

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

PRIMER SEMESTRE DE 1960

NUM. 10

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

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

DEPÓSITO LEGAL: M. 6.264.—1958

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

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

PRIMER SEMESTRE DE 1960

NUM. 10

S U M A R I O

	Págs.
NECROLOGÍA:	
DON GREGORIO MARAÑÓN Y POSADILLO, por el <i>Marqués de Lozoya</i>	5
DON FERNANDO ALVAREZ DE SOTOMAYOR, por <i>Modesto López Otero</i>	11
JOSÉ FRANCÉS: <i>En memoria de Agustín Querol</i>	17
FEDERICO SOPEÑA: <i>Las soledades de Isaac Albéniz</i>	23
MAGNUS GRONVOLD: <i>Un pintor enamorado de España</i>	35
TOMÁS FERRÁNDIZ LLOPIS: <i>El Arte en Inglaterra</i>	53
INFORMES Y COMUNICACIONES:	
LUIS MENÉNDEZ PIDAL: <i>La torre y palacio de los Lujanes, de Madrid</i>	71
CÉSAR CORT: <i>La piedra cortada y el acueducto romano sitos en el término de Calles (Valencia)</i>	74
COMISIÓN CENTRAL DE MONUMENTOS: <i>Rollos de justicia o jurisdiccionales de la provincia de Palencia</i>	76
MODESTO LÓPEZ OTERO: <i>Iglesia del antiguo convento de San Telmo, de San Sebastián (Guipúzcoa)</i>	77
LUIS MENÉNDEZ PIDAL: <i>El palacio de Garcí-Grande, de Salamanca</i>	79
MANUEL GÓMEZ MORENO: <i>El palacio de Verí, de Palma de Mallorca</i>	81
LUIS MENÉNDEZ PIDAL: <i>Proyecto de construcción de un edificio en Santillana del Mar</i>	83
LUIS MENÉNDEZ PIDAL: <i>Capilla de Santa Eulalia de la Lloraza (Concejo de Villaviciosa de Asturias)</i>	85
CRÓNICA DE LA ACADEMIA	87
BIBLIOGRAFÍA	105

A D V E R T E N C I A

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

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

LIBRERÍA CIENTÍFICA MEDINACELI

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

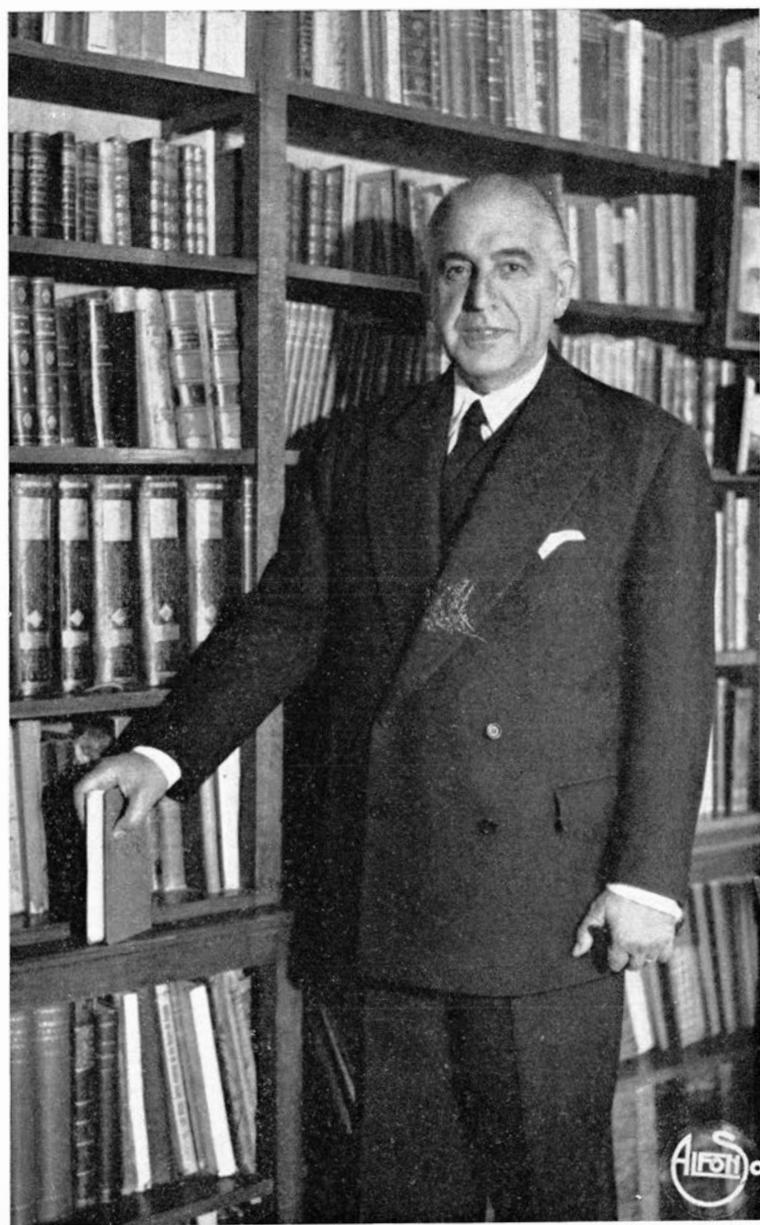
NECROLOGIA

DON GREGORIO MARAÑON Y POSADILLO

(† el 28 de marzo de 1960)

POR

EL MARQUES DE LOZOYA



D. GREGORIO MARAÑÓN.

Pocas veces he lamentado tanto mi carencia de cualidades oratorias como en esta ocasión, de triste solemnidad, en que he de evocar ante esta Real Academia de San Fernando una de las figuras más excelsas de la España actual, a la que por uno de esos milagros con que Dios exalta alguna vez a nuestra pobre naturaleza fué posible figurar en primera línea en múltiples actividades diversas y antagónicas, para cada una de las cuales parecía insuficiente la total consagración de una vida. En esta misma semana, en casi todas las Reales Academias, se hará el elogio de don Gregorio Marañón por su dedicación relevante a disciplinas no solamente distintas, sino que requieren cualidades contrapuestas. Porque la gran singularidad del caso Marañón estriba en que nuestro compañero no fué en ninguna de sus actividades un mero *dilettante* que, como tantos otros médicos de nuestro tiempo, tomase la Historia o las Bellas Artes como un violín de Ingres, solaz para divertir la abrumadora pesadumbre del ejercicio de la Medicina, al cual hace penoso el continuo contacto con el dolor, sino que se entregaba a cada una de sus tareas con la escrupulosa dedicación de un profesional.

En la Medicina y en la Biología, que constituyeron su vocación primaria, alcanzó una reputación universal y su nombre figura en el elenco de los que han mantenido en el mundo el prestigio de la medicina española; pero, al mismo tiempo, su obra histórica le sitúa en lugar preminente entre los historiadores españoles por una serie de estudios en que compagina la copiosa documentación, recogida con exquisito cuidado, con la belleza literaria y el profundo conocimiento del corazón humano. Y en la Historia del Arte, que le dió título para ostentar nuestra medalla académica, Marañón ha de ser citado siempre por los especialistas como uno

de los escritores que más han profundizado en la maravillosa y compleja personalidad de Domenico *el Greco*. Y toda esta labor científica y literaria dentro de una vida densa cuya fatiga se agravaba por el profundo sentido humano de nuestro compañero, el cual podría decir como Terencio: "Hombre soy y nada humano puede serme ajeno." Fué acaso esta complejidad de actividades posible en el Renacimiento, como en el caso del doctor Laguna, herbolario, humanista y poeta, pero era entonces muy limitado el campo de cada ciencia y no era difícil a un intelectual abarcar varias disciplinas. En nuestro siglo el caso de Marañón es asombroso. Vencedor de los inflexibles límites con que el tiempo contiene nuestras ansias de reflexión y de trabajo.

Cuando don Gregorio Marañón escribe sobre arte se refleja en su siempre bella prosa como un bienestar, una alegría de quien realiza el hallazgo que le es más grato a su alma, de lo que mejor se compagina con su íntimo sentir. El fué gran coleccionista de obras de arte, en cuya contemplación reposaban su vista y su mente fatigada. Figura en su biblioteca la más completa y bella colección de libros de viajeros que escribieron sobre España; su cigarral de Toledo, pequeño y selecto museo, era el más codiciado mirador sobre la ciudad, y en sus jardines se reiteraban cada domingo los coloquios entre apasionados por la belleza con que en otro tiempo los ingenieros toledanos hicieron famosas las riberas del Tajo. Gran aficionado a la música y escribió sobre este arte alguna vez. Pero el tema predilecto, casi exclusivo de Marañón como historiador del arte, es el Greco en su relación con Toledo. La precoz apetencia del médico apenas salido de las aulas por los goces del espíritu le puso en contacto con la ciudad imperial a través de la prosa de don Benito Pérez Galdós. En este momento—comienzos de la segunda década de nuestro siglo, poco antes de la primera gran guerra europea—se inició la revalorización del pintor cretense y fué tomando impulso la apasionada admiración hacia su obra en aquella Europa alegre y confiada, ávida de goces intelectuales. Fueron jalones de este proceso el gran libro de don Manuel Bartolomé Cossío y la inteligente e incansable propaganda del benemérito marqués

de la Vega Inclán, el fundador del Museo y de la Casa del Greco. Según Sánchez Cantón el primer testimonio literario de la devoción del médico, ya famoso, por el cretense está en el artículo titulado "Nuevas notas médicas sobre la pintura del Greco", publicado en la *Revista de las Españas* en 1927. Le sigue el prólogo antepuesto a su traducción al libro de Alejandra Everts *El Greco*, publicado por *Cruz y Raya* en 1935. Desarrollo de ideas, de interpretaciones y de puntos de vista que ya se presentían en los breves ensayos anteriores hay en el denso libro *El secreto del Greco*, editado en Madrid en 1940. No se refiere concretamente a Domenico Theotocopulos, pero sí al ambiente que explica su obra, otro libro de Marañón: *Elogio y nostalgia de Toledo*, cuya segunda edición, muy modificada por el autor, es de 1951; sus páginas describen diversos aspectos del paisaje y de la vida de la ciudad cesárea. "El Toledo del Greco" fué título del discurso de ingreso de nuestro llorado compañero en esta Real Academia, el 20 de mayo de 1956, y sus palabras, en las cuales la erudición se diluye en la finura de las observaciones directas, integran, con las del señor Sánchez Cantón, su interlocutor en el ritual diálogo, uno de los más bellos torneos oratorios que se han celebrado en nuestra casa solariega. Y, por último, su reciente libro sobre *Toledo y el Greco*, en el cual se desarrolla con amplitud una visión personal del problema del Greco cuyo germen está ya en la primera de sus publicaciones.

A través de todos estos estudios podemos ir siguiendo el pensamiento de Marañón sobre el pintor cretense que, educado en Venecia, encontró en Toledo el único ambiente propicio a su genio. En ellos se siguen el desarrollo de la formación estilística del pintor, educado en los monasterios bizantinos de su isla nativa, que aprendió en Venecia la magia de la luz y del color y que en España se vió rodeado de un ambiente de altísima religiosidad que no había encontrado todavía su intérprete pictórico. "El Greco encontró en Toledo—escribe el mismo Marañón—el ambiente adecuado a su espiritualidad: poetas que le comprendían y alababan en sonetos tan alambicados como su pintura, paisajes como en el lejano Oriente, pesadas nubes como las que sirvieron de trono a los profetas..., caballeros

asténicos y un tanto enajenados y, sobre todo, gentes que eran capaces de rezar y de transportarse delante de sus lienzos religiosos.” La descripción exacta de este ambiente, tan bien conocido y tan bien amado, es otro de los hallazgos de los estudios de Marañón. Y, por último, el proceso de la estimación de su obra a través de los siglos, desde las frases recelosas de Pacheco y Palomino hasta la exaltación universal de nuestro tiempo.

Labor científica y literaria ingente, que dejará en la cultura española un impacto perdurable. Pero en aquellos que hemos tenido la fortuna de convivir con él en el tiempo, la huella más constante en nuestro espíritu será de su sentido humano de la vida, la de su compasión ante el dolor ajeno y de su esfuerzo constante en mitigarlo, la de su paciencia inagotable con cuantos de él necesitaban, la de su exquisita caridad con médicos, artistas y literatos noveles. Un poeta de nuestro tiempo ha escrito: “Todos tenemos la conciencia de que hay algo eterno y que esta eternidad no está en nada corpóreo: ni siquiera en las estrellas. No está siquiera en la fama entre los hombres, que al cabo ha de sumirse en el abismo del olvido, sino en la caridad, acogida para siempre en el Reino de Dios.”

NECROLOGIA

DON FERNANDO ALVAREZ DE SOTOMAYOR

(† el 18 de marzo de 1960)

POR

MODESTO LOPEZ OTERO



D. FERNANDO ALVAREZ DE SOTOMAYOR.

Es costumbre, no precepto reglamentario, que la expresión de nuestra condolencia por el fallecimiento de un compañero se encomiende al presidente o a un miembro de la sección que corresponda. Me pareció, sin embargo, que el duelo por la pérdida del insigne artista, que fué director de la Corporación, debía manifestarse por el que ahora ejerce el cargo, quien sólo deseaba ser fiel intérprete del hondo pesar que a todos nos reunió en aquella sesión necrológica. Por eso llevó la palabra en dicha sesión.

Los párrafos que siguen no tienen la pretensión de exponer, ni siquiera esbozar, una síntesis crítica de la obra y la vida artística de Fernando Alvarez de Sotomayor, nuestro académico decano; me falta para ello autoridad y competencia. Aspiran únicamente a recordar su noble figura y servir de motivo para hacer patente nuestro sentimiento por la desaparición de este gran español, pintor insigne, académico ejemplar, amigo entrañable, cuya muerte nos ha sorprendido tan dolorosamente. Otros harán el análisis de su obra, de los valores de su pintura, de su influencia en el arte contemporáneo y del alto lugar que merece en la serie de los grandes pintores españoles.

Porque Sotomayor con aquellos también insignes compañeros Chicharro y Benedito—y esto honra magníficamente a la Academia—, mantienen, durante medio siglo, el prestigio de nuestra pintura en tan confuso período del arte universal. Su fama permanece firme y segura tanto en los espíritus cultos como en lo popular, pues la pintura de Sotomayor se admira hoy como cosa propia, continuadora de la tradición, por las mismas sanas gentes que llenan los domingos las salas del Prado.

La sorprendente revelación como gran pintor es un recuerdo de mi juventud. Los estudiantes de arquitectura, allá en los comienzos de la cen-

turia, admiramos con entusiasmo aquel envío de pensión. *El rapto de Europa*, que le consagró con la medalla de oro.

Después, todo fué una carrera de triunfos: premios en las grandes exposiciones de las primeras ciudades de Arte; adquisiciones para los principales museos; honores y juicios laudatorios del público y de la crítica, tanto para el maestro del retrato, de espléndida y razonada composición seriamente estudiada, como para el maestro de las escenas y tipos populares de su amada tierra gallega, todo espontaneidad y sentimiento, no exentos de delicadeza y de ternura, como ese su cuadro de nuestro museo; no olvidando las grandes composiciones de asunto religioso, que Sotomayor, buen cristiano, creó con amor sincero de fiel creyente. Obras expresivas de su singularísima personalidad: brillante colorido, jugosa y transparente factura, dominio de su técnica peculiar...

Trabajador de patente probidad, con cincuenta años de labor fecunda; centenares de cuadros realizados con el mismo ideal de franqueza, de naturalidad, sin que en el caos artístico en que se desarrolló su vida sufriera variaciones ni desmayos en su credo estético, en su idea del arte, tan pura, tan intransigente. Así, aquella personalidad se mantiene hasta el mismo día de su muerte. En la estancia fronterera a la capilla ardiente, donde, como es sabido, se expuso su cadáver, amparado por el sublime Cristo de Velázquez, en aquella estancia en la que Sotomayor dirigía y trabajaba—nunca ni por nadie abandonó los pinceles—, pudimos ver un pequeño retrato con la misma manera y el mismo estilo de los mejores períodos de su fecunda producción.

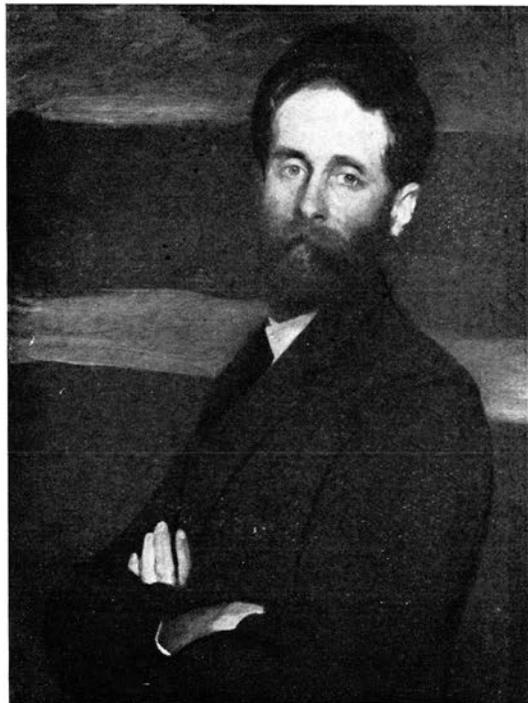
Tal maestría no podía cerrar su estudio a la enseñanza. Sotomayor tuvo discípulos, aunque ninguno haya llegado al maestro. La fama, que le coronó en la juventud, le llevó a tierra americana. En Chile organizó los estudios de las bellas artes y creó una verdadera escuela de pintores. Su discurso de ingreso en nuestra Academia, en 1922, en el que presentó un verdadero plan para estimular nuestras relaciones artísticas con América, es el resultado provechoso de aquella estancia; plan mantenido después con amor hacia los artistas de las naciones hermanas, y a cuyas



F. ALVAREZ DE SOTOMAYOR: «Comida de boda en Bergantiños» (1915).



F. ALVAREZ DE SOTOMAYOR:
*Retrato de su esposa D.ª Pilar
Castro.*



F. ALVAREZ DE SOTOMAYOR:
El pintor Helsvey.
(Museo de Pintura de Santia-
go de Chile.)

conclusiones, dicho sea como lamentación, no se ha hecho demasiado caso.

Otro aspecto de la vida artística de Sotomayor fué su larga y magnífica labor de dirección en el Museo del Prado. Durante más de cuarenta años, e inmejorablemente asistido por nuestro ilustre compañero y censor, Sánchez Cantón, que tan dignamente le sucede ahora en aquella dirección, llevó a cabo reformas y ampliaciones importantes, aumentando, con fortuna, el prestigio de nuestra sin par pinacoteca. Los que pertenecemos a su Patronato somos testigos de la preocupación constante de Sotomayor por los problemas de toda índole, especialmente económicos, que allí se presentan a diario y que él resolvía con su buen juicio y con la influencia que su patriotismo y lealtad le permitían usar en las más altas regiones del Estado.

Sotomayor no era vanidoso ni tenía porque ponderar sus misiones oficiales. Sin embargo, estimaba como un título digno de gratitud nacional su intervención, tan inteligente y eficaz, en las difíciles tareas de recuperación de las grandes obras del Prado que iban camino de Rusia en los trágicos finales de nuestra guerra civil. Y con enérgica firmeza no consentía que nadie le arrebatase la gloria de aquel gran servicio que prestó a su patria.

En este mismo sentido, no siendo político y con idéntico afán de servir a lo que consideraba un deber en momentos graves para el país, fué alcalde de La Coruña—no lo hubiera sido de ninguna otra ciudad—desempeñando el cargo con gran acierto y realizando gestiones, muchas de índole artística, que para sí las quisieran muchos políticos de altura; tales eran su prestigio personal y su don de gentes que le consentían papel airoso en menesteres tan ajenos a su diaria actividad.

Al evocar a Sotomayor como académico, nada puedo recordar que no sea conocido. Había ingresado en 1922 y era, como antes he dicho, nuestro decano. Fué presidente de la Sección de Pintura y elegido para director en 1953, sucediendo a Marinas; y renunció dos años después, con evidente perjuicio para la Academia. En todos estos cargos cumplió como debe hacerlo un buen académico. En la Sección, colaborando en sus

acuerdos y dictámenes; y en las sesiones plenarias tomando posición al lado siempre de las causas justas, no transigiendo jamás con lo que entendía contrario a su ideal en Arte y defendiendo con energía las prerrogativas de la Corporación si ello era necesario. Se interesó de un modo especial por los espinosos problemas de la Academia de España en Roma, gustosamente obligado por el recuerdo y la experiencia de sus años de pensionado, de donde partieron los primeros triunfos de su carrera artística. La postrera intervención, aquí, no hace muchos días, estuvo dedicada a la defensa de un monumento de su querida ciudad de La Coruña. Fué la última vez que oímos su palabra, empleada como siempre con una noble intención.

Poseía Sotomayor grandes cualidades humanas. Como buen artista, era de temperamento apasionado, con reacciones vehementes en un fondo de natural bondad, pronto a la réplica dura si de lo que se tratara no fuese recto y justo. No transigía con la farsa en el arte, ni con los procedimientos de la propaganda, ni tampoco con la hipocresía en la vida social. Caballeroso y muy dado en la intimidad a un amable y franco humorismo, fué buen amigo de los que él consideraba como tales.

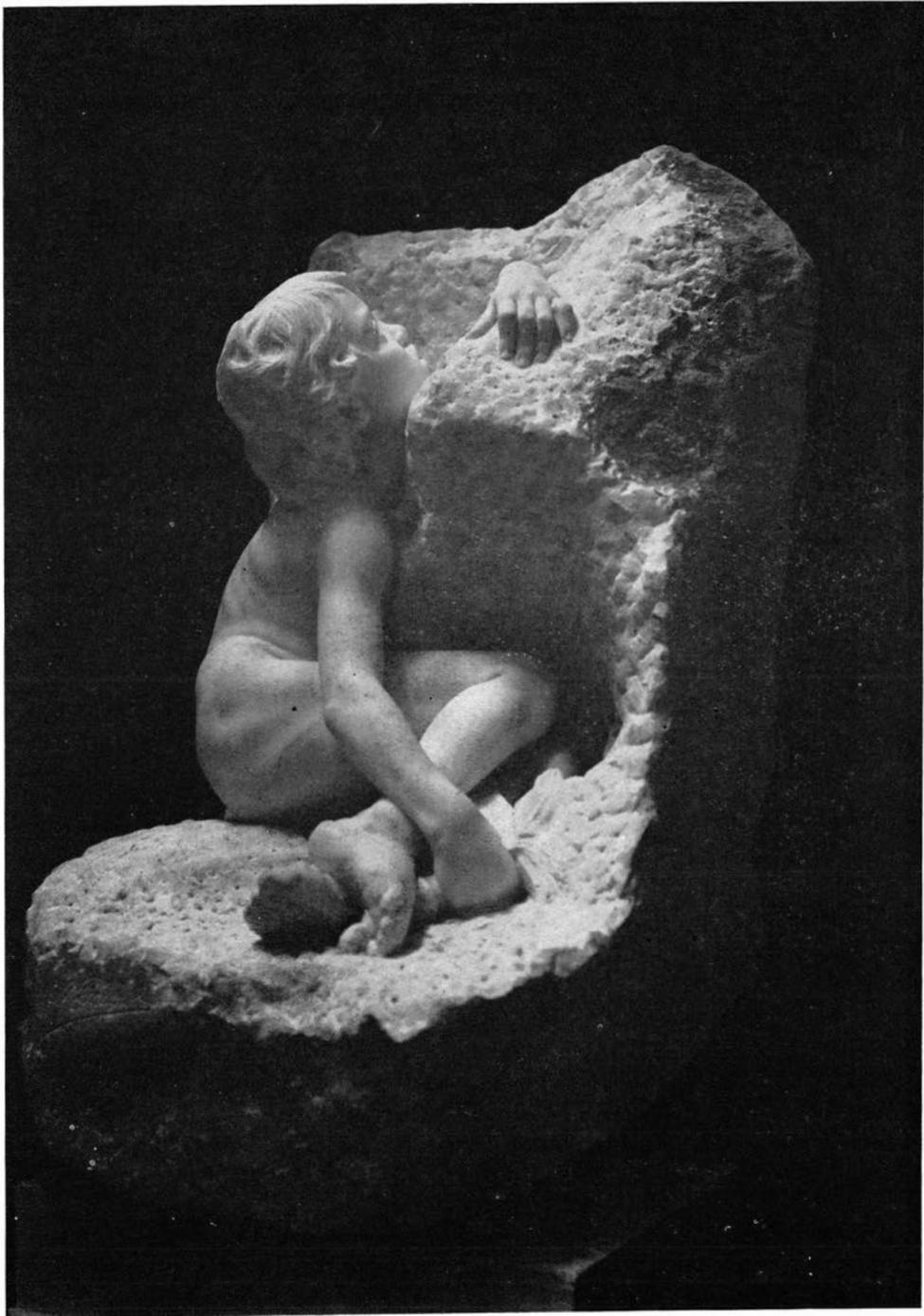
La ternura, la entrega total de sus mejores afectos, eran para la familia. Sufrió tremendas penas con la pérdida de seres queridos. El recuerdo, avivado recientemente, de su hijo primogénito, sacrificado durante el período rojo, y la muerte de una hija queridísima, ocurrida en el pasado año, hirieron, sin duda, su cansado corazón.

Murió cristiana y plácidamente, con breve agonía, rodeado de su esposa admirable y de sus hijos; fin envidiable de una gloriosa vida. ¡Descanse en paz el insigne compañero, honor de nuestra Academia!...

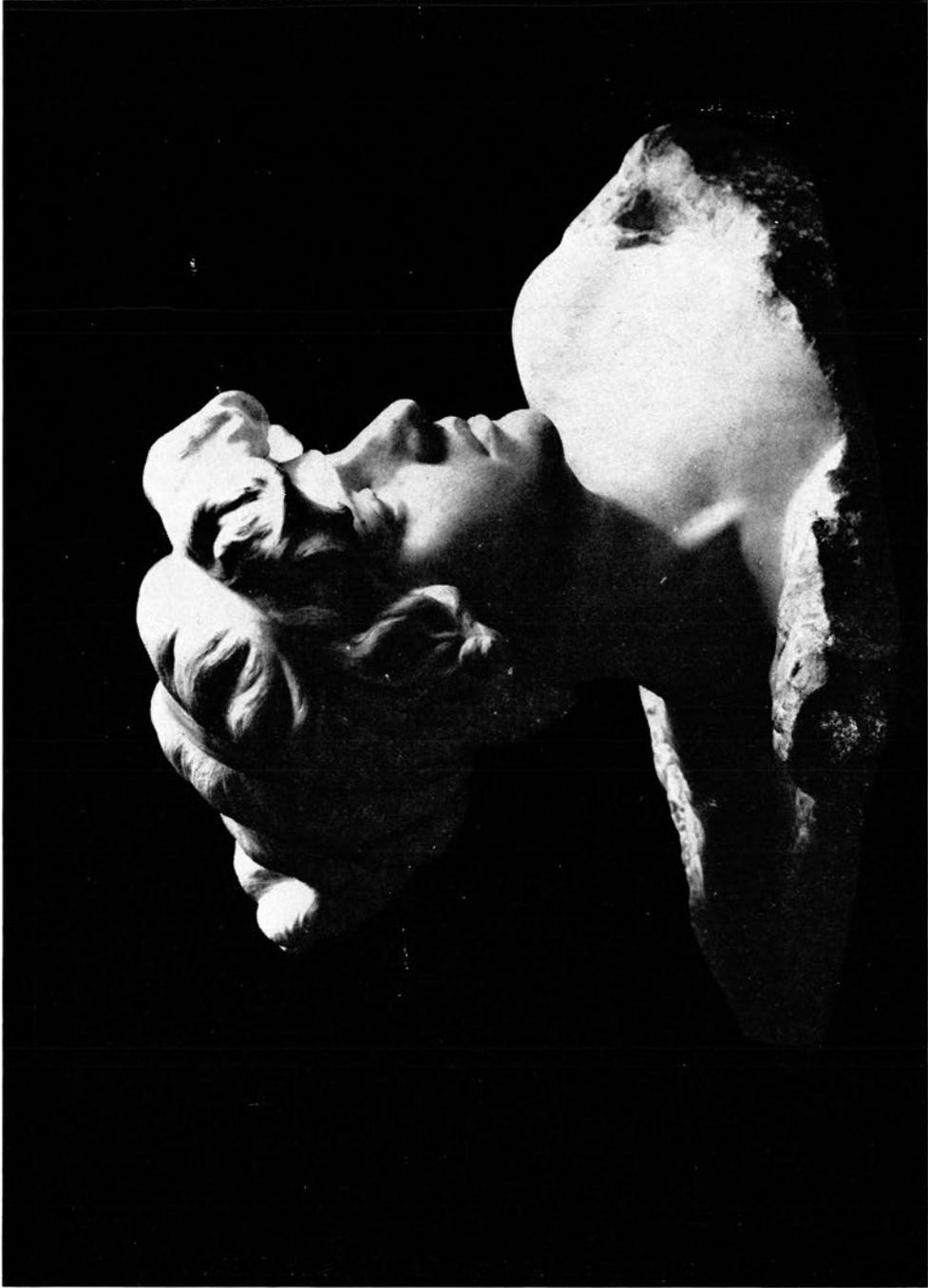
EN MEMORIA DE AGUSTIN QUEROL

POR

JOSÉ FRANCÉS



AGUSTÍN QUEROL: «Niño sentado», de *La Tradición*.



AGUSTÍN QUEROL: «Eulalia».

EN las postrimerías del año 1959 se cumplió el cincuentenario de la muerte de Agustín Querol. Excepto la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que le dedicó un emotivo recuerdo en una de sus reuniones semanales, pasó inadvertida la efeméride de lo que fueron vida y obra de una de las más destacadas figuras del arte finisecular español.

Agustín Querol había nacido en Tortosa el año 1863 y falleció en Madrid el 15 de diciembre de 1909.

Se sabe bien que los tortosinos tienen muy en mucho el ser nativos de aquella ciudad, hasta el punto de que es casi corriente que se estimen, no como catalanes o valencianos, sino como tortosinos, e incluso aquellos que no escasean de positiva cultura y conocimiento de su legítima ascendencia se denominan dertusinos, es decir, hijos de la antigua Dertusa romana.

Respondió plenamente Agustín Querol a esta ufanía y lo demostró como hombre y como artista, porque desde la humilde condición de su nacimiento supo alcanzar pronto exacta y perdurable nombradía en España y fuera de nuestra nación.

Hijo de un panadero, ejerció él también durante los primeros años de su adolescencia el oficio familiar. (Acaso la mala intención y la natural envidia, frecuentes entre los que cultivan las mismas actividades y profesiones, se aludió más de una vez en el argot artístico con sentido peyorativo, al monumentalismo escultórico del siglo XIX a la palabra "tartas"). Nada tan incierto e injusto, porque fué Querol uno de los escultores que con mejor ímpetu y más gallardía plástica realizó una obra fecunda y popularmente difundida sin menoscabo estético del concepto, una pasión y un estilo personal dentro de la general ampulosidad de su tiempo.

Discípulo de Talarn y de los hermanos Vallmijana, conoció los más

ásperos y difíciles días de sus comienzos artísticos. Durante bastante tiempo tuvo, como taller, la caseta de un guardagujas del ferrocarril de Barcelona a Sarriá y en ella fué donde creó sus primeros trabajos. Obtuvo la primera medalla en 1887 y la medalla de honor en 1906, tres años antes de su muerte en la plenitud física y ya en pleno disfrute del dilatado eco de sus méritos.

Existencia colmada de esfuerzos y voluntad bien reconocidos. Pocas como ella tan sorprendente de espíritu y acción creacionales, fué sorprendentemente fecunda su labor. El temperamento de Agustín Querol, activo, entusiasta, audaz en el noble sentido de la palabra le hizo destacarse con ímpetu extraordinario y triunfal. Ardía en el fuego claro de su violencia generosa, efusiva y decisiva rica de impulsos seguros. No era la otra violencia negativa, corrosiva que consumen resentimiento, la envidia o el inconfesable fracaso íntimo contra los éxitos ajenos.

Dió acaso, tal vez, exagerada muestra de ello, cuando en la Exposición de pensionados en la Academia de Roma presentó el relieve *Tulia pasando por encima del cadáver de su padre*, y atacó agresivamente juvenil al Director de la Institución, el eminente pintor don Vicente Palmaroli, en pleno acto inaugural.

Asimismo en los comienzos de una madurez expansiva que le desvió con demasiada persistencia de su arte hacia las tareas políticas que encalientan a las gentes españolas de toda condición por ajena e incapaz que sean para ellas.

La personalidad de Agustín Querol está primordialmente difundida por sus creaciones monumentales. Es el narrador fogoso, humano, de las magnas exaltaciones conmemorativas de figuras y hechos históricos con arrogante simbolismo plástico. Se inflamaba de su propia fantasía escultórica en alegorías peculiares de un temperamento meridional esencialmente mediterráneo. Así lo testimonia la serie de obras de este género esparcidas no solamente en nuestra patria, sino en Italia y en los países hispanoamericanos tan afines a nosotros.

Testimonio elocuente dan los monumentos a los *Mártires de la Re-*

ligión y de la Patria y el *Conmemorativo de los Sitios*, en Zaragoza; los del *Coronel Bolognesi*, en el Perú; el de *Legazpi y Urdaneta*, en Manila; el de *Garibaldi*, en Montevideo; el de la *Columna del 9 de julio*, en Guayaquil; el del *Centenario de la Nacionalidad Argentina*, en Buenos Aires; al *General Urquiza*, en Panamá. Y los consagrados a Quevedo (Madrid), Linares Rivas (La Coruña), Méndez Núñez (Vigo) y Segismundo Moret (Cádiz).

Importa asimismo recordar su fantasía imaginativa y su amplio concepto decorativista manifiestos en el frontón del Palacio de Bibliotecas y Museos y los grupos escultóricos y relieves del antiguo Ministerio de Fomento en Madrid, los del teatro Nacional de Méjico y del Palacio de Justicia de Barcelona.

Pero además debe añadirse a nuestra evocación de lo que fué y representa a la luz del presente este caudaloso exaltado y apasionado arrebató plástico del monumentalismo público peculiar de Agustín Querol, la otra faceta de su producción, no menos numerosa y dilecta de su sensibilidad: la serie de figuras aisladas o en grupos que respondían a otro género, concreto y definido también de propósito, concepto y estilo adecuado. Grupos como los admirables de *Tradición* y *Sagunto*; bustos como los de *Julia* y *San Francisco*, igualmente famosos, y las figuras y retratos de convincente humana veracidad, de animosa captación.

Porque se comprende, al recordarlo así, que Agustín Querol, hijo de su tiempo, no fué de aquellos artistas a quienes las generaciones subsiguientes a la suya del ochocientos pueden lapidar ni prescindir de recordarla con el merecido respeto a un creador de belleza, fiel así mismo a lo largo de una vida apasionada de su propia verdad.

LAS SOLEDADES DE ISAAC ALBENIZ

POR

FEDERICO SOPEÑA



El insigne compositor y pianista ISAAC ALBÉNIZ.

Discurso leído en la sesión pública y solemne celebrada en el salón de la Real Academia el domingo 22 de mayo de 1960 para conmemorar el centenario del insigne compositor Isaac Albéniz.

PUEDEN parecer extrañas, paradójicas, caprichosas las palabras del título de mi trabajo. ¡Hablar de soledades en Isaac Albéniz! La abierta, cálida y ancha humanidad de Albéniz rezuma diálogo por todas partes, parece hecha en forma de don para la compañía. Bajo, grueso, moreno, le conocemos a través de fotografías; en la mesa, en el piano, siempre aparece como iniciando el abrazo. Hasta los muy realmente solitarios, muy realmente raros y muy realmente ásperos como Debussy se han querido meter en el cóncavo corazón de Albéniz. Sus cartas, esas cartas que por referencia impagable de sus familiares podemos tener entre manos, usan y hasta abusan de expresiones para indicar la necesidad y el gozo de la compañía. Todavía ahora, cuando se cumple el centenario del nacimiento de Isaac Albéniz, el músico español que va a París se beneficia de la herencia que dejara, una herencia de anécdotas donde parece vivir aún, no la tristeza del solitario, sino la alegre voz que convertía en tertulia madrileña los monacales pasillos de la Schola y el más empingorotado salón parisiense. Si llenamos la palabra simpatía de todo lo que auténticamente tiene de instalación gozosa o triste en la ventura o desventura de los demás, será la palabra que defina más exactamente la vida y hasta la misma obra de Isaac Albéniz. Sin embargo, Albéniz, en una de sus cartas más sinceras, insiste en lo siguiente: “Yo soy un solitario en toda la extensión de la

palabra y no tengo relaciones ni influencias.” ¿Cómo podríamos resolver o paliar la contradicción?

En primer lugar, la simpatía que irradia de una persona como Albéniz no debe indicar ausencia de soledad y de muy hondas tristezas. No nos engañemos con la sola noticia de los éxitos; Albéniz, tan amigo de una bohemia a lo grande, tuvo que pasar las reales soledades de la bohemia amarga. Pensemos en los viajes por España hace noventa, ochenta años, en los viajes sin dinero, sin clima propicio y con una profunda insatisfacción interior; durante toda su vida padece Albéniz con la tremenda e inevitable soledad del autodidacta, soledad inevitable en el compositor español, desamparado de herencia, desamparado de tradición, sin otro maestro que el ingenio y la calle, dos cosas que fácilmente pueden convertirse en acíbar. Ha conocido Albéniz las soledades que trae una salud quebrantada por enfermedad, por enfermedades con la doble penitencia del dolor físico y del ánimo sombrío. Albéniz, que muere a los cuarenta y nueve años, es viejo de salud desde casi los treinta. Lo leemos en una de las cartas de su mujer, cartas inéditas que tengo entre manos por la bondad de D. José María Ruiz Gallardón, sobrino-nieto de Albéniz, hijo del inolvidable Víctor Ruiz Albéniz. Es la noticia de la enfermedad que hizo correr en Madrid el rumor de la muerte de Albéniz en Londres. Dice Rosina a la hermana de Albéniz: “Isaac ha estado grave. Ha tenido que pasar seis semanas en una clínica y ayer volvió a casa bastante mejorado, aun cuando muy delicado y teniendo que guardar un régimen absolutamente estricto; tranquilizaos, pues, y tened confianza como yo la tengo. No hay duda de que se curará, pero necesita una buena temporada de tranquilidad.”

Desde los cuarenta años su vida es un irse muriendo, y habrá sido muchas veces heroico no ya el componer, sino el seguir creando en torno un ambiente de sonrisa y de confianza. A pesar de ello descubrimos en sus cartas una especial amargura, un como áspero prosaísmo delante de la muerte, bien lejano a las notas del tópico cascabelero: “Hay que considerar —dice— que el morir es la cosa más regular y necesaria, y que morir a cierta edad (y no digo a todas las edades por mera cortesía) no

tan sólo es regular y necesario, sino un supremo alivio y un perfecto goce... Consuela a los chicos y emprended de nuevo la estéril y jocosa lucha por esta inapreciable y agradabilísima existencia." Hay más, hay algo muy delicado e íntimo que yo no puedo más que rozar apurando comprensión y pena; cuando, no sin delicadeza, le dice a su madre que las aguas de Lourdes no le convienen, está apuntando a una tentación permanente de escepticismo religioso, de frialdad, típico de la época, pero que a él debió pesarle no pocas veces como algo sin remedio. Recuerdo todo esto no para empañar lo más mínimo la vida como sal y como garbo que siempre desparramó Albéniz, sino para evitar que eso, posible sólo con el inmenso sacrificio de la caridad, pueda ser tomado como postura insensata o frívola. Albéniz es de esa casta de hombres fuertes que mueren más pronto a fuerza de disimular el sufrimiento para que los demás no sufran.

Son otras soledades, sin embargo, el tema de estas palabras mías, soledades que sufrimos en quien funda la música española contemporánea. No por capricho Albéniz ha creado lo mejor de su música fuera de España, muy desde lejos. La paz tolerante de la Restauración acaba con la cadena de emigrados señores; apenas si Albéniz ha podido conocer en París al último emigrado señor, el republicano burgués D. Manuel Ruiz Zorrilla. Pero Albéniz inaugura una suerte especial de exilio entre voluntario y forzoso. Es voluntario porque Albéniz pertenece de lleno a esa generación anterior al noventa y ocho, a la llamada regeneracionista, y se siente incómodo entre el pintoresquismo, la picardía y la incomodidad de la vida española de entonces; su graciosa pesadilla y monomanía contra el garbanzo, ignora afirmaciones paralelas dichas hasta con pedantería científica. Es forzoso, porque Albéniz quiere a España con obsesión, porque sólo está de verdad contento en la Carrera de San Jerónimo y en las Ramblas; para él hallarse lejos es, de verdad, estar solo. Pensemos que esta época tan incrédula, una de las más heridas por el escepticismo religioso, centra toda la pasión colectiva en el amor a la Patria, que funciona como auténtico mito. Por eso mismo, Albéniz sufre hondamente con la desgracia del noventa y ocho y sufre en confianza y a su manera, es decir, expre-

sando el dolor por la vena abierta del sarcasmo. Antes de consumarse la catástrofe dice en carta a su hermano: "Excuso decirte el estado de nerviosidad en que me hallo con motivo de las cuantiosas desdichas que sobre nuestro malaventurado país están cayendo. ¡Qué remedio tiene! ¡No nos hemos corregido, ni nos corregimos, ni nos corregiremos jamás! ¡El chauvinismo mal entendido nos ciega de tal modo que nuestras faltas nos parecen virtudes y nuestra crasa ignorancia ciencia infusa!" Consumada la catástrofe dice: "Dame noticias vuestras, pero no me hables una palabra de la cosa pública, pues he decidido ignorar lo que pasa y lo que pasará en España."

He hablado antes de la especial soledad del autodidacta, desamparado de tradición, como a ciegas muchas veces, tullido casi siempre frente a la obra grande que la noble ambición reclama y la técnica no aprendida impide; es una soledad, es un dolor que no ha conocido la pintura española, pero que la música está en peligro de conocer a través de casi cada generación. Pudo ser consuelo de esta soledad un cálido entendimiento, una lúcida comprensión por parte de los mismos músicos españoles. No fué así, salvo una excepción; a través del epistolario de Albéniz podemos seguir fácilmente su cariño, su gratitud por D. Tomás Bretón, incansable en el elogio, compañero en los fracasos e incansable también en el deseo, imposible de realizar, de ver a Albéniz enseñando en el Conservatorio de Madrid. En las cartas que publicó Víctor Ruiz Albéniz aparece la amargura de Albéniz, esa especial forma de soledad que crea la incomprensión de los críticos. Yo tengo como novedad, y para este discurso, algunas de su mujer que insisten en el mismo tema y que nos dicen también la real alegría ante la más pequeña muestra de comprensión. Dice así una de las cartas: "Madre querida, me retracto de lo que ayer te decía. Aún hay Patria. Las críticas que hoy recibo no están del todo mal; hay una o dos que escupen un poco de veneno, pero en seguida se ve que eso es personal o de un partido contrario, pero ninguna de ellas niega lo que nosotros sabemos, y es que tiene mucho, mucho, talento, demasiado a veces quizá." En la vida de los músicos; más en la vida apasionada y entre poca

gente como es la vida del músico español, la mujer, la apasionada mujer española, suele poner su contrapunto de irritación y personal diatriba. Respira así por la herida al darse cuenta del desánimo del marido ante la incomprensión madrileña: “Mil gracias por tus cariñosos recuerdos; he agradecido mucho el que me hayas escrito, pero la carta de Isaac me ha dado verdaderamente pena; no me gusta verle tan desanimado y de ningún modo hay motivo para ello, diga lo que quiera la Prensa, esos críticos, eminentes doctores en gay saber, apóstoles del absolutismo elevado al cubo... ¿Cómo no se os ocurrió el mandarles a cada uno una talega de garbanzos?” Termina así la carta retratando la bondad de Albéniz: “Me ha dado mucho coraje, pero no se lo digas, es inútil decirte que lo animes, es demasiado bueno y tonto para que le dure el mal humor.” Tiene Albéniz para estas cosas la sensibilidad del emigrado, sensibilidad que enloquece con el menor elogio, pero que se pone sombría ante la más grande de las desdichas: el olvido.

Hay, sin embargo, una soledad dulcemente vencida después de la muerte de Albéniz; quiero hoy hablar de la bella comprensión de dos grandes poetas, especialmente de uno: de Federico García Lorca. En el álbum del Albéniz muchacho se recogen poemas deliciosos, auténticos poemas de álbum romántico, de álbum para el salón, para el pequeño salón de la pequeña burguesía española. Cuando tiene doce años le escribe en su álbum un poeta de Loja:

Joven que en tan corta edad
luce con tal perfección,
digno es por su habilidad
de aprecio y admiración
de toda la sociedad.

Más gracioso, y casi dando pie a una canción criolla o habanera, es este poemita que le dedica una señora de Puerto Rico:

Has llegado a mi Patria,
nido de amores,

donde cantan las aves
dulces canciones;
donde las brisas
el perfume le roban
a las campiñas.

Esto es anécdota, pero no lo es la aparición del nombre de Albéniz en un entero poema de Juan Ramón Jiménez. Pertenece al libro *Laberinto*, retirado por su autor, y así puede explicarse el relativo olvido. No parece que Juan Ramón Jiménez, en su juventud, mirase con especial atención a la música española: es la música romántica alemana la que hace compañía a sus versos y es la impresionista la que más le interesa en años posteriores. La elegía a Isaac Albéniz, titulada "En el cielo de España", es un largo poema. No hay referencia concreta a la vida o a la obra y más bien el poema va tejido entre tópicos bellamente dichos. Sin embargo, a la mitad del poema el acento funeral cobra hondura:

¡Oh, qué suspiro hondo, sangriento, inextinguible!
¡Ciega naturaleza!
¡Qué anhelo de querer detener lo imposible!
¡Qué espanto y qué tristeza!

Interesa al final ver en Juan Ramón una expresión de especial comunidad con Albéniz:

¡Sí, juntas en la tierra florecerán un día,
como dos claridades,
tu ardiente melodía, mi ardiente poesía,
nuestro afán de ciudades!
Sevilla, Triana, el Puerto —¡y tu alma y mi alma!—,
Guadalquivir sonoro.
¡Todo, en la eternidad, bogará en una calma
de ilusión y de oro!

Más interés tiene el acercamiento de Federico García Lorca: la vecindad, la camaradería respetuosa y llena de admiración delante de Falla explica el entusiasmo por Albéniz. En la famosa conferencia sobre el cante jondo habla de cómo Albéniz se distancia del clima habitual de la música española del diecinueve empleando en su obra “los fondos líricos del canto andaluz”. Es una pena que otra conferencia posterior y más extensa sobre “La arquitectura del cante jondo”, la referencia periodística se limite a decir que “el conferenciante estudió las características del arte de Albéniz”. Sin embargo, no pocas de las cosas profundas y repletas de ingenio que sobre el “duende” en la música explica, parecen referidas a nuestro compositor e incluso me atrevería a señalar cómo sus armonizaciones de canciones populares apuntan más hacia Albéniz. Todo esto se resume en un hermoso poema, como perdido en las *Obras completas*, casi perdido, que nos hace disculpar a Mario Verdaguer cuando señala el poema como inédito. Fué leído por el mismo Lorca hace veinticinco años, en Barcelona, delante de la tumba de Albéniz. Espléndido poema que alcanza un extraordinario clima de adivinación:

Esta piedra que vemos levantada
sobre hierbas de muerte y barro oscuro,
guarda lira de sombra, sol maduro,
urna de canto sola y derramada.
Desde la sal de Cádiz a Granada,
que erige en agua su perpetuo muro,
en caballo andaluz de acento duro
tu sombra gime por la luz dorada.
¡Oh dulce muerte de pequeña mano!
¡Oh música y bondad entretejida!
¡Oh pupila de azor, corazón sano!
Duerme, cielo sin fin, nieve tendida.
Sueña invierno de lumbre, gris verano.
Duerme en olvido de tu vieja vida.

Para mi querido Paco, el amigo seguro, el prudente crítico, el hombre justo y leal,

J. Albéniz

Osanna 26 Marzo 1907

TRIANA

M.M. ♩ = 94
Allegretto con anima

PIANO

p

gracieux et tendre

main gauche dessus

2 Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Epitafio a Isaac Albéniz

Esta piedra que venimos levantada
sobre tumbas de muerte y barro oscuro,
guarda viva de memoria al medievo,
urna de canto sola y desvanecida

Desde la val de Utiel a Granada
que enjusa en agua su perpetuo muro,
su caballete ambulador del alacento olivo
tu sombra gime por la luz dorada

! Oh dulce muerto de pequeña mano!

! Oh murica y bondad entretendida

! Oh piqueta de amor, corazón rano!

Duermes cielo sin fin, nieve tendida,

lucerna invisible de hombre, qui serano

! Duermes en olvido de tu hija vida!

Federico García Lorca

1. Dedicatoria al crítico musical barcelonés D. Francisco Suárez Bravo.

2. Soneto escrito por Federico García Lorca en Barcelona sobre la tumba de Albéniz.

Dos autógrafos reproducidos en la *Historia de la Música* y en la *Historia de la Música Española e Hispanoamericana* de José Subirá.

Deuda pagada, amigos míos: cuando se recibe en Barcelona la noticia de la muerte de Mosén Jacinto Verdaguer, el primero en llorar y en marchar junto al cadáver es, precisamente, Isaac Albéniz.

Y por fin, señores Académicos, queridos amigos, otra mezcla de soledad y de compañía. Fué primera soledad, casi desesperada, el tener Albéniz la tentación de creer que esa *Iberia* era intocable, que sólo era posible para él, que lo tocaba con el piano, con la voz y con el humo del cigarro. Aquí, en vida, tuvo el gozo de ver esa soledad rota, bellamente rota: Blanca Selva, Joaquín Malats, el mismo Granados. Pero luego, muerto ya, otra soledad quizá peor que la primera: los intérpretes, que en lugar de buscar en Albéniz lo que Lorca señalara, la fuente pura y los “sonidos negros” del “duente”, buscaban lo exterior con una estética de cartel taurino, de “juerga para ingleses”, como dijera el inolvidable Joaquín Turina. Era soledad para Albéniz, sí, porque Albéniz maduró entre la gran música romántica, entre Chopin, Liszt, Schumann, y pudo recoger todavía el calor del corazón cortés y tierno de Fauré, y asomarse a la atmósfera hecha carne de Debussy. Por esto el homenaje a Albéniz se transforma, sin tergiversarlo, en homenaje a la auténtica interpretación de música. Nada valen estas palabras mías salvo la representación que asumen del homenaje de la Academia. Vale, creo yo, el recuerdo de este hermoso poema de Lorca. Quisieran, de verdad, valer ahora como prólogo a la actuación de nuestro compañero José Cubiles. Aquí está, señores Académicos, queridos amigos, el intérprete andaluz para Albéniz; el intérprete andaluz, sí, pero que joven, muy joven, marcha a estudiar a París, al París todavía sin costumbre de no tener a Albéniz, a París para ganar el gran premio y por tocar la gran música europea. Albéniz quería precisamente eso: que se tocara bien su música por tocar muy bien Chopin, y Schumann y Liszt.

La música de Albéniz prolonga hasta el extremo la estética romántica, pero no se sale de ella: es esta la gran lección que nos dió y nos da siempre José Cubiles. Nos dió, nos da y nos dará, porque esa interpretación es “escuela” a través de sus discípulos. Y ahí está el símbolo de su generosidad, de su mejor gloria y de su hermosamente ganado título de

“maestro”. Por eso en esta tarde a él le corresponde, como a ninguno, decir el homenaje.

Señores Académicos, queridos amigos: dos cosas quiero decir para terminar y decirlas con esa mezcla de respeto y de pasión que convienen al benjamín de esta ilustre casa.

Primera: que el dolor de las soledades de Albéniz no es dolor en el recuerdo, que todavía la música española soporta destino de cenicienta, que todavía es actual la lejanía y el desamparo, y que por eso mismo los músicos españoles agradecerán mucho esta solemne sesión, única, solitaria y ejemplar en la conmemoración hasta ahora. Y decir también con ese respeto y con esa pasión que la música española, desde Albéniz hasta Joaquín Rodrigo, ha tenido en José Cubiles el intérprete que ingresa hasta sus entrañas para sacarla también en alto en su doble e inseparable valor de española y europea. También en eso tiene la gloria de ser discípulo de Albéniz, pues la España que éste quiso y soñó desde lejos era una España con duende, sí, ya lo creo, pero queriendo a Europa, desde Londres hasta Praga, como el único aire posible para que eso, el duende, tuviera hermosura, estilo, continuidad y grandeza.

HUGO BIRGER
UN PINTOR ENAMORADO DE ESPAÑA

· POR

MAGNUS GRÖNVOLD

(CONCLUSIÓN)

Cuando a principios de septiembre la magna obra estaba terminada, seguramente con gran satisfacción de Hugo Birger y de sus amigos alemanes y españoles, se pasó otra vez al examen del proyectado casamiento. El Arzobispo de Granada dirigió al fin un ultimátum: para obtener la bendición del matrimonio, los jóvenes tendrían que solicitar el permiso del Santo Padre en Roma.

No obstante la oposición inicial y los temores de la familia Gadea, Hugo y Matilde realizaron su proyecto, haciéndose casar primero civilmente y luego por el ritual de la iglesia anglo-episcopal del Gibraltar. El hermano José, contrario al matrimonio, los siguió como representante de la familia. Al ir a verificarse el casamiento civil ante el Cónsul sueco-noruego, Sr. Culatto, parece que se negó José a dar el consentimiento familiar, hasta que Hugo, con gesto dramático, le amenazó con un revólver si no daba su asenso. Según el registro de matrimonios de la *King's Chapel* de Gibraltar, la ceremonia nupcial se verificó el 25 de noviembre de 1882 por el capellán Sr. W. H. Bulloch. Firmaron como testigos Dietrichson, W. J. Schmidt, B. Culatto y J. Leguich. Según ha contado Matilde, todos los bancos de la iglesia estaban adornados con flores. Tras todo esto se sirvió en el Hotel Royal una comida de bodas, que el dueño del hotel, amigo de la familia Gadea, se había esforzado en hacer lo más exquisita posible.

Medio año después, el 10 de abril, de 1883, Hugo y Matilde se casaron según el ritual católico en la iglesia de *St. Ferdinand de Ternes*, de París. Como testigos les acompañaban Ernest Josephson y Allan Oster-

lind; pero los dos fueron descalificados; el primero, por judío; el segundo, por protestante. A su vez actuaron como testigos el sacristán de la iglesia y una persona desconocida de la calle.

El matrimonio ejerció una influencia benigna en el carácter de Hugo Birger, causando un cambio radical en su ánimo, hasta entonces demasiado voluble. Matilde le fué una esposa fiel y él, a su vez, siempre colmó de atenciones a esta mujer, que era para él como la encarnación de la España a la que tanto amaba. Fué ella el ideal femenino que en adelante dominaría su pintura de figuras. Y los deberes que su matrimonio le había impuesto parecían doblar sus fuerzas.

Los recién casados pasaron la luna de miel parte en Málaga, parte en Granada. De la estancia en Málaga data un excelente cuadro pintado en la playa a principios de 1883. El grupo "Matilde, Paula y Hugo" repite un trozo de *La Feria*. Por su técnica es una obra maestra, y figura ahora en las colecciones del Director John Silvander, en Saltsjö-Duvnäs, cerca de Estocolmo.

En febrero de 1883, Hugo marchó a París con su mujer y su cuadro *La Feria*. Recibido con júbilo por sus compañeros, le festejaron a su llegada con un banquete. La belleza y la amabilidad de Matilde encantaron a los amigos.

Después hubo algún enfriamiento, porque Birger, en sus cuadros españoles, no había seguido a esos amigos en su evolución radical. Ernest Josephson, sobre todo, sufrió una gran decepción y le hizo objeto de una crítica mordaz, culminando en una poesía titulada "Un tráfuga".

Por lo demás, los días felices durarían poco. Birger logró ejecutar un excelente cuadro de las cercanías de las fortificaciones de Ternes; pero poco después, recién instalado el matrimonio en un modesto hogar, el pintor enfermó gravemente de una fiebre tifoidea, quedando varias semanas con el alma en un hilo. Matilde, con la ayuda de una enfermera católica, le cuidó días y noches. La fiebre lo redujo a un esqueleto; pero, como siempre, en el dolor era bueno y sufrido.

"Recé a la Virgen por su curación todos los días — cuenta años más

tarde Matilde—, prometiéndola llevar luto durante un año si le socorriese. Me oyó y yo me hice confeccionar en seguida un vestido de seda negro.” Una vez restablecido Birger, se celebró el casamiento según el ritual católico, como queda referido antes.

La Feria fué admitida en el Salón de aquel año; pero su recepción por parte de la crítica produjo a Birger una gran decepción. Los críticos, hartos de “bellos cuadros españoles”, lo calificaron de *vieux jeux*. A los compañeros suecos tampoco les gustaba. No encontraban allí la pincelada atrevida del antiguo Birger, ni su delicado colorido. A su juicio, la pintura esa seca, de una dureza de vidrio. Sin embargo, el Sr. Fürstenberg estaba contentísimo con el cuadro y luego lo incluyó en su colección.

Otra decepción. Una vez más la Academia de Estocolmo le negó su beca, y, para mayor desgracia, estaba agotándose el dinero recibido de Fürstenberg. Ya pronto cumpliría sus treinta años sin ningún éxito definitivo. Siguiendo el consejo de sus amigos, se fué a Grèz a pasar el verano y recobrar salud. Había allí una colonia de artistas suecos. Empezó a pintar cuadros al aire libre en las riberas de Loing; pero se sentía flojo y sin ánimo. La fiebre tifoidea parecía haberle cortado las alas, e hizo partícipes a sus compañeros de sus propias inquietudes, rogándoles al mismo tiempo que no dijeran nada ni a su mujer ni a su padre.

Hugo y su mujer se quedaron en Grèz hasta después de San Juan, y gracias a una ayuda pecuniaria de sus amigos Carl Larsson y Georg Pauli pudieron ir a Copenhague, donde, del 2 al 5 de julio, se iba a celebrar una asamblea de artistas escandinavos, a la vez que una exposición de pintura escandinava.

Tampoco en esta exposición logró Hugo Birger el esperado éxito. La crítica elogiaba sus excelentes dotes de colorista; pero al mismo tiempo decía que todavía no había encontrado su camino. Para los detalles de *La Feria* hubo reparos. A pesar de todo, sin conseguir el éxito completo soñado, tuvo al menos el placer de ver que la crítica le incluía entre los mayores talentos de la joven generación.

Hugo y su mujer pasaron el resto del verano en Suecia; primero, en

Estocolmo, para saludar al padre y a la vieja abuela. Durante esta estancia Birger ejecutó el encantador dibujo *Matilde paseándose*, ahora propiedad del Instituto Tessin de París. En otoño visitaron la costa oeste de Suecia como huéspedes de diferentes familias. En octubre, en compañía del escultor Hasselberg y el pintor Josephson, fueron los huéspedes de Fürstenberg en su casa de Gotemburgo. Birger pintó allí el *Interior de invernadero*, que se ve hoy en la Colección Fürstenberg, en el Museo de Pinturas de Gotemburgo.

Durante esta estancia en aquel hogar acomodado, se celebraban fiestas todas las noches, y se estrechó todavía más la amistad de Hugo Birger con su mecenas, obteniendo nuevos encargos y nuevo dinero. Por lo pronto, su existencia se aseguró mediante un importante pedido, cuyo resultado habría de ser el lienzo *Los refugiados*.

Al dejar Gotemburgo a principios de noviembre, tanto Birger como muchos de sus compañeros comprendieron que en esta acaudalada ciudad comercial poseían una clientela que aseguraba su porvenir. Por lo pronto, el joven matrimonio se fué a París; pero dado lo desagradable del tiempo, muy pronto continuaron su viaje. El 14 de noviembre estaban en Madrid, y al día siguiente continuaron a Granada, pasando por Córdoba.

Hugo Birger no había formado aún sus proyectos para los meses próximos, y a Matilde, después de tan larga ausencia, le gustaba quedarse algún tiempo en el hogar paterno.

Birger también resolvió quedarse, y rumiaba la idea de escoger algún asunto gitano para su nuevo cuadro de salón. Le entusiasmaban estos tipos morenos de ojos negros y chispeantes; pero le inquietaban el frío invernal y el próximo período de lluvias. Necesitaba un clima seco y caliente, y tanto más cuanto le gustaba pintar al aire libre.

Estando todavía en Granada el 7 de diciembre, escribe que intentaba pasar con su mujer los tres o cuatro meses próximos en Tánger, cuyo clima invernal era mucho mejor que el de Granada. Sin embargo, acababa de ver un asunto que le hizo vacilar en su resolución: un entierro de gitanos dirigiéndose hacia el pequeño camposanto arriba de la Alhambra

y con los picos nevados de la Sierra como fondo. Pero duraron sus dudas sólo un par de días. Al notar en el dedo de su pie izquierdo unos dolores que le recordaban el invierno de 1880-81 en la rue Gabrielle, dejó el 9 de diciembre la Fonda de los Siete Suelos, dirigiéndose a Marruecos, donde se instaló con Matilde en una quinta fuera de Tánger: La Huerta de don Teofrasto el Sevillano.

El invierno de Marruecos fué benigno, y Hugo Birger estaba a gusto en el nuevo ambiente. Pintó bastantes asuntos moros. Estaban también allí Dietrichson y su novia Paulita; pero volvieron muy pronto a Granada. En Tánger, Birger ejecuta su cuadro de Salón *Los refugiados*, que es al mismo tiempo el pedido de Fürstenberg. Era un cuadro de género en el estilo de la época. Para el personaje principal le sirvió de modelo su mujer Matilde. Birger cuenta que la idea de este cuadro le había venido tiempo atrás, al ver a la Emperatriz Eugenia. Sixten Strömbom comenta este lienzo como sigue: “La hechura de *Los refugiados* es elegantemente naturalista, pero al mismo tiempo rutinaria y falta de sentimiento. Con su porte firme, muy simplificado, evita, sin embargo, el azar fotográfico. En tal respecto, el cuadro recuerda mucho a *L'accouchée* de Ernest Duez, de 1878, siendo tanta la semejanza que parece debida a una influencia lentamente madurada.”

Y continúa su biógrafo diciendo: “Si queremos buscar el frescor pictórico tenemos, como siempre, en este pintor de cuadros de salón, que atenemos a sus bocetos, estudios y cuadros sin terminar. Entre éstos señalaremos el retrato doble de perfil de Matilde y Paulita, titulado *Las hermanas* y *Artista en el bosque*, representando a Sören Dietrichson pintando. Otros cuadros acertados de esta época son: *Domadores de serpientes* y *Moros alrededor de una hoguera*. El resultado de su invierno marroquí fué rico y de rara unidad.”

A mediados de marzo empaquetó su cuadro de salón *Los refugiados*, enviándolo como mercancía de gran velocidad a su dorador de París, y al cabo de algunas semanas de inquietud y excitación llegó la noticia de que su cuadro había sido aceptado en el Salón.

Esta primavera, España fué víctima de una catástrofe de la naturaleza, originada por el deshielo en las montañas del sur, que llevó consigo grandes inundaciones. Especialmente graves fueron los daños causados en Murcia, donde murieron muchas personas y los supervivientes pasaron hambre y se quedaron sin viviendas. A Hugo Birger le conmovió grandemente este desastre, y al saber que los artistas franceses habían socorrido a los infortunados mediante una publicación, *Paris-Murcie*, no tardó en exhortar a sus compañeros escandinavos a semejante acción. Accedieron gustosos a su propuesta y, siguiendo el ejemplo de los franceses, editaron un álbum artístico, *Fran Seinens Strand* (A la orilla del Sena), cuyo producto económico se empleó en socorrer a los necesitados.

A fines de abril, o principios de mayo, de 1884, Birger estaba otra vez en Granada. Alquiló una pequeña quinta, "Carmen del Gran Capitán", que según la tradición había pertenecido al famoso Gonzalo de Córdoba. Las noticias recibidas de París no eran alentadoras. *Los refugiados*, aunque reproducido en el catálogo, no tuvo éxito. Los compañeros lo consideraban convencional y demasiado igual a los *tableaux vivants*, tan a la moda en aquella época, y no reconocían a su antiguo compañero alegre en este cuadro lleno de tristeza. Pero lo mismo que *La Feria*, gustó mucho a su comprador Fürstenberg y a la señora de éste.

Los días de junio pasaron rápidamente y Birger trabajaba sin reposo, ejecutando obras de gran mérito. La más lograda es, sin duda, el estudio titulado *La Mezquita*, que se conserva en la Colección del Príncipe Eugenio de Estocolmo, e igualmente excelente es el *Paisaje* del Museo Nacional de dicha capital y que nos pinta un camino adentrándose entre muros grises, rocas y espeso matorral con manchas de luz solar.

Antes de manifestarse el calor de verano, Birger trabaja en un cuadro de figuras, *La buenaventura*, probablemente destinado a ser su aportación para el Salón. Aunque, siempre, su mujer y su cuñada Paulita figuran de modelos, se sirve también de modelos de profesión del Albaicín, especialmente del antes citado gitano Mariano. Pero dejó pronto *La buenaventura* y, debido al calor, se trasladó al pueblo de Güejar. Su morada allí era

una vieja casa de piedra llena de sabandijas, tan inhospitalaria que Birger y su mujer se vieron muy pronto obligados a regresar a Granada, no obstante haber en Güejar muchos motivos que seducían a su pincel. De su estancia en este pueblo de montaña se conocen tres estudios: *Interior de cocina*, *Una cascada* y *El Genil*. Este último, un admirable paisaje regalado a su mecenas Fürstenberg. Tales obritas pertenecen a lo mejor de la obra española de Hugo Birger. El 23 de agosto dejaron Güejar y llegaron a Granada rendidos de cansancio.

Desde tiempo atrás Birger había pensado en incorporar a su casa a su viejo padre. Se decidió, pues, que el litógrafo fuese a España en un buque de mercancías sueco. Antes de llegar éste, Birger enfermó de una enteritis, probablemente una recidiva del tifus del año anterior, y que durante tres meses seguidos le privó de su facultad de trabajo y de toda alegría de vivir. Por fin llegó el padre y más tarde, pasado lo peor de la enfermedad, una carta de Birger a su compañero Carl Larsson demuestra que ha recobrado algo de su antiguo buen humor. En noviembre despierta otra vez en él el deseo de trabajar y reanuda la correspondencia con su mecenas Fürstenberg, ante todo para sondear su posible interés en un nuevo cuadro.

Pero esta vez Fürstenberg no le hizo ningún pedido. Probablemente el poco interés de los artistas en *Los refugiados* había enfriado bastante su entusiasmo por Birger. Habrá ahora una pausa de un año en su correspondencia.

Este otoño, Hugo Birger no abordó ninguna obra grande, limitándose a pintar pequeños estudios de paisaje. Los esposos celebraron las fiestas de Navidades en la Fonda de los Siete Suelos.

* * *

Estas fiestas fueron interrumpidas el día de Navidad por una catástrofe terrible. Birger se encontraba todavía en el comedor, después de la comida de Navidad, mientras que su mujer había subido al dormitorio,

cuando de repente, sin ningún aviso anterior, toda la casa empieza a tambalear. Caen de la mesa platos y vasos, y en seguida Birger comprende lo que es: ¡un terremoto! Se precipita por la escalera, mientras que la casa se mece como un buque batido por las olas, y por los laberínticos corredores, donde se le echa de un muro a otro, llega por fin a la puerta de su dormitorio, encontrando a su mujer desmayada sobre la cama.

Al terminar las sacudidas del terremoto, se precipitan fuera, siguiendo la corriente de gente aterrorizada hacia la Vega, adonde miles de habitantes se refugiaron en busca de salvación. Birger y su mujer, su viejo padre, y Dietrichson y Paulita, recién casados, pasaron allí cinco días en un coche antes de atreverse a regresar a la fonda. Al recorrer los días siguientes la ciudad, se dieron cuenta de las devastaciones del terremoto. Manzanas enteras se habían derrumbado y por todas partes se veía gente hambrienta. Horrorizados, y al mismo tiempo curiosos, Birger y su cuñado andaban de acá para allá con sus álbumes de bocetos haciendo dibujos. Varios de estos dibujos se hallan publicados en *Fran Seinen Strand II* (A la orilla del Sena II), segundo álbum que los artistas escandinavos editaron en París, esta vez para socorrer a las víctimas del terremoto. En el frontispicio del álbum, dibujado por Carl Larsson, vemos a Hugo Birger sentado, hojeando una carpeta de dibujos, e inclinada sobre él a Matilde en su atavío español. La aportación de Birger a este álbum consiste, además de una extensa y viva descripción del terremoto, en ilustraciones para ésta, dibujos de tipos populares, viñetas y adornos. También inserta un dibujo de Dietrichson.

Al empezar el año, Hugo, Matilde y el papá Peterson empaquetaron sus efectos y se fueron en tren a París.

En las anales del arte de Suecia, el año de 1885 está inscrito como significativo, especialmente por la lucha que en él iniciaron los artistas suecos en París contra la Academia de Bellas Artes de Estocolmo, exigiendo una reforma de la enseñanza y una modificación en la dirección de la misma. El caudillo de esta oposición fué desde el primer momento Josephson. Hugo Birger llegó tarde para desempeñar un papel importante

en este movimiento, pero se adhirió a él con toda su alma. A fines de febrero, Josephson salió para Estocolmo con la protesta escrita de la oposición, que fué entregada a la Academia el 27 de marzo, y cinco días después se inauguró en el Salón de Arte de Blanche la exposición de los opositores, intitulada *De orillas del Sena*, y que haría época en el arte de Suecia.

De la estancia de Hugo Birger en París durante la primera mitad del año 1885 poco se sabe. Parece que le habrán faltado fuerzas para emprender otro cuadro de salón. Sin embargo, trabajaba; pero sobre todo en lienzos destinados a procurarle dinero rápidamente. Emplea sus estudios de la Alhambra para cuadros decorativos: *Jardín en la Alhambra*, *Cascada en la Alhambra*, *Una dama elegante y la adivinadora*, *Matilde vestida de gitana*—una gitana de salón, desde luego—, *Calle española*, etcétera. La venta de algunos cuadros en Gotemburgo y en la Asociación de Bellas Artes de Estocolmo le facilitaban el pan cotidiano; pero para él y Matilde, que durante toda su vida conyugal tuvieron que luchar con dificultades económicas, estos meses habrán sido muy duros. Acaso por eso echa mano a asuntos de género histórico, de los cuales había ejecutado varios en los años de 1878-82, pintando una *Tertulia de los tiempos del Directorio en una terraza*.

En París hubo por entonces grandes cambios en la vida artística; los impresionistas ya habían ganado terreno y empezaron a manifestarse también los neo-impresionistas, pero todavía su influencia en los artistas suecos era insignificante.

Parece que, después de la apertura del Salón, Birger y su mujer fueron otra vez a Granada; pero faltan noticias de esta estancia y tal vez haya durado algunas semanas solamente. Allí Birger habrá reanudado su trabajo en antiguas telas y empezado nuevos asuntos. Entre éstos se destaca—como lo indica Ströbom— un admirable esbozo titulado *La buena ventura*. Nos recuerda la España de Lundgren y la de Prospère Mérimée. El asunto es otra vez la feria con sus vivos colores: toreros en trajes de luces, mujeres con mantillas y mantones de manila y—a contraluz de mu-

cho efecto— la gitana adivinadora. El colorista Birger se expresa aquí *con amore*. Contrasta con esta España seductora un valiente estudio realista de un chico jardinero a plena luz del sol, que acentúa fuertemente la diferencia entre el bello jardín y el feo muchachito.

Como ya se ha dicho, esta estancia en España, que para Hugo Birger sería la última, habrá sido breve. En julio le encontramos otra vez con su mujer en Suecia. Pasa el verano en la costa oeste, cerca de Gotemburgo, pintando marinas, y luego en Gotemburgo, donde pinta interiores de la casa de su amigo Fürstenberg y vistas de los jardines que rodean esta mansión suntuosa. También pinta, con ayuda de sus estudios, algunos cuadros de asunto español. El joven matrimonio va de fiesta en fiesta en los hogares de los negociantes del opulento puerto marítimo; pero la salud de Birger deja mucho que desear y se intensifica la enfermedad que muy pronto le llevaría a la tumba.

La amistad renovada con Fürstenberg tiene grande importancia para su situación económica y le asegura los días, aunque breves, que le quedan por vivir.

En la Exposición de Primavera, los cuadros de Birger fueron de los más señalados. Presentó nueve de sus cuadros más importantes. Según el catálogo, eran: *La puerta de los novios*, *En el rincón del sofá*, *La Feria*, *Los refugiados*, *Descanso después de la caza* (cazadores moros), *Calle española* y otros tres aportados después de impreso el catálogo. La crítica, a pesar de algunos reparos, fué en general favorable, y esta vez, al menos, no tenía motivo de queja.

A principios de noviembre estaba otra vez en París.

Con Fürstenberg había discutido el asunto de su nuevo cuadro, cuyo asunto se basaría en un tema literario: una escena de la novela *Fromont jeune et Risler ainé*, por Alphonse Daudet. Llegado a París, se había dirigido a casa del famoso novelista a fin de mostrarle los bocetos para este cuadro; pero Alphonse Daudet estaba ausente y Birger había empezado ya a dudar del efecto de este tema. Sabiendo que la novela *Sapho*, del

mismo autor, iba a representarse en una adaptación escénica, pensaba un momento, considerando la actualidad, si no sería mejor escoger una escena de esta obra. También deja este asunto por *Le nabab*, igualmente de Daudet, y que ofrecería la ocasión de brillar con un desnudo de mujer.

Rumiando estas ideas había alquilado una habitación elegante en la Place Wagram, número 1, y un estudio grande en la rue Martin (Ternes), número 5, a unos quince minutos de su domicilio.

El 20 de noviembre, después de haber leído y releído novelas de Daudet, Zola, Flaubet y Dumas hijo, abandona todos estos proyectos, convencido de que únicamente un asunto de la realidad le servirá.

Tal vez influido por un cuadro de Gervex, *La junta del Jurado del Salón*, se decide por *El día de inauguración en el restaurante Ledoyen*. Pensaba en llenar este cuadro de personajes ilustres del mundo literario y artístico: el crítico Hugo Wolf, la actriz Sarah Bernard, los pintores Benjamín-Constant, Carolus Duran, el escultor Dampt, etc. Algunos de estos artistas le habían prometido ya posar para él. Con esta galería de personajes ilustres esperaba llamar la atención.

Sin embargo, el cuadro se modificó, convirtiéndose en *El almuerzo de los artistas escandinavos en el restaurante Ledoyen*, y hasta este título no es completamente exacto, porque, descontado el pintor finlandés Albert Edelfelt, no hay en el cuadro sino artistas suecos, los más importantes que en aquella época se encontraban en París: Josephson, Hagborg, Larsson, Pauli, Wahlberg, Vallgren, Hasselberg, etc. Hugo Birger también se pintó a sí mismo en su cuadro, y para el camarero que sirve champán figuró su anciano padre. En medio, primer término, se ve a su mujer Matilde.

El almuerzo de los artistas escandinavos en el restaurante Ledoyen es el último grande esfuerzo de Hugo Birger para conquistar la gloria. Sus fuerzas físicas estaban muy reducidas y dudaba en poder llevar a cabo en cuatro meses obra tan grande y exigente. El 9 de marzo sólo le quedaban cinco días para tener que mandar su cuadro al dorador. Afortunadamente consiguió terminarlo y fué admitido en el Salón. Por desgracia, se colocó muy mal, sobre una puerta, y tampoco esta vez logró

Birger el éxito anhelado. Los franceses no le dispensaron ningún interés; se acordaban del cuadro de Gervex, que sin duda era mejor. Los amigos, en cambio, admitían que la ejecución de una obra tan magna por un hombre enfermo era una hazaña sorprendente. Y digan lo que digan los críticos, esta última obra de Hugo Birger es una de las principales del arte sueco.

Birger había dicho de su obra que sería el gran “cuadro histórico” de su tiempo. Y por cierto ha fijado en él uno de los más brillantes momentos de la vida artística de Suecia y ha captado la alegría de vivir tan típica de esta talentosa generación.

Así él como Fürstenberg había esperado que el Museo Nacional de Estocolmo adquiriría *El almuerzo*. No fué así. Después de haber figurado en una gran muestra de pintura sueca en Estocolmo, en 1886, fué reexpedido a Gotemburgo. Hoy día se conserva en la Colección Fürstenberg del Museo de Pinturas de esta ciudad.

Terminado *El almuerzo*, Birger habló a su amigo Fürstenberg de un nuevo cuadro; pero sus fuerzas iban descendiendo, sin que comprendiera cuán malo estaba. Unicamente su médico, Axel Munthe, empezaba ya a sospechar que no fuese la gota la mayor amenaza para su vida.

Aconsejado por Munthe, se fué a buscar reposo en la costa del Canal de la Mancha. En compañía de Matilde, su padre y la señora de Munthe, se alojó en Villerville (Calvados). Aprovechó de este veraneo. El trabajo al aire libre le dió nuevas fuerzas y pintó estudio tras estudio. Al dejar el 2 de agosto Le Havre, rumbo a Gotemburgo, llevaba consigo toda una colección de excelentes estudios.

Su estancia en la patria duró esta vez algo más de tres meses, pasados parte en Gotemburgo, parte en Estocolmo. El 15 de agosto se inauguró en Valand de Gotemburgo una importante exposición de los Opositores suecos, en la cual Hugo Birger participó como invitado, disfrutando del éxito que él y sus compañeros granjearon. Su *Almuerzo* fué elogiado como una obra cumbre de su producción. Y cuando más tarde, en otoño, la nue-



H. BIRGER: «Un almuerzo de los artistas escandinavos en el restaurante Ledoyen». Oleo. (París, 1886.)
(Museo de Arte, Gotemburgo.)



H. BIRGER: «La noche después del terremoto». Dibujo. (Granada, 1884.)



ALBERT EDELFELT: «La bailarina andaluza Carmen». (Dibujo publicado en «A la orilla del Sena», I, 1884.)



CARLOS LARSSON: «El pintor Birger y su esposa». Al fondo, el periodista «Spada». (Portada en la obra «A la orilla del Sena», II, 1885.)



SÖREN DIETRICHSON: «Después del terremoto». Dibujo. (Granada, 1884.)



H. BIRGER: «Un aguador y un cazador de liebres marroquí». Oleo. (Tánger, 1884.) (Museo de Arte, Gotemburgo.)

va Reunión de Artistas inauguró su exposición en Estocolmo, y donde la aportación de Birger, además del *Almuerzo*, se componía de sus últimos cuadros pintados en Francia y, durante el verano, en Suecia, celebró nuevos triunfos, a pesar de ciertos reparos.

Pasó el mes de octubre y principios de noviembre en Estocolmo ocupado en trabajos de organización por la nueva agrupación y en procurarse pedidos para el próximo invierno. Su caza de pedidos dió esta vez muy poco resultado, debido a la crisis que se presentaba para el comercio. Hacia mediados de noviembre estaba otra vez en su domicilio de la Place Wagram.

* * *

Poco después de su llegada a París, cayó gravemente enfermo con fiebre y dolores reumáticos. Munthe le examinó los pulmones y comprobó sus anteriores sospechas. Aparte de la enfermedad reumática, su dolencia pulmonar se había acentuado en una tisis aguda. A todos, salvo a Matilde, se les ocultó la funesta nueva.

Llegó la primavera sin aportar alivio alguno en el estado de Birger. Siempre tenía que guardar cama; la gota le causó hinchazón en las rodillas; su mandíbula inferior se pegó al hueso malar y ya no podía más tomar ningún alimento sólido; la curva de fiebre era amenazadora. Para colmo, pasaba por una precaria situación económica. A fines de abril, Munthe le dirigió a Fürstenberg una carta pidiendo socorro y éste prestó en seguida su ayuda.

Todavía Birger soñaba con coger otra vez los pinceles; pero por fin llegó a sospechar que ya no habría remedio. Con todo esto, hasta el último momento se imaginaba que algún milagro le salvara, si sólo pudiese llegar a Suecia. Sin embargo, pensaba en ir el verano al balneario de Modum, en Noruega. Munthe y Matilde le prometieron llevarle allí; pero aquél comprendía que sólo se trataba de llegar a tiempo a Suecia para que Hugo Birger muriera en su patria. Tan convencido estaba de esto, que

llevó a Matilde a la tienda de confección *Au bon Marché*, comprándole un traje de luto.

El viaje se hizo por Colonia a Lübeck, y de allí, por vapor, a Hälsingborg, donde llegaron el 15 de junio. Birger estaba tan débil, que Munthe tuvo que llevarle en brazos al Hotel Mollberg. La alegría de estar en Suecia avivó por un par de días su fuerza vital. A su cuñado Sören Dietrichson, que estaba en Cristianía (Oslo), se le avisó por teléfono. Paula acababa de dar a luz su primer hijo. Al entrar en el cuarto su cuñado, la primera pregunta de Hugo fué: “¿Y el niño?”. Munthe, Matilde y Dietrichson alternaron en vigilar al enfermo. Sólo la desesperación mal disimulada de su mujer le hizo a Birger comprender que ya no había esperanza. “¡Qué amargura! —dijo a Munthe—. ¡Yo que amaba tanto la vida!” El pensar en la miseria que le aguardaba a Matilde le llenó de terror. Munthe quería aliviar los últimos momentos del moribundo y fué a comprar una botella de champán. El 17, a las once de la mañana, Matilde salió por un ratito del cuarto. Birger acababa de tomar dos copas de champán. La angustia cedió por un instante. El estímulo etérico encendió una última chispa de alegría de vivir. Birger empezó a canturrear con voz débil alzando su copa. Al volver Matilde, había expirado.

El entierro tuvo lugar en el camposanto de Hälsingborg pocos días después, estando presentes únicamente los más próximos. Munthe dijo adiós a Matilde y Dietrichson la llevó consigo a Cristianía (Oslo).

La noticia de la muerte de Hugo Birger se divulgó pronto por la prensa sueca y motivó comentarios simpáticos acerca de su actividad artística. Para sus compañeros, la noticia no era inesperada; durante un año habían presenciado su lenta agonía. Sus amigos íntimos, y especialmente Ernest Josephson y Carl Larsson, le lloraron profundamente.

Algunas semanas después de su muerte, les llegó, por parte de Munthe, una carta lacónica. Pidió socorro para Matilde. “Es paupérrima”, escribía. Los compañeros, también los noruegos y los daneses, se adhirieron a su solicitud, regalando cuadros para una rifa. El producto se empleó para ayudar a Matilde y al anciano padre. Las obras que dejaba Birger se ven-

dieron en un par de subastas públicas en Gotemburgo y el producto, bastante grande, se dividió entre Matilde y el viejo litógrafo.

Recapitulando la actividad artística de Hugo Birger, no hay mejor testimonio que el de su mujer, Matilde, expresado al crítico de arte sueco Sixten Strömbom, excelente biógrafo de Birger, en una entrevista que tuvo éste con ella en Pau, en 1947, es decir, sesenta años después de la muerte de su marido:

“Hay un refrán ingenuo —decía— que escuché de los labios de un campesino en Güejar estando allí con Hugo: “Quien muere joven, sigue joven.” Así le sucedió a Hugo.

No olvide de mencionar en su libro que, entre sus compañeros, Hugo era quien más experimentaba *la douceur de vivre*. Por eso era dichoso, no sólo en su trabajo, sino también en su trato con los hombres. A todos les deseaba todo bien y estaba exento de envidia. Pintaba sin hacerse preguntas innecesarias; trabajaba siempre y buscaba lo perfecto; los hijos modelos por entre sus compañeros no vieron la seriedad de su trabajo, porque siempre era en el trato cotidiano un desenvuelto.

Nunca fué Birger un *intransigent*; comprendía que tal papel no le cuadraba. Se puede objetar que no pintó siempre como debía haberlo hecho, y como hubiera querido él mismo, sino según el gusto del público. Pero así tenía que proceder la mayoría de los compañeros de aquella época para sostenerse la vida y llegar por fin a la libertad de pintar como deseaban. Hugo no alcanzó nunca esa libertad. Sólo tenía treinta y tres años al morir y le fué difícil privarse de los placeres materiales de la vida. Siempre quería aparecer como señor y, por pobres que éramos, no me dejó nunca hacer ningún trabajo casero que fuese rudo. Esta aversión a los días laborables, grises, monótonos y sus miserias le forzó a trabajar únicamente para vender. Pero en lo que pintaba por su gusto, en lo que nunca vendió, era enteramente él mismo. Cada vez que pienso en su carpeta llena de esbozos y estudios, es como si viera brotar flores. ¿No cree usted que la fina alegría que hay en ellos vivirá siempre?”

Contestar hubiera sido superfluo —añade Strömbom—; tan convencida estaba ella en su creencia.

En la tumba de Hugo Birger, los compañeros erigieron un monumento funeral con un retrato en relieve por Carl Larsson que nos muestra a Hugo Birger como el joven eviterno. Todavía hoy algunas manos desconocidas adornan su tumba con flores.

BIBLIOGRAFIA

GEORG NORDENSVAN: *Svensk Konst*, Estocolmo, 1892.

SIXTEN STRÖMBOM: *Hugo Birger*, Estocolmo, 1947.

MAGNUS GRÖNVOLD: *Zorn en España*, «Revista Española de Arte», núm. 8. Madrid, 1933.

MAGNUS GRÖNVOLD: *La época española de Ernst Josephson*, «Revista Española de Arte», número 4. Madrid, 1934.

MAGNUS GRÖNVOLD: *La vida feliz de Egon Lundgren en España*, «Clavileño», núm. 23. Madrid, 1953.

Eight Essays on Joaquín Sorolla y Bastida, dos tomos, «The Hispanic Society of America», Nueva York, 1909.

EL ARTE EN INGLATERRA

POR

TOMAS FERRANDIZ LLOPIS

El señor Ferrándiz Llopis estuvo en Inglaterra con una beca del conde de Cartagena que le había concedido la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1953 para ampliar estudios de arquitectura. Durante su estancia en aquel país se interesó vivamente por diversas manifestaciones artísticas, siendo fruto de ello una extensa Memoria, remitida a nuestra Corporación, de la cual nos complacemos en publicar los trozos más salientes.

HE realizado el viaje a Londres pasando por París y deteniéndome allí unos días. Ha sido muy poco tiempo para estudiar tantas obras de arte como guardan sus museos, pero lo suficiente para un primer contacto directo con los originales de la escultura clásica y de la escultura moderna.

Es impresionante la gran cantidad de escultura que hay en el Louvre: obras fundamentales para la historia de la escultura, pero también hay muchas medianías de todos los tiempos. Es evidente la necesidad apremiante de una buena selección, dejando sólo lo mejor. Para los verdaderos amantes del arte sería una gran ayuda que les facilitaría la comprensión de lo auténticamente bueno. Para los estudiantes de bellas artes un gran descanso.

Por fin me encuentro ante Rodin. Indudablemente su obra está profundamente sentida y tiene esa vibración de impulso vital que transforma la materia inerte en palpitación expresiva. Muchas obras. Un coloso. Pero pocas podrían resistir el análisis para una crítica sin pasiones. Solamente una pequeña selección de lo mejor se salvaría. Mi respeto al patriarca de la escultura moderna, y mi admiración también.

El Museo de Arte Moderno tiene obras muy representativas del arte contemporáneo, y también muchas intrascendentes. Este viaje ha sido el talismán que ha derrumbado muchos mitos. El pequeño Museo de los Impresionistas es fiel a su tiempo y mantiene la tónica de la época, la representa con su encanto y con su espíritu. El Museo del Hombre es quizás de los más interesantes que tiene París.

Londres es otro mundo distinto. Para quererlo hay que conocerlo. La alegría ambiental de París se apodera del visitante y le contagia. Londres le deja en suspenso, expectante e intrigado. Primero una visión general de ese laberinto que nos imaginamos que es Londres para situarnos claramente en la ciudad y saber el terreno que pisamos. Después la vorágine absorbente de su intensa actividad intelectual y artística nos subyuga.

La National Gallery. Giovanni Bellini es el primer pintor que me encuentro en esta sala donde se reúnen artistas de las escuelas venecianas, sienesa y florentina. Cada uno habla con su estilo propio, pero todos tienen un índice común que les sirve de sólida base para mantenerse: la línea trazada como a punta de buril. La línea les da como consecuencia poder apresar la forma: en las telas y en los desnudos.

Bellini, luminoso tenso y vibrante en cada color, tallando con el pincel las formas, apoyándose en la materia misma del color. Haciendo de la línea, el color y la luz los servidores fieles de la expresión.

Circuncisión es la obra donde todos los valores están al servicio del tema central para exaltar la intensidad expresiva del momento: composición, actitudes, gestos, construcción, calidades, luz y color. Todo tratado sin eludir la forma ni en la luz ni en las penumbras. Todas las figuras, sentidas, "viven" el instante expresado.

La madonna de la pradera reúne también todas estas fases, alcanzando con dulzura profunda en el rostro y manos orantes de la Virgen la maternal protección del Niño dormido. El color es empleado como una materia de construcción supeditado al dibujo y a la forma, alcanzando calidades recias de esmalte en el paisaje.

La evolución de Bellini llega a una fase en que puede prescindir de la

incisión de la línea sin que la forma se diluya, sin dejar de sentir la forma como en las demás obras. Pinta con la intensidad plástica que un escultor pone al tallar su obra.

Como resultado de estos estudios de la obra de Bellini, puedo afirmar que el cuadro *The Agony in the Garden*, que figura como obra de Giovanni Bellini, no es posible que sea de este artista. En este cuadro no hay nada de él, pues por ningún lado se ve ni su mano ni su alma. El estilo y la composición dicen claramente que el autor es un discípulo o un mal seguidor de la escuela de Mantegna.

Masolino, sin ser un gran maestro del dibujo, utiliza el color como planos de construcción que sostienen sus figuras con firmeza. El conjunto de la composición obedecen a las mismas leyes y al mismo sentido arquitectónico que tiene toda la pintura de esta época. Sin embargo, el dibujante falla. Queda débil la obra cuando observamos detalles: las cabezas, las manos, pierden el vigor que tiene el conjunto. Aquí hay solamente dos cuadros suyos: *San Juan Bautista y San Jerónimo* y *San Roque con San Matías*. Vemos que la tendencia y el sentido de su pintura es diferente a los demás. Pero aunque él mismo hubiera querido no habría logrado la fuerza y la expresión de un Bellini o de un Piero della Francesca. Cuando no se puede arrancar al natural sus secretos con el dibujo, llegando hasta la quintaesencia de lo físico y de lo espiritual, hay que buscar la expresión por otros senderos.

Masaccio aspira a salir de lo primitivo sin dejar de serlo. Construye con planos de luz y de sombra. Recurre a las transparencias del color en los rostros, atenuando la luz y las sombras al máximo, para lograr la expresión espiritual. ¿Por qué hace esto? Pudo resolverlo con la misma fuerza escultórica que el resto de la figura por fuertes planos de luz y de sombra. Creo que era la única posibilidad que tenía; es uno de los caminos para andar protegiéndose y protegiendo la obra cuando el dibujo es débil. Acaso Masaccio no alcanzó su madurez artística, porque, sin embargo, en la composición de la *Madonna y Niño* está planteada la obra como para una escultura.

Mantegna. Sus cuadros son como relieves, tallas en madera policromada. Es el artista de mirada escrutadora a la que no escapa ni el mínimo recóndito detalle. Desde el conjunto, que obedece a las leyes de una matemática de la intuición y del equilibrio, hasta el último rincón de sus tablas y de sus lienzos, hay volcado el mismo intenso fervor, la misma intensa pasión, que nunca desciende ni se debilita.

El realismo milimétrico —no minucioso— de la forma, sentida con grandiosidad, y de la línea, sentida con agilidad, alcanzan en Mantegna su mayor exponente. Todo ello sin detrimento de la expresión y el sentimiento más profundos.

La luz y el color están al servicio de la forma, y todos los recursos del artista se hallan al servicio de la más alta expresión del arte.

Piero della Francesca. Toda la sabiduría artística al servicio de la más aérea espiritualidad. Desde el color hasta la línea y la forma, pasando por las calidades, el sentido plástico y la composición. Pese a la estática verticalidad de las figuras, sus composiciones pierden la gravidez terrena porque conoce profundamente el valor de los espacios. Los espacios tienen un peso, aunque parezca una paradoja. Mantegna logra la espiritualidad por la expresión de los rostros y actitudes. Piero della Francesca logra que los espacios pesen más que las figuras, y entonces, como una magia maravillosa del espíritu, las figuras se hacen ingravidas, espirituales. Esto solamente se puede lograr cuando el artista conoce a fondo el valor de las masas, sean espacios, sean formas. Por ello las utiliza en la composición poniéndolas al servicio de su intención artística, que en este caso es la exaltación religiosa. El color puesto al servicio de esta misma expresión con veladuras y transparencias. La línea sutil y concreta apretando la forma en las figuras. En el paisaje el color oscuro y denso confirmando el peso de los espacios para exaltar más aún la ingravidez de las figuras.

La Natividad, inconclusa, confirma todo esto que señalo. El artista demuestra, además, que el color tiene un peso propio según el tono y la manera de emplearlo. Resulta un poco extraño hablar del peso del color

en un pintor que apenas emplea materia de color. Sin embargo, la ausencia o falta de "pasta" no quiere decir que un color deje de ser intenso, y, por lo tanto, mantiene su peso propio. Este peso puede ser aumentado o disminuído a voluntad del artista.

El tema es interesante para desarrollarlo como una realidad factible de ser demostrada teórica y prácticamente en el campo de las artes, pero dada la finalidad de esta Memoria no creo que sea el momento oportuno. Lo mismo que digo del color, puedo afirmar de los espacios, cuyo gran valor en las composiciones—pintura, escultura, dibujo—debería tenerse presente en la enseñanza de las Bellas Artes como una asignatura fundamental para la formación del artista. Quizás algún día escriba algo sobre estos extremos.

Leonardo da Vinci. Es quizás el pintor más escultor de todos los florentinos. Agrupa las figuras en composiciones netamente escultóricas y las sitúa en primer plano como si compusiera un altorrelieve. La sobriedad en el color, limitándose a emplear el mínimo de tintas, despreocupándose de lo que en pintura constituye la riqueza colorista, hace que *La Virgen de las Rocas* sea una obra propia de un escultor, del verdadero escultor que era Leonardo. Hasta la luz, que solamente utiliza en las figuras y no en el fondo, le sirven como pretexto para exaltar la forma. (Es lástima que van ennegreciéndose algunas partes de la obra, como la vegetación de primer plano y la figura del Niño; quizás como otras obras suyas, ésta sufra las consecuencias de sus experimentos.)

En el magnífico retrato de *Ginevra da Benci*, que tiene mayor riqueza de color, es donde menos leonardesco se presenta. A pesar de ello, allí está latente el constructor, el escultor, el ingeniero, el arquitecto de la forma que es Leonardo: desde la serenamente hierática expresión hasta el último detalle de modelado.

Es curioso observar hasta qué punto las obras de unos cuantos artistas reunidos crean un ambiente, una atmósfera especial y única, capaz de influir en el público. Esta salita, y la que guarda la pequeña muestra de pintura española, tiene algo de especial prodigio, que la gente respeta

con un rito de silencio obligado. También ayuda a ello las proporciones del salón.

Pisanello, en su *Visión de San Eustaquio*, viene a confirmar el sentido del relieve en la pintura utilizando el bosque sobre el que descansa la figura como un segundo plano. Tanto es así que no deja ni un solo espacio abierto entre los árboles y los animales. Llega incluso a modelar en relieve algunos motivos en la figura de San Eustaquio y en el caballo. Hasta las aves acuáticas del fondo sirven para mantener en el mismo plano frontal la parte alta de la tabla. La fuerza de la pintura es tanto mayor cuanto más cercana se encuentre de la escultura, pero sin perder sus leyes básicas en el color.

Giorgione sólo tiene una tablita apaisada: *Adoración*. Muy rica de color. Aunque su sentido de la forma lo muestra solamente en la grandiosidad de planos con que ha tratado las telas, compone la escena como un friso. Su alma de colorista veneciano siente el color en tonos calientes y densos. Mantiene su pintura en un perfecto equilibrio con respecto a la escultura.

Ciambattista Cima. Sus dos obras sobre el mismo tema, *Madonna con el Niño*, le revelan como uno de los maestros de su época, aunque en la relación de maestros venecianos del museo no figure como tal maestro. Especialmente es prodigioso en el cuadro donde el Niño Jesús está en pie: composición, línea, color y forma permanecen a la misma altura, sin ningún descenso. La expresión, en el Niño y en la Virgen, es de una intensidad tan lograda que solamente un gran artista es capaz de arrebatársela al natural en ese instante fugaz de unos segundos que suelen durar las expresiones auténticas. Mantener durante todo el proceso de la obra a esa misma altura la intensidad, sólo lo pueden hacer los maestros.

Antonello da Messina. Con su tablita *Salvatore Mundi*, utilizando apenas dos tonos, logra todas las calidades de la pintura y la sobriedad de la escultura vinculadas a un profundo sentimiento del tema. Con su *Crucifixión* y con una cabeza que posiblemente es su autorretrato —no

figura como tal—, queda dentro de esta magnífica escuela que yo llamaría de pintores-escultores o viceversa.

Carlo Crivelli sitúa su obra casi equidistante entre la pintura y la escultura. Este retablo de altar, donde los elementos arquitectónicos hacen palidecer la pintura del fondo, hubiera sido una obra más lograda en su unidad si el pintor, resueltamente, se hubiera lanzado a tallar en volumen las figuras y no solamente algunos elementos simbólicos de las mismas, como lo ha hecho. Algo tuvo que presentir de fallo el artista cuando decidió modelar en relieve estos símbolos. Lástima grande no viera claro el problema. Era evidente que encontraba faltas de algo a las figuras, que percibiría el peso de la arquitectura sobre ellas, e intentó liberarlas, además, reforzando los contornos con una línea de negro. No cabe duda que era un hombre inteligente, pero metido dentro de la obra como estaba no llegó a encontrar la solución auténtica del problema, quizás por falta de tiempo para salirse de la obra y verla como un espectador. (La fecha de entrega de una obra es siempre el enemigo del arte y del artista.) Con todos sus esfuerzos no pudo evitar ese gran desequilibrio. ¡Cuánto ganarían estas obras si las liberasen de su enmarcamiento!

Las magníficas tablas de la Virgen con el Niño, y otras ocho imágenes, quedan débiles en la totalidad del retablo, siendo muy fuertes como pintura. Toda la construcción esforzada del artista es absorbida por esos terribles volúmenes.

Otras tablas de Crivelli, y especialmente su *Anunciación*, ponen de manifiesto el excelente constructor que hay en él.

Montagna busca ya en la pintura la fruición del color por sí mismo utilizando la luz y las sombras como elementos a su servicio que lo exalten. Pero todavía pesan en su obra la forma y modelado de las figuras, sin los cuales perdería fuerza expresiva. Emplea grueso de color y en el mismo tono busca la riqueza de sus matices. Emplea el color en grandes planos, pero no puede sustraerse al detalle en los bordados de la tela, descendiendo su grandiosidad.

Carpaccio, Gentile Bellini, Vivarini, Zoppo, Cossa y Tura completan el conjunto con el encanto de sus obras, que no llegan a la altura de los artistas anteriores.

* * *

Norwich, la capital del Norte, es limpia y brillante. Parece pulimentada por el frío y el hielo. Tiene ribetes de una Venecia nórdica gracias al río que cruza la ciudad llevando en sus brazos las pequeñas lanchas de sus habitantes.

Muchas iglesias. Tantas como grupos de inmuebles, manzanas o barrios.

Cantidad de construcciones antiguas, pero completamente nuevas, bien conservadas. Las ruinas a que vemos reducidos otros monumentos históricos no se producen aquí, en parte por su construcción de pedernal y por su eficaz conservación. Muchas casas de construcción sencilla están hechas con piedra de sílex trabajada por una de sus caras, pero lo extraordinario es que algunas iglesias están construídas con esta materia, haciendo con el pedernal pequeños adoquines.

La catedral y el castillo, de sello normando, son las dos masas que dominan la ciudad. La catedral, con su torre original en forma de aguja que se eleva desde la nave central, con su alta fachada de torres cuadradas entre las que se enmarca la enorme vidriera, con un enjambre de arbotantes sujetando los altos muros de la nave central y su torre, guarda en su interior una extraña mezcla de romántico, gótico y normando de gran interés histórico. Existen restos muy estropeados de frescos románicos, algunas esculturas góticas y otras más recientes, pero lo mejor es la serie de cabezas que enlazan la policromía de las nervaduras, con un sabor y expresión características del gótico.

* * *

En el Royal College of Art, además de cursarse los estudios de pintura, escultura, dibujo, grabado, etcétera, tienen clases de cerámica, tejidos

artísticos, litografía, vidrieras y cristales, muebles y materiales plásticos. Están preparando la clase de fundición artística en bronce y otros metales y funciona ya la de metales finos con una sección de orfebrería.

Cada clase permanece abierta durante todo el día y el alumno puede asistir a cualquiera de ellas en el momento que lo desee. Funcionan como estudios o talleres.

Me he matriculado en la sección de Escultura y Dibujo. Es interesante convivir una temporada para estudiar los resultados de este sistema de enseñanza; sirve al mismo tiempo para no dejar de dibujar y modelar en estos meses del natural. Las clases de esculturas se componen de seis grandes estudios, un estudio para el profesor y director y un salón biblioteca para los alumnos. Hay también un pequeño taller con fragua para la forja y temple de los hierros. Dos estudios se dedican a modelado del natural, uno a dibujo del natural, otro para taller de vaciado y modelado con escayola; de los otros dos, uno es para talla en madera y el otro para piedra y marmol, este último acondicionado con todos los elementos necesarios para mover cómodamente los grandes bloques.

El ambiente creado resulta agradable. Es como si cada alumno se encontrara en su estudio, con la ventaja de disponer de todos los elementos que le son indispensables. Cuando el profesor realiza su obra en piedra, lo hace en el mismo local que trabajan sus alumnos, convive con ellos y los orienta. Las clases están abiertas día y noche. El alumnos que siente la necesidad de trabajar en una obra durante la noche, puede realizarlo sin ningún inconveniente.

El tiempo que llevo asistiendo a las clases del Royal College of Art-Escultura no es suficiente para conocer los resultados en los alumnos de este sistema de enseñanza; pero es evidente que, como todo en esta vida, tiene sus ventajas y sus errores.

Por ejemplo, es de gran resultado la libertad con que el alumno atiende al trabajo que él desea, porque en cada momento trabaja en aquella obra hacia la cual siente predilección, sin la traba de un horario fijo que le impida —quizás en el mejor momento de trabajo— continuar laborando.

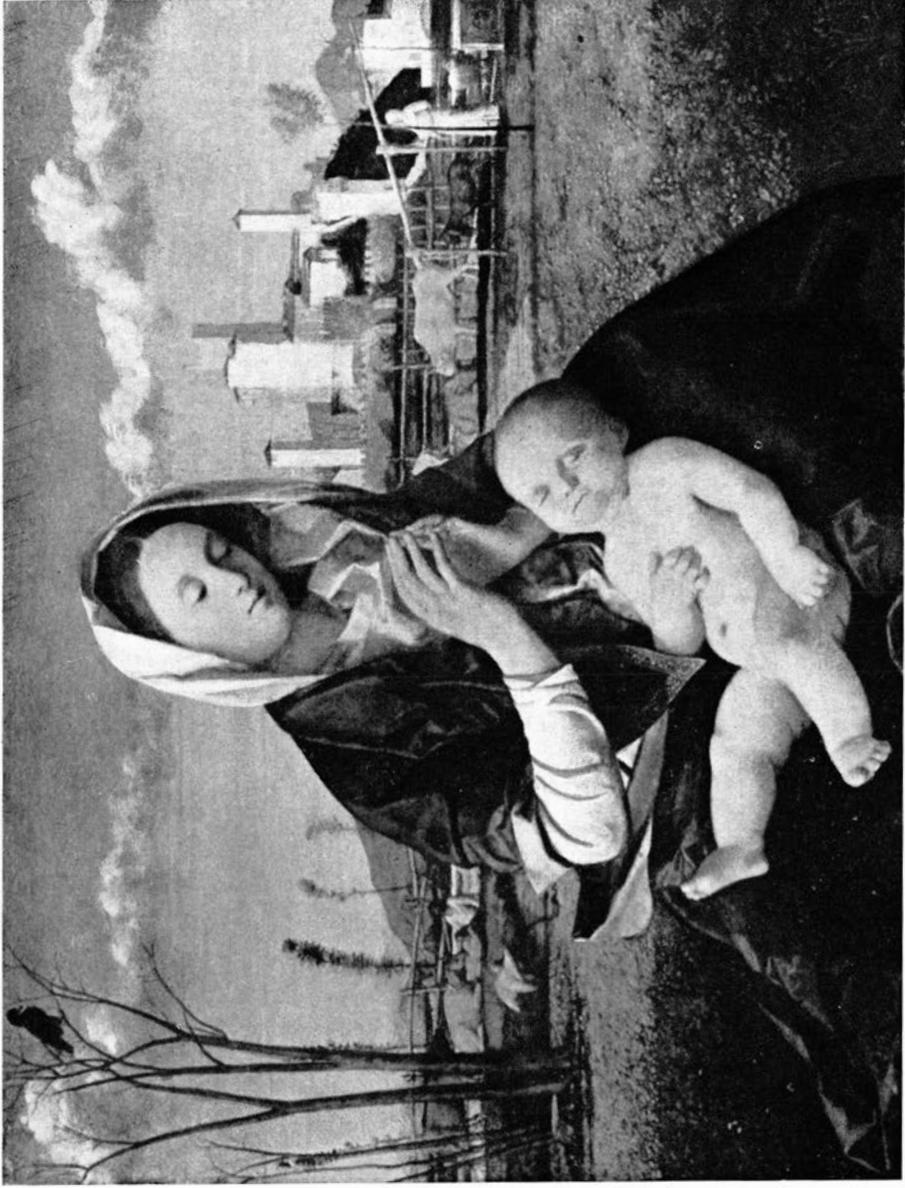
Sobre todo en la escultura en que cuando ya se llevan varias horas sobre la obra, es cuando uno se va compenetrando con ella, máxime cuando se trata de madera o piedra.

Sin embargo, esto da como resultado que algunos alumnos, embebidos en el trabajo de las materias, olviden la clase de dibujo, por ejemplo, o abandonen un poco la asistencia a la clase de modelado. Claro que pasado el momento o los días de fuerte pasión por una obra, precisamente por exigencia natural hacia el equilibrio del ser, el alumno aparece por la clase de modelado con mayor deseo de estar en contacto con el natural y se entrega fervientemente a modelar.

La clase que menos asistentes tiene, o por lo menos a la que van con menos asiduidad, es la del dibujo del natural. Aunque en cada clase hay por lo menos un modelo durante todo el día, y en algunas dos, como en modelado, y cada una tiene un auxiliar que trabaja con los alumnos; a la clase de dibujo sólo asisten mayor cantidad de estudiantes el día que va el profesor a la clase. ¿Van para que les corrija el profesor? ¿Asisten por respeto a la autoridad? Quizás por ambas cosas.

La escuela paga los materiales y las herramientas de los alumnos que, mediante una oposición, merecieron esta distinción, y que generalmente suelen ser los mejores. Existen, además, varias becas, que resuelven el problema económico durante toda la carrera de los alumnos que las ganan. Este sistema puede lograr que no disminuya el número de escultores, hecho que aparece en muchos países, dada las grandes dificultades económicas de nuestro siglo, que impiden al estudiante trabajar en la materias propias del escultor, obligándole por otro lado a trabajar solamente en el barro —dejando las obras en escayola—, sin conocer muchas veces las verdaderas materias de la escultura.

Los meses que llevo observando el ambiente artístico de Londres, cuando llega la primavera de 1954, es suficiente para ver que el arte español es superior a lo que en la actualidad se presenta aquí. Sin embargo, el público inglés lo ignora, aunque existe un deseo vehemente de conocer el arte español.



GIOVANNI BELLINI: «Virgen del Prado». (Galería Nacional de Londres.)



LEONARDO DA VINCI:
La Virgen de las Rocas.



ANTONELLO DA MESSINA:
La Crucifixión.
(Galería Nacional de Londres.)

Siendo el transporte el gran enemigo de los artistas, se comprende por qué no se conoce en Inglaterra el arte español contemporáneo, más aún las obras de aquellos maestros que costaría mucho el asegurar. No obstante, dibujos, lienzos, etc., sí podrían exponerse. Lo único que se ha expuesto hasta el momento han sido unas litografías o grabados.

* * *

Los mármoles romanos que guarda el British Museum no es lo bueno de la escultura de esa época. Hay unas treinta cabezas, sólo cuatro o cinco son de alta calidad, aunque no de la mejor. En cuanto a las pocas figuras que hay en el departamento, sólo un par de ellas tienen verdadero interés escultórico. Pero únicamente se pueden estudiar en ellas los pies y las piernas, pues son figuras muy grandes colocadas sobre pedestales muy altos.

La presentación del arte egipcio se inicia con la famosa piedra de Rosetta. Los pequeños relieves de las estelas funerarias es lo más humano, lo más cálido y sencillamente expresivo de la escultura egipcia. La monumentalidad ahuyenta en parte el sentido humano en el arte. El calor de la vida queda débil a medida que se rebasan las proporciones naturales y llega a desaparecer para ser sustituida por una fría estructura arquitectónica imagen del hombre cuando las dimensiones son colosales. Sin embargo, la reducción a escala menor del natural parece que concentra en menor espacio la intensidad humana y la obra rebosante de calor emotivo nos subyuga.

En el departamento número 26 hay dos figuras en relieve sobre dos piedras distintas de basalto cuya calidad de modelado, de línea sencilla y pura, observada con toda fidelidad del natural, es sorprendente. Aquí el escultor ha sentido la calidad de la materia en que trabajaba con tanta fruición y deleite, con tanto dominio de la materia, que la obra es inmejorable. Las figuras están arrodilladas, en una posición no muy frecuente en la representación del hombre en el arte egipcio. Una de ellas tiene las

buena escultura y, en general, de la buena obra de arte: atender con la misma intensidad todos los aspectos de la obra, por insignificantes que fueran.

También es muy interesante el relieve 430, que pertenece a una mastaba de la V dinastía. Lo componen doce figuras de hombre y cuatro animales que son desollados para las ofrendas. Muy buena la composición de conjunto y muy bien resueltas las actitudes de las figuras, dentro de la estática y de las normas del estilo egipcio. Los animales en el suelo —especie de macho cabrío de gran tamaño— han sido resueltos con admirable estilización que no excluye su realismo. La obra es de gran precisión y sencillez de modelado.

En el número 7 hay un interesantísimo testimonio de la técnica del relieve en esta época. Se trata de la estela funeraria del escultor User-Ur con su mujer. El relieve ha quedado sin terminar y ello nos permite ver muchas cosas que explican el metodismo del arte egipcio: cuadrículaban minuciosamente la obra, dibujaban con toda precisión las figuras hasta el último detalle, tallaban en un plano profundo toda la figura, y después, dentro de este plano, ahondaban más para tallar la forma.

En el caso de los egipcios, que pretendían un hieratismo arquitectónico, la técnica matemática de la cuadrícula les ayudaba más a lograr este fin. Por esta misma razón sus figuras permanecen —aún siendo exentas— dentro de un paralelogramo, que es el que antes había facilitado el planteamiento de la obra. No cabe duda de que los grandes colosos están hechos así también.

En el caso de User-Ur, no creo que le hiciera falta la cuadrícula para esta pequeña estela suya, porque su dibujo, realista y conciso, demuestra gran seguridad y un conocimiento muy completo del natural.

Otro buen relieve es el señalado con el número 585: la figura sedente de Renontef, fina de línea y muy sentida de modelado, con especial deleite al tallar los animales de las ofrendas.

La gran composición de la falsa puerta de UR-AR-EN-PTAH, que no es obra de un gran maestro, es sin embargo uno de los relieves de mayor

huellas de una bárbara destrucción y ha desaparecido la talla de la cabeza, brazos y tórax. La otra se conserva magníficamente y se puede observar con qué deleite ha tallado el artista el rostro y con qué realismo ha respetado el carácter del modelo. El desnudo acusa la mano de un gran escultor. Son de la XXX dinastía.

El departamento 25 reúne varias estelas policromadas y algunos dibujos sobre piedra. Los dibujos son de línea y trazados con negro y tierra de Sevilla. No son muy buenos. Y entre todos los que hay solamente uno o dos tienen cierto interés por la gracia primitiva y la técnica algo torpe.

Dos de las estelas dibujadas tienen una solución distinta a las demás en su parte alta. Generalmente el remate de la estela es un triángulo formado por las alas simbólicas; en estas dos, debajo de las alas, hay dibujado el triángulo visible del rostro de la mujer musulmana que permite ver el "haïke" que cubre su cabeza y el velo que cubre su rostro. Así se puede ver, muy estilizado, parte de la frente, las cejas, los ojos y parte de la nariz, con la particularidad de que la nariz está formada por un instrumento musical llamado "guembri", que es muy popular en Marruecos.

En el muro 20 encontramos dos motivos que en los temas egipcios no abundan mucho, si exceptuamos los grandes relieves que hay en el Louvre: un fragmento de relieve que representa una procesión y otro a un pescador con su barca. En la procesión figuran mujeres, dos niños desnudos y hombres. Las actitudes son de una gran naturalidad, no sujeta al modelo de "pose" que era norma obligada en esta escultura. El escultor que lo hizo puso emoción y alma en la obra, que, pese a no estar terminada, es una obra lograda de composición y de expresión. La inscripción que hay en inglés dice que es la procesión de un funeral. Yo no lo creo así; más bien parece la procesión de una boda árabe. El palanquín que llevan a hombros se parece más a los que se emplean aún para el transporte de la novia que a los utilizados para los entierros.

El artista no ha descuidado ningún detalle sin caer en el preciosismo del oficio. Hasta el agua, resuelta de forma muy original y decorativa, ha sido tallada con el mismo fervor. Esta es una de las características de la

interés entre la escultura que los egipcios tienen aquí. Se trata de la descripción de las fiestas preparatorias de las ofrendas, realizada con gran emoción, aunque sin gran dominio de la técnica escultórica. Los grupos de figuras están compuestos ateniéndose a una realidad que el artista ha observado bien, y tanto el ritmo como la colocación de las figuras en la danza, expresan incluso el movimiento casi estático de los pasos. Junto a cuatro danzarinas hay dos hombres que acompañan la música con las palmas de las manos, completando la escena. Es interesante observar que las figuras de los músicos adoptan las mismas actitudes que hoy podemos ver aún en Marruecos—incluso los mismos instrumentos—, especialmente la forma de tocar la flauta humilde del pastor, soplando por uno de los extremos de la boca en lugar de soplar por el centro, como acostumbra el europeo, aunque también la embocadura de la misma obliga a ello.

Pertenece a esta misma puerta otro relieve tallado con la misma técnica, un poco torpe, que—dado el tema— le presta gran encanto. Escenas de segadores, de pastores con rebaños y grupos de pequeños asnos graciosamente representados. Estas obras tienen un calor emotivo que otras más perfectas no llegan alcanzar, y es que en arte siempre hay que poner la técnica al servicio del alma, y sentir con desgarradora y honda intensidad el tema que se trata. Unir los dos aspectos a la máxima altura, es acercarse a la Eternidad.

La colección de manuscritos antiguos existentes en la biblioteca tiene una gran belleza. Colocados en vitrinas, se pueden ver perfectamente sus deliciosas miniaturas. Algunos son realmente maravillosos. Es emocionante poder contemplar los autógrafos musicales de los grandes compositores. La Sinfonía 103 de Haydn, la Fuga en A, de J. S. Bach, allí está Beethoven con su *Adelaida*, Chopin con dos polonesas, Wagner, Mozart, Schubert, Dvorak, Borodin y tantos otros grandes artistas.

También nos encontramos a Durero con su *Arquitectura y Fortificaciones*, a Leonardo, Ticiano, Miguel Angel, Galileo, Erasmo y el manuscrito de Lope de Vega *Sin secreto no hay amor*.

(Continuará.)

INFORMES Y COMUNICACIONES

LA TORRE Y PALACIO DE LOS LUJANES, DE MADRID

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 26 de octubre fué aprobado un dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente D. Luis Menéndez Pidal, sobre el estado actual de la torre y palacio de los Lujanes, de la plaza de la Villa, así como del plan de obras que en los citados monumentos está realizando el Excmo. Ayuntamiento de Madrid, con la colaboración de D. Francisco Iñiguez, Comisario general del Tesoro Artístico Nacional, y del Sr. Navarro Sanjurjo, arquitecto y concejal conservador del Patrimonio Artístico de Madrid. El dictamen fué elevado a la Dirección General de Bellas Artes el 28 de octubre de 1959 y dice así:

La torre de los Lujanes, formada por un sólido cuerpo que manifiesta en su fachada principal a la plaza de la Villa cinco huecos o ventanas, de diferentes tamaños, correspondientes a sus diferentes plantas; remata en sencilla cornisa, límite del alero que cubre el remetido y último cuerpo de la torre.

Con las recientes obras de restauración, después de haber levantado los modernos revocos que cubrían por completo los paramentos de fachada a la plaza, apareció la estructura primitiva de la torre, con anchos esquinales contruídos en fábrica de ladrillo, así como en los amplios recercados de los huecos, con una serie u orden de verdugadas horizontales de ladrillo, dejando los fondos o cuarteles con el relleno de tapial remetido con relación al paramento general de la obra, materializada en ladrillo a la vista. Las partes bajas, correspondientes al sótano y primera planta, muestran el macizado de los cuarteles encuadrados por la estructura de ladrillo, contruídos en sus frentes con mampostería de piedra silícea o pedernal, al modo madrileño de construir. El esquinale de la torre hacia la calle del Codo lleva obra de tosca sillería granítica, achafanada en su arista. El cuerpo principal de la torre termina con robusta imposta de ladrillo a sardinel, y sobre ella apoya el tejazoz que protege al remetido del segundo y último cuerpo, cubierto con tejado a cuatro aguas.

En la parte baja de la torre, correspondiente a la calle del Codo, existe la vieja portada gótica de acceso, construída en piedra granítica, con su arco apuntado de herradura. Las amplias dovelas del arco, bien conservadas, muestran una moldura en baquetón en el esquinual de su contorno, apareciendo muy descompuestos los hombros y partes bajas de la puerta, fáciles de restaurar siguiendo minuciosamente sus claras trazas. Se conserva también buena parte de las dos hojas de la puerta originaria de madera, con sus agudos clavos fijados sobre arandelas de hierro forjado, construídas en chapa de hierro recortada; en las dos hojas de la puerta quedan restos de los llamadores que tuvo, construídos en hierro forjado. Tanto la portada como su puerta de madera y herrajes son partes importantes de la torre, susceptibles de reparación si en estos trabajos se pone el debido interés que garantice el éxito de la obra.

Con las obras llevadas a cabo hasta ahora se han completado las estructuras de ladrillo y las zonas de relleno o tapial, así como la cornisa límite del cuerpo principal. En el último cuerpo de la torre se ha construído un sencillo alero de madera con simples modillones, tan generalizado en todas las construcciones clásicas madrileñas, cubriendo a la torre con una armadura en pabellón a cuatro aguas y teja curva, así como al tejeroz, que protege el remetido entre el cuerpo principal y el terminal.

Durante las obras realizadas en la torre de los Lujanes, llevadas a cabo antes de la guerra de liberación por el ilustre arquitecto y compañero de nuestra Corporación D. Pedro Muguruza y Otaño, fueron descubiertos algunos restos de una arquería ciega de ladrillo, con arcos de herradura, en el paramento de la torre correspondiente a la plaza, en su último cuerpo. Entonces se prescindió de tomar en consideración tales datos, que ahora nuevamente consideramos, sometiéndolos a la decisión de la Academia, con la fotografía tomada entonces y las trazas dibujadas ahora por D. Francisco Iñiguez sobre aquellos datos existentes en la torre.

Esta Real Academia se muestra conforme con la interpretación dada en el plano adjunto, siempre que los fondos de la arquería ciega se dejen con fábrica de ladrillo a la vista, construída por hiladas horizontales.

Por último, se añade que la fachada del palacio de los Lujanes se ha tratado ahora, tal y como se dibuja en el plano que se acompaña, con la estructura mixta de ladrillo en recercados y verdugadas horizontales, manifestándose los cuarteles de tapial intermelios; dentro del paramento de fachada así construída campea, con todos los honores, la sobria portada gótica del antiguo palacio madrileño, de tan grandes recuerdos históricos en nuestro glorioso pasado. Remata ahora su fachada un sobrio alero de madera con sencillos modillones, semejantes al construí-

do también en la torre y a los demás de las viejas construcciones contiguas en la plaza de la Villa.

El plan aquí esbozado es el que ahora se pretende llevar a cabo en las obras de restauración, en curso de ejecución, de la torre y palacio de los Lujanes.

Y así lo pone en conocimiento de V. E., en virtud del mencionado acuerdo, esta Real Academia de Bellas Artes, acompañándose el expediente original.

LA PIEDRA CORTADA Y EL ACUEDUCTO ROMANO SITOS
EN EL TERMINO DE CALLES (VALENCIA)

Dictamen solicitado por la Dirección General de Bellas Artes, en 30 de mayo, a petición de los Ayuntamientos de Chelva y Calles, y emitido por la Comisión de Monumentos en sesión de 28 de octubre de 1959, siendo ponente el Exceletísimo Sr. D. César Cort.

Según los datos de la Memoria procedentes de las obras "La Fénix Troyana" (1681, P. Vicente Marés), "Observaciones sobre el Reino de Valencia" (Cabanilles-Cea Bermúdez) y "Geografía general del Reino de Valencia", por F. Carreras y Gaudí, se trata de un acueducto que, partiendo de los Chorros de Tuéjar, se dirigía hacia el campo de Liria, por la parte del Villar y de Losa, cuyos llanos se querían regar.

"Algún arqueólogo de nuestro tiempo —dice Cabanilles, libro III, pág. 90—, buscando solución al problema que plantean los restos de una obra tan importante, ha supuesto que no era acueducto, sino viaducto construído con fines militares." "Acueducto que levantaron los romanos para conducir el agua a Liria", es lo que dice Cea Bermúdez.

El cronista oficial del Ayuntamiento de Calles, en un artículo publicado en 1957, que se titula "El misterio de la Piedra Cortada", dice: "Entre todos los valores históricos encuadrados en el término municipal de Calles—y aun en toda la comarca—, ninguno mejor que el monumento romano de la "Piedra Cortada".

Es una maravilla en la que no se sabe qué admirar más, si la resistencia y elegancia de sus arcos o la dureza y tenacidad de la mano de obra empleada por los romanos en la propiamente llamada "Piedra Cortada".

Según parece, quisieron llevar el agua del río Tuéjar a los llanos de Casinos y Liria—otros dicen que a Sagunto, aunque no es nada probable—, para lo que emprendieron la construcción de un canal que pasaba por la rambla de Alcotas, de cuyo acueducto, de seis arcadas, solamente quedan las ruinas.

Más abajo, habiendo de saltar un profundo barranco, afluente de la citada rambla, levantaron tres magníficos arcos que se conservan intactos en la actualidad. Al otro lado del barranco y al fin del majestuoso acueducto, encontrando

impedimento en una enorme roca de unos 20 metros de altura, la cortaron de arriba abajo, a golpe de martillo, a lo largo de unos 40 metros.

A continuación sigue un trozo al descubierto; pero, encontrando nuevamente la roca, aunque más baja que la primera, mudando el primer intento, la minaron e hicieron nada menos que cinco túneles, cuatro de los cuales se pueden recorrer muy cómodamente, y el último con dificultad.

Y ya se llega ante “El misterio de la Piedra Cortada”, que tal vez nunca se logre descifrar. ¿Cómo, teniendo técnica y medios, aunque primitivos, para hacer túneles o galerías, decidieron cortar la piedra derrochando trabajo y tiempo? ¿Qué misterio se encierra en el empeño de aquellos constructores romanos, de hacer los túneles en las rocas que hubieran sido más fáciles de cortar por su poca altura, y, por el contrario, abrir a golpe de martillo, de alto a bajo, precisamente la de más altura, con incalculables trabajos y pérdida de tiempo?

A juicio de los técnicos de ahora, lo lógico hubiera sido hacer túnel en todas las rocas, y con mayor razón en la más alta. En todo caso, tal vez hubiera convenido, dada la técnica de aquel tiempo, cortar las rocas de menor altura, aun siendo posible el túnel, para evitar el peligro de desvío interior. Por otra parte, si hubieran optado por este replanteo lógico de la obra, la habrían terminado en un tiempo considerablemente más corto, ya que, cortando todo el tramo de los cinco túneles, hubieran podido trabajar a la vez en toda su longitud.

No obstante, escogieron el procedimiento inverso por motivos hoy inexplicables.

A esto se nombra “el misterio de la Piedra Cortada”, caso raro digno de la admiración de todos y del estudio de los investigadores. Hasta ahora ha permanecido oculto. Nadie, en plan científico y serio, ha hecho el descubrimiento. Nosotros lo hacemos constar en estas líneas para despertar el interés por tan singular monumento.

En medio de aquellos barrancos casi infranqueables, que defienden la obra contra los desaprensivos que pudieran profanarla, como ocurrió con el acueducto de la rambla de Alcotas, hoy destruido, la “Piedra Cortada” de Calles parece estar desafiando a los tiempos y a las generaciones, clamando insistentemente contra el olvido de todos y exigiendo ser, no un mero adorno en los programas de fiestas, sino un monumento nacional.

Por todo lo expuesto, esta Real Academia considera que la obra tiene suficiente singularidad para ser respetada como monumento; pero no cargando al Estado su conservación, sino que, dentro de la actual clasificación, habría de declararse de interés provincial.

ROLLOS DE JUSTICIA O JURISDICCIONALES DE LA PROVINCIA DE PALENCIA

Dictamen de la Comisión Central de Monumentos, aprobado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la sesión de 7 de diciembre de 1959.

Se dió cuenta de un dictamen de la Comisión Central de Monumentos, en el cual se trató de una nutrida propuesta, formulada por la Diputación Provincial de Palencia, para que sean incluidos en el Tesoro Artístico, con declaración de monumentos provinciales de interés histórico-artístico, los once siguientes Rollos de justicia o jurisdiccionales, ubicados en la provincia: Becerril del Carpio, Cordovilla la Real, San Salvador del Moral, Alba de Cerrato, Renedo de la Vega, Santibáñez de Ecla, Vertavillo, San Salvador de Cantamuda, Santoyo, Santibáñez de Ecla y Boadilla del Camino.

Acompañan a la propuesta reproducciones impresas y gráficas de las construcciones aludidas y se razona su petición en los siguientes términos:

“De acuerdo con el Decreto de fecha 22 de julio de 1958 (*B. O. del Estado* de 13 de agosto) y el escrito de la Dirección General de Bellas Artes (Sección 28, Tesoro artístico) de 14 de octubre siguiente, y plenamente autorizado por esta Diputación en su sesión del día 9 de septiembre del mismo año, en la que se consideraron dignos de ser conservados por su valor histórico y artístico algunos monumentos ubicados en distintos pueblos de esta provincia, tengo el honor de dirigirme a V. E. en súplica de que, oído el parecer de las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando, se sirva calificar por Orden ministerial, como monumentos provinciales, los Rollos de justicia o jurisdiccionales cuyas fotografías y demás datos histórico-artísticos se unen a la presente.”

Leídas y estudiadas todas y cada una de las mencionadas propuestas, la Junta acordó por unanimidad dictaminar a la Dirección General de Bellas Artes, con pleno asentimiento a lo solicitado, por considerarlo de positivo interés y certera justicia.

IGLESIA DEL ANTIGUO CONVENTO DE SAN TELMO,
DE SAN SEBASTIAN (GUIPUZCOA)

Dictamen emitido por la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Modesto López Otero, y aprobado en la sesión de 7 de diciembre de 1959.

Extraviado el expediente de declaración de monumento nacional a favor de la iglesia del antiguo convento de San Telmo, de la ciudad de San Sebastián (Guipúzcoa), solicitado en su día por aquella Comisión Provincial de Monumentos, y ante la reiterada conveniencia de nueva consideración, esta Real Academia, a propuesta de la Comisión Central de Monumentos, en su sesión de 30 de noviembre de 1959, acordó, por unanimidad, la aprobación del siguiente dictamen:

“Por Reales órdenes de 14 de mayo y de 11 de noviembre de 1913, se incluyeron en la categoría de Monumento nacional el patio, claustro y locales anexos del antiguo convento de San Telmo, en la ciudad de San Sebastián, quedando inexplicablemente excluída la iglesia, parte principal del conjunto. El convento, en su totalidad, es fundación del secretario del Emperador Carlos V, D. Alvaro de Idiáquez, y de su esposa, D.^a Gracia de Olazábal, en 1516, para residencia de dominicos. Comenzaron este bello conjunto arquitectónico en 1531; se terminaron las obras en 1551, según trazas de fray Martín de Santiago, el constructor del palacio de Monterrey, culminadas por los maestros Martín de Burbocoa y Martín Sagarcoca.

La iglesia ofrece caracteres típicos de la arquitectura religiosa del País Vasco, con capilla mayor ochavada, gran crucero y capillas bajas y separadas por robustos pilares circulares y bóvedas de crucería, todo de excelente construcción y pureza de estilo.

Los muros del templo han sido enriquecidos por magníficas pinturas del insigne artista José M.^a Lerb, constituyendo su conjunto una magnífica expresión de sus principales hechos históricos de aquella región.

La iglesia, no destinada hoy al culto, merece una especial consideración, no sólo por la condición anterior, sino también por su valor arquitectónico, no debiendo estar separada de los restantes elementos, incluidos ya en el Patrimonio Artístico Nacional. No existe razón alguna para que ese bello templo sea apartado de la consideración atribuída ya a las restantes partes del conjunto.”

Por todo lo expuesto, esta Real Academia propone la declaración de Monumento histórico artístico a favor de la iglesia de San Telmo, de San Sebastián (Guipúzcoa).

EL PALACIO DE GARCI-GRANDE, DE SALAMANCA

Dictamen redactado por el ponente, Excmo. Sr. D. Luis Menéndez Pidal, y aprobado por esta Real Academia el día 22 de diciembre de 1959, referente a la declaración de Monumento histórico-artístico a favor del palacio de Garci-Grande, situado en la plaza de los Bandos, 3, de Salamanca:

“Aunque sobre este asunto la Academia ya se había pronunciado absolutamente en contra del derribo del palacio, en la sesión plenaria del día 5 de junio último, según proponía la Comisión Provincial de Monumentos de Salamanca, y después la Comisión Central de Monumentos, en sesión del día 30 de noviembre pasado, se mostró conforme en proponer al Estado se declare monumento nacional el mencionado palacio, poco ha de añadirse ahora para justificar la presente propuesta.

El palacio de Garci-Grande, de indudable valor artístico e histórico, por su nobleza de proporciones y sus primorosos detalles, muestra en la portada los blasones de sus fundadores, que en el siglo XVI levantaron tan bello edificio, atribuido a Rodrigo Gil de Hontañón. Además, el palacio ha llegado casi intacto en sus trazas exteriores a nuestros días, salvo en el recalzo moderno efectuado en el basamento y con los añadidos *miradores* en los huecos altos de su desnuda fachada secundaria. Así, todavía es posible admirar tan noble y severo edificio, con su hermosa portada, los graciosos huecos en la esquina del palacio, disposición similar a la dada en León al soberbio palacio de los Guzmanes, también obra de Rodrigo Gil de Hontañón.

Así como el palacio, en su exterior, todavía mantiene puras sus trazas, que juntamente con la minúscula, pero maravillosa fachada de la casa de D.^a María la Brava, muestran lo poco que hoy día queda del antiguo caserío monumental de la plaza, su interior ha perdido todo el carácter, al correr de los tiempos, con sucesivas adaptaciones utilitarias que le han desfigurado. Los dos bellos ejemplares de la arquitectura civil salmantina en la plaza, son valiosos exponentes de lo que ha sido el lugar antes de su moderna renovación con los edificios allí levantados, fuera de escala y carácter con aquéllos, los únicos que todavía quedan y debemos conservar con la mayor atención y cariño.”

EL PALACIO DE VERÍ, DE PALMA DE MALLORCA

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 25 de enero de 1960, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Manuel Gómez Moreno, se aprobó, a propuesta de la Comisión Central de Monumentos, el siguiente dictamen, relativo a la instancia elevada por los propietarios del palacio de Verí, de Palma de Mallorca, solicitando se dejara sin efecto la declaración del monumento histórico-artístico de dicho edificio, efectuada por Decreto de 15 de febrero de 1951.

Es increíble que los mismos que hace diez años solicitaron con vehemencia la declaración, con el fin de que el edificio no fuera afectado por la reforma urbana, ahora, cuando el trazado de las calles de dicha reforma, con graves dificultades, se ha modificado para salvar el edificio, pidan la anulación de dicha declaración. Esto parece jugar con las instituciones o pretender ponerlas al servicio de los intereses particulares.

Después de todas las incidencias surgidas en torno a dicho palacio en relación con la reforma, la opinión culta de la ciudad había respirado, en la creencia de que el palacio estaba a salvo; y, por lo visto, todavía no lo está.

Ahora bien: ¿qué es lo que merece conservarse del edificio tal como se encuentra actualmente? Fué una lástima que el palacio no se hubiera conservado en su integridad, incluso en su atuendo interior, que era de gran categoría. Lo que ahora queda por salvar, que no es mucho en cuanto a volumen, consiste en el zaguán completo, la fachada a la calle de Verí (que puede ser reformada si se hace correctamente), la fachada posterior, con su loggia que mira a la nueva calle de Tous y Maroto, y los salones de la planta principal, que circundan el patio.

Patio-zaguán.—Reconstruído en el siglo XVI sobre una estructura anterior, probablemente del siglo XIV, de la cual se conservan algunos elementos, tales como el artesonado mudéjar. Constituye uno de los monumentos más característicos de nuestra ciudad antigua, de gran carácter, constantemente visitado por los turistas. Son numerosos los libros extranjeros que se ocupan del mismo, empezando por los de Arthur Byne, que publica fotos y planos.

Loggia posterior. La parte baja, con arcos y bóvedas, data del siglo XVI, y la alta, con columnas jónicas, de principios del siglo pasado (época de la decoración

interior). A pesar de la irregular impostación de sus elementos, es sumamente interesante.

Salones. Algunos de los salones que miran al patio y la loggia posterior tienen unas bellas pinturas pseudo-pompeyanas, que han sido muy reproducidas y son dignas de ser conservadas. (Esta parte de la casa se halla actualmente ocupada por el Colegio Oficial de Médicos.)

Con la reforma, el palacio ha quedado muy biemparedado, necesitando, naturalmente, cierta restauración. En cuanto a los signos de ruina que describe el arquitecto Sr. Riera en su informe, son mucho menos importantes de lo que pudieran parecer a quien lee el informe sin conocer la realidad.

La fachada de la loggia ha quedado paralela a la calle por *haberse desviado el eje de la misma precisamente con esta intención*, y queda separada de la alineación unos dos metros. Construyendo el correspondiente muro de contención y plantando estos dos metros de jardinería, la loggia cobrará un gran valor.

La declaración de monumento debe quedar reducida a los diecisiete metros que mide la parte central del edificio, cuyo total alcanza sesenta.

Existe solamente un problema de arquitectura: el de reconstruir, sin más limitaciones que las de las Ordenanzas municipales, los dos solares laterales, conservando la parte central. El perjuicio para los señores propietarios es relativo; aparte de que el patio, sin perder carácter, podría aprovecharse comercialmente con usos adecuados, ya que constituye un bellissimo «pasaje» entre las calles de Verí y de Tous y Maroto.

Las nuevas construcciones laterales deberán armonizar con aquélla, respetándose las normas legales en la tramitación de las licencias y aprobación de los oportunos proyectos.

Hay otra circunstancia interesante: el Patronato de la ciudad antigua, órgano municipal de asesoramiento en lo que afecta a las zonas histórico-monumentales de la ciudad, tiene en estudio unas nuevas Ordenanzas especiales para la misma, en las cuales toda la calle de Verí queda como zona a proteger, ya que no solamente este palacio, sino otros varios caserones en dicha calle, se lo merecen, y además tiene un gran ambiente de conjunto.

Resumiendo todo lo anteriormente escrito, opinión decidida de esta Real Academia es que no se puede ni se debe retirar de la lista de monumentos históricos y artísticos el palacio de Verí, que no tan sólo los mallorquines consideran espiritualmente suyo, sino que es universalmente conocido y, por tanto, forma una modesta parte del patrimonio cultural de nuestra patria, cuya custodia se nos halla encomendada.

PROYECTO DE CONSTRUCCION DE UN EDIFICIO EN SANTILLANA DEL MAR

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 29 de febrero de 1960 fué aprobado el dictamen propuesto por la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente D. Luis Menéndez Pidal, referente al proyecto del edificio que se pretende construir en Santillana del Mar, para cine y otros destinos de recreo, en las proximidades del recinto monumental de dicha población, y que ha sido presentado por D. Rafael Villanueva Balbontín.

Esa petición ha sido objeto —y debe seguir siéndolo— de meditado estudio para evitar por todos los medios se rompa la unidad y la armonía que hoy tienen aquellos lugares y el magnífico conjunto monumental de Santillana del Mar, uno de los más bellos e importantes de España, comparable a otros tan apreciados del extranjero, en cierto modo, como Rottenburg, Bruges, etc.

Aunque el emplazamiento del edificio en cuestión no se halle enclavado en el recinto monumental de Santillana, es indudable el valor que ofrecen sus alrededores para destacar las múltiples cualidades del conjunto histórico, artístico, típico o pintoresco del lugar. De aquí el cuidado que se debe poner en todo cuanto ahora se construya en las inmediaciones.

Es el criterio de esta Real Academia evitar se levante en Santillana un edificio-cine con las tan generalizadas trazas empleadas en todos sitios, procurando aquí resolver el problema del nuevo edificio de un modo sencillo y sin estridencias, quizá envolviendo su estructura dentro de un gran bloque cubierto con su tejado, valiéndose de las formas y modos populares de la región, con pórticos, paramentos lisos de mampostería a la vista o encajados y del color, destacando los materiales nobles de la construcción. Por este medio, seguramente podría llegarse al fin perseguido, sin que el nuevo edificio fuera extraño a los demás inmediatos, fundiéndose modestamente con ellos dentro de las sencillas trazas con que el pueblo, siempre, resuelve sus múltiples y variadas necesidades.

En el caso de ser adoptado tal criterio, el arquitecto resolverá el problema, seguramente con acierto, bajo estas directrices, en un proyecto que someterá a la consideración del Ministerio.

Después de lograr, sin duda, una buena solución para el edificio, debe rodearse éste con espeso arbolado para disimular lo más posible su gran masa, atenuando así el desequilibrio de su excesivo volumen con relación a las modestas proporciones del caserío inmediato.

CAPILLA DE SANTA EULALIA DE LA LLORAZA (CONCEJO
DE VILLAVICIOSA DE ASTURIAS)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 29 de febrero de 1960 fué aprobado un dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Luis Menéndez Pidal, relativo a la inclusión en el Tesoro Artístico Nacional de la capilla de Santa Eulalia de Lloraza, Concejo de Villaviciosa de Asturias.

La mencionada capilla de Santa Eulalia de la Lloraza es una pequeña ermita, hijuela de San Félix de Oles, situada al norte de Villaviciosa de Asturias y distante de la villa unos cinco kilómetros, sobre la carretera que conduce a Tazones, en el empalme con la de Gijón, que va ciñéndose al litoral de la costa. Este pequeño monumento se encuentra en una altiplanicie sobre el mar, muy castigado por los fuertes vientos, que impiden el desarrollo del escaso arbolado allí existente.

La capilla de Santa Eulalia pertenecía a la antigua *malateria* enclavada en tan desolado lugar, hospital destinado a recoger leprosos y demás enfermos infecciosos en aquellos lejanos tiempos.

Esta pequeña ermita, románica de transición, pero ya dentro de las trazas del gótico, tiene gran semejanza de composición con Santa María de Villaviciosa, aunque más arcaica, posiblemente levantada por el mismo maestro. Está orientada y consta de una reducida nave de 8,60 por 5,20 metros, con dos ventanas aspilleras en cada uno de sus costados, y el ábside, de planta rectangular, de 3,80 por 3,30 metros. La cubierta de la nave, de madera, con armaduras de gruesas escuadrías, y el ábside cubierto con bóveda de cañón de arco apuntado.

La capilla de La Lloraza tiene movida y expresiva composición, acusándose su nave y ábside por cuerpos independientes, perfectamente definidos y rematados por la clásica cornisa románica de modillones y ricas metopas decoradas en el ábside. Al fondo del mismo se abre una ventana en ajimez, con arquivolta decorada, impostas y columnillas. Sobre el hastial de fachada se levanta un sencillo campa-

nario construído en piedra, y en tiempos modernos se agregó al monumento un pórtico adosado, por donde ahora tiene acceso la capilla.

La portada principal, centrada en el imafrente de su fachada, es muy rica; lleva dos órdenes de columnas a cada lado, apeando sendos arcos abocinados que se ciñen graciosamente al de la puerta. Parece que en esta portada existieron esculturas o figuras, representando a *malatos*, que han desaparecido, pues tal estatuaria fué vista en su niñez por el deán de la catedral de Oviedo, el muy ilustre Sr. D. José Cuesta Fernández.

El arco toral, de triple arquivolta también en ojiva, como la bóveda que cubre el ábside, carece de ornamentación, excepto la arquivolta que da a la nave, que lleva sencilla moldura. Apean el arco haces de tres columnas en cada lado, con ricos capiteles que recogen la prolongación de la bella imposta, decorada, ceñida al contorno del pequeño ábside.

Durante el dominio rojo la ermita fué incendiada, perdiéndose todo cuanto era combustible. Después de la liberación de Asturias fué descombrado el monumento, limpiando sus paramentos y cubriendo la nave con rica armadura de madera de castaño a la vista; fueron también cerrados sus huecos en puertas y ventanas con nuevas carpinterías.

Desde entonces la hermosa capilla de Santa Eulalia ha quedado cerrada y sin culto, necesitando ahora pequeñas obras de retejo y limpieza para mantener al monumento con la decencia y atención debida a su indudable interés.

Por todo lo expuesto, esta Real Academia estima la capilla de Santa Eulalia de la Lloraza, enclavada en el Concejo de Villaviciosa, merecedora de ser considerada oficialmente como monumento provincial.

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

Dos pérdidas dolorosísimas

A distancia de pocos días ha sufrido nuestra Corporación la pérdida, realmente inesperada, de dos insignes miembros de la misma, cuyo fallecimiento ha embargado de sentimiento perdurable, no sólo a España, sino al mundo intelectual de las demás naciones. Una, la del Excmo. Sr. D. Fernando Alvarez de Sotomayor y Zaragoza; otra, la del Excmo. Sr. D. Gregorio Marañón y Posadillo. La Sección necrológica de este número de *Academia* rinde el tributo debido a dichas personalidades, pero la presente crónica también debe hacerse eco de tan dolorosas pérdidas.

El Sr. Alvarez de Sotomayor era el Académico más antiguo de nuestra Corporación. Elegido el 2 de enero de 1922, ingresó el 12 de marzo siguiente, versando su discurso sobre el tema «Nuestras relaciones artísticas con América». Desde el primer momento mostró sumo interés por la Real Academia de Bellas Artes. Fué elegido Director el 28 de diciembre de 1953, como sucesor de otro querido miembro de esta Corporación, el insigne escultor don Aniceto Marinas, y desempeñó ese cargo hasta que renunció el 26 de diciembre de 1955.

El Sr. Marañón fué elegido Académico el 23 de noviembre de 1953 para ocupar el puesto vacante por defunción del Excmo. Sr. Duque de Alba, y tomó posesión el 20 de mayo de 1956, pronunciando un magnífico discurso, que

tituló «El Greco, en Toledo». Su última intervención en un solemnisimo acto académico tuvo lugar el 30 de enero último, ante el Instituto de España. Trató un tema cuyo epígrafe dice: «La humanidad de Casal», y presentó una minuciosa biografía de D. Gaspar Casal, ilustre médico y descriptor de la pelagra. Nacido éste en Gerona, asentado durante largo tiempo en la región de la Alcarria, donde mostró entusiasmos y dotes de naturalista nada comunes, trasladado más tarde a Asturias, se estableció finalmente en Madrid cuando contaba setenta y nueve años de edad. El Académico encargado de redactar la presente crónica recuerda con emoción ese discurso, no sólo por el hecho de ser la última vez que oyera la voz de Marañón en un acto solemnisimo, sino por las hondas palabras que pronunció para señalar cuatro virtudes ejemplares de aquel médico gerundense nacido a fines del siglo XVII, y trazar comentarios psicológicos sobre cada una de esas virtudes.

El primero de todos ellos se refiere a la necesidad de que la obra literaria o científica sea lo más breve posible, porque todos o casi todos los autores escriben demasiado. El segundo defiende el precepto esencial de escribir sin prisa, como Casal lo hacía, sin que le impeliese la vanidad, pues utilizaba lo escrito como instrumento del propio saber. El tercero sostiene la necesidad de saber callar, cuyo ejemplo había dado aquel doctor, porque—según pala-

bras de Marañón— «en este mundo el que tiene razón es, indefectiblemente, el que triunfa, a pesar de los gritos, de las persecuciones y de la violencia...; y nada distingue a un alma noble como saber esperar en silencio la injusticia, en la seguridad de que las semanas, o los años o los siglos le darán la razón». El cuarto comentario versaba sobre la última de las virtudes ejemplares de Casal; a saber: su sentido de la universalidad de la ciencia. El P. Feijoo había dicho en un ensayo suyo que el modo más seguro de no amar a la patria es aislarla de los demás. Y su amigo Casal aprendió bien esta lección.

Un ejemplar impreso de este académico canto de cisne llegó a manos del que estas líneas escribe unas horas antes de que a todos sorprendiera el fallecimiento de Marañón. Leyó sus párrafos con todo recogimiento y no cree inoportuno reproducir esas conclusiones del Académico fallecido, sin duda poco divulgadas fuera del ámbito intelectual, como tributo a la memoria de aquel gran desaparecido.

* * *

El día 18 de marzo falleció repentinamente el Sr. Alvarez de Sotomayor, Director que era desde hacía muchos años del Museo del Prado, y su cadáver fué trasladado a la cripta de este Museo, improvisándose allí la capilla ardiente y colocándose sobre el féretro el Cristo de Velázquez. En la rotonda anterior a la capilla se reunieron las numerosas coronas enviadas, figurando entre las mismas la de nuestra Real Academia, Escuela de Bellas Artes, Ayuntamiento de Madrid, Centro Gallego, Pintores y Montepío Benéfico del personal del Museo del Prado, Museo de Bellas Artes y de Salamanca.

A las cinco de la tarde del siguiente día se celebró el sepelio con la máxima solemnidad y la asistencia de una muchedumbre verdaderamente extraordinaria. Presidió el entierro el Sr. Conde de Casa Loja en representación del Jefe del Estado. Una segunda presidencia iba encabezada por el Presidente de las Cortes Españolas y del Consejo del Reino, Excmo Sr. D. Esteban Bilbao, y los Ministros de Educación Nacional y de Obras Públicas, Excmos. Sres. D. Jesús Rubio y D. Jorge Vigón, respectivamente. A continuación formaban otra presidencia de duelo el Excmo. Sr. Director General de Bellas Artes, el Patronato en pleno del Museo y los Directores de las Academias de la Historia, Bellas Artes y Ciencias Exactas, Excelentísimos Sres. D. Francisco J. Sánchez Cantón (Subdirector del Museo del Prado), D. Modesto López Otero y don Alfonso Peña Boeuf, respectivamente. También asistió el Ayuntamiento de Madrid, bajo mazas y en Corporación, presidiéndolo el Excmo. Sr. Conde de Mayalde. El cadáver recibió cristiana sepultura en la Sacramental de San Isidro, Patio de Nuestra Señora del Carmen, fila 1.^a, núm. 50.

La Academia celebró el lunes 21 su sesión necrológica, en la cual el Director, Sr. López Otero, pronunció un sentido discurso, recibido con unánimes pruebas de asentimiento; y el Excelentísimo Sr. D. Manuel Benedito, profundamente emocionado, tuvo palabras de hondo pesar para el difunto, que era un caballero español, un artista extraordinario, un admirable compañero en la Academia y para él un verdadero hermano. Tras lo dicho, la sesión se levantó en señal de duelo.

* * *

El día 27 del mismo mes de marzo abandonó cristianamente esta vida el Sr. D. Gregorio Marañón y Posadillo. Verificado el entierro al siguiente día, este acto constituyó un verdadero acontecimiento de dolor popular. Una inmensa multitud llenaba los accesos a la casa mortuoria, sin que la excesiva multitud permitiera organizar debidamente en los primeros momentos los duelos con sus presidencias respectivas. A pesar de la lluvia, continuó el cortejo por el Paseo de Recoletos y el del Prado hasta el antiguo edificio de la Facultad de Medicina, donde también esperaba su paso otro núcleo importante de muchedumbre. A la carroza fúnebre antecedían otras tres colmadas de coronas. El cadáver fué inhumado en el panteón familiar del cementerio de San Justo.

Después del entierro celebró la Real Academia su sesión semanal. El Presidente de la Sección de Pintura, Excelentísimo Sr. D. Manuel Benedito, leyó un breve discurso y deploró no hacer una necrología que estuviese a la altura de aquel gran hombre, ya que su oficio era únicamente pintar, por lo que rogó que le sustituyera el Excelentísimo Sr. Marqués de Lozoya en ese penoso deber. El señor Marqués de Lozoya, a requerimientos del Sr. Director, leyó un amplio discurso necrológico. Tras esto, se levantó la sesión en señal de duelo.

La Excm. Sra. D.^a Mercedes Gaibrois de Ballesteros

El 25 de enero murió la ilustre historiadora cuyo nombre encabeza esta noticia. Era Académico numerario y Bibliotecario de la Real Academia de la Historia. El Excmo. Sr. Director de

nuestra Corporación hizo el merecido elogio de la finada, destacando la predilecta atención que dicha dama había tenido siempre por esta Corporación hermana, demostrada por sus asiduas asistencias a nuestras sesiones públicas y solemnes. Y dispone que conste en acta el sentimiento de la Corporación, como así se hace.

Recepción solemne del Excelentísimo Sr. D. Luis Gutiérrez Soto

Se celebró dicho acto en nuestra Corporación el 15 de mayo para dar posesión de Académico numerario a este Arquitecto, electo el 24 de abril de 1956 para cubrir la vacante del Excelentísimo Sr. D. Luis Bellido. La sesión fué presidida por el Director de la Corporación, con asistencia de numerosos Académicos y de un público que llenaba la sala.

El recipiendario leyó un discurso titulado «Breves consideraciones sobre la nueva Arquitectura». Tuvo, ante todo, palabras de elogio para su antecesor, cuyo discurso de entrada había versado sobre el tema «La insinceridad constructiva como causa de la decadencia de la Arquitectura», y cuya labor, a lo largo de su prolongada existencia, había sido admirable.

Después de este exordio el Sr. Gutiérrez Soto empezó el desarrollo de su discurso manifestando que a los arquitectos de su generación les ha tocado los momentos más difíciles del proceso evolutivo de la arquitectura, desde el eclecticismo de fin de siglo a los más variados resurgimientos tradicionales, pero orientándose progresivamente en las nuevas tendencias, que estudia brevemente, señalando las influencias ar-

tísticas del funcionalismo de Le Corbusier y la arquitectura orgánica de Writh, especialmente la del movimiento renovador del primero que llevó a un grupo de arquitectos jóvenes españoles a lanzarse por la emocionante aventura de la arquitectura funcional.

Señala y estudia las dos tendencias que dividen el ejercicio y el interés positivo en la arquitectura nacional: la clásica y la funcional. Y con este motivo elogia la obra del Sr. Zuazo, arquitecto que más influencia ha ejercido en su generación con su estilo netamente español.

Dice después que, considerando sus posibles defectos o virtudes, él se inclina por la doctrina funcionalista, que logra ya realizaciones de una calidad y belleza insuperables, y termina su interesante disertación con un llamamiento a la juventud que trabaja para que no crean que la tradición ya no cuenta y que debe armonizarla con la nueva técnica.

Reproduzcamos estas palabras que expresan cumplidamente el pensamiento estético del recipiendario: «La nueva arquitectura está plenamente justificada, porque es el exponente de la cultura y de la técnica del momento en que vivimos. El acero, el vidrio y el hormigón armado abren un campo ilimitado de posibilidades a la creación de nuevas formas, estimulando la imaginación y la fantasía creadora; su razón es la función, su belleza radica en la claridad y expresión de sus líneas, unida a la lírica de sus elementos estructurales... Nos referimos únicamente, como en todas las épocas de la Historia, a la arquitectura pura y exacta, no aquella otra que, por su frío o falso esteticismo, se asemeja al joven atleta que, orgulloso

de la fortaleza de su cuerpo, no tuvo tiempo de preocuparse de su espíritu.»

En nombre de la Academia, contestó al Sr. Gutiérrez Soto nuestro Director, que había sido maestro y era amigo del recipiendario. Comienza por congratularse de la incorporación de un artista positivamente ilustre y de una personalidad firmemente destacada en la arquitectura moderna. Evoca la época en que ejerció la labor didáctica del profesorado de las nuevas generaciones, de la que hay hoy día destacadas personalidades. Con singular complacencia recuerda al Sr. Gutiérrez Soto como alumno de la Escuela y la pronta revelación de un positivo temperamento creador e independiente, pero con una profunda raigambre hispánica. Al elogiar su discurso en lo que tiene de interesante recuerdo y certeza enjuiciable de la evolución de su arte, cree, ante todo, que es un artista plenamente creador, un temperamento complejo, rico e inquieto por buscar lo verdadero en la Arquitectura. Aquel discurso constituye una sincera exposición de las reacciones de un arquitecto del talento ante el cambiante panorama de su arte paralelo a la conquista de una definitiva posición compatible con sus convicciones.

«Es esencialmente —dice— un constructor de su tiempo, pero además un insoslayable temperamento español, dentro de un sentido de universalidad, y es el sentimiento primordial de su vocación el conseguir una arquitectura nacional dentro de su propio credo. No se trata de un profesional sacudido por actuaciones no siempre convenientes de literatura y de novedades extranjeras. Su forma y su prestigio no le impiden dedicarse a los problemas de índole social que nos acucian y atormentan. Considera, por tanto, que el nuevo Académico,

que viene a recordar al inolvidable Luis Bellido, representa plena y cumplidamente la profesión, y cita a este propósito que así lo han reconocido los arquitectos jóvenes y viejos elevándole al supremo cargo de la presidencia del Consejo Superior del Colegio de Arquitectos de España.»

Le da la bienvenida de todo corazón y, finalmente, le impone la medalla número 23, honroso distintivo de nuestra Corporación.

Mensaje de felicitación al Excelentísimo Sr. D. Manuel Gómez Moreno

El día 22 de febrero cumplió noventa años de edad el miembro de nuestra Corporación, y de las Academias Española y de la Historia, Excmo. Sr. Don Manuel Gómez Moreno. Con tal motivo, en la sesión semanal de aquel mismo día, nuestro Director, Excmo. Sr. Don Modesto López Otero, hizo un caluroso elogio del compañero que había entrado en aquella edad conservando la plenitud física e intelectual de todas sus facultades y actividades, desarrolladas en pro del arte a lo largo de tan dilatada existencia. Añadió que el Sr. Gómez Moreno, eminente investigador y erudito de reconocida competencia tanto en nuestro país como fuera del mismo, era un verdadero artista con la sensibilidad, la imaginación, la eficacia y el profundo sentimiento estético de un artista en el cabal sentido de la palabra y de la función, condiciones que no siempre se dan dentro de los especialistas en trabajos de crítica y de historia. Al término de la sesión el Secretario redactó un mensaje de congratulación y homenaje corporativos, que fué entregado en

el domicilio particular del Sr. Gómez Moreno por el Presidente, el Secretario y otros Académicos.

En la sesión de siete días después el Sr. Director dió cuenta de la visita, y por hallarse ahora presente el homenajeado, recibió los aplausos de los señores Académicos, y dió las gracias por ese testimonio de noble compañerismo, aunque, según sus palabras, el motivo de aquella felicitación era realmente el cumplimiento de una ley fatal que a todos los mortales atañía. Añadió que tampoco tenía mérito personal haber llegado a una edad tan avanzada, pero deseaba que todos sus compañeros de Academia alcanzaran el mismo privilegio.

La jubilación del Maestro Guridi

En la postrera sesión semanal del curso académico 1959-1960, el Sr. Director dió cuenta de que, por haber cumplido la edad reglamentaria nuestro querido compañero el Excelentísimo Sr. D. Jesús Guridi, había sido jubilado como catedrático de Organó en el Real Conservatorio de Música de Madrid, en cuya clase había formado excelentes alumnos. No pretendía el señor Director expresar una condolencia por el hecho, sino reiterar una vez más a tan ilustre artista el afecto, consideración y admiración constantes por parte de la Corporación, ya que aquella circunstancia, puramente administrativa, no significaba en tal caso una invalidez de los años, pues continuaba en el pleno dominio de sus facultades artísticas, reconocidas unánimemente, para mayor gloria de su arte y servicio a nuestra Patria. El Sr. Guridi dió las gracias sinceramente conmovido.

Nombramientos y designaciones

El Académico Censor, Excmo. Señor Don Francisco J. Sánchez Cantón, ha sido nombrado Director del Museo del Prado, para ocupar la vacante producida por fallecimiento del Sr. Alvarez de Sotomayor, y posteriormente ha sido nombrado doctor «honoris causa» de la Universidad de Lund (Suecia).

El Académico Bibliotecario, Excelentísimo Sr. D. José Subirá, ha sido nombrado Miembro Correspondiente de The Hispanic Society of America.

El Académico numerario, Excmo. Señor D. Higinio Angles, ha sido nombrado Miembro Honorario de la Akademie für Musik und darstellende Kunst de Viena.

El Académico Correspondiente en Oslo, Dr. Grönvold, ha sido condecorado con la Cruz de Caballero de primera clase de la Orden de San Olav—condecoración que también había ostentado nuestro pintor D. Joaquín Sorolla—, basándose tal otorgamiento en la eficazísima labor hispanófila que viene realizando desde muchos años atrás ese catedrático.

La Academia hizo constar en acta su satisfacción por todos esos nombramientos y designaciones.

Nuevo Director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma

Nuestro ilustre compañero el miembro numerario de la Sección de Pintura Excmo. Sr. D. Joaquín Valverde Lasarte, que figuraba en la terna remitida por nuestra Corporación al Ministerio de Asuntos Exteriores, ha sido designado por

Orden ministerial Director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma. Al dar cuenta de ello en la sesión del 8 de febrero, el Sr. Director hizo un cumplido elogio de aquel artista, lamentando que no se hallara presente en la sesión del día 1; pero hizo constar, además de la satisfacción por dicho nombramiento, la seguridad de que el Señor Valverde será un buen Director de aquel Centro, tan ligado al nuestro, y que desempeñará el cargo con toda la autoridad, inteligencia y profundo sentido artístico mostrados a lo largo de una brillante y excelente carrera personal.

La Academia mostró su asentimiento a aquellas cordiales palabras, adhiriéndose a las mismas de un modo expreso los Excmos. Sres. Pérez Comendador y Camón Aznar.

Presente el Sr. Valverde en la sesión del siguiente lunes, expresó su gratitud pronunciando las siguientes palabras:

«Estoy abrumado por las frases tan elogiosas como inmerecidas que, refiriéndose a mí, ha pronunciado nuestro querido Director en la sesión del lunes pasado, a la que no pude asistir, pero acabo de oírlas reflejadas en el acta; y más abrumado aún por la confianza demostrada por esta Corporación al proponerme para la dirección de la Academia Española de Bellas Artes de Roma, cargo para el que, como ustedes saben, he tenido el honor de ser designado por el Ministro de Asuntos Exteriores.

»No se me ocultan las dificultades de toda índole que lleva anexa la función; no obstante, he de poner todo mi interés, conocimiento y entusiasmo en superarlas, procurando imprimir a dicha Institución, a la que tanto debo, unas directrices de acuerdo con sus mejores tiempos. Les aseguro que no he de es-

catimar esfuerzo alguno para conseguirlo, alentado sobre todo porque me consta que para tal fin cuento con el apoyo de esta Casa.

»Es mi propósito tener al corriente a esta Real Academia de las actividades que se desarrollen en la de Roma, en aquellos aspectos en que se haga necesaria su valiosa opinión y su influencia. Ya se ha visto, y de manera que no admite dudas, el éxito alcanzado por la Comisión creada para los asuntos de Roma.

»Motivo de honda satisfacción sería para mí si los señores Académicos que por causas relacionadas con su profesión o su cargo tuviesen necesidad de ir a Roma, se consideren en su casa, «huéspedes de honor», en la medida de las posibilidades que puede ofrecerles el departamento de la Dirección que desde ahora me pertenecerá.

»Y nada más que reiterarles mi agradecimiento y ofrecerme de manera incondicional para cuanto deseen y pueda redundar en prestigio del arte español y de ambas Academias.»

Estas palabras de gratitud fueron acogidas con unánimes aplausos.

Al siguiente día se tributó al Sr. Valverde un homenaje íntimo, asistiendo gran número de Académicos, entre los cuales se hallaban el Director y el Censor de la Corporación; el Sr. Alvarez de Sotomayor, antigua expansionado en Roma y exdirector de nuestra Corporación; los Sres. Labrada y Marqués de Lozoya, exdirectores de la Academia Española de Roma, y Benedito, antiguo pensionado y en la actualidad Presidente de la Sección de Pintura de nuestra Corporación. En dicho acto el Sr. Valverde obsequió a nuestra Academia con dos bellas miniaturas, que eran retratos de sendos antepasados suyos: D. Pas-

cual López de Azcutia y D. Gonzalo Cansino. La Academia hizo constar su profunda gratitud por este valioso recuerdo.

Nuevo Procurador en Cortes

Para cubrir la vacante causada por defunción del Excmo. Sr. D. Fernando Alvarez de Sotomayor, nuestra Academia propuso para suceder al Excelentísimo Sr. Director de Bellas Artes y miembro de la Corporación, Excmo. Señor D. Antonio Gallego Burín. Fué éste elegido en votación del Instituto de España, y en sesión de 23 de mayo hizo fervientes promesas de sus deseos de representar los nobles intereses de las Corporaciones académicas, a las que en todo instante procurará servir con plenitud de entusiasmos y de voluntad.

Concierto conmemorativo de Isaac Albéniz en su centenario

El día 22 de mayo se celebró, bajo la presidencia del Sr. Director y con asistencia de numerosos Académicos, la sesión pública y solemne anunciada para conmemorar el centenario del natalicio del gran compositor y pianista español Isaac Albéniz.

El miembro de la Sección de Música, Excmo. Sr. D. Federico Sopena, leyó el trabajo que lleva el título «Las soledades de Albéniz», y que nuestra Revista recoge gustosamente en sus páginas. Esa disertación fué acogida con largos y prolongados aplausos.

Con igual calor y entusiasmo fué recibida la parte musical, la cual corrió a cargo del miembro de la misma Sec-

ción Excmo. Sr. D. José Cubiles. El programa estuvo constituido por las siguientes producciones de aquel admirable compositor: *Tango, Aragón, Córdoba, Castilla* y una selección de la suite *Iberia* integrada por *Evocación, El puerto, Almería, Navarra y Cádiz*.

Esta solemne sesión dejó el más grato recuerdo en todos cuantos habían asistido a la misma.

El primer centenario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos

Con toda solemnidad celebró este Cuerpo Facultativo el centenario de su fundación en el pasado año de 1959. Fué de gran importancia la exposición organizada con tal motivo en la Biblioteca Nacional, y entre los acuerdos tomados figuró el de crear una medalla conmemorativa de tan gran fiesta.

Por acuerdo de la Junta Técnica del referido Cuerpo Facultativo, se remitió a nuestra Corporación un ejemplar de la medalla acuñada con tal motivo, el cual se ha recibido con gratitud, como consta en el acta de la sesión celebrada el día 11 de enero de este año.

El Museo Panteón de Goya

En la sesión de 16 de abril el Excmo. Sr. D. Manuel Benedito da extensa cuenta respecto de la adquisición de una alfombra para el Museo Panteón de Goya en San Antonio de la Florida, exponiendo los antecedentes del caso, así como la intervención realizada por él y por el Tesorero, Excmo. Sr. D. José Yarnoz, que con-

sidera ser aprovechable con ventaja la que hasta la fecha venía cediendo la Fábrica de Tapices para la misa anual en memoria de Goya.

Y en sesión de 25 del mismo mes, el Excmo. Sr. D. Federico Sopena manifestó que el Sr. Director General de Bellas Artes se proponía donar un par de ornamentos completos para los actos religiosos de la mencionada Capilla.

Los locales de la Calcografía Nacional

La Comisión del Taller de Vaciado y la del Museo de la Academia han celebrado varias sesiones para estudiar el paso del Museo de Escultura a la Calcografía y para visitar los sótanos de la Academia a fin de ver la capacidad de los mismos a fin de instalar las obras existentes en la galería y permitir una entrada más directa a los locales de la Calcografía.

Arquitectura religiosa contemporánea en España

Con este mismo título el Académico Excmo. Sr. D. Luis Moya dió en Roma el día 7 de abril una conferencia por encargo de la Comisión Pontificia de Arte Sacro, exponiendo un resumen de la obra realizada durante los últimos veinte años y relacionando sus variaciones de concepto por las circunstancias por que ha atravesado nuestro país en ese tiempo y por la manera en que se ha condicionado la evolución de los estilos, tomando en consideración los problemas de índole demográfica, económica y técnica, unidos al aspecto li-

túrgico y a las formas peculiares de la devoción española, ya que nuestro individualismo hizo imposible la aparición de un estilo general y de un movimiento ordenado.

*Exposición de obras
de los pensionados de Roma
(Promoción 1955-1959)*

Con toda solemnidad se inauguró esta Exposición en el Instituto de Cultura Hispánica, bajo el patrocinio de la Dirección General de Relaciones Culturales y de nuestra Real Academia, el 30 de mayo, a las ocho de la noche, en presencia de nuestro Director y de un gran número de Académicos. Hizo uso de la palabra el Director General de Relaciones Culturales, Sr. Ruiz Morales, que reiteró su agradecimiento a nuestra Academia y la absoluta identificación y acatamiento con ella en cuanto se refiere a las funciones relativas a aquella Institución Romana donde tienen su residencia los pensionados. A continuación nuestro Director, Sr. López Otero, reiteró su gratitud e hizo fervientes votos, muy entusiastas, por la mayor prosperidad y eficacia de la Academia Española de Bellas Artes en Roma.

Un Catálogo bellamente impreso publicó las biografías de los pensionados pertenecientes a la referida promoción: pintores, D. José Beulas, D. Rafael Reyes Torrent y D. Francisco Echaz; grabador, D. Jesús Fernández Barrio; escultores, D. Joaquín García Donaire y D. César García Montaña, y arquitectos, D. Javier Carvajal Ferrer y Don José María García de Paredes—todos los cuales presentaron en esta Exposi-

ción—, y el músico D. Miguel Alonso Gómez.

El acto resultó brillantísimo, asistiendo al mismo el Director de la Casa Velázquez, personalidades del Cuerpo diplomático y otros personajes ilustres.

Los monumentos de Nubia

El Excmo. Sr. D. Francisco J. Sánchez Cantón notificó en la sesión de 7 de marzo que en la Academia de la Historia, presidida por él mismo, se había tratado de la importantísima cuestión egipcia con motivo de la presa de Assuan y del posible salvamento y conservación de los monumentos de Nubia.

Se nombró una Comisión especial, que preside el Excmo. Sr. D. Ramón Menéndez Pidal, por acuerdo del Ministro de Asuntos Exteriores, y el Señor Blanco Caroes, persona especializada en estudios e investigaciones egipcias, que ha ido a Egipto invitada por la Dirección General de Relaciones Culturales en El Cairo. El Estado egipcio permitió las excavaciones y salvamento de por lo menos hasta setenta monumentos por cuenta de las naciones que en ello intervengan, autorizándoles para dejar en suspenso la prohibición existente de sacarlos fuera del país. Es de esperar que España pueda intervenir y participar de ese beneficio. Las dos Corporaciones hermanas—la de Historia y la de Bellas Artes—harán las gestiones necesarias para ello.

*Modificaciones en los envíos de los
pensionados en la Academia Española
de Bellas Artes en Roma*

Consultadas las cuatro Secciones de la Academia sobre las modificaciones

que podrían introducirse en los envíos de aquellos pensionados, en la sesión del día 4 de abril se leyeron los dictámenes que a continuación se reproducen:

I. *Sección de Pintura.*

A) Pintores de figura.—Primer año. Una copia total o parcial a tamaño, según el que tenga el original, de una obra antigua, no excediendo lo reproducido de una dimensión de 2,50, acompañando ésta de un detalle en el procedimiento y técnica de la obra copiada en el caso de que ésta no pueda ser realizada en el mismo procedimiento.—Segundo año. Pintar una composición en la que intervenga el desnudo (una o dos figuras), a un tamaño que no exceda de dos metros.—Tercer año. Un cuadro de libre elección.—Cuarto año. Un cuadro de composición elegido libremente en el que el pensionado pueda demostrar los conocimientos adquiridos. El tamaño no será inferior a dos metros.

B) Pintura de paisaje.—Primer año. Copia de un fragmento de una obra original retrospectiva en la que figure de modo acusado el paisaje. Detalle realizado en la técnica y procedimiento del original en el caso de que no pueda ser realizado en el mismo procedimiento.—Segundo año. Una composición de paisaje animado con figura o animales de un tamaño mínimo de uno treinta.—Tercer año. Un paisaje (cuadro) de libre elección.—Cuarto año. Una composición de paisaje elegido libremente en el que el pensionado pueda demostrar sus conocimientos adquiridos.

C) Grabadores calcográficos.—Primer año. Copia de una plancha original a su tamaño y procedimiento y un dibujo de composición de figura en ta-

maño 1 × 0,70 metros.—Segundo año. Una ilustración grabada en buril para reproducir en un octavo de plancha y un retrato o cabeza en procedimiento libre.—Tercer año. Composición con tema y procedimiento libres en medida mínima de 0,50 × 0,32 metros en la que el pensionado pueda demostrar sus conocimientos adquiridos.

II. *Sección de Escultura.*

Primer año. Presentarán una estatua (desnudo) no menor del tamaño natural y un dibujo.—Segundo año. Relieve de dos metros cuadrados como mínimo de dos o más figuras.—Tercer año. Preparación de un boceto para el trabajo del cuarto año, que consistirá en un grupo de tamaño natural. Y permanencia en París durante seis meses.

III. *Sección de Arquitectura.*

Se acordó primeramente proponer que la pensión para los arquitectos se amplíe a tres años. Después se decidió adoptar el antiguo Reglamento de 1947, con las siguientes observaciones: De los temas de los dos primeros años, uno debe referirse a un edificio anterior al año 1000 y el otro posterior al de esta fecha y anterior al año 1800. El pensionado elegirá, discrecionalmente, entre los trabajos indicados con referencia a los años tercero y cuarto del Reglamento de 1947 para realizar uno de ellos en el tercero y último del que proponemos.

IV. *Sección de Música.*

Al finalizar el primer año el pensionado presentará una composición de música de cámara y un motete a voces solas con letra latina; y al finalizar el segundo año, una obra sinfónica que

podiera tener coro. En el caso de que se amplíe a tres años la duración del tiempo de pensión, al término de la misma se deberá presentar una ópera o un oratorio.

La proyectada ordenación de la Plaza Mayor de Madrid

Para tratar de este asunto se reunieron, convocados por el Alcalde de esta Villa, Excmo Sr. Conde de Mayalde, los miembros de la Comisión de Monumentos y otras personalidades. Se agradeció la presencia de nuestra representación académica, y se solicitó su consejo al dar amplias explicaciones sobre el proyecto referido, lo que motivó a su vez la gratitud de nuestra Corporación.

El Excmo Sr. D. Secundino Zuazo expuso en la sesión ordinaria de 9 de mayo lo acordado en principio durante aquella reunión, donde él llevó la palabra. Para la realización de la reforma se plantearon diversos problemas. Ante todo el del revoco de los inmuebles enclavados en dicho lugar, especialmente las dos Casas Consistoriales (la de la Panadería y la de la Carnicería); la forma de utilizar la circulación y tráfico de la Plaza, a la que se dará el carácter de una verdadera lonja a fin de que se puedan celebrar actos públicos de diversa índole sin que dañen a este propósito la excesiva aglomeración de vehículos y transeúntes. Se sugirió a este respecto el ensanche de las aceras, la instalación de bancos en ellas y la necesidad de proceder a un emplazamiento más adecuado de la estatua ecuestre que ahora ocupa el centro de la Plaza y que permita más destacada y resaltada presencia, protegida por un parapeto o una verja rodeada de un pe-

queño jardinillo. También se podrán plantar en esa parte algunos árboles pequeños. Se examinó igualmente el proyecto del nuevo pavimento, y, por último, se estudiaron los modelos y muestras de revocos que, asimismo, encontraron coincidencia de opiniones, acordándose que quedaran encargados los señores Arquitectos municipales de presentar los proyectos aducientes a este cambio de impresiones, y que el Ayuntamiento vuelva a solicitar su examen y aprobación por nuestra Academia, lo que demuestra el excelente espíritu de colaboración y de atento respeto a la misma.

Se tomó el acuerdo de solicitar que el Estado incluyera en el Tesoro Artístico esta Plaza madrileña, tan rica en su pasado histórico y de tan armoniosas proporciones. Al comentar varios señores Académicos el traslado de la estatua ecuestre, que constituye un ornamento central, se recordó que dicha estatua había pasado allí después de permanecer largo tiempo en los jardines del Campo del Moro.

El monumento madrileño de Isabel la Católica

Durante las primeras sesiones ordinarias del año actual, se discutió sobre el traslado del emplazamiento de este monumento, sito en el Paseo de la Castellana desde 1886, y cuyo autor había sido el pensionado en la Escuela Española de Bellas Artes de Roma Sr. Oms. Se ha elegido como nuevo emplazamiento el pie de la cascada de la colina donde se alza el edificio que anteriormente había sido Palacio de Exposiciones de Bellas Artes y donde ahora está instalado el Museo de Ciencias Naturales.

Algún Académico temió que se dificultaran las condiciones de visibilidad y debida contemplación, pues la fronda habrá de ocultarlo en muchas de esas partes, desdibujándose así la armonía de la silueta y el tono bronceado de las figuras, a lo cual se añade el propósito de sustituir el antiguo basamento por otro a todas luces inferior, inaceptable por desproporcionado y carente de toda belleza artística.

Entre las encontradas opiniones, prevaleció primeramente el acuerdo de lamentar dicho traslado, hallándose ausente nuestro Censor, el Excmo Sr. Don Francisco J. Sánchez Cantón, el cual, en la siguiente sesión, hizo unas consideraciones de valor artístico e histórico para mostrar su disconformidad. Ese monumento—vino a decir el Sr. Sánchez Cantón—es una transposición del monumento a Carlomagno existente en París, y así se conocía públicamente tal obra, producida por el escultor español Oms. Tuvo escaso éxito, hasta el punto de llamársela irónicamente *La huída de Egipto*. En cuanto al pedestal, fuese o no del Sr. Mélida, carece de mérito artístico y es absolutamente inadecuado, pues forma un prisma de mármol rojizo con unas columnas impropias.

Primeramente, la totalidad de la obra se había emplazado cuando aún había un fondo de árboles que realmente la podían favorecer. Transcurridos muchos años, siendo Director general de Bellas Artes D. Eduardo Chicharro, se tomó el acuerdo de trasladar el monumento al sitio donde se está emplazando ahora. Habíase formado una Comisión, de la cual formaba parte el mismo Señor Sánchez Cantón, y se acordó que, en vista de la prolongación de la Castellana con la edificación de los Nuevos

Ministerios, aquel monumento perdía el fondo del arbolado que le favorecía y, por consiguiente, se destruían su verdadero carácter y su adecuado emplazamiento. Y se aprobó por unanimidad su traslado al emplazamiento que ahora viene a ocupar definitivamente, próximo al lugar de antes, y teniendo un fondo verde, así como también a sus pies un pequeño lago, donde podría reflejarse esa obra, debida al artista que se había distinguido por los primores del cincelado. En ese lugar se la podría ver más de cerca e ir ascendiendo por las rampas de ambos lados. Por tanto, el Sr. Sánchez Cantón mantenía ahora el criterio que había sustentado en 1934. Abonaron la opinión expuesta varios Académicos, y mostraron discrepancia el Sr. Pérez Comendador, el cual entiende que la obra se podía ver mucho mejor en el plazamiento primitivo, y el Señor Menéndez Pidal, quien juzga desfavorable el traslado por el fondo que le ha de rodear, siendo inaceptable el basamento.

El Sr. Director resume el amplísimo debate y propone, como así se hizo, enviar al Ayuntamiento un escrito donde se reflejen las opiniones adversas en cuanto se refiere al basamento y a la inexcusable necesidad de utilizar todos los medios posibles para mejor realce del monumento de Isabel la Católica. Merecen subrayarse el encendido elogio que el Académico Sr. Ibáñez Martín hizo de aquella Reina y sus manifestaciones sobre los homenajes que le habían rendido varias Repúblicas hispanoamericanas, como había tenido ocasión de advertir con suma complacencia en un viaje que años atrás había hecho a aquel Continente.

En la sesión del día 18 del mismo

mes de enero se leyó el texto de la carta dirigida al Excmo. Ayuntamiento de Madrid acerca de este asunto.

La actual arquitectura finlandesa

Tuvo gran interés y despertó atención merecida la exposición organizada por el Colegio de Arquitectos de Madrid e inaugurada el 20 de enero en la Sociedad de Amigos del Arte.

Esta exposición había logrado ya extraordinario éxito en Barcelona.

La Calcografía Nacional

Las actividades desplegadas durante el año anterior por este organismo, dependiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se expusieron en sesión de 18 de enero. Se atendieron celosamente todos los pedidos, figurando entre los adquirentes el Banco Exterior de España, el Instituto Social León XIII, el Centro Coordinador de Bibliotecas, el Instituto Nacional de Emigración, el Patrimonio Nacional, la Dirección General de Relaciones Culturales, el Instituto Príncipe de Viana y la Hispanic Society of America. La tirada más importante fué la de 110 ejemplares de los números 81 y 82 de los *Desastres de la guerra*, de Goya, los cuales fueron presentados a los señores Académicos y al público en carpetas numeradas.

Reforma y ampliación de la zona artística de Córdoba

En la sesión de 1 de febrero el Académico Excmo. Sr. D. Joaquín Navas-

cués señaló que, a su juicio, existe un problema general en lo referente a las modificaciones que pueden sufrir las grandes poblaciones españolas actualmente, tanto si se considera su carácter histórico-artístico y tradicional, como si se atiende a las necesidades de circulación, tráfico y aumento de edificaciones, y subrayó que Córdoba era una de las poblaciones más dignas de atención en tal sentido.

Informado de que, efectivamente, se hacían construcciones en la zona norte de la ciudad, entre la estación ferroviaria y la sierra, y precisamente en la parte donde se encontró un famoso sarcófago y otros objetos de positivo interés, conservados ahora en el Museo Arqueológico, supuso lógicamente que podrían proseguir los descubrimientos de igual carácter y acaso de equivalente valor.

En consecuencia, se debería proceder con el debido cuidado, sin seguir acatando el criterio de los hechos consumados, dada la forma actual de excavar y remover la tierra, con medios mecánicos de una extraordinaria potencia y peligrosa destrucción. Todo esto se evitaría más fácilmente utilizando procedimientos manuales. Porque merced al trabajo de los obreros se recogían fragmentos que podían ser salvados y llevados a los museos, lo cual ya no cabe conseguir dada la forma de excavar ahora las tierras. También es preciso considerar que tiene un interés arqueológico ese terreno cordobés y que atañe al Tesoro Artístico Nacional, tanto por los interesantísimos hallazgos conseguidos cuanto por la confianza, autorizada por la experiencia, de que se logren nuevos descubrimientos.

Por tanto, el Sr. Navascués propone que la Academia se dirija a la Comisión

Provincial de Monumentos de Córdoba para que, enterada de ello y atenta al natural cumplimiento de sus funciones adecuadas, interese a nuestra Corporación sobre el particular con el conocimiento y el detenimiento más cabales.

El Sr. Director apoya dicha propuesta y opina que el traslado de alarma no se debe dar únicamente a la Comisión Provincial de Monumentos, sino al Señor Alcalde de Córdoba, que precisamente había sido nombrado Académico correspondiente poco tiempo antes.

La Institución Príncipe de Viana

Esta Corporación da cuenta, en sesión de 13 de junio, de que no se debe acceder al propósito de demoler la biblioteca del Cabildo Catedralicio de Pamplona, por cuanto su estantería, decoración y la sala donde está instalada forman un espléndido conjunto barroco de gran belleza e interés y, por consiguiente, digno del mayor cuidado, ya que se mutilaría una parte del conjunto monumental de edificios catedralicios a los que está materialmente unida. Y el Académico Sr. Yarnoz añade algunas referencias, diciendo que tuvo ocasión comprobar lo justo de tal deseo, siendo escuchadas sus manifestaciones con la mayor complacencia.

En vista de todo ello, se acordó dar traslado de la correspondiente comunicación a la Dirección General de Bellas Artes.

Exposición y museo de obras de Salcillo en Murcia

El Académico numerario y Director general de Bellas Artes, Excmo Sr. Don

Antonio Gallego Burín, dió cuenta, en la sesión de 22 de febrero, de haberse inaugurado en Murcia la Exposición y Museo de obras del escultor Salcillo, considerándose muy satisfecho de los resultados, por que no sólo figuran allí obras de propiedad del Estado y de coleccionistas particulares, sino también por haberse adquirido otras que permiten establecer con perfecta delimitación los dos aspectos de la magna obra del escultor levantino: aquellas de carácter procesional y aquellas otras que presentan lo aislado en su maravillosa labor de imaginería.

El Estado ha invertido la suma de cuatro millones de pesetas en la instalación, cuidado y otros gastos conducentes al mismo fin.

La casa-palacio de los Queipo de Llano en Cangas de Narcea (Oviedo)

El Excmo. Sr. D. Luis Menéndez Pidal, en la sesión académica del 2 de mayo, dió cuenta de que este palacio de los Queipo de Llano, Condes de Torreno, había sido adquirido por el Ayuntamiento de Cangas de Narcea. Subrayó el gran interés artístico de esa edificación, por figurar entre las más importantes de Asturias, con trazas semejantes a los demás palacios asturianos erigidos entre los siglos XVII y XVIII. Está formado por cuatro cuerpos que cierran su gran patio central. La fachada principal ocupa cerca de cuarenta metros y ocupan otros treinta y cinco las dos fachadas laterales. El Sr. Menéndez Pidal señaló las características de aquel edificio al decir:

«De severas líneas y sencilla compo-

sición, muestra en su fachada principal el mayor interés con la gran portada de acceso que va unida al balcón central de su planta noble. Los sencillos huecos del entresuelo llevan voladas rejas carceleras y balcones de hierro forjado todos los huecos de planta principal, sobre sus correspondientes repisas labradas en piedra. El edificio está construido con fábricas de mampostería y sencillos revocos a la cal, destacando las partes materializadas en piedra, tales como los recercos de huecos, esquinales, repisas de balcones, portada y guarniciones del balcón principal, así como los dos grandes escudos de armas de los Condes, que, valientemente, campean sobre los paramentos de las dos torres extremas que limitan el palacio en su frente. El edificio está cubierto con armaduras de madera y tejados de teja curva, con volados aleros de madera en sus fachadas, como en todos los palacios asturianos.

»El gran patio central que tiene el edificio va rodeado del pórtico, limitado por sólidos y esbeltos pilares prismáticos, de bien labrada obra de sillería, que apean la última planta. La espaciosa escalera del palacio que conduce a su planta noble arranca del patio y se ha construido en piedra en sus pisas y barandal.

»Todo el interior del palacio ha sido renovado, habiéndose perdido sus antiguos detalles y empapelados de época en muchas de las estancias interiores; quedan algunas puertas de madera originarias, con otros elementos aislados de talla, así como indudables restos de su primitiva estructura, en los entramados de carpintería del piso alto, que apoya sobre los recios pilares pétreos del gran patio interior.

»Frente al palacio, limitando la espaciosa explanada por donde tiene acceso el edificio, se desarrolla el cerramiento

almenado, que limita por esta parte el contorno de la plaza, dando prestancia al conjunto; desde donde se disfruta de hermosas vistas hacia las huertas fronterizas hasta el río Luiña, con su puente antiguo de piedra, que el pueblo llama romano; la capilla del Carmen y demás populares casas en términos escalonados hacia el fondo, que se pierde en las dilatadas perspectivas de las montañas que cierran el horizonte por estas partes.»

Ante el peligro de que se pierdan las trazas originarias del monumento y tal vez los encantos de los alrededores próximos, el Sr. Menéndez Pidal cree que podría solicitarse la incoación de expediente para la categoría de monumento nacional. La Academia, una vez acogidas por su Director las manifestaciones del Sr. Menéndez Pidal, acuerda hacer suya aquella propuesta, acompañando a la petición los testimonios gráficos y planos referentes a dicha casa palacio.

Fallecimiento del arquitecto D. Antonio Muñoz

El Correspondiente de nuestra Corporación D. Antonio Muñoz ha fallecido en Roma, donde residió muchos años y ejercía constantemente y con inagotable entusiasmo las más favorables relaciones entre nuestra nación e Italia, donde era muy estimado y atendido en todas sus iniciativas y actos referentes a esos propósitos. Siendo Director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma el Excmo. Sr. D. Fernando Labrada, se destacó esa persistencia del Sr. Muñoz, quien se mostró ininterrumpidamente gran amigo de nuestra Corporación y de aquella Academia. Ha-

llándose en España pronunció numerosas conferencias.

Por todo ello, el Sr. Director, al dar cuenta de haber fallecido tan famoso arquitecto, consideró que debería hacerse constar en acta el profundo sentimiento de nuestra Corporación y que se manifestase a la viuda esta condolecia, acordándose hacerlo así,

Fallecimiento del P. Fray Luis María Fernández Espinosa

En la sesión del día 11 de abril, el Excmo. Sr. D. Francisco J. Sánchez Cantón, Censor de nuestra Corporación, dió cuenta de haber fallecido este padre franciscano en Pontevedra, y dió noticias biográficas de gran interés. En efecto, el P. Fernández Espinosa permaneció cincuenta y cinco años en Galicia, desarrollando allí una gran actividad como compositor y folklorista musical. Había nacido en Madrid el 20 de septiembre de 1876 y falleció el Viernes de Dolores, 8 de abril último, en el momento de tañer el «Gloria» en el órgano durante la celebración de esa misa.

Había desplegado una extraordinaria labor en la catequesis, y, dedicado desde muy joven a la música, cuyos estudios simultaneó con los teológicos; publicó centenares de trabajos, todos ellos meritísimos; escribió composiciones musicales de su propio numen, armonizó melodías de carácter popular, publicó una colección de canciones folklóricas gallegas, y en Pontevedra, donde residía desde 1909, se granjeó un prestigio irradiador. Obtuvo premios en concursos musicales, y entre sus obras

figuran siete misas a tres y cuatro voces, ochenta motetes y multitud de villancicos, himnos, gozos y varias obras más. Otro aspecto de su personalidad es el relacionado con sus labores de publicista. En *El Eco Franciscano* publicó centenar y medio de biografías de santos pertenecientes a la Venerable Orden Tercera, y en 1928 fué premiado en un certamen histórico celebrado en Madrid su obra en dos tomos titulada *El año seráfico*. En 1959 fué nombrado hijo adoptivo de Pontevedra.

Por todo ello, el Sr. Cantón solicitó que, en tributo a la honrosa memoria de esta excepcional personalidad, se comunicara el pésame de nuestra Corporación a la Comunidad de Franciscanos de Pontevedra, como así se efectuó.

Fallecimiento del organista y compositor D. Luis Urteaga

En la primera quincena de abril falleció en San Sebastián don Luis Urteaga. Dando cuenta de ello el Excelentísimo Sr. D. Federico Sopena, expuso los méritos de aquel artista. Había nacido en Villafranca (Guipúzcoa) el año 1882. Después de estudiar en París con César Franck, como alumno de la «Schola Cantorum», sirvió como organista en varias iglesias guipuzcoanas hasta el año 1920, en que pasó definitivamente a la parroquia de San Vicente, de San Sebastián. Compositor fecundísimo de música vocal y muy especialmente religiosa, sus obras han nutrido los archivos de muchas iglesias, tanto nacionales como extranjeras. Esas obras han ensanchado el ámbito del género orgánico español.

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

LIBROS

ACADEMIA GENEALOGIA Y HERALDICA «MOTA PADILLA». — GUADALAJARA, JALISCO, MÉXICO.

——— *Anuario 1953-1954*. Guadalajara, Jalisco, México (s. i.). 1955. 171 páginas + 4 láms.—23 cms. Rúst.

ACADEMIA GENEALOGIA Y HERALDICA «MOTA PADILLA». — GUADALAJARA, JALISCO, MÉXICO.

——— *Lista de miembros y Estatutos*. Guadalajara, Jalisco, México (s. i.). 1955. 5-XVIII págs.—23 cms. Rúst.

ACADEMIA GENEALOGIA Y HERALDICA «MOTA PADILLA». — GUADALAJARA, JALISCO, MÉXICO.

——— *Anuario 1954-57*. Guadalajara, Jalisco, México (s. i.). 1955. 279 págs. + 12 láminas + 1 lám. en col.—23 cms. Rúst.

ALFAU DURAN, VETILIO J.

——— *Trujillo y la Iglesia en Santo Domingo*. Ciudad Trujillo. Editora Handicap. C. Por A. 1960. 17 págs.—23 cms. Rústica.

ALMELA Y VIVES, FRANCISCO.

Documentos gremiales en el Archivo Municipal. Valencia (s. i.). 1958. 18 págs. + 2 láms.—25 cms. Rúst.

Es tirada aparte de «Feriario», de Valencia. Mayo 1958,

ARREGUI Y SABARTE, PEDRO DE.

——— *Sentido común*. Bilbao. [Artes Gráficas Grijelme, S. A.] 1959. 199 páginas + 1 hoja.—22,5 cms. Tela.

BENITEZ MELLADO, FRANCISCO.

——— *Pinturas rupestres españolas*. Notas de Eduardo Fernández Pacheco y José Camón Aznar. Bujalance. M. Arenas, Imp. 1959. 27 págs. + 27 láms.—23 cms. Rúst.

BERENGUER, MACÍN.

... *Iglesia de San Esteban de Aramil*, por ———. Oviedo. Tall. Tip. «La Cruz» (s. a.). 10 págs. + 4 láms.—24,5 cms. Rúst.

Separata del núm. 39 del «Boletín de Estudios Asturianos».

BREMARD, C.

La industrialización de la R. A. U., por ———. [Madrid?] [Gráficas del Norte]. [1960]. 44 págs.—21 cms. Rúst.

CALÉS OTERO, FRANCISCO.

——— *Jad-Gadia*. (*Diferencias sobre el canto de un cavritico*.) Para piano. London. Edition de la World Sephardi Federation. New-House. [1959?] 8 págs. de música.—34 cms. Rúst.

CALÉS OTERO, FRANCISCO.

——— *Cinco cantos de Sejarad*. Para piano. London. Ed. de la World Sephardi Federation. New-House. [1959?] 8 págs. de música.—34 cms. Rúst.

CASTRO RUIZ, FIDEL.

24 de febrero de 1960. Dos discursos del Doctor ———. Año de la Reforma Agraria. Cuba. Departamentos de Relaciones Públicas. Imp. del Ministerio de Relaciones Exteriores. 1960. 40 págs.—23 centímetros. Rúst.

COCTEAU, JEAN.

——— *Francesco Mesina*. Milano. [Amilcare Pizzi, ed. e impr.] 1959. 76 hojas + láms. A. D. + láms. I-LXXII.—34 centímetros. Rúst.

CONDE-VALVIS FERNANDEZ, FRANCISCO.

——— *Dos villas romanas de la Cidada de Armea, en Santa Mariña de Aguas Santas*. Guimaraes. [Oficinas Gráficas da Compahnia Editora do Minho]. 1959. 32 páginas + 1 lám. pleg. + láms. I-XII.—22,5 cms. Rúst.

CONFERENCIAS

Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. ——— *leídas en la Academia en los días 19 y 22 de octubre de 1959 con motivo del centenario del fallecimiento de Alejandro de Humboldt*. Madrid. Tall. Gráf. C. Bermejo. 1960. 1 lámina + 166 págs.—19,5 cms. Rúst.

GARCIA BAENA, PABLO.

——— *Antología poética*. Bujalance. [Córdoba. M. Arenas]. 1 lám., 18 hojas.—22 cm. Rúst.

HERNANDEZ, PASCUAL.

——— *El Cristo de las Injurias y otros estudios artísticos*. Zamora. [Tall. Tip. «Heraldo de Zamora»]. 1959. 110 págs. + 20 láminas + 1 hoja.—22 cms. Rúst.

HERRAN, ACUSTÍN DE LA.

Por un arte mejor. Libro del oro y del

mensaje de Goya. Bilbao. La Editorial Vizcaína, S. A. 1959. 260 págs. + 1 hoja.—30 cms. Tela.

Grabados intercal.

INDICE

——— *acumulativo de la producción editorial española registrada en el Repertorio bibliográfico mensual de la revista «El Libro Español» durante el año 1959*. Madrid. I. N. L. E. (s. a.). 224 págs.—21,5 cms. Rúst.

GARCIA DE VALDEAVELLANO Y ARCIMIS, LUIS.

Real Academia de la Historia. *Sobre los Burgos y los Burgueses de la España medieval*. (Notas para la historia de los orígenes de la burguesía.) Discurso leído el día 8 de mayo de 1960, en el acto de su recepción pública, por el ———, y contestación por el Excmo. Sr. D. Ramón Carande y Tovar. Madrid. Diana, Artes Gráficas. 1960. 200 págs.—24 cms. Rúst.

LOPEZ JIMENEZ, JOSÉ CRISANTO.

... *Arte en nuestros templos*, por ———. Valencia. Sucesor de Vives Mora. 1959. 31 páginas + 1 lám.—24,5 cms. Rúst.

Es tirada aparte del Centro de Cultura Valenciana.

LOPEZ JIMENEZ, JOSÉ CRISANTO.

——— *Familias italianas en Murcia y Alicante*. Madrid (s. i.). 1959. 561-574 páginas.—24 cms. Rúst.

Con dedicatoria autógrafa.

Es tirada aparte de la revista «Hidalguía». Núm. 35.

MEZQUITA MORENO, DANIEL.

Real Academia Nacional de Medicina. ... Recepción pública del académico elec-

to Dr. ——— el día 8 de abril de 1960. Discurso de entrada leído por el nuevo académico de número y contestación del Excmo. Sr. D. Valentín Matilla... *La vida de los huesos*. Madrid. [Estades, Artes Gráficas]. 1960. 112 págs.—24 cms. Rúst.

Grabados intercal.

PERA JIMENEZ, CRISTÓBAL.

——— *Diagnóstico operatorio y tratamiento quirúrgico de la pancreatitis crónica*. Madrid (s. i.). 1959. 32 págs.—24 centímetros. Rúst.

Grabados intercal.

QUEROL GAVALDÁ, MIGUEL.

Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español. *Romances y letras a tres voces (s. XVII)*. Volumen I. Transcripción y estudio por ———. Barcelona. [Imp. Escuela Casa Provincial de Caridad]. 1956. 51 págs. + 126 págs. de música.—32,5 cms. Rúst.

RIESCO BRAVO, FULGENCIO.

... *Incunables de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*, por ———. Madrid. [Góngora]. 1949. 1 lám. + 252 págs. + 9 láminas.—22,5 cms. Rúst.

RIUS Y MIRÓ, ANTONIO.

Real Academia de Farmacia. Discurso (*La Ingeniería técnica y la industria farmacéutica*) leído en el acto de su recepción por el Excmo. Sr. D. ——— y contestación del Excmo. Sr. D. Manuel Lora Tamayo, el día 12 de mayo de 1960. Madrid. Imp. Héroes. 1960. 53 págs.—24 centímetros. Rúst.

SANTAMARIA Y DE ROJAS, VICENTE,
CONDE DE SANTA MARÍA DE SAVELOS.

Real Academia de Jurisprudencia y Legislación. *La protección a los económica-*

mente débiles. Discurso leído en la inauguración del curso 1959-60, el día 11 de enero de 1960, por el Excmo. Sr. D. ———. Madrid. [Imp. Vda. de Galo Sáez]. 1960. 23 hoj.—24 cms. Rúst.

SANZ IBAÑEZ, JULIÁN.

Real Academia Nacional de Medicina. *Los procesos inmunológicos en el cáncer*. Discurso para la recepción pública del académico electo Excmo. Sr. D. ——— y contestación del académico numerario Excelentísimo Sr. D. Obdulio Fernández y Rodríguez. Madrid. [Tip. Artística]. 1960. 50 págs.—24,5 cms. Rúst.

SOBEJANO, ANDRÉS.

——— *Sombra y vislumbre*. (Poemas.) Murcia. Excma. Diputación de Murcia. «Casa José Antonio». 1960. 188 págs.—19 centímetros. Rúst.

SCHAUB-ROCH, EMILE.

Ars una, Species mille. Considerations Esthetiques, par ———. Lisbonne. International Institute of Arts and Letters. [Grafica Monumental, Sda.]. 1959. VII-XVIII + 402 págs. + 1-326 láms.—26 centímetros. Rúst.

SUBIRÁ, JOSÉ.

——— *Repertorio teatral madrileño y resplandor transitorio de la zarzuela* (años 1763 a 1711). Madrid. Imp. S. Aguirre Torres. 1959. Págs. 429 a 462.—24,5 cms. Rústica.

Es tirada aparte del «B. R. A. E.». Tomo XXIX. Cuaderno CLVIII. Sep.-Dic. 1959.

ZAPATERO BALLESTEROS, EMILIO.

——— *La organización biológica de los virus*. Madrid. [S. imp.] 1959. 13 págs.—24 cms. Rúst.

REVISTAS

Academia.

——— *Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, segundo semestre de 1959, número 9.

Anales

——— *de la Real Academia de Farmacia*. Madrid, 1959, año XXV, núms. 5 y 6; 1960, año XXVI, núm. 1.

Anales

——— *de la Real Academia de Medicina*. Madrid, año 1960, tomo LXXVI, cuadernos 1 y 2.

Anuario

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

Apollo.

———. London, año 1960, vol. LXXI, núms. 419-421.

Archivo

——— *Español de Arqueología*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Arqueología y Prehistoria «Rodrigo Caro». Madrid, año 1958, números 97 y 98.

Archivo

——— *Español de Arte*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto «Diego Velázquez». Madrid, año 1959, núms. 128 y 129.

Art

——— *and Auctions*. Holland, año 1960, núm. 77.

Arte

——— *Español*. Boletín de la Sociedad de Amigos del Arte. Madrid, año 1959, tercer cuatrimestre.

Arte

——— *y Hogar*. Madrid, año 1960, números 178-181.

Arts

——— *Journal des Arts*. París, año 1960, núms. 755-787.

Atlántico.

———. Madrid. Casa Americana, año 1960, núm. 14.

Boletín

——— *Arqueológico*. Órgano de la Real Sociedad Tarraconense, de la Comisión Provincial de Monumentos y del Museo Arqueológico Provincial. Tarragona, año 1950, fascículos 29-30.

Boletín

——— *de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas*. Madrid, año 1959, números 52 y 53.

Boletín

——— *de la Embajada de Cuba*. Madrid, año 1960, núms. 1-5.

Boletín

——— *de Estadística*. Instituto Nacional de Estadística. Presidencia del Gobierno. Madrid, año 1959, núms. 173-180; año 1960, núms. 181-185.

Boletín

——— *de Información de la Embajada de S. M. Británica*. Madrid, año 1960, núms. 288-293.

Boletín

——— *Informativo de la Comisión Española de Cooperación con la UNESCO*. Escuela Diplomática. Madrid, año 1960, núms. 104-109.

Boletín

——— *de la Institución «Fernán González» de la Ciudad de Burgos*. Burgos, año 1960, núms. 150 y 151.

Boletín

——— *del Instituto de Estudios Gienenses*. Jaén, año 1959, núm. 20.

Boletín

——— *de la Real Academia Española*. Madrid, año 1959, tomo XXXIX, cuaderno CLVIII; año 1960, tomo XL, cuaderno CLIX.

Boletín

——— *de la Sociedad Castellonense de Cultura*. Castellón, año 1960, tomo XXXVI, cuadernos I y II.

Boletín

——— *de la UNESCO para Bibliotecas*. La Habana, año 1960, núms. 1-4.

Bulletin

——— *des Musées Lyonnais*. Lyon, año 1960, núm. 1.

Burhington.

The ——— *Magazine*. London, año 1960, vol. CII, núms. 682-686.

Connoisseur.

The ———. London, año 1960, números 83, 85 y 86.

Crónica

——— *de la UNESCO*. La Habana, año 1959, núms. 10-11; año 1960, núm. 1.

Edificación.

——— Ministerio de la Vivienda. Dirección General de Arquitectura. Madrid, año 1959, núm. 4.

Goya.

——— Madrid, año 1959, núms. 32 y 33; año 1960, núm. 34.

Hoy

——— *en Italia*. Roma, año 1959, números 42 y 43.

Índice

——— *Cultural Español*. Dirección General de Relaciones Culturales. Madrid, año, núms. 168-173.

Instituto

——— *de Estudios Norteamericanos*. Barcelona, año 1960, núm. 4.

Libro

El ——— *Español*. Instituto Nacional del Libro Español. Madrid, año 1960, números 25-28.

News

——— *Letter. Taiwan* (China), año 1960, vol. XVII, núms. 2 y 3.

Noticias

——— *de Actualidad*. Madrid, año 1960, enero a junio.

Príncipe

——— *de Viana*. Revista de la Excelentísima Diputación Foral de Pamplona. Pamplona, año 1959, núms. 76 y 77.

Publicaciones

———— de la Institución «Téllez de Meneses». Excma. Diputación Provincial de Palencia. Palencia, año 1959, núm. 20.

Quarterly.

The Art Institute of Chicago ————. Chicago, año 1960, núms. 1 y 2.

Renovación.

———— Ciudad Trujillo, año 1959, número 23.

Revista

———— de Archivos, Bibliotecas y Museos, año 1959, tomo LXVII₂.

Revista

———— de Educación. Madrid, año 1960, núms. 108-115.

Revista

———— de Ideas Estéticas. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto «Diego Velázquez». Madrid, año 1959, núm. 68.

Studio.

———— London, año 1960, números 801-807.

Villa

———— de Madrid. Revista del Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid, años 1957 a 1959, núms. 1-2.

PUBLICACIONES DE LA REAL ACADEMIA

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

MUSEO DE PINTURA Y ESCULTURA

ALCALA, 13 - TELEFONO 21 25 73

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

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

MUSEO Y PANTEON DE GOYA

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

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

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

CALCOGRAFIA NACIONAL

ALCALA, 13 - TELEFONO 22 35 24

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

Venta al público de reproducciones de las obras existentes.

TALLER DE VACIADOS

ALCALA, 13 - TELEFONO 21 44 52

Abierto de diez a una y media.

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

BIBLIOTECA DE LA ACADEMIA

ALCALA, 13 - TELEFONO 22 00 46

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

