

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1973

NUM. 37

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. 6264.—1958

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

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1973

NUM. 37

S U M A R I O

	PÁGINAS
JOSÉ SUBIRÁ: <i>Recordando a Casals</i>	5
HOMENAJES AL ESCULTOR DON FRUCTUOSO ORDUNA:	
I. <i>Homenaje del Académico numerario y Director de la Escuela Española de Bellas Artes de Roma Excmo. Sr. D. Enrique Pérez Comendador</i>	25
II. <i>Homenaje del Académico numerario Excmo. Sr. D. Juan Luis Vassallo</i>	31
JULIO GÓMEZ: <i>La enseñanza de composición en el Conservatorio (Páginas históricas)</i>	33
CARLOS SAMBRICIO: <i>La Academia de San Fernando en la Casa de la Panadería</i>	83
<i>La Medalla de Honor a las hijas de Don Manuel Gómez Moreno</i>	91
<i>El cuartel del Conde-Duque, de Madrid</i>	95
INFORMES Y COMUNICACIONES:	
DIEGO ANGULO IÑIGUEZ: <i>El caserío de la Torre de la Reina, en Guillella (Sevilla)</i>	101
PELAYO MARTÍNEZ PARICIO: <i>La ciudad de Vullpellsach (Gerona)</i> ...	102
GABRIEL ALOMAR: <i>El antiguo jardín del palacio de la Almudaina, en Palma de Mallorca</i>	102
ANTONIO BLANCO FREIJEIRO: <i>El anfiteatro romano de Carmona (Sevilla)</i>	103
FRANCISCO IÑIGUEZ: <i>Viviendas para canónigos en el Arcediano de la catedral de Pamplona</i>	104
FEDERICO MARÉS: <i>La casa Macario Golferichs, en Barcelona</i>	105
CRÓNICA DE LA ACADEMIA	107
BIBLIOGRAFÍA	119

A D V E R T E N C I A

La *Librería Científica Medinaceli*, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, está encargada de la administración, suscripción y venta de colecciones y números atrasados de ACADEMIA, siendo la suscripción anual de 120 pesetas en España y 170 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 60 pesetas en España y por 85 en el extranjero, excepción hecha del número trienal, que cuesta el doble. Diríjase los pedidos a

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

RECORDANDO A CASALS

POR

JOSE SUBIRA



El Académico honorario DON PABLO CASALS.
Falleció en San Juan (Puerto Rico) el 22 de octubre de 1973.

EL año 1973, tan luctuoso bajo diferentes aspectos, anota dos memorables defunciones acaecidas, respectivamente, en la primavera y en el otoño, dándose las circunstancias de que ambas personas habían nacido en suelo español y han fallecido lejos de su país natal. Era una el pintor andaluz Pablo Ruiz Picasso y la otra el catalán Pablo Casals. Con veneración fueron comentados estos óbitos por todo el mundo cultural ante aquella irreparable pérdida. Al primero le dedicó nuestra Academia un homenaje en la correspondiente sesión, comentándolo el Académico señor Camón Aznar, el Secretario, Monseñor Sopeña, y el Director, señor Marqués de Lozoya, el cual pronunció unas palabras recapitulativas. Además el señor Lafuente Ferrari le dedicó un extenso y profundo estudio bajo el título "Despedida a Pablo Ruiz Picasso". Y todo ello se insertó en el anterior número de nuestro *Boletín*.

Pau Casals —como él firmaba— falleció el lunes 22 de octubre, y en la sesión de aquel mismo día se acogió la noticia con emoción profunda. Al improvisar el señor Sopeña una breve y cordial necrología, realzó el mérito, la forma y la trascendencia artística de tan elevada personalidad, mostrándolo sin la menor hipérbole como el primer intérprete de los actuales tiempo, por cuanto representaba un hecho de cultura y además una realidad viva para todo el mundo. El señor Marqués de Lozoya se asoció a este duelo universal, me encargó que redactase una extensa necrología para su inserción en el *Boletín* académico y a continuación levantó la sesión referida en señal de duelo por el óbito de tan gran músico,

el cual había sido elegido Académico de Honor unos cuarenta años atrás. Mientras se celebraba dicha sesión llegó un pésame a nuestra entidad, habiéndolo formulado el señor Ministro de Educación y Ciencia. Con lo dicho finaliza este preámbulo.

* * *

Varias veces había tenido yo el honor de estrechar la mano de Casals y de abrazarle cordialmente, no sólo en Madrid, sino en Cataluña también. Ahora surge conjuntamente mi recuerdo a esos dos artistas que llevaban el mismo nombre de pila y que eran Académicos honorarios de nuestra Corporación, el uno desde antiguo, el otro reciente.

¿Cuántas veces oí a Casals actuando como intérprete, ya tocando el violonchelo o ya empuñando la batuta como director de orquesta? No lo podría decir. Pero si mi memoria no me es infiel la primera crónica que le dediqué en un diario madrileño, cuando acababa de asistir a un concierto suyo, data del año 1917. Generosamente acababa de actuar él como solista en una sesión celebrada a beneficio de la inolvidable Orquesta Sinfónica dirigida por aquel otro gran amigo mío que se llamaba Enrique Fernández Arbós. Allí —venía a decir mi reseña seudocrítica— lo hemos aplaudido con admiración y con orgullo. “Con admiración porque Casals es, a no dudar, el primero de los artistas de su especialidad que hay hoy por el mundo. Con orgullo porque tan insigne violonchelista es algo nuestro.” Y seguí expresándome del siguiente modo: “Con la precisión impecable, la pureza de sonido y la elegancia de fraseo, que son sin duda sus méritos más sobresalientes, regaló al auditorio las notas graciosas, suaves y ligeras de un concierto de Haydn, y después las notas vehementes, profundas y apasionadas de otro concierto de Schumann.” Seguía diciendo mi crónica que había salido Casals muchas veces a escena, y habría salido más aún si Arbós, ante palmadas y bravos que parecían eternos, no hubiese manifestado que tan maravilloso intérprete se hallaba profundamente emocionado, por lo que permanecía retenido entre bastidores.

Transcurrido algún tiempo volvió Casals a Madrid, ahora para actuar con la Orquesta Filarmónica dirigida por Bartolomé Pérez Casas. Estrenó entonces aquí el concierto para violonchelo y orquesta del checo Dvorak. Comentando aquella sesión manifesté en letras de molde que se había superado Casals a sí mismo después de haber superado a todos sus colegas, despertando una gran admiración y por añadidura un entusiasmo reverente. Así lo dijo mi pluma hace medio siglo; pero mucho antes había tenido ya ocasión de entusiasmarle y aplaudirle en Amberes, cuando formaba un encantador trío con el violinista Thibaud y el pianista Cortot.

Transcurrieron más de quince años, y en la primavera de 1932 volví a oír un concierto de Casals en Madrid. Comentándolo a la sazón en los más entusiastas párrafos reduzco su contenido a continuación. Casals ha recorrido todo el mundo una y muchas veces, llevando por doquier la demostración de que nuestra Península es capaz de competir con cualquier otro suelo continental de Europa en la producción de artistas todo fuego, luz e irradiación esplendente con los cuales se honra un país. Y ha vuelto siempre cargado de admiraciones imborrables, pues para imponerse no necesitaba el prestigio desorientador de ciertas plumas autorizadas ni el pasajero relumbrón que difunden ciertas famas transitorias. Por ser el poder de la acción privada superior, con frecuencia, al poder de la acción estatal en materias artísticas, en el presente caso constituyó esto una verdad indiscutible.

A continuación expuse que aquel gran músico, además de ser violonchelista impecable e insustituible, fundó y dirigía en Barcelona una orquesta desde 1920 la cual vivía por sí misma y con los apoyos privados, sin obtener del Estado ningún oneroso auxilio; y animada por su generosidad para difundir la cultura entre los elementos puramente populares, había creado una Asociación Obrera de Conciertos para que la clase trabajadora pudiese oír por un módico precio a este intérprete tan codiciado por doquier y a la Orquesta Pau Casals. Era Casals una inteligencia y un corazón que sentían el Arte con suma nobleza, sin tóxicos cerebralistas, y sentían además el anhelo de transmitirlo a los más necesitados, como antes hiciera Clavé allí... El concierto inspirador de estas consideraciones

estéticas y éticas se dio en Madrid a los oyentes de la Asociación de Cultura Musical; y a los ensordecedores aplausos que epilogaban tan memorable audición sumó los suyos el Jefe del Estado, al beneficiarse también de aquella fiesta espiritual.

Tomaría más tarde vuelos mayores la Asociación Obrera de Concier-
tos, por lo que al tratar ese tema una crónica mía dos años después reco-
gió una información digna de recordarse, aunque parece olvidada en la
actualidad. En efecto, fundó el Instituto Orquestal, es decir, una orquesta
de obreros aficionados, mas no profesionales, que se entregaban en horas
de asueto a ese noble recreo, desentendiéndose de otras expansiones tan
abundantes en la metrópoli catalana siempre filarmónica, y siendo su direc-
tor el meritísimo Juan Pich Santasusana. Hizo su presentación pública al
llegar la primavera de 1934. En aquella sesión inaugural, a la que habrían
de seguir muchísimas, el programa incluyó obras de Haendel, Bach, Beetho-
ven, Grieg, Borodin y una sardana de Enrique Morera. Asistieron a este
acto inaugural las altas autoridades barcelonesas, y quedó bien satisfecho
Casals por el triunfo de esa humanitaria iniciativa suya. Posteriormente
la misma asociación organizó un curso de Historia de la Música para
extender el campo cultural de sus miembros.

* * *

Otro solemne acto en pro de Casals, y en presencia suya, celebró Ma-
drid cuando estaba próximo a finalizar el año 1935. El párrafo inaugural
de la crónica dedicada por mí a ese acontecimiento singularísimo declaró
que si la valiosa escala de intérpretes musicales contaba con varios pianistas
y varios violinistas, como violonchelista no tenía rival aquél. Recogí algu-
nos rasgos peculiares de su juventud y de su madurez, que reduciré aquí
ahora.

Cuando, chiquillo aún, tocaba en un café barcelonés de la barriada
de Gracia y lo descubrieron Albéniz y Arbós con asombro. El actuaba
ya también como pianista. Lo ensalzó y ayudó la Reina Doña Cristina.
Mientras estudiaba composición con el maestro Bretón y asistía a la clase

de conjunto instrumental, siendo su profesor Monasterio, y contó entre sus compañeros de estudios con el futuro políglota y Académico Don Julio Casares, intimando con él profundamente. Fue recibido en Palacio con sumo afecto. Jugaba con el niño Alfonso XIII y semanalmente tocaba el piano a cuatro manos con la Reina Regente. Amplió sus enseñanzas en Bruselas y en París. No tardó en recorrer el mundo como intérprete insustituible como violonchelista. Multiplicáronse los homenajes, y había sido nombrado ya “Doctor honoris causa” en alguna Universidad extranjera cuando el Municipio madrileño le nombró vecino honorario de esta Villa del Oso y del Madroño y le entregó una de las dos primeras de las Medallas de Oro que acababa de crear, correspondiendo la otra al político Don Juan de la Cierva. Se verificó la entrega de aquella condecoración en el Monumental Cinema, entre dos partes del concierto dominical dirigido por Arbós con su orquesta. En tan solemne acto Casals actuó también como solista interpretando un concierto de Haydn y otro de Dvorak, tocando fuera de programa una pieza de su predilecto compositor, Juan Sebastián Bach, escrita para violonchelo solo. En tan memorable sesión hubo tres discursos: el del presidente de la Corporación edilicia, el del director Arbós y el del solista Casals. Habló éste igual que interpretaba: con el corazón. Recordando la época de su primera juventud, tuvo para Castilla una emocionante evocación. Protegido entonces por las altas esferas palatinas, también aprendió a conocer aquella villa en sus ambientes material y espiritual. Moraba en una vivienda muy próxima al Palacio Real y al Conservatorio. Ensalzó fervorosamente a quienes habían sido sus protectores y también a los vecinos de la casa donde vivía. Eran éstos un zapatero y una madre y una hija, cigarreras ambas; un zapatero tan noble como humilde, y un portero del Palacio Real, todo bonachón y madrileño de casta, el cual seguía teniendo un amor inmenso a Cataluña desde que había prestado el servicio militar en aquella tierra mediterránea, y cuando retornó a la suya, bañada —permítaseme la hipérbole— por las aguas del contiguo Manzanares, recordaba con tan gran afecto a aquella otra que su consorte, al hablar del marido, decía “mi catalán”. Y desde

aquellos días Casals, además de catalán, era madrileño. Hace de ello casi cuarenta años.

En el precioso artículo autobiográfico del gran maestro que insertó el diario madrileño *ABC* el 14 de marzo de 1970 dio Casals valiosas noticias de sus relaciones con la Casa Real por aquellos años juveniles. La primera vez que vino a Madrid se presentó al consejero, secretario particular de la Reina Regente Doña María Cristina y Académico numerario de nuestra Corporación Conde de Morphy. Aquella dama le oyó tocar y le otorgó una asignación mensual para sus estudios futuros. Ese magnate, que además había sido tutor de Don Alfonso XIII, mantuvo su interés inicial por el joven músico catalán que tanto prometía. Bien pronto, una vez por semana, Casals tocó el “chelo” ante la Reina Regente, y como esta dama era una perfecta pianista, y para él venía a ser como su segunda madre, interpreta con ella en diversas ocasiones música a dúo.

* * *

El día 16 de aquel mismo mes de diciembre dio Casals un concierto en la sala de sesiones públicas y solemnes de nuestra Academia de San Fernando. ¿Por qué? Por el motivo que expondremos a continuación reproduciendo el texto del acta correspondiente a la sesión extraordinaria celebrada el 6 de mayo anterior. Léese allí: “Ha de votarse en esta sesión la propuesta de Académico Honorario a favor de Don Pablo Casals... Por aclamación es elegido Académico Honorario el señor Don Pablo Casals, como así lo proclama el señor Presidente, quien levanta la sesión a las veintiuna horas en punto de la noche. De todo lo cual, como Secretario, certifico. *José Francés*” (firmado y rubricado). Me complace señalar que a esta sesión asistieron su Presidente, el señor Conde de Romanones, y los Académicos enumerados a continuación: Moreno Carbonero, Benlliure, Serrano, Marinas, Landecho, Larregla, Blay, Garnelo, Herrero, Santamaría, Fernández Bordás, Salvador, Chicharro, Conde de Casal, Duque de Alba, Benedito, Bellido, Pérez Casas, López Otero, Sánchez

Cantón, Palacios, Capuz, Castell, Anasagasti, Ezquerro, Flores, Martínez Cubells, Conrado del Campo y Ovejero.

El día 16 de diciembre —aquel en que Casals dio ese concierto— se celebró la sesión ordinaria —aunque podríamos calificar de extraordinaria por su trascendencia—, y de ello da fe el acta que reproducimos a continuación:

“Bajo la presidencia del señor Benlliure, y con asistencia de los señores que al margen se mencionan y del Académico de Honor Don Pablo Casals, fue abierta la sesión a las veinte horas y doce minutos de la noche.

”Leída y aprobada el acta de la sesión anterior, el Secretario que suscribe manifestó que consideraba oportuno reflejar en unas cuantas palabras, a manera de acta verbal, el singular acto celebrado momentos antes, ante la Academia e invitados, como admirable prólogo de la entrega del título de Académico de Honor a Don Pablo Casals, que se cumpliría seguidamente.

”La Academia está complacidísima de la gentileza del ilustre maestro que ha querido honrarla con un recital donde la universal reputación del gran artista fue puesta una vez más de relieve al generoso servicio de las cuatro Artes que componen nuestra Corporación.

”Elogió cumplidamente el rasgo del maestro Casals y consideró que su acción respondió a lo que simbolizan y representan las cuatro secciones de la Academia.

”El señor Fernández Arbós habla en nombre de la Sección de Música y recuerda cómo se honró firmando, en unión de los señores Fernández Bordas y Castell, la propuesta a favor de Don Pablo Casals, de quien hace cumplida alabanza como artista y como hombre. Cree que no sólo los presentes y los asistentes que hace un momento les acompañaban en el salón de actos han oído y sentido emocionadamente el arte incomparable del maestro Casals, sino que allí estarían seguramente los espíritus de los Académicos desaparecidos desde los doscientos años de existencia de nuestra Academia. Termina hablando del amor a Madrid de Casals, que en Madrid inició su carrera y tuvo sus primeros triunfos.

”El señor Blay pronuncia unas cuantas palabras como catalán para expresar la alegría tan enorme que le ha causado el acto de hoy, que le compensa de todas las amarguras y tristezas que haya sentido anteriores por los errores y torpezas cometidas por otros paisanos suyos.

”El señor Benlliure resume lo dicho por el señor Secretario y los señores Fernández Arbós y Blay, añadiendo que como él no domina el poder de la palabra expresa su sentimiento de gratitud y el de la Academia diciendo que modelaría un monumento a Pablo Casals en cuyo pedestal estuvieran representadas simbólicamente todas las naciones del mundo.

”El señor Casals agradece profundamente las palabras pronunciadas en honor suyo y se ofrece incondicionalmente a la Academia para servirla y honrarla con todo fervor y entusiasmo.

”Finalmente, como homenaje al insigne Académico de Honor, se levanta la sesión a las veinte horas y cuarenta minutos de la noche.

”De todo lo cual como Secretario certifico. *José Francés*” (firmado y rubricado).

A tan grata sesión asistieron, además de este Secretario perpetuo y del Director accidental señor Benlliure, los siguientes Académicos: Moreno Carbonero, Marinas, Landecho, Blay, Garnelo, Herrero, Santamaría, Tormo, Fernández Bordas, Salvador, Conde de Casal, Duque de Alba, Benedito, Fernández Arbós, Bellido, Pérez Casas, López Otero, Sánchez Cantón, Palacios, Capuz, Castell, Anasagasti, Ezquerria, Gómez Moreno, Martínez Cubells, Conrado del Campo, Ovejero y Bilbao. Y el pianista acompañante fue D. José María Franco.

Huelga decir que entre los que asistieron sin ser académicos estaba el firmante de este trabajo histórico. Y allí estrechó una vez la mano de Casals con gran cariño y sincera devoción.

Como complemento de sesión tan memorable diré que siendo a la sazón Presidente de la Sección de Música mi admirado catedrático de Composición en el Conservatorio y más tarde un entrañable amigo Don Emilio

17 Diciembre 1925

Mi querido y admirado amigo,
Recibi ayer en la Academia
dos certificaciones por el
Vesp. i decirle mi amor -
decimista y tambien mi
desapcion de no haber
podido abrazarle como
amigo y como presidente
de la Seccion de Musica
en la sesion de recibir
yo el titulo honorifico
de Academia de Honor
Fue un acto muy
emocionante, tanto durante

el concierto como en el
momento de la entrega del
Titulo. -

Un abrazo

Con agobios estos dias
te pediria un momento
para saludarte por
un tiempo por esto sea
imposible!

Un fin, pido
amigo i queridos, agra
cias por las demoras de
salud de largo tiempo
de vida y de todo lo bueno
te abrazo con afecto
con amigos de la
Academia de musica digna

Pablo Paredes

Serrano recibió entonces una carta de Casals, con la cual, como con otros numerosos autógrafos, habría de obsequiarme por aquella época hoy tan lejana. Esa carta, cuyo facsímil incorporo al presente artículo, dice así:

“17 Diciembre 1935.

”Mi querido y admirado amigo: Recibí ayer en la Academia sus cariñosas palabras. Vengo a decirle mi agradecimiento y también mi decepción de no haber podido abrazarle como amigo y como Presidente de la Sección de Música en la ocasión de recibir yo el título *honrosísimo* de Académico de Honor.

”Fue un acto que me conmovió, tanto durante el concierto como en el momento de la entrega del título.

”Si no me viera tan agobiado estos días le pediría un momento para saludarle, pero me temo que esto sea imposible.

”En fin, mi querido amigo y maestro, acepte mis mejores deseos de salud, de largos años de vida y de todo lo bueno.

”Le abraza con afecto su amigo de hace cerca de medio siglo,

Pablo Casals.”

* * *

Día tras día, durante una semana, encontré, saludé y hable con Pablo Casals unos meses después en Barcelona con motivo de la celebración del Congreso Internacional de Musicología celebrado allí durante los días 18 a 25 de 1936, donde él presidía el correspondiente Comité organizador y del cual formaba yo parte por Castilla y además representé a la Junta para Ampliación de Estudios. Se publicó entonces un bello programa con valiosos grabados y, dada mi inveterada afición a recoger autógrafos, aproveché las páginas en blanco de aquella publicación para cosechar en las mismas las firmas autógrafas de numerosísimas personalidades. Una de aquellas páginas contiene, entre otras firmas, las de Pau Casals, Higinio Anglés, Pompeyo Fabra, E. Durán y Sampere, Jaime Pahisa y Conchita

Badía (estos cinco de Barcelona); Gregorio M. Suñol, de Montserrat; Kurt Sachs, de Berlín-París; Theodore Kroyer, de Colonia; M. Buhofzer, de Basilea; E. Cherbuliez, de Ginebra; Fray J. Gajard y Fray Sablayrolles, de Francia; Knud Jeppesen, de Copenhague, y J. Handschin, de Petrogrado. Frente a ellos, en la siguiente página, se leen los autógrafos de dos altísimas personalidades catalanas: el compositor Enrique Morera y el polifacético Apeles Mestres. Como se advierte, a la vista de esos personajes y de otros que aparecen en el mismo folleto, Casals fue muy bien acompañado por aquellos días.

Como era tradicional, se celebró conjuntamente el Congreso de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Y ambas entidades organizaron allí conciertos inolvidables en los que también aparecía Pau Casals, aun sin contar las conferencias doctrinales. Actuaron el Orfeón Catalán, el grupo amateur "Ars Musicae", el grupo "Junior F. C.", que representó la ópera *Una cosa rara ossia Bellezza ed honestá*, y se dio un concierto de música religiosa en la Abadía montserratina, todo ello organizado por la Sociedad Internacional de Musicología. Y la Sociedad de Música Contemporánea, presidida por el eminente Edward J. Dent, dio conciertos muy variados: el de la orquesta que en Barcelona dirigía Pablo Casals, el de la Banda Municipal, dirigida por J. Lamote, de Grignon; el de la Orquesta Filarmónica de Madrid, dirigida por B. Pérez Casas; el de la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigida por E. Fernández Arbós, y dos sesiones de música de cámara, debiéndose anotar que entre las composiciones dirigidas entonces por Casals resaltaban el estreno mundial del concierto de violín y orquesta escrito por el austríaco Alban Berg y algunos trozos de la ópera *Wozzeck* del mismo autor, todo ello en homenaje a su memoria por haber fallecido unos meses antes. La ópera *Una cosa rara...* es la más célebre ópera del compositor valenciano Vicente Martín Soler, conocido por *Le Spagnuolo* desde que abandonó España en plena juventud. Su libretista, el famoso Lorenzo Da Ponte, se inspiró en una producción de Luis Vélez de Guevara. Estrenada el 17 de noviembre de 1786 en Viena, tuvo tal difusión que Mozart introdujo un tema de la misma en el final de su ópera *Don Giovanni*.

* * *

No habían transcurrido aún tres meses desde que finalizaron en Barcelona esos festivales filarmónicos cuando alboreó la prolongada contienda que se epilogó con un nuevo régimen político en nuestro país. Durante la misma, Casals, activo y humanitario siempre, prosiguió su carrera, sin que faltasen algunas sesiones a beneficio de hospitales y de la niñez desvalida.

Después el gran artista se impuso un exilio voluntario a lo largo de toda su existencia, sin que se interrumpieran sus labores como violonchelista, director de orquesta y compositor, ni se amenguase la consideración en que se le tenía por doquier. Y se granjeó nuevos homenajes, entre los cuales, además de evocar aquí los recibidos en Barcelona y en Madrid al entregarle la Medalla de Honor y dar su nombre a vías públicas, recordaremos que la Reina María Cristina—a quien él, por inquebrantable gratitud, la denominaba su “segunda madre” y su “hada regia”—le había concedido en 1896 la Orden de Carlos III, y que en 1927 Vendrell, la población donde naciera, puso en su casa natal una lápida calificándole “gloria del mundo musical”. Varias poblaciones de ambos mundos también dieron su nombre a ciertas calles; en 1961 Israel le concedió el título de “Ciudadano de honor”, y dos años después el Presidente de la República de los Estados Unidos concedió la Medalla de la Libertad a dos extranjeros, siendo uno de ellos Casals precisamente; el Gobernador del Estado de Nueva York estableció el “Día de Casals” con referencia a aquel de su nacimiento; una docena de Universidades le otorgaron el título de “Doctor honoris causa”, y varias poblaciones de ambos mundos, además de Madrid y Barcelona, lo nombraron hijo adoptivo de las mismas.

Hablaba Casals con soltura los idiomas castellano, catalán, portugués, italiano, francés, inglés y alemán. Como violonchelista y como director de orquesta recorrió con igual éxito los principales países de Europa y de América. Sus preferencias, en materia de compositores, recaían fundamentalmente sobre Johan Sebastian y sobre Ludwig van Beethoven, siendo la *Novena sinfonía* de este último la obra que más le cautivaba, no sólo por su grandeza musical, sino por el coro a la Alegría y a la Paz que la cierra con solemne brillantez. Una vez establecido en Prades, en esta ciudad próxima a los Pirineos dio solemnísimos festivales durante once

años a partir de 1955; y asentado en San Juan de Puerto Rico luego, también los organizó con la orquesta fundada por él allí.

El aspecto humano tenía para Casals tanta importancia y tanto valor como el aspecto musical en la vida. Por eso, al comenzar la guerra de 1914 a 1918, dejó de dar conciertos en Alemania y no volvió allí hasta 1928. Posteriormente, a causa de las persecuciones nazis, suspendió en aquel país sus actividades, y eso que habían dado su nombre a una calle de Berlín. Idealista sin tacha, estuvo alejado siempre de los nefastos materialismos. En cierta entrevista declaró sin reservas y con toda ingenuidad: "A mí me gusta decir libremente lo que pienso." Por otra parte, lo juzgó así Thomas Mann: "Es Casals uno de esos artistas que vienen a salvar el honor de la Humanidad."

Esas cualidades psicológicas resplandecen sin tacha en dos composiciones suyas de los últimos tiempos, cuando él había escrito ya numerosas obras, unas para el culto y otras para el concierto, destacándose entre éstas, por lo singular, una *Sardana* instrumentada para cuarenta violonchelos sin otra intervención sonora, la cual se estrenó en un homenaje que le había rendido Barcelona tiempo atrás. Cada una de aquellas composiciones merece un párrafo aparte.

La primera fue un *Oratorio de la Cruzada de la Paz*, que escribió con un libreto de Juan Alavedra y con el título *El pesebre*. Destinada a correr mucho mundo, se estreno bajo su dirección en Acapulco (Méjico) el 17 de diciembre de 1960. También fue estrenado luego en varios países americanos y europeos. Lo oyó Barcelona en diciembre de 1967 con el concurso del Orfeó Catalá y bajo la dirección de Enrique Casals, hermano de Pau, que es un distinguido director de orquesta. Madrid lo acogió en su Teatro Real, cantado por el mismo "Orfeó" y dirigido bajo la batuta de su director Lluís M. Millet. Posteriormente se cantó asimismo en un festival de la ciudad toledana. Esta obra relaciona el Nacimiento con la Pasión en forma dramática. Dijo de ella Casals: "A través de la música yo glosó la franciscana poesía del ambiente, mi piedad ante el dolor humano y mis sentimientos de paz y de justicia. Probablemente será mi testamento musical." Al oír en Zurich este oratorio aquel insigne teólogo,

médico y musicólogo, feliz intérprete de la producción bachiana y Premio Nobel Albert Schweitzer, exclamó: “Esta obra pertenece a la gran música. Es Casals un hombre que tiene algo que decir, y por ser un hombre profundo, por eso es un gran músico también.”

La otra producción a que nos hemos referido es el *Himno a la Paz*, que evoca el decir evangélico “Paz en la tierra a los hombres de buena voluntad.” Teniendo por lema “la dignidad y el valor de los seres humanos en la paz y la tolerancia”, la compuso Casals sobre el texto de una oda del vate inglés W. H. Auden, constituyéndolo tres partes, con duración de unos ocho minutos. Escrita para coros y orquesta, componían ésta última unos ciento cincuenta intérpretes bajo la batuta del autor, al estrenárselo en Nueva York con máxima solemnidad el 24 de octubre de 1971, como pieza inaugural del concierto organizado para celebrar el aniversario de las Naciones Unidas. Esa pieza estuvo destinada a ser el himno oficial de la O. N. U. Trece años antes actuó Casals por vez primera en el seno de las Naciones Unidas, después de haber permanecido muchos años alejado de aquel país, actuando entonces en la cruzada por la paz en el mundo. Aquella sesión fue memorable cual pocas en la historia de la O. N. U. y mostró la vitalidad de un artista muy próximo a alcanzar la patriarcal edad de noventa y cinco años...

* * *

Por doquier, desde hace muchísimo más de medio siglo, las letras de molde y de linotipias han contribuido a divulgar la gloria de Casals en diarios, revistas, folletos y libros de muy diversos países y de muy variados idiomas. Aquí citaremos solamente dos volúmenes, impresos ambos en Barcelona, es decir en una de las ciudades que en el mundo habían nombrado hijo adoptivo a Casals. Uno de ellos contiene la biografía que a Casals le había dedicado Juan Alavedra, el libretista de *El pesebre*, y quedó impreso en 1962. Otro volumen, titulado *Pau Casals*, reúne los sonetos bilingües escritos en catalán y en francés por el políglota, sutil y docto vate José Tharrats, y estampados en 1951.

Acaecido el óbito de Casals el 22 de octubre último, le dedicó Tharrats otro soneto, del cual hizo una tirada para difundirla en las fiestas navideñas, como elegía bien dolorosa, por cuanto, dada su amistad con el violonchelista, éste había tenido en sus brazos a una hija de aquél al imponérsele el sacramento bautismal. Y aquel novísimo soneto comienza con este endecasílabo lúgubre: “Aquesta mort es una mort suprema.”

También la Prensa de este Madrid del cual había sido hijo adoptivo tuvo para él los más altos y firmes elogios. Comentó su vida, pasión y muerte y refirió los homenajes que se otorgaban por doquier a la memoria suya, recogiendo, entre otros hechos, aquel de que el Cardenal de Puerto Rico, a la hora del sepelio, dijese una misa en la iglesia situada frente al cementerio que recogía sus restos mortales.

Al morir este año el último de los tres Pablos insignes (Picasso, Neruda y Casals) el Círculo Catalán de Madrid le rindió un homenaje en el cual tomó parte nuestro Secretario Monseñor Sopena. Por cierto que, según diría entonces la Prensa, deslucieron aquel acto algunas deficiencias técnicas. Se oyó con dificultad el discurso del Presidente de aquel Círculo, señor Udina Martorell; por los potentes pitidos de la megafonía tuvo que interrumpir el señor Sopena varias veces sus palabras y se hubo de proyectar muda la película *Pau Casals a complet noventa anys* por fallar repetidas veces las tentativas en pro de la proyección sonora. En ese homenaje madrileño Monseñor Sopena cerró su discurso con las palabras que había pronunciado el Presidente Kennedy en la Casa Blanca como epílogo al concierto dado allí por Pau Casals: “Ante este hombre todos debemos ser humildes.” Apropiándomelas yo aquí ahora daré fin a la presente necrología, donde queda patente, sin reservas ni atenuaciones, mi veneración ante un insigne compatriota por sus labores como compositor, intérprete y director de orquesta, y además por sus virtudes humanas que le presentarán en el porvenir como un venerable modelo de magna elevación espiritual.

HOMENAJES AL ESCULTOR DON FRUCTUOSO ORDUNA



El Académico de la Sección de Escultura DON FRUCTUOSO ORDUNA LAFUENTE.
Falleció en Pamplona el 28 de agosto de 1973.

I

HOMENAJE DEL ACADEMICO NUMERARIO Y DIRECTOR DE LA ESCUELA ESPAÑOLA DE BELLAS ARTES DE ROMA EXCELENTISIMO SEÑOR DON ENRIQUE PEREZ COMENDADOR

CUMPLO, señores Académicos, con cariño y no sin dolor, el deber de realzar hoy aquí la memoria del compañero y amigo Fructuoso Orduna, cuya presencia física, ¡ay!, ya no es más que un recuerdo.

Pero hay otra presencia: la de lo que lleva dentro el hombre que fue, y que tratándose de un artista, pintor, escultor o arquitecto, lo percibimos súbitamente sólo con mirar su obra, puesto que en ella, o emanando de ella, se nos muestra.

Así de Orduna, escultor, queda más que el recuerdo.

Allá por los años veinte —¡que momento tan distinto a la desolación de hoy!— una nutrida falange de escultores jóvenes que vienen a la memoria de todos en un esfuerzo coincidente trataban de entroncar con la gran tradición penetrando al arte hispano de una aspiración clasicista o renacentista de tal modo que la expresión escultórica, antes gesticulante, pictórica o impresionista y anecdótica, se continúe mesuradamente en una construcción sólida, disciplinada, vigorosa casi siempre.

En aquel ambiente juvenil, esforzado, exigente, muy distinto del publicitario y camelístico de hoy, irrumpe Orduna con su navarra contextura física y moral, sólida, noble y fuerte como todos lo habéis conocido.

Regresaba de Roma, donde, pensionado por la Diputación Foral de

Navarra, había trabajado libremente pero en comunión con los pensionados de nuestra Academia romana. Volvía imbuído de conceptos de nuevo renacidos y de tal modo entra en el ámbito artístico madrileño de aquel tiempo que en breve llega a ser uno de los adalides de la aludida falange.

Y tanto fue así que, pese a su carácter entero, reacio a la sumisión, al halago y a la intriga, Orduna figuró hasta transcurridos los años cuarenta en la mayor parte de los jurados de exposiciones y concursos, patronatos de museos y directivas de asociaciones artísticas.

Orduna trajo de Roma su grupo escultórico *Nubila Febus*, con el que a los veintinueve años obtuvo primera medalla, aquellas medallas que otorgaban jurados competentes a obras de empeño. El astro que fue de la escultura española durante medio siglo, Mariano Benlliure, maestro de Orduna, estimó tan lograda la obra que hizo su elogio y recomendó que fuera fundida en bronce. El grupo figuró durante muchos años en el Museo Nacional de Arte Moderno, ahora Contemporáneo, y en el que fue relegado como otras obras a los almacenes.

Expuso Orduna en 1923, a los treinta y tres años de edad, un grupo de sus obras que produjo clamor. Ya allí estaba contenido todo Orduna con el talento que iría desarrollando en su producción futura.

Desde entonces en todas y cada una de sus obras apréciase la escultura contenida en sus límites, la amorosa complacencia en el hacer, la materia domeñada por su fuerte voluntad y un oficio firme bien aprendido que resistió a todas las sirenas. Ello le trajo al seno de esta Academia en la que todos le hemos estimado y respetado.

Aquella exposición de 1923 la presidía un Cristo del cual un crítico docto y ejemplar, Francisco Alcántara, hizo un largo elogio del que transcribo los siguientes párrafos: "Su gran novedad es el Cristo y es precisamente la gran novedad de lo antiguo cuando lo antiguo vuelve a la idea y en la sensibilidad el artista sabe recrearlo, crearlo de nuevo... Orduna vuelve a sentir la antigua figura de Cristo. Y la siente con novedad, con la novedad de todo lo que nace, aunque en este caso se trate de renacer, o sea, de nacer de nuevo. Y renace con tanto ímpetu en la mente y en las

manos de Orduna la antigua figura de Cristo, que parece que él la inventa; y con esto está dicho todo en elogio del escultor.”

Diez años después Orduna expuso de nuevo, y aquella vez en el recinto de su estudio. Llamábanle ya joven maestro, un maestro racial, ibérico, no exento de modernidad, mas permanece informando cada obra suya aquella aspiración de clasicismo de que Roma le penetrara. Es una aspiración a la belleza, a la construcción justa de la antigüedad clásica, en la que los valores táctiles recorren la humana representación, complaciéndose en su verídica hermosura.

Ante el modelo vivo estudiaba la forma humana con fidelidad y buscaba una sumaria concisión característica del todo y las partes. Ponderaba y equilibraba las masas, percibiéndose en todo un dibujo afirmativo, tanto que a veces las formas quedaron como desposeídas de esa envoltura vital que las da morbidez y tibieza.

En esta línea ardua llegó Orduna a un academicismo con voluntad de equilibrio en la composición, de nobleza y estatismo en las actitudes. Ello fue también una actitud moral suya, una aspiración de permanencia originada y asentada a la sombra de la monumentalidad escultórica grecoromana.

Y así él no temió este tilde académico y menos renegó del mismo en un tiempo en que los fermentos deletéreos han actuado con tal virulencia que casi todo se ha derrumbado.

Prueba entre las más arduas para un escultor es la representación de personajes históricos. Cuando Orduna tuvo que enfrentarse con esta papeleta, tremenda para el artista consciente, salió airoso de la prueba. Destaca entre sus obras de este género la estatua del aventurero o bandolero, pastor, pirata e ingeniero militar, su paisano el roncalés Pedro Navarro. Lo representó bien plantado, teatral, mas con mesura. Orduna, por honrado y verídico, lo revistió de teatralidad, pero con apostura y expresión digna, como si hubiera pensado que la escultura y la noble materia que la configura deben ser respetadas en su estatismo y frialdad, en ese estar sobre la vida emocional y fugitiva que él no trató de aprehender ni fijar.

Y así representó al Generalísimo Franco en su estatua ecuestre que se alza en el Instituto Ramiro de Maeztu y a Don Alfonso XIII en la monumental estatua que, como otras realizadas por ilustres maestros también idos, no alcanzó su destino en la Ciudad Universitaria.

A través de la diversidad técnica y temática civil o religiosa, monumental, imaginera o de retratista, ya trátase de la materia pétreo o de la dúctil arcilla que la pericia artesana y el fuego metamorfosean en broncea presencia tensando y revivificando las formas, podemos percibir, si abarcamos en conjunto la obra de Orduna, unidad en el concepto, continuidad en la técnica y la inalterable serenidad que la anima desde la racial cabeza de su padre—primera obra laureada—hasta sus últimas producciones.

Es una línea recta en la que si al principio entrevemos alguna ternura y aprehensión temblorosa de la vida pronto se afirma en su modo de entender la escultura muy de acuerdo con su carácter, y así hasta los últimos años en que los alifafes y la desilusión que el panorama artístico le producían le hicieron abandonar el trabajo.

Durante casi cincuenta años fui amigo de Orduna, y esta amistad nunca se empañó porque nuestros criterios fueran dispares o porque ese duro mendrugo que en nuestro país se reparte a los que trabajan honesta y calladamente le tocara a él o a mí.

Hemos actuado juntos en múltiples ocasiones y siempre aprecié en él criterio sano y firme, rectitud, imparcialidad, independencia y una nobleza que ante el razonamiento contrario y convincente le hacía rectificar sobreponiéndose al amor propio harto frecuente en los artistas.

No fue exhibicionista, trabajó en silencio; el sano vigor y la maciza hombría suyos fueron siempre muros inasequibles que le defendieron de lo monstruoso, de lo deforme y del bibelotismo pequeño o desmesurado.

Fue bueno por naturaleza, inteligente y muy cortés, lo que parecería contradecir aquel su aspecto rudo y cuadrado, algo rústico, frecuente entre los escultores. Cuando en esta vida hizo procuró hacerlo bien. Parco en el hablar, llano, sin retórica, con una punta de humor, Fructuoso amó la naturaleza, el campo y el deporte, y aun cultivó en su juventud el canto,

émulo de su paisano Gayarre, al que también efigió. Abandono prontó esta su faceta artística, mas pervivió en él su vocación por lo sublime.

No fue afortunado en los últimos años de su vida. La trompeta de la fama, muy callejera hoy, muy técnica, muy sometida, prefabricada, a Orduna lo relegó al olvido. Aparte de los afectos familiares, la asistencia a la Academia y su cariño hacia ella fue lo último que lo alentó y sostuvo.

II

HOMENAJE DEL ACADEMICO NUMERARIO EXCELENTISIMO SEÑOR DON JUAN LUIS VASSALLO

LA muerte de Fructuoso Orduna, Presidente de nuestra Sección de Escultura, ha entristecido aún más nuestro ánimo, todavía abatido por la pérdida de otro ilustre Académico de la misma Sección: el escultor Juan Adsuara, fallecido en los comienzos del presente año. Si en aquella ocasión se pronunciaron aquí emocionadas palabras, manifestando nuestro dolor y recordando aquella vida laboriosa y ejemplar, hoy lo hacemos con la misma emoción en memoria del escultor Orduna por idénticas razones, ya que en él también se dio la doble circunstancia de ser un gran artista y una gran persona.

Tras lo dicho con elocuente sentimiento por Enrique Pérez Comendador, y pese a mi torpeza y turbación, deseo expresar mi condolencia y mi homenaje en este momento luctuoso, que ya el propio Orduna presintió cercano, porque en una de las últimas sesiones me dijo: "Creo que debes ir pensando en mi necrología." Aquello, que yo consideré intrascendente broma, no tardó en ser una triste realidad.

Mucho quisiera decir en honor de un compañero tan querido y admirado, pero prefiero seguir su ejemplo y ser breve como lo fue él en todas sus intervenciones.

Fue Orduna un hombre de llana sencillez y verdadera modestia, sin que ello debilitara su recio temperamento, que le hacía expresarse rotunda

y claramente y siempre con absoluta fidelidad a su sentir. En su obra ha quedado bien patente la impronta de su carácter, tesón y honradez profesional. Como es sabido, en los años de su juventud fue un escultor entusiasta e infatigable al que no le arredraba la dura materia ni la importancia de los temas, haciendo siempre frente a los más rudos y penosos quehaceres de su oficio.

Entre el extenso número de sus obras recordemos la magnífica estatua de Don Alfonso XIII con destino al Paraninfo de la Ciudad Universitaria, que no ha llegado a ser fundida ni colocada, y la estatua ecuestre del Generalísimo Franco en la plaza central del Instituto Ramiro de Maeztu, en cuyo campo de deportes se colocaron sus seis esculturas de atletas ejecutadas en piedra.

También en Navarra le fueron encargadas numerosas obras, entre las que destacan por su importancia el gran frontispicio del Palacio Provincial y el bello monumento a Gayarre, ambas en Pamplona, así como muchas otras de carácter religioso y profano.

Hace ya tiempo resolvió dar por terminada su labor artística sin un motivo visible que lo justificase y sin que nadie consiguiera animarle a continuar trabajando. Como buen navarro sus determinaciones eran firmes y tajantes.

Su hombría de bien y noble proceder le hicieron figurar con frecuencia en tribunales y jurados de concursos y exposiciones. Su ecuanimidad y rectitud inspiraban a todos la mayor confianza. No es extraño, por tanto, que entre nosotros gozase de general simpatía, que él supo ganarse con su amor a la Corporación y respetuoso afecto a sus compañeros Académicos. Si alguna vez ponía en sus intervenciones una nota de agudo humor, sólo pretendió, con sano propósito, contribuir a ese ambiente de confianza y cordialidad en que tan feliz se sentía.

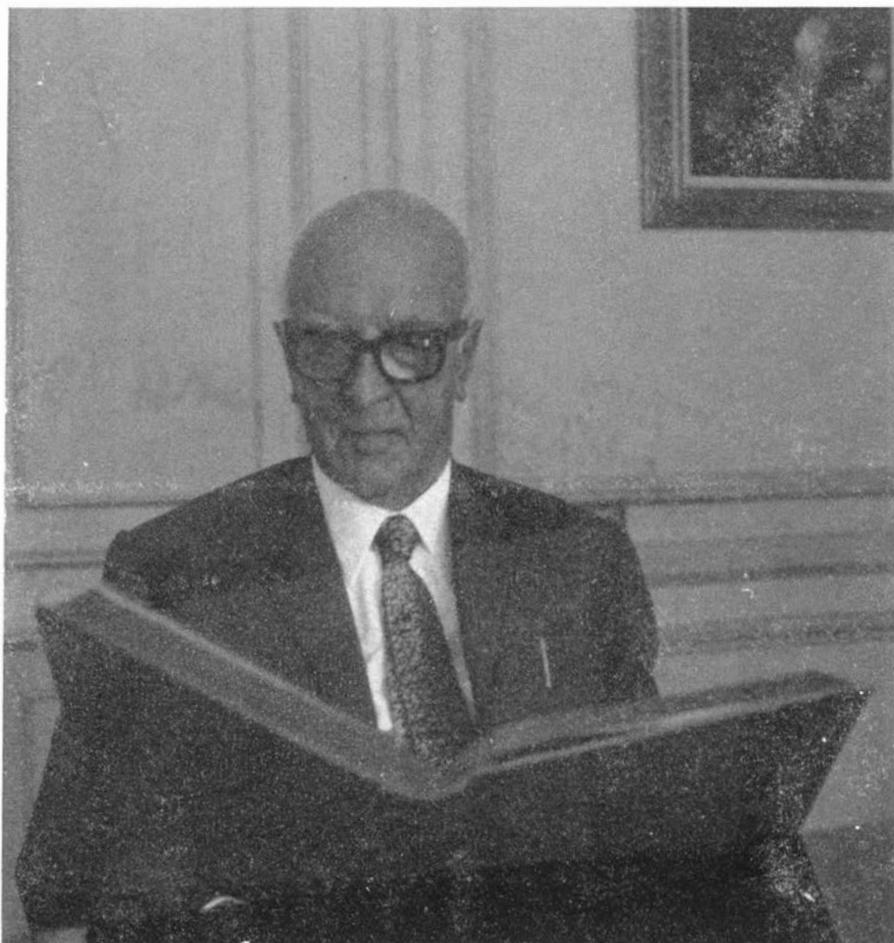
En esta hora nos hiere profundamente el vacío irreparable que nos deja Fructuoso Orduna, asiduo y puntual asistente a estas sesiones. Que su presencia ante el Altísimo sea constante y eterna.

LA ENSEÑANZA DE COMPOSICION EN EL CONSERVATORIO

(Páginas históricas)

POR

JULIO GOMEZ



El Académico de la Sección de Música DON JULIO GÓMEZ GARCÍA.

Falleció en Madrid el 22 de diciembre de 1973.

SI en cualquier ocasión es práctica saludable de higiene mental hacer examen de conciencia, hay momentos en la vida en los que tal práctica se impone como deber ineludible. Uno de ellos es el de la jubilación para quienes hemos servido al Estado en cargos de responsabilidad.

El día primero de julio de 1915 me hice cargo de la Biblioteca del Conservatorio, a la que he servido sin interrupción desde esa fecha hasta el 20 de diciembre de 1956. Por cumplir la edad reglamentaria he cesado en mis trabajos de bibliotecario. En esos cuarenta años largos, luchando con las circunstancias adversas, puedo decir sin jactancia que he sido un bibliotecario eficaz.

En los períodos en que la biblioteca hubo de estar cerrada, a consecuencia de las mudanzas que ha padecido, alguna de ellas en circunstancias catastróficas, procuré siempre suplir con buena voluntad y muchas veces con los libros de mi biblioteca particular, las forzosas deficiencias que en el servicio hubieron de advertirse. Así es que como bibliotecario del Conservatorio mi conciencia está tranquila, pues si no he sido excesivamente científico en biblioteconomía ni rigurosamente puntual en el aspecto burocrático de mis funciones, rara habrá sido la ocasión en que no haya servido eficazmente a quienes de mis libros, de mi experiencia o de mis modestos conocimientos han tenido necesidad. No aceptando, como hubiera sido fácil y cómodo, el criterio de algún director general del ramo que al exponerle mi inquietud por el abandono en que habían quedado los fondos de mi biblioteca, sufriendo las injurias de la intemperie en el desmantelado Teatro Real, me dijo bondadosamente que si yo percibía con regularidad mi sueldo no me metiese en más libros de caballerías.

Siempre he recordado con gratitud su sano consejo, aunque por ciertos remusguillos de bibliófilo y escrúpulos de amante de la cultura no me decidí a seguirlo. Y por no haberlo seguido puedo decir con satisfacción que, a pesar de mudanzas y contratiempos de toda índole, la biblioteca se ha enriquecido extraordinariamente bajo mi mando y ha cumplido su misión de cultura con la posible eficacia dentro de lo limitado de sus medios. La riqueza de las bibliotecas no consiste en la abundancia de libros, sino en su congruencia con las necesidades que hayan de cubrir.

En mi juventud emprendí con entusiasmo, por decidido impulso de mi voluntad, las actividades de compositor de música, de bibliotecario y de periodista. En todo ello he obtenido éxitos y fracasos, no siempre proporcionados a mis esfuerzos.

En cambio, mi carrera de pedagogo fue emprendida, seguida y concluída, sin que en ello interviniese de un modo activo mi voluntad. Yo he enseñado música o he creído enseñarla, porque a ello me han impulsado las circunstancias y la voluntad de los demás.

Apenas salido del Conservatorio con mi primer premio de Piano, fui requerido por mi maestro, Manuel Fernández Grajal, para suplirle en sus ausencias y enfermedades, en la vacante que había dejado su hijo Manuel Fernández Alberdi para disfrutar su pensión de Roma como compositor.

Cuatro años desempeñé esta comisión, desde 1905 a 1909. Pero después me honraron varias veces con la misma confianza, en primer lugar mi maestro de composición, Emilio Serrano; más tarde, mis amigos Abelardo Bretón y José Forns, en sus clases de Armonía y Estética e Historia de la Música; al final de su carrera, el inolvidable Joaquín Turina. Durante los pocos años que duró el magisterio de Amadeo Vives, desempeñé yo la cátedra como maestro efectivo, ya que su absorbente trabajo como compositor, en los tiempos de *Doña Francisquita*, no le permitían distraer su atención en los menesteres pedagógicos.

Esta efectividad en la enseñanza de la Composición la ejercí también en alguna otra ocasión por designación de los directores del Conservatorio en las temporadas en que la cátedra se halló vacante por jubilación de

Serrano, por renuncia de Vives o por la dolorosa del fallecimiento de Turina.

También por iniciativa ajena ocupé en propiedad la clase creada en la reorganización aún vigente del Conservatorio y prolijamente titulada "Cultura general y literaria aplicada a la Música y al Arte". Después, en las mismas condiciones, la cátedra de "Contrapunto y Fuga" y, finalmente, hasta el día, la de Composición, a cuyo título le había brotado el aditamento de "y formas musicales". Ignoro quién fue el autor de tan interesante reforma de designación. Pero, en verdad, no alcanzo a comprender cómo se puede enseñar Composición sin formas; ni para qué sirve enseñar las formas sin componer. Además, la enseñanza teórica de las formas, por fuerza, ha de estar contenida en la Estética y en la Historia de la Música.

No dejé sin pena, y siempre la recuerdo con melancolía, mi clase de Cultura. La extensión de su contenido y su poca concreción hacía que la responsabilidad del maestro se diluyese de tal manera que llegaba a ser inexistente. ¿Quién se atrevería a pedirme cuentas si no realizaba el milagro de que los que habían entrado en mi clase incultos saliesen cultos a los siete meses de clase bisemanal interrumpida por abundantes vacaciones? ¿Qué clase de cultura era la que yo estaba obligado a sembrar? ¿Qué es la cultura?

Con todo, estoy seguro de que mi actuación como profesor de Cultura no fue completamente estéril. De mis conversaciones con los alumnos algo habría de quedarles de aquello que yo había adquirido en mis muchos años de Institutos, Bibliotecas, Universidades, Archivos, Bibliotecas y Museos y de mi constante y afectuoso trato con los libros y con obras de Arte.

Tal vez no sea demasiado ambiciosa pretensión en mí, dentro de mi modestia, repetir aquella conmovedora frase de Unamuno: "Mis alumnos habrán olvidado lo poco que yo les enseñé, pero a mí no me habrán olvidado."

La dulce comodidad de que disfruté en mi clase de Cultura se vio turbada por mi paso a la clase de Composición. En ésta sí que iba a pesar

sobre mí una clara y grave responsabilidad. Pero en la vida hay deberes que han de cumplirse por encima de toda consideración de conveniencia personal.

Cuando personas todas eminentes, pero de tan diversa formación artística como Serrano, Bretón, Vives, Turina, Bordas, Parra y el padre Otaño, me habían designado espontáneamente para ocupar la cátedra de Composición no podía yo corresponder a su alta estimación inhibiéndome por comodidad egoísta a los deberes y a la responsabilidad que iba a echar sobre mis hombros. También pesaba sobre mí la opinión de la crítica, aun de la que pudiera estimarse como más adversa a mi arte y a mi persona, que siempre había reconocido la severidad de mi formación técnica y la seguridad de mi escritura.

Pero lo que pesaba más sobre mi voluntad era una cuestión de fe. Durante toda mi carrera se había operado un cambio radical en la manera de apreciar el valor de la enseñanza y del respeto que sentían los discípulos por los maestros. Desde aquellas nobles declaraciones de Zubiaurre o Fernández Caballero, proclamando que todo se lo debían a su maestro Eslava; desde la filial reverencia con que Chapí y sus contemporáneos aceptaron y declararon el magisterio de Arrieta, a la indiferencia y el menosprecio que empezó a traslucirse, aunque taxativamente no se declarara, por los maestros que vinieron después, había un mundo de distancia.

Empezó a propagarse la epidemia del autodidactismo, que tan elegante les parecía a los exquisitos. Ya no se estudiaba con nadie: se recibían consejos. Síntomas de la plaga han llegado hasta libros conocidos internacionalmente. Henri Collet dice: "Conrado del Campo, alumno de Serrano y Chapí, pero sobre todo autodidacta...", en la Enciclopedia de Lavignac. Y en otro libro dedicado especialmente a la música española, al decir que había sido en el Conservatorio discípulo de Serrano, exclama: "Pero ¿qué podía enseñarle este pobre hombre sin cultura?"

Y yo respondo, con el más sincero convencimiento: Serrano pudo enseñarle, y se lo enseñó, lo que pueden enseñar todos los maestros del mundo: aquellos principios fundamentales de la técnica que no cambian con el tiempo porque son comunes a todos los maestros. Y, además, aquellos

procedimientos más o menos limitados que cada maestro ha experimentado en sus propias obras y que han obtenido la sanción favorable de los públicos.

Porque es necesario insistir una y otra vez, hasta la saciedad, que al mecanismo pedagógico sería inútil pedirle más de lo que puede dar. A los tratadistas Eslava los llamó gráficamente “gente flemática y machucha”, aceptando implícitamente su correspondiente parte en la clasificación. Y es que hay cosas en las que no reparamos por su propia evidencia. Los tratadistas, y por ende los maestros que los emplean, a la fuerza han de ir detrás de los artistas creadores. Nadie puede codificar aquello que aún no existe.

Al aceptar yo la responsabilidad de ejercer el magisterio de la Composición, lo mismo accidentalmente en mi juventud que directamente en mi vejez, tenía un conocimiento bastante exacto de cómo se había enseñado y cómo se había aprendido la Composición en España durante el siglo que llevaba la enseñanza de vida oficial en el Conservatorio. Cuando lo fundó la Reina María Cristina fue maestro de Composición Don Ramón Carnicer y Batllé. De la consideración que este compositor gozó en su época tenemos abundantes testimonios coetáneos. Uno de los más elocuentes es el sueldo de que disfrutó en el Conservatorio, mucho mayor que el de todos sus compañeros.

Procedía del teatro, en donde había sido acreditado maestro de compañías de ópera, primero en Barcelona y después en Madrid. Y en el Conservatorio de María Cristina fue el verdadero director ideal en los tiempos en que lo fue efectivo aquel bello tenor italiano Francesco Piermarini, que en precioso documento en donde consta la retribución del personal dice que acerca de la suya ya lo tiene hablado con Su Majestad. ¡Elocuente sigilo!

No es difícil saber cómo era la enseñanza de la Composición que Carnicer dispensaba a sus alumnos. Fue uno de los epígonos de Rossini y con esto está dicho todo. La técnica de Rossini es una de las más perfectas que se conocen en toda la historia de la Música. Había recogido la de los viejos maestros italianos y la había perfeccionado y enriquecido con el

trato constante y reverente de Haydn y Mozart. No olvidemos que aprendió armonía reconstruyendo la partitura sobre una parte suelta de los cuartetos de aquellos maestros.

Tal vez haya todavía quien se sorprenda de mi afirmación. La crítica musical no ha llegado aún a la serenidad necesaria para juzgar a los artistas del pasado prescindiendo de los apasionamientos de sus contemporáneos. Además, el concepto de técnica se ha confundido muchas veces con la cantidad de tinta gastada en las partituras. Mucha tinta, igual: mucha técnica; poca tinta, igual: técnica pobre. Uno de los compositores entre mis contemporáneos que en su tiempo pasó por profundo técnico, que también ejerció la crítica, Vicente Arregui, expresando su admiración ante *El barbero de Sevilla*, decía, con admirable ingenuidad, que esa obra estaba realizada “casi sin técnica”. Creía posible componer una ópera en quince días, con perfección insuperable, “casi sin técnica”. Sin duda echaba de menos en Rossini los procedimientos de Ricardo Strauss.

Como el único criterio que tiene algún valor para juzgar a los maestros es el de estimar la eficacia de su enseñanza en las obras de sus discípulos, es suficiente para decir que Carnicer fue un excelente maestro de Composición saber que de su clase salieron Barbieri y Gaztambide. Es decir, toda la zarzuela española.

Y para observar que la enseñanza de Carnicer estaba a la misma altura de la que se daba en el extranjero, basta comparar las obras de Gaztambide y Barbieri con las de Arrieta, aventajado alumno del Conservatorio de Milán, en la clase de Vaccaj, otro de los epígonos de Rossini, que en nada aventajaba a Carnicer. La técnica era la misma. No había otra en el mundo.

A la muerte de Carnicer fue nombrado maestro de Composición Don Hilarión Eslava, en 24 de noviembre de 1855. Pero al poco tiempo, 9 de marzo de 1857, fue nombrado también profesor de Composición Emilio Arrieta.

Eslava, como Carnicer, había sido nombrado profesor de Armonía y Composición; Arrieta fue desde luego profesor solamente de Composición, circunstancia que aprovechó para dejar a Eslava, en las turbulencias que

siguieron a la revolución de septiembre, como profesor solamente de Armonía.

Eslava se retiró a su casita de Aravaca, dejando solo a su rival. Y aconsejó a sus alumnos, entre los cuales había varios que no lo aceptaron sin protesta, que pasasen a continuar sus estudios a la clase de Arrieta.

También fue consecuencia de la revolución de septiembre la elevación de Arrieta a la dirección del Conservatorio. Además de sus indiscutibles méritos musicales, tenía el político de haber puesto en música una letra de García Gutiérrez para un himno ramplón que se titulaba *¡Abajo los Borbones!*

Ni la lírica sensiblería del soneto a la muerte de la Reina Mercedes del uno ni la abundancia de actos musicales y personales de servil adulación del otro a la Real Familia les pueden absolver de aquel bajo gesto de fea ingratitud con quienes les habían colmado de mercedes y honores.

Los quince años del magisterio de Eslava y los treinta y tantos del de Arrieta dan carácter a la enseñanza de la Composición en España durante un largo período, quizás el más interesante de su historia. Es de advertir que el magisterio de Eslava no solamente hay que valorarle por su directa actuación en el Conservatorio, sino que tuvo aún mayor eficacia por medio de sus tratados didácticos, que durante más de cuarenta años han sido casi los únicos textos usados en la enseñanza de los músicos españoles.

Sería muy largo analizar en este momento las causas de que los tratados de Eslava hayan desaparecido de la enseñanza, pero no puedo dejar de apuntarlas ligeramente.

Desde luego, afirmo con toda sinceridad que entre esas causas no hay ni una siquiera que tenga serio fundamento artístico. Siempre ha funcionado la envidia, el criterio de creer mejor lo que está escrito en idioma extranjero que se entiende chapucera o la conveniencia personal de montar un mezquino y ruin negocio en el campo pedagógico, ya de suyo bastante ruin y mezquino.

En el desplazamiento para la enseñanza del Solfeo del Método de Eslava tuvo parte activa el odio y la envidia de Arrieta. Buscó, aconsejó,

guió y colaboró con dos oscuros discípulos suyos, Don Justo Moré y Don Juan Gil, y así nació el método firmado por ambos en el que la elegancia melódica y la semejanza de estilo con los célebres solfeos autografiados por Arrieta están denunciando claramente quien fue su verdadero autor.

Después de la envidia el negocio. Otros discípulos de Arrieta aún más oscuros produjeron ese método que aún se usa y que con título que tan simpático le hubiera sido a Menéndez Pelayo se llama *El progreso musical*. ¡Qué pedantería más ridícula! ¡Crear aquellos buenos señores que progresaban sobre Eslava y Arrieta!

La mejor crítica de ese magnífico método de Solfeo la hizo un discípulo mío, de los más queridos si no de los más eminentes, que como yo alternase en su enseñanza Eslava, Arrieta y *Progreso...*; llamaba a éste con infantil ingenuidad y certero precoz sentido estético: “el método de las lecciones feas”.

Y es que los profesores descubrieron, como principal defecto del método de Eslava, que se aprendía solo. ¡Si un profesor de Análisis matemático, pongo por ejemplo, hubiera descubierto un método con esa misma propiedad se hace millonario y tendría estatuas en todas las Universidades del mundo!

Del desplazamiento en la enseñanza de la Armonía del Tratado de Eslava, con el indispensable complemento de la Guía práctica de Aranguren, fue primero y principal actor el profesor Don Valentín de Arín y Goenaga, con el apoyo y la colaboración después de Don Pedro Fontanilla y Miñambres.

Los dos eran discípulos de Arrieta. Y los dos eran, principalmente Arín, banderizos esforzados de la hueste partidaria de Chapí, con Manrique de Lara, Zurrón, González de la Oliva y otros de menor cuantía. Eran estos señores, con otros que no hay para que recordar, fanáticos de tan exclusiva manera que no retrocedían ante las más flagrantes injusticias con tal de situar a Chapí en el más alto puesto de la música española. Si se hubieran limitado a la glorificación de Chapí no merecerían sino alabanzas. Pero no se contentaron con eso y cuando intervinieron en la

música de su tiempo desarrollaron campañas de descrédito y menosprecio contra Bretón, Pedrell o Emilio Serrano que hoy han de merecer la más enérgica repulsa de todo entendimiento recto y bien nacido.

Yo no traté a Don Valentín de Arín personalmente, pero le conocí por referencias muy directas y más aún por el examen de su biblioteca, que, por mi mediación eficacísima, pasó a enriquecer la del Conservatorio, constituyendo uno de los grupos más interesantes entre sus colecciones. Sobre todas sus cualidades de artista y de profesor dominó la pasión bibliofílica.

Como en las negociaciones que hubieron de mediar para la compra por el Conservatorio de aquella biblioteca traté con bastante confianza a su viuda, me enteré con sorpresa de que, a causa de los libros, aquella excelente señora sufrió muchas veces molestias y privaciones. Hasta después de muerto el marido tuvo que enjugar algunas deudas contraídas con librerías y encuadernadores. Gastaba en esto con verdadera esplendidez para sus medios: en su biblioteca hay muchos ejemplares con primorosas encuadernaciones firmadas por Ménard, el mejor encuadernador de Madrid en su época.

Entre los músicos españoles, gente de poco dinero, no es frecuente el lujo de los libros. Arín era en esto excepción casi única y por ello adquirió desde luego muy alto prestigio de hombre culto y de profundos conocimientos en la técnica y en la teoría e historia de la Música. Se repetía, con admiración de muchos y con cierta ironía de algunos, que Arín no componía música porque se lo impedía el tener la cabeza llena de la música de los demás. Se decía, como un colmo, que hasta el mismo Chapí le pedía consejo en muchas ocasiones.

Bien escasos fueron, en verdad, los frutos de tanta lectura y de tanta erudición. Fuera de los recalcitrantes estudios de Armonía, escritos en colaboración, no tenemos otra muestra del talento de Arín que su discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando: panorama a vista de pájaro de la historia de la música española, sin una noticia nueva, sin una idea personal, en el que la unidad de estilo con su contestación, de Cecilio

de Roda, hace sospechar que padrino y apadrinado escribieron con la misma pluma.

En la adopción para la enseñanza del tratado de Durand, en la clase de Arín del Conservatorio, se ve la sombra de Chapí, heredero del rencor de Arrieta hacia Eslava. Y después del rencor el negocio. Del deseo de negocio surge la colaboración de Arín con Fontanilla, en una especie de abrazo de Vergara, que unificó para muchos años la enseñanza de la Armonía en el Conservatorio. No faltará quien crea que esto fue un bien para la enseñanza. Yo creo que fue un progreso del mismo estilo que aquel otro *Progreso musical*.

Mi contacto con la personalidad de Don Pedro Fontanilla fue directo y mucho más prolongado. Fui discípulo suyo y siempre le he guardado singular gratitud, a pesar de las fundamentales diferencias que nos separaban tanto en las ideas artísticas como en las condiciones personales de carácter.

Era Don Pedro Fontanilla persona de esmerada educación, que usaba con solemnidad y altisonancia las fórmulas de cortesía consagradas en el trato social. Y ello hacía que en algunas ocasiones las expresiones de cariño o amistad, algún tanto exageradas, tuviesen un dejo de insinceridad. Era muy reservado para manifestar sus verdaderas opiniones y casi siempre decía de las cosas o de las personas no lo que creía o sentía, sino lo que creía que debería sentir o creer. Solamente era sincero cuando le movía alguna pasión. Y fuerza es decir que sus pasiones no siempre eran de alta irreprochable calidad moral.

Hablaba Fontanilla, por ejemplo, de Chapí con desorbitados ditirambos que por lo excesivos no siempre sonaban a sinceros. En cambio no podía reprimir su aversión hacia Bretón, en la que también habría, además de la propia, algo de la heredada de Arrieta.

Como Bretón, al hacerse cargo de la Comisaría Regia del Conservatorio se interesó en primer lugar por las clases de Armonía y Composición, compuso varias veces los temas dados para exámenes y concursos. La melodía con que yo hice mi concurso era suya. Y había que oír a Fontanilla, comentando cualquier pasaje armónico que no se ajustase a las

normas de su agrado, el tono de irreprimible irritación con que decía: “¡Esas armonías que se las guarde para sus óperas!”

El bueno de Don Pedro, uno de los ejemplares más característicos de esa clase entre nosotros tan abundante de compositores que no componen, creía sin duda que hacer óperas como las de Bretón estaba al alcance de cualquiera que se pusiese a ello. Y tal vez que las armonías de las óperas y las del Conservatorio debían ser cosa distinta.

En los primeros días de clase, Fontanilla nos dijo que no había ningún tratado de Armonía que sirviese para algo y que por tanto no podía recomendarlo. Que solamente tenía algún valor el de Richter, precisamente por ser el más corto de todos. Pero por fortuna, y como le ocurría con frecuencia, sus hechos no tenían la más leve concordancia con sus palabras. Porque seguía al pie de la letra, sin la más mínima desviación, adición ni enmienda, el tratado de Eslava, con la complementaria Guía de Aranguren. Con excelentes resultados. Su conocimiento de esos libros, que para mí son un modelo difícilmente superable de libros didácticos, era perfecto. Su seguridad de mano en las correcciones era de infalible precisión. Por esto digo que siempre he reconocido la eficacia de su enseñanza y le he guardado constante gratitud.

Hay en la técnica musical ciertos principios fundamentales que tienen la misma precisión de las verdades matemáticas. Y en cuanto esos principios se desconocen o se admite la duda o la vacilación en aplicarlos, los mismos cimientos de la enseñanza se conmueven y los resultados se hacen problemáticos y más que dudosos.

También es preciso reconocer, como principal inexcusable condición de la enseñanza de la Armonía, el hacer que el alumno se convenza de que todo aquello que va aprendiendo tiene una inmediata utilidad aplicándolo a la práctica de la Composición musical. En las primeras lecciones del segundo curso, de los tres en que la asignatura se dividía por aquel sistema, se empezaba a aplicar la armonía al acompañamiento de la melodía. Es decir, se empezaba a hacer música viva, apartándose oportunamente, sin abandonarlas por completo, de las abstracciones del eterno escribir a cuatro partes reales. El continuar cuatro interminables cursos

por ese sistema abstracto, es enseñar Armonía, como se pueden enseñar los nobles juegos del tresillo o del ajedrez.

Dejemos esta aparente divagación, no del todo ociosa, ya que nos ha recordado los motivos de la desviación que sufrieron en el Conservatorio los estudios preparatorios del compositor, cuyas consecuencia aún padecemos, y volvamos a nuestro asunto principal.

Si de la clase de Carnicer salieron Barbieri y Gaztambide, podemos valorar las enseñanzas de Eslava y Arrieta recordando que de la clase del primero salieron Zubiaurre, Fernández Caballero y buena generación de excelentes maestros de capilla, sin olvidar a músicos muy notables en otros géneros, como López Juarranz, uno de los mejores directores de banda del mundo, el autor de *La Giralda*, esa "divina musiquilla", como la calificó Manuel Machado. De la clase del segundo, baste con nombrar a Bretón y Chapí.

De como enseñaron aquellos dos grandes maestros tengo información bastante directa: de Eslava, porque mi maestro Emilio Serrano fue discípulo suyo, aunque de los que terminaron con Arrieta, y nos transmitía muy fielmente sus procedimientos de enseñanza; de Arrieta, mucho más minuciosa porque mi padre asistió a su clase durante tres o cuatro cursos y conservaba en la memoria gran número de anécdotas y frases ingeniosas de la chispeante conversación de Arrieta, que a cada momento y muy oportunamente aparecían en la suya.

También porque mi primer maestro de música, Antonio Santamaría, había sido muy adicto discípulo de Arrieta, y por sus cualidades de excelente calígrafo musical había vivido en su intimidad durante mucho tiempo, como principal copista de sus últimas obras. La buena nota era cualidad muy apreciada por Barbieri, Arrieta y los maestros de su época. Mi maestro la tenía excelente. Arrieta le sentaba con frecuencia a su mesa y por esto Santamaría sabía muy bien de las sardinas asadas, de los macarrones a la italiana y de otros guisos menos inocentes que se condimentaban en la cocina de Arrieta para ser servidos en el Conservatorio, en la Academia o en el Consejo de Instrucción Pública.

Si examinamos las obras de Antonio Santamaría y las comparamos con las de Chapí, vemos con claridad que han sido discípulos fieles del mismo maestro. Con la diferencia, naturalmente, de que Chapí avanzó en su carrera hasta su pleno desarrollo y Antonio Santamaría no pudo alcanzarlo porque su vida fue corta y desastrada.

No puedo en este momento dejar de consagrar un emocionado recuerdo a aquel mi primer maestro de música, a quien debo tal vez los más fundamentales principios de mi formación musical, por lo mismo que me fueron inculcados en la infancia, de la misma manera que asimilamos los más primarios elementos de la cultura, el nativo adiestramiento en la lengua materna.

Yo no recuerdo cuando empecé a aprender música, porque estos comienzos se confunden con mis primeros recuerdos escolares; pero puedo decir, porque de ello ya tengo pruebas documentales, que antes de cumplir los doce años, en septiembre de 1898, por aquel cómodo y barato procedimiento que se llamaba examen de conocimientos musicales, hice mi ingreso en el Conservatorio, en donde me autorizaron para matricularme en cuarto curso de Piano y primero de Armonía. Es de advertir que no me examinaron más que de solfeo y piano, porque si lo hubieran hecho de armonía hubieran notado que ya enlazaba los acordes sobre el bajo cifrado con bastante seguridad.

Como desde mi ingreso en el Conservatorio cesaron mis lecciones con Santamaría, puedo precisar que antes de los doce años yo tocaba el piano bastante y que mi repertorio era muy distinto del habitual en los estudiantes de mi edad. Hacía Santamaría transcripciones para los editores y me daba las que consideraba apropiadas para mis facultades. De modo que mis clásicos, junto a Mozart, Beethoven, Clementi o Dussek, fueron Brull, Chueca, Caballero y Jiménez. Y un día por entonces, como quien regala un juguete, me regaló un manoseado ejemplar de las *Sonatas* de Beethoven, diciéndome: "Ahí tienes un arsenal de buena música. No dejes nunca de leerlo. Aprenderás, si lo haces, más de lo que podemos enseñarte tus maestros."

Durante los años en que actuaron simultáneamente Eslava y Arrieta, los alumnos del uno y del otro contendieron, no siempre pacíficamente, para la obtención de premios, cátedras y magisterios. Desde la Revolución quedó solamente Arrieta como único dispensador de mercedes. El Conservatorio pasó a ser su feudo y casi todo el profesorado procedía de sus clases.

Es muy interesante que yo diga acerca de la enseñanza de Eslava, porque lo sé por mi maestro Serrano que seguía el mismo procedimiento, que nunca trabajaron sus discípulos esa disciplina abstracta y casi fantástica que se llama contrapunto antiguo o severo sobre cantollano. Eslava decía a sus alumnos que leyeran el capítulo de su tratado en que se estudian las especies del contrapunto antiguo sobre cantollano para que no ignorasen que en el mundo imaginario de los pedagogos había existido la práctica de tales inútiles chinerías.

Y empezaba su enseñanza con el estudio de lo que llama contrapunto sobre cantigo de órgano según la escuela moderna, que es el único verdadero y vivo contrapunto de Bach y de todos los compositores que han usado el contrapunto en el mundo.

Ni yo he escrito jamás un contrapunto sobre cantollano según la escuela antigua ni me remuerde la conciencia de habérselo hecho escribir a mis discípulos. Entre otras razones, porque eso que llaman cantollano los tratadistas de contrapunto no ha existido nunca en la realidad. Por lo tanto, ni Palestrina, ni Victoria, ni Orlando de Lasso, ni Fernando de las Infantas escribieron ese contrapunto de especies ilusorias, sino el real y efectivo sobre el verdadero canto llano o gregoriano usado en la liturgia católica, que en nada se parece al de las escuelas.

En cambio los que se matriculaban en la clase de Arrieta sí que practicaban el contrapunto antiguo, pero no bajo su dirección, sino bajo la férula bonachona de su auxiliar Tomás Fernández Grajal. En esta clase preparatoria permanecían los alumnos tres cursos y pasaban a manos de Arrieta en los dos últimos.

Contaba mi padre, que fue su discípulo, el procedimiento seguido por Grajal en sus correcciones. Cuando llegaba un pasaje que no le parecía

bien lo señalaba con el dedo índice. Hacía un movimiento ondulatorio de la mano, del pulgar al meñique, como cuando decimos: “Así..., así...” Se quedaba un momento meditando, con leves intentos de avanzar la pluma hacia el papel... Y, al fin, haciendo con la cabeza un gesto de resignación de los que significan: “¿Qué se le va a hacer? ¡Paciencia!”, proseguía tranquilamente su examen. Todo ello sin hablar palabra y sin escribir una nota.

Eran los hermanos Grajal excelentes músicos, discípulos de Arrieta, que al fin se dedicaron exclusivamente a la enseñanza. En la biblioteca del Conservatorio se conservan los originales de sus óperas *El príncipe de Viana* y *Una venganza*, ambas con libreto del inevitable Don Mariano Capdepón. En ellas se ve que poseían a la perfección los tópicos de la ópera italiana.

Parecían gemelos y su romántica característica fisonomía se podría sintetizar como un mar de abundantísimos cabellos y barbas, en donde no se descubría más que los ojos, armados de gruesos cristales de miope los de Tomás, sin gafas los de Manuel. En la enciclopedia Espasa hay retrato de ambos. Pero para el escrupuloso restablecimiento de la verdad histórica debo advertir que al que allí se le llama Tomás es Manuel y al que se le llama Manuel es Tomás.

Cuando los alumnos llegaban a la clase de Arrieta les hacía escribir aún alguna fuga, estudio al que daba la mayor importancia. Decía, con gráfica frase, que lo hacía para buscar el pelo en el huevo, significando así su anhelo de pulcritud en la escritura polifónica. Efectivamente, sus correcciones eran modelos en ese sentido. Y después practicaba exclusivamente la música dramática sobre los textos de Capdepón y Arnao, preludeo, recitado y romanza en el cuarto curso y concertante en el quinto. Y en esto sí que no puede haber quien dude de la competencia de Arrieta.

Es de la mayor importancia justipreciar la preparación de los alumnos en sus estudios técnicos al llegar a la clase de composición. Hasta principios de siglo todos los estudiantes de música de España aprendían armonía en el tratado de Eslava, unos con el auxilio de la Guía de Aranguren y otros sin él. Yo conservo en mi biblioteca los trabajos de mi padre (se-

gundo premio en 1878), que estudió con Hernando, y se ve que, sin usar la Guía de Aranguren, el orden y los ejercicios complementarios eran muy parecidos.

Después el único método empleado en el Conservatorio ha sido el de Arín-Fontanilla. Y cuando se ha intentado sustituirle ha sido imposible por que su vitalidad es tan extraordinaria que sigue empleándose como continuación inconexa y arbitraria de los dos primeros tomos del de la Sociedad Didáctico Musical.

Ha ocurrido en esto como en la naturaleza. Los seres fuertes mueren de repente de un ataque al cerebro o al corazón. Los debiluchos, enclenques y cacoquimios se hacen centenarios entre potingues y cataplasmas.

La Escuela de Composición de Eslava, que había formado varias generaciones de compositores, entre los que estaban, sin contar más que a los excelentes, Caballero, Bretón y Chapí, murió a consecuencia de picaduras de cínifes. El empuje de personalidades tan eminentes como Conrado del Campo, compositor de inspiración torrencial; Pérez Casas, director de orquesta de técnica perfecta y maestro consumado en cuantas actividades musicales ejerció, y García de la Parra, eminente pedagogo, puro y sin mezcla ni aleación de ningún otro metal musical, no ha bastado para matar el Arín-Fontanilla, que sigue dominando impertérrito el campo de la enseñanza de la Armonía en España. Y lo que te rondaré...

También fue desplazado el tratado de Contrapunto y Fuga de Eslava. Pero éste no tuvo sucesor español. El sucesor casi único entre nuestro profesorado fue el francés de Teodoro Dubois.

El primer ejemplar de este libro que llegó a España tal vez fuera el de la clase de Composición de Serrano que yo utilicé. Y cuando le leí y realicé varias fugas con los motivos que en él se incluyen vi con claridad que no me enseñaba nada nuevo que no supiera ya por Eslava y más aún por un trato asiduo desde mi infancia con las invenciones y fugas de Bach. Nunca tuve ni tengo la excesiva estimación que tienen por ese libro muchos de mis compañeros.

Pero tampoco le desestimo. Es un libro de enseñanza como otro cualquiera. Aunque, en mi opinión, el hablar de contrapunto sobre canto de

órgano, según la escuela moderna, como hace Eslava, es un indudable progreso sobre todos los libros de la materia.

No es lo malo emplear un libro para la enseñanza, porque ello es casi indispensable, como programa y guía. Lo malo es convertir ese libro en un código infalible, dogmático, al que no se puede faltar sin caer en la herejía. Y esto es lo que ha ocurrido en España con el Dubois. Con su autoridad, no faltarían aquí maestros que suspenderían a Bach en unas oposiciones.

Esta excesiva estimación por los libros teóricos ha sido a mi entender la principal causa de que el tratado de Armonía de la Sociedad Didáctico Musical se haya frustrado. Quisieron sus autores hacer una obra descomunal y nunca vista que superase a cuantos tratados de Armonía en el mundo han sido. Como aquellos célebres canónigos de la catedral de Sevilla que dijeron: "Hagamos una obra de la que digan los venideros que quienes la proyectaron estaban locos." Y esto es muy bueno para las catedrales, pero no para los tratados didácticos, libros de enseñanza y manuales de ciencias y artes, familia modesta y de obligatoria humildad a la que debe estar prohibido todo conato de sublimidad en la expresión. ¡Llaneza, muchacho, llaneza, que toda afectación es mala!

Entre los muchos méritos que Eslava puede ostentar en la historia de la música española no es el menor el de haber sintetizado la enseñanza en todos sus grados. Y en algunas maneras el de haber sido el primero en España que entendió que de ellas podía darse una enseñanza sistemática. Por ejemplo, de la melodía y discurso musical. Tiene esto importancia tan grande que es preciso reconocérsela aun a través de lo que se dice en algunos libros extranjeros, aunque si nombrarnos, como ocurre en otras ramas de la cultura. Por ejemplo, Toch, en su tratadito de Melodía, se extraña de que sobre tan interesante materia no se haya escrito nada o casi nada. Ignora que hacía medio siglo que Eslava había escrito su tratado.

Y del desconocimiento entre nuestros músicos de hoy de la sistemática Escuela de Eslava nace el excesivo aprecio hacia algunos libros extranjeros que no pasan de ser manuales corrientes sin nada que les sitúe fuera de la mediocridad. Por ejemplo, el tratado de Composición de Lobe, que

circula entre un sector de nuestros estudiantes con un prestigio muy superior a sus merecimientos. Y como se ha extendido por ahí que es el que recomendaba Falla a quienes le pedían consejo, ¡hásele convertido en libro sagrado de la secta de los autodidactas! ¡Ahí es nada! ¡Con ese librejo se puede aprender a componer sin saber armonía! ¡Y hasta sin saber solfeo! Para eso está el apéndice, en donde se dan las instrucciones necesarias.

Ahora que los que tenemos la obligación de conocer el asunto por medios no tan expeditivos nos convencemos pronto de que Lobe ha colaborado no sólo con los grandes clásicos, sino con los grandísimos, que son Gedeón y Pero Grullo.

Pero por esto yo tampoco desprecio a Lobe. Con su tratadito se puede aprender a componer lo mismo que con otro cualquiera. Los tratados de Composición tienen mucha semejanza con los libros de cocina. Con las mismas recetas, usadas por distintas manos, saldrán bodrios y bazofias en unos casos y manjares dignos de los dioses en otros.

La muerte de Arrieta planteó en el Conservatorio el grave problema de la sucesión en su cátedra. Arrieta, como todos los grandes artistas, puede tener partidarios y antagonistas. Los que hemos penetrado en la psicología del hombre podemos tener poca estima hacia su carácter, tan asequible a la adulación y tan propenso a dejarse llevar por simpatías y antipatías personales. Pero todos hemos de reconocer la extraordinaria importancia de su paso por la historia de la música española.

Como maestro, ahí están Bretón y Chapí, rodeados de gran número de músicos de segunda fila, que supieron perfectamente su oficio. Como compositor, ahí está su *Marina*, a la que podemos llamar inmortal a boca llena, ya que ha resistido los embates de críticos de las escuelas más dispares y manoseos de centenares de acaramelados tenores.

No era fácil encontrar un sucesor de su altura. Los partidarios de Chapí, hueste numerosa y llena de acometividad, creyeron que no podía admitirse la duda siquiera de que nadie pudiera disputarle el puesto.

Lo desempeñó interinamente, con satisfacción evidente de discípulos y comprofesores. La sombra de Arrieta, la unanimidad de la crítica elogiosa

y los éxitos duraderos de *La tempestad* y *La bruja*, pesaban mucho en el ambiente musical de España.

Pero como los hombres proponen y los ministros disponen, el ministro de Fomento, que era entonces Don Alberto Bosch, dispuso que el elegido fuera Emilio Serrano, compositor que no había alcanzado la popularidad precisamente por haber cultivado con más entusiasmo y asiduidad que ninguno de sus contemporáneos el género de la ópera. Además tenía en su haber una carrera honrosa, aunque modesta, como profesor oficial de Solfeo. Quizás su temprano, constante y reverente culto a la Pedagogía le valió tan honrosa victoria sobre sus rivales.

Conocidas las circunstancias en que Don Emilio Serrano llegó a la cátedra de Composición del Conservatorio, fácil es explicarse la enemiga con que le distinguieron muchos de sus compañeros. Entre ellos había muchos de los compositores sin componer que creen que para hacer una ópera o una sinfonía no hay más que ponerse a ello y coser y cantar...

Los partidarios de Chapí, que eran muchos dentro y fuera del Conservatorio, se pusieron decididamente enfrente. Tanto que muchos de los alumnos aventajados de Arín o Fontanilla, por ejemplo, continuaban con ellos los estudios de Composición para no caer en las manos que tan profunda y sinceramente desestimaban.

Precisamente por haberme yo captado la antipatía de Fontanilla, en contra de cuya voluntad había ganado el primer premio de Armonía en su clase, entré en la clase de Serrano, y desde luego comprendí que era un músico de muy otra categoría de la mayoría de aquellos que en el Conservatorio le rodeaban.

Esto me hizo penetrar muy pronto en su intimidad y además de seguir con asiduidad sus clases asistí como testigo constante y auxiliar en ciertos menesteres subalternos a la composición de sus últimas obras: el *Cuarteto en re menor*, las *Canciones del hogar*, las zarzuelas que no llegaron a representarse *Balada de los vientos* y *La voz de la tierra*, ambas con libro de Fernández Shaw, y el poema sinfónico *La primera salida de Don Quijote*, que tuve la satisfacción de que me fuera muy cariñosamente dedicado.

Y ahora es el momento de que yo declare, por imperativo ineludible de mi honestidad profesional, que mi participación en el trabajo del maestro en todas esas obras fue simplemente el de un copista ilustrado, es decir, que ni en la concepción, ni en la realización ni en la orquestación hay una sola nota mía. Y lo digo porque en alguna otra ocasión, por músicos de la generación anterior a la mía, si no se decía se insinuaba, se daba a entender o no se desmentía la especie de que en la composición de algunas de las obras de Serrano habían intervenido, con colaboración importante, algunos de sus discípulos.

Serrano, como su maestro Eslava, prescindía por completo del contrapunto sobre canto llano según la escuela antigua. En cambio trabajaba con minuciosidad el contrapunto sobre el canto de órgano y la fuga. Al mismo tiempo empezaba a pedir trabajos de composición, siguiendo paso a paso, aunque no al pie de la letra, la marcha del tratado de Melodía y Discurso Musical de Eslava.

No ha faltado quien vitupere a Serrano por este procedimiento de hacer componer con los modelos de Eslava aquella abundancia de períodos de música con condiciones dadas. Por ejemplo, Emilio Vega, uno de los más cumplidos maestros que salieron de aquella clase, decía que los tales períodos le habían producido tanto hastío que se le habían quitado las ganas de componer para toda la vida.

Causas mucho más complejas habríamos de encontrar indudablemente si investigásemos acerca de la escasez de producción musical de Emilio Vega y de otros aquejados de la misma debilidad.

Y no es, entiéndase bien, que yo preconice el sistema como inmejorable o insustituible. Es que para enseñar la Composición, como para enseñarlo todo en el mundo, hace falta un orden. Y sobre todo saber hacer lo pequeño antes de emprender lo grande. Querer hacer óperas y sinfonías antes de saber hacer canciones es un absurdo que ha llevado a muchos descalabros.

Gluck, Haydn, Mozart y Beethoven eran el pan cotidiano en la clase de Serrano. Dos días a la semana se dedicaban siempre a la lectura al piano de obras clásicas, a cuatro manos si de obras sinfónicas o de cámara

se trataba. Al piano el maestro y cantando los discípulos con las óperas. Así conocimos todo el repertorio de Wagner y muchas obras de las que por entonces eran de actualidad.

Descubría Serrano su simpatía por el viejo repertorio italiano, cuando venía a cuento la cita durante la corrección de nuestros trabajos. Leía las obras de Wagner; pero no necesitaba libros para recordar tal o cual fragmento de Bellini, Donizetti o Verdi, que tocaba de memoria con completa seguridad.

Midiendo la eficacia de la enseñanza por el nivel alcanzado por sus discípulos, podemos personalizar su alumnado en algunos nombres, limitándonos a dos generaciones bien determinadas. Pertenecen a la primera Conrado del Campo, Ricardo Villa, Emilio Vega, Facundo de la Viña, Francisco San Felipe y José Subirá.

Con la mera evocación de esos nombres podemos apreciar en primer lugar que las diferencias entre ellos son más importantes que las semejanzas, prueba indudable de que el maestro no ejercía sobre los discípulos ningún género de coacción y menos que otra alguna la de las propias obras.

Ni siquiera hay entre ellos esa comunidad o por lo menos coincidencia en los procedimientos que llegan a hacerse tópicos, lugares comunes, entre todos los compositores del mismo país y del mismo tiempo.

Conrado del Campo, compositor de inspiración desbordada, rompe con toda fórmula y con toda disciplina; Ricardo Villa, en cambio, en su música y en su vida, es la disciplina personificada, respetuoso hasta el exceso con todos los lugares comunes consagrados en la vida y en el arte; Facundo de la Viña, original temperamento poético, intensamente dramático, adolece de una falta de oficio, de una escasez visible de habilidad técnica, que frustra sus obras por la evidente falta de equilibrio entre lo ambicioso del intento y la desmaña en su realización; Francisco San Felipe, muy aventajado estudiante, con obra de importancia e interés durante su pensión en Roma, sucumbe al rebajamiento y la sordidez del ambiente, muere sin haber podido dar la medida de su talento en una obra digna: dirige y compone zarzuelillas en el Teatro de Novedades,

último refugio del agonizante género chico, en colaboración con Cayo Vela, también discípulo de Serrano en la generación siguiente.

Muy sobresalientes alumnos en la clase de Serrano fueron Emilio Vega y José Subirá. De temperamentos antagónicos en la composición, Vega difícil y concentrado, Subirá fácil y expansivo, dejaron muy pronto de componer música por haber encontrado ambos sendos caminos profesionales en donde habrían de obtener muchos éxitos y para lo que les sirvieron eficazmente sus amplios estudios en aquella clase.



EL BIBLIOTECARIO
DEL
REAL CONSERVATORIO DE MÚSICA
PARTICULAR

Allegro



Julio Forner

DI-CAT GRATO ANIMO PATR. FEL. ELECT. REG.
ACCAD. SANCTI FERDINANDI IN FER. NATIVIT.
DOMINI ANNO MCMLIII.

Emilio Vega ha sido uno de los más eminentes maestros en la dirección de bandas, primero en las civiles de Ciudad Real y Valencia, después en la de Alabarderos como digno sucesor de Pérez Casas. Discípulos suyos son más de la mitad de los directores de bandas españolas, que acreditan su enseñanza.

Subirá es nuestro musicólogo más fecundo, de erudición abundantísima y de muy amplia y comprensiva visión crítica de las cosas y de las personas.

Con la generación a la que yo he pertenecido no faltaron tampoco personalidades de mérito, aunque los resultados hayan sido aún más pobres porque las circunstancias eran cada vez más duras y los compositores que salíamos del Conservatorio nos encontrábamos con que fuera no había nada que hacer.

No he de citar más de cuatro nombres entre los de mis discípulos en la clase de Serrano y veremos que existe entre ellos la misma diversidad que entre los de la generación anterior: García de la Parra, Calés, Esbrí y María Rodrigo.

García de la Parra procedía de la clase Fontanilla. Consciente o inconscientemente le tomó muy pronto como modelo y consiguió parecerse a él de modo sorprendente, tanto que quienes no hayan llegado a conocer a Fontanilla pueden formarse idea muy exacta de como fue recordando a García de la Parra.

Desde su iniciación en los estudios de Composición manifestó una decidida vocación por el profesorado, y todos sus esfuerzos, muy pronto coronados por el éxito, se dirigieron a ser profesor del Conservatorio. Sus ensayos de Composición, de limpia escritura académica, tienen siempre carácter pedagógico: son una continuación en línea recta de los bajos y triples utilizados en la enseñanza. Como profesor ha cumplido perfectamente su misión y hoy podemos decir que ha superado a su modelo Fontanilla.

La misma vocación por la enseñanza tuvo Francisco Calés, pero por las circunstancias de su vida no pudo desarrollarla dentro del Conservatorio. Y ello ha sido una gran pérdida para la enseñanza oficial, porque los conocimientos técnicos de Calés eran menos limitados que los de Parra. Los de éste se referían exclusivamente a la Armonía y los de Calés se extendían con igual competencia a las demás disciplinas de la Composición.

La necesidad de ganarse la vida con la profesión le llevó a ser director de banda en el Ejército y ha sido de los más eminentes. En esa dirección ejerció muchos años la enseñanza y entre los músicos mayores es una ga-

rantía de competencia el haber sido su discípulo. La iniciación de su carrera de compositor no pudo ser más brillante, pero la terrible lucha que hay que sostener para llegar a la satisfacción platónica de ver nuestras obras en los atriles le hizo renunciar a una carrera que tan prometedora había comenzado.

También fue músico mayor en el Ejército Francisco Esbrí y también se ha dedicado con éxito a la enseñanza de ese ramo de la profesión. Pero su personalidad de compositor, que ha quedado casi desconocida del gran público, es a mi juicio una de las de más auténtico valor en la historia contemporánea de la Música española.

Durante su época de pensionado en Roma, que coincidió aproximadamente con la primera Gran Guerra, escribió varias obras de verdadera importancia, que yacen olvidadas en la biblioteca de la Academia de San Fernando. La sinfonía, el oratorio y sobre todo la ópera, o mejor el drama lírico, sobre *Espectros*, de Ibsen, son obras que honrarían a un compositor consagrado de cualquier país. Solamente el intento de construir un drama musical sobre el texto mismo de una traducción cualquiera de la obra de Ibsen, en los tiempos en que todavía estaban vigentes entre nosotros los libretos ramplones de Arnao y Capdepón, era digno del mayor aplauso. Pero es que la obra está realizada con una gran ambición y con una riqueza de medios que en ocasiones llega a lo genial.

Presencié alguno de los intentos que hizo Esbrí para que su sinfonía fuese interpretada. Se recibía la idea, por quienes tenían el deber de haberla realizado, como si se tratase de construir un nuevo monasterio del Escorial en la Corredera Baja de San Pablo.

Que obras de esa importancia y de esa belleza hayan quedado y queden sin la merecida ejecución es un signo de la ruindad de nuestro ambiente. Del compositor español se desconfía siempre; se lo acoge con mal disimulado menosprecio, precisamente por quienes debían estimular la producción y hacer propaganda de las obras con devoción y entusiasmo. ¿Qué hubiera sido de Brahms, pongo por caso, sin los directores de orquesta alemanes, que aceptaron sus obras, las interpretaron, las propagaron y lle-

garon en alguna ocasión a ejecutar dos veces en el mismo concierto para que el público fuera enterándose?

María Rodrigo era pianista excelente, discípula de Tragó, y en la clase de Serrano adquirió una técnica depurada de compositora que le llevó a una cumplida maestría en el desempeño de los más variados menesteres profesionales. Escribió obras en todos los géneros que debían continuar en los programas españoles.

Otros discípulos de Serrano, Fuster, Cotarelo, Bustinduy, también se beneficiaron de los conocimientos allí adquiridos para perfeccionar y transmitir su técnica de instrumentistas y profesores.

A Serrano, como compositor, como a tantos otros, le rodeó primero la incomprensión, después la envidia y el rencor. Sobre sus obras se emitía o se aceptaba un juicio desfavorable sin tomarse la molestia de conocerlas. Hay un hecho muy significativo que lo revela así. Un estudio sobre la ópera española de Rafael Mitjana, crítico muy inteligente y ecuánime, pero algún tanto extraviado por su decidido partidismo a favor de Pedrell, se dice, al llegar a tratar de Serrano y su *Doña Juana la Loca*: “En esta obra hay bastante más de lo que la gente cree.”

El caso se ha repetido muchas veces: oímos los juicios de la maledicencia; no nos enteramos directamente. El enterarse no es fácil, porque las obras, si llegan a estrenarse, en contadísimos casos llegan a incorporarse al repertorio. Y cuando por azar nos enteramos vemos con sorpresa que en las obras “hay bastante más de lo que la gente cree”.

La frase de Henri Collet de que Serrano era un pobre hombre sin cultura no tendría más importancia que la de cualquier otra injusticia de las que cometen los críticos que no se enteran si no reflejase un estado de opinión y si no se viera en ella claramente que se había engendrado entre los mismos discípulos de Serrano en alguna tertulia de café filarmónico.

Porque a Serrano le han negado muchas veces sus mismos discípulos. Entre los cuales, dicho sea en mi honor, nunca me he contado. Y eso que por circunstancias especiales en que viví con respecto a él pude apreciar mejor que otros sus cualidades y sus defectos como hombre y como artista.

Y el principal defecto era el de la desconfianza en sí mismo y, por lo tanto, el reflejo que ella producía sobre sus discípulos.

Nada más contrario al endiosamiento que caracteriza a muchos artistas que la vacilación en que Serrano se hallaba con respecto al juicio que le merecían sus propias obras y las de sus alumnos. Solía repetir muchas veces: "Si hay algo bueno en mis obras es por lo bien que me han enseñado." Se refería a sus maestros de Armonía y Composición, Aranguren y Eslava. Y la verdad es que en sus obras había bastante, y bastante bueno, que no podía atribuirse a su aprendizaje escolástico. Como ocurre, fenómeno natural, en las obras de todos los verdaderos compositores.

De aquí la desconfianza en las obras de sus alumnos, hasta en las de los que consideraba él mismo como sobresalientes. Y como su carácter era débil e irresoluto; como sus enemigos no lo eran, en muchas ocasiones le vencían en oposiciones y concursos por no defender con fe y energía las obras de sus discípulos.

La cualidad primaria de compositor que puede apreciarse en sus obras es la elegancia natural en la melodía y en la armonía. El defecto más visible, una cierta falta de elaboración acabada, algún desaliño en la realización, por falta de trabajo insistente. Se conformaba pronto con lo que se le ocurría y lo realizaba con facilidad afluente, quedando las obras en un nivel más bajo del que podía esperarse de sus buenas facultades y de su maestría.

De todos modos, el balance final de los resultados de su clase ha de ser favorable, porque si no salimos grandes compositores, cosa que generalmente no producen los conservatorios, salimos en buen número los músicos que hemos desempeñado honrada y dignamente nuestros menesteres profesionales.

Don Tomás Fernández Grajal, a quien hemos conocido como auxiliar en la clase de Arrieta, ascendió a catedrático al poco tiempo del nombramiento de Serrano y simultáneamente con él regentó la enseñanza con probidad y competencia. De su clase salieron músicos notables, como el malogrado Rufino Arenal, Gregorio Baudot y Reveriano Soutullo, que alcanzó la popularidad con algunas zarzuelas.

A la muerte de Grajal pasó a ocupar la cátedra de Composición Bretón, que era titular a la sazón de la de Música de Cámara. A ésta había llegado no hacía mucho tiempo, como desagravio ofrecido por el claustro de profesores del Conservatorio para endulzarle las malandanzas que había sufrido en aquella casa a causa de la integridad de su carácter.

La inclinación a la pedagogía había sido en Bretón siempre muy débil. En su juventud solicitó tomar parte en las oposiciones a la clase de Armonía en las que triunfó Arín. En el jurado que se nombró para juzgarlas estaban Arrieta y Chapí. Bretón, prudentemente, desistió de hacerlas.

Bretón, que había dirigido el Conservatorio con el título de Comisario Regio en los diez años más brillantes de la vida del establecimiento, llegó a la cátedra de Composición muy tarde, cuando sus fuerzas declinaban rápidamente y amargado por las nuevas desventuras que le habían ocasionado las maniobras de ciertos malandrines de los que más vale no hablar. No tenemos afición a la novela picaresca. Pero a pesar de nuestra nativa aversión a esa clase de episodios no podremos menos de rozarlos con motivo del nombramiento como catedrático de Composición de Amadeo Vives. La historia de los últimos años de Bretón en el Conservatorio es una triste historia que recuerda las más lamentables aventuras que le ocurrieron a nuestro señor Don Quijote.

La personalidad de Amadeo Vives, más interesante aún que como compositor como hombre de vasta cultura literaria y de agudo ingenio, había hecho pensar muchas veces a sus amigos en llevarle al Conservatorio. Su director a la sazón, el violinista Fernández Bordas, que también había sido secretario del establecimiento y que fundadamente gozaba de fama de hacer allí la lluvia y el buen tiempo, como dicen los franceses, había dicho varias veces a Vives que en la primera ocasión le habría de llevar al profesorado del Conservatorio. Vives había asentido con complacencia, pues sentía cierta inclinación, no del todo confesada, a obtener un prestigio de maestro fuera del habitual ambiente teatral, en donde, naturalmente, le tenía muy alto y bien ganado.

La ocasión llegó con motivo de la jubilación de Serrano. Y entonces Bordas, tan decidido antes, se limitó a escribir una carta a Vives dicién-

dole que se había producido la vacante y que se lo comunicaba para que obrase en consecuencia. Vives, que no esperaba, ni nadie la hubiera esperado en su lugar, semejante tibieza, le contestó que la idea de ser profesor del Conservatorio, y menos de solicitarlo, no había partido de él, y que por lo tanto no haría más que esperar que se hicieran realidad los ofrecimientos anteriores. Sin duda habían llegado a Bordas influencias y pretensiones contradictorias y juzgó prudente permanecer neutral en la contienda que se avecinaba.

Empezó a circular entre músicos un creciente runrún en el que se barajaban los nombres de varios candidatos. Candidatos de varios colores. Alguno brillante. Otros bastantes desteñidos. Y precisamente entre los desteñidos estaba quien tenía más partidarios en el Conservatorio.

Ejercíamos por entonces la crítica musical en periódicos de mucha influencia política José Forns y yo. Teníamos una amistad fraternal nacida en las aulas y fortalecida con motivo de sus oposiciones brillantísimas a la cátedra de Estética e Historia de la Música, en las que yo, que me hubiera gustado hacerlas pero que no podía por incompatibilidad administrativa, le ayudé con todo interés.

Enterados de la actitud ambigua que Bordas había adoptado en el asunto, nos propusimos, con el juvenil generoso ardor de los pocos años, llevar a Vives a la cátedra de Composición del Conservatorio.

Empeñados en la empresa, que llegó para nosotros a ser cuestión de amor propio, no perdonamos medio, dentro de nuestras posibilidades, de conseguir lo que nos habíamos propuesto. Entre otras cosas, se nos ocurrió dirigir una carta al ministro, que firmaríamos todos los críticos musicales y las personalidades que simpatizaran con la idea, para pedir que, dada la gran figura artística del candidato, se le nombrase, sin pasar por los burocráticos trámites de oposición o concurso, innecesarios en su caso.

Muy pronto vimos que si fuera del Conservatorio Vives tenía un decidido ambiente favorable en el Conservatorio no lo era en modo alguno.

No había ningún partidario entusiasta y decidido. Los profesores que firmaron la carta lo hicieron por compromiso casi sin excepción. En cambio los antagonistas eran feroces, implacables. Había alguno, entre la clase

de profesores de orquesta, que manifestó un odio africano. Rencores nacidos en algún ensayo tempestuoso.

Pero de todos modos obtuvimos una pequeña mayoría que nos sirvió para llevar al concurso, si se celebraba, la seguridad del triunfo. Efectivamente, el concurso se convocó y Vives no quería presentarse por no exponerse a un fracaso que, dado el ambiente, no era nada improbable. Pero tales seguridades le dimos, después de cerciorarnos de que los amigos no desertarían en el momento oportuno, que se presentó y obtuvo la mayoría suficiente en el claustro del Conservatorio, en la Academia de Bellas Artes y en el Consejo de Instrucción Pública. Otros dos compositores tuvieron votos en el claustro del Conservatorio: Vicente Arregui, bastantes, y Oscar Esplá, muy pocos.

No habían de pasar muchos años sin que Esplá obtuviese, merced al instinto de baja adulación que distingue a ciertas colectividades cuando gregariamente se dejan manejar por intrigantes audaces, lo que el claustro del Conservatorio le hubiera debido dar en justicia. Entonces pudo exclamar Esplá con el Fernando de *Consuelo*, de Ayala:

“Dichas que yo merecí
en pago de amor sincero,
por tan oscuro sendero
¡qué tristes llegáis a mí!”

Los caciquillos del Conservatorio creyeron que les convenía tener de su parte a quien presumían de mucha influencia en las vicisitudes de la revuelta política española.

Llegó Vives a la cátedra de Composición en tiempos en que, entre otras labores de menor importancia, estaba febrilmente entregado a la composición de *Doña Francisquita*, que había de ser tal vez su obra más considerable. Empezó a dar su clase con entusiasmo, pero muy pronto comprendió que los menesteres pedagógicos le consumían tiempo y energías que necesitaba para cosas más importantes. Además vio que el sueldo no le

alcanzaba para pagar el coche en que iba siempre al Conservatorio. Y un buen día me cedió clase y sueldo, dando un adiós definitivo a la enseñanza.

Había yo conocido a Vives en el Teatro Real, en la temporada del estreno de su ópera *Colomba*. Estaba yo de maestro concertador, y Villa, que la iba a dirigir, me escogió para enseñar su parte a varios de los cantantes italianos que iban a interpretarla, no tanto por mis habilidades musicales como por mis conocimientos de fonética castellana, muy necesarios para conseguir que pronunciasen las palabras de una manera pasadera. Con este motivo traté a Vives con bastante intimidación durante aquellos laboriosos ensayos. Después no dejamos nunca de sostener una buena amistad y llegué a formar una idea muy exacta, y de alta estimación, de aquel hombre, por tantos conceptos eminente, pero más que nada interesante en su conversación, reveladora de una vastísima lectura y de un ingenio sobresaliente.

Si Vives, como es casi seguro, sufrió una decepción al enfrentarse con los alumnos en su clase de Composición, no la sufrí yo menor al encargarme de continuar su misión pedagógica. Como Vives, en su carrera de compositor, no había hecho más que óperas y zarzuelas, creí yo que en su clase se dedicaría a enseñar a hacer zarzuelas y óperas. Grande fue mi sorpresa cuando me enteré de que en vez de esto se dedicaba a pronunciar conferencias teóricas sobre algo así como una filosofía de la técnica que habían de sonar muy extrañamente en los oídos de los estudiantes del Conservatorio.

Excusado es decir que no seguí al maestro en esa elevada senda. Me dediqué, como antes y como después, a enseñar modestamente lo fundamental de la escritura, aquellos procedimientos consagrados por el uso de los maestros, verdaderos lugares comunes del arte de la Composición, sin los cuales es imposible la realización práctica de las obras musicales. Y, naturalmente, enseñarlos escribiendo. Y enseñarlos viendo cómo los han usado con unánime coincidencia todos los grandes maestros.

Porque aquella frase que se atribuye a Falla de que enseñar a hacer cuartetos como los de Beethoven es una de tantas manera de aburrirse y de perder el tiempo, no pasa de ser una humorada que puede extraviar

lamentablemente a quien la tome en serio. La única manera de aprender a hacer las cosas en el mundo, lo mismo las sinfonías que los zapatos, es observar con atención cómo las hacen los que las hacen bien. Hasta ahora no se ha inventado otra.

Como la actuación de Vives en el Conservatorio fue tan corta y por ciertas circunstancias personales muy poco práctica, no puedo asegurar cuales hubieran sido sus normas técnicas para el adiestramiento de sus alumnos. Pero tengo en ese sentido una información directa de inapreciable valor: la de haber sido durante algún tiempo su colaborador en la composición de una ópera, *Rocío*, con un estimable libreto de Francisco Tristán Larios hablado en un estilo verdaderamente popular. Me propuso la colaboración como un medio de que yo, que ya había tenido algún éxito en los conciertos, empezase a trabajar en la composición teatral, haciendo de ello una profesión lucrativa.

No hay que decir con cuanto entusiasmo acepté la idea. Un gran maestro, el más popular y acreditado en el teatro de entonces, se avenía a colaborar con un principiante recién salido del Conservatorio. Y empecé a trabajar. Pero muy pronto vi que la colaboración iba a ser imposible porque las divergencias que nos separaban eran fundamentales. Al llevarle los primeros trozos de música, mal o bien pero completamente realizados, me dijo que no era ese el procedimiento que convenía. Quería que le llevase las ideas en esbozo para llevarlas él a buen término. Confieso que no entendí bien como se podía hacer esto. Y por tanto, a pesar de mis buenas intenciones y de haberlo intentado tenazmente, los resultados eran siempre los mismos. Los fragmentos podían ser mejores o peores, pero su realización estaba acabada.

Cuando alguna vez le exponía ciertas dificultades y proponía pedir al libretista algunas modificaciones del texto literario, siempre me contestaba lo mismo: "Nada de pedir reformas en el libreto. Se las harán y no servirán para nada. Lo dejarán peor. Así no acabaremos nunca. Haga usted la música y sobre ella hará la letra el libretista."

El hacer música dramática sin letra y adaptarla después era para mí el colmo de los absurdos. Y cuando me convencí de que era el procedi-

miento constante en Vives me expliqué muchas cosas que antes me habían extrañado profundamente. Y disculpé y compadecí a sus libretistas.

También me daba consejos en la instrumentación. En ellos se traslucía que su principal preocupación era la de que yo incurriese en sus propios defectos de exceso por acumulación. Un criterio puramente matemático. Me decía: "Divida usted la cuerda. En este pasaje, en vez de primeros y segundos, escriba sólo los primeros divididos." Y yo me acordaba de la frase humorística de Serrano: "En instrumentación es lo contrario que en la guerra. En la guerra se dice: divide y vencerás, en instrumentación hay que decir: divide y serás vencido."

También decía: "Escribid siempre a instrumentos menos sonoros de los que haya parecido conveniente de primera intención. Si se nos ocurre poner un pasaje a los trombones, pongámoselos a las trompas. Si a las trompas, pongámoselo a los clarinetes."

La simplicidad del criterio era evidente. Algo así, y perdóneseme la irreverencia, como de gato escaldado que del agua fría huye. Y me acordaba del miserere de *El trovador*, que sirve de ejemplo en todos los tratados de Orquestación...

Nuestra colaboración llegó a un momento en que el maestro me dijo: "Ya ha trabajado usted bastante. Yo haré lo que falta. Y para la orquestación definitiva ya nos pondremos de acuerdo."

Ni la ópera se concluyó ni volvieron a aparecer aquellos fragmentos, a pesar de que en varias ocasiones intenté recobrarlos.

Sin duda se los llevó el diablo. Pero yo había penetrado íntimamente en la manera de trabajar de uno de los compositores más aplaudidos de la época. Y de ello había sacado muy provechosas enseñanzas.

Vives, como Bretón, como todos los grandes artistas, era poco hábil en el manejo de los resortes burocráticos. No tenía amigos entre los que sabían manejar los oficiales de la Instrucción Pública. Y no le concedieron, cuando la solicitó, aquella gracia de considerarle como pensionado, que obtenía fácilmente cualquier estudiantito repipio de los de matrícula de honor en todas las asignaturas. Y cuando fue a América para estrenar *Doña Francisquita* hubo de dimitir su cargo en el Conservatorio. Después,

a su regreso, quisieron compensarle haciéndole catedrático de Armonía. Se repetía el caso de Eslava. Pero la Providencia le liberó, con la muerte, de esa y de otras esclavitudes.

Y después de varias vicisitudes, en que pasó la cátedra de manos de Conrado del Campo a las mías y viceversa, vinieron a ocupar definitivamente las cátedras Conrado del Campo y Joaquín Turina, por concurso, en el que la plaza anunciada se desdobló para no desairar a ninguno de los dos eminentes maestros.

Es de advertir que ni en aquella ocasión ni en otras varias pude yo pretender ser catedrático numerario del Conservatorio por incompatibilidad administrativa con mi cargo en el Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. La compatibilidad no ha llegado a ser posible hasta una disposición general del ministro Ibáñez Martín.

Conrado del Campo tenía entonces un gran prestigio como maestro de composición, ya que muchos de sus discípulos en la clase de Armonía, que había ganado hacía tiempo por oposición libre, continuaban con él sus estudios, prefiriendo su magisterio al oficial del Conservatorio. Creció de tal manera su prestigio en la enseñanza que llegó a considerársele como el maestro de todos. Hubo tiempo en que no había en España otro maestro que él.

Esto tal vez le perjudicase en su carrera de compositor, pues hasta sus discípulos más adictos estimaron en más su enseñanza que sus obras. Yo no sé, porque es muy difícil penetrar en los sentimientos ajenos, hasta qué punto esto pudo satisfacerle. Yo puedo decir que a mí me hubiera llenado de amargura.

Tal vez Conrado del Campo era un sacerdote convencido y lleno de fe en la religión pedagógica. Yo soy un sacerdote escéptico y no estoy lejos de creer que en la formación de los artistas, los que nos titulamos sus maestros, no somos en el mejor de los casos más que uno de los muchos elementos, y no el más importante, que a ella contribuyen y le da carácter.

Muy de corazón celebraría yo que su prestigio de maestro hubiese endulzado de algún modo el trágico destino de Conrado del Campo como

compositor. Es muy probable. Porque, por fortuna para él, tenía un optimismo infantil, a prueba de desdenes y desengaños.

Componía con la ciega confianza de una fuerza de la Naturaleza y acumulaba obra tras obra en un incesante producir, sin que le descorazonase el ver que la mayoría no llegaban al público y las que llegaban casi nunca conseguían una segunda audición.

Muy de cerca pude observarle en una temporada en la que colaboramos poniendo música por compromiso a un indigesto zarzuelón, libro de Luis Pascual Frutos, de los de chambergo y tizona, doncella cándida, tabernero socarrón y tercios de Flandes. Mi buen gusto literario se encabritó de tal manera que para poder componer la música solamente leí de aquel fermentado libreto las primeras páginas y aquellos cantables que me tocaron en suerte. Con irreprimible hastío, con muy difícilmente superable desgana, compuse la música que me correspondió. Conrado hizo la suya con el mismo entusiasmo de siempre y puedo asegurar que en ella hay trozos de excelente calidad, muy superior al nivel acostumbrado en la zarzuela, hasta en la de los más acreditados maestros. Y en otros muchos casos le ocurrió lo mismo, llegando a ser las obras inejecutadas muchas más de las que salieron al público.

Los resultados en la clase de Conrado del Campo fueron muy desiguales. Puede decirse que allí se han formado los mejores compositores de estos últimos tiempos. Y a la vez otros alumnos han salido de aquella clase poco más o menos como habían entrado. Esto, que a muchos sorprenderá, tiene muy fácil explicación. A los pocos discípulos que por sus excelentes disposiciones naturales o por una suficiente preparación anterior eran capaces de aprovechar una enseñanza orientada hacia un nivel de alta estética y técnica superior, las lecciones de Conrado les servían de mucho y les proporcionaban sustantífico alimento. Para la mayoría de los alumnos, sin disposiciones naturales y con una preparación chapucera, aquellas sabias disquisiciones no podían ser otra cosa que soporífera jerigonza. Ocurría lo que con la filosofía según Valera en su *Asclepigenia*: que a los listos les hacía listísimos; pero a los tontos, en lugar de corregirles su tontería, se la exacerba y les hace tontísimos.

A Conrado del Campo, tal vez más que a ninguno de sus contemporáneos, le cupo la triste suerte de ser incomprendido hasta por los que pretendían ser sus más fieles discípulos y seguidores. La crítica, que entre nosotros en lo que se refiere a la música no ha pasado de ser una traducción no siempre fiel de lo que se escribía en París, no decía nada o decía vaciedades sin sentido cuando había que juzgar algo sobre lo que no hubieran opinado Lalo, Rolland o Prunières. Y así pudo decir uno de nuestros críticos más inteligentes que la música de Conrado del Campo procedía de César Franck, cuando está clarísimo, para quien pueda apreciar la textura de una y otra, que lo que en César Franck son bloques armónicos que proceden del teclado del piano o del órgano es en Conrado del Campo una masa extraordinariamente móvil e inestable que procede del rico tejido del cuarteto de arco. Porque a los compositores hay que juzgarlos por lo que hacen y no por lo que digan. El que Conrado mostrase alguna vez su preferencia por César Franck, como en otras ocasiones su entusiasmo por Schubert o por Chapí, quiere decir muy poco en lo referente a las influencias de tales maestros sobre su música.

La música de Conrado del Campo es un paso más en la senda polifónica de Wagner y Ricardo Strauss, con una participación, más buscada que sentida, de nuestra música popular. El resultado es muy complejo y de un exaltado barroquismo. Es inútil buscar comprenderla por otros caminos. Como un retablo de Churriguera o Narciso Tomé, como una portada de Ribera, puede gustar o no gustar, pero será inútil buscarle filia-ciones o explicaciones con reglas y compases que no se han hecho para ella.

Si Conrado del Campo tomó ante la pedagogía la posición solemne y sacerdotal, Turina tomó la posición humorística, que es la única posible en el mundo ante los problemas que no tienen solución. Y el de hacer compositores de quienes no son músicos, ni se les ha notado el más leve síntoma de poder llegar a serlo, es indudablemente uno de esos problemas.

La formación artística de Turina gozó de las mayores ventajas que pueden esperarse de la enseñanza. Llegó a la Schola Cantorum con la preparación más que suficiente para que le fuesen útiles las lecciones de Vincent d'Indy. Había estudiado la técnica bastante para componer una

ópera, *La sulamita*, que traía terminada desde Sevilla. Allí había sido discípulo del maestro de capilla de la catedral, Don Evaristo García Torres. En Madrid perfeccionó su disciplina pianística en la mejor escuela que por entonces teníamos, la de Tragó, a quien por haber sido discípulo en París de Georges Mathias, que a su vez lo había sido de Chopin, le podemos considerar como nieto espiritual del genio del piano.

Si como compositor su aprendizaje en París hubo de beneficiarle extraordinariamente, como pianista poco añadieron las lecciones de Mozkowsky a lo que llevaba perfectamente aprendido en la clase de Tragó.

En Conrado del Campo su prestigio pedagógico se sobrepuso al de compositor, hasta casi anularle en ciertos criterios, y no de los adversarios. En Turina, por el contrario y por fortuna para él, el prestigio del compositor, nacido y crecido en el caluroso ambiente del aplauso público, confirmado en la consideración de la crítica internacional, incorporado muy pronto al grupo que con Albéniz, Granados y Falla era estimado en el mundo entero como el mejor exponente de lo que se conocía por renacimiento de la música española, borró por completo, ya he dicho que afortunadamente para él, los méritos que pudiera tener como pedagogo hasta el punto de que mucha gente ignoraba o había olvidado que era profesor del Conservatorio.

Dama Pedagogía, solterona rancia y desabrida, se mostró esquiva a las débiles solicitudes de Turina. Y él, en justa correspondencia, la relegó al desván de los trastos inútiles y no volvió a acordarse de ella jamás.

Esto originó un estado de cosas que, a mi entender, ha sido muy perjudicial para el aprendizaje de los futuros compositores. Y era que la fama de gran profesor de Conrado del Campo hacía que la matrícula en su clase fuese mucho más numerosa que en la de Turina porque muchos alumnos que por su temperamento o por su formación anterior les hubiera convenido mejor la enseñanza de éste se matriculaban con aquél.

Precisamente la mayor ventaja de que en el Conservatorio haya dos profesores de Composición es la de que los alumnos puedan escoger libremente el que mejor vaya con su gusto o con su temperamento. Conrado del Campo y Turina, igualmente eminentes en la categoría y en la calidad, no

podían ser más distintos y hasta antagónicos en gusto, estilo y procedimientos técnicos.

Pero Turina, a quien como compositor todo el mundo admiraba, tenía el ambiente contrario en lo que se refería a la enseñanza. Coincidió en esto con Beethoven y con otros grandes compositores, con fama de malos profesores y que todavía no han dejado de enseñarnos a todos, ni lo dejarán, mientras haya música en el mundo.

Esta idea de que la práctica del Arte y la enseñanza del Arte son cosas distintas es muy corriente y ha producido grandes estragos. Les conviene mucho mantenerla viva a esa abundante ralea de profesores de música que creen y hacen creer que se puede enseñar a hacer las cosas sin saber hacerlas.

Como yo hube de encargarme de las dos clases al cesar sus titulares, primero Turina a causa de su última larga enfermedad y después Conrado a su fallecimiento años después de su jubilación, seguí en los dos casos la misma conducta. Procuré hacer un ejercicio público para interpretar obras de los alumnos antes de que pasaran a sufrir mi influencia.

En la clase de Turina, mal o bien, encontré unos centenares de compases ejecutables. En la de Conrado, a pesar de mis insistentes esfuerzos, no encontré más que planes y proyectos, sin que hubiese una sola obra en estado de poder ejecutarse.

Aquellos alumnos, extasiados ante la sabia palabra del maestro, absorbían, a la manera de las esponjas, toda la erudición y toda alta estética que en sus conferencias se contenía. Pero se olvidaban de imitarle en lo fundamental, que tan provechoso les hubiera sido: en el escribir constante y sin tregua.

Otro funesto resultado de creer que la práctica del Arte y la enseñanza del Arte son cosas distintas: Conrado del Campo creía de buena fe que enseñaba cuando sembraba a voleo sus ideas en la clase del Conservatorio. No creía enseñar, y a sus alumnos les ocurría lo mismo, cuando en el silencio de su gabinete de trabajo se producía de manera que hubiera sido la mejor enseñanza para sus discípulos si la hubieran sabido recoger: la de su ejemplo en el Arte y en la conducta.

Ahora llega el momento más difícil y más peligroso de estas confianzas que estoy haciendo. El hablar de mí mismo y de mi enseñanza. He procurado hablar de los demás, de Eslava y Arrieta, de Arín y Fontanilla, de Serrano y Grajal, de Conrado del Campo y Turina, de Carnicer y de Vives, sin pasión, con sinceridad, en ocasiones con calurosa admiración hacia los artistas; en total, a mi entender, con justicia.

Pero ¿la sinceridad y la justicia son posibles cuando hablamos de nosotros mismos? ¿Podemos hablar de nosotros mismos sin pasión, sin que las nieblas del amor propio nos cieguen la vista y el entendimiento?

Desde luego, para satisfacción de mi conciencia y tranquilidad de los maliciosos, declaro sinceramente que me considero reo de todo lo que en los demás he estimado como defectos. En ocasiones he sido tan excesivamente idealista como Conrado del Campo, en otras tan inclinado a tomar a broma la enseñanza como Turina y siempre me ha atormentado una íntima desconfianza acerca del valor de mis obras y el de mi magisterio como a Serrano. Tal vez mi carácter haya sido tan débil y tan dúctil a las inclinaciones de la amistad y a los halagos de la adulación como el de Arrieta. Y, sin embargo...

Hay algo en mí que me ha mantenido firme en mi actuación docente y que creo ha informado toda mi conducta: mi inquebrantable fe en los grandes maestros. Siempre que he podido, y casi nunca he dejado de poder, he fundado mis correcciones o mis normas en algún ejemplo de los grandes compositores. Y es indudable, para quienes hayan penetrado en las intimidades del acontecer musical, que hay normas fundamentales en las que han coincidido todos los que han escrito música en el mundo, los grandes y los chicos, desde Palestrina hasta Strawinsky, desde Victoria hasta Federico Chueca. Son las normas eternas en que se unen la más alta filosofía y el sentido común. No en vano aprendí a los catorce años, de mi maestro Navarro Ledesma, que el estudio de la técnica artística consiste en saber cómo se han hecho, cómo se hacen y cómo pueden hacerse las obras de Arte. No lo he olvidado nunca.

Si al encargarme de la clase de Cultura hube de proponerme en primer lugar el problema de su contenido, no me ocurría lo mismo en la

clase de Composición. En ésta no había problema porque mi actuación no habría de ser sino una prolongación de lo que venía haciendo muchos años atrás. Muchos jóvenes habían solicitado mis enseñanzas en diversas épocas de mi vida. Pero no se había dado el caso de que ninguno lo hubiera hecho con el fin de dedicarse a componer música como profesión. Lo hacían para estar en disposición de ganar unas oposiciones o llevar dignamente funciones de director en una banda de música. Porque la profesión de compositor de música, como medio de ganarse la vida, no ha existido en España más que en algunas temporadas aisladas: la del apogeo de la zarzuela, la del género chico y hoy la de las canciones en espectáculos de carácter popular.

Así es que en mi profesorado oficial he procurado seguir la misma conducta: enseñar lo mejor que he sabido la técnica corriente y moliente, la de oficio, la de artesanía, para que mis alumnos adquiriesen una competencia profesional que les permitiese salir airoso en cualquier puesto que hubieren de ocupar al terminar sus estudios. Pero al mismo tiempo excitarles a que no se limitasen a eso, sino que no cediesen en el anhelo de superación, que es ilimitada, en el campo de la composición ideal.

Los estudios escolares no pueden pasar nunca de ser sino una preparación para abordar después de terminados otra clase más elevada de estudios en que cada uno debe ser maestro de sí mismo. Este es el verdadero, sano y fecundo autodidactismo, sin el cual sería imposible en el Arte y en la vida todo progreso. Si todos nos limitásemos en el mundo a saber y hacer lo que han sabido y hecho nuestros maestros en la escuela, todavía estaríamos en la Edad de Piedra.

Un compositor de música, como cualquier otro verdadero artista, es un producto complejísimo de la cultura, en cuya formación intervienen muchos y muy variados elementos, múltiples y muy distintas fuerzas. Pero hay algo fundamental, que es necesario, y que si faltásemos a ello todos nuestros esfuerzos se frustrarían. Y es aquella sencilla idea que repetía siempre Liszt a sus discípulos. Decía: “El pianista se hace lo mismo que el herrero: machacando.”

Si analizamos los elementos y los trabajos que forman un buen compositor nos encontraremos ante una variedad que al pronto nos habrá de turbar. Pero hay algo que no puede discutirse y es que para ser compositor lo primero es ser músico. Y ¿cuál es la manera más clara de ser músico práctico? La de ser un intérprete suficiente de la música de los demás. En esto fallan la mayoría de nuestros estudiantes. Consideran como una pesada e impertinente carga la condición que se les exige de tener aprobada la enseñanza elemental del piano. Y en vez de esto debían todos apresurarse no a esa fórmula burocrática de la aprobación de la enseñanza elemental del piano, sino al estudio completo del instrumento hasta un grado que les permitiera usarle con facilidad como medio auxiliar constante en el trabajo. Al lado de esto como indispensable, no estaría de más el conocimiento práctico elemental de otro instrumento. Y a los que llegasen a un dominio regular del piano, encaminados hacia el órgano, instrumento básico para el cultivo de la música religiosa y estimulante inapreciable de la fantasía del compositor.

Es verdaderamente desolador en una clase de Composición no encontrar sino muy raramente un alumno capaz de dar a conocer sus obras al piano. Y aún más raro el que sea hábil para cantar con la correspondiente letra un trozo de música de la que es autor.

Nada ha habido para mí tan descorazonador como ver que había que hacer compositores de quienes no eran músicos. Y en lo que fuera he puesto siempre mi mayor esfuerzo. Por esto les he impulsado siempre hacia la práctica profesional de la música. Les he aconsejado ingresar en el Cuerpo de Directores de Bandas Civiles no como un fin, sino como un medio, el más eficaz, de que abandonasen cuanto antes la música muerta de la Pedagogía para enfrentarse, siquiera fuera modestamente, con la música viva de la realidad.

Y después de contar con que hay un músico de quien hacer un compositor, viene la cuestión de saber cuáles son las disciplinas que ese músico debe cultivar para llegar a ser un creador musical. Y aquí sí que podemos cada uno pedir a nuestro gusto lo que buenamente creamos.

A un compositor no le debe ser ajena ninguna rama de la cultura. Pero sin olvidar nunca el precepto de Liszt y que siempre le sirva de norma de conducta. Así que el aspirante a compositor debe tener estudios literarios, debe asistir a conciertos y teatros, debe ir al cine y a los toros, debe vivir y amar, gozar y sufrir; pero todo ello sin dejar de componer. Debe leer libros didácticos. Y componer. Debe leer partituras de todas las escuelas. Y componer. No dejar nunca de componer.

Porque la pereza es el más insidioso de los vicios y se apodera muchas veces de nosotros de la manera más traidora, que es disfrazándose de trabajo. No hay peor cosa que engañarse a sí mismo creyendo que se trabaja cuando no hacemos más que divertirnos. El estudiante que crea trabajar cuando estudia partituras, cuando oye conciertos o cuando atiende a la ejecución mecánica, está muy cerca de extraviarse si al mismo tiempo no escribe, no compone incesantemente.

Por eso yo, en mi clase del Conservatorio, puse todo mi empeño en reanudar una práctica que hacía muchos años estaba interrumpida: la de los ejercicios públicos en los que se interpretaban obras de mis alumnos por aquellos de las clases de canto e instrumentos. Como he creído siempre que el hecho de la composición musical es un proceso que queda incluso sin la ejecución y sin que llegue la reacción que la música produce sobre los auditorios, he procurado y he conseguido hacer esa experiencia con mis discípulos. Y puedo decir, sin falsa modestia, que los resultados han sido buenos y que la música de mis alumnos se ha escuchado siempre con interés y con singular complacencia en muchos casos. Y para que estos ejercicios públicos tuvieran todas las ventajas, sin ninguno de los inconvenientes, ha estado ausente de ellos la crítica periodística, que tantos peligros hubiera tenido excitando envidias, rivalidades o insatisfacción interior antes de tiempo. No abundan los críticos que sepan situarse en el justo punto de vista y no hubiera faltado alguno que midiese a mis discípulos con el mismo rasero que a Strawinsky o Bela Bartok.

Siempre he recordado a este propósito mi primer contacto con la crítica como compositor. Como pianista ya había tenido alguno análogo.

Asistió a la ejecución de mis trabajos del concurso de Composición aquel eminente crítico que solamente por serlo llegó a Director del Conservatorio como sucesor nada menos que del maestro Bretón, Cecilio de Roda. Eramos cuatro los concursantes y a cada uno dedicó alguna frase agridulce, de las que hacen un favor y un disfavor.

Pero a mí me dijo, reconociendo que mi técnica era superior a la de mis compañeros, que había hecho de ella un extemporáneo alarde. A aquel buen señor le parecía que demostrar conocimientos en un examen final de carrera era *extemporáneo*. Sin querer recuerda uno a aquel tabernero que sirviendo una comida al Rey guardaba su vino más exquisito para mejor ocasión. Roda, sin duda, hubiera querido que yo reservase para mejor ocasión mis conocimientos.

Desde que hace muchos años leí en Shakespeare aquello de que si fuera lo mismo el hacer que el querer hacer todas las ermitas serían catedrales, no he dejado de tenerlo presente en los varios sentidos en que la idea puede interpretarse.

En mis obras y en mi enseñanzas si no he podido hacer catedrales me he conformado con hacer ermitas de la manera más sólida y elegante que ha estado a mi alcance. Y como crítico, que también lo he sido muchos años, nunca he defendido mis ermitas atacando a las catedrales de los demás. Es casi seguro que todos los propietarios de hotelitos en El Escorial prefieran serlo a que les regalasen el Monasterio. Pero para esto no hay que despreciar a Juan de Herrera.

Y en otro sentido, el más útil para los alumnos, cuando nos ponemos a componer hay que saber con claridad si queremos hacer una ermita o una catedral. Tanto mérito artístico puede tener una bella ermita como una bella catedral. Lo catastrófico sería ponerse a hacer catedrales y que salieran ermitas o ponerse a hacer ermitas y que salieran catedrales. Ya nos dijo algo de esto hace varios siglos el maestro Horacio y su enseñanza sigue estando vigente.

Un cuidado que he tenido siempre en mis procedimientos de enseñanza ha sido que la transmisión de los conocimientos se verifique en el momento oportuno. Por ejemplo, en lo que se refiere a la instrumentación,

de poco servirán las explicaciones teóricas generales ni la lectura seguida de los tratados. En el caso de que la inteligencia se las apropie la memoria las olvidará pronto si no se afirman por una inmediata aplicación práctica. En cambio si la explicación o la lectura del tratado vienen en el momento preciso de ser necesarias por haberse presentado un caso práctico, es casi seguro que la memoria habrá de conservarlas. Mucho se deben leer los libros, pero mucho más se deben consultar.

Otra condición fundamental de la enseñanza que es preciso tener siempre presente: proceder constantemente de un modo gradual de lo sencillo a lo complicado, de lo pequeño a lo grande. Ya Barbieri ridiculizaba en su tiempo a los compositores que en cuanto saber hacer un mediano contrapunto la emprenden con una ópera de asunto más terrorífico que la Gran Bestia del Apocalipsis. En nuestro tiempo ha ocurrido esto varias veces con la variación de que en vez de óperas se han hecho poemas sinfónicos.

También hay que cuidar de no producir aburrimiento en los estudiantes por hacerles trabajar de una manera demasiado abstracta en ejercicios preparatorios que tengan un carácter exclusivamente pedagógico. Por ejemplo: hacerles componer con minuciosidad todos aquellos períodos de condiciones dadas del Tratado de Melodía y Discurso Musical de Eslava. Además del peligro del hastío, esto tendría el de que los alumnos perderían la fe en el tratado y en el maestro que le aplicase. Ante las armonías que Eslava llama ricas, es seguro que los alumnos de hoy sonreirían. El cambio de valor de la moneda ha hecho que las armonías ricas de Eslava se quedasen bastante pobres en los tiempos de Max Reger o Ravel.

Ante un alumno bien dotado y con conocimiento suficiente de la literatura musical en varios géneros el modo de empezar a componer no tiene excesiva importancia porque a causa de que necesariamente ha de empezar con la imitación consciente o inconsciente de algo de lo que conoce con ello tiene ya una norma suficiente para su iniciación. Para el nivel medio de los alumnos, con muy escaso conocimiento de obras musicales, yo he preferido siempre, creo que con bastante buen resultado, empezar por la música vocal. Como las formas poéticas y las musicales deben ser absolutamente paralelas, el entender una poesía, en su contenido y en su

forma, da hecho lo principal: la significación musical del contenido y la forma, correlativa de la poética, del desarrollo discursivo de la melodía. De esto, pasar a la composición instrumental, escribiendo para un instrumento a solo, con acompañamiento de piano, en formas muy concretas, bien determinadas previamente.

El insistir mucho en este género de trabajos es para mí de la mayor importancia, porque quien llega a dominar estas estructuras elementales está en el buen camino para dominarlas todas. En la elección de poesías, procurar la mayor variedad: poetas antiguos y modernos; y obligar a que exista una constante correlación de expresión y forma entre la poesía y la música.

En la instrumentación, ir familiarizándose con el genio de cada instrumento antes de entrar en el mecanismo de sus combinaciones. No abordar la orquesta antes de haber trabajado bastante las combinaciones de la música de cámara, empezando, naturalmente, por el cuarteto de arco.

Quien sabe interpretar musicalmente una poesía está en el buen camino para escribir música dramática. Quien sabe hacer cantar un instrumento y estructurar un interesante acompañamiento de piano está en el buen camino para escribir música sinfónica.

Y después escribir..., escribir..., escribir...

El maestro de Composición ha de ser siempre un sustituto del auditorio. Después de corregir los defectos de oficio corriente, en los que generalmente no cabe duda ni opción, hacer comprender al alumno el efecto que sus composiciones harían en el público. Para esto no se necesita ser un gran compositor. Basta con experiencia y disciplina.

Hay dos inclinaciones muy frecuentes en los incipientes compositores que es preciso combatir porque si se cede a ellas se retardarían o se frustrarían los resultados de la enseñanza. Es la primera la de componer en formas libres y arbitrarias en los alrededores del poema sinfónico antes de dominar las formas clásicas. Remedio: el trabajo constante en los moldes de los cuatro tiempos de la sonata beethoveniana. Todo lo demás vendrá solo y sin esfuerzo.

La segunda es la atracción alucinante de la orquesta. Remedio: insistir mucho en la composición de trozos de música de cámara y no pasar del cuarteto de arco mientras no se consiga en él una estructura musical satisfactoria. La excesiva importancia que en las escuelas modernas se viene dando al color instrumental ocasiona esta poderosa atracción de los estudiantes. Hay quien antes de tener cuatro notas medianamente coordinadas ya está imaginando glisados del arpa, armónicos de violines y sordinas en el metal. Es preciso convencerles de que una música bien hecha la puede instrumentar cualquiera, se puede orquestrar de varias maneras y para efectivos instrumentales muy variados con resultado siempre satisfactorios. Y una música mal hecha no hay quien la orqueste bien, aunque para ello resucitara el mismo Rimsky-Korsakof.

¿Puedo yo hablar de los resultados de mis clases en el Conservatorio y de mis enseñanzas fuera de él? ¿Es tiempo ya de que yo, ni nadie, lo pueda valorar?

Si yo fuera capaz de vanidad, me envanecería al ver que hay muchos músicos en España que se llaman mis discípulos y que reconocen que algo me deben de lo que son y de lo que pueden llegar a ser.

¿Que de mi clase no han salido grandes compositores? Ni de mi clase ni de ninguna. Los grandes compositores no salen de las clases de los conservatorios. Se producen cuando el ambiente es favorable y cuando actúan para ello muy complejas fuerzas sociales coadyuvantes.

Se ha dicho muchas veces que los artistas son la flor de la civilización. Pues las flores magníficas que admiramos en las exposiciones internacionales no han nacido espontáneamente en los huertos de calabazas. Han nacido después de escrupulosos cuidados en jardines cultivados por varias generaciones de jardineros inteligentes.

Ni las facultades de Letras producen muchos Menéndez Pelayos ni las de Medicina muchos Cajales. Ya es bastante que produzcan muchos literatos discretos entre los cuales pueda surgir un Menéndez Pelayo y muchos discretos médicos entre los que pueda surgir un Cajal.

Mucho se engañaría quien creyera que la reforma de los conservatorios, o la creación de otros nuevos, habría de influir poco ni mucho en la

verdadera vida musical del país. Los conservatorios son consecuencia de la vida musical y no causa de ella. En los países de vida musical rica los conservatorios son ricos, en los países de vida musical pobre son pobres los conservatorios. Y en esto tenemos la ventaja, bien triste ventaja, de que relativamente nuestros conservatorios son más ricos de lo que pudiera suponerse. Porque en ellos hemos trabajado músicos de categoría suficiente para que en otros países hubiéramos ejercido la profesión como artistas, en funciones que nos hubieran reportado mayor gloria y más pingüe provecho. Y aquí hemos tenido que agarrarnos como lapas al Conservatorio porque no había otra cosa que hacer.

Si mis enseñanzas no han producido grandes compositores, han producido muchos músicos que pudieran llegar a serlo. ¿Qué sería necesario para ello?

Sería necesario que al salir del Conservatorio se encontrasen con una organización de la vida musical radicalmente, fundamentalmente, distinta de la que se encuentran. Que tuviesen teatros en donde estrenar, si no Parsifales ni Otellos, Marinas y Barberillos, Verbenas y Revoltosas, Viejecitas y Tempranicas, que hallasen una Orquesta Nacional en cuyos programas no fuese rarísima excepción la inclusión de una obra española; que al principio de cada temporada, en lugar de anunciarnos cuántos directores de todas las nacionalidades nos iban a dar las Sinfonías de Brahms o la Patética, nos anunciaran la labor realizada por nuestros compositores y cómo y cuándo iba a ser ejecutada por nuestros intérpretes.

Porque en este estado de cosas nuestros directores de orquesta no quieren quedarse atrás en la carrera de virtuosismo y nos demuestran que ellos también saben dirigir las Sinfonías de Brahms o la Patética como el más pintado. Y en esto también hay alguna confusión. No es lo mismo descubrir América en el siglo XVI que ir a América en avión en el siglo XX. No tiene el mismo mérito dirigir hoy las Sinfonías de Brahms, cuando se las saben de memoria hasta los atriles, que dirigirlas en los tiempos en que Arbós, contra viento y marea, cuando no le gustaban a nadie, se las daba a conocer a los filarmónicos españoles.

Una excepción honrosísima ha sido en estos últimos tiempos la actuación de la Agrupación Nacional de Música de Cámara. Ha llegado a hacer más de una vez una serie completa de conciertos con programas exclusivamente de autores españoles. Recordémoslo con el más entusiasta aplauso y la más profunda gratitud.

Sería necesario que nuestros compositores encontrasen al salir del Conservatorio unas sociedades filarmónicas que hubieran dejado de ser, como lo han sido y lo son, simples cooperativas de consumo. Y cooperativas de consumo que si de otros productos se tratase no dejarían de pagar fuertes derechos de aduana. Porque casi no consumen más que productos extranjeros.

Si en Jerez o en la Rioja se les ocurriese a unos buenos señores organizarse en cooperativa para consumir vinos de Burdeos o de Borgoña, del Rhin o del Mosela, los cosecheros del país pondrían con razón el grito en el cielo y procurarían por todos los medios sabotear la tal cooperativa. Pues aquí ha habido músicos tan insensatos que se han sentido muy satisfechos de la existencia de esas sociedades filarmónicas o de cultura musical y lo han juzgado como muy favorable signo de nuestros adelantos en la filarmonía.

Sería en mí imperdonable ingratitud no recordar en este momento que en una ocasión fui excepción única en la habitual conducta de las sociedades filarmónicas con los compositores españoles. La Junta directiva de la Sociedad Filarmónica de Madrid me encargó la composición de *El pe-le-le*, y allí se estrenó con todos los honores. Claro es que con los honores nada más, porque cobró todo el mundo menos los autores. Váyase por alguna otra vez en que otra directiva tachó de algún programa tal o cual inocente obra mía de dos minutos de duración para sustituirla por un nocturno de Chopin o la acreditada romanza de Svendsen.

En breves palabras: sería preciso que nuestros músicos, al salir del Conservatorio, encontrasen que el centro de la vida musical estaba en los compositores.

LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO EN LA CASA
DE LA PANADERIA

POR

CARLOS SAMBRICIO

CREADA la Academia de San Fernando de Madrid por decisión real (1) en el año de 1744, quedaban satisfechas así las antiguas pretensiones de Menéndez y del viejo Juan de Villanueva (2) sobre fundar una Academia de Bellas Artes. Celebradas sus primeras sesiones en la propia casa de Olivieri, pronto surge entre sus componentes el problema del local.

Teniendo la Academia desde un principio como objetivo la formación artística de los jóvenes (de igual modo que lo tenían las Academias de Francia, Italia o Flandes) (3), le era necesario disponer de amplios locales para poder así satisfacer las necesidades generadas. De esta manera, en la Junta celebrada en junio de 1744, se solicita del Rey "... conceda la casa de la plaza Mayor, a la misma Academia, porque dicen es más cómoda para el fin y para todos los medios" (4). Accede el Monarca a esta primera solicitud de la Academia mandando se entreguen a la Junta Preparatoria las llaves de todas las habitaciones del cuarto principal de la Panadería (5).

Imaginamos, ante todo, cual sería la reacción del Ayuntamiento, propietario de la casa de la Panadería, ante semejante situación. La presencia de aquellos intrusos, con todo lo que podía tener de molesto, se

(1) CAVEDA: *Historia de la Academia de San Fernando*. Madrid, 1867. 2 tomos.

(2) Sobre los intentos de creación de la Academia de Madrid, ver en los Archivos de San Fernando, legs. 1 y 3, Armario 1.

(3) Los mismos problemas de ampliación de Madrid los tiene, por ejemplo, la Academia de San Lucas de Roma. Ver al respecto los artículos de L. Pirotta en *Strenna dei Romanisti*.

(4) Academia de San Fernando, J. Prep., 21 de agosto de 1744.

(5) Carta de F. Triviño a M. Herrero. Academia de San Fernando, 27 de septiembre de 1744 A. leg. 5.

vio además complicada al plantear la Academia, nada más tomar posesión, dos problemas: Por una parte, solicitar del Ayuntamiento que procediera con la mayor rapidez a desembarazarla de los distintos objetos que habían quedado (6). Por otra parte, pide igualmente que las habitaciones ocupadas por el que dice ser Teniente de Alcalde, José Pérez, sean cedidas rápidamente a la Academia (7), así como las que ocupa la Junta de Obras y Bosques (8), quien las desalojó en breve plazo. Así la Academia logra instalarse en la Casa de la Panadería de Madrid el 14 de julio de 1745 (9).

Los problemas surgidos desde el primer momento con motivo de la “intromisión” de la Academia—en opinión del Ayuntamiento—en los locales que ocupa se incrementarán cada día, viéndose constantemente complicada la convivencia entre las dos corporaciones. Mal tolera el Ayuntamiento la pérdida al derecho que como propietario podía ejercer sobre la parte más noble de su sede. De igual manera la Academia, como poseedora de una donación del Rey, opina que ante esto el Ayuntamiento no tiene que hacer otra cosa sino callar. Y las pugnas entre los dos organismos surgirán por hechos concretos absolutamente banales. Cuando los reyes quieran presenciar en 1750 los fuegos de artificiales desde los balcones de la Casa de Panadería (10) o cuando con motivo de las corridas celebradas en 1760 (11) se plantee el mismo problema, ¿quién recibirá al Rey, quién hará los honores de anfitrión? Concretamente en 1760 el Ayuntamiento quiere pasar por propietario, encargándose entonces de la decoración y adornos de la Academia, a lo cual accede ésta siempre que también asistan sus diputados (12). Por motivos que desconocemos, Madrid no hace la decoración y, como ya sabemos por un memorial de 1765,

(6) Carta del Marqués de Villarias a Triviño. 8 de enero de 1745. A. S. F., A. 1, leg. 5.

(7) A. S. F., expediente A. 1, leg. 5.

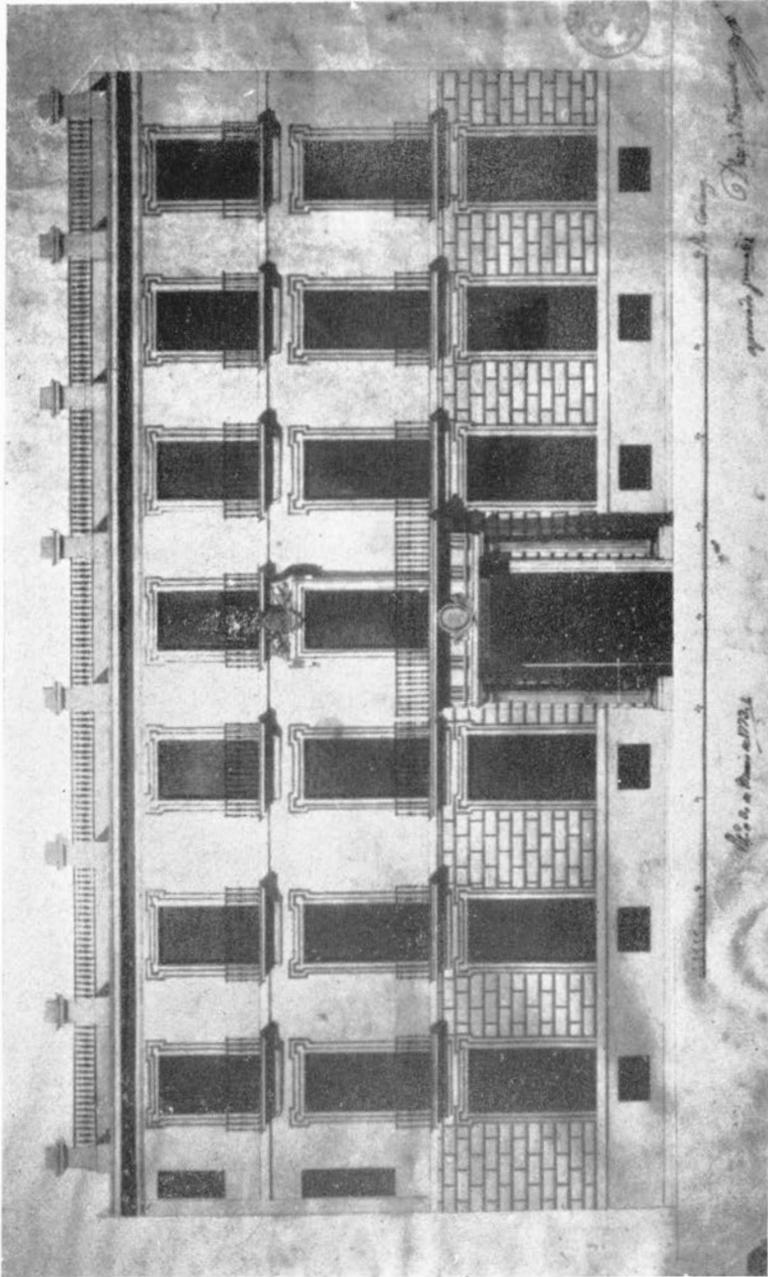
(8) Se dan las llaves de la Junta de Bosques en 20 de marzo de 1754. Ver A. S. F., A. 1, legajo 1.

(9) Carta de Olivieri a la Junta Preparatoria. 17 de julio de 1745. A. S. F., A. 1, leg. 1.

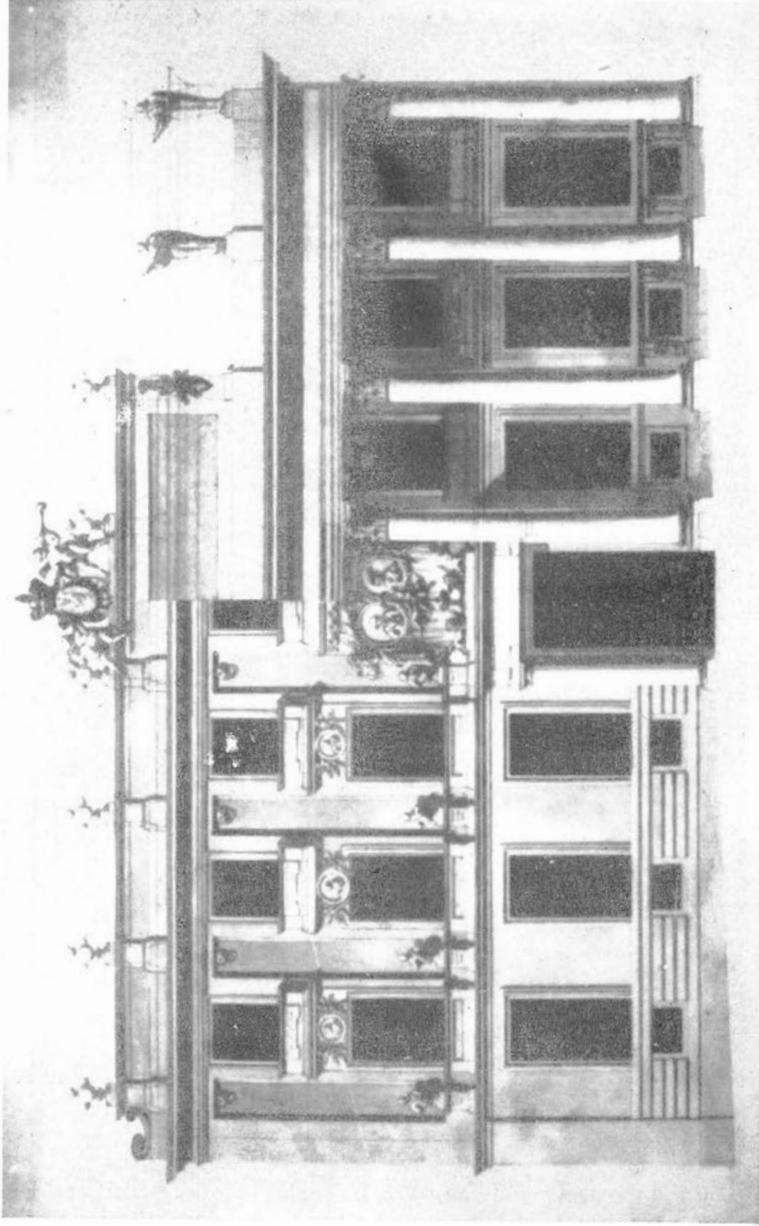
(10) Academia de San Fernando, J. P., 19 de marzo de 1750.

(11) Academia de San Fernando, J. P., 23 de marzo de 1760.

(12) Academia de San Fernando, J. P., 23 de marzo de 1760.



Fachada de la Academia de San Fernando. Proyecto de Diego de Villanueva. 1773.



Fachada de la Academia de San Fernando. Frontes en 1789.

tampoco asiste ni manda a ningún representante a recibir al Rey en las fiestas de dicho año, asistiendo, por el contrario, por parte de la Academia y comisionados por la Junta el Marqués de Sarriá, el Duque de Alba, el de Béjar, el Marqués de Villafranca, el Conde de Baños y el Duque de Bourmonville (13).

Llegan a tal extremo los problemas entre ambas partes que para las siguientes corridas de toros el Ayuntamiento manda cerrar los balcones del piso principal cuando la Academia había invitado no sólo a sus directores y tenientes, sino también a gran cantidad de individuos y alumnos. Las posiciones a partir de este momento, si es posible, se enconan aún más, empezando una auténtica lluvia de memoriales al Rey exponiendo ambas partes sus derechos (14), por considerar allí mermadas sus situaciones. El propio Monarca, mareado por aquel aluvión de memoriales, cambia varias veces de opinión, acabando por pedir que de manera definitiva presenten cada una un escrito con las razones que crean tener.

Si unimos todos estos problemas al hecho de que la Academia había empezado a experimentar, sobre todo por causa de sus quince años de existencia, un gran incremento de alumnado, y que esto se tradujo de manera directa en mayor número de mesas y salas de dibujo, así como la aparición de una serie de nuevos aparatos (el volante para grabar que el Rey había regalado)..., comprenderemos como uno de los problemas que de manera más acuciante se empieza a plantar es el del traslado. Además, como podemos leer en sus actas, con motivo de cualquier fiesta o reparto de premios "... era necesario tirar todo abajo siempre que hubiera función pública" (15).

La primera solución posible por parte de Wall, entonces Protector de la Academia, es la de comprar las vecinas casas de la calle Mayor (16),

(13) Academia de San Fernando, J. P., 4 de agosto de 1760. La corrida se celebró el 25 de julio.

(14) El problema surge con las fiestas de septiembre de 1765. Academia de San Fernando, Carta de I. Hermosilla a Aguirre de 23 de septiembre de 1765. Nueva protesta de la villa de 28 de octubre de 1765, Memorial de 21 de noviembre de 1765... Todo en A., leg. 5.

(15) Academia de San Fernando, J. P., 7 de marzo de 1761.

(16) Academia de San Fernando, J. P., 11 de abril de 1760.

nombrando a Pedro Valiente (17), Teniente Corregidor de la Villa y a la vez individuo ligado a la Academia, para que tase dichas fincas. El proyecto de ampliar la Academia, extendiendo la Casa de la Panadería a la calle Mayor y colocando entonces en esta parte la puerta principal (18), empieza a gustar a los Académicos, quienes piden al Rey se obligue a los vecinos a vender sus casas "... en los mismo términos que se practicó en la Casa de Correos". Tras muchas vacilaciones (19), se va abandonando la idea, comenzándose a pensar en un edificio que esté situado fuera de la Casa de la Panadería, dado que las casas vecinas pertenecen a órdenes religiosas o a mayorazgos, personas que se niegan a vender no obstante las presiones de la Academia.

En esta situación comienzan a interesar tres casas para futura sede de San Fernando: la del Duque de Alba, que está en la calle del mismo nombre y que servía de alojamiento al Arzobispo de Toledo; la del Duque de los Arcos, en la calle del Arenal, y finalmente el palacio de Goyeneche, palacio comenzado por Churriguera pero no concluido.

Ventura Rodríguez será el encargado (20), como Arquitecto Mayor de Madrid, de informar sobre el estado de la primera. Poco antes, y sin duda por su vinculación de arquitecto a la Casa de Alba, había hecho un reconocimiento de esta misma finca. Entonces la Academia le pide un informe sobre "... el estado de los muros, cimientos, techos y demás partes de la casa", así como una relación de los posibles gastos que ocasionaría el instalar no sólo el salón, salas de estudio..., sino también el Gabinete de Historia Natural, que desde los primeros momento se había ligado a la Academia en la Casa de la Panadería y estaba siendo dirigido por Pedro Dávila. El informe de Rodríguez es negativo (21) y decide entonces

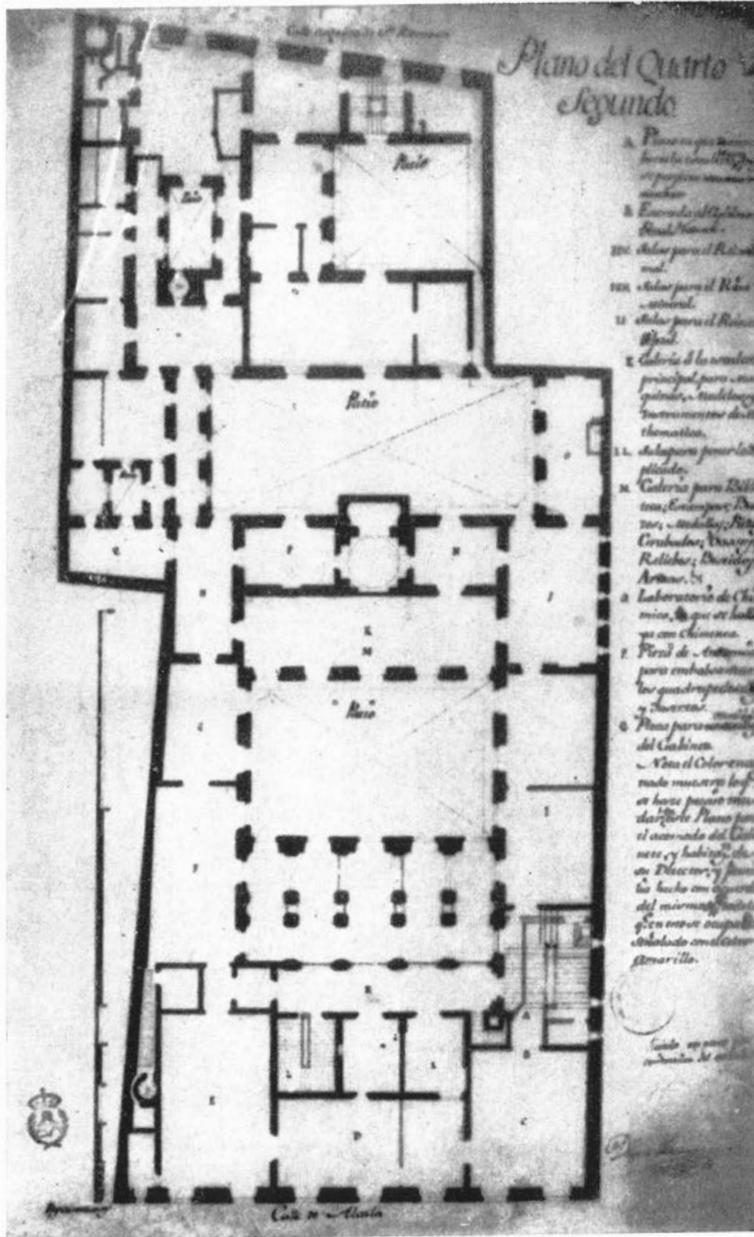
(17) Sobre Pedro Valiente, ver A. S. F., Ms. 66. Ver también C. SAMBRICIO: «Virgilio Rabbaglio, arquitecto de los Caños del Peral», en *Archivo Español de Arte*, núm. 178.

(18) Academia de San Fernando, J. P., 7 de marzo de 1761. Ver A1, leg. 5.

(19) Academia de San Fernando, Carta de Wall al Obispo de Cartagena, de 21 de marzo de 1761, pidiendo la autorización. A. 1, leg. 5.

(20) Academia de San Fernando, Carta de I. Hermosilla a Ventura Rodríguez de 19 de enero de 1773.

(21) Academia de San Fernando, Cartas de Ventura Rodríguez a I. Hermosilla de 19 de enero de 1773.



Academia de San Fernando. Planta del piso segundo.

Grimaldi que no conviene la casa del Duque de Alba (22), recomendando que empiecen el estudio de la del Duque de los Arcos personas instruidas y destacando desde los primeros momentos las ventajas que esta casa ofrece sobre cualquier otra "... por razones de situación".

Efectuada esta inspección por Diego de Villanueva, Pedro Valiente y el propio Pedro Dávila (23), notifican a la Junta Particular (24) que este edificio carece por completo de las condiciones requeridas y cómo además serían necesarios grandes gastos para su adaptación. Villanueva, para dar más fuerza a su contestación, levanta los planos necesarios ofreciéndoselos a la Junta (25). Animado como estaba Grimaldi a la compra de esta casa, la contestación no parece satisfacerle, por lo que encarga que de nuevo se realice un estudio sobre las condiciones de aquel edificio, llegando a convocar para una reunión conjunta a Diego de Villanueva y a Ventura Rodríguez para establecer los gastos que resultarían de intentar efectuar las obras necesarias. Ante su cuantía se pasa directamente a la casa del Conde de Goyanes, situada en la calle de Alcalá. El gran inconveniente que ésta presentaba para la Academia era, según manifestaciones de Grimaldi, lo poco céntrico de su situación. Se comisiona para ello de nuevo a Diego de Villanueva, quien levanta los planos de planta que ahora ofrecemos. Tradicionalmente se venía considerando como uno de los grandes impedimentos de este edificio su portada churriguesca. Sin embargo, es interesante ver en la documentación de la compra cómo éste es un punto que preocupa menos y que únicamente se decide acometer su cambio como consecuencia de ampliar Grimaldi la cantidad que estaba dispuesto a facilitar a la Academia.

A partir de este momento la Academia se ubicará de manera definitiva, modificando en ocasiones su aspecto exterior, como lo vemos en la entrada del nuevo Rey en Madrid, en 1786, planteándose únicamente en 1816 su cambio al Palacio de Buenavista como Museo Fernandino.

(22) Academia de San Fernando, Carta de Grimaldi a Hermosilla de 6 de febrero de 1773.

(23) Academia de San Fernando, Carta de Hermosilla a Pedro Dávila de 9 de marzo de 1773.

(24) Academia de San Fernando, Carta de Hermosilla al Conde de Priego de 18 de marzo de 1773.

(25) Academia de San Fernando, Carta de Hermosilla a Grimaldi de 31 de marzo de 1773.

LA MEDALLA DE HONOR A LAS HIJAS DE DON MANUEL GOMEZ MORENO

Fue una sesión pública y solemne aquella celebrada el 13 de noviembre para entregar la Medalla de Honor a las hijas de aquel Académico benemérito. La presidió el Ministro del ramo, D. Julio Rodríguez Martínez, sentándose a su derecha nuestro Director, Sr. Marqués de Lozoya.

El Secretario, Monseñor Sopeña, hizo el ofrecimiento. Señaló la enorme importancia del legado hecho por las hijas de aquel insigne Académico, con su inestimable riqueza para Granada. Evocó el hogar de tan inolvidable maestro y lo que había supuesto para su trabajo la continua ayuda de sus hijas. También destacó la singular personalidad de la señorita María Elena. Esta contestó con un breve y emotivo discurso, señalando que su ilusión era cumplir lo más exactamente posible la voluntad de sus padres.

A continuación el señor Ministro entregó a la señorita María Elena Gómez Moreno la medalla y el diploma correspondientes. El Ministro, al pronunciar unas cálidas palabras de felicitación, dijo que, como Ministro y como granadino, se sentía orgulloso de presidir un homenaje tan merecido y bello.

El coro del Salvador de Granada, bajo la dirección del maestro Peinado, interpretó un bello concierto constituido por el siguiente programa:

<i>Vere languores</i>	T. L. de Victoria.
<i>Tradiderunt</i>	T. L. de Victoria.
<i>Niño Dios de amor herido</i>	F. Guerrero.
<i>Todo cuanto pudo dar</i>	F. Guerrero.

<i>Mañanicas floridas</i> (Del “Cancionero de Lope”)	Anónimo.
<i>Soleá</i> (Para piano y solo de soprano).	V. Ruiz Aznar.
<i>Seguidilla</i> (Para piano y solo de soprano)	V. Ruiz Aznar.
<i>Romance de Valdovinos</i> (Para coro y piano). “Cancionero de Pedrell” ...	Salinas.
<i>Prado verde y florido</i>	F. Guerrero.
<i>Fonte frida</i>	O. di Lasso.

Tras esto se inauguró y festejó la preciosa exposición de algunos de los valiosísimos objetos legados a Granada.

* * *

Las palabras leídas por D.^a María Elena Gómez Moreno dicen así:

“Al dar las gracias por la distinción de que nos hace objeto la Academia he de decir, en primer lugar, que no nos corresponde a nosotras este honor, sino a nuestro padre, cuya voluntad cumplimos al fundar, bajo el patrocinio de la Fundación Rodríguez-Acosta, el Instituto Gómez-Moreno.

Mi padre fue formando su colección artística sin finalidad ninguna de inversión. Unas veces porque se había encaprichado de algo y otras por librarlo de los chamarileros o por evitar su pérdida o dispersión. No faltó tampoco el favor a un vendedor necesitado. No obedece, por tanto, la colección a un plan, sino a su interés y gusto personal. Por eso hay de todo, antiguo y moderno: pintura, escultura, cerámica, dibujos, piezas arqueológicas. Al no tener herederos las hijas, su preocupación era que el día de mañana se dispersase lo que con tanto cariño había reunido, sin que bastaran a tranquilizarlo nuestras manifestaciones en contrario. Realmente para nosotras constituía también una gran preocupación la suerte que en lo futuro pudieran correr las “cosas de casa”. Había además una multitud de libros y folletos, acrecentada cada día con nuevas aportaciones; raro era el día en que no entraban en casa uno o varios libros, hasta el punto de convertirse en un grave problema su colocación, porque los

libros rebosaban de las estanterías, llenando mesas y sillas y apilándose en el suelo. Muchas veces también, ante nuevas adquisiciones artísticas que no sabíamos dónde poner, protestábamos madre e hijas, para encariñarnos con ellas después y negarnos a dejarlas salir si el padre, consciente del problema, proponía su venta o donación.

A todo esto se añade la cantidad de papeles de mi padre: notas de viajes, de lecturas y de cosas vistas por todas partes, estudios inéditos, ensayos, borradores, papeletas de las más variadas materias y miles de fotografías, suyas y ajenas. Los cajones de su cuarto de trabajo rebosaban (y rebosan), en ordenación que él solo conocía. Cuando algún visitante hablaba de algo que, a primera vista, parecía no tener nada que ver con las actividades de mi padre, él interrumpía un momento la conversación, sacaba de un cajón un atadillo de notas y encontraba alguna referente al asunto. La gente se asombraba; yo estaba ya tan acostumbrada a ello que me parecía natural. Hay en estos cajones tal cantidad de datos inéditos que pueden investigarse en ellos las más variadas materias de arte, arqueología, filología, historia, prehistoria, numismática, epigrafía, incluso literatura. En cuanto al material fotográfico no es menos copioso y de él muchas cosas no se encuentran en ninguna otra parte. Además, guardadas en paquetes de año en año, está el epistolario con cartas de personas notables o llenas de noticias interesantes a lo largo de más de setenta años.

¿Dónde habría ido a parar en el futuro todo este ingente material de trabajo? Las obras de arte se habrían dispersado, pero los papeles estarían condenados a destrucción, de no encontrarse el modo de utilizarlos, pues guardados serían letra muerta e inútil.

Cuando la Diputación de Granada quiso celebrar los cien años de mi padre trató de recoger insinuaciones familiares para una fundación que fuese a un tiempo museo y centro de estudios, y al preguntarle a mi padre qué le parecía respondió: "Demasiado bonito para ser verdad." La cosa no llegó a sazón, pues cambios de personas, antes de que se hubiese llegado a un plan definitivo, dejó todo en el aire. Fue entonces, a fines de febrero de 1972, a raíz de la muerte de mi madre, cuando Miguel Rodríguez Acosta nos propuso que la Fundación de su nombre recogiese la idea

y la convirtiese en realidad. Aceptamos las tres hermanas, viendo en ello una solución providencial de nuestro problema. Todo —colección, librería y archivo— pasaba así a formar el Instituto que lleva el nombre Manuel Gómez-Moreno-Elena Rodríguez-Bolívar, uniendo así a los que unidos vivieron durante más de sesenta y siete años. Su función habrá de ser el continuar aprovechando el material artístico, arqueológico y documental que mi padre había reunido del mismo modo que él daba su saber, sus papeles y su ayuda a cuantos se lo pedían: con generosidad rayana en despilfarro.

Por nuestra parte no puede decirse que sea desprendimiento generoso la creación del Instituto. Nos reservamos el usufructo de todo aquello que necesitemos o tengamos gusto en conservar y nos sentimos millonarias al contemplar en nuestra casa aquellas obras de arte que durante tantos años han sido nuestras compañeras con la tranquilidad de que tendrán casa el día de mañana. La herencia más valiosa de nuestros padres ha sido el ambiente de trabajo, desinterés y riqueza espiritual que crearon en torno nuestro; la confiada entrega a la Providencia, que nunca falló, y la falta de ambiciones materiales. Todo esto es nuestro patrimonio inalienable. Lo demás está ahí, como siempre, al servicio de los que lo precisen, que no sólo de pan vive el hombre, y el Instituto Gómez-Moreno seguirá siendo la presencia de Don Manuel sacando notas de sus cajones o de los rincones de su memoria para ayudar a trabajos o satisfacer curiosidades.

Así, al dar a la Academia las gracias en nombre propio y de mis hermanas, la presente y la ausente, las doy también en nombre de mi padre, verdadero creador generoso del Instituto Gómez-Moreno.”

EL CUARTEL DEL CONDE-DUQUE, DE MADRID

Después de un animado cambio de impresiones sobre la posibilidad de que este bello edificio —así como el de las Escuelas Aguirre y el del Banco de Levante— plantee problemas urbanísticos con el riesgo de su demolición, la Academia, en sesión de 20 de marzo, acuerda hacer suyas las precisiones del Sr. Director, referentes en particular al primero de esos tres edificios, lo cual queda redactado del siguiente modo:

“El cuartel del Conde-Duque es precisamente un conjunto urbanístico bien representativo de esos valores que están desapareciendo progresivamente. Con su portada, del mejor barroco madrileño, y su factura, arquitectónica de gran belleza, es, sin duda, algo digno de conservar y restaurar adecuadamente. A mi juicio, lo ideal sería conservar las dimensiones fundamentales, las líneas y medidas de todos los edificios del cuartel y después de restaurarlos abrir en su interior patios porticados y ajardinados que estuvieran permanentemente abiertos al público. Y establecer en los distintos pabellones todos los servicios culturales del Ayuntamiento: su magnífico museo, que ahora está cerrado a los madrileños, los archivos, la hemeroteca. De esa manera se evitaría, sobre todo, que nuevos edificios de altura invadieran también otro de los rincones más hermosos de Madrid.

Sería realmente lamentable que el Ayuntamiento no aprovechara esta oportunidad. Creo que lo esencial de lo que se ha conservado de estos edificios del cuartel del Conde-Duque pueden servir de base para una bella labor de reconstrucción, pero es necesario, desde luego, un estudio a fondo de sus características para saber realmente el alcance y natura-

leza de esta conservación. Sería, desde luego, una reconstrucción costosa, pero creo, sinceramente, que esto no debe ser obstáculo insalvable para el Ayuntamiento de Madrid. No se trata de una mera labor de reconstrucción ni siquiera de una restauración al uso, sino de que esta arquitectura de nuestro histórico Madrid se integre dentro de las actuales realizaciones urbanísticas, influyendo en una amplia área de edificaciones.

Aunque los arquitectos municipales son capaces de resolver el problema, creo que sería necesario un concurso nacional de proyectos para su restauración y conservación.”

En la sesión de 26 de marzo se acuerda enviar con la mayor urgencia el siguiente dictamen a la Dirección General de Bellas Artes:

“La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cuya principal misión consiste en la defensa de los valores artísticos de España, tiene el honor de proponer a V. E. la declaración de Monumento histórico-artístico a favor del llamado “Cuartel del Conde-Duque”, que ocupa un inmenso terreno, comprendido entre las calles del Conde-Duque, Santa Cruz de Marcenado, Mártires de Alcalá y travesía del Conde-Duque. Según el bello y todavía utilísimo libro de D. Ramón Mesonero Romanos *El antiguo Madrid* (Madrid, 1861), el edificio actual con sus dependencias ocupa aproximadamente el solar en que a mediados del siglo XVII se alzaba el palacio y los jardines de D. Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares, el famoso valido de Felipe IV. De aquí el nombre con que es generalmente conocida la enorme construcción.

Su fábrica responde al primer intento borbónico de dignificar la villa, que era todavía la capital del más extenso imperio que el mundo ha conocido bajo un solo monarca, con edificios suntuosos. La dirección de este proyecto, concebido en el delirio del barroco agonizante, se entregó al gran arquitecto e ingeniero D. Pedro de Ribera (1683-1742). Hay todavía oculto por la enorme proliferación constructiva en el siglo actual un “Madrid de Ribera” como hubo luego un “Madrid de Sabatini”.

Ribera fue más barroco que José de Churriguera, su maestro, no solamente por la profusión ornamental de su lápiz, sino porque tuvo, en lo arquitectónico, atrevimientos a que Churriguera nunca hubiese llegado. Protegido por el Corregidor de Madrid D. Francisco de Salcedo, Marqués de Vadillo, dedicó su vida al engrandecimiento de la capital, a la cual dotó de monumentos que son todavía uno de sus mayores prestigios en el orden artístico. Por la acción del tiempo y por los funestos derribos municipales han desaparecido muchos de los edificios proyectados por Ribera, pero lo que permanece —iglesias de Montserrat, de San Antón (Escuelas Pías) y de la Virgen del Puerto; puente de Toledo, palacio de los Marqueses de Miraflores, de la Torrecilla y de Perales; hospicio, con la fuente situada ahora en sus jardines— figura entre lo más castizo y característico de la arquitectura de Madrid. En los edificios diseñados por este arquitecto prevalecen los paramentos encalados, sin otro adorno que cadenas y guarniciones de granito para que la atención se concentre en las riquísimas portadas, en las cuales Ribera traduce en granito los juegos de estípites y los pabellones de telas fingidas que Churriguera había prodigado en sus retablos de madera dorada.

En este estilo está construído el “Cuartel del Conde-Duque”, que Mesonero describe como un cuadrilátero, cuyos lados mayores corresponden a las fachadas de E. y O., repartido en tres patios o *plazas con una torre inacabada en cada uno de los ángulos* y un observatorio al poniente. La fachada principal es la del mediodía, construída en ladrillos con zócalos y cadenas de granito, magnífica perspectiva centrada por la puerta, uno de los monumentos más importantes de Madrid. Es de granito y de dos cuerpos contenidos entre pilastras de estilo rústico. En un óculo del cuerpo superior un pabellón de tela fingida contiene un letrero: REINANDO FELIPE V; a ambos lados hay trofeos militares y tarjetas que contienen la fecha: “Año de 1720”. Corona el conjunto un gran escudo real esculpido en piedra de Colmenar. Como es costumbre en Ribera, la decoración se extravasa sobre el muro, a ambos lados de las pilastras.

El enorme caserón fue edificado para cuartel de Reales Guardias de Corps y se mantuvo en este destino hasta la supresión del cuerpo, entrado

el siglo XIX. Fue luego Colegio General Militar, y después, hasta nuestro tiempo, cuartel de Caballería. Según Mesonero, las torres servían de prisión militar y por la cual pasaron, en el turbulento siglo XIX, los más famosos personajes de la política y del Ejército. Escándalo para la crítica del neoclasicismo, cuyos ideales estéticos prevalecen en Llaguno, en Mesonero Romanos y en el Mandoz, hoy se concede a la obra de D. Pedro Ribera un extraordinario valor. Es cierto que lo más importante en el orden artístico en el monumento es la bellísima portada, pero este elemento alcanza la plenitud de su valor artístico centrando la enorme fachada, con ese contraste entre la sobriedad de los paramentos, con sus huecos rítmicamente ordenados, y la riqueza del ingreso principal, característico de Ribera. Además la fachada de la travesía del Conde-Duque, con sus grandes espacios de ladrillo contenidos con cadenas de sillería de granito, y la fachada norte, con sus grandes arquerías, tienen interés arquitectónico. Hay en el interior bóvedas y arquerías que conviene conservar. En la declaración de Monumento de interés histórico-artístico debe estar comprendida toda la parte del solar propiedad del Ayuntamiento, aún aquella no edificada, que dará ambiente al edificio con espacios ajardinados, tan necesarios en aquella zona de edificación compacta.

Madrid tiene el triste privilegio de ser, en toda Europa, la capital menos respetuosa con los vestigios de su historia, y los derribos de monumentos y la destrucción de bellas perspectivas ciudadanas ha llegado hasta nuestros días. Es preciso salvar lo que nos queda y entre lo más importante figura la magnífica fachada del "Cuartel del Conde-Duque", con el contraste de sus enormes y austeros paramentos y el lujo barroco de su portada. Por esto la Real Academia cree urgente la inserción de la gran obra de Pedro Ribera en el Catálogo de los monumentos de interés histórico-artístico."

INFORMES Y COMUNICACIONES

EL CASERIO DE LA TORRE DE LA REINA, EN GUILLENA (SEVILLA)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 23 de octubre de 1972 fue leído y aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos relativo a la declaración de Monumento histórico-artístico nacional a favor del Caserío de la Torre de la Reina, en el término municipal de Guillena (Sevilla), siendo ponente el Excmo. Sr. D. Diego Angulo Iñiguez, Académico de número de la Corporación.

El Caserío de la Torre de la Reina, del término de Guillena (Sevilla), tiene como núcleo central una importante obra de fortificación medieval formada por un gran cuerpo rectangular central con dos torres dispuestas en los ángulos de uno de sus ejes diagonales.

Existen en su interior varias cámaras cubiertas por bóvedas de cañón en torno a un antiguo patio muy alargado y hoy cubierto, casi todas ellas con saeteras exteriores. En el Informe de la Comisión Provincial de Monumentos se hace un detenido estudio de las alteraciones, en realidad de escasa importancia, que la fortificación primitiva sufrió en el siglo XVI.

Se trata, por tanto, de una obra arquitectónica del mayor interés para el conocimiento de nuestra arquitectura medieval de carácter militar, obra que fuera ya dada a conocer en el ejemplar catálogo monumental de aquella provincia andaluza, por desgracia inconcluso, debido a los Académicos de esta Corporación Excelentísimo Sr. Hernández Díaz (Académico de número) e Ilmos. Sres. Sancho Corbacho y Collantes de Terán (Académicos correspondientes).

Citado ya el monumento en el siglo XIV con el nombre de Torre de la Reina, su denominación parece hacer referencia a D.^a María de Molina, a quien perteneció. Obra cristiana, se la considera del siglo XIII.

De acuerdo, pues, con la propuesta de la Comisión Provincial de Monumentos de Sevilla, esta Real Academia considera que la Torre de la Reina debe ser declarada Monumento histórico-artístico nacional.

LA CIUDAD DE VULLPELLACH (GERONA)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 23 de octubre de 1972 fue leído y aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos relativo a la declaración de Conjunto histórico-artístico a favor de la ciudad de Vullpellach, de la provincia de Gerona, siendo ponente el Ilmo. Sr. D. Pelayo Martínez Paricio, Académico correspondiente de esta Corporación.

Examinada con atención la razonada exposición elaborada por el Delegado de Bellas Artes en Gerona que se incluye en el expediente incoado por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional (Delegación en Gerona) con el propósito de que sea declarado Conjunto monumental el núcleo urbano-rural de nombre Vullpellach, se ha procedido al recorrido y detenida inspección del núcleo de referencia, habiendo podido comprobar que en el mismo concurren las condiciones que hacen aconsejable velar por el respeto e integridad (dentro de lo que humanamente sea posible) del conjunto que nos ocupa.

Por lo cual esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando manifiesta que es conveniente y oportuno que el pueblo de Vullpellach, en la provincia de Gerona, sea declarado Conjunto monumental de interés histórico-artístico.

EL ANTIGUO JARDIN DEL PALACIO DE LA ALMUDAINA, EN PALMA DE MALLORCA

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 30 de octubre de 1972 fue leído y aprobado el siguiente dictamen referente al proyecto de edificio de nueva planta en el antiguo jardín del palacio de la Almudaina, en Palma de Mallorca, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Gabriel Alomar, Académico correspondiente de esta Corporación.

El proyecto que se somete a informe de esta Real Academia es totalmente inaceptable.

Se trata del antiguo jardín alto del palacio de los Emires islámicos de Mallorca (diferente del jardín bajo o «Huerto del Rey», muy dignamente reconstruido hace pocos años por el Ayuntamiento de Palma), que fue después residencia y corte de los reyes de Mallorca entre 1276 y 1343.

De este jardín alto se conservan dos albercas de épocas musulmanas que surtían

de agua a todos los jardines. El pabellón que se proyecta tiene precisamente su emplazamiento en donde se hallan dichas albercas, que se destruirán irremisiblemente.

A pesar de hallarse actualmente desvalorizadas, estas albercas constituyen un monumento islámico de primer orden, cuya destrucción constituiría una pérdida importantísima para nuestro patrimonio monumental.

El Patrimonio Nacional, propietario del castillo-palacio por otra parte, tiene en proyecto su restauración. Consideramos la reconstrucción de este jardín alto que es un complemento inseparable de la del edificio propiamente dicho.

Debemos añadir que este jardín y albercas, tal como se hallaban en los primeros años del siglo XIV, se hallan documentados principalmente en el libro del historiador francés Marcel Durliat *L'art dans le Royaume de Majorque*.

EL ANFITEATRO ROMANO DE CARMONA (SEVILLA)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 6 de diciembre de 1972 fue aprobado el siguiente dictamen a favor de la declaración de Monumento histórico-artístico con carácter nacional del «Anfiteatro romano de Carmona», de la provincia de Sevilla, siendo ponente el Ilmo. Sr. D. Antonio Blanco Freijeiro, Académico correspondiente.

Por reciente visita al anfiteatro romano de Carmona, al término de la actual campaña de excavaciones, su descubrimiento está en fase bastante más adelantada de lo que revelan el plano y las fotografías del informe adjunto. Se ha podido comprobar la exactitud de cuanto en dicho informe se dice y por lo tanto sólo cabe señalar algunos detalles y circunstancias que en el mismo no constan:

1. Por estar contiguo a la necrópolis, de la que sólo una carretera comarcal lo separa, amplía considerablemente el panorama de la Carmona romana, de manera que el actual museo viene a quedar en medio de ambos conjuntos.

2. Será monumento de fácil y económica conservación por estar en su mayor parte tallado en la roca.

3. En nada se asemeja a ningún otro de los anfiteatros romanos conocidos, pues a la circunstancia de su peculiar factura añade la calidad dorada, bellísima, que le da la roca.

4. Acaso sea un poco más antiguo de lo que en el informe se señala. Tanto la arena como la imma cavea evocan el anfiteatro de Pompeya y en el mismo sentido

apunta una moneda de Augusto acuñada en el año 27 a. de C. extraída recientemente de uno de los hoyos de drenaje.

Por todo ello se puede considerar que la solicitud de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Sevilla merece ser atendida. Añádese a ello el riesgo de que si el mérito de este monumento no es reconocido de modo oficial corre el peligro de convertirse en solar para bloques de viviendas como los que ya se acercan a él.

VIVIENDAS PARA CANONIGOS EN EL ARCEDIANATO DE LA CATEDRAL DE PAMPLONA

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 5 de febrero de 1973 fue leído y aprobado el siguiente informe de la Comisión Central de Monumentos, relativo al proyecto de Viviendas para canónigos en el Arcedianato de la catedral de Pamplona, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Francisco Iñiguez, Académico de número de la Corporación.

No es ocasión de reiterar la historia lamentable de tales construcciones, con proyecto aprobado por esta Real Academia y por la Dirección General de Bellas Artes; siendo a seguido derruido el romántico patio del Arcedianato, uno de los lugares más gratos de Pamplona, y construido un bloque de viviendas, sin atenerse al proyecto y sin autorización municipal.

Entonces fue realizada una excavación, que pareció estar situada junto a los muros orientales de la ciudad romana; en los pasados meses fue continuada dicha excavación, a la cual se ajustan las fotografías remitidas, pudiendo resumir los datos obtenidos del modo siguiente:

1. La ciudad romana no se ajustó, como se venía diciendo por todos, al viejo barrio de la Navarrería, como parecían acreditar sus calles paralelas y perpendiculares entre sí, quedando reducida en superficie a la zona más elevada, ocupando la catedral y sus construcciones anexas el ángulo nordeste, superficie que incluye todos los puntos de hallazgos romanos anteriores.

2. Las calles, descubiertas tan solo inicialmente, siguen dirección distinta de las actuales, confirmando así la verdad del privilegio de Carlos III el Noble cuando mandó construir el barrio derruido por el incendio del siglo XIV con calles rectas y a cordel, lo cual indica bien claramente como a principios del siglo XV no existían las primitivas.

3. Los ángulos de grandes sillerías bien aparejados y las bases de columnas molduradas con rudo perfil ático parecen indicar fecha muy lejana, desde luego dentro del período republicano.

4. Otra cota (sin fotografía) realizada el mes pasado ante la portada norte del crucero de la catedral ha descubierto un sencillo mosaico y ha confirmado el emplazamiento indicado, pues aquel sitio (plaza de San José) ya está fuera de la Navarrería, en lo que fue collado alto de la población.

5. El resto de los muros indican reconstrucciones y alteraciones lógicas por la complicada historia guerrera de Pamplona.

Como lo excavado es una tercera parte tan sólo del solar disponible, podemos afirmar la necesidad imperiosa de continuar los trabajos de la excavación, bien llevada por la Directora del Museo de Navarra D.^a María de los Angeles Mergueriz, pues sólo unos datos de mayor extensión podrán ser definitivos y de verdadera importancia para la historia urbana de la capital navarra, y sólo así será posible determinar la conservación ulterior de los hallazgos, que ahora no podemos pre-juzgar; siendo, por consecuencia, dicha excavación necesaria y de subido interés.

LA CASA MACARIO GOLFERICHS, EN BARCELONA

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 5 de febrero de 1973 fue leído y aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Federico Marés, Académico de número, relativo a la declaración de Monumento histórico-artístico a favor de la Casa Macario Golferichs, en Barcelona.

Estudiada la documentación presentada por el Decano Presidente del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, en solicitud de que sea incoado expediente de Monumento nacional de interés histórico-artístico en favor de la Casa Macario Golferichs, sita en la avenida de José Antonio, número 491, de Barcelona, considero:

El edificio en cuestión es un ejemplar de arquitectura civil, de vivienda unifamiliar, de planta baja y dos pisos, proyectado en 1900, que ocupa un chaflán de una de las manzanas típicas del ensanche barcelonés trazada según la retícula Cerdá.

Su autor, el arquitecto D. Juan Rubio Belver, en sus inicios trabajó como colaborador en el taller de Antonio Gaudí, integrando el círculo de arquitectos que se formaron junto a la potente imaginación del maestro.

En este círculo gaudiano se encuentra la importante producción teórica y práctica de Rubio, que con personalidad propia desarrolla en su obra arquitectónica alguna de las posibilidades que Gaudí había iniciado.

La casa Golferichs desde su aparición destacó, dentro de la arquitectura civil, como un ejemplar personalísimo no sólo en su estructura general, sino también en sus detalles decorativos.

La solidez del lenguaje formal, nacido de la tradición constructiva, y la recreación expresiva de las posibilidades de sus procedimientos conjugan en este vocabulario en que el muro de mampostería, el ladrillo, los alicatados, la forja de hierro y la carpintería son apurados hasta las últimas posibilidades de la «obra bien hecha».

Ahora bien: en plena revalorización del «Modernismo» se ha clasificado la casa Golferichs como una de las manifestaciones particulares que refleja en su madurez el repertorio de formas y elementos lingüísticos típicos de la etapa modernista 1900-1914.

Y hay más: la presencia y solidez del lenguaje constructivo, de unos procedimientos del espacio interno y externo del edificio, permiten clasificar la casa Golferichs como una de las primeras obras maestras de la arquitectura doméstica del modernismo.

El fenómeno del modernismo en Cataluña, tan en primer plano de la actualidad artística y cultural, y el interés que viene despertando su estudio en Europa recomendarían de por sí la favorable aprobación del expediente si no viniese ya precedido del reconocimiento de valores arquitectónicos auténticos.

No olvidemos que el modernismo, en su aspecto arquitectónico y artístico, ha sido considerado como el momento más importante de la cultura catalana, al mismo tiempo que la cuña de la cultura europea en las tierras ibéricas.

Consideraciones y razones, todas ellas, que recomendarían y justificarían la resolución favorable de la solicitud del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares de declaración de Monumento nacional de interés histórico-artístico de la Casa Golferichs, evitando así, una vez más, la desaparición de edificios que deben integrar el Patrimonio histórico y artístico de la nación.

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

Defunciones de Académicos numerarios

Dos han sido las acaecidas durante el segundo semestre de este año: la del miembro de la Sección de Escultura Excelentísimo Sr. D. Fructuoso Orduna Lafuente, en Pamplona el día 27 de agosto, y la del miembro de la Sección de Música Excmo. Sr. D. Julio Gómez García, en Madrid el 22 de diciembre.

El Sr. Orduna quedó elegido el 30 de abril de 1962 para ocupar el puesto vacante por defunción de D. Moisés de Huerta y Ayuso, y tomó solemne posesión el 7 de abril del siguiente año, versando su discurso sobre el tema «La necesidad de las bellas artes en la vida humana», dándole la bienvenida en nombre de la Corporación D. Enrique Pérez Comendador. Como apéndice insertó aquel discurso el *curriculum vitae* del recipendario. Entre sus obras figura la del famoso tenor navarro Julián Gayarre, alzado en Pamplona, y otro monumento al mismo erigido en Roncal, la población que le había visto nacer.

Al reanudarse las sesiones académicas después de las vacaciones estivales se dedicó al Sr. Orduna la primera sesión del curso. Tras la misa, oficiada por Monseñor Federico Sopena, se leyeron las notas necrológicas de los Académicos señores Vassallo y Pérez Comendador que se insertan en el presente número de nuestro *Boletín*.

* * *

Don Julio Gómez García había sido elegido Académico de número el 23 de noviembre de 1953 para ocupar la vacante producida por fallecimiento de Don Benito García de la Parra y Téllez y tomó solemne posesión el 27 de junio de 1956, versando su discurso sobre el tema «Los problemas de la ópera española». En nombre de la Corporación le dio la bienvenida D. José Subirá, subrayando los méritos, reconocidos por todos, de sus labores como compositor, musicólogo y didáctico. Había pertenecido D. Julio al Cuerpo de Bibliotecas, Archivos y Museos, sirviendo en la sección musical de la Biblioteca Nacional primero y pasando más tarde con igual cargo al Conservatorio, donde ocuparía la cátedra de Composición como sucesor de D. Joaquín Turina y de Don Conrado del Campo, con la particularidad de que ambos poseyeron la misma medalla Académica señalada con el número 19. Asistió a 415 sesiones.

La circunstancia de haber ocurrido su óbito cuando ya se habían iniciado las vacaciones de Navidad y Año Nuevo ha impedido que se celebren la misa tradicional y la sesión necrológica dentro de este año, pero todo ello se celebrará en la primera reunión semanal del año próximo, habiéndose encomendado a nuestro Académico Bibliotecario Sr. Subirá una extensa disertación necrológica dada la íntima relación personal entre los dos, que databa de la época en que ambos estudiaban en la Universidad Central y en el Conservatorio de Música y entablaron al punto una amistad profunda.

*Defunción del Académico de honor
Don Pablo Casals*

En la sesión de 22 de octubre se da cuenta de que aquel día había fallecido en San Juan de Puerto Rico este insigne artista. En una breve necrología expone Monseñor Sopena el mérito, la forma y la trascendencia artística de este intérprete, el primero de nuestro tiempo que era un hecho de cultura y una realidad para todo el mundo. A propuesta del Sr. Director se levanta la sesión en señal de duelo.

Aquella misma noche el Sr. Ministro del ramo dio a nuestra Academia el pésame por tan doloroso fallecimiento.

*Defunciones de Académicos
correspondientes*

● En la sesión de 8 de octubre se dio cuenta de haber fallecido en Sevilla el pintor D. Juan Miguel Sánchez Fernández.

● En la sesión de 15 de octubre se dio cuenta de haber fallecido en Huelva el pintor D. José Nogué Massó.

● En la sesión de 19 de noviembre se dio cuenta de haber fallecido el arquitecto D. Joaquín de Irizar y Barnoya, acordándose transmitir el pésame a la Comisión Provincial de Bilbao.

*Provisión de vacantes
de Académicos numerarios*

● En la sesión de 19 de noviembre se leyó la propuesta a favor de D. Cristino Mayo González para cubrir la vacante

de D. Juan Adsuara Ramos, que habían firmado los señores Pérez Comendador, Vassallo y Hernández Díaz y que dictaminó favorablemente la Sección de Arquitectura. Verificada la votación el 3 de diciembre el Sr. Mayo quedó elegido.

● En la sesión de 10 de diciembre se leyeron las dos propuestas presentadas para cubrir la vacante producida en la Sección de Escultura por defunción del señor Orduna Lafuente. Una a favor de D. Juan Avalos García-Taborda, que fue firmada por los señores Bravo, Conde de Yebes y Marés, y otra a favor de D. Venancio Blanco, que fue firmada por los señores Camón Aznar, Salas e Hidalgo de Caviedes.

El Sr. Camón comunica posteriormente en una carta que, para evitar luchas y tensiones, retiraba la propuesta a favor del Sr. Blanco, quedando por consiguiente una sola, la del Sr. Avalos, cuya elección se verificará en el próximo mes de enero.

*El centenario de la creación
de la Sección Musical*

Como hay el propósito de celebrar solemnemente este acontecimiento, nuestro Académico Bibliotecario D. José Subirá presenta un proyecto de conferencia, en la sesión de 15 de octubre, donde se resaltarán los méritos de los primeros doce Académicos designados gubernativamente entonces. El acto podría llevar las siguientes ilustraciones musicales referidas a los artistas de aquella promoción:

I. Lo didáctico, Hilarión Eslava: dos lecciones del Método de Solfeo (interpretadas por un niño con acompaña-

miento de piano).—II. Lo teatral, Emilio Arrieta: un número de *Marina* cantado con acompañamiento pianístico.—III. Lo instrumental, Jesús de Monasterio: *Adiós a la Alhambra* para violín y piano.—IV. Lo folklórico, José Inzenga: tres canciones de su colección de *Cantos y bailes populares de España* para voz y piano (podrían ser las que llevó Rimsky Korsakoff a su *Capricho español*).—V. Lo musicológico, Francisco Asenjo Barbieri: *Canciones de palacio*, tres piezas polifónicas que podría interpretar la Coral dirigida por Doña Lolita Rodríguez de Aragón.

Además el Sr. Subirá tiene muy avanzado para un libro la historia de dicha Sección Musical desde su fundación hasta nuestros días. Comprenderá los siguientes capítulos. I. Nacimiento de la Sección: Antecedentes y comentarios.—II. La ejemplar posición académica de Barbieri.—III. La Sección desde 1874 hasta 1885.—IV. La Sección desde 1886 hasta 1900.—V. La Sección desde 1901 hasta 1915.—VI. La Sección desde 1916 hasta 1930.—VII. La Sección desde 1931 hasta 1945.—VIII. La Sección desde 1946 hasta 1960.—IX. La Sección desde 1961 hasta 1970.—X. La Sección desde 1971 hasta hoy.

El centenario de la Academia Española de Bellas Artes de Roma

Antes de entrar en el orden del día durante la sesión semanal de nuestra Corporación celebrada el 3 de diciembre, su Director, el Excmo. Sr. Marqués de Lozoya, dio cuenta de los actos iniciados el 19 de noviembre para fes-

tejar ese centenario, de la exposición organizada con tal motivo y de la conferencia que dio en Roma su Director, el Excmo. Sr. D. Enrique Pérez Comendador, el cual había laborado con tesón para dar realce a esa conmemoración. Por todo ello, y de acuerdo con el señor Marqués de Lozoya, nuestra Academia envió a este señor una comunicación de gratitud y felicitación cordialísimas.

Extensamente expuso el Sr. Pérez Comendador lo realizado allí para solemnizar tan grato recuerdo, lamentando que no hubiesen enviado allí las obras pertinentes varias Diputaciones Provinciales y Museos, por cuanto su presencia hubiera dado mayor empaque a la exposición. En cambio hicieron generosas prestaciones el Museo de Roma y la Galería Municipal de Arte Moderno de Roma y algunas personalidades. También lamentó la pobre presentación del catálogo correspondiente, así como los errores tipográficos del mismo.

Comentó después con gratitud la conferencia que el 20 de noviembre había dado el Sr. Marqués de Lozoya sobre pintores y escultores que pasaron por la Academia Española de Roma, asistiendo al acto nuestro Embajador en Roma y altísimas personalidades.

Otro acto solemnisimo fue el homenaje rendido a la memoria de D. Emilio Castelar, el cual había fundado esa Academia hace ahora cien años, trazando una brillante glosa de tan eminente hombre político y humanista Don Eugenio Montes.

Finalmente, en la tarde del 2 de diciembre, bajo los auspicios de nuestra Dirección General de Bellas Artes, dio un concierto de arpa D.^a María Rosa Calvo Manzano. Incluyó aquí obras españolas antiguas y modernas, figurando entre estas últimas algunas de miembros de la Real Academia de San Fer-

nando y de compositores que habían sido pensionados en aquella Academia de Roma.

En la organización de todos estos actos prestó una constante colaboración el Secretario de la misma, D. Antonio Navarro-Linares, y a la terminación de cada uno se celebró una recepción en honor de los señores invitados.

* * *

El extenso discurso leído por el señor Pérez Comendador en el acto inaugural de la Exposición conmemorativa comienza con el párrafo siguiente: «Si Castelar tuvo la iniciativa de fundar esta Academia, la cual fue inaugurada en tiempos de Alfonso XII, la gloria de que la sede se estableciese y adecuase en San Pietro in Montorio les cabe al entonces representante de España Conde Coello y al gran pintor Casado del Alisal, su segundo director y primero efectivo.» Otro párrafo dice: «La institución ha sido, y queremos que continúe siéndolo, más que un servicio como el *hortus Payens*, que manteniendo una disciplina de trabajo en torno de la indispensable maestría hizo brotar de los espíritus las fragantes flores—algunas de ellas presentes en este conjunto—que siendo preciada hermosura satisfacen nuestra humana necesidad de evasión y belleza.»

Citó luego, haciéndolo al azar, los nombres de antiguos directores y pensionados en la Escuela Española de Roma como Rosales, Casado del Alisal, Padilla, Palmaroli, Villegas, Mariano Benlliure, Blay, Valle Inclán, Marqués de Lozoya, Joaquín Valverde, Alvarez Labiada, Alvarez de Sotomayor, Amador de los Ríos, Anasagasti, Andrade,

Aníbal Alvarez, Arregui, Bellver, Benedito, Tomás Bretón, Capuz, Carnicer, Chueca, Ruperto Chapí, Emilio Serrano, Alejandro Ferrán, Aniceto Marinas, Maura, Muñoz Degrain, Oms, Ortiz Echagüe, Casto Plasencia, Querol, Emilio Sala, Souto, Trilles y Zubiaurre.

El Sr. Pérez Comendador hizo luego un comentario de varias personalidades pretéritas ligadas en cierto modo al arte de Roma, como Berruguete y Velázquez. Asimismo es digno de especial mención este otro párrafo: «Nuestros artistas, diestros y con una base sólida de estudio por lo que alcanzan la libertad de expresión, son fieles, la llevan en sí, a la neta y brava clave misteriosa de la fascinación del más allá de las corrientes y de las modas que lo español produce.»

En las palabras previas que el señor Pérez Comendador leyó, al dar un recital «españolista» María Rosa Calvo, anotó la personalidad de los autores interpretados allí; a saber: José María Franco, José Muñoz Molleda—que está casado con una romana—, Jesús Guridi, Angel Oliver—«pensionado que por su modernidad está situado en la vanguardia musical española»— y Gerardo Gombau, del cual interpretó una evocación de la *Bética*, de la *Itálica* famosa (patria de Trajano y de Adriano), viniendo a ser como un homenaje a Roma.

La conmemoración de este valioso homenaje, en cuya organización había tomado parte el Director de la Academia Española de Bellas Artes Sr. Pérez Comendador, dejó gratísimo recuerdo entre cuantos contribuyeron a enaltecerlo con su presencia y ocupan en la vida intelectual y social puestos elevadísimos.

Apertura de curso del Instituto de España

Se celebró este solemne acto el martes día 13 de noviembre. Lo presidió el Ministro de Educación y Ciencia, Don Julio Rodríguez Martínez, acompañándolo en la presidencia el Presidente del Instituto de España con los directores de nuestra Academia, de la Española, de la de Historia, de Ciencias Morales y Políticas y de Jurisprudencia, y en estrados el Sr. Subsecretario de Educación y Ciencia, D. Rafael Mendizábal Allende.

La sesión tenía como tema la celebración del segundo centenario del nacimiento del gran pintor Vicente López.

El Sr. Angulo, representando a la Academia de la Historia, y el Sr. Marqués de Lozoya, representando a la nuestra, glosaron documental y brillantemente la personalidad de tan ilustre pintor. Sus discursos serán publicados por el Instituto de España.

Concluida la sesión los miembros del Instituto y numerosos asistentes al acto visitaron la sala de nuestro Museo reservada a las pinturas del artista homenajeado. Los servicios técnicos de nuestra Calcografía prepararon una muestra de dibujos, grabados y documentos de Vicente López.

El Día Mundial del Urbanismo

Con motivo de este Día nuestra Corporación celebró, el 8 de noviembre, una sesión pública y solemne que despertó gran interés y por lo cual concurrió un numeroso auditorio. Con nuestro Director se sentaron en la mesa presidencial nuestro decano, Sr. Moreno

Torroba, y los señores Subirá, Gutiérrez Soto y González de Amezúa.

Abierta la sesión, el Sr. Secretario, Monseñor Sopeña, señaló previamente la preocupación por el urbanismo, tan generalizada por doquier, también era una preocupación constante en nuestra Casa.

Los temas tratados fueron los siguientes, en otras tantas disertaciones: «Problemas morales del urbanismo», por Monseñor Federico Sopeña; «Las ciudades históricas», por D. Fernando Chueca Goitia, y «Madrid», por D. César Cort.

Esos tres discursos se acogieron con cariñosos aplausos por un numeroso y distinguido público.

Al tratarse de ello en la siguiente sesión ordinaria se felicitó a los tres disertadores por el éxito alcanzado y se acordó que esas tres disertaciones fueran insertas en nuestro *Boletín* corporativo.

El Palacio de Liria, en Madrid

Con respecto a esta mansión señorial de los Duques de Alba en el mes de diciembre se leyó una extensa carta de la Excm. Sra. Duque de Alba en la cual expresó esta dama el máximo interés de mantener siempre la integridad de este palacio para que no se pierda su valor histórico y arquitectónico, pidiendo con tal motivo que nuestra Corporación haga las gestiones necesarias y los trámites legales a fin de conseguir que el Gobierno declare aquel edificio Monumento histórico-artístico.

Desea que se resuelva lo antes posible este asunto y esa carta dice textualmente lo que sigue: «Creo que esto merece la pena no por nosotros ni por el esfuerzo que supuso su reconstrucción,

sino muy principalmente por sostener tantas obras de arte que son admiradas por muchísimas personas, unas de gran relieve artístico-social y otras por estudiantes que necesitan consultar los archivos para documentarse, y a las cuales se presta toda clase de facilidades, incluso permitiendo sacar fotografías. Es sabido también que en bastantes ocasiones se han prestado parte de las colecciones para colaborar en muchas exposiciones nacionales y extranjeras. Además estimo que es una de las edificaciones más importantes y que puede figurar entre las mejores que tiene Madrid, por su fachada de Ventura Rodríguez; y, a excepción del Museo del Prado y algún otro museo de esta capital, es el de mayor contenido artístico como colección particular.»

Se acuerda delegar en el Sr. Salas para que redacte a la mayor urgencia posible la petición que el Pleno ha dado aprobada. Tras esto, y a petición del señor Cort, se acuerda felicitar efusivamente a dicha dama por tan noble y generoso gesto.

El puente de Molíns del Rey

Bajo este epígrafe dedicó el número de ACADEMIA correspondiente al primer semestre del año anterior una extensísima información en defensa de este preciadísimo monumento arquitectónico para lamentar que se realizara el proyecto de destruirlo, en vez de arreglarlo, tras la grave avería que había sufrido por circunstancias que a la sazón comentó la prensa de Cataluña.

Como epílogo de este asunto anotaremos aquí que, muy próximo a expirar el año precedente, se consumó el propósito, y merced a ello, en sustitución del famoso puente de Carlos III,

se inauguró solemnemente otro nuevo puente del Llobregat, tras trece meses del hundimiento, el día 19 de diciembre, y en el solemne acto de su inauguración se descubrió un monolito con la placa que recuerda esta inauguración. En aquel acto el Ministro de Obras Públicas, D. Fernando de la Mora, pronunció unos párrafos, de los cuales copiaremos los que se pueden leer a continuación:

«Este puente del Generalísimo que hoy inauguramos es el de mayor vano recto de Europa, el de mayor dimensión de cobertura y el que tiene el récord español en cuanto a rapidez de realización.

El viejo puente, que recibía el nombre de Carlos III, y éste, que recibe el nombre del Jefe del Estado, han sido obras, sin duda, de los más grandes constructores que ha tenido la España contemporánea...»

Designaciones

● En la sesión extraordinaria de 8 de octubre se trata de la incorporación de los nuevos Académicos a diversas Comisiones, designándose al Sr. Blanco Soler para la de San Antonio de la Florida y la del Taller de Reproducciones; al Sr. Chueca para las de Monumentos, Museos y Obras, y al Sr. Halffter para las de Publicaciones y Filiales de América.

● En la sesión de 22 de octubre, de acuerdo con el dictamen de la Sección de Pintura, se designa al Sr. Miciano para que forme parte de la terna en el Patronato de la Academia Española de Bellas Artes de Roma; y de acuerdo con la Sección de Arquitectura encabe-

zará dicha terna el Sr. Pérez Comendador, y de acuerdo con la Sección de Música la completará el Sr. Muñoz Molleda.

Felicitaciones

● En la sesión de 15 de octubre se felicita al Sr. Cossío por su pleno restablecimiento; y éste felicita al Sr. Director por la misma causa.

● En la sesión de 22 del mismo mes se felicita a S. E. el Jefe del Estado Español con motivo de su bodas de oro matrimoniales.

● En la sesión de 30 del mismo mes se felicita al Sr. Moreno Torroba por haber recibido la Medalla de Oro del Trabajo.

● En la sesión de 12 de noviembre se acuerda expresar la satisfacción académica por el éxito de la sesión celebrada con motivo del Día del Urbanismo.

En la misma sesión de 12 de noviembre el Sr. Chueca informa sobre el problema planteado por la construcción de un nuevo edificio en la plaza de la Independencia. Ese edificio en germen vulneraría las más elementales normas de ordenación a la preciosa estructura de la plaza por su concepción de los volúmenes y por su fachada a base de aluminio. También comenta los desfuegos cometidos en el Parque del Retiro. Todo ello originó un cambio de impresiones; y finalmente, y de acuerdo con la proposición del Sr. Secretario, el señor Chueca declara redactará urgentemente un informe pidiendo la declaración de Monumento nacional de aquella plaza. El Sr. Angulo ensalza la labor de nuestro Correspondiente en Navarra,

señor Uranga, en el Instituto Príncipe de Viana y en sus publicaciones y por ello se acuerda felicitarle ahora con motivo de su jubilación. También aconseja que se cree allí un museo comarcal para recoger lo más significativo de los templos en los pueblos deshabitados y evitar así el expolio y el pillaje a que están expuestos. Finalmente propone que pasen a la Biblioteca, para su más fácil estudio, los armarios metálicos donde actualmente se conservan aquellos dibujos.

● En la sesión de 19 de noviembre se felicita al Sr. Miciano por el discurso que pronunció sobre «Historia y técnica del grabado» en la feliz iniciación del curso patrocinado por el Instituto de España. También se felicita a Don Pascual Bravo por el restablecimiento de su salud y a D. Joaquín Rodrigo por el éxito que obtuvo al estrenar su obra *Concierto musical*.

● En la sesión de 17 de diciembre se felicitó al Sr. Conde de Yebes por el éxito de su exposición, al Sr. Sopena por la concesión del Premio Nacional de Radio, al Sr. Esplá por el aplauso con que se han recibido sus *Canciones playeras* y al Sr. Rodrigo por el homenaje recibido en el Japón.

Donaciones

● En la sesión de 5 de noviembre el señor Secretario presenta un libro del señor Segurado cuyo título dice: *La pintura antigua*. Escrito en portugués el año 1548, fue traducido al castellano en 1863 por Manuel Cenís, y su manuscrito consta ya en nuestra Biblioteca, habiendo pertenecido al escultor Felipe de Castro. Esa versión castellana

llegó a imprimirse en 1921 por acuerdo de la Academia, siendo su Director el señor Conde de Romanones, y lleva una introducción y notas de los señores Tormo y Sánchez Cantón. Dicha obra está completamente agotada.

● En la sesión de 19 del mismo mes se presenta la nueva edición del *Cancionero salmantino* de Dámaso Ledesma, libro fundamental para la historia de nuestro folklore musical, por lo cual se felicita a dicha entidad.

● En la sesión de 26 de noviembre el Sr. Secretario presenta el libro de nuestro compañero Sr. Arrese titulado *Antonio González Ruiz*, obra que recibió el premio del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, por lo cual consta en el acta nuestra enhorabuena y gratitud.

Asimismo presenta el Apéndice del *Catálogo de la Biblioteca Musical Circulante* preparado por la señorita Juana Espinós, hija de nuestro inolvidable compañero D. Víctor.

● En la sesión de 17 de diciembre el señor Subirá entrega para la Biblioteca corporativa un ejemplar de la separata titulada *Conversaciones con Subirá*, escrita por D. Leonardo Romero Tovar e inserta en la sección «Semblanzas de madrileñistas ilustres» del volumen IX del *Anuario del Instituto de Estudios Madrileños*.

Asuntos varios

● En la sesión de 8 de octubre nuestro Presidente, el Excmo. Sr. Marqués de Lozoya, saluda al nuevo Académico Don Luis Blanco Soler y recuerda que

en su labor había sabido aliar lo tradicional y lo moderno, garantía de su incorporación a nuestra Academia.

En esta misma sesión se da cuenta de una comunicación enviada por el Instituto de España sobre el centenario del pintor Vicente López y se acuerda que nuestro Secretario organice la participación de nuestra Academia sobre este asunto.

● En la sesión de 15 de octubre se acuerda enviar por escrito una petición al Sr. Director General de Relaciones Culturales para que se eleve la retribución al Director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma de 500.000 liras, todo incluido, a 750.000. Asimismo se comunica que, entre los Académicos que pueden entrar en terna para la provisión de la próxima vacante, sólo se puede aceptar a Don Juan Antonio Morales Ruiz. A continuación el Sr. Pérez Comendador informa ampliamente sobre la exposición conmemorativa del centenario de la fundación de aquella Academia, en cuya dirección está próximo a cesar.

En esta misma sesión el Sr. Angulo informa detalladamente sobre el brillantísimo Congreso Internacional de Historia del Arte celebrado en Granada y se acuerda felicitar al Ayuntamiento por la admirable instalación del Museo de Antequera.

● En la sesión de 30 de octubre la Academia no ve inconveniente de que al cantante D. Pedro La Virgen Gil y al pianista D. Juan Carlos Gómez Zumbeldía se les dispense de la titularidad para que puedan aspirar a la enseñanza en centros docentes mediante la oposición, de acuerdo con lo expresado en el correspondiente Decreto.

● La reforma de la fachada de la iglesia madrileña de San José venía ocupando la atención de la Arquitectura, y en la sesión de 8 de noviembre el Pleno, asesorado por dicha Sección, acuerda juzgarlo preferible el revoco y uso del ladrillo ateniéndose a la tradición de los siglos XVII y XVIII, pero rogando al Arquitecto Municipal señor López Jaén que para el definitivo examen no coloque una muestra pequeña, sino un paño lo suficientemente extenso para el examen definitivo.

El mismo día se acuerda que la Academia adquiera veintiocho planas del grabador Sr. Fernández Cuervo a cambio de veinte pruebas de cada una. Asimismo como que, a propuesta del señor Lafuente Ferrari, se forme en la Biblioteca corporativa una sección de estampas con ejemplares de la Calcografía y de la propia Biblioteca, pidiéndose al señor Gallego un informe sobre el modo de poner en práctica este acuerdo.

En dicha sesión, y de acuerdo con el deseo del Sr. Director, que exponga el señor Salas, como Director del Museo del Prado, la situación del mismo. Recogiendo éste muy gustoso tal indicación, manifiesta que desde hace muchos años se vienen señalando no ya los peligros, sino los males efectivos: la situación del Museo sobre una vaguada, el crecimiento del tráfico, el aumento impresionante de los visitantes y la concentración de éstos en determinadas salas. Todo ello hace penosísima y grave la situación. Ahora bien, el Ministerio se muestra decidido a abordar el problema y buscar soluciones adecuadas.

A continuación el Sr. Chueca se ocupa de un proyecto anterior, mal juzgado, no bien conocido y ahora desechado, que restituía la línea del viejo convento y salvaba el más bello

claustro de Madrid. Siendo imposible contar para la ampliación con el actual Museo del Ejército, lo que ahora está en vía de realización es un proyecto factible, porque no supone deslinde de competencias con otras autoridades, y se trata de aprovechar al máximo las laderas respetando el contorno, así como todo cuanto sirve para la construcción subterránea.

● En la sesión de 5 de noviembre comunica el Sr. Secretario que se va a publicar en Toulouse la tesis doctoral de Mr. Claude Bédat donde se traza la historia de nuestra Academia desde 1744 hasta 1808. El Sr. Lafuente Ferrari había presidido el tribunal universitario para juzgar aquella tesis sumamente valiosa.

● En la sesión de 19 de noviembre la Academia no ve inconveniente en que al especialista en clarinete D. Enrique Andréu Romero se le dispense de la titulación para el desempeño de la enseñanza musical, de acuerdo con el Decreto correspondiente.

En la misma sesión se acuerda dar el pésame a la familia de D. José Larraz por el fallecimiento de este ilustre político y autor de libros dedicados al tema del humanismo.

● En la sesión de 26 de noviembre se acuerda fundir las funciones de la Comisión de San Antonio de la Florida en la Junta de Administración y que la Comisión de Monumentos se componga, además de un representante de cada Sección, de dos arquitectos especializados y otros dos historiadores de Arte. Estos cuatro últimos serán propuestos por la Junta de Administración. Por otra parte, persistirá la Comisión de Obras, compuesta por el Presidente, el

Secretario, el Tesorero y los señores Bravo, Angulo, Gutiérrez Soto y Chueca.

En esta misma sesión nuestro Correspondiente en Sevilla, el Arquitecto Don Rafael Manzano, comunica unos importantes descubrimientos arqueológicos y documentales sobre el alcázar almorávide. Sobre este tema y sobre el peligro gravísimo para la belleza urbanística de la costa del Guadalquivir informará dicho Correspondiente para que la Academia urja a la Dirección General de Bellas Artes.

● En la sesión de 3 de diciembre el señor Camón Aznar manifiesta su pena porque el espléndido Palacio de Villahermosa no haya podido resolver el problema de la ampliación del Museo del Prado, albergando los Goyas y la pintura del siglo XVIII; y el Sr. Angulo recuerda las gestiones que había hecho en tal sentido.

En esta misma sesión el Sr. Chueca da cuenta de los asuntos tratados en la Sección de Arquitectura. Se ha llevado a efecto la muestra del revoco de ladrillo de gran tamaño solicitada al señor Párroco de San José y dicha muestra permite ver perfectamente la solución del caso, según acuerdo de la mayoría. Se examina el proyecto presentado por la Banca López Quesada para establecer sus locales en el palacio de Villahermosa y satisface ver que no se

alteró la fachada de aquel antiguo edificio, por cuanto el proyecto se limita a renovar los interiores tan sólo. Sin embargo el Sr. Menéndez Pidal muestra su desacuerdo con el tratamiento del jardín situado en el paseo del Prado con vuelta a la calle de Zorrilla.

● En la sesión de 10 de diciembre se aprueban los dictámenes presentados por las cuatro Secciones para designación de cargos en las diversas Comisiones.

● En la sesión de 17 de diciembre el Tesorero Sr. González de Amezúa hizo una amplia exposición del programa presupuestario para el año próximo. También mostró un cuadro comparativo de gastos e ingresos anuales desde el año 1968. Ha aumentado considerablemente el superávit en 1972 y aumentará mucho más en el presente año a punto de finalizar. El Sr. Director felicita efusivamente al Tesorero por su informe, que, según sus palabras, «es un signo preciso de una admirable y sacrificada labor», y a propuesta suya se acuerda que consten en acta la satisfacción y la gratitud de nuestra Academia.

En la misma sesión el Sr. Vassallo informa sobre las reuniones del Jurado para la erección de un monumento en Toledo a la memoria del Rey Don Alfonso el Sabio.

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

LIBROS

ALONSO GAVELA, M.^a JESÚS.

——— *Gaudí en Astorga*. León. «Institución Fray Bernardino de Sahagún», Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Imprenta Provincial. 1972. 127 págs., con láminas I-XLVI.—24 cms. Rúst.

ANGULO IÑIGUEZ, DIEGO.

Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII, por ———. Alfonso E. Pérez Sánchez. Madrid. «Instituto Diego Velázquez». Sucesores de Rivadeneyra, S. A. 1972. 395 págs. + láms. 1 a 38.—24,5 cms. Tela azul.

ANGULO IÑIGUEZ, DIEGO.

Instituto de España. Sesión de apertura del curso académico 1973-74. *Vicente López: su obra*, por el Excmo. Sr. D. ———. *La personalidad humana de D. Vicente López*, discurso del Excmo. Sr. D. Juan Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya. Madrid. Gráficas Barragán. 1973. 34 págs.—23 cms. Rúst.

BACHESCHI, EDI.

L'Opera completa di Giotto. Presentazione di Giancarlo Vigorelli. Apparati critici e filologici di ———. Milano, Rizzoli Edit. 1966. 13 págs. + lám. en col. LXIV-128 páginas.—31,5 cms. Cart.

Grab. intercal. De «Classici dell'Arte», 3.

BALIL, ALBERTO.

——— *Casa y urbanismo en la España antigua*. II. Valladolid. Universidad de Santiago de Compostela. Imp.-Ed. Sever Cuesta. 1972. 75 págs. + láms. I-VIII.—24 cms. Rústica.

Es tirada aparte del *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, tomo XXXVII. *Studia Archacologica*, 18.

BARDI, P. M.

La obra pictórica completa de Velázquez. Introducción de Miguel Angel Asturias. Premio Nobel. Biografía y estudios críticos de ———. Barcelona-Madrid, Ed. Noguer. 1970. 13 págs. + láms. en col. I-LXIV + 199 págs.—31,5 cms. Cart.

Grab. intercal. De «Clásicos del Arte», 13.

BENOT, EDUARDO.

Gramática inglesa y método para aprenderla, por ———. Quinta edición, corregida y aumentada. Madrid. Tip. Ignacio Moraleda. 1878. 225 págs.—23 cms. Piel.

BIANCONI, PIERO.

L'opera completa di Bruegel. Presentazione di Giovanni Arpino. Apparati critici e filologici di ———. Milano. Rizzoli Edit. 1967. 13 págs. + láms. en col. I-LXIV + 119 págs.—31 cms. Cart.

Grab. intercal. De «Classici dell'Arte», 7.

BIANCONI, PIERO.

La obra pictórica completa de Vermeer de Delft. Introducción de Giuseppe Ungaretti. Biografía y estudios críticos de ———. Madrid-Barcelona. Ed. Noguer, S. A. 1968. 13 págs. + láms. en col. I-LXIV + 104 páginas.—31,5 cms. Cart.

Grab. intercal. De «Classici dell'Arte», 7.

BLEIGBERG, GERMÁN.

Diccionario de Historia de España. Dirigido por ———. Segunda edición, corregida y aumentada. Madrid. «Revista de Oc-

- cidente». Ediciones Castilla, S. A. Talleres Gráficos imp. 1968. 3 vols.—23 cms. Tela.
- BLEIGBERG, GERMÁN.
Diccionario de Literatura Española, dirigido por ———. Julián Marías. Cuarta edición, corregida y aumentada. Madrid. «Revista de Occidente». Tall. Gráf. de Ediciones Castilla. 1972. 1197 págs. + 21 hojas + 7 mapas.—23 cms. Tela.
 Grabados intercalados.
- CAMESASCA, ETTORE.
L'opera completa di Michelangelo pittore. Presentazione di Salvatore Quosimodo. Apparati critici e filologici di ———. Milano. Rizzoli Edit. 1966. 13 págs. + láminas en colores I-LXIV + 111 págs.—31,5 cms. Cartoné.
 Grab. intercal. De «Classici dell'Arte», 1.
- CAMESASCA, ETTORE.
La obra pictórica completa de Miguel Angel. Introducción de Salvatore Quosimodo. Biografía y estudios críticos de ———. Barcelona-Madrid. Ed. Noguer, S. A. 1968. 13 págs. + láms. en col. I-LXIV + 111 páginas.—31,5 cms. Cart.
 De «Clásicos del Arte», 1
- CARAVIGLIA, NINY.
L'opera completa di Mantegna. Presentazione di María Bellonci. Apparati criticis e filologici di ———. Milano. Rizzoli Edit. 1967. 13 págs. + láms. en col. I-XLIV + 128 págs.—31,5 cms. Cart.
 Grab. intercal. De «Classici dell'Arte», 8.
- CASTELFRANCHI VEGAS, LIANA.
 ——— *International Gothic art in Italy with 100 plates in colour*. London-Thames and Hudson. Traslated from Italian by B. D. Phillips and revised by professeur Talbot Rice. London. 1968. 171 págs., con láminas en color 1 a 100.—34,5 cms. Tela azul.
- CERVERA VERA, LUIS.
El núcleo urbano de Lerma desde sus orígenes al siglo XI, por ———. Burgos. «Institución Fernán González». Valencia. Artes Gráficas Soler, S. A. 1971. 116 páginas + 2 hojas.—27 cms. Rúst.
 Grabados intercalados.
- CINOTTI, MIA.
L'opera completa di Bosch. Presentazione di Dino Buzzati. Apparati critici e filologici di ———. Milano. Rizzoli Editore. 1966. 13 págs. + láms. en col. I-LXIV + 119 págs.—31,5 cms. Cart.
 Grab. intercal. De «Classici dell'Arte», 2.
- CHUECA GOITIA, FERNANDO.
 ——— *Breve historia del urbanismo*. Madrid. Alianza Editorial, S. A. Imprenta Editorial Castilla. 1970. 241 págs.—18 cms. Rústica.
- CHUECA GOITIA, FERNANDO.
 ——— *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes de la arquitectura hispanoamericana. Manifiesto de la Alhambra*. Madrid. Seminario y Ediciones, Sociedad Anónima. Guadalajara. Gráficas Carlavilla. 1971. 250 págs., con láms. I-XVI. 18 cms.
 Grab. intercal. De «Hora H», núm. 11.
- DE VECCHI, PERLUIGI.
L'opera completa di Raffaello. Presentazione di Michele Prisco. Apparati critici e filologici di ———. Milano. Rizzoli Editore. 1966. 13 págs. + láms. en col. I-LXIV + 126 págs.—31,5 cms. Cart.
 Grab. intercal. De «Classici dell'Arte», 4.
- ESCUELA TECNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE BARCELONA.
 ——— *III Curso de Conservación y Restauración de Monumentos y Ambientes. De re restauratoria*. Vol. I. Barcelona. Gráficas Condal. 1972. 198 págs.—27,5 cms. Rústica.
 Grabados intercalados.

FAGGIN, GIORGIO T.

La obra pictórica completa de los Van Eyck. Introducción de Raffaello Brignetti. Biografía y estudios críticos de ———. Madrid-Barcelona. Ed. Noguer, S. A. 1969. 13 págs. + láms. en col. I-LXIV. + 103 páginas.—31,5 cms. Cart.

Grab. intercal. De «Clásicos del Arte», 8.

GAUTIER, THEOPHILE.

La Taumachie. Textes de ———. Claude Popelin. Illustrations de Goya. Paris. Edit. L. C. L. Imp. Firmin-Didot. 1968. Edit. 48 págs. + 41 láms. pleg.—23 cms. Rústica. Tela roja

Exemplaire 1471 de «Les peintres du Livre».

GOMEZ MORENO, M.^a ELENA.

Bibliografía de Don Manuel Gómez Moreno. Homenaje en el centenario de su nacimiento. Bibliografía preparada por ——— con la colaboración de Jesús Bermúdez Pareja. Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Granada. Gráficas del Sur. 1970. 49 págs.—24 cms. Rúst.

GOMEZ MORENO, M.^a ELENA.

El legado Gómez Moreno. Galería de Exposiciones. Banco de Granada. Enero-Febrero 1973. Introducción de Miguel Rodríguez-Acosta Carlstrón. Semblanza y catálogo de ———. Algunas notas biográficas por José Manuel Pita Andrade. Granada. Fundación Rodríguez-Acosta. Madrid. Artes Gráficas Josefa Valcárcel. 1973. 122 págs., con 32 láms. y 12 láms. en col.—22 cms.

HAVIS, MARIE LOUISE.

——— *Les peintres flamands de fleurs au XVII siècle*. Deuxième édition, entièrement revue et augmentée. Paris-Bruxelles. Ed. Meddeus. Bruxelles. Les Ateliers d'Art Graphique Meddeus. 1965. 463 págs. + láminas 1 a 64 + láms. en col. I-VII.—20,5 centímetros. Rúst.

De Art et Savoir.

HELMAN, EDITH.

——— *Trasmundo de Goya*. Madrid. «Revista de Occidente». Talleres Gráficos de Ediciones Castilla, S. A. 1963. 261 páginas + láms. 1-16 + 1-46 + 1-22 + 1-37. 22 cms. Tela.

LECALDANO, PAOLO.

La obra pictórica completa de Picasso azul y rosa. Introducción de Alberto Moravia. Biografía y estudios críticos de ———. Barcelona-Madrid. Ed. Noguer, S. A. 1968. 13 págs. + láms. en col. I-LXIV + 119 páginas.—31,5 cms. Cart.

Grab. intercal. De «Clásicos del Arte», 11.

LEYMARIE, JEAN.

——— *Bonnard (1867-1947)*. Mostra all'Accademia di Francia, Villa Medici. Roma, 18 novembre 1971-23 gennaio 1972. Catálogo. Roma. De Luca editore. 1972. 1 lám. + 33 págs. + 1 a 62 láms. + 13 láminas en col.—24 cms. Rúst.

LOTTE BRAND, PHILIP.

——— *The Chent Altarpiece and the Art of Jan van Eyck*. Princeton. New Jersey University Press. 1971. 1 lám en col + I-XVII. 225 págs. — láms. 1-212.—30,5 cms. Tela.

MAILLARD, ROBERT.

——— *Diccionario Universal del Arte y los Artistas. Arquitectos*. Traducción y adaptación de Juan Eduardo Cirlot. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. Imp. Sadagcolor. 1970. 323 págs.—24,5 cms. Tela roja. Grabados intercalados.

MAILLARD, ROBERT.

——— *Diccionario Universal del Arte y los Artistas. Escultores*. Traducción y adaptación de Juan Eduardo Cirlot. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. Imp. Sadagcolor. 1970. 301 págs.—24,5 cms. Tela roja. Grabados intercalados.

MAILLARD, ROBERT.

Diccionario Universal del Arte y de los Artistas. Pintores. Publicado bajo la dirección de ———. Traducción y adaptación de Juan Eduardo Cirlot. Barcelona. Editorial Gustavo Gili (S. i.). 1970. 3 vols.—24,5 cms. Cart.

MANDEL, GABRIELE.

L'opera completa del Boticelli. Presentazione di Carlo Bo. Apparati e filologici di ———. Milano. Editore. 1967. 13 páginas + láms. en col. I-LXIV + 120 páginas.—31,5 cms. Cart.

Grab. intercal. De «Classici dell'Arte», 5.

MASCARO PASARIUS, J.

——— *Monumentos prehistóricos de Alaró y alrededores.* Palma de Mallorca. Sociedad Arqueológica Luliana. Gráf. Miramar. 1966. 381 a 393 págs. + 1 lámina plegada.—24 cms. Rúst.

Es tirada aparte del *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, núms. 801-803. 1965.

MATEU Y LLOPIS, FELIPE.

Bibliografía de ———, reunida en su LXX aniversario, MCMLXXI. Barcelona. Talleres Gráf. Requesens. 1972. 153 págs.—25 cms. Rúst.

NAVASCUES PALACIO, PEDRO.

——— *Crónica Arqueológica de la España Musulmana. LVIII. La iglesia mudéjar de San Miguel de Bubierca (Zaragoza).* Consejo Superior de Investigaciones Científicas. «Instituto Miguel Asín». 1966. 347-352 págs. + 1 lám.—22 cms. Rúst.

De *Al-Andalus*, vol. XXXI, fascs. 1 y 2.

NAVASCUES PALACIO, PEDRO.

——— *Un retablo inédito de Gregorio Fernández.* Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 1967. 239 a 244 páginas + láms. I-IV.—27 cms. Rúst.

Es tirada aparte de *Archivo Español*, número 159.

NAVASCUES PALACIO, PEDRO.

——— *Rodrigo Gil y los entalladores de la fachada de la Universidad de Alcalá.* Madrid. Instituto «Diego Velázquez». 1972. 103 a 117 págs.—27 cms. Rúst.

Es tirada aparte de *Archivo Español de Arte*, tomo XLV, núm. 178.

NAVASCUES PALACIO, PEDRO.

——— *El problema del eclecticismo en la arquitectura española del siglo XIX.* Madrid. Imprenta Aguirre. 1971. 23 a 27 páginas.—24 cms. Rúst.

De *Ideas Estéticas*, núm. 114.

NAVASCUES PALACIO, PEDRO.

——— «*El Manuscrito de Arquitectura de Hernán Ruíz «el Joven».* Madrid. Instituto «Diego de Velázquez». Gráficas Cóndor, S. A. 1971. 295 a 321 págs. + láminas I-XII.—27 cms. Rúst.

Es tirada aparte de *Archivo Español de Arte*, núm. 175.

ORIENTI, SANDRA.

La obra pictórica completa de Edward Manet. Introducción de Marcello Venturi. Biografía y estudios críticos de ———. Barcelona-Madrid. Ed. Noguer, S. A.-Rizzoli. 1969. 13 págs. + láms. en col. I-LXIV + 119 págs.—31,5 cms. Cart.

Grab. intercal. De «Clásicos del Arte», 10.

OTTINO DELLA CHIESA, ANGELA.

La obra pictórica completa de Durero. Introducción de Giorgio Zampa. Biografía y estudio crítico de ———. Madrid-Barcelona. 1970. 13 págs. + láms. en col. I-LXIV + 120 págs.—31,5 cms. Cart.

Grab. intercal. De «Clásicos del Arte», 12.

OTTINO DELLA CHIESA, ANGELA.

La obra pictórica completa de Leonardo. Introducción de Mario Ponilio. Biografía y estudios críticos de ———. 13 págs. + láms. en col. I-LXIV + 119 págs.—31,5 centímetros. Cart.

Grab. intercal. De «Clásicos del Arte», 9.

OTTINO DELLA CHIESA, ANGELA.

L'opera completa del Caravaggio. Presentazioni di Renato Guttuso. Apparati critici e filológicos di ———. Milano. Rizzoli Editore. 1967. 13 págs. + láms. en col. I-LXIV + 112 págs.—31,5 cms. Cart.

Grab. intercal. De «Classici dell'Arte», 6.

PEREZ SANCHEZ, ALFONSO EMILIO.

Jerónimo Jacinto de Espinosa, por ———. Instituto «Diego Velázquez». Gráficas Cóndor, S. A. 1972. 68 págs. + láms. 1 a 48.—23 cms. Rúst.

De *Artes y Artistas*.

PERICOT GARCIA, LUIS.

Real Academia de la Historia *Reflexiones sobre la prehistoria hispánica*. Discurso leído el día 10 de diciembre de 1972, en el acto de su recepción pública, por el Excelentísimo Sr. D. ——— y contestación del Excmo. Sr. D. Antonio García y Bellido. Madrid. Salvat Editores. Barcelona. Imprenta Hispano-Americana, S. A. 92 páginas.—24,5 cms. Rúst.

PLENDERLEITH, H. J.

The conservation of Antiquities and works of art. ——— and A. E. A. Werner. Second edition. London. Oxford University Press. 1971. 394 págs. + 1 lám. en col.—24,5 cms. Tela.

RIPOLL PERELLO, EDUARDO.

La cueva de las monedas en Puente Viesgo (Santander), por ———. Barcelona. Diputación Provincial de Barcelona. Instituto de Prehistoria y Arqueología. Casa Provincial de Caridad. Imp. Escuela. 1972. 67 págs. + láms. I-XXXV.—31 cms. Rúst.

Grabados intercalados. Dedicatoria autógrafa. De *Monografías de Arte Rupestre*, número 1.

ROMERO TOBAR, LEONARDO.

——— *Conversación con Subirá*. Madrid. Raycar, S. A. 1973. 10 págs.—24 centímetros. Rúst.

Es tirada aparte de *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo IX.

RUIZ MORALES, JOSÉ MIGUEL.

——— *Una aventura musical en una ciudad santa: «Música en Compostela»*. Conferencia pronunciada por su Presidente en el Real Conservatorio Superior de Música. Madrid, 24 de abril de 1972. Madrid. Dirección General de Relaciones Culturales. G. Internacional. 1973. 20 hojas.—24 cms. Rústica.

Texto en inglés.

SALAS, XAVIER.

——— *Museo del Prado. Exposiciones de la obra de Eduardo Rosales. 1836-1873*. Madrid. Patronato Nacional de Museos. Imprenta Universidad de Granada. 1973. 175 págs. + láms. I-XXX.—23 cms. Rúst.

SOPEÑA IBÁÑEZ, FEDERICO.

——— *El «Lied» romántico*. Madrid. Editorial Moneda y Crédito. Artes Gráficas Luis Pérez. 1973. 237 págs.—21 cms. Rúst. Dedicatoria autógrafa.

SPIES, WERNER.

——— *Esculturas de Picasso*. Obra completa. Versión española Gisela Kutziel. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, S. A. 1971. 329 págs., con 117 láms. + 4 láms. en color.—30,5 cms. Rúst. Tela.

SPREIREGEN, PAUL D.

——— *Compendio de arquitectura urbana*. Barcelona. Ed. Gustavo Gili, S. A. Talleres Gráficos Ferrer-Coll. 1971. XII-407 páginas.—24 cms. Rúst.

Grab. intercal. De «Ciencia Urbanística», 7.

SUBIRA, José.

——— *El actor madrileño don Enrique Chicote*. Madrid. Raycar, S. A. Imp. 1973. 14 págs.—24 cms. Rúst.

Dedicatori autógrafa.

SUBIRA, José.

La beata (La vieja y el viejo). Tonadilla a dúo. Blas de Laserna (1781). Transcripción y armonización de ———. Madrid. Unión Musical Española, ed. Gráf. Ajenjo. 1973. 1 hoja + 16 págs. de música.—32,5 centímetros. Rúst.

SUBIRA, José.

——— *La cantada vida y muerte del general Malbrú*. Tonadilla general en tres cuadros. Jacinto Valledor (1775). Madrid. Unión Musical Española, ed. Gráficas Ajenjo, S. A. 1973. 1 hoja + 29 págs. de música.—32,5 cms. Rúst.

SUBIRA, José.

Los ciegos. Tonadilla nueva a tres. Luis Misón (1758). Transcripción y armonización de ———. Madrid. Unión Musical Española, ed. Gráf. Ajenjo, S. A. 1973. 1 hoja + 11 págs. de música.—32,5 cms. Rúst.
Dedicatoria autógrafa.

SUBIRA, José.

El juicio del año. Tonadilla a solo. Pablo Esteve (1779). Transcripción y armonización de ———. Madrid. Unión Musical Española, ed. Gráf. Ajenjo, S. A. 1973. 1 hoja + 16 págs. de música.—Rúst

SUBIRA, José.

La gitanilla en el coliseo. Tonadilla a solo y coros. José Castel (1776). Transcripción y armonización de ———. Madrid. Unión Musical Española. Gráf. Ajenjo, S. A. 1973. 1 hoja + 21 págs. de música.—32,5 cms. Rústica.

SUBIRA, José.

El músico y el poeta (Los maestros de «la Raboso»). Tonadilla a dúo. Ramón Carnicer (hacia 1830). Transcripción y armonización de ———. Madrid. Unión Musical Española, ed. Gráficas Ajenjo, S. A. 1973. 1 hoja + 27 págs. de música.—32,5 cms. Rústica.

SUBIRA, José.

La necesidad. Tonadilla a solo. Mariano Bustos (1790). Transcripción y armonización de ———. Madrid. Unión Musical Española, ed. Gráficas Ajenjo, S. A. 1973. 1 hoja + 27 págs. de música.—32,5 cms. Rústica.

SUBIRA, José.

El presidiario. Tonadilla a tres. Pablo del Moral (1803). Transcripción y armonización de ———. Madrid. Unión Musical Española. 1973. 1 hoja + 46 págs. de música.—32,5 cms. Rúst.

SUBIRA, José.

El soldado. Tonadilla a dúo. Manuel Pla (1761). Transcripción y armonización de ———. Madrid. Unión Musical Española, ed. Gráf. Ajenjo, S. A. 1973. 23 páginas de música.—32,5 cms. Rúst.

SUBIRA, José.

Una mesonera y un arriero. Tonadilla a dúo. Luis Misón (1757). Transcripción y armonización de ———. Madrid. Unión Musical Española, ed. Gráf. Ajenjo, S. A. 1973. 1 hoja + 16 págs. de música.—32,5 centímetros. Rúst.

Dedicatoria autógrafa.

ZAMPETTI, PIETRO.

——— *Del Ricci al Tiepolo*. Catalogo della Mostra. Venezia, Palazzo Ducale, 7 guigno-15 ottobre 1969. Venezia. Alfieri Edizioni d'Arte. Fantoni Artegrafica. 1969. LXXX págs. + 24 láms. en col. + 483 páginas con 45 láms.—22 cms. Cart.

REVISTAS

Academia.

———. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, año 1973, núm. 36, primer semestre.

Anales

———. *de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires*. Buenos Aires, años 1960-1971.

Anales

———. *de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*. Madrid, año 1973, número 49.

Anales

———. *de la Real Academia de Farmacia*. Madrid, año 1972, núm. 4; año 1973, números 1, 2 y 3.

Anales

———. *de la Real Academia de Medicina*. Madrid, año 1972, cuaderno 4.º; año 1973, cuadernos 1 y 2.

Apollo.

———. London, año 1973, núms. 137-142.

Arameo

———. *World*. New York, año 1973, números 5 y 6.

Arbor.

———. Revista del C. S. I. C. Madrid, año 1973, núms. 333-336.

Archivo

———. *Español de Arte*. C. S. I. C. Instituto «Diego Velázquez». Madrid, año 1973, números 182 y 183.

Bibliografía

———. *Española*. Madrid, año 1972, diciembre; año 1973, enero-abril.

Boletín.

Dirección General de Archivos y Bibliotecas ————. Madrid, año 1973, números 129-130.

Boletín

———. *de la Documentación del Fondo para la Investigación Económica y Social*. Madrid, año 1973, fascículos 3 y 4.

Boletín

———. *Financiero del Banco de Urquijo*. Madrid, año 1973, julio a diciembre.

Boletín

———. *Informativo de la Comisión Española de la UNESCO*. Madrid, año 1973, número 174.

Boletín

———. *Informativo de la Real Academia de Medicina*. Madrid, año 1973, números 228 y 230.

Boletín

———. *del Instituto de Estudios Gienenses*. Jaén, año 1969, núms. 60-62.

Boletín

———. *Mensual de Estadística*. Madrid, números 344-348.

Boletín

———. *de la Real Academia Española*. Madrid, año 1973, cuadernos CXCVIII y CXCIX.

Boletín

———. *de la Real Academia de la Historia*. Madrid, año 1973, tomo CLXX, cuaderno 1.

Boletín

———. *de la UNESCO para Bibliotecas*. La Habana, año 1973, núms. 5 y 6.

Bulletin

———. *de la Classe des Beaux Arts*. Bruxelles, año 1973, núms. 4-9.

- Bulletin.*
University of Wisconsin. Madison ———. Annual Report, año 1972-73.
- Burlington*
The ——— *Magazine.* London, año 1972, núms. 826-829.
- Cuadernos*
 ——— *de la Alhambra.* Granada, año 1970, núm. 7.
- Didascalía.*
 ———. Madrid, año 1973, núm. 1.
- Facetas.*
 ———. Washington, año 1973, núm. 1.
- Goya.*
 ———. Madrid, año 1973, núms. 115 y 116.
- I. N. I.*
 ———. *Revista de Información del Instituto Nacional de Industria.* Madrid, año 1970, núms. 55 y 56.
- Kulturbrief.*
 ———. Bonn, año 1972, núms. 4-7, 9 y 10.
- Libro*
El ——— *Español.* I. N. L. E. Madrid, año 1973, núms. 188-192.
- Museo*
 ——— *de Pontevedra.* Pontevedra, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato «José M.^a Quadrado». Madrid, año 1970, núm. XXIV.
- Museum*
News the Toledo ——— *of Art.* Toledo (Ohio), año 1971, núms. 1 y 2; año 1972, números 1 y 2; año 1973, núm. 3.
- Musikrat.*
Deutscher ———. Hamburgo, año 1971, número 19; año 1972, núm. 22; año 1973, números 23-25.
- Príncipe*
 ——— *de Viana.* Excelentísima Diputación Provincial de Pamplona. Pamplona, año 1973, núms. 130-31 y 132-33.
- Reales*
 ——— *Sitios.* Madrid, año 1972, número 34; 1973, núms. 35-38.
- Revista*
 ——— *de Archivos, Bibliotecas y Museos.* Madrid, año 1967, LXXIV, 1-2; años 1968-72, LXXV, 1-2; año 1973, LXXXVI, 2.
- Revista*
 ——— *Danesa.* Copenhague, año 1973, número 42.
- Revista*
 ——— *de Ideas Estéticas.* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto «Diego Velázquez», año 1971, números 113-116; año 1972, núms. 117-119.
- San*
 ——— *Jorge.* Excma. Diputación Provincial de Barcelona. Barcelona, año 1972, números 86-88; año 1973, núms. 89-91.
- Scala*
 ——— *International.* Francfort, año 1973, núms. 10-12.
- Studio*
 ——— *International.* London, año 1973, números 957-961.
- Universitas.*
 ———. Stuttgart, año 1973, núms. 2-4.
- Vida*
 ——— *Escolar.* Madrid, año 1972, números 141-144; año 1973, núms. 145-150 y 153-154.
- Vida*
 ——— *Italiana.* Roma, año 1973, números 3, 4 y 5.
- Worcester*
 ——— *Art Museum.* Massachussets, Annual Report, 1971-72.

PUBLICACIONES DE LA REAL ACADEMIA

	Ptas.		Ptas.
ANALES DE LA REAL ACADEMIA (San Sebastián, 1949)	50	ENSAYO SOBRE LA TEORIA ESTETICA DE LA ARQUITECTURA, por Oñate	40
CARLO MARATTI, Cuarenta y tres dibujos de tema religioso, por Víctor Manuel Nieto Alcalde (con 30 láminas)	50	GOYA. (Carpeta de cinco láminas a todo color y texto en tres idiomas.)	1.000
CATALOGO DE LA CALCOGRAFIA NACIONAL, por Luis Alegre Núñez.	150	Lámina suelta	200
CATALOGO DE LOS DIBUJOS, por Alfonso E. Pérez Sánchez	90	HISTORIA DE LA ESCULTURA ESPANOLA, por Fernando Araujo ...	100
CATALOGO DE LAS PINTURAS, por Fernando Labrada	55	INVENTARIO DE LAS PINTURAS de la Real Academia, por Alfonso E. Pérez Sánchez	50
CATALOGO DE LA SALA DE DIBUJOS DE LA REAL ACADEMIA por Alfonso E. Pérez Sánchez	25	LA ESCULTURA EN EL ECUADOR, por José Gabriel Navarro	200
CUADROS SELECTOS DE LA ACADEMIA. (Carpeta con ocho láminas grabadas, por Galván y texto.)	750	LOS DESASTRES DE LA GUERRA, de Francisco Goya. Album de 80 láminas. (Edición limitada y numerada.)	
Lámina suelta	150	LOS PROVERBIOS, de Francisco Goya. Album de 18 láminas. (Edición limitada y numerada.)	
CUARENTA DIBUJOS ESPAÑOLES, por Diego Angulo Iniguez	60	MEMORIAS PARA LA HISTORIA DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO y de las Bellas Artes en España, por José Caveda. Dos tomos ...	250
DE LA PINTURA ANTIGUA, por Francisco de Holanda (1548)	100	NECROPOLIS DE CARMONA, por J. de la Rada y Delgado	100
DICCIONARIO HISTORICO de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España, compuesto por D. Agustín Cean Bermúdez y publicado por la Real Academia de San Fernando. Edición facsímil de la imprenta en 1800 (6 volúmenes)	600	REJEROS ESPAÑOLES, por Emilio Orduña y Viguri. "Premio Guadalerzas" de la Academia:	
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	Rústica	150
DISCURSOS LEIDOS EN LAS RECEPCIONES Y ACTOS PUBLICOS DE LA ACADEMIA (1859 a 1866).	60	Encuadernado	250
ESCENOGRAFIA ESPAÑOLA, por J. Muñoz Morillejo	250	TEORIA Y ESTETICA DE LA ARQUITECTURA, por J. de Manjarrés.	50
		VEINTISEIS DIBUJOS BOLOÑESES Y ROMANOS DEL SIGLO XVII, por Alfonso E. Pérez Sánchez	50
		ACADEMIA. La tercera época de esta Revista semestral inició su publicación en 1951.	

MUSEO DE PINTURA Y ESCULTURA

ALCALA, 13 - TELEFONO 221 2573

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

Entradas: Días laborables, 10 pesetas. Domingos y festivos, 7 pesetas.

MUSEO Y PANTEON DE GOYA

(ERMITA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA) - TELEFONO 247 7921

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

Entradas: Días laborables, 10 pesetas. Domingos y festivos, 7 pesetas.

CALCOGRAFIA NACIONAL

ALCALA, 13 - TELEFONO 222 3524

Abierta todo el año, excepto domingos y festivos, de diez a una y media mañana y de tres a seis y media tarde.

Entrada gratuita. Venta al público de grabados originales.

TALLER DE VACIADOS

ALCALA, 13 - TELEFONO 221 4452

Abierto todo el año, excepto domingos y festivos, de diez a una mañana y de tres a siete tarde.

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

BIBLIOTECA DE LA ACADEMIA

ALCALA, 13 - TELEFONO 222 0046

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.

