el carácter jocoso y el cariz satírico. Después, a medida que se acentuaba la seriedad de los asuntos, prodigáronse ampulosidades rebuscadas e hinchazones artificiosas. A falta de apasionamientos fogosos o de sentimentalismos dulces, abundan galanteos y seducciones, engaños y desengaños, amores y odios, celos y venganzas. Aunque aparecen ahí personas de todas las regiones españolas, incluso gallegos y catalanes, predominan los madrileños y los andaluces, sin que, por supuesto, falten a veces italianos, franceses, alemanes, suizos, gitanos y moros. Desfilan tipos de muy diferentes clases sociales: criadas de servir, vendedores callejeros, menestrales hacendosos, gente de tropa, médicos, abogados, majos de uno y otro sexo, petímetros y currutacas.

Contemplando la parte musical, se ve que abundan primeramente las melodías entroncadas con lo popular o inspiradas en lo folklórico, así como también otras originales. Cuando prevalece una hipertrofia que pre-



ALBERT EDELFELT: *Conducción del cadáver de un niño.*
(Oleo. Finlandia, 1879.)

Museo de Arte del Ateneo de Helsingfors.



ALBERT EDELFELT: *Interior de patio.*
(Oleo. Toledo, 1881.)

Museo de Arte del Ateneo de Helsingfors.



ALBERT EDELFELT: *Autorretrato.*
(Dibujo. París, 1883.)



ALBERT EDELFELT: *Dr. Louis Pasteur.*
(Estudio, óleo. París, 1885.)
Museo de Arte del Ateneo de Helsingfors.



ALBERT EDELFELT: *Gitana bailando.*
(Oleo. Granada, 1881.)
Col. Sra. de Saimi Mustakallio.—Helsingfors,
Granö, Finlandia.



ALBERT EDELFELT:
Interior de patio, con Mariano.
(Oleo. Granada, 1881.)
Col. Barón de Carl von Born.—Norr-Sarvlaks,
Perna, Finlandia.

pararía la decrepitud de aquel género lírico, se difumina el espíritu nacional y se imita el “bel canto” a la italiana, aunque no faltan excepciones muy estimables. Durante muchísimo tiempo las seguidillas nutrirán el número final, mostrando gran variedad morfológica y muy diversas longitudes. Más tarde se entronizarían las tiranas. Como consecuencia de una paulatina desnacionalización, los “recitativos” llegaron a constituir trozos preliminares de las “coplas” y de varios números más; por otra parte, se prodigaron “cavatinas” y “rondoes” con volatas o “fiorituras” a granel.

Admiraron la tonadilla escénica escritores como Beaumarchais, historiadores como Burney y compositores como Rossini. Don Tomás de Iriarte la ensalzó en su poema “La Música”. Don Antonio Eximeno la definió en su obra sobre el origen y las reglas de la música. Caída luego en un olvido secular, la enaltecieron Pedrell y Mitjana a la vista de algunas muestras valiosas. Más tarde, tras la publicación de mis tres tomos, la exportación tonadillesca a otros países me produjo reiteradas satisfacciones. En 1931 —es decir, hace más de treinta años— se cantaron tonadillas en Amsterdam, La Haya, Harlem y Utrecht; los programas reprodujeron los textos literarios insertos en mi obra, con su traducción literal al idioma holandés y la definición de las palabras “mosquetero”, “patio”, etc. Cinco años más tarde se pudieron oír en París varias tonadillas más, durante un solemne “Festival Espagnol” patrocinado por la esposa del Presidente de la República Francesa, Mr. Lebrun; para ese Festival orquestó dichas obras, ateniéndose a mis transcripciones pianísticas, el hispanista Mr. Henri Collet, miembro Correspondiente de nuestra Academia, y él mismo las comentó en un lujosísimo programa. A partir de esta resurrección, la tonadilla escénica se granjeará la más respetuosa acogida en diccionarios, enciclopedias e historias musicales publicadas por diversos países del Viejo y el Nuevo Mundo, con lo cual se realza una típica faceta del arte musical español.

* * *

Hemos dicho que, primitivamente, canción y tonadilla significaban una misma cosa. Igual acontecerá en nuestro siglo. Subsisten huellas de la tonadilla escénica, sin embargo, pero sólo en lo estilístico, y no en lo morfológico, como advertiría Goya si viviese aún. Ahora bien, este pintor aragonés y aquel ambiente madrileño apasionaron desde los albores del siglo actual o desde las postrimerías del anterior al exquisito artista catalán Enrique Granados, quien lo acreditó así en sus famosas *Goyescas* pianísticas, cuyo primer número desarrolla un difundido trozo tonadillesco: a saber, la “Tirana del Trípili”.

Bajo tal influencia creó Granados varias canciones con el epígrafe genérico *Tonadillas en estilo antiguo* y sendos títulos individuales: “La maja de Goya”, “El tralalá y el punteado”, “El majo tímido” y “Las currutacas modestas”, entre otros. Naturalmente, no se trata de tonadillas escénicas, sino de números sueltos. Desde su aparición sorprendieron estas piezas por su gracia netamente madrileña, su fondo marcadamente lírico, la pureza de sus líneas melódicas y la nobleza de sus acompañamientos armónicos, adecuado todo ello a cada caso, pues allí se manifiestan lo amoroso y lo burlesco, lo alado y lo profundo, lo amable y lo trágico, de acuerdo con la letra cantable.

Enrique Granados, con sus *Tonadillas en estilo antiguo*, inició la restauración de un tipo musical imperante en aquel siglo XVIII que suelen despreciar quienes apenas lo conocen. Esas producciones suyas, auténticos “Lieder” españoles, hicieron revivir la esencia de una música vivificada por aquellos compositores cuyos frutos saboreé yo en la Biblioteca Municipal madrileña y enaltecí luego en libros que patrocinó la Real Academia Española, rehabilitando así un género acerca del cual habría de manifestar Mr. Collet —en el programa del citado “Festival Espagnol”— unas palabras que traduzco al castellano para finalizar las mías, y que dicen así: “Misón, Castel, Esteve, Laserna, etc., pueden colocarse al mismo nivel que Monsigny, Philidor, Dalayrac, o que los italianos Cimarosa y Paisiello”. Así dijo aquel inolvidable hispanista.

EL PINTOR ALBERT EDEFELT

Y SU VIAJE POR ESPAÑA

POR

MAGNUS GRÖNVOLD

Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

EL pintor finlandés ALBERT EDELFELT nació en 1854. Aunque estudió primero filología, escogió luego la pintura, exponiendo por primera vez, con mucho éxito, en 1872. Durante el año 1873 estudió en Amberes, de donde se fue a París a ser alumno de Gérôme. En 1876 estuvo en Italia.

Se dedicó a la pintura de historia, granjeándole un éxito brillante su bello cuadro *La Reina Blanca* (1877), seguido por *El duque Carlos escarneciendo el cadáver de Klas Fleming*, episodio de la historia finlandesa. Durante una visita a su patria en 1879, pintó su *Conducción del cadáver de un niño*, cuadro que logró fama en el Salón de París de 1880, valiéndole una medalla.

Influido por la idea del pintor alemán Uhde de representar un asunto bíblico en un ambiente moderno, pinta su *Cristo y Magdalena*, basado en una canción popular finlandesa (1890). Al lado de una serie de cuadros religiosos, paisajes y cuadros de género, principalmente con asuntos de la vida popular de Finlandia, Edelfelt se ha hecho famoso por sus retratos *Pasteur en su laboratorio*, *La cantatriz Aino Achté*, *Retrato de su madre* y otros. También ha ejecutado importantes obras decorativas en su país. Al morir en 1905, estaba considerado como el mejor pintor de Finlandia.

Su arte, típico arte ochentista, es de porte aristocrático y de extraordinaria finura.

El éxito de *Conducción del cadáver de un niño*, la medalla y largos y encomiásticos artículos en los periódicos, hicieron entonces a Albert Edelfelt un artista famoso en París. Vendedores de cuadros de Europa y de los Estados Unidos le colmaron de pedidos, las grandes revistas ilustradas solicitaron su colaboración; amigos del arte y coleccionistas se hicieron presentar a él, fue invitado a fiestas y bailes.

Contentísimo del éxito, emprendió el viaje a su patria a pasar el ve-

rano. Antes de abordar un nuevo cuadro de Salón, pintó un par de retratos que le habían pedido. Al terminar éstos, el verano estaba ya tocando a su fin, y por eso regresó a París, instalándose en su nuevo taller de la Avenue Villiers, amueblándolo de la manera más bella posible.

Por Navidad empieza el retrato de su amigo el pintor francés Dagnan-Bouveret, que vive en la misma casa.

A mediados del otoño había recibido la noticia que le habían otorgado la beca Hoving y resolvió emplearla en un viaje por España en la primavera de 1881. Pero antes tenía que terminar un trabajo ya empezado, un cuadro titulado *Chaz l'artiste*, un retrato del barón Portalis y otro del futuro diplomático J. B. Pasteur. Se había hecho amigo del último con motivo de una serie de artículos, *Les ateliers des jeunes*, publicados por este hijo del gran hombre de ciencia. Desde entonces Edelfelt fue un familiar en casa del doctor Pasteur, siendo agasajado de la manera más espléndida y considerado siempre como uno de los mejores amigos de la familia. Esta amistad la pagó luego con una de sus obras maestras: *El doctor Pasteur en su laboratorio*, cuadro famoso en todo el mundo.

Edelfelt no conocía el idioma castellano ni le gustaba viajar solo. Hubiera querido realizar el viaje por España en compañía de Sargent o de Benjamín Constant. Pero los dos habían estado allí el año anterior, por lo cual resolvió hacer el viaje con otros dos amigos: el norteamericano Boit y el francés Noël, ambos muy ricos y ambos pintores diletantes, aunque "diletantes de mucho talento", según repetía Edelfelt. Conocemos los detalles de este viaje por una serie de cartas del mismo artista a su madre.

Albert Edelfelt emprende su viaje a España el día 7 de abril de 1881, saliendo de París a las siete de la noche. Ya estaban en España sus dos amigos, Boit y Noël, y Edelfelt se juntaría con ellos en alguna ciudad española. Parece que, después de una visita a Madrid, habían pensado ir a Sevilla para presenciar la Semana Santa con sus procesiones; pero debido a grandes inundaciones en dicha ciudad, habían sido suspendidos todos los festejos de Pascuas, y por eso resolvieron ir primero a Granada.

Llegado Edelfelt a Madrid el día 9 de abril se alojó en una casa de

huéspedes francesa —en la calle de la Salud, número 13—, dirigida por Doménico Dupruhl, en la cual habían parado pintores tan famosos como Regnault, Sargent y Clairing. De su viaje recuerda la vista de Biarritz con toda la belleza primaveral: rosas y mar azul. Luego describe su entrada en España por Hendaya-Irún y el cambio repentino de la Naturaleza: los valles desnudos de los Pirineos, los viejos pueblos con sus iglesias, casas solariegas y castillos, todo pardo, pobre, lóbrego, pero de mucho carácter. Pasa la noche por Burgos y Valladolid, pero despierta a tiempo para ver, de lejos, a Avila en su desierto pedregoso de torrecillas de cantos. Le sorprende este paisaje, pues jamás había contemplado nada semejante. La visita de El Escorial aviva su recuerdo de Felipe II; le parece verle en vida, triste, tétrico. “Esta naturaleza pedregosa, huraña, quemada por el sol, tiene que engendrar o seres brutos o genios como Cervantes y Velázquez.”

Su primera visita en Madrid es para el Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, don Federico de Madrazo. Traía para él una carta de recomendación, y le recibe con mucha amabilidad. Es igualmente amable con él su segundo hijo, don Ricardo, quien le invita a pasar la noche con él. Al día siguiente visitan juntos las colecciones de pinturas de la Academia de San Fernando, donde Edelfelt se entusiasma con los cuadros de Goya y, sobre todo, con su *Maja*, “obra maestra de color”.

Edelfelt pasa tres días en Madrid, acompañado siempre de Ricardo de Madrazo, quien le lleva de acá para allá: al Museo del Prado, a colecciones particulares, a teatros, a cafés, al Buen Retiro, y en coche por la Castellana, donde tiene ocasión de ver al mundo elegante y donde le entusiasma la belleza de las madrileñas. Le lleva también a San Antonio de la Florida, y Edelfelt desborda los elogios ante los frescos de Goya: “lo más espiritual y caprichoso que se puede ver, admirables por su colorismo”.

¡Y el Museo del Prado! “La mejor galería del mundo, si no para un estético (no comprenden mucho), al menos para un pintor. Es como si todos los mejores pintores del mundo se hubieran citado: Tiziano, Rafael, Moro, Durero, Rubens, Van Dyck, para demostrar que no tienen

por qué avergonzarse al lado de Velázquez. Y así se ha creado la colección más admirable del mundo. Aquí pude admirar el mejor cuadro que he visto de Tiziano: un retrato de Felipe II. ¡Y Velázquez! Nadie ha pintado al óleo como él. ¡Y Goya! El colorista más excéntrico que ha habido, el verdadero precursor de la pintura moderna. Delacroix le ha copiado, Regnault tiene ideas de él, Fortuny y Madrazo se inspiraron en la obra de este genio singular.”

Es explicable que, al lado de tales maestros, Murillo no le cause tanta admiración, aunque acata su destreza; pero lo más extraño es que, al parecer, no haya tenido vista para El Greco. No lo menciona ni una sola vez en sus cartas. La hora del gran cretense no había llegado aún.

Para el día 10 de abril, Ricardo de Madrazo le había invitado a presenciar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la recepción de su tío don Pedro de Madrazo, crítico de historia del arte, y la contestación al Discurso de entrada de Mariano Roca de Togores, Marqués de Molíns. Pero no comprendiendo la lengua y teniendo además que hacer una visita, dejó de asistir a este acto.

En Madrid, Edelfelt compra una capa forrada de rojo para arrojarse en el tren. El 11 de abril, a las seis de la tarde, deja la capital, y por Córdoba y Bobadilla va a Granada.

Este viaje duró veintiséis horas. De él recuerda La Mancha, patria de Don Quijote, con sus estepas infinitas. A las cinco de la mañana del 13, pasa por Sierra Morena y el Puerto de Despeñaperros. Admira este paisaje bravío, con sus altas peñas en forma de tubos de órgano, y recuerda que entre estas rocas rígidas hizo penitencia el Caballero de la Triste Figura, en cueros, dándose de calabazadas. ¡Y al otro lado, Andalucía! El mayor contraste de todo lo que hasta entonces le ha proporcionado España. Palmeras, robles, olivos, y por todas partes cactus y áloes. ¡Esto es el Sur!

Llega a Menjíbar, Córdoba, Bobadilla. Luego otra vez la montaña. A las diez de la noche, Edelfelt oye, medio muerto de cansancio, al conductor gritando: “¡Granada!”. Se pone de pie de un salto, se apea del vagón, sube a un coche tirado por mulas y de este modo hace su entrada en Granada, en una maravillosa noche de luna de abril. Al pasar por la ciudad

mora, ve la colina de la Alhambra y Generalife, y las cumbres de Sierra Nevada formando el fondo. Avido y con palpitante corazón, se pone de pie en el pescante devorando con la mirada todo lo que le permiten ver los rayos de la luna. En los muros de una vieja casa percibe una pintura extraña; lleno de curiosidad, saca sus lentes para ver mejor. ¡Oh actualidad! ¡Oh prácticos norteamericanos! Es el anuncio de una máquina de coser de la marca "Singer".

Pasa por una puerta árabe, atraviesa una avenida de altos árboles frondosos y se detiene a la puerta de la Fonda de los Siete Suelos, junto al muro del alcázar árabe. Le reciben con júbilo sus amigos Boit y Noël, que habían pedido un cuarto para él. Además trae de parte de don Ricardo de Madrazo una recomendación para el dueño, José Gadea.

A pesar de su cansancio, desborda su entusiasmo ante Matilde, la hija mayor del fondista. Sus palabras encomiásticas para la bella andaluza ya las he citado en mi estudio sobre Hugo Birger, el pintor sueco que al siguiente año se casara con ella. Basta decir que esta primera noche de Edelfelt en Granada fue festejado con una comida de bienvenida salpicada de manzanilla —vino que le arranca a Edelfelt nuevas exclamaciones de entusiasmo—, y que los tres amigos y la bella muchacha estuvieron platicando hasta muy entrada la noche. Matilde sabía muy bien el francés; por eso Edelfelt se entretuvo mucho hablando con ella durante su estancia en Granada.

Al día siguiente se levanta temprano y recorre la colina de la Alhambra. Las maravillas que descubre por todas partes embargan todo su ser. "Todo el día he andado como ebrio, a pesar de no haber tomado vino. Esta mañana en la Alhambra, con Andalucía y Granada ante mí, con rosas y adelfas y el aire de primavera me ha producido tal estado de encanto que todavía me siento joven y capaz de hacer mucho, pues de no ser así ni mi pulso latiría con tanta vehemencia, ni mi corazón se sentiría tan ardoroso, ni mis ojos verían tan bien".

A las once le buscan sus dos amigos y juntos visitan el Generalife. Nueva admiración. Ve trabajando a algunos pintores españoles y resuelve empezar a pintar aquí.

Luego visitan el barrio gitano en el Albaicín, y en compañía de Boit pinta una acuarela.

En la Catedral ve algunas andaluzas *au teint bruni*. Las mujeres están arrodilladas en el suelo, porque en la Catedral, de un estilo de Renacimiento sobrecargado, pero no por eso menos magnífico, faltan sillas. Durante la Semana Santa, van todas vestidas de negro, y con mantillas los centenares de mujeres arrodilladas producen un efecto maravilloso.

Por la noche presencia el baile gitano. Hubiera sido interesante, de no haber alrededor una treintena de ingleses de ambos sexos que quitaban toda ilusión. Por lo demás, comprende que todo aquello es una mala farsa, con el fin de sacar dinero a las personas extranjeras. Sin embargo, bajo esta imitación grotesca del baile gitano, se puede vislumbrar lo que había sido originariamente. Las seis bailadoras son feísimas. Decepcionadísimo e irritado, Edelfelt regresa a la fonda. Le recibe con carcajadas la bella hija del fondista, y exclama: "*N'est-ce pas qu'elles sont horribles? Je vous l'avais bien dit*".

Con todo esto, regresa al Albaicín, empezando un estudio de una gitana de trece años. El cónsul inglés, que vive muy cerca y que también pinta, viene cada hora a hablar con él. Le cede su taller y su jardín para trabajar. Dice Edelfelt que al día siguiente procurará hacer un estudio de los jardines del Generalife.

El día de Resurrección presencia la procesión. Nuestra Señora de Granada hace su recorrido por las calles de la ciudad. Al salir de la Catedral, la imagen causa un entusiasmo indescriptible. Hay grandes ovaciones en el público, las mujeres lloran, se oyen tiros de escopeta e irrumpe la charanga. Lo que más entusiasmo a nuestro pintor son los balcones adornados de colgaduras de rojo y gualda y atestados de bellas mujeres con mantillas blancas y multicolores abanicos.

Sus dos amigos se han ido a Sevilla. Para ver mejor el paisaje y la vida popular, hacen el viaje parte en diligencia, parte a caballo. Tardarán así cuatro días en llegar a dicha ciudad. Edelfelt ha resuelto quedarse en Granada hasta el 21 de abril.

Una noche sube a la Torre de la Vela, en compañía de una familia

norteamericana. Contemplan a Granada iluminada, efecto maravilloso intensificado aún más por un magnífico fuego artificial. Edelfelt toca la campana, lo que según la creencia significa fortuna, y el viejo campanero parece percibir por el sonido que, antes de expirar el año, Edelfelt se casará con “una americana muy hermosa y muy rica”, presagio que Edelfelt considerará una fineza para con sus acompañantes.

Entre sus cartas de recomendación, hay una para el señor Contreras, arquitecto restaurador de la Alhambra y padre de una joven que es una maravilla de belleza. Tiene otra carta de recomendación para don Diego de Castillo, amigo íntimo que fue de Fortuny, gran coleccionista y amigo del arte. Este le recibe con gran amabilidad y le lleva a interesantes sitios.

El 20 prepara su salida para Sevilla, pero antes, y a instancias de los huéspedes, hace en la fonda una exposición de las obras que ha pintado en Granada. El Ministro de los Estados Unidos, que está en la fonda con su mujer e hijas, elogia esas pinturas y promete ir a verle en su taller de París al llegar a la capital francesa en mayo, pues desearía que pintase el retrato de su hija mayor, una joven muy bella, coquetona, tísica.

Su último quehacer en Granada es comprar al gitano Mariano, modelo favorito de los pintores, un traje andaluz completo: chaqueta, faja, sombrero y polainas bordadas, porque tales objetos se pueden usar para un cuadro.

Edelfelt siente dejar Granada y la Alhambra. “¡Dios sabe si y cuándo pueda regresar! —escribe a su madre—. Rara vez me he encontrado tan sano, tan alegre, tan absorto por la fantasía, como durante los diez días pasados aquí”.

Da un tierno adiós a Matilde y deja Granada el 21, a las cinco de la mañana.

El viaje es largo y cansado: quince horas en el tren. Describe el paisaje: campos de trigo cercados de hileras de álces, algún que otro cortijo enjalbegado, rodeado de bajas palmeras, los únicos árboles que se ven. Sus ojos nórdicos echan de menos la rica vegetación de los países boreales.

En una estación de ferrocarril suben sus dos amigos Boit y Noël. Su excursión ha sido un fracaso a causa del tiempo malísimo. No han po-

dido pintar en Ronda, tan elogiada por su situación pintoresca. Por eso han dado una vuelta por Málaga para ver bailar malagueñas en su verdadero ambiente.

En Sevilla los tres compañeros se alojan en el Hotel Madrid, donde tienen todas las comodidades deseables.

Después de las maravillas de la Alhambra, les producen alguna decepción el Alcázar y la Casa de Pilatos. A Edelfelt le parece que Carlos V afeó el Alcázar en muchas partes, destrozando su carácter árabe con su sempiterno "Nec plus ultra". La Catedral, en cambio, le entusiasma. Como pintor le interesa, sobre todo, la Fábrica de Tabacos, con sus 6.000 mujeres, y describe este ambiente como lo han hecho otros tantos. Se fija en que todas, jóvenes y viejas, tienen manos muy finas. Presencia bailes andaluzes, actuando cierta Lola, considerada como la mejor bailadora de Sevilla, y va en coche por el Paseo de las Delicias para ver el mundo elegante.

Asiste a los toros un domingo. Un guía le ha presentado en el hotel al diestro Antonio Carmona, apodado "El Gordito", con las palabras: "*Vous avez l'honneur de toucher la main du célèbre Antonio Carmona*". Edelfelt le dice, en un castellano, lo mejor posible, que él y sus compañeros habían venido directamente de París "para admirar la fuerza heroica de usted". Antonio le contesta algunas palabras amables, se quita con ademán elegante su sombrero, se inclina profundamente y se va después de haberle permitido que escoja entre sus viejos trajes de luces uno de color negro, cuya adquisición Sargent había encomendado a Edelfelt.

Al día siguiente presencia, por primera vez, una corrida de toros, lo que le impresiona profundamente. "Ningún drama, ninguna ópera, puede captar tanto el interés". Carmona mata tres toros y también pone banderillas sentado en una silla. Hay gran matanza de caballos.

Sevilla le parece un lugar ideal para un pintor de figuras. Sin embargo, no pinta mucho. Empieza un estudio del corso del Paseo de las Delicias, pero lo deja por malogrado.

Con cartas de recomendación de don Diego de Castillo puede ver algunas colecciones de cuadros particulares, como la de José de Goyena,

famosa, sobre todo, por sus Fortunys. Goyena, que habla francés “como un parisiense”, le recibe con suma cortesía, le muestra toda su casa, y allí Edelfelt puede ver cómo vive un patricio sevillano.

El 28 de abril, a las seis de la tarde, los tres amigos dejan Sevilla y van a Córdoba, donde hacen una breve parada para ver la Mezquita. Tanto la ciudad misma como sus alrededores le parecen a Edelfelt una cosa triste, muerta, y está convencido de que se volvería hipocondríaco de tener que vivir allí. Por su aspecto, Córdoba le recuerda una ciudad palestina, tal como las había visto en dibujos e ilustraciones. “Jerusalén y Belén deben de ser así”.

Otra cosa es Toledo, adonde va después y considera lo más pintoresco que se puede contemplar. “Aquí se comprende lo que ha sido antaño la monarquía española”.

Edelfelt goza todos los minutos y empieza a trabajar.

Madrazo le ha dado una carta de recomendación para el único pintor español que vive en la Imperial Ciudad: don Matías Moreno, y este señor será allí su guía.

Don Matías no ha comprendido bien el apellido de Edelfelt en la carta de Madrazo, pero examinándolo más detenidamente comprende que es el de un pintor cuya actividad había seguido con el mayor interés durante los últimos tres años. Le abraza con palabras efusivas para su producción artística, y promete presentarle a un poeta y a un teniente de artillería, ya que ambos tienen reproducciones de su *Conducción del cadáver de un niño*. Le sorprende a Edelfelt ser conocido hasta en Toledo.

Respecto a su labor, dice que pinta mucho, pero que, desgraciadamente, su trabajo no llega sino a bocetos. Intenta empezar un cuadro en el claustro de San Juan de los Reyes y espera poder reunir los estudios necesarios para poder terminar este cuadro en París. Logra posar para él a dos medigos. Pinta además a una chica de 15 años y considera tal estudio lo mejor que lleva consigo de España.

El domingo 1.º de mayo presencia una fiesta religiosa celebrada en la Virgen del Valle. Le fascina la vida multicolor de la gente popular congregada alrededor de la ermita.

Otra vez repite que nunca se ha sentido tan feliz y sano como en este viaje por España y “ahora más que nunca percibo que *anch'io sono pittore*”.

Hace el retrato de una niña de 10 años, hija de una familia burguesa. Sólo le han permitido pintarla a condición que le regale a la familia el estudio. Por eso, tal vez haya hoy día en Toledo alguien que, sin saberlo, posee una pequeña fortuna. Los cuadros de Edelfelt valen ahora un dineral. En la misma casa paraban los cantantes de una compañía de ópera. La contralto vestía a la pequeña, para las poses, con mantilla blanca, flores en el cabello, etc. Edelfelt siente algo haber empezado este trabajo, considerándolo pérdida de tiempo, pero la pequeña Marcelina —Marcelina Mateos y Campos— es un tipo tan castizo, de ademanes tan graciosos y de tanta vida en sus ojos negros, que le inspira mucho al pintor.

En San Juan de los Reyes tiene como modelos dos mendigos de 75 y 80 años, el uno ciego y el otro mudo; y posan para él de 8 a 12. También ha contratado a un hombre para que le lleve sus bártulos, negocie con los modelos y ahuyente a los curiosos. Este individuo le sirve muy bien por 8 pesetas al día y además pregonan la fama del pintor para cuantos quieran escucharle.

Pocos días después de permanecer en Toledo, debido a la muerte de un tío de Noël, sus dos amigos le dejan yendo directamente a París.

Edelfelt le manifiesta a don Matías Moreno su deseo de escuchar canciones populares, y éste le lleva a casa de un carpintero quien, como también sus tres hijos, es virtuoso en la guitarra. Tiene además una hija que es un tipo castizo de española. La joven se llama Petra y le recuerda a Edelfelt la *Maja* de Goya que ha visto en la Academia de San Fernando. Sentados todos alrededor de una lámpara de aceite parpadeante, empieza la música, casi siempre en modo menor. Petra canta peteneras y un jaleo. El recuerdo de esta noche le queda a Edelfelt en la memoria como el de un libro antiquísimo o como si hubiera estado en la venta de Don Quijote. Parten a las doce de la noche. La bella Petra los acompaña a la puerta con la lámpara, y al alejarse ambos por las calles oscuras oyen su “Vaya con Dios”. “Era Sarah Bernard en Hernani —dice Edelfelt—, pero más

auténtica, con mucho más carácter, porque no había bastidores artificiales, sino los altos muros amarillo-grises de Toledo, y la escena no estaba alumbrada por el gas, sino por la luna y miles de estrellas". Moreno le lleva por calles tortuosas, lóbregas, que le parecen hechas para decoraciones de algún drama antiguo de duelos y asesinatos.

En el hotel se sienta a cenar al lado de un matrimonio belga. Al saber que es finlandés, la señora le dice: "*Alors vous connaissez probablement ce peintre que nous aimons tant, Edelfelt?*" Después de una introducción así, le divierte mucho poder contestar: "*Oui Madame, je le connais un peu, pour peu que l'on se connaisse soi-même*". Terminada la comida, les muestra sus estudios.

Ha podido terminar su estudio del claustro de San Juan de los Reyes. Moreno no encuentra palabras bastante elogiosas para expresar su admiración. Le declara "un gran colorista".

También está terminado el retrato de la pequeña Marcelina. Hubiera querido tenerla para siempre como modelo. Al mirar ella el estudio, dice con mucha circunspección: "Está bien; está divinamente bien".

Se aproxima a su fin la estancia de Edelfelt en Toledo. Vive sin saber nada de París ni del Salón, y vive feliz. Porque "¿qué significa tanto mamarracho comparado con lo que se ve y se sueña? Los mejores cuadros se pintan en la fantasía y las mejores poesías se quedan sin escribir".

La última noche, en compañía de Moreno y su amigo Olaverría, teniente de artillería y profesor de la Escuela Militar, visita un humilde café lleno de campesinos y vagabundos, donde se cantan canciones populares. En esta tertulia hay, por casualidad, dos alumnos de la Academia de Música de Madrid, los mejores guitarristas que Edelfelt ha escuchado en España: un último y agradable recuerdo de Toledo.

El 6 de mayo otra vez en Madrid. Aquí le esperan cartas de París. Ha tenido mucho éxito en el Salón y su comisario, Berndtson, ha recibido varias ofertas por parte de los compradores.

Va a ver a Madrazo para saludarle de parte de sus amigos de provincias: de Castillo, Goyena, Moreno y Olaverría. Aquel se proponía ir a la inauguración del Salón de primavera e invita a Edelfelt a acompañarle.

Hay en este Salón —según Edelfelt— muchos cuadros buenos, pero también muchísimos malos “¡Cuán inferior es *la España pintada* a la España real y visible!”

Por lo demás, esta última estancia en Madrid se llena de nuevas visitas al Museo del Prado, una corrida de toros y una excursión al Escorial. La mansión dura, fría y triste de Felipe II, no le gusta del todo, si se exceptuaban los excelentes cuadros de la sacristía.

Su entusiasmo por el Museo del Prado aumenta sin cesar. Este será el mejor recuerdo de España, lo que más echará de menos al dejar el país. “Cada vez me admira más la suerte que ha juntado aquí, en un solo sitio, tanta obra maestra del arte universal. De ser sincero, debemos admitir que los cuadros viejos, y sobre todo los de segunda categoría, son feos y completamente insípidos para nosotros los modernos. La época y la manera de ver eran otras cuando se crearon, y además la suciedad de siglos ha penetrado en la superficie, el barniz ha amarilleado y los colores han oscurecido. Sin embargo, esta impresión desagradable no la experimenta uno en el Museo del Prado. Nunca me he sentido tan íntimo con los pintores como aquí. En vez de hablar con ellos en frases bellas y estéticas, me hubiera gustado conversar con ellos sobre la forma y el color, decirles cuán bien les comprendo, y hasta me hubiera gustado, sí, invitarlos a una comida o a una copa de manzanilla. Nunca me ha gustado Tiziano como aquí. Tampoco he visto nunca cuadros tan buenos de Van Dyck. Hay una sala que lleva el nombre de la Reina Isabel y donde están reunidos Rafael, Velázquez, Murillo, Tiziano, Van Dyck, Tintoretto Holbein y Durero. ¡Pensar que todas estas telas son obras maestras, obras maestras de veras! El Museo del Prado tiene una cosa sumamente simpática: Se siente uno aquí pintor —aunque pequeño, por cierto— entre pintores, y tiene uno la misma sensación que al visitar el taller de un amigo y estar examinando sus esbozos y estudios. Como ya he dicho, antes nunca había tenido esta sensación de intimidad con los antiguos. Tal vez sea porque al frente de ellos está Velázquez, el más moderno de los antiguos y quien más miró como miramos nosotros”.

Su último elogio en esta relación es para las madrileñas:

“Para jardines, Granada;
para mujeres, Madrid”.

Son pequeñas de estatura, ágiles, siempre de bonito cabello, de bello cutis, de hermosos ojos y de blanquísimos dientes. También le parece una mentira que se marchiten tan temprano, porque vio a muchas señoras paseándose con sus hijas ya maduras, y las madres tenían muy bien ver y llevaban sus años admirablemente.

El 13 de mayo es su último día en Madrid. Por la mañana visita el taller de Madrazo para dar los últimos toques a un cuadrito, recuerdo de un mercado de flores. Madrazo tiene de modelo una joven sevillana. Durante los descansos canta y toca la guitarra. Y con el eco de estas canciones, que tanto le impresionan toma un coche para el Museo del Prado, pues quiere dar un adiós a Velázquez, Tiziano y Goya.

A las cinco de la tarde sale para París. Una vez aquí, Edelfelt echa una ojeada retrospectiva a su viaje por España. Al dejar la frontera franco-española, ya en Burdeos todo le pareció gris, a pesar del tiempo hermoso. Echaba de menos el cielo azul, la luz fuerte, el dibujo del paisaje. Los hombres le parecían horriblemente *bourgeois*; las mujeres, sosas. En París, todo le da cierta impresión de viejo y conocido, con un dejo de trivialidad. “¡Ay, España y las cinco semanas pasadas allí! ¡Es algo brillante y magnífico que ahora busco en vano!”. Le extraña que, en París, hagan un arte con temas de boleros y peteneras, sin interesarse por tal y tal calle de Toledo o de Granada. Le parece que todos —como él— debían permanecer extáticos ante Andalucía y Castilla. Aún no ha podido ponerse a tono con París y rara vez se ha sentido allí tan *dépaysé*. El bulevar con ruido, los periódicos con sus altercados, los hombres con su apresuramiento comercial, todo le irrita.

Hay más diferencia entre España y Francia que entre Francia y Finlandia, y nunca había pensado que los “tonos finos” de París, que antes había admirado tanto, le parecerían tan grises y flojos.

“El viaje por España me ha enseñado mucho, y sólo necesito recordar unas cuantas telas de la galería de Madrid para admitir, humildemente, que todo lo que he hecho hasta ahora no es sino mediocre, y pedir a Dios que me dé *fuera, laboriosidad* y lo que más me falta: *perseverancia*”.

Había proyectado visitar con sus dos amigos Avila, Salamanca y Burgos. Estorbó este proyecto la muerte del tío de Noël. Admite que es casi un crimen no haber visitado estas ciudades, pero le repelía detenerse solo en un hotel y hacerse conducir por un guía imbécil. Por eso se fue directamente a París.

Muchas veces durante el viaje había hablado de un retorno. Deseaba pasar otros tres meses en España pintando, yendo por Barcelona y Málaga a Tánger, y regresando por Granada, Madrid, Burgos. No fue así. Edelfelt jamás volvió a pisar el suelo español.

BIBLIOGRAFIA

- Av Albert Edelfelts brev. Resor och Intryk.* (De las cartas de Albert Edelfelt. Viajes e Impresiones.) Holger Schildt. Helsingfors, 1921.
- Edelfelt-Album.* Bilder från Finska Konstföreningens Edelfelt-Utställning, 1910. Jämte Katalog (Album-Edelfelt. Cuadros de la Exposición Edelfelt de la Asociación de Bellas Artes de Finlandia). Helsingfors, 1910. Finska Konstföreningens Forlag.

I N F O R M E S Y C O M U N I C A C I O N E S

CLAUSTRO DEL ANTIGUO CONVENTO DE MINIMOS DE SANTA MARIA DEL CAMI (PALMA DE MALLORCA)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 15 de enero de 1962 fue aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente D. Pedro Barceló, Académico correspondiente en Baleares, y relativo al claustro del antiguo Convento de Mínimos de Santa María del Camí, en Palma de Mallorca, que con fecha 26 de octubre del año próximo pasado se solicitó la declaración de Monumento Histórico-Artístico por la Comisión Provincial de Mallorca:

Ante todo, esta Real Academia expresó su conformidad a la petición, pero con el carácter de Monumento Provincial.

Es indudable que dicho claustro es de verdadero interés, siendo su conjunto de bastante amplitud, hermoso en sus proporciones y, si bien no se terminó debido a la exlaustración, ofrece, con otros elementos no acabados o en estado ruinoso, con el brocal de su cisterna con escudos y emblemas de dura piedra tallada de una sola pieza, enriquecido todo el conjunto con multiplicidad de plantas y arbustos, un aspecto evocador y hasta de cierto romanticismo digno de ser conservado y visitado.

Resalta su interés la hermosa cruz gótica que se describe en la Memoria que se incluye en el expediente.

En la descripción del claustro expresado en dicha Memoria se llama la atención hacia la estrechez del arranque de los arcos sobre el capitel de las columnas, calificándola como sensación de ligereza, lo que tal vez supone una incorrección tratándose de elementos de supervivencia clásica, ya que es elemental que los intrados de los arcos corresponden con la línea de los fustes de las columnas y tratándose de arcos pareados sobre éstas a derecha e izquierda, que la distancia entre ambos intrados coincida con el espesor de la columna en su parte superior.

Esta circunstancia, que podría ser un reparo si se tratara de declararlo Monumento Nacional, considero que, como detalle, puede tolerarse al querer designarlo con carácter Provincial, ya que se trata de un caso de excepción y en cierto modo curioso, aunque en Mallorca se repite bastantes veces, tal vez debido a los gruesos con que se sierran los sillares en las canteras de piedra arenisca, que es la más usual en la construcción.

EL CONJUNTO URBANO DE SEGURA DE LA SIERRA (JAEN)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 26 de marzo de 1962, se aprobó el siguiente dictamen emitido por la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Secundino Zuazo, relativo a la petición del Ayuntamiento de Segura de la Sierra (Jaén), para que fuese declarado Paraje Pintoresco el conjunto urbano de dicha localidad:

El castillo y la villa forman un conjunto de gran ambiente medieval. En la cumbre, el castillo a 1.200 metros de altura, y las murallas descendiendo hacia Segura de la Sierra, al pie de la montaña, con un paisaje maravilloso, contemplándose el amplio valle que existe a sus pies. Hay vestigios de construcciones romanas e ibéricas, y los moros levantaron el imponente e inaccesible castillo y sus murallas, que a pesar de su abandono, dejan enhiestos grandes muros. Se guardan interesantes recuerdos de su venerable antigüedad, conservándose trazas de la arquitectura Castillo-Alcázar, que pudo codearse con otros desparramados por el suelo ibérico, y en el que aún quedan piedras góticas de la «Fuente Imperial», con el escudo de Carlos V.

Por todo lo expuesto, esta Real Academia considera que debe declararse Paraje Pintoresco este conjunto urbano de Segura de la Sierra (Jaén).

EL RECINTO DE LA ANTIGUA CIUDAD ITALICA (SEVILLA)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 26 de marzo de 1962 se aprobó el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Diego Angulo, relativo a la solicitud de declaración de Monumento Nacional del recinto de la antigua ciudad Itálica:

Aunque nunca se ignoró el Anfiteatro de Itálica, tan celebrado de siempre, e incluso cantado por nuestra poesía clásica, formaba parte de un conjunto urbano cuyas ruinas habían de ser descubiertas en su día, la declaración de Monumento Nacional hecha por Real Orden de 12 de diciembre de 1912 sólo alcanzó al edificio del Anfiteatro. Posteriormente se han realizado y se vienen realizando excavaciones sistemáticas que han puesto al descubierto buena parte de la vieja ciudad romana. La necesidad de continuar esas excavaciones hasta el total descubrimiento de Itálica y la normal renovación del pueblo de Santiponce, construido en gran parte sobre la ciudad romana, aconsejan tomar medidas urgentes de precaución ante posibles reformas urbanas y nuevas construcciones en el referido pueblo.

Por todo lo cual esta Real Academia, haciendo suya la propuesta de la Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla, considera necesario que se extienda la condición de Monumento Nacional a todo el recinto de la antigua ciudad de Itálica, es decir, a un polígono limitado por la carretera general de Extremadura, desde la entrada este del pueblo de Santiponce hasta el Anfiteatro, quedando éste dentro de los límites; desde él seguirían éstos hasta las Termas mayores, y de aquí, en línea aproximadamente paralela a la carretera de San Juan de Aznalfarache, hasta el arroyo del Cernícalo, y siguiendo el cauce de éste se cerraría el polígono en la esquina del pueblo que sirvió de punto de partida.

EL CONJUNTO URBANO DE TRUJILLO (CACERES)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 28 de mayo de 1962 se aprobó y celebró la importancia del siguiente dictamen emitido por el Académico correspondiente en Cáceres, D. Alvaro Cavestany de Anduaga, referente a la solicitud presentada por el Ayuntamiento de dicha ciudad a la Dirección General de Bellas Artes, para la declaración de Ciudad Monumental en favor del conjunto urbano de Trujillo, y en el cual se relacionan los diversos monumentos que enriquecen el burgo, valorándolo con un conjunto de fotografías expresivas de su importancia y un croquis con la situación topográfica de los mismos:

Sería fatigoso y prolijo enumerar cada una de estas muestras de arte que, desde un punto de vista arquitectónico, han sido estudiadas por el Comisario del Patrimonio Artístico Nacional, D. Francisco Iñiguez, en una admirable publicación de la serie de «Cuadernos de Arte», publicada en 1949 por la Editorial Mundo Hispánico, en donde, con gran copia de material gráfico y sucintos comentarios, se exponen los valores artísticos que encierra Trujillo.

A los fines de la declaración de Ciudad Monumental, como conjunto artístico, merece la pena recaer, más que en cada uno de los monumentos, en el complejo urbano que ellos componen, de indiscutible relieve en la arquitectura civil, por cuanto en una ciudad de regular proporción se reúne una considerable muestra de palacios y mansiones señoriales que prestan un perfil característico a Trujillo.

Circunstancias históricas perfectamente explicables, por ser Trujillo solar de una pléyade de esclarecidos linajes que triunfaron en el siglo XVI, especialmente en la conquista de América, y en todos los campos de la actividad española del momento, hicieron que materializaran su influencia y predicamento en unas mansiones que por sí solas constituyen un verdadero catálogo de las familias más ilustres de Extremadura en su época.

— Pero estas mansiones y, en general, toda la arquitectura civil que crece y se desarrolla sobre el suelo de Trujillo y que responde a las solicitudes de los estilos

reinantes y de las influencias más en boga, adquieren un común denominador de formas populares y de elementos autóctonos que confieren una gran emoción al conjunto monumental conseguido.

En medio de las formas pandas y suaves características de la comarca entre Tajo y Guadiana, vestida por la abundante forestación de las dehesas, Trujillo se yergue en un afloramiento granítico eruptivo que derrama por su contorno una caprichosa teoría de berrocales. Este material ha permitido su noble empleo como pieza basilar en la construcción trujillana. Confluye, sin embargo, por su proximidad a la Baja Extremadura y al medio andaluz, junto con el granito, otro medio expresivo constituido por la cal, con lo que empieza a cobrar el conjunto una peculiar característica de zona de fronteras, en cuanto a influencias constructivas se refiere. Así, cuando como es frecuente en sus construcciones, se imponen patrones toledanos, se ven modificados los proyectos de los arquitectos por la interpretación genuina de los constructores populares. De la misma manera, y ello es apreciable en algunas construcciones de origen evidentemente italiano, las «loggias» toman un carácter autóctono (Palacio de Orellana-Pizarro y de Piedras Albas, procedente este último del linaje de D. Alvaro Pizarro, que se distinguió en las guerras de Italia y allí casó con la hija del Duque de Amalfi, Juana de Aragón Piccolomini).

Está coronado Trujillo por un castillo de robusta traza cuadrangular, desde donde se inician las primeras construcciones señoriales concebidas como torres-palacios, a las que se encomienda la guarda y custodia de las puertas. Las típicas torres trujillanas, finas y estilizadas, con adarves recrecidos, tienen cierto paralelo con las urbes de la Toscana, con el perfil de ciudades históricas de acusada vitalidad en el «quattrocento», que curiosamente se repite en este ámbito extremeño formado por el triángulo Plasencia-Trujillo-Cáceres. No es ocasión ahora de indagar en los motivos históricos de esta peculiaridad cimentada sin duda en el desarrollo de unos linajes señoriales y a menudo rivales en la gobernación de las órdenes a las que estaba vinculado todo el poder político en esta tierra.

De esta primera etapa se conservan las torres de los Bejaranos, la casa de los Escobar y la de los Altamiranos, la de los Vargas y la de Mendoza.

Cuando la población comienza a derramarse por fuera de la «villa» es en momento de desarrollo o nacimiento de nuevos linajes y coincide con el destacado papel de los trujillanos en la vida nacional y, concretamente, con la conquista en Indias. Por mucho que los señores tratan de encomendar sus planes constructivos a arquitectos foráneos, siempre van a triunfar los moldes nativos modificándolos. Perviven las torres, ya sin necesidad militar, que van a flanquear los nuevos edificios, si bien la mayoría han sido posteriormente cercenadas.

Es característico en Trujillo la pervivencia, a veces mantenida fuera de su ámbito cronológico, de determinados estilos. Así el gótico flamígero perdura durante todo el siglo XVI, con las naturales modificaciones a que venimos haciendo mérito de elementos o formas localistas. De él se deriva un plateresco peculiar y algunos asomos de herreriano, en verdad bastante aliviados de su academicismo y tocado de gracia popular. El barroco es, en general, contenido y sólo se exalta en determinados monumentos en una profusión verdaderamente acusada cuando se aplica orgulosamente a glorificar los fastos heráldicos de los linajes.

Muestra de esta exaltación (a través de distintos estilos), de este afán casi agresivo de manifestar al exterior la potencia y el predominio de un linaje, es el rompimiento de espacios para avizorar, para estar presente al mismo tiempo en ambos lados de la fachada y, a menudo, para solientar los blasones que suelen coronar este espacio angular, lo constituyen los balcones de esquina, que se repiten en el ámbito bético-extremeño pero que tienen sus más acusadas representaciones y su probable origen en la peculiar constructiva trujillana. El balcón de esquina, verdadera fantasía anticonstructiva, se hace casi norma en los palacios de Trujillo. Desde los primeros, encuadrados en finos alfices góticos, hasta el barroquísimo del palacio de Hernando Pizarro, que por sí solo está justificando toda la vasta construcción y elevando un bífido retablo a la gloria de su apellido (incluso con los medallones de sus retratos), los balcones de esquina permanecen acomodándose a patrones gótico, plateresco, herreriano o barroco, con distintas soluciones pero con el mismo carácter definidos.

Proliferan los huecos, interrumpiendo a veces y a veces enriqueciendo los paramentos, y a ellos corresponde una fecunda diversidad de hierros con forja finísima.

Todo ello constituye un complejo único que es preciso resaltar. Junto con el castillo, las parroquias y construcciones religiosas se agrupan y se conservan en el burgo más de veinte palacios señoriales, todos ellos de destacado interés que emergen entre otras viviendas modestas bien entonadas con el conjunto monumental y en las que a menudo se guardan portadas de un gótico tardío, ventanas, alfices, maineles, rejas y escudones que van sugiriendo constantemente rincones emotivos. La plaza porticada, el «rollo» gótico, de caracteres monumentales, las portadas de las dehesas comunales, todo contribuye a dar una unidad al complejo que estamos examinando.

Predominan en este conjunto las construcciones civiles, las cuales por sí mismas difícilmente constituyen un logro monumental; pero cuando todas reunidas configuran un ámbito adquieren un rango definidor. Es obvio destacar que el conjunto urbano no forma una unidad estilística, en cuanto en él imperan los distintos esti-

los que se fueron sucediendo en su formación, si bien, como hemos indicado, suavizados los distintos modos expresivos por una tendencia nimética a la pervivencia de moldes anteriores; pero sí conviene proclamar que se ha logrado una unidad de carácter en la que tiene buena parte el mantenimiento de particularidades localistas que le dan un sello propio a Trujillo y que, repetidamente, hemos destacado.

Para la definición de Ciudad Monumental a favor de Trujillo, se toman en cuenta su castillo, sus edificios religiosos, singularmente sus Parroquias de Santa María la Mayor y de San Martín; las ruinas del Convento de la Coria, la Plaza Mayor, con soportales; el «rollo» de jurisdicción, los aljibes árabes recientemente descubiertos, de grandes proporciones y aún no suficientemente explorados; el Alcázar de los Bejaranos, la casa de los Escobar, donde nacieron los tres hermanos Chaves; la casa fuerte de los Altamirano, casa de Rol Zúñiga, el palacio plateresco de Lorenzana, la llamada inadecuadamente casa de Francisco Pizarro, el Convento de la Concepción Jerónima, elevado sobre los solares de Altamirano, Vargas, Hinojosa y Mendoza, que conserva viejas torres señoriales; la casa de los Alvarado, la de Luis de Chaves, las de Saz y Orozco y de Francisco de las Casas, el palacio, restaurado por la Dirección General de Bellas Artes, de Juan Pizarro de Orellana; la casa de Orellana-Sotomayor, todas ellas en el barrio gótico; el solar de los Carvajal y Sande, Palacio del Obispo o Vicario foráneo, la casa en que nació Francisco Camargo, la de Juan Pizarro de Aragón, la natal de Francisco de Orellana, de los Vizcondes de Amaya, la de los Marqueses de Sofrago, donde nació el Cardenal Cervantes de Gaete; los palacios de Mendoza Sotomayor, Sanabria Agüero, y los que destacan en la Plaza Mayor, de D. Hernando Pizarro o de la Conquista, el de los Marqueses de San Juan de Piedras Albas, el de San Carlos o de los Vargas Carvajal, la casa del Fielato o de los Condes de Quintanilla, y la Casa de las Cadenas, de Juan Chaves de Orellana, que alojó a Carlos V cuando pasaba a Sevilla para casar con Isabel de Portugal.

Todos estos monumentos, cuya descripción pormenorizada ocuparía mucho espacio, sin contribuir para nada a los fines propuestos de declaración en bloque de Ciudad Monumental que se deriva de todo el conjunto, merecen cada uno por sí la atención y el cuidado conveniente para que no desaparezcan.

Es considerable el acervo artístico que ellos representan y la feliz conjunción de todas estas edificaciones en una sola ciudad, la cual, además, por su topografía, ofrece en movidos planos a la contemplación todo el armónico conjunto, con perfiles característicos de torres, chimeneas, masas de edificaciones, huecos, calles, soportales y arcos, lonjas y galerías.

Pero además de su propia valoración artística, esta ciudad y cada una de estas

mansiones encierran un interés histórico elevado. Por estas casas discurrió la vida de personajes que conquistaron América: Francisco Pizarro y sus hermanos Hernando, Gonzalo y Juan, Francisco de Orellana, Francisco de las Casas, Francisco de Camargo, Francisco de Orozco, Juan de Sanabria, Pedro Calderón, Diego y Alonso de Alvarado, Francisco y Nuflo de Chaves, Alonso de Monroy, Gaspar de Rodas, Gonzalo de Ocampo, Diego de Trujillo, Alonso de Trujillo, Diego de Vargas... En las guerras de Italia destacaron el «Sansón extremeño» Diego García de Paredes, Francisco de Orozco y Alvaro Pizarro. Con ellos y con el Doctor Galíndez de Carvajal, Juan de Mendoza Hijar, el Cardenal Vervantes y el dominico, hermano de los Chaves conquistadores, Fray Diego, confesor y censor de Felipe II; los linajes trujillanos esclarecidos de Carvajal, Saz y Orozco, Sanabria, Agüero, Zúñiga, Escobar, Lorenzana, Altamirano, etc.

Por todo ello, y abonado las razones que el Excmo. Ayuntamiento de Trujillo hace en su exposición a la Dirección General de Bellas Artes, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando emitió, por unanimidad, el dictamen preceptivo de declaración de Ciudad Monumental, a favor del conjunto urbano de Trujillo.

PETICION DE QUE SEA DECLARADO MONUMENTO NACIONAL
EL CAMINO DE SANTIAGO

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 28 de mayo de 1962 fue aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Francisco J. Sánchez Cantón, relativo a la petición formulada por el Ayuntamiento de Sahagún (León), de que sea declarado Monumento Nacional el llamado Camino de Santiago, que partiendo de Roncesvalles conduce a Santiago de Compostela y, en su día, restaurado:

Ante todo, esta Academia manifestó su perplejidad e incluso no comprender los términos de la solicitud.

Ninguna de las cuatro acepciones de la palabra «Monumento» contenidas en el artículo correspondiente a esta palabra en el Diccionario de la Academia Española puede ser aplicada a los centenares de leguas del histórico, glorioso y complejo viario; e, incluso, resulta menos comprensible lo referente al proyecto de restauración.

La profusa bibliografía referente al camino a Compostela, que inicia el libro IV del *Codex calixtinus* por los años de 1149 y que alcanza en nuestro siglo publicaciones tan doctas como las de Miss Goddard King, Kingsley-Porter y Lacarra, Uría y Vázquez de Parga, suministra cuantas noticias se necesitan para el conocimiento del recorrido; pero también muy abundantes para hacer ver que, más que un camino, tal como la palabra corrientemente lo define, era una faja, de anchura muy variable, dentro de la cual cabía que escogiese el peregrino rutas y paradas. Había, desde luego, puentes y puertos de montaña de paso obligado, y los peregrinos se detendrían en algunos lugares, importantes por sus edificios, por sus reliquias de santos; o donde existiesen hospitales u hospederías. Pero de esto a un itinerario fijo, a una ruta continuada, reconstruible y kilometrada hay un abismo, y, por otra parte, no se alcanza qué resultado devoto, cultural ni práctico cabría conseguir.

Para obtener unos y otros entiende esta Real Academia que de la solicitud del Ayuntamiento de Sahagún y de las peticiones, concordes en lo fundamental, de

León, de Oviedo, de Astorga, de Estella, y el escrito de miras muy amplias y a la vez concretas del Sr. Director General de Relaciones Culturales, titulado «Queremos restaurar nuestro camino de Europa», pudiera deducirse la iniciativa de la Comisión Central de Monumentos dirigida a la Academia para que, con su autoridad, pidiese al Gobierno que por los Ministerios de Educación Nacional, Obras Públicas e Información y Turismo se elaborase un plan conjunto, que incluyese: el cuidado y reparación de los edificios—iglesias y antiguos hospitales—del Camino, aun aquellos hasta ahora no protegidos por el Patrimonio Artístico; la mejora y reparación urgente de las carreteras en la zona o faja por donde discurría el Camino y su señalización conveniente, según en algunas provincias se ha iniciado; y, por fin, la habilitación de hospedajes en construcciones viejas o de nueva planta; y, al propio tiempo, la edición y divulgación de libros y folletos para el conocimiento de cuanto supuso en la historia de la cultura y del arte de Europa el Camino de Santiago y los restos que de él permanecen.

Estima esta Real Academia que un plan global, más o menos semejante al propuesto, satisfaría los deseos y designios expresados más eficazmente que con declarar *Monumento Nacional un camino*, términos de incongruencia patente.

EL MONTE LOBEIRA, EN VILLANUEVA DE AROSA (PONTEVEDRA)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 28 de mayo de 1962 fue aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Francisco J. Sánchez Cantón:

En escrito del comisario de la 1.^a Zona del Servicio del Patrimonio Artístico Nacional, fecha 20 de noviembre de 1961, se interesaba la declaración de Paraje pintoresco del monte Lobeira, en el Ayuntamiento de Villanueva de Arosa (Pontevedra). Acompañaban al escrito plano, fotografías, el Reglamento de la Sociedad Pro Monte, de 20 de junio de 1957, y el folleto *El Castrum Lupariae*, descripción con abundantes textos y grabados de D. Valentín Viqueira, impreso en 1960.

El monte, de 298 metros de altura sobre el nivel del mar, es una formación de sorprendente belleza por la regularidad y esbeltez de su figura cónica, que se yergue aislada dominando la ría de Arosa, el río Ulla y el valle de Salnés: mirador singular en uno de los paisajes más hermosos de Galicia. Sería lo dicho suficiente para otorgarle la protección legal que se solicita, aunque no reuniese lugar tan visitado, gracias a una carretera que hace cómoda la ascensión, otros motivos de carácter histórico acumulables a sus calidades pintorescas. La localización en este monte de una fortaleza medieval, elemento valioso en la defensa de la costa, está documentada en las crónicas y en las escrituras, si bien restan de ella escasísimos vestigios; el Sr. Viqueira ha reconstruído la traza de su planta. Todavía en 1694 se habla de su ruina como en parte importante reciente. Entre 1107 y el final de la Edad Media abundan referencias al *castrum*, que seguramente se utilizó ya en tiempos prehistóricos, según atestiguan algún hacha de piedra y algún fragmento cerámico. Venía a ser con las torres de La Lanzada y de Santo Tomé, en Cambados —de las que quedan evocadoras ruinas—, pieza importante para la fortificación y seguridad de Compostela.

Mas no sólo guarda memorias remotas el monte Lobeira: en 1895 el Almirantazgo inglés colocó en su cima una lápida en recuerdo de los 173 oficiales y soldados que murieron al estrellarse contra las rocas, frente a Camariñas, el barco de guerra británico *Serpent*, el 10 de noviembre de 1890. La Marina española ha consagrado en el mismo lugar otro homenaje a las víctimas del mar.

El Ayuntamiento de Villanueva ha procurado mejorar el acceso al monte y éste se ha repoblado con coníferas y otras especies arbóreas.

Por todo lo expuesto esta Real Academia considera, y así lo aprobó en la sesión citada, que la declaración de interés pintoresco y del valor como testimonio histórico del monte Lobeira, en Villanueva de Arosa (Pontevedra), habrá de salvaguardarle y a la vez incitará a la visita turística, fácil y grata, desde los pueblos de la ría, de La Toja, Pontevedra, etc.

JARDINES Y ROBLEDAL EN CALDAS DE REYES (GALICIA)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 28 de mayo de 1962 fue aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Francisco J. Sánchez Cantón, con respecto al expediente promovido por el Ayuntamiento de Caldas de Reyes y remitido por el Patronato de Jardines Artísticos y Parajes Pintorescos, al que se acompañaba el documento, debidamente informado por el Correspondiente de esta Corporación D. Manuel Chamoso Lamas, comisario de la 1.ª Zona del Patrimonio Artístico Nacional, solicitando que sean protegidos con la declaración legal los jardines y el robledal contiguo sobre la margen derecha del río Umia, a su paso por la histórica villa:

Es digno de loa que una Corporación municipal gestione que el Estado le limite sus derechos para prevenir un posible futuro mal uso de ellos.

Pero, además, el conjunto formado por jardines y robledal, en una extensión de tres hectáreas, merece por su belleza, frondosidad y abundancia de especies arbóreas y florales exóticas, vigilancia y protección especiales.

Adquirido el terreno hace tres cuartos de siglo por el Municipio, respetado y mejorado el robledal viejo, inicialmente alineado con regularidad, como muchos de la región en el siglo XVIII, pero de los que restan escasos ejemplos—algunos tan hermosos como el de Barcia (Lalín)—, se destinó un tercio a jardín.

Su traza caprichosa y movida, con más de veinte macizos y amplios paseos dentro de una planta rectangular llana, muestra hermosos ejemplares de variedad floral. La suavidad del clima ha hecho desarrollarse plenamente palmeras, criptomeras japonesas, casuarinas de Australia, hibiscos—que florecen como en las islas del Egeo—, junto con coníferas, populáceas, ulmeas, lauráceas, etc.

La situación de Caldas en la carretera más frecuentada de Galicia—pues sirve a La Coruña, Santiago, Pontevedra y Vigo—, y lo acreditado de sus aguas termales, la hacen muy visitada. Conservar y mejorar un parque cual el que posee, evitar que erróneos conceptos urbanísticos lo mutilen en lo por venir, convirtiéndolo en solares y vías, parecen criterios que por todos los medios deben procurarse y fomentarse.

Por cuanto queda expuesto esta Real Academia propone que se acceda a la declaración pedida por el Ayuntamiento de la villa de Caldas de Reyes en favor de sus jardines y robledal.

CONSTRUCCION DE UN SANATORIO EN LA ZONA DE LOS PALMERALES (ELCHE)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 28 de mayo de 1962 fue aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Excmo. Sr. Dr. César Cort y Botí, relativo al proyecto de construcción de obras para un sanatorio en la zona de los Palmerales, camino de Candalís (Elche):

Se trata de un edificio de 346,77 m² y una altura máxima de 7,30, que ocupa una parcela de 3.480 m², en la que en números redondos se edifican solamente el diez por ciento. Por su situación y la reducida altura construída no debe haber perjuicio estético en la zona del Palmeral, y por tanto nada hay que oponer a que se autorice la construcción solicitada. Sin embargo, convendría imponer la condición de que se sustituyan, dentro de la parcela o en las inmediaciones de la misma, las palmeras que tengan que arrancarse. Debiera aprovecharse la época oportuna para poder hacer el trasplante, y en todo caso añadir otro número igual de palmeras nuevas como garantía de que el bosque no padecerá disminución en el número de árboles.

En virtud de todo lo expuesto esta Academia tiene el honor de ponerlo en conocimiento de V. I., adjuntándole el expediente completo de referencia.

CONJUNTO HISTORICO ARTISTICO DE LA CIUDAD DE LEON

En la sesión plenaria celebrada por esta Real Academia el día 18 de junio de 1962 aprobó e hizo suyo el siguiente dictamen, emitido en la Junta de la Comisión Central de Monumentos por el miembro de la misma Excmo. Sr. D. Luis Menéndez Pidal, relativo a la petición de la Comisión Provincial de Monumentos de León, para que sean declarados conjuntos históricos artísticos de dicha capital determinadas zonas de la misma:

La ciudad de León, antigua capital del reino astur-leonés, conserva aún indelebles muestras de su grandeza histórica en incontables monumentos y en sus viejas murallas que recuerdan su glorioso pasado, como tan minuciosamente estudia la Comisión Provincial de Monumentos en su documentado y precioso informe, objeto da este dictamen.

Las murallas romanas, vivo recuerdo del campamento de la Legión VII, origen de la ciudad, delimitan el primitivo recinto rectangular de León, ensanchado después con las restauraciones de los dos Alfonsos V y IX, llegando más tarde en su ampliación, con la «cerca nueva» de Alfonso XI, a cerrar el perímetro amurallado de la ciudad. Todavía ahora existen las salidas practicadas en el recinto de las murallas con las Puertas del Obispo, de la Reina, del Castillo.

Dentro del indicado recinto o en sus inmediaciones se alzan los más importantes y bellos monumentos leoneses, alineados en las típicas plazas y calles de la vieja ciudad medieval. Allí están la Catedral, San Isidoro, la casa de los Guzmanes, obra de Rodrigo Gil de Hontañón; la casa de Gaudí, la iglesia del Mercado, San Salvador de Palaz de Rey. El palacio del Conde Luna, con otro magnífico palacio románico cerca del anterior. La Torre de los Ponces. Un notabilísimo monumento civil del siglo XII, situado en el patio del actual Colegio de las Teresianas. El Consistorio y las Casas Consistoriales, en la plaza Mayor. La casa de San Marcelo, frente al nuevo Ayuntamiento. La plaza del Mercado del Grano, con los restos de un palacio del siglo XVII. La casa del Marqués de Villasinta. La plaza de las Torres de Omaña, con su palacio.

En la calle del Cid se conservan los restos del palacio Díaz de Lacia y Quiñones. En la calle de la Rúa la mayor parte de las casas eran del Cabildo; allí está la importante fachada del convento de la Concepción. La casa-palacio de los Quiñones de Sena se encuentra en la calle de Fernández Cadórniga. En la calle de Serranos se conserva la suntuosa portada del palacio de los Villapadierna y Lorenzana.

El evocador y romántico Corral de Villa-Pérez. El palacio Escobar-Balanzategui. Plaza de Regla. La plaza de las Tiendas. Convento de Recoletas. Calle de las Cercas. Caño Badillo, Santa María la Real. Rinconada de San Pelayo, Arco de las Animas...

La vieja ciudad de León tiene infinidad de calles evocadoras y de gran carácter, tales como la de Matasiete, Malecín. Travesía de Santa Cruz, seguramente en la Judería. Travesía de Don Gutierre, Canóniga Vieja, Corral de San Guisán, plazas de San Froilán y del Vizconde. Barrio de Santa Marina y San Martín...

Cuenta León con numerosas fuentes en las plazas de San Isidoro, San Marcelo, plaza del Mercado y en el Parque de San Francisco.

Ya fuera del recinto del casco viejo de la ciudad se halla el soberbio convento de San Marcos, con su puente sobre el río. También se encuentra fuera del viejo León la iglesia de San Francisco, de los PP. Capuchinos, y la moderna iglesia de San Juan y San Pedro, donde fue aprovechada la fachada del monasterio de Eslonza por el arquitecto Torbado. También fuera ya de León, a tres kilómetros de la ciudad, a orillas del río Torio, fueron descubiertas en 1885, por D. José Ramón Mérida, las importantes ruinas de la gran villa romana de Navatejera, del siglo IV, seguramente ya paleocristiana.

Esta es la relación escueta de lo más interesante que atesora la ciudad de León, y por ella se puede apreciar el grandísimo valor que tiene bajo su aspecto histórico, artístico y pintoresco. Por lo tanto, no hay duda en clasificar a León dentro del grupo más interesante de las ciudades españolas, y por ello la Comisión Provincial de Monumentos, acertadísimo, propone al Estado sean apreciadas oficialmente determinadas zonas para cuidar de sus altos valores, de indudable interés nacional.

Además, la rara y feliz circunstancia de haber tenido León un lógico plan de ensanche, que ha llevado su moderna expansión urbana fuera del recinto histórico de la vieja ciudad, hace posible que hoy día todavía se puedan valorar y atender los importantísimos monumentos incluidos en sus típicas calles y plazas.

Por todas las razones expuestas la Real Academia propone al Estado sean declarados conjuntos histórico artísticos, en la ciudad de León, las partes siguientes:

- I.—La comprendida dentro del recinto de la muralla romana.
- II.—La comprendida dentro del recinto de la muralla medieval.
- III.—Calles y plazas que contornean las murallas, quedando las fachadas opuestas a la muralla sujetas a una Ordenanza especial que será debidamente estudiada y aprobada en su día por la superioridad.
- IV.—Las plazas de San Marcelo, frente al palacio de los Guzmanes, del Ayuntamiento y plazas Mayor y de San Marcos, con su puente.

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

Tres solemnes recepciones académicas

Con muy pocas semanas de diferencia ha celebrado nuestra Corporación tres sesiones públicas y solemnes para dar posesión a otros tantos Académicos electos. Presidió todos esos actos el Director, Excmo. Sr. D. Modesto López Otero, acompañado del Secretario perpetuo, Sr. Francés; Censor, Sr. Sánchez Cantón; Tesorero, Sr. Yárnoz, y Bibliotecario, Sr. Subirá.

* * *

El 16 de febrero tomó posesión el Excmo. Sr. D. Francisco de Cossío y Martínez Fortún. Leyó un discurso sobre el tema «Alonso Berruguete» y le contestó el Excmo. S. D. Enrique Lafuente Ferrari. Después de elogiar a su antecesor, el Excmo. Sr. D. Antonio Gallego Burín, que tanto había hecho en pro de las Artes españolas en sus diversos aspectos, como catedrático, conferenciante, autor de libros y monografías sumamente interesantes para la historia y la cultura españolas, y como organizador de tan memorables exposiciones como la de los centenarios de Velázquez y de Carlos V, estudió con suma competencia y sólida documentación la vida y la obra del genial escultor Paredes de Navia, examinando detenidamente las características de su temperamento y estilo, así como la significación original y personalísima de

Berruguete en el arte de la escultura española.

Refiriéndose a la influencia del Renacimiento en nuestro país expuso que, por no haber sido comprendido Berruguete en su tiempo, no pudo ser clasificado en una escuela determinada. Lo mismo que el Greco, permaneció olvidado durante más de tres siglos; pero ahora se ha reconocido su extraordinaria valía. Esa exposición doctrinal fue acogida con reiteración expresiva de aplausos.

En su contestación, el Sr. Lafuente Ferrari examinó las facetas del señor Cossío como escritor, periodista, crítico de arte y persona de bien arraigada cultura. Con atrayente amenidad trazó un retrato palpitante del nuevo compañero, espíritu de extraordinaria sensibilidad, buen gusto y experiencia artística, acrecentado todo ello por el estudio y por los viajes, y recordó su labor efecísima de fundador y Director del Museo de Escultura de Valladolid, a cuyo frente permaneció muchos años.

* * *

El 4 de marzo fue recibido solemnemente el Excmo. Sr. D. José Muñoz Mollada, el cual desarrolló en su discurso el tema «De la sinceridad del compositor ante los procedimientos modernos». Empezó trazando una elogiosa evocación de su antecesor, el eminente don Jesús Guridi, a quien calificó como uno de los compositores mejor dotados de nuestro tiempo, y recordando a sus pro-

fesores en el arte musical, especialmente al maestro D. Conrado del Campo. Asimismo hizo mención de su carrera como pintor en la Escuela Central Superior de Bellas Artes, citando los nombres de quienes recibió agradecidas enseñanzas y orientación: D. Julio Romero de Torres, D. José Garnelo y nuestro entrañable compañero D. Manuel Benedito.

En su disertación afirmó que todo artista auténtico debe procurar que su técnica evolucione en un movimiento rítmico, sin pretender romper con la tradición. «No creo —dice— en la sinceridad del compositor actual si sigue las tendencias dodecafonistas y postserialistas.» Después añade: «Lo mismo que sucede con la pintura abstracta —de la que se escamotean el dibujo, la perspectiva, la forma y hasta el color— pasa con la música. En música todas las corrientes modernas —por mucha audacia que encierren— deben servir para dar variedad y airear los procedimientos clásicos.» Se refirió después a las primitivas formas musicales y sus revoluciones del romanticismo, el impresionismo y el expresionismo, y reiteró su criterio de que el músico español ha de inspirarse en la savia de nuestro *folklore*, en la gracia de nuestros bailes y en la variedad de nuestros ritmos, para universalizarlos dentro de un concepto sinfónico de forma y contenido, adornado, si se quiere, con todos los atrevimientos que no anulen la esencia de la música.

Sean bien venidos todos los sistemas —vino a decir—, siempre que sirvan a la verdadera música y aireen con sus ideas nuevas la armonía y procedimientos tradicionales; pero rechácense con toda energía si se presentan como un vendaval que aniquile la soberana hermosura del Arte.

S. A. R. el Infante D. José Eugenio de Baviera y Borbón le dio la bienvenida en nombre de la Corporación. Puso de relieve la sobresaliente personalidad del Sr. Muñoz Molleda; hizo amplia referencia a su carrera brillantísima, al justo renombre que, tanto en nuestro país como fuera de él, le habían granjeado sus composiciones, y a sus éxitos como director de orquesta. También destacó su actividad como autor de partituras para películas, sobresaliendo entre las mismas *Los Misterios del Rosario*, del P. Peyton. Mencionando sus principales obras recordó que su primer cuarteto, escrito durante el disfrute de su pensión en la Academia Española de Bellas Artes de Roma, fue premiado por la Real Academia de Santa Cecilia y elegido entre todas las obras enviadas por las Academias extranjeras, y citó, entre otras recompensas, el Premio Ciudad de Barcelona, que obtuvo por una *Sinfonía*.

Como segunda parte del acto se celebró un concierto de obras del Sr. Muñoz Molleda. La inauguró el estreno de una *Sonata para violín y piano*, dedicada a la memoria de su antecesor, el maestro Guridi, en la que colaboró él, como intérprete, con el violinista D. Jesús Corvino, a lo cual siguieron diversas obras para canto y piano, a saber: tres *Miniaturas medievales*, con versos de Gerardo Diego, y otras cuatro canciones, en todo lo cual actuó como soprano la señorita Carmen Pérez Durias.

* * *

El 19 de marzo fue recibido con los mismos honores el Excmo. Sr. D. Luis Martínez de Irujo, Duque de Alba, cuyo discurso de ingreso versó sobre el tema «La batalla de Muhlberg en las pinturas murales de Alba de Tormes».

«A la memoria de Jesus Suridi»
= Sonata =

para Violin y Piano.

(Fragmento del 3er tiempo.)

Violini

Piano

Lento religioso.

(sonoro) p 8^a baja

Tras una exaltación a la prestigiosísima figura de su antecesor inmediato, D. Gregorio Marañón, calificado por él como «ingente personalidad de nuestra patria», estudió con relevantes y atraerentes detalles y constante amenidad aquel asunto, ligado por igual a lo histórico y a lo artístico, no sin hacer notar, asimismo, su inmensa satisfacción por el hecho de que recayera sobre su persona la misma medalla que habían disfrutado D. Marcelino Menéndez Pelayo, el anterior Duque de Alba y el señor Marañón.

Describió la historia del llamado «Torreón de la Armería», del castillo de Alba de Tormes, y sus pinturas de Cristóforo Passini, comenzadas en 1567 y terminadas cinco años después, donde se representan las tres fases cruciales de aquella batalla famosa, a saber: *El paso del Elba por el Emperador Carlos V y el Duque de Alba, D. Fernando Alvarez de Toledo; Combate en el bosque de Lochau, y Captura de Federico de Sajonia*. Terminó su documentadísima disertación evocando la figura del gran Duque de Alba y sus nobles sentimientos, bien destacados cuando, al concluir esa campaña bélica, intercedió cerca del Emperador por el Príncipe Federico de Sajonia.

El discurso, impreso, contiene numerosas láminas que completan la palpitante literatura del texto, lo que le presta un alto valor bibliográfico.

El Censor de nuestra Corporación y Director de la Real Academia de la Historia, Excmo. Sr. D. Francisco Javier Sánchez Cantón, le dio la bienvenida en nombre de nuestra Corporación. Su discurso, escrito docto y galanamente, ensalzó la juventud, cultura y entusiasmo del nuevo compañero, manifestando que con tal elección se había querido unir en las listas de Académi-

cos numerarios a esta bien reconocida representación de la alta cultura y de la aristocracia española, con las características de su mecenazgo inteligente y eficaz. El realizó restauraciones merítimas no sólo en el castillo de Alba de Tormes, sino en otros edificios históricos de gran valía, y mostró constante interés y protección en cuanto se relaciona con las Bellas Artes en la más amplia diversidad de aspectos, desplegando también personales iniciativas mercedoras de una profunda gratitud.

Nuevo académico numerario

Para cubrir la vacante de Académico producida por defunción del Excelentísimo Sr. D. Moisés de Huerta y Ayuso se abrió la correspondiente convocatoria y sólo se presentó una propuesta a favor del escultor D. Fructuoso Orduña Lafuente, firmada por D. Juan Adsuara, D. José Yáñez Larrosa y don Julio Moisés.

En la sesión extraordinaria celebrada el día 30 de abril fue elegido el señor Orduña Académico por unanimidad.

Nuevos Académicos Correspondientes

En la sesión extraordinaria de 15 de enero se puso a votación una propuesta, firmada por los Sres. Ibáñez Martín, Adsuara y Pérez Comendador, para Correspondiente en Lisboa a favor del ilustre escultor D. Pedro de Almeida.

Acto seguido se puso a votación asimismo otra propuesta, firmada por los Sres. Moisés, Marqués de Lozoya y Bravo Sanfelú, a favor del arquitecto D. Pedro Sinopoli.

Verificados los correspondientes es-
crutinios, ambos señores fueron elegi-
dos por unanimidad.

Fallecimientos

En la sesión de 22 de enero el señor
Secretario general de la Corporación,
D. José Francés, expuso que había fa-
llecido tres días antes el ilustre pintor
D. José Bermejo Sobera. Con tal moti-
vo evocó la personalidad del artista por
la época en que habían sobresalido los
futuros maestros Chicharro, Sotomayor
y Benedito, los cuales, a su vuelta de
la pensión de Roma, significaron en la
vida artística española una corriente de
renovación y, sobre todo, de una serie-
dad y una dignidad artísticas que sub-
sisten a lo largo del tiempo.

Bermejo tuvo pronta recompensa a
su valía alcanzando la primera medalla
por el cuadro *El desquite*, en el cual
muestra ya una perdurable predilección
por los temas de Madrid, su ciudad na-
tal. Pensionado por esta Real Academia
con la pensión Piquer, nuestra colec-
ción conserva el cuadro reglamentario
de final de la pensión, que se titula *El
juicio de París*. Obtuvo altas recompen-
sas fuera de España, singularmente la
Medalla de Oro en la Exposición Inter-
nacional de Munich. Después, una lar-
ga enfermedad le tuvo retirado de la
vida artística.

Aunque el Sr. Bermejo no había per-
tenecido a nuestra Academia, más de
una vez sonó su nombre para ella, y por
tanto se hace constar en acta el senti-
miento de la Corporación por la pérdi-
da de ese artista, noblemente enamora-
do de su arte.

* * *

El Académico numerario de la Sec-
ción de Escultura Excmo. Sr. D. Moi-
sés de Huerta y Ayuso falleció en Mé-
rida. El lunes 4 de febrero se dio
cuenta de ello en la sesión ordinaria,
después de haberse ofrecido una Misa
en nuestro oratorio por el miembro nu-
merario de la Corporación Rvdo. Pa-
dre Federico Sopeña.

El Excmo. Sr. D. Francisco Javier
Sánchez Cantón pronunció en nombre
de la Sección de Escultura un discurso
necrológico. Tras esto, el Excelentísimo
Sr. Director añadió unas breves refe-
rencias personales de su amistad con el
finado.

Se hace constar en acta el sentimien-
to de la Corporación por esta sensible
pérdida y se levanta la sesión en señal
de duelo.

* * *

En la sesión de 12 de marzo se ma-
nifestó el profundo sentimiento de la
Corporación por el fallecimiento de don
Juan March, cuyo mecenazgo ejemplar
había tenido extraordinaria importan-
cia para todos los aspectos de la cultu-
ra española, pues además de dejar hue-
llas imborrables ha asegurado una con-
tinuidad fiel a sus propósitos generosos
para lo futuro. Y se recordó que el in-
teligente y gran coleccionista Sr. March
otorgó recompensas especiales a nues-
tros miembros numerarios Sr. Anglada
Camarasa, D. José Clará y D. Manuel
Benedito.

* * *

Se comunicó en la misma sesión de
16 de marzo que había fallecido en Va-
lladolid el Académico Correspondiente
de nuestra Corporación D. Constanti-
no Candeira Pérez, ilustre arquitecto a
cuya actuación personal, siempre entu-

siasta, se debe una labor que no podrá ni deberá olvidarse.

Y a continuación se participó que el Académico Correspondiente en Lisboa, actual director de un Museo Nacional en Lisboa, D. Augusto Cardoso Pinto, había fallecido también. Con tal motivo se recordó su brillante actuación artística en diversos lugares y ocasiones, especialmente la segunda Exposición de Arte Colonial, celebrada en 1934.

* * *

En la sesión de 29 de marzo se dio cuenta de haber fallecido en Pamplona el Académico Correspondiente D. Miguel Echeveste Arrieta. Don Joaquín Rodrigo, en nombre de la Sección de Música, dedicó unas palabras a la memoria del finado; elogió cumplidamente su labor como admirable organista, y recalcó mucha la pasión que tenía el Sr. Echeveste por la música de órgano, siendo un constante e incansable intérprete de suprema calidad y de no menor prestigio.

Se acuerda que conste en acta el sentimiento de la Corporación por aquella pérdida y que se transmita el pésame a su hijo, el cual es también un distinguido músico.

* * *

Don Cayetano de Mergelina, padre político del Sr. Director general de Bellas Artes, D. Gratiniano Nieto, falleció en Yecla. Dándose cuenta de esta defunción en la sesión de 16 de abril, se ensalzó su memoria, recordando que el Sr. De Mergelina ha dejado una huella profunda como catedrático de Historia del Arte, Rector de la Universidad de Valladolid, donde organizó cursos de verano, y creador de fundaciones artís-

ticas y universitarias. Además había sido creador del primer Seminario de Arte y Necrología.

Recordó el Sr. Lafuente Ferrari que, entre otras iniciativas de este varón ejemplar, es muy digno de mención el viaje realizado a Grecia y Oriente con un gran número de alumnos suyos en 1934, y recordó el Sr. Menéndez Pidal que a él se le debía en gran parte el salvamento del Arca Santa de las sagradas reliquias de la catedral de Oviedo en circunstancias especiales, evitando que tan magnífica y única pieza de la orfebrería medieval española saliese de España durante los aciagos días de la guerra.

La Academia hizo constar en acta su condolencia por el fallecimiento de esta personalidad, que tanto había hecho por la grandeza del arte.

Concesión de la Medalla de Honor 1962 al Patrimonio Nacional

En la última sesión académica del curso 1961-1962 se acordó conceder al Consejo del Patrimonio Nacional la Medalla de Honor como reconocimiento y admiración a la preciadísima labor que viene realizando en defensa, difusión y conservación de cuanto representa la riqueza artística e histórica de nuestra Patria.

El acontecimiento se comentó por la prensa con entusiasmo. Los palacios y museos que se hallan a su cargo aparecen hoy en un estado de conservación verdaderamente admirable. Con tal motivo se ha manifestado que el Patronato Nacional restauró el Palacio de Oriente, culminando esa labor al instalar una preciosa antología de las más valiosas piezas de pintura, mobiliario, orfebrería, porcelanas y bordados exis-

tentes en el Palacio de Oriente. Además creó el Museo de las Descalzas Reales y consolidó el Monasterio del Escorial, reformó la Casita de Arriba y las fuentes de La Granja de San Ildefonso, reconstruyó totalmente el Palacio de la Zarzuela, abrió nuevas salas en los alcázares de Sevilla y acometió otras empresas de gran mérito.

Miembros de Jurado para la Exposición Nacional de Bellas Artes

En la sesión de 19 de febrero la Academia hizo las siguientes designaciones:

Sección de Pintura.—Vocales propietarios: D. José Aguiar, D. Julio Moisés y D. Valentín de Zubiaurre.—Vocales suplentes: D. Eugenio Hermoso, D. Fernando Labrada y D. Eduardo Martínez Vázquez.

Sección de Escultura.—Vocales propietarios: D. Juan Adsuara, D. Enrique Pérez Comendador y D. José Planes.—Vocales suplentes: D. José Capuz y D. Victorio Macho.

Sección de Arquitectura.—Vocales propietarios: D. Luis Gutiérrez Soto, D. Luis Menéndez Pidal y D. Secundino Zuazo.—Vocales suplentes: D. Pascual Bravo Sanfelú, D. César Cort y D. Luis Moya.

Habiendo solicitado la Dirección General de Bellas Artes nombres de Competentes en Arte para designar las ternas de Vocales propietarios y suplentes, en la sesión de 26 de febrero se aprobaron las siguientes propuestas:

Vocales propietarios: D. José Camón Aznar, D. Francisco de Cossío y señor Marqués de Lozoya.—Vocales suplentes: D. Diego Angulo, Sr. Marqués de Moret y D. José María Navasqués.

Premios y Becas fundacionales

A propuesta de las diversas Secciones de la Academia se han concedido las siguientes:

1. *Premios de la Fundación «Carmen del Río»*

Pintura.—A D. Ricardo Pérez Martín, una beca de cuarto curso de Colorido y composición, de 6.000 pesetas. A D. Isidro López Murias, una beca de tercer curso, de 4.000 pesetas.

Escultura.—A D. Jesús Anselmo Solas Díaz, una beca de 9.000 pesetas. A la señorita Carreño de Alencar, un premio de 1.000 pesetas.

Música.—A D. Rafael Angel Navarro, firmante de la única propuesta presentada, una beca de 5.000 pesetas para el estudio de Fagot.

2. *Premio «Molina Higuera»*

A propuesta de la Escuela Central de Bellas Artes se concede el premio anual de 1.500 pesetas a D. Dionisio Paje Muñoz, de la clase de Modelado y Composición, 2.º, y a los siguientes señores los premios de 250 pesetas cada uno: a D. Alejandro Gómez Marco (Dibujo del Natural, 1.º), a la señorita Carmen García Velasco (Dibujo del Antiguo y Ropajes) y a la señorita Antonia Sánchez Escalana (Preparatorio de Modelado y Preparatorio de Colorido).

3. *Premio «Madrigal»*

A propuesta de la Escuela Central de Bellas Artes se concede el premio de Colorido y Composición del curso 1961-62, de 500 pesetas, a D. José María Logobarde Serrano.

Oposiciones para cubrir plazas vacantes en la Academia Española de Bellas Artes de Roma

El *Diario Oficial* del día 15 de junio publicó la convocatoria para cubrir tres plazas, con arreglo a lo previsto en el Decreto de 23 de abril de 1954 y Reglamento de la misma fecha. Dos de esas plazas son para arquitectos y una para un músico. Se concede el plazo de un mes para presentación de solicitudes, y aquella Dirección General encarga que la Academia de San Fernando designe a los miembros correspondientes de Tribunales.

Felicitaciones

El Excmo. Sr. D. Julio Moisés permaneció en las más importantes poblaciones de la República Argentina varios meses, obteniendo legítimos e importantes éxitos por sus cuadros, entre los cuales figuran retratos de altas personalidades de aquel país, reconociéndolo así la crítica y la sociedad argentinas.

Por todo ello, a su regreso a España fue felicitado cordialmente en la primera sesión académica del año actual.

* * *

El 1 de febrero, a las ocho de la noche, el Excmo. Sr. Ministro de Educación Nacional impuso las insignias de la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio al Director de la Escuela Central de Bellas Artes y Académico de nuestra Corporación Excmo. Sr. D. Juan Adsuara. En tan solemne acto estuvieron presentes numerosas personas y el homenajeado recibió la felicitación entusiasta de todas ellas.

* * *

En la sesión de 12 de febrero, a propuesta del miembro numerario Sr. Navasqués, se acuerda felicitar a la Dirección General de Bellas Artes y al Museo de Reproducciones por la instalación de parte de los fondos escultóricos de aquel Museo que acaba de inaugurar en la Ciudad Universitaria, haciendo extensiva la felicitación a los Sres. Lafuente Ferrari y Moya por su acertada intervención en ello.

* * *

Por haber hecho donación a la Academia de un piano Pleyel S. A. R. el Infante D. José Eugenio de Baviera, para que pueda ser utilizado en posibles actos musicales, en la sesión de 19 de febrero se acordó aceptar ese valioso donativo con la mayor complacencia y expresar al augusto compañero la gratitud de la Corporación.

* * *

A propuesta del Sr. Zuazo se felicita al presidente del Consejo de Administración de La Unión y El Fénix Español por la espléndida reparación que ha hecho en su domicilio social de la calle de Alcalá, gastando más de siete millones de pesetas. En esta misma sesión —de 26 de marzo— se ensalzó esa pulcra joya arquitectónica, que, no obstante pertenecer a una entidad particular, es un patrimonio de la villa de Madrid y señorea la magnífica calle de Alcalá.

* * *

Próxima la celebración en Lisboa de un homenaje en honor de D. Juan Rodríguez de Silva Cuoto, Director del Museo de Arte Antiguo de aquella capital, por haberle alcanzado la edad de

jubilación, nuestro Director propone que la Academia le envíe un mensaje de felicitación, porque el Sr. Cuoto es el más antiguo de los miembros Correspondientes de nuestra Academia en Portugal.

Así se acuerda en la sesión de 21 de abril.

Nupcias de dos Altezas Reales

Con toda solemnidad se celebraron en Atenas, el día 14 de mayo, las bodas de la Princesa Sofía de Grecia y el Príncipe D. Juan Carlos de Borbón, y de ello se ocupó la prensa española con gran detalle. Sus Majestades los Reyes de Grecia invitaron a las Reales Academias para que asistiera un representante de cada una a esas ceremonias y demás actos relacionados con las mismas.

Asistieron a ellas S. A. R. el Infante D. José Eugenio de Baviera, el señor Duque de Alba y el arquitecto D. Luis Moya, todos ellos miembros numerarios de la Corporación, y de común acuerdo se designó al arquitecto D. César Cort para que llevase la representación académica, como así lo efectuó. A su regreso, en la sesión de 21 de mayo, expuso con detalle el entusiasmo de que había sido testigo en Atenas y la gratitud personal de cuantos ostentaban una representación oficial durante aquellos solemnísimos actos.

Exposición Antológica de Vázquez Díaz

Con motivo de cumplir ochenta años de edad el gran pintor Daniel Vázquez Díaz, la nueva Galería «Quijote», de Madrid, ha organizado en el mes de marzo una exposición comprensiva de

150 obras de este dilecto artista, despertando con ello la atención de todos los amantes del Arte.

Juzgamos interesante reproducir la lista de obras incluídas en esa exposición antológica, cuya contemplación permite seguir las diversas etapas de tan fecunda carrera en muy variados aspectos. Esas obras, acompañadas las más del correspondiente dato cronológico, se mencionan a continuación:

Muchacho de Nerva (1897).
Parisina (1908).
Parisina del sombrero negro (1908).
Toreros saludando (1908).—Col. Doctor J. Robledo, Madrid.
Maternidad (1911).
La familia (1911).
Torerillo (1912).—Col. Müller, Madrid.
La calleja de los huertos (1913).—Colección S. Castro Cardús, Madrid.
Rubén Darío, retrato mural (1913).
El estudio de Juan Gris (1913).
Eva (1914).
Luna en el huerto (1915).
Pueblo del Bidasoa (1915).—Colección J. Navarro, Madrid.
Tarde de otoño en el Bidasoa (1915).
Paisaje vasco (1915).
Canal azul (1916).
Rafaelillo de la Silla Verde (1917).
Conventos del Bidasoa (1917).
Pueblo lejano (Fuenterrabía) (1917).
Calma en el Bidasoa (1917).
Ventana al Bidasoa (1918).—Col. Ezquerro, Vitoria.
Nubes en el Bidasoa (1918).
La higuera y su sombra (1918).
Montes del Bidasoa (1918).
Quiétude (Irún) (1918).
Remanso (1918).
Irún bajo la niebla (1918).
Campos de Vasconia (1918).
Pescadores vascos (1918).
Ensenada del Bidasoa (1918).

- La maison de Pierre Loti* (1918).—Colección M. Iglesias, Madrid.
Bosque mojado (1918).
El idolillo (1919).
Pueblo de Hendaya (1919).—Colección J. Ródenas, Madrid.
Alegría del campo vasco (1920).—Colección Dr. E. de la Peña, Madrid.
El adolescente (1920).
Proyecto mural (1920).
Los músicos ciegos (1921).
Dr. Silva (1921).
Barcas en la Alameda (1921).—Colección «Banco de Santander», Madrid.
Joven danesa (1922).
El hombre y el niño (sin terminar) (1922).
Orio (1922).
Dama en gris (1923).
Las lonas del circo (1923).
El potro amarillo (1923).
Hora rosa de la tarde (1923).
Posada de las Animas (1923).
Rúa de Portugal (1924).
Pinos en la Moncloa (1924).
Ventana de Portugal (1924).
Pío y Ricardo Baroja (1925).—Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
Madre campesina (1925).—Col. J. Alcántara, Madrid.
Cabeza de Dominico (1925).—Colección Ezquerria, Vitoria.
Campesina en el río (1925).—Colección F. Bergón, Madrid.
La fábrica en silencio (1925).
Retrato de Manuel de Falla (1926).
Plata en el Bidasoa (1927).
Lezo (1927).
Playa de Hendaya (1927).
El Canal de Santa Engracia (1927).
La casa de Pierre Loti (1927).
Muros blancos de Nazare (1928).
La madre del artista (1929).
Retrato de María Guerrero (1929).—Museo del Teatro, Madrid.
Paisaje de La Rábida (1929).
Mi ventana de La Rábida (1929).—Colección Dr. P. G. Duarte, Madrid.
Mi ventana de La Rábida (1929).—Colección González de Andrés, Madrid.
Buscando el agua (1929).
Tarde en La Rábida (1929).
El pino de Fuentepiña (1929).
La iglesia de San Jorge (Palos de Moguer) (1929).
Palmeras en La Rábida (1929).
Los Monjes Blancos (1930).
Juan de Echevarría (1930).
Alegría de lo popular (1930).
Eliás Tormo (1933).
El palco de D. Francisco (1933).
Azorín (1934).
D. Francisco Alcántara (1934).—Escuela de Cerámica de Madrid.
Salvador de Madariaga (1934).—Colección F. Riviere, Barcelona.
Javier de Winthuysen (1934).
D. Francisco, aficionado a la música (1934).
Mujer dormida (1934).
Muros blancos en día gris (1934).
Adriano del Valle de Itálica (1935).—Col. Del Valle, Madrid.
Andaluza (1935).—Col. Muñoz Rojas, Málaga.
Arlequin (1935).—Col. F. Valdés Izaguirre, Bilbao.
Paz (1935).
Mujer refrescando los pies (1935).
Nocturno en Toledo (1935).
Unamuno (1936).
El Duque de Alba (1936).
El Espartero (torero de negro y grana) (1936).—Col. Ezquerria, Vitoria.
Los terciopelos del jardín (1936).—Colección Dr. López Morales, Madrid.
Armadura de la Casa de Alba (1936).
Torero de la Capa Verde (torero gitano) (1937).—Col. Ezquerria, Vitoria.
Desnudo de la roca (1937).—Colección S. Palacios Porta, Madrid.

Sueño (1937).
Eva en mi caballo blanco (1937).
El banderillero Perdigón (1938).—Colección Müller, Madrid.
Don Ignacio del Bidasoa (1938).
Tarde en mi jardín (1938).
Desnudo de la ventana (1939).
Las cuadrillas de Lagartijo, Frascuelo y Mazzantini (1936-1940).
Retrato del Dr. Plácido G. Duarte.—Col. Dr. P. G. Duarte, Madrid.
El pájaro y el niño celeste (1940).
Torero en rosa (1941).—Col. A. Pérez Gómez, Cieza (Murcia).
Eva del chal rojo (1942).
Torero de rojo y negro (1943).—Colección F. d'Ornellas, Madrid.
Boceto para la época de Reverte (1943). Col. F. d'Ornellas, Madrid.
La Niña Rosa (1944).—Col. F. Valdés Izaguirre, Bilbao.
Reynaldo dos Santos (1944).
Caseríos de Fuenterrabía (1945).
Embarcadero (Hendaya) (1945).
Retrato de Juan Belmonte (1946).—Colección Juan González Barba, Huelva.
Hernán Cortés (1947).
Manoleta (1947).
Toledo mojado (1947).—Col. F. Valdés Izaguirre, Bilbao.
El torero Parrao (1948).
Reguero (1948).
Aguas revueltas (1948).
Piedras junto al río (1949).—Colección J. Lamadrid, Madrid.
La «Poupée» del Circo (1950).
Retrato de una vida (1955).
D. Francisco en el sillón rojo (1951).
Desnudo en el acantilado (1951).
Piedras junto al agua (1951).
Tarde en la charca (1951).
Torero del 98 (1952).
El niño ciego (1953).—Col. J. Marco Gardoqui, Bilbao.
Laurita (1953).—Col. Laura Vázquez, Madrid.

Retrato de la señora Loewe (1954).—Col. E. Loewe, Madrid.
Monje (1955).
Cisterna verde (1956).
Casas de Fuenterrabía (1956).
Mi ventana al jardín (1956).
Sanatorio de barcos (1956).
Retrato del Sr. Caruncho (1957).—Colección Caruncho, Madrid.
Félix Valdés Izaguirre (1957).—Colección F. Valdés Izaguirre, Bilbao.
Posada de los Conquistadores (1957).
Juan Ramón Jiménez (último retrato) (1958).
Torero de grana y oro (1960).
Despertando (1960).
Ortega y Gasset (dibujo) (1912).
Pío Baropa (dibujo) (1917).
Polaco (dibujo) (1921).
Fernando Rodríguez-Acosta (dibujo) (1922).
Rafael Vázquez Aggerholm (dibujo) (1944).
Juan Ramón Jiménez (dibujo) (1957).

Esta exposición homenaje al pintor Vázquez Díaz ha sido muy visitada. En el acto de la inauguración nuestro Director le felicitó tanto personalmente como en nombre de la Corporación, y esperó que este Académico electo no tardaría en tomar posesión del cargo.

Exposición Zuloaga

Constituyó otro acontecimiento artístico de primer orden la exposición de obras del insigne pintor Ignacio Zuloaga, cuya inauguración se ha verificado el 4 de junio en la Sociedad Española de Amigos del Arte, al cumplirse los diecisiete años de la sensible pérdida de este gran pintor español. Al reunirse ahora un admirable y expresivo conjunto de sus obras, pertenecientes a colec-

ciones oficiales y particulares, aparecen reflejados los diferentes aspectos de su personalidad en la pintura de retratos y de paisajes.

Con tal motivo el Académico señor Aguiar hizo uso de la palabra en memoria de aquel artista. «Su reputación—dijo—se mantiene viva en esta época de confusionismo y extravío de tendencias y gustos presentes. Zuloaga fue ante todo un artista esencial y hondamente español, y se libró del tormento de angustia que para muchos artistas contemporáneos significa un trance doloroso y terrible.» De acuerdo con las palabras finales del Sr. Aguiar, la Academia acuerda felicitar al hijo del pintor, testimoniándole la inextinguible devoción que merece su arte.

Se exhibieron 95 obras, y el correspondiente Catálogo lleva una extensa Introducción del Sr. Lafuente Ferrari, un florilegio de opiniones sobre aquel pintor y selectas láminas que muestran varios aspectos de esa valiosísima exposición, organizada por la familia del artista con la colaboración de la Sociedad de Amigos del Arte y bajo el alto patrocinio de la Dirección General de Bellas Artes.

La Exposición Goya en París

Sobre su gran éxito informa una carta dirigida a nuestra Corporación por M. Jean Gabriel Domergue, miembro del Instituto de Francia y Director del Museo Jacquemart-André, lugar donde se celebró esa manifestación artística. Esa carta dice así:

«La Exposición Goya, que acaba de clausurarse, ha constituido un grandísimo éxito, y mucho me satisface poderlo exponer así. Más de 16.500 visitantes,

tanto parisienses como turistas de paso en la capital francesa, han podido conocer mejor la obra del gran maestro, y hasta el último día la han admirado con entusiasmo.

»Permítaseme agradecer al Sr. Director y a esa Academia la preciosa ayuda que nos han prestado participando en esta prestigiosa manifestación, y a ella debe reconocerse una parte de éxito. En nombre del Instituto de Francia y en el mío propio expreso toda mi sincera gratitud.»

El autorretrato de Goya que salió de nuestro Museo para que figurase allí fue devuelto en perfectas condiciones por la Casa Macarrón, y personalmente por la señora Xaver Desparme Fritz Gerard, secretaria general de aquella exposición y delegada española para todo cuanto se relacionaba con los envíos de museos y colecciones privadas españolas.

Monumento en Toledo a Gregorio Marañón

El señor alcalde de Toledo ha solicitado autorización de la Academia para emplazar en la lonja del Hospital de Santa Cruz—que será Museo permanente y donde figurará una importante colección de obras del Greco—un monumento al hijo predilecto de aquella capital y miembro numerario de nuestra Academia Excmo. Sr. D. Gregorio Marañón. Este monumento consistirá en un busto-retrato de la gran figura hisnica, ejecutado y donado por nuestro compañero, y también hijo predilecto de la Imperial Ciudad, Excelentísimo Sr. D. Victorio Macho. La solicitud es acogida unánimemente en la sesión de 20 de marzo.

Exposición de Pintura Catalana

Organizada en el Casón, la Dirección General de Bellas Artes solicitó que nuestra Academia prestase, para ser expuesto allí, el cuadro *Santa María Magdalena confortada por los ángeles*, original del pintor Arnáu Díez, que antiguamente había estado expuesto en nuestro Museo, como consta en el Catálogo del Sr. Herrero y en la Cartilla del Sr. Tormo. Esta obra había sido pintada en Roma mientras estuvo pensionado allí aquel artista, y, una vez restaurada, se envió, complaciendo los deseos de los organizadores de la referida exposición.

Una Exposición Antológica Anual

La Asociación Española de Críticos de Arte (A. I. C. A.) organizó una exposición donde se podían ver las obras más representativas de la temporada artística 1960 - 1961, siendo de advertir que sólo se incluyeron las exposiciones individuales celebradas en Madrid y Barcelona.

Al entregar el Sr. Camón Aznar a la Academia un ejemplar del Catálogo correspondiente, manifestó que no había quedado excluida ninguna tendencia a fin de observar la ecuanimidad más absoluta, pudiéndose contemplar allí tanto producciones y autores de un sentido tradicionalista como las más avanzadas expresiones del arte abstracto. El Catálogo reproduce una obra y el retrato de cada expositor. Se proyecta que esta publicación aparezca anualmente, lo cual representará algo semejante a lo que en tiempos anteriores había representado la serie de «El Año artístico», de nuestro Académico y Secretario D. José Francés.

El XVI Congreso Internacional de Editores

Se ha celebrado en Barcelona durante el mes de mayo. Preparóse con tal motivo una Exposición Histórica Nacional del Grabado Artístico, y se pidió que nuestra Academia remitiese a tal fin algunos de los grabados pertenecientes a la Calcografía Nacional, por ser ésta la institución mejor dotada y de mayor prestigio en la historia de nuestro grabado. En la sesión de 5 de marzo se acuerda atender la petición, pero siempre que figurase como expositora nuestra Real Academia, y se envió un gran número de grabados, entre cuyos autores figuran los Sres. Alegre, Ametller, Baroja, Bayeu, Camarón, Campuzano, Espina, Esteve Botey, Fortuny y Marsal, Fortuny y Madrazo, Galván, Goya, Labrada, López Endín, Enguidanos, Bartolomé Maura, Moles, Navarrete Fernández, Néstor, Leandro Cruz, El Españolito, Ricardo de los Ríos y Carlos Verger.

Según nuestras noticias estos grabados constituyeron la nota más destacada en la valiosa exposición.

Envío de cuadros a Exposiciones extranjeras

Se va a celebrar en Brujas, entre los meses de julio y septiembre, una exposición organizada por el Ministerio de Educación Nacional de Bélgica y el Ayuntamiento de aquella ciudad, con la colaboración de varios museos extranjeros. Se titulará «El Toisón de Oro: Quinientos años de Arte y de Historia.» Tal manifestación artística prosigue los propósitos realizados anteriormente, como «El Arte flamenco en las

colecciones españolas» (1958) y «El siglo de los primitivos flamencos».

Con tal motivo el Sr. Embajador de Bélgica en Madrid solicita la aportación de nuestra Real Academia, esperando verse atendido como una prueba de reforzar los lazos culturales que unen a ambos países desde antiguo. Anuncia la próxima llegada del secretario del Ayuntamiento de Brujas y del conservador de los Reales Museos de Arte e Historia, con el fin de efectuar los preparativos de la mencionada exposición. Al puntualizarse los deseos con respecto a cuadros de nuestra colección académica el asunto es debatido en atención a los deseos de complacer la petición y la imposibilidad de acceder a ello en algún caso concreto.

Finalmente, de acuerdo con los solicitantes, se acordó enviar varias obras.

Exaltación de Berruguete

Bajo esta denominación se celebró el 8 de marzo, en el Casón del Buen Retiro, un acto organizado por la Asociación Española de Arte y la Sección Española de la A. I. C., en el cual intervinieron los miembros de la Asociación D. José de Castro Arines, D. Juan Antonio Gaya Nuño y D. José Camón Aznar.

Fue muy celebrada por el auditorio esta nueva contribución a la memoria de Berruguete en su centenario.

Una conferencia de Arte Sacro

La dio en la Facultad de Filosofía y Letras el presidente de la Comisión Pontificia de Arte Sacro, Cardenal Marrella. Y sobre este acto cultural informó detalladamente el Sr. Camón Aznar en la sesión de 14 de mayo.

«La Iglesia —dijo aquel insigne Cardenal— no se opone a las novedades artísticas mientras no adopten formas inusitadas y se mantengan dentro del respeto a la tradición. En el arte debe haber comprensión para que formas e imágenes exciten la devoción de los fieles. El arte abstracto puede ser admisible en vidrieras y elementos decorativos. A la Iglesia no le interesa la teoría del arte por el arte, sino que tenga éste una finalidad religiosa. Los templos, considerados arquitectónicamente, no sólo deben ser la casa de Dios, sino también la de los fieles. Todos estos asuntos se tratarán probablemente en el próximo Concilio Ecuménico.

La estatua del Emperador Trajano

El Sr. Gobernador civil de Cáceres pidió que la Dirección General permita instalar una réplica de la estatua del Emperador Trajano existente en Nápoles. Esa réplica se colocaría en el arco del puente de Alcántara. Solicitado por aquella Dirección General el informe de nuestra Academia, ésta, en su sesión de 14 de mayo, aprobó el dictamen siguiente, emitido por las Secciones de Escultura y Arquitectura:

«En principio a la Academia le parece perfecta la propuesta para colocar en algún lugar inmediato al puente de Alcántara la estatua del Emperador Trajano, desde luego emplazada fuera del puente. El posible emplazamiento se fijará en su día, después que la Academia conozca al menos el material en que se pueda realizar la estatua, sus dimensiones, etc. Entonces la Academia podrá asesorar con más precisión, dando su criterio sobre todos los aspectos que ofrece esta respuesta.»

El Arte románico en la revista "Goya"

El volumen de la revista *Goya*, publicada por la Fundación Lázaro Galdiano, con los números 43, 44 y 45, está dedicado al arte románico. El Secretario general de la Corporación, señor Francés, en la sesión de 19 de febrero, elogió cumplidamente el significado extraordinario de esta publicación, porque viene a demostrar de una manera decisiva la absurda creencia que se tiene desde antiguo al comparar erróneamente los valores editoriales de las revistas y libros españoles sobre arte al enfrentarlos con las publicaciones extranjeras de la misma índole. Este número de la valiosa revista *Goya* es de suma importancia en sus variados aspectos: selección de autoridades internacionales en la historia, la crítica y la investigación del arte universal; espléndidas reproducciones a todo color y multitud de grabados en negro. Por ello hay que felicitar a la susodicha Fundación y al Director de la misma y miembro de esta Academia D. José Camón Aznar.

Donativo para la Calcografía nacional

Lo ha hecho D. José Echevarría, hijo del pintor D. Juan Echevarría, al entregar un ejemplar del legado, limitado a 40 ejemplares, del grabado al aguafuerte «Avila», fechado en 1919. Este ejemplar lleva el número 25 y es la única plancha grabada que se conserva de la corta producción de aquel artista.

La Academia, en la sesión de 5 de marzo, acordó expresar todo su gratitud al donante.

El retrato del Duque de Lerma pintado por Rubens

Desde el pasado invierno ha sido objeto de la pública atención, manifestada por doquier y acogida por la prensa, la proyectada subasta pública del referido retrato ecuestre. Nuestra Corporación se interesó por este asunto cuando parecía autorizada ya la subasta, con la intervención de una agencia especial de Inglaterra que vendría a Madrid para dirigir aquel acto. Si bien la subasta era legal, significaría algo verdaderamente lamentable que saliese de nuestro país ese cuadro. La Academia acordó dirigirse al Sr. Director general de Bellas Artes expresando claramente su parecer frente al caso. Este acuerdo se tomó en la sesión de 19 de febrero, y en la de 5 de marzo se leyó una respuesta del señor Director general donde se reproduce la nota que el mismo había dado a la prensa para llevar la tranquilidad al ánimo de todos los españoles preocupados por la conservación de nuestro patrimonio artístico, en cuanto se refiere a las garantías legales que en defensa del mismo regían en nuestro país, y se añaden algunas consideraciones pertinentes.

Audición de tonadillas del siglo XVIII y de tonadillas de Enrique Granados

Se celebró este acontecimiento el martes, 11 de febrero, bajo el patrocinio de la Sociedad «Amigos de la Música de Compostela», inaugurándose aquella solemnidad artística con el discurso que pronunció el Excmo. Sr. Director general de Relaciones Culturales, D. José Miguel Ruiz Morales, que publicamos

en este número de nuestro BOLETÍN, y al cual incorporó los párrafos que con aquel intento habían sido solicitados a nuestro Académico bibliotecario señor Subirá.

La fiesta prosiguió con la audición de las siguientes obras musicales:

Seguidillas del Oficial cortejante, de la tonadilla *Vagabundos y ciegos fingidos*, por Ventura Galván, y seguidillas majas de *El majo y la italiana fingida*, por Blas de Laserna, en sendas transcripciones de José Subirá, publicadas en Barcelona hace unos treinta años. Fueron cantadas por Pura Gómez de Ribó.

Las siguientes «Tonadillas en estilo antiguo», de Enrique Granados: *El tralalá y el punteado*, *Amor y odio*, *Las currutacas modestas*, *El majo tímido*, *El mirar de la maja*, *Las majas dolorosas* (integrada por tres piezas, a saber: «¡Oh muerte cruel!», «¡Ay majo de mi vida!» y «De aquel majo amante») y, finalmente, *La maja de Goya*. Fueron cantadas por Conchita Badía. Ella misma acompañó al piano todas las piezas de este programa.

Conmemoraciones del compositor Juan Cabanilles

En la sesión celebrada el día 14 de mayo por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Académico Bibliotecario Secretario de la Sección de Música, D. José Subirá, leyó las siguientes cuartillas:

«Con toda solemnidad se ha celebrado en Valencia la conmemoración del 250.º aniversario de la muerte de Juan Bautista Cabanilles. Fue promovida por la «Institución Joan Cabanilles» y patrocinada por el Arzobispo y Cabildo catedralicio de dicha población, la Di-

putación Provincial, el Excmo. Ayuntamiento y otras entidades valencianas, y por algunas de Algemésí, patria natal de aquel artista.

»Fue Cabanilles uno de los más insignes creadores de música orgánica y tañedores de órgano que ha tenido el suelo español. Jovencísimo aún, lo nombraron sin oposición y por unanimidad organista de la catedral de Valencia. Murió en esta población, a los sesenta y siete años de edad, el 29 de abril de 1712. Ni se olvidó su nombre ni se perdieron sus obras, las cuales tienen tal importancia que nuestro compañero de Academia monseñor Higinio Inglés inició en 1927 la publicación de la *Opera Omnia* con un volumen, al que siguieron tres más en 1933, 1936 y 1956, teniendo ya preparados para la estampación otros volúmenes. Varias Antologías orgánicas de España, Francia, Italia y los Estados Unidos incluyen producciones de ese gran músico. Algunas piezas suyas han sido orquestadas por Joaquín Nin-Culmell, por José Moreno Gans y por José Ferriz, y alguna fue arreglada para voces por Agustín Alamán. Asimismo la discografía ha recogido producciones de Cabanilles, mereciendo especial atención la colección de Música Histórica Española, publicada bajo los auspicios de la Unesco, habiendo sido su intérprete don José María Mancha.

»La conmemoración a que venimos refiriéndonos se celebró el día 29 del pasado mes de abril y tuvo dos partes. A las once y media de la mañana se celebró en la catedral de Valencia un solemne funeral con asistencia del Excmo. Sr. Arzobispo y de las más sobresalientes autoridades. Por la tarde, a las ocho menos cuarto, se celebró en la parroquia de Santo Tomás Apóstol una conferencia sobre Cabanilles y su

música, que estuvo a cargo del miembro numerario de nuestra Academia, Director del Instituto Español de Musicología y Presidente del Instituto Pontificio de Música Sacra de Roma, monseñor Higinio Anglés. Al ser invitado para asistir a ese homenaje y contribuir así al esplendor del mismo, respondió textualmente: «Tal invitación me ha emocionado y lo dejaré todo para volar de Roma a España y estar esos días en Algemés y Valencia, uniéndome a los actos en honor de Juan Bautista Cabanilles.»

»Pocos días después se conmemoró al insigne compositor en los salones de la Embajada de España en Lisboa, que tiene por Embajador a nuestro compañero de Academia Excmo. Sr. D. José Ibáñez Martín. Organizaron aquel homenaje los Servicios culturales de nuestra representación diplomática en Portugal, y consistió en un concierto a cargo de D. Santiago Kastner, musicólogo que ha estudiado a fondo los problemas de la música orgánica en pasados siglos.

«La revista *Valencia-Atracción*, interesada siempre por todo lo cultural, y el colaborador de la misma y excelente crítico musical D. Eduardo Ranch, habían contribuido desde tiempo atrás a la exaltación de ese movimiento en pro de Cabanilles. Y sus páginas han recogido adhesiones muy valiosas, así como también juicios muy acertados, entre ellos el del eminente musicólogo Mr. Norbert Dufourcq, quien manifestó que, a la vista de los tomos publicados por Anglés, aquella labor supone una cultura considerable que se extiende al conocimiento de toda la música francesa, inglesa, alemana e italiana, y simboliza uno de los períodos más ricos del arte instrumental hispánico.

»Un acontecimiento de tal importan-

cia no podía, en mi sentir, pasar sin tener un eco en nuestra Corporación académica, tan interesada por todas las manifestaciones artísticas de importancia trascendental.»

Estos párrafos del Sr. Subirá fueron oídos con vivo interés y se acordó por unanimidad, a propuesta del Director de la Academia, Excmo. Sr. D. Modesto López Otero, adherirse al homenaje y felicitar a sus organizadores, dirigiendo la comunicación al promotor de esa campaña cabanellística, D. Eduardo Ranch.

Varias notas musicales

De los conciertos espirituales organizados en los días de Semana Santa en el templo de los Jerónimos dio cuenta el P. Federico Sopena en la sesión de 16 de abril. Intervinieron la Orquesta Sinfónica, dirigida por el maestro Vicente Spiteri, y la Coral de Nuestra Señora de la Almudena, dirigida por el maestro de capilla de la catedral, D. Ramón González Barrón. Entre las obras interpretadas figuró *La parábola del sembrador*, de nuestro compañero el Académico numerario D. Julio Gómez, obra caracterizada por su inspirado lirismo, moderadamente descriptivo, y elocuente en el período de exaltación. El numerosísimo público aplaudió todo el programa y de un modo especial esta producción, la cual está reclamando una escena de «misterio» o de «auto».

* * *

En la sesión de 22 de abril el Académico Sr. Cort expone que, en su opinión, la Sección de Música debería ocuparse de las deficiencias con que se desarrollan los programas de la radio y de la televisión en los programas musica-

les, donde los locutores tienen inventado un léxico y quizás un idioma tan pintoresco como ininteligible, y la elección de obras no responde a la verdadera finalidad que deben cumplir aquellos organismos, en contacto con las innumerables personas que escuchan las emisiones. Con tal motivo se entabla una amplia discusión, y finalmente el Sr. Director propone, y así se acepta, que la Sección de Música examine a fondo aquel problema y proponga el modo de conseguir del Ministerio correspondiente una resolución encaminada a remediar tal estado de cosas.

* * *

Entre los conciertos celebrados en Madrid con motivo del centenario del nacimiento del insigne compositor Claude Debussy, nos complace recordar los tres organizados por el Instituto Francés. El primero de ellos fue una conferencia-concierto que dio nuestro compañero S. A. R. el Infante D. José Eugenio de Baviera y Borbón sobre el tema «Influencia de Debussy en algunos compositores españoles», interpretando al piano los siguientes ejemplos musicales: *La terrasse des audiences du clair de lune*, de Debussy; *Por las calles de Sevilla* (composición integrada por tres números, a saber: «Reflejos en la torre», «Ante la Virgen de la Merced» y «La calle de las Sierpes»), de Turina, y las seis piezas que Federico Mompou agrupó bajo el título francés *Charmes*.

En la sesión de 21 de mayo el señor Director reiteró la felicitación de la Academia por el éxito obtenido en aquel acto.

* * *

Próximo a cumplir el insigne compositor Igor Strawinsky sus ochenta años

de edad, la Academia acordó felicitarle con tal motivo, en atención al hecho de que este artista ruso y también universal viene siendo miembro honorario de nuestra Corporación.

* * *

El Académico Bibliotecario Sr. Subirá ha sido nombrado miembro honorario de la «Gesellschaft der Freunde des Internationalen Musiker-Brief-Archiv» (Sociedad de Amigos del Archivo de Cartas de Músicos), que tiene su sede en Berlín.

La zona urbana histórica y monumental de Valencia

La Academia, en sesión de 15 de enero, se pronunció abierta y terminantemente contra la construcción de edificios en dicha zona, después de leer una comunicación del Sr. Alcalde Presidente del Excmo. Ayuntamiento de aquella capital, dirigida a la Dirección General de Bellas Artes, donde se manifestaba que el gran edificio proyectado no impediría la normal visión desde la margen opuesta del Turia. Según palabras de nuestro Director la realización de tal propósito significaría transformar el cauce del río Turia en una calle. Intervienen sobre el caso los Sres. Cort, Lafuente Ferrari y Menéndez Pidal. Por último el Sr. Director creyó que debería pasar el asunto a la Sección de Arquitectura para que informara y dictaminase lo procedente, acordándose hacerlo así.

En la sesión de 29 del mismo mes se da cuenta de que se reunió dicha Sección, y que para decidir sería necesario obtener el informe del arquitecto de Zona, el cual había sido solicitado ya

anteriormente, por lo que se debería volver a pedirlo.

Una vez más se trató del referido asunto en la sesión de 26 de febrero, dándose lectura a dos comunicaciones: una de la Dirección General de Bellas Artes y otra de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, de Valencia.

Posteriormente valió a examinarse el mismo asunto, redactándose un dictamen en el sentido de que, mientras la parte histórica de Valencia no se altere, el Ayuntamiento deberá acoplarse en sus licencias a la Ordenanza vigente, por lo que será preciso suspender inmediatamente las obras en construcción.

El 7 de marzo la Dirección General de Bellas Artes, haciéndose eco de las quejas formuladas por nuestra Corporación y por la de San Carlos, de Valencia, dirigió una comunicación al Excelentísimo Señor Gobernador de esta ciudad rogándole se sirviese dar las órdenes oportunas a fin de que se suspendieran a la mayor brevedad posible las obras que se venían realizando en el solar del antiguo Colegio de Loreto, con fachada a la calle del Pintor López, pues se habían emprendido sin la previa aprobación de la Dirección General de Bellas Artes.

La noticia fue acogida con profunda satisfacción y gratitud.

Otros asuntos

Nuestro Académico Correspondiente en Murcia D. José A. Crisantón López Jiménez comunica, en carta dirigida al numerario D. Enrique Pérez Comendador, que las monjitas de Santa Clara, fundadas por el Monarca D. Alfonso el Sabio en su palacio pequeño, alquila-

ron parte de su convento para proporcionarse ingresos, dada la pobreza de su clausura. Al derribar los antiguos locutorios para instalar un garaje apareció una portada almohade de yesería, caligráfica y varias jácenas, techumbre con la misma clase de adornos y dos arcos torales y un gran salón del siglo XII. Ante el temor de que con tal descubrimiento se paralizase la obra, con la consiguiente pérdida de los esperados ingresos, mandaron derribar todo ello, y los trozos, minúsculos, están en la Casa de la Cultura, sin que sea fácil recomponerlos ahora.

La catedral de la misma ciudad ha desenlosado la pavimentación, apareciendo en la nave izquierda numerosas criptas de mampostería con restos humanos; están cubiertas de ladrillo de medio cañón y tienen de dos a tres metros de altura por cinco a ocho de lado, ascendiendo a doce el número de las mismas.

Por otra parte, al levantar las losas para una nueva pavimentación tras la puerta principal de la catedral, que es del siglo XVIII y construida por el maestro Jaime Bort en sustitución de la primitiva, del siglo XVI, aquel arquitecto murciano vio en perfectos sillares de piedra la planta de una portada que tal vez sería una antigua portada gótica; mas al punto quedó el suelo cubierto de cemento para procederse al rápido enlosado.

Todo esto quedó manifestado en la sesión del día 2 de enero.

* * *

En la sesión de 26 de febrero don Luis Menéndez Pidal vuelve a tratar de lo relacionado con las obras de pavimentación llevadas a cabo en Toledo y sufragadas por el Ministerio de la Vi-

vienda, al margen de la inspección y vigilancia de la Dirección General de Bellas Artes. Modificados en parte los graciosos accidentes del terreno, todo yace bajo la monótona extensión de un adoquinado, cubierto después con gruesa capa de cemento. Se acuerda dirigirse a la Dirección General de Bellas Artes y al alcalde de la ciudad de Toledo, protestando enérgicamente de dichas modificaciones.

La Academia, en sesión de 9 de abril, oyó con gran complacencia la respuesta de ese organismo el cual se dirigió al señor alcalde de Toledo en los términos siguientes:

«A fin de contribuir a la conservación de las singulares características que distinguen a esa ciudad monumental, ruego a V. I. que al proceder a la pavimentación de sus calles se tenga siempre en cuenta, dentro de lo posible, el empleo de los pavimentos tradicionales de la ciudad; y al efecto, para cualquier duda que pudiera surgir, esta Dirección General se complace en poner a disposición de V. I. el asesoramiento y consejo de su personal y Servicios técnicos.»

* * *

El mismo Académico Sr. Menéndez Pidal, en la sesión de 12 de marzo, leyó una moción referente a la forma como se plasmaron en la piedra los gloriosos y heroicos hechos del Alcázar de Toledo. Hubiera convenido convocar un concurso nacional; mas no sucedió así, y además se prescindió de todo estudio previo y de las obligadas consultas a Corporaciones competentes. Planteaba otro problema el emplazamiento de la obra monumental. Dada la forma de realizarlo, las proporciones considerables de bronce y piedra alteran y dañan

a las serenas perspectivas del primer conjunto monumental de España en la fachada principal de Toledo, visto desde la Vega al llegar de Madrid.

Tras esto se entabla un debate en el cual intervinieron los Sres. Cort y Aguiar. Este último deplora que a veces la Academia se encuentre ante el silencio administrativo. Agrega que, no obstante su carácter consultivo, debería manifestar libremente su opinión, sin esperar a que la soliciten. Se acuerda elevar a la Dirección General de Bellas Artes un escrito sobre aquellas obras.

* * *

En la sesión de 14 de mayo el señor Menéndez Pidal leyó un extenso y documentado escrito denunciando el riesgo de destrucción que corre el Monasterio de Carracedo. De su claustro se han hundido tres tramos de bóvedas. Nada subsiste del antiguo monasterio, fundado por Bermudo II en el año 990; pero ha llegado hasta hoy lo edificado en 1138 por D.^a Sancha y D. Alfonso VII, abarcando la iglesia, la sala capitular y el palacio, sacristía, claustro y refectorio. Es lo más interesante del conjunto el palacio real, construído sobre la sala capitular, con tres grandes salones cubiertos con bóvedas. Los restos conservados aún de aquel monasterio aparecen rodeados de fincas de labor, y sus forzados riegos a través del mismo monasterio han sido la causa inmediata de la ruina manifestada allí. Así, pues, desapareció por completo el claustro.

Debería procederse a la expropiación forzosa de ciertas parcelas, reclamándose daños y perjuicios ocasionados por desoír sus propietarios las reiteradas advertencias que les hiciera el Ministerio. De no ponerse remedio rápido lo

subsistente del monasterio desaparecerá, lo cual deberá evitarse por estar situado en el Camino de Santiago. Se acuerda hacer urgentemente la reclamación al Ministerio.

* * *

El 11 de junio el Sr. Angulo denuncia los atentados artísticos que acababa de comprobar en Zamora y en Toro. Afectan a la Alhóndiga, al convento de las Dueñas, cuya portada se desmontó, y al derribo en el Hospital de la Cruz.

A continuación el Sr. Navascués expone que, en Soria, el claustro (monumento nacional) de la Colegiata de San Pedro, su coro, situado en el centro de la iglesia, ha desaparecido casi en absoluto. En Caltañazor le causó pena ver casi derruídos el castillo y su muralla, así como la situación creada en el transcurso de un año por alzarse entre el pueblo y el castillo viviendas que destruyen el encanto de las construcciones verdaderamente típicas.

Tras esto, el Sr. Camón Aznar señaló el peligro, que debe ser tenido en cuenta cada vez más, en los préstamos de objetos y obras de valor histórico, pues con motivo de la Exposición de lo Románico ha habido negativas de devolución de ejemplares que figuraban en aquel certamen, hallándose en tal caso el famoso trono de San Ramón, de la catedral de Lérida.

El Castillo de San Antón, en La Coruña

En la sesión ordinaria del día 11 de junio se leyó un escrito de la Comisión de Monumentos de La Coruña lamentando el propósito que al parecer exis-

te, y del cual se había hecho eco la prensa local, encaminado a reformar el famoso castillo de San Antón, del cual es propietario el Excmo. Ayuntamiento, para fines comerciales, cuando lo había solicitado la Dirección General de Bellas Artes para instalar en sus dependencias el Museo Histórico Arqueológico. El nuevo proyecto constituye un verdadero atentado artístico contra aquella interesante fortaleza del siglo XVI (una de las pocas que aún se conservan en nuestra Patria para defensa de los puertos), por lo que merece ser conservada en su integridad.

Nuestra Corporación se pronuncia contra aquel riesgo y acuerda dirigirse en tal sentido a la Dirección General de Bellas Artes, al Excmo. Ayuntamiento y a la Comisión Provincial de Monumentos de La Coruña.

Maqueta y planos de reforma del Guadalquivir

En la sesión del día 11 de junio se leyó el informe que había sido dirigido conjuntamente a nuestra Academia por la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría y la Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla, que se reunieron con toda urgencia para dictaminar sobre la maqueta y planos de reforma del río Guadalquivir, expuestos en el Ayuntamiento de Sevilla, y que han manifestado a tal respecto lo siguiente:

«1.º En el conjunto de estudios expuestos y examinados se rellena el río desde la línea del ferrocarril a Huelva-Ayamonte hasta lugar cercano a la Torre del Oro. En el solar resultante se piensan situar: parque de atracciones, palacio de deportes, auditorio, piscinas, bloques arquitectónicos, zonas

verdes, lugares de aparcamientos, vías de comunicación, etc.

»2.º Ambas Corporaciones mantienen sobre este asunto el criterio que repetidamente han expuesto ante las autoridades y organismos competentes, que también hicieron público en el momento oportuno. En efecto, en 17 de octubre de 1950 se dirigieron a las Academias de San Fernando y de la Historia, Dirección General de Bellas Artes y de Arquitectura, para que solicitasen del Ministerio de Obras Públicas que diera a conocer el proyecto definitivo de obras a relizar en el cauce, que entonces—cuando comenzaba su relleno—no se conocía. En 1952 volvióse de nuevo a elevar protesta por continuar el relleno del río, reiterándose nuevamente la petición en marzo de 1958, en cuya fecha estas Corporaciones felicitaban al señor alcalde de la ciudad por su nota publicada en la prensa local del 16 de febrero, al manifestar en ella que no se rellenaría el río.

»3.º Las dos Corporaciones estiman que el río es consustancial con Sevilla, y deben recordar que precisamente en la zona que se proyecta cegar se han escrito páginas inmortales para la historia universal, nacional y local, que nadie puede olvidar y que significan una herencia gloriosa de la que tenemos que hacernos dignos.

»4.º Exigimos el cumplimiento de las promesas formuladas por autoridades nacionales, provinciales y locales, de que el río correría bajo los puentes y de que se abriría una esclusa en el sitio de Chapina a dicho fin. Al propio tiempo se estima imprescindible cuidar las márgenes del río, haciéndolas dignas de la ciudad.

»5.º Todas las instalaciones que se proyectan establecer en los solares pro-

cedentes del relleno del río son convenientes y algunas necesarias. Aplaudimos el propósito, aunque se estima que hay otros lugares donde pueden situarse, y nunca a costa del relleno del río.

6.º »Nuestro puerto fluvial es el puerto interior por antonomasia de España, fuente de riqueza y aspecto importante de la fisonomía de la ciudad.

»7.º Creemos que en el aspecto biológico y aun sanitario interesa vivamente que el río corra en la forma indicada.

»En virtud de todo ello, la Real Academia y la Comisión acordaron por unanimidad:

»A) Solicitar del Ministerio de Educación Nacional, a través de la Dirección General de Bellas Artes, que la zona del río que se debate, en la extensión que se considere adecuada, sea declarada de interés nacional, a fin de que le afecte la Ley del Suelo y toda la legislación artística vigente en nuestro país.

»B) Recabar apoyo de nuestra petición a las RR. AA. de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, así como a las Direcciones Generales de Arquitectura y Urbanismo.

»C) Iniciar una campaña pública nacional, a fin de que se personen en esta cuestión cuantos estén interesados en ella, y así poder evitar que se lleve a efecto lo proyectado.»

Puesto el asunto a debate, lo resume el Sr. Director, proponiendo que, por solicitarse en aquel documento la solicitud de apoyo conjuntamente de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando, procedan ambas Corporaciones de acuerdo en el procedimiento reprobatorio, en el que se actuará del modo más claro posible.

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

LIBROS

BRINCKMANN, A. E.

Arte rococó, por ————. Barcelona. Edit. Labor, S. A. Tall. Gráf. Ibero-Americanos, S. A. 1953. 836 págs., con láminas I-LVI en col.—28 cms. Hol.

De «Historia del Arte Labor», número XIII.

CONCEPTO

El ——— de Forma en la ciencia moderna, con la colaboración de Robert Feys, Salvador Fernández, Carlos Paris... Madrid. (S. i.). 1958. 264 págs.—Rúst.

De «Revista de la Universidad de Madrid», vol. VII, núm. 26.

COSSIO Y MARTINEZ FORTUN, FRANCISCO.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Alonso Berruguete*. Discurso del Académico electo ————, leído en el acto de su recepción pública el 18 de febrero de 1962, y contestación del Excelentísimo Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari. Madrid. Tall. Tip. de la Edit. Espasa-Calpe, S. A. 1962. 81 págs.—23,5 centímetros. Rúst.

DIAZ PINES, OCTAVIO.

Espeleología, por ————. Madrid. Pub. Esp. Ind. Gráf. Magerit. 1961. 29 págs. + 2 láms.—Rúst.

De «Temas Españoles», núm. 406.

HOLLAND, CHARLES.

Desing for Schools. A handbook for teachers..., by ————. London. Macmillan and C. O. [Suffolk. Richard Clay and sons]. 1907. 71 págs. + láms. I-CXXI.—26,5 cms. Rúst.

IBAÑEZ MARTIN, JOSÉ.

Real Academia de Jurisprudencia. *Dios y el Derecho*. Discurso del Académico electo Excmo. Sr. D. ———— y contestación del Excmo. Sr. D. José Castán Tobeñas. [S. l., s. i.]. 1962.—23,5 cms. Rúst.

LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE.

El boceto para la cúpula de San Antonio de la Florida. Madrid. 6 hoj. + láminas I-IV.—27 cms. Rúst.

Es tirada aparte de «Arte Español», número primer cuatrimestre de 1961.

LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE.

En memoria de D. Pablo Gutiérrez Moreno. Madrid. [S. i.]. 1961. 7 hoj.—25 centímetros. Rúst.

Es tirada aparte de ACADEMIA. Primer semestre de 1961.

LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE.

De Velázquez a Picasso. Traduit par M. Charete del Castillo. Neuchatel. Edit. de la Baconnière. 99-1004 págs.—24 centímetros. Rúst.

De «Cahiers d'histoire mondiale».

LARREA PALACIN, ARCADIO DE.

La canción andaluza. Ensayo de etnología musical, por ————. Prólogo del Excelentísimo Sr. D. Tomás García Figueras. Jerez de la Frontera. 1961. 178 págs. + 2 hoj.—30 cms. Rúst.

De «Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezanos». Segunda serie, número 15.

MARTINEZ DE IRUJO Y ARTAZCOS,

LUIS.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *La batalla de Mulberg en las pinturas murales de Alba de Tormes*. Discurso del Excmo. Sr. D. ———, Duque de Alba, leído en el acto de su recepción pública el 18 de marzo de 1962, y contestación del Excmo. Sr. D. Francisco Javier Sánchez Cantón. Madrid. Sucs. de Rivadeneira, S. A. 1962. 58 págs. + láms. 1-47. 24 cms. Rúst.

MENENDEZ PIDAL, LUIS.

Influencia y expansión de la Arquitectura prerrománica asturiana en algunas de sus manifestaciones, por ———. Oviedo. Imp. «La Cruz». 1962. 46 págs. 7 láms.—24 cms. Rúst.

MENENDEZ PIDAL, LUIS.

Restauración del Címborio y de las cubiertas pétreas en la Catedral de Zamora. Instituto «Diego Velázquez». [S. i. 1961]. 193-213 págs.—27,5 cms. Rúst.

Es tirada aparte del «Archivo Español de Arte». Tomo XXXIV, núm. 35.

MENENDEZ PIDAL, LUIS.

Las últimas restauraciones en Santa María del Campo, de La Coruña, por ———. Madrid. C. Bermejo, imp. 1960. 26 páginas + láms. I-II.—24 cms. Rúst.

Es tirada aparte de «Cuadernos de Estudios Gallegos». Fascículo XV, año 1960.

MISCELANEA

——— *en homenaje a Monseñor Higinio Inglés*. Barcelona. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Imp. Escuela de la Casa Provincial de Caridad. 1958-51. 2 vols.—Rúst.

PEREZ COMENDADOR, ENRIQUE.

Perplejidad y rendimiento ante Alonso Berruguete. Madrid. [S. l., s. i.]. 6 hoj.—24 cms. Rúst.

Es tirada aparte de ACADEMIA. Segundo semestre de 1961.

RABINDRANATH TAGORE

Sadhana o la vía espiritual, seguida de los poemas de Kabir. Prólogo, bibliografías, versiones y notas de Emilio Gascó Contell. Madrid. Afrodísio Aguado, S. A. [Escelicer, S. A.]. 1956. 297 págs.—18,5 centímetros. Tela encarnada.

SANCHEZ CANTON, FRANCISCO JOSÉ.

Velázquez, íntimo. [S. l.]. 1962. 19 hojas + una lám.—24,5 cms. Rúst.

Es tirada aparte de «Estudios Velezqueños».

SUBIRA, JOSÉ.

La estética operística en el siglo XVII. Madrid. S. Aguirre Torre, imp. 1961. 26 páginas.—24,5 cms. Rúst.

Es tirada aparte de «Revista de Ideas Estéticas», núm. 76.

Dedicatoria autógrafa.

SUBIRA, JOSÉ.

El «cuatro» escénico español, sus antecedentes, evoluciones y desintegración. Barcelona. [Casa Provincial de Caridad. Imprenta Escuela]. 1958-61. 27 págs.—25 centímetros. Rúst.

Es tirada aparte de «Miscelánea» en homenaje a Mons. Higinio Inglés.

SUBIRA, JOSÉ.

La música madrileña durante el reinado de D. Carlos III. [S. l., s. a., s. i.].—25 centímetros. Rúst.

Es tirada aparte de «El Madrid de Carlos III».

Dedicatoria autógrafa.

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 Guadalerzas" 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.

