

# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

*PRIMER SEMESTRE DE 1965*

NUM. 20





EL EXCMO. SR. MARQUÉS DE MORET.



UN cuarto de siglo iba a cumplirse de la elección académica de este ilustre compañero, cuando bajó a la tumba el 14 de mayo. Elegido el 22 de abril de 1940, había transcurrido un año cuando se verificó su recepción solemne. Ello acaeció el 19 de mayo de 1941 y su discurso de ingreso versó sobre el tema “El marco en la pintura española”, contestándole en tan solemne acto el Excmo. Sr. D. Francisco Javier Sánchez Cantón. Su antecesor había sido D. Ricardo de Orueta.

Puso el Sr. Sánchez Cantón de relieve los indiscutibles méritos del Sr. Marqués de Moret y expuso las labores por él realizadas en pro del arte, con tanta competencia como entusiasmo, para ofrecer novedades documentales y exponer puntos de vista propios. Publicó libros de largo aliento, como el titulado *Floreros y bodegones en la pintura española*; rebasó los límites habituales de un Catálogo, y sus páginas incluyeron una relación cronológica de pintores dedicados a esas especialidades, añadiendo además novísimos datos de esos pintores y facsímiles de sus firmas. La Sociedad Española de Amigos del Arte no sólo le publicó ese trabajo, por cuanto acogió en otros catálogos trabajos eruditos del Sr. Cavestany. Al de *Retratos de niños* contribuyó con un estudio sobre *La figura del niño en el retrato español* y al del *Antiguo Madrid* contribuyó con el capítulo *Industrias artísticas madrileñas*; ello acaeció en 1925 y 1926, respectivamente, mientras que el estudio antes citado aparecería en 1935.

Fue muy meritoria también la intervención del Sr. Cavestany en la organización e instalación de varias Exposiciones que habrían de dejar un excelente recuerdo, entre ellas las de *Orfebrería civil*, *La obra grabada de Goya*, *Influencia de Goya en la pintura española*, *Alfombras*, *Encuadernaciones*, *La caza en el Arte* y *El caballo en el Arte*.

El primer trabajo que publicó el Sr. Cavestany en *Arte Español*—la revista de la Sociedad de Amigos del Arte— versaba sobre *Pintores espa-*

ños de flores. Siguen a éste otros sobre variados temas, especialmente aquellos que llevan los títulos *Adornos femeninos: Peinetas y diademas, Platería española: chofetas o braserillos de sobremesa, La Grafidia o el dibujo aplicado al arte industrial, Exvotos marianos e Industrias artísticas: el coral; su talla en España*. Registró el Sr. Sánchez Cantón todo ello, así como también más colaboraciones en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*, donde sobresalen, bajo el título común *De los viajes retrospectivos*, aquellos referentes a *El equipaje, Las posadas y Los vehículos*, así como sus conferencias, especialmente las encabezadas con los títulos *La Platería de Martínez y Los pintores españoles de batallas*. Posteriormente publicó otros más.

Entre los organismos que tuvieron al Sr. Cavestany como miembro directivo se pueden citar los Patronatos de los Museos Municipal, del Pueblo Español, de Artes Decorativas y de Industrias Artísticas Madrileñas. Asimismo fue Conservador de la Casa de Lope de Vega.

Su notable discurso de recepción en nuestra Academia llevó como epígrafe las palabras "El marco en la pintura española". Dijo allí que la importancia del marco en su relación con la Pintura no es casual o fortuita, sino esencial. "Basta —prosiguió— que finjáis ante vuestra vista un cuadro, histórico o actual, sin marco, para afirmarlo rotundamente. En un cuadro sin marco no se concentra la atención, porque ésta pasa a distraerse con lo que tiene la pintura en derredor." Tras esta afirmación previa desarrolló su tesis con acierto y galanura, señalando los antecedentes históricos del marco y analizó la evolución realizada en tal sentido a través del tiempo. A este discurso acompañó una extensa biografía, y entre sus páginas se intercalaron instructivas láminas: una bella colección de marcos pertenecientes a épocas distintas, un dibujo original de Churriguera y destinado a un marco, y un dibujo perteneciente al siglo XVIII, que representa un taller de marcos.

Constante asistente a nuestras sesiones corporativas y fiel cumplidor de sus deberes académicos, el Sr. Cavestany, siempre bondadoso y amable, ha dejado grata memoria en esta Casa, que le contó entre sus miembros durante cerca de un cuarto de siglo.

PRETERITOS MUSICOS HISPANICOS

PAGINAS HISTORICAS

POR

JOSE SUBIRA



## NOTA PRELIMINAR

*P*resentarán estas páginas sucintos aspectos biográficos de creadores, intérpretes y teóricos olvidados hoy en buena parte, aunque dieron luz o brillo en pasadas centurias, ya como nativos de nuestro solar, ya como arraigados en él cuando abandonaban la patria que los viera nacer para establecerse aquí, llegando a identificarse con el espíritu español, cual lo habían hecho también otros músicos tan universalmente admirados como Doménico Scarlatti y Luigi Boccherini.

*En vez de limitarnos a repetir o condensar lo que acerca de aquéllos refieren historias, diccionarios y biografías, mostraremos en bastantes casos un panorama que perfilará mejor algunas personalidades, para deshacer tradicionales errores que pasaban de pluma en pluma y de imprenta en imprenta, por cuanto nuestras constantes rebuscas nos han permitido hallar en viejas fuentes novísimas puntualizaciones dignas de consignarse o novísimos datos geográficos y cronológicos merecedores de recogerse.*

### I

## FRANCISCO MANALT

Tales son el nombre y el apellido de un artista que se distinguió en Madrid como compositor e intérprete al promediar el siglo XVIII, y que, sin embargo, cayó luego en un olvido casi absoluto, por lo que Fétis, siempre tan escrupuloso, no lo incluyó en su detalladísima *Biographie Universelle des Musiciens...* ni le dedicaron con posterioridad la más leve mención las publicaciones similares, tanto nacionales como extranjeras.

Brilló Manalt con destellos propios en la Capilla, la Cámara y la Opera Reales. Además dio a la estampa una producción musical cuya portada dice: “Obra harmonica a seis sonatas de cámara de violin y bajo solo dedicadas al Excmo. Sr. D. Pedro Téllez Girona, Duque de Ossuna, etc., por D. Francisco Manalt, Músico de la Real Capilla de S. M. C.” (es decir, de Su Majestad Católica). Esta dedicatoria quedó fechada en Madrid el año 1757. Existe un ejemplar de la misma en la Biblioteca Nacional, y por estimarse muy plausible su mérito, transcribió dicha *Obra harmonica*, realizando el bajo, para completar el acompañamiento, el docto compositor P. José Antonio de Donostia. Aderezada en tal forma, la ha incluido en sus publicaciones el Instituto Español de Musicología, haciéndola preceder de un extenso prólogo firmado por el autor de estas *Páginas históricas*. Conviene recordar que durante los siglos XVII y XVIII era correntísimo publicar las obras para voz o instrumentos solistas con un acompañamiento instrumental, sin más adición que la del bajo, y que el músico acompañante —clavicordista, por lo común— improvisaba la armonización a la vista de aquel sistema taquigráfico, por decirlo así.

Mis investigaciones en la riquísima documentación del Archivo del Palacio Nacional (antes Real) me han permitido ensanchar con amplitud las escasas noticias que se tenían de este músico, puntualizando aspectos biográficos dignos de nota. Habiéndose distinguido pronto Manalt como violinista, al modificarse en el año 1733 la “planta” o plantilla existente en la Capilla Real, desapareció el arpa como instrumento obligado antes, pero se conservó el archilaúd, y se elevó hasta once el número de violinistas, que sólo era de cinco, justificándose la novedad “por ser este instrumento tan necesario para la música moderna”, como declara un documento fehaciente. Merced a tal innovación fue ahora el primer violín aquel Jaime Facco, que años atrás había estrenado, bajo el patrocinio de la corte, una ópera con letra española del poeta cesareo D. Josef de Cañizares, cuando ese músico recién llegado de Italia fue recibido con todos los honores en Madrid, aunque luego habría de palidecer su estrella. Y el último violín era el joven Francisco Manalt, pues existía un escalafón y se ascendería por antigüedad.

En un Memorial de 1737 declaró Manalt que había ingresado antes en la Real Capilla por hallarse en la obligación de mantener a sus padres y hermanas. Y el Patriarca —jefe superior de aquel organismo— había apoyado la petición de ingreso teniendo en cuenta que el solicitante había asistido a la ópera que tuvieran los señores Infantes, tocando con los violines pertenecientes a la Real Capilla. Ingresó, por tanto, y desde luego con honor, en dicho cuerpo filarmónico. Al producirse inevitables bajas, Manalt ascendió paulatinamente en el escalafón, y poco antes de morir ocupaba el quinto lugar en la escala de los violines.

Su nombre no cayó en completo olvido un siglo después. En efecto, al publicar Mariano Soriano Fuertes su *Historia de la Música Española* trazó un sucinto cuadro filarmónico diciendo que un sobresaliente discípulo de Tartini, llamado Cristiano Rinaldi, vino a España, y si bien, según Teixidor, superaba en mérito a tan insigne violinista, encontró en nuestro país a un colega, llamado D. José Manalt, “que le disputó con ventaja la supremacía en dicho instrumento”. Claro que, por error, se dijo “Don José”, donde hubiera debido consignarse “Don Francisco”. Era, pues, vivo aún el recuerdo de aquel intérprete como violinista, si bien se había confundido su nombre de pila por obra del tiempo.

Dicha *Obra harmónica* habría de tener dos partes, constando cada una con seis sonatas, pero la segunda se perdió, sin duda, para siempre. En cambio se conserva la fecha en que Manalt falleció. Era desconocida; sin embargo, hallé la partida de su óbito en la parroquia madrileña de San Martín. Por ello supe que Manalt murió el 16 de enero de 1759. Había nacido en Barcelona y dejaba por herederas a una hermana suya y a su prometida, con quien estaba a punto de contraer nupcias cuando sobrevino la defunción, como declara ese documento fehaciente.

## M A N U E L P L A

Según testimonian historiadores hoy centenarios, en el siglo XVIII eran tres los hermanos catalanes apellidados Pla, o Plas en plural, y los tres se habían distinguido notablemente en su facultad artística. Muy reputados en Madrid todos ellos, su fama irradió más allá de Castilla y de la Península Ibérica. ¿Sus nombres? Juan, José y Manuel. Sin abandonar Don Juan la Península, causó fanatismo en la inteligente corte del monarca portugués, que también se llamaba Juan y que en su reino ocupaba el quinto lugar entre los monarcas de igual nombre de pila. Don José traspasó los Pirineos; viajó por Francia, cruzó el Canal de la Mancha y estuvo algún tiempo en Inglaterra; retornó al continente y se asentó en Alemania. Aquí entró al servicio de Carlos Alejandro, Duque de Witenberg, cuando el famoso operista italiano Jommelli —preclara figura al promediar el siglo XVIII— dirigió la capilla musical de aquel magnate, el cual, en sus entusiasmos filarmónicos, se hizo rodear de los más sobresalientes profesores europeos. Cuando falleció D. José, dicho Duque no solamente le hizo solemnísimos funerales, sino que, por añadidura, dispuso que lo enterraran en su propio panteón, si damos crédito a lo expuesto por Teixidor.

Don Manuel Pla merece un párrafo aparte y otros más empalmado con él, pues superó en mérito a D. Juan, el portuguesizado, y a D. José, el germanizado, según repiten los historiadores musicales. Fue un excelente clavicordista y un compositor eminente. En su producción se cuentan piezas vocales e instrumentales y obras de música tanto profana como religiosa: sinfonías, conciertos, serenatas, tríos, dúos, arias, villancicos y obras teatrales. Por lo fecundo, según los historiadores de tiempos anteriores al nuestro, brillaba por su portentoso ingenio, bastándole ver una poesía cualquiera para cantarla al punto con melodía improvisada y adosarle un acompañamiento adecuado ante los instrumentos de tecla. Si en tal afirmación hubiese hipérbole, no asumimos la responsabilidad del

falso decir. En todo caso es indudable que se granjeó sólido prestigio como compositor cuando promediaba el siglo XVIII, como lo demuestran los hechos históricos de que daremos cuenta en los siguientes párrafos.

En el año 1752 se cantó, en uno de los teatros reales, una serenata encabezada con el título *L'Endimione*. Se trata de una obra en dos partes. Manuel Pla había puesto música a la primera y Francesco Montali a la segunda. ¿Qué se ha hecho de esa música, como de tantas otras poco afortunadas en cuanto a su futura conservación? Nadie lo puede afirmar hoy.

En cambio, la Biblioteca Nacional posee manuscritas "Seis divertimentos para dos violines", de Manuel Pla, conteniendo cada uno seis números, como lo detalla el *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, redactado por dos Académicos de nuestra Corporación: Higinio Anglés y José Subirá, y publicado por el Instituto Español de Musicología, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

La Biblioteca Municipal de nuestra Villa del Oso y el Madroño custodia la música de tres autos sacramentales firmados por Manuel Pla, a saber: *Los trabajos de Adán* (representados en 1757), *La fe de Abraham* y *La lepra de Constantino*. Da cuenta de ellos mi *Catálogo de la Sección de Música de la Biblioteca Municipal de Madrid*, en prensa actualmente. A esa última producción le dediqué buena parte de un artículo de investigación en *Revista Musical Catalana* en 1933. Además reproduje unas *Seguidillas* transcritas para voz y piano por mí. Las hubiera denominado *Seguidillas a lo divino*, dados su carácter severo y el asunto de la letra, pero me abstuve de proceder así, pues hubiera producido una consonancia poética al añadir que pertenecían al auto sacramental *La lepra de Constantino*, y las denominé *Seguidillas religiosas*. Posteriormente las incluí en mi colección *Los Maestros de la Tonadilla Escénica* (publicada por la Editorial Boileau, de Barcelona). Más tarde las agregó a su repertorio la famosa soprano Victoria de los Angeles y las grabó en discos, por lo que dicha producción, armonizada y transcrita por mí, se canta en diversos países de Europa y América. Y también se incluyó en el repertorio de la Escolanía del Monasterio de Montserrat esta misma obra.

No obstante su pretérito renombre, Manuel Pla se halla ausente en

los diccionarios musicales del pasado siglo, aunque Fétis lo cita pasajeramente, en unión de sus otros dos hermanos, mencionando el apellido bajo la extraviada forma Plats.

¿Era catalán Manuel Pla? Así lo han repetido los historiadores. Sin embargo, deseché tal error al descubrir su partida de defunción en la parroquia madrileña de San Martín. Aunque hijo de padres catalanes —D. Juan Bautista Pla y D.<sup>a</sup> Isabel Ferrasola— había nacido en la villa de Torquemada. Añade aquella partida que el difunto había sido músico de las Descalzas Reales y de las Reales Guardias Españolas. Falleció el 13 de septiembre de 1766, dejando madre y tres hermanos.

Así vivió y así murió aquel gran músico español del siglo XVIII.

### III

#### VICENTE MARTIN Y SOLER

Es muy conocida ya, desde su madurez hasta su juventud, la existencia de este músico valenciano. Alejado, joven aún, de la Patria que le había visto nacer y dedicado al cultivo de la creación operística, brilló primero en Italia y después en Viena, donde sobresalió en pie de igualdad con Mozart, hasta el punto de que éste llevó a una de sus producciones una melodía muy popular de aquél, y finalmente en Rusia, como músico de la corte hasta que una nueva corriente sustituyó el gusto italiano por el francés y aquel músico español, viejo y pobre, tras una gloriosa existencia murió miserablemente. ¿Quién le hubiera augurado tal final al artista que, durante su estancia en Viena, tuvo la satisfacción de que la aludida melodía de su entonces difundida obra *La cosa rara, o sea Belleza y Honestidad*, fuera introducida por Mozart en su ópera, tan admirada hoy como entonces, *Don Juan*? ¿Y quién le hubiera augurado, cuando fue solicitado en 1778 por la Emperatriz Catalina II para dirigir en la capital rusa el teatro de la Opera Italiana, sucumbiría tan deplorablemente, en 1806, lejos del cielo, del suelo y del mar que lo vieran nacer.

---

Para celebrar el cumpleaños de la Emperatriz María Teresa de Aus-

Recientemente ha sido revelado el misterio de la juventud de Martín y Soler, merced a las investigaciones del musicólogo italiano Ulisse Prota Giurleo. Lo que él ha referido a tal respecto en la revista *Archivi* debe ser recogido con gratitud por parte de España para conocimiento histórico digno de nota. Y es lo que haremos a continuación.

Hallándose en Italia aquel músico valenciano cuando corría el año 1777, escribió la música de un baile para el famosísimo coreógrafo Charles Lepicq. Esta producción fue estrenada conjuntamente con una ópera del palermitano Platania en el teatro napolitano de San Carlos, obteniendo un éxito clamoroso. Un documento declara que Martín y Soler era “maestro español adscrito al referido coliseo en 1776”, y consta dicho dato como consecuencia de una reclamación de cierto fondista a quien el músico debía una cantidad.

En 1778 Martín y Soler dirigió un concierto público, incluyendo el programa cierta sinfonía suya de un género nuevo para recrear al Monarca. Ejecutaron esa producción cuarenta violines, muchos contrabajos y no pocos instrumentos de viento, situados delante de veinte cañones. Al súbito grito de la voz “¡Fuego!”, el Monarca y el Príncipe, artilleros en funciones, prendían la mecha y disparaban dos, cuatro o seis cañonazos de acuerdo con la música. Fue lugar de la acción el Real Soggierno de Margellina, y aquel acontecimiento musical causó plena admiración.

Al siguiente día el Monarca dispuso que Martín y Soler compusiera la música de la ópera destinada para el carnaval del año siguiente sobre un libreto del vate palatino Luigi Serio, titulado *Ifigenia in Aulida*, y además ordenó que el mismo compositor pusiera en música todas las ordenanzas militares.

Muy poco después fallecía el Monarca, sucediéndole en el trono el Príncipe Carlos. Tras la reapertura de los coliseos, cerrados por luto de la corte, según norma tradicional, al cumplir un aniversario de su natalicio el joven Rey el 12 de enero de 1779, se estrenó aquella *Ifigenia*, aumentada con un prólogo y una cantata a tres voces. En tan solemne día principió Martín y Soler su gloriosísima carrera de operista bajo el cielo italiano.

Para celebrar el cumpleaños de la Emperatriz María Teresa de Aus-

tria se organizó en Nápoles una fiesta de gala. La Princesa primogénita, que llevaba igual nombre y sólo contaba siete años de edad, bailó con el pequeño Príncipe de Magliano un minué cuya música había compuesto aquel músico favorecido a la vez por el talento y por la fortuna. A partir de entonces Martín y Soler estrenó varias óperas no sólo en Nápoles, sino en otras importantísimas ciudades italianas.

No fue tan venturosa su vida bajo otro aspecto, pues lo encarcelaron en 1781 por deudas que no satisfacía. Sin embargo, intervino el Monarca y dispuso que lo dejaran en libertad mediante una fianza, pues su presencia era indispensable en un concierto de bailes que tendría por marco el coliseo de San Carlos. Según el acreedor, comandante del Regimiento de Fusileros, la deuda ascendía a 421 ducados, pero sólo importaba 120 ducados, según el deudor moroso, porque la esposa del músico había obtenido el resto a escondidas del esposo. ¿Quién decía la verdad?

De otras actividades operísticas desempeñadas allí con posterioridad por Martín y Soler da cuenta minuciosa ese musicólogo italiano, de quien hemos recogido las noticias precedentes.

Para concluir diremos que en el teatro madrileño de los Caños del Peral se representaron por artistas italianos varias óperas de Martín y Soler, entre ellas *La cosa rara*, cuyas partes de canto y de instrumentos se encuentran en la Biblioteca Municipal de Madrid. Por intermedio mío se utilizó aquel material de orquesta para dar una extraordinaria audición de esa ópera en Barcelona durante la celebración del III Congreso Internacional de Musicología, en la primavera de 1936, y sus oyentes reconocieron que tal obra tenía trozos muy gustados aún en nuestro siglo.

#### IV

#### EL MARQUES DE UREÑA

Este prócer brilló en la segunda mitad del siglo XVIII como persona doctísima y como apasionado por el Arte. Había nacido en Madrid el 9 de octubre de 1744 y falleció en la Isla de León el 7 de octubre de 1806.

Siendo alumno en el Seminario de Nobles madrileño, muy pronto manifestó su afición al dibujo y su predilección por la lectura de autores clásicos. En solemnes actos públicos, con asistencia del Monarca, recibió premios en materias tan disímiles como la Física experimental y el idioma latino. Cuando sólo contaba catorce años de edad recitó poesías en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. Siguió la carrera militar. Al concluir estas enseñanzas pasó a Barcelona como teniente de un regimiento, y en la Ciudad Condal no estuvo ocioso durante las horas que le dejaba libre su profesión, sino que laboró de firme para ensanchar sus conocimientos; estudió a fondo lo relacionado con las matemáticas puras y mixtas; además se aplicó a familiarizarse con la óptica, la hidráulica y la arquitectura; por si eso fuese poco, también se dedicó a tareas artísticas, pintando al óleo, al pastel, al fresco, en miniatura y en perspectiva. Aún abarcó mayores órbitas, bien pronto, su interés intelectual. Despertaron su atención y mantuvieron sus desvelos el lenguaje, la historia, la política y la moral. Llegó a dominar perfectamente los idiomas griego, latino, francés, inglés e italiano. Tanto le atrajo el latín, en particular, que lo hablaba con fluidez y elegancia, escribiendo en este idioma mucha prosa y no pocos versos. La pureza y el buen gusto con que manejaba nuestro propio idioma le abrieron las puertas de la Real Academia Española. Desde los diecisiete años de edad había pertenecido a la Real Academia de San Fernando como miembro de mérito y de honor, y muchos años más tarde fue el decano de esta Corporación.

Andando el tiempo, el Marqués de Ureña quedó encargado de la Comandancia de la población de San Carlos, en la gaditana Isla de León. Acreditó allí sus dotes de urbanista y arquitecto haciendo numerosos edificios y embelleciendo algunos de los existentes. Asimismo acreditó sus dotes en materias hidráulicas al reconocer, por encargo del Gobierno, el pantano de Lorca y predecir la catástrofe a que se hallaba expuesto, por lo que, cuando sobrevino el temido mal, un documento referente al caso declaraba con pena: “¡Cuánto valiera haberle oído!”

Estos datos se pueden leer en el Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde los hemos recogido con delectación. Su lec-

tura informa también que entre las obras artísticas del Marqués de Ureña se debe mencionar el cenotafio erigido en la catedral gaditana cuando se hicieron las honras del Rey D. Carlos III y un hermoso monumento alzado en Alcalá de los Gazules. Además se cita este pasaje: “Lo que hay de bueno e ingenioso en la parroquia de la Isla es la caja y tribuna del órgano colocado en el testero del presbiterio y dirigido por el Marqués de Ureña”, a lo cual se añade: “Un órgano entero hizo para las monjas de la enseñanza, fabricado sin auxilio de ningún otro artífice.”

Esta predilección musical de aquel prócer queda hoy patente en el libro que hizo imprimir en la oficina del famoso tipógrafo madrileño Ibarra cuando corría el año 1785, y a la cual había dado el título *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo*. Para contribuir a desterrar el mal gusto imperante a la sazón, tuvo la feliz idea de escribir las *Reflexiones* aquel varón, de quien se ha dicho que su vida “no fue otra cosa que un legado de rectitud, de sencillez y de verdad”. Declaran aquellas páginas que debería ser desterrado el estilo musical introducido en las iglesias, y no tanto por la libertad de los italianos cuanto por la mala elección de los españoles, pues si lo que aceptaron de Italia hubieran sido producciones de San Martini, Jomelli o Pergolesi se podría estar muy agradecido tanto a unos como a otros. Igualmente consignó allí el autor su vehemente admiración por Gluck y por Haydn, dándose la circunstancia de que en el mismo año se publicaron esas *Reflexiones* en Madrid y se estrenaron en Cádiz las *Siete palabras de Cristo*, compuestas por Haydn para una cofradía local.

También hizo el Marqués de Ureña pinturas para la Iglesia, aun descontando unos floreros que reservó para su hogar. Al fallecer, ensalzaron todos la sencillez y rectitud de su carácter, la pureza de sus costumbres, la extensión de sus conocimientos, la afabilidad de su trato y la amenidad de su festiva imaginación. Así era, en suma, ese prócer benemérito.

## BENITO BAILS

He aquí otra insigne personalidad tan admirada en el siglo XVIII como oscurecida en el siglo XX, y, sin embargo, digna de atención por la extensión de sus conocimientos, que recaían sobre diversas manifestaciones del espíritu. Para nuestra Corporación tiene un relieve singular D. Benito, pues estuvo encargado de dirigir y enseñar la ciencia matemática en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, siendo, por cierto, codirector de la misma Facultad el catalán D. Fernando Subirá, como puede verse al por menor en el archivo de aquel cuerpo académico, que sustituiría su primer nombre por el de Real Academia de Bellas Artes al agregar la Sección de Música en 1873.

Como varios compatriotas suyos de la misma época, brilló Bails por su erudición enciclopédica, verdaderamente asombrosa. Algunos Diccionarios dicen que nació en Cataluña el año 1750, y lo presentan como humanista, literato, teólogo, matemático y como políglota que dominaba los idiomas francés, italiano, inglés y alemán; pero silencian su positivo mérito como músico, aunque bajo este último aspecto lo ha presentado con lucidez clarividente D. Marcelino Menéndez Pelayo en su *Historia de las Ideas Estéticas en España*.

Fue Bails, en efecto, una persona familiarizada con la técnica musical en el terreno didáctico. La famosa tipografía del impresor de cámara de Su Majestad, D. Joaquín Ibarra, estampó en sus prensas un bello volumen de trescientas páginas, cuya portada elegante declaró textualmente: *Lecciones de Clave y principios de Harmonía, por D. Benito Bails, director de Matemáticas de la Real Academia de San Fernando, Individuo de las Reales Academia Española, de la Historia y de Ciencias Naturales de Barcelona*. De ser cierto que había nacido en 1750, constituía un singular caso de precocidad, pues habiéndose estampado aquella obra en 1775, resultaría que a los veinticinco años de edad era ya miembro de las tres Reales Academias existentes a la sazón en Madrid.

Esas *Lecciones de Clave* —y no de clavecín, que esta última palabra habría de introducirse en nuestro idioma como lamentable galicismo en los albores del siglo actual— presentan en su prólogo un valioso aspecto autobiográfico. Allí manifestó Bails que desde niño le había interesado la música; se dedicó a tocar el clave por ser éste un instrumento muy acomodado para inventar y ejecutar armonías (es decir, acordes), y llevado por aquella predilección aprovechaba los ratos libres para tañer minuetos, sonatas y otras producciones musicales. Ahora bien, esas *Lecciones* de Bails no eran suyas, no; pues, como lo advierte dicho prólogo, las había traducido de la obra escrita por el didáctico alemán Bemetzrieder y publicada en París con el título *Leçons de Clavecin et Principes d'Harmonie*. De esta edición original conserva nuestra Biblioteca Nacional un ejemplar, como refiere con detalle el *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, publicado por Anglés y Subirá (vol. III).

Si fue muy venturosa la juventud de Bails, los posteriores años acumularon sinsabores y amarguras cuando avanzaba en edad. Había vivido algún tiempo en París instruyéndose y laborando. Establecido en Madrid, las tres Reales Academias le acogieron con entusiasmo. Siendo en la de Nobles Artes director de Matemáticas publicó diversas obras, muy extensas algunas. Tres volúmenes tiene la titulada *Principios de Matemáticas*, que alcanzó varias ediciones, y sus páginas resumían otra vastísima en diez tomos, con la particularidad que en uno de ellos, dedicado a la teoría científica de la Arquitectura, ocupa ochenta páginas la sección cuyo epígrafe dice: *De música especulativa*. Así pues, si en sus *Lecciones de Clave* se había mostrado Bails músico práctico, ahora lucía sus profundos conocimientos como músico teórico.

Al año siguiente de aparecer aquellas *Lecciones de Clave* D. Benito enfermó de gravedad. Según la documentación existente en el Archivo de la Real Academia de San Fernando, “se hallaba baldado de medio cuerpo para abajo”, por lo que fue preciso trasladar a las tardes la clase que venía dando por las mañanas. Años después, por causas que no afectaban a su honorabilidad, lo destierran a Granada y secuestran los libros existentes en su hogar. Como algunos de ellos pertenecían a la Academia,

donde con tanto fruto había desempeñado aquella función docente, el Conde de Floridablanca hubo de intervenir para lograr que fueran devueltos a la Corporación, por ser su legítima propietaria.

El mismo archivo académico guardaba varios memoriales de D. Benito, que leí con profunda emoción. Lamentaba su forzoso alejamiento de Madrid y pedía clemencia en su destierro. En septiembre de 1792 dirigió un escrito lamentando también no poder terminar, por aquella causa, las publicaciones que le había encargado la docta Corporación “en medio de los contratiempos que experimenta, como pudiera ejecutarlo, si apiadándose Su Majestad de mí, se dignara permitirme volver a mi casa, donde alojado con abrigo, asistido con todo cuidado, rodeado de mis libros, libre mi alma del amargo sentimiento que le causa el saber que no pueden menos de haberme imputado mis contrarios algún delito grave”, el clima de Madrid mitigaría sus dolores, ahora más fuertes al juntarse más años, pues, según propia declaración, era “un vasallo de avanzada edad y achacoso”, después de haber empleado veinticuatro años en ilustrar a la nación. Aquella caligrafía revela un pulso firme, a pesar de todo. En cambio, ya es irregular y temblorosa la letra de una carta escrita medio año después, agradeciendo a la Real Academia de Nobles Artes que le hubiese alzado el destierro y confiando que, recobrado por fin “de tantos sustos y trabajos”, ya podría concluir sus obras.

No fue muy prolongada su nueva estancia en Madrid, y aquí habría de bajar a la tumba dos años y medio después. Según la noticia registrada por la Real Academia Española, a la cual pertenecía D. Benito, falleció el 13 de junio de 1797. Aquel día la nación española perdió a un catalán digno de mejor fortuna, y la Real Academia de Nobles Artes perdió a un insigne miembro que tanto la había enaltecido con sus obras y con sus enseñanzas, con su honradez y su rectitud.

## VI

### J A I M E F A C C O

A este compositor le dedicó el minucioso F. J. Fétis, en el tercer tomo de su *Biographie Universelle des Musiciens*, cinco líneas cuya versión castellana diría así: “Facco (Santiago), compositor de música instrumental, vivía en 1720. Ha publicado en Amsterdam doce conciertos para tres violines, viola, violonchelo y bajo. No se tiene ninguna otra noticia sobre la existencia de este músico.”

No podía presentir Fétis que Facco residió en España largo tiempo y falleció en Madrid cuando corría el primer semestre de 1757. ¿Por qué me interesé yo por él? Porque encontré en el Instituto Nacional de Previsión una ópera suya —¡y ópera española!— al consultar los fondos musicales que a ese organismo hubieron de pasar cuando adquirió el palacio del Duque de Bailén con todos sus muebles, libros y demás existencias. Y poco después todos esos fondos musicales, a petición mía, fueron donados al Instituto Español de Musicología de Barcelona, donde se conservan hoy.

Dicha ópera, encuadrada en piel de la época, lleva el título “Melodrama al Estilo Ytaliano. Su título “Amor es todo Ymbención. Júpiter y Amphitrión”. Fiesta que se representó a sus Mag.<sup>des</sup> en el Coliseo del Buen Retiro. Letra de D.<sup>n</sup> Joseph Cañizares y Música de D.<sup>n</sup> Jaime Facco. Año de 1721.”

Con tales antecedentes hice investigaciones bien fructuosas en el Archivo del Palacio Nacional, encontrando numerosos documentos que he reproducido en *Anuario Musical* (Barcelona, 1948) y que resumiré aquí dado su gran interés histórico.

La obra de Fétis me suministró las líneas antecedentes. El *Quellen Lexikon*, de Eitner, amplió la información bibliográfica, y en lo biográfico se limitó a subrayar que Facco sería violinista probablemente.

La documentación palatina comprueba que desde 1720 Facco residía en Madrid. Al comenzar este año Facco pasó por aquí camino de Lisboa.

Se declaró que era hombre de la primera utilidad para el violín y el violón y consiguieron que se quedase en la corte de Madrid, renunciando al puesto que le habían ofrecido en la corte portuguesa. Por no haber plaza vacante para su cuerda, se le adjudicó un sueldo integrándolo el de un arpista y el de un jubilado. Admitido en la Real Capilla, con la obligación de tocar aquellos dos instrumentos, quedó incorporado a ese organismo filarmónico desde principios de 1720. Había nacido en Venecia; había desempeñado el puesto de maestro de capilla en Italia y también en Sicilia cuando era Virrey el Marqués de los Balbases, como declaró un Memorial suyo de aquellos días al solicitar la plaza de maestro de música del Príncipe de Asturias —aquel futuro Luis I, de efímero reinado— por haber fallecido el profesor que la ocupaba, D. Joseph Draghi Cardinalino. Según otro documento referente al mismo asunto, este músico había enseñado al Príncipe a tañer el clavicordio y hacía con él conciertos de música con mucho gusto por parte del real discípulo, y le consideraban a Facco la persona más calificada en Madrid para aquel desempeño. Fue, pues, admitido después de tomar varios informes secretos por los que se declaraba que tenía costumbres, trato y juicio muy buenos, sin que hubiese dado el menor escándalo jamás. Aceptado, por consiguiente, aquella elección prueba tres cosas: que Facco tenía también gran práctica en el clavicordio, gran aptitud para el desempeño de la función docente encomendada y capacidad para organizar en Palacio sesiones artísticas de conjuntos instrumentales. Su apellido, desde entonces, apareció en dos formas ortográficas: Facco, que era la original, y Faco, que tenía mayor sencillez.

En la primavera del mismo año fallece un violinista de la Real Capilla. El y Teodosio Dalp quedan tan igualados en los ejercicios de oposición, que los dos fueron admitidos con el goce de setecientos ducados cada uno, pareciéndole muy arreglada tal proposición al maestro de Capilla.

Tanta estimación se granjeó Facco en la corte, que al siguiente año de su llegada se le encomendó la tarea de poner música a la citada ópera, y fue cantada solemnemente; pero debería satisfacer poco a los oyentes,

cuando este músico veneciano ya no volvió a componer ninguna otra ópera o melodrama. Tampoco parece que produjera música para el culto de la Real Capilla, si bien se habrían podido reducir a cenizas las que hubiera compuesto al incendiarse el antiguo Alcázar en la fatal Nochebuena del año 1734.

También gozó de un sueldo como maestro de música del Infante Don Carlos, y cuando éste pasó a Nápoles como Rey, en 1734, él perdió su destino. Bastantes meses después solicitó, como gracia de la Real Piedad, que le siguieran satisfaciendo aquellos haberes con efecto retroactivo, lo cual más tarde fue concedido por el Monarca.

En otro memorial del año 1740 lamentó Facco que le dejasen de pagar sus haberes como maestro de música del difunto Príncipe D. Luis, desde el año 1733, aunque el Monarca había dispuesto que aquel músico siguiera percibiendo tal importe durante toda su vida como favor especial. Se informó favorablemente esta nueva petición, mas todo continuó en la misma forma. En vista de ello, siete años más tarde —es decir, en 1747— volvió a tratar dicho asunto, y en un certificado expedido por el secretario del Monarca y el contador de la Real Cámara se viene en conocimiento de que el ya difunto D. Felipe V había acordado, por Decreto de 26 de septiembre de 1732, que Facco siguiera con su sueldo como maestro de música del Infante D. Carlos desde el 1 de octubre de 1731, que percibía por ello una cantidad anual y que en 7 de abril de 1739 cesó aquel beneficio por un Real decreto que establecía la incompatibilidad de dos sueldos, pues obtenía ya uno como violín de la Real Capilla.

No hay en aquel expediente ningún otro documento posterior hasta 1757. En este año la viuda de Jaime Facco y sus dos hijos, llamados María y Jaime, repitieron la petición, según se deduce por un certificado de 10 de agosto, donde se declara que en 1739 se había establecido la incompatibilidad de dos sueldos.

Como apéndice de esta biografía añadiré que en la plantilla de músicos adscritos a la Capilla Real aparece el nombre de Pablo Facco —sin duda hijo de Jaime— desde 8 de julio de 1728 hasta su fallecimiento, acaecido el 2 de noviembre de 1769. Se expidió una declaración en tal

sentido por solicitud de su viuda, D.<sup>a</sup> Antonia Badía, la cual deseaba “gozar el fuero de la casa real que le corresponde”. Como las cosas de Palacio iban despacio, hasta nueve años más tarde aquella viuda no logró ver satisfecha favorablemente su petición. El viejo Jaime Facco, tras el estreno de su “melodrama” en 1721, no volvió a figurar como autor de música teatral, mientras que otros artistas italianos —Corselli, Coradini, Mele y Conforto— produjeron tras él varias obras de aquel género para la Corte española. Sin comentarios.

## VII

### CAYETANO BRUNETTI

Italiano, sí, por sangre y nacimiento; pero también español indiscutiblemente, por adopción y asimilación, fue aquel Brunetti, acerca de cuya vida y muerte, así como de sus rasgos psicológicos y su creación artística, se han dicho muchas y muy extraviadas cosas. Estuvo tan ligado a la música de cámara palatina en este Madrid de sus amores y sus triunfos, como compositor predilecto del filarmónico Monarca D. Carlos IV, que el Archivo del Palacio Nacional (antes Real) conserva una cifra verdaderamente asombrosa de producciones debidas a tan fecundo númen. El *Catálogo*, realizado por su conservador oficial D. José García Marcellán, menciona 33 sinfonías para pequeña orquesta, seis sextetos para cuerda, 63 quintetos —algunos concertantes— para cuerda, 12 tríos para violines y violonchelo, 49 sonatas para violín y violonchelo y, en más reducida cifra, diversas obras menores, ya instrumentales, ya religiosas.

Despertó este artista mi atención cuando preparaba mi libro *La Música en la Casa de Alba* (impreso en Madrid el año 1927) y cuando, por aquel tiempo lejano, efectuaba investigaciones sobre la música escénica existente en la Biblioteca Municipal de Madrid. Y al punto advertí contradicciones palmarias entre lo que los biógrafos decían sobre aquel músico y lo que realmente ponían en evidencia inequívocos testimonios docu-

mentales. Mis labores musicológicas de época muy posterior me permitieron ampliar los datos fehacientes y desechar aquello que los historiadores venían repitiendo, por copiarse unos a otros con facilidad notoria.

Según Fétis, en su *Biographie* famosa, y tras él, según los que le copiaban sin la menor vacilación, Cayetano —o Gaetano— Brunetti había nacido en Pisa en 1753, y sospechó que se trataría de otro Gaetano, pues aquél había dedicado una composición musical al Príncipe de Asturias en 1766, es decir, cuando sólo tendría trece años. Examinando yo por entonces la música teatral del siglo XVIII, conservada en la referida Biblioteca, advertí, entre la escrita para la *Comedia de García del Castal* (sic), que data de 1753 y figura como anónima, que su autor sería Brunetti, como decía una partichela. En aquel año el Cayetano de Pisa sólo contaba nueve años de edad, y en ese papel le daban el tratamiento de “don” al autor. Cuando apunté aquel hecho histórico, una pluma muy avispada llegó a decir en letras de molde que algunas cosas de mi citada obra hacían llorar de risa por lo peregrinas, cual aquella corrección cronológica. Tres años después vi confirmadas mis sospechas en el Prólogo que el Presidente de la Sociedad Francesa de Musicología, M. Gelrges de Saint-Foix, escribió para una nueva edición del libro publicado en el siglo anterior por L. Picquot bajo el título *Luigi Boccherini*.

Apoyándose en Fétis también se repitió corrientemente que había venido Brunetti a España, llamado por Boccherini en 1779 ó 1780, para suceder a Manfredi, añadiéndose que, por lo ingrato e intrigante, postergó a ese gran rival suyo, lo cual ha negado justamente M. Saint-Foix.

Yo, por mi parte, deshice crasos errores como resultado de mis lecturas en los manuscritos del Archivo del Palacio Nacional y en los libros de óbitos conservados en la parroquia de San Martín. Esquivando aquí minuciosos detalles, resumiré lo que al respecto he referido en algunas obras mías, para restablecer la verdad histórica en lo concerniente a una persona que dio lustre a la música de alto porte en las altas esferas de la segunda mitad del siglo XVIII, porque en el caso de Brunetti las inexactitudes se han empalmado y enroscado sin cesar.

No nació Gaetano —o Cayetano— Brunetti en Pisa. Tampoco era

hijo de aquel maestro de capilla llamado Antonio y padre de dos varones, llamado uno de ellos Gaetano también. Ofrece una prueba palmaria cierta partida de defunción que descubrí en un libro de óbitos de la referida parroquia madrileña, pues declara que en la calle de Molino de Viento, número 8, un sujeto llamado D. Esteban Brunetti, viudo de Doña Vitoria (sic) Perusini y natural de la ciudad de Fano (Estado romano), había fallecido el 23 de enero de 1777, añadiéndose textualmente: “Por heredero instituyó a D. Cayetano Brunetti, su hijo legítimo.”

No vino este artista a Madrid traído por D. Carlos III, desde Italia, para ocupar el puesto de primer violín en la Real Capilla, puesto que —según declara la documentación palatina— en 1767 había entrado en el último lugar del escalafón de su cuerda por su habilidad y “por ser mozo sano y con las demás prendas”. Ascendido paulatinamente por corrida de escalas, al fallecer ocupaba el tercer lugar de los violines.

Mal pudo proteger Boccherini a Brunetti, pues llevaba éste unos veinte años adscrito a la música de la Real Capilla cuando aquél ingresó —y precisamente sin oposición, dados sus méritos y sus relaciones con la Casa Real— para ocupar la primera vacante de violín.

No murió Brunetti, a la edad de cincuenta y cuatro años, presa del pánico producido por la entrada de los franceses en Madrid el 2 de mayo de 1808 ni falleció en una casa de los alrededores de la Villa del Oso y del Madroño, aunque así lo repiten los historiadores, pues, como he visto en la documentación del Archivo del Palacio Nacional, su óbito acaeció en los últimos meses de 1798 —es decir, unos diez años antes—, y allí consta que en diciembre, a causa de aquella defunción, hubo corrida de escalas en la cuerda de violines, pasando entonces a penúltimo lugar Don Juan Colbrand, el padre de la famosa cantante que más tarde contraería nupcias con el operista Rossini.

Finalmente, un Francisco Brunetti adscrito a la misma Real Capilla no era hermano, sino hijo suyo. Ingresó en el estío de 1786 o permaneció allí hasta que, como a tantos otros, quedó cesante al triunfar el absolutismo en el año 1823, por lo que, al modificarse la situación política del Reino, unos ocho años después, solicitó la reposición de su cargo. En re-

sumen, Cayetano Brunetti no era pisano ni vino a España traído por el Monarca D. Carlos III, ni formó artísticamente al lado de Boccherini, ni perjudicó a éste lo más mínimo, ni murió en el siglo XIX, sino en los últimos años del siglo XVIII. Todo esto es la pura verdad y nos complace registrar el ineludible restablecimiento de la misma.

## VIII

### JOSEF JOAQUIN VIRUES Y SPINOLA

Brilló con máximos honores en la corte española durante años, y pasajeramente en la vida musical madrileña, este militar favorecido por la fortuna. Hace su presentación psicológica la portada, impresa a todo lujo, de una obra en la que puso las mayores esperanzas de inmortalidad. De cabeza a pie dice así: “La Geneuphonia o Generacion de la Bien-sonancia música dedicada a S. M. la Reina nuestra señora doña María Cristina de Borbón (Q. D. G.), por don Josef Joaquín de Virués y Spínola, Caballero de las Ordenes nobles y militares de Calatrava y San Juan, condecorado con diferentes cruces de distinción civil y militar, maestrante de la Real de Ronda, mariscal de campo de los Reales Ejércitos, individuo de las Reales Sociedades Económicas de Motril y Sanlúcar de Barrameda, Académico de honor de la Real Academia de las Nobles Artes de San Fernando de Madrid, adicto de las tres clases del Real Conservatorio de Música, individuo de la Academia Filarmónica de Bolonia en la clase de Maestros de Capilla de Honor, etc. Adoptada por el Real Conservatorio de Música para único Método de Enseñanza de Armonía, Contrapunto y Composición [viñeta con instrumentos musicales]. De Orden de S. M. Madrid. En la Imprenta Real. Año de 1831.” Y al reverso, en letra de tipo muy pequeño, a diferencia de todas las anteriores, luce la expresión latina: “Non nova, sed nové.”

Impresa esta obra en gran formato, prodiga textos musicales, honrándose con el facsímil autógrafo de un *Canon* a cuatro voces escrito expre-

samente para la misma por el compositor Rossini y fechado en Madrid el día 22 de febrero de aquel mismo año. Además puede verse ahí un retrato del Sr. Virués, bello en verdad, y también significativo. Es un caballero con displicente aire de suficiencia, rígida mirada de individuo presuntuoso, cabellos abundantes, patillas pobladas, descomunal corbata, que lo presenta como cuidadoso convaleciente de una dolencia laríngea; ceñidísima casaca, que parece ceñir el busto hasta la opresión por miedo a un enojoso romadizo o a una terrible afección pulmonar. Una mano del infatuado caballero sostiene un libro abierto por la supuesta portada, en la cual resaltan ostentosamente cuatro vocablos ingleses, testimoniando un irrefrenable amor al neologismo sabihondil: "The Geneuphony or Polytonogamism." Al pie de este grabado resplandece sobre pajizo papel —en atildado facsímil— la firma autógrafa del Sr. Virués, a la cual sirve como peana una rúbrica menos artificiosa que las usuales en el siglo XVIII, pero cuya estructura parece querer pagar insoslayable tributo a la vieja tradición en materia de ornamentaciones caligráficas.

A esta obra, adoptada como único método para las citadas materias en los centros musicales docentes, había antecedido otra producción del mismo didáctico, a saber, un breve opúsculo titulado *Cartilla Harmónica*. Tenía siete años más que *La Geneuphonia*. Lo publicó por ser necesario innovar en absoluto las bases y el modo de enseñar esa ciencia musical, hasta entonces complicadísima, dilatada, ardua e insuficiente. Ahora, en el prólogo de su gran obra maestra —así, al menos, la consideraba él, y con él los admiradores incondicionales y los aduladores condicionados—, lamentaba "la moda actual de desacreditar con el silencio al que se teme oír replicar por escrito". Con aquella *Cartilla*, traducida al francés y a otros cinco idiomas, Virués había entregado el hilo de Ariadna para salir del laberinto armónico de la antigua escuela. Luego, con *La Geneuphonia*, presentó con gran amplitud su originalísimo sistema. Y como la imposición venía de las alturas, este volumen tuvo que ser adoptado al punto para la enseñanza por D. Ramón Carnicer y D. Francisco Andreví, dos catalanes que desempeñaban, respectivamente, la enseñanza de aquellas materias en el flamante Conservatorio y la dirección en la Real Capilla. Los

alumnos aplicados repetirían incansablemente aquellas sarta de polisílabos que parecían trabalenguas.

He aquí una muestra estilística de Virués: “Confieso espontáneamente y reconozco que la idea para la cual he inventado el nombre de Politonogamismo es una mera abstracción metafísica de un hecho bien perceptible, sí, pero cuyo primer elemento o causa es un misterio todavía impenetrable o a lo menos ignorado. Una hipótesis... tiene la misma utilidad que un principio evidentemente cierto...”

Como siempre ocurre, al apagarse la novedad de aquel sistema intrascendente y la influencia del personaje que lo había impuesto contra la ajena voluntad de los perspicaces, casi nadie se acordó de aquella gran obra suya, y muy pocos recordarían al autor después de su fallecimiento, acaecido en 1840. Mas, en todo caso, Virués era un personaje de altísimo relieve en el pretérito mundo musical español.

## IX

### FEDERICO MORETTI

Mal, muy mal, conocería a este músico español quien se guiase por la *Biographie Universelle des Musiciens...*, redactada con tanto cariño y tanta minuciosidad por F. J. Fétis, pues el tomo sexto de esta monumental obra dedica seis columnas a Francesco Morlacchi —el operista hoy olvidado, aunque pudo rivalizar con Rossini en sus días—, y unas páginas antes había reservado a D. Federico cinco líneas y media al decir en francés lo que sigue: “Moretti (El caballero), general español fallecido en Madrid en 1838, es autor de un tratado musical, *Grammatica razonada musical*, compuesta en forma de diálogo para los principiantes; Madrid, en la imprenta de Sancha, 1821, en 8.º.”

Así, ni más ni menos, con referencia a un músico casi tan admirado más allá de nuestras fronteras como Fernando Sor, dada su habilidad como intérprete de guitarra y autor de valiosas composiciones para este instrumento netamente hispánico, y con el cual tuvo de común el hecho de que

uno y otro abandonaran sus países natales para encontrar fuera de ellos consideración singularísima.

A Moretti le dediqué la merecida atención en diversos lugares de mi *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*. Transcribo aquí algo de lo que allí expuse. En el año 1799 era Moretti capitán del ejército y alférez de las Reales Guardias Valonas, como lo declaró la portada de su libro *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes, precedidos de los elementos generales de la música*. El italiano Moretti acabaría siendo brigadier de los ejércitos españoles, y el Tratado que ahora veía la luz en español había aparecido en lengua italiana siete años antes. Dicho autor resolvió presentarlo en un idioma extraño para él, según sus palabras, y ofrecerlo a una nación donde era peculiar la guitarra; pero se consideraba amparado por el hecho de haberlo dedicado a la Reina María Luisa. Esta obra ofrece interés por su vocabulario, entre otras cosas. Respecto a las siete notas musicales, dice: “La parte superior de la figura, que equivale al punto de los antiguos, se llama cabeza; garganta, lo que va desde la cabeza a la mitad de la línea perpendicular que se halla en todas las notas menos en la semibreve, y pie o cola, la otra mitad de la línea hasta abajo. Las rayas accidentales que se señalan en la garganta demuestran el nombre del punto, y las del pie o cola denotan su valor en el compás...” Con referencia a los accidentes, los dividía en “sensibles” (sostenido y bemoles, becuadro, punto y ligadura) y “mudos” (pausas, párrafos, etc.). Moretti recomendó allí a los ejecutantes que tuvieran “el cuerpo airoso y sin afectación”.

En 1824 publicó la obra *Sistema uniclave*, que era un ensayo sobre la unificación de las diversas escalas de música, reduciéndolas a una sola, y declaró: “Por medio del sistema uniclave, esto es, colocando las tres claves fundamentales en la segunda línea del pentagrama y sujetas todas a la clave de sol, se consigue que las notas representen verdaderamente la distancia que hay de una a otra de un modo claro y exacto, pues se halla fundado en la teoría de las octavas.” Después advertía que no había clasificado, para esos efectos, al octavín “y al flacholeto o caramillo”, es decir, a ese “flageolet” que por entonces aún despertaba entusiasmos en

el gran mundo filarmónico, tras un auge extraordinario en grado sumo. Claro que tal novedad no era absoluta ni mucho menos, pues análogos intentos se habían realizado con anterioridad en otros países, pero el propósito despertaba un interés que no decayó, sino que se mantuvo, pues en 1858 Frontera de Valldemosa, el músico protegido por la Casa Real, publicó una *Equinotación o nuevo sistema musical de llaves* (sin variar su figura), que alcanzaría la aprobación del Conservatorio de París y despertaría por doquier grandes admiraciones, aunque no tardó en ser olvidada.

Aquella *Gramática* mencionada por Fétis con breve detalle bibliográfico, constituye un fruto ingenioso, aunque sin gran novedad. Manifestó su portada que Moretti era en 1821 Brigadier de los Ejércitos Nacionales, Caballero de la Nacional y Militar Orden de San Hermenegildo, etc., y Académico de varias Sociedades y Cuerpos Literarios. Adosó una respetuosísima dedicatoria al Infante D. Francisco de Paula, y llevó por lema estas palabras latinas de Marcial: "Ut psallendi materiam discerent." Moretti había procurado ser breve y claro, siguiendo un método demostrativo. Mi biblioteca posee un ejemplar de la obra con estas palabras manuscritas: "Regalado por el mismo Caballero Moretti." La siguiente línea, donde figuraría la firma correspondiente, quedó cortada por la guillotina cuando se encuadernó ese ejemplar, hace un siglo largo, sin duda.

Como compositor publicó Moretti en el extranjero muy variadas obras para su instrumento favorito. También vio editadas, como *Opus XXIV*, unas composiciones para la voz, cuya portada, en idioma castellano, da noticias biográficas dignas de recogerse, pues dice al pie de la letra: "Doce Canciones con acompañamiento de Guitarra, compuestas y dedicadas a su amigo el Conde de Fife por el Brigadier D. Federico Moretti, Coronel de la Legión de Voluntarios Extranjeros, Académico Philarmónico de Bolonia, Socio de los Reales Conservatorios de Nápoles, etc. Arregladas para el Piano Forte por D. Manuel Rücker." Un ejemplar de esta obra se puede ver en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Refiere Mitjana que en las bibliotecas de Munich y Dresde se conservan obras compuestas por Moretti para su instrumento favorito. Y de

aquellas que guarda la Biblioteca Municipal de Madrid di yo cuenta en el III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología (Barcelona, primavera de 1936) al leer mi ponencia "Un fondo desconocido de guitarra".

## X

### FERNANDO SOR

Sí, Sor; mas no Sors, como suele mencionarse su apellido en las publicaciones extranjeras e incluso en algunas españolas de menguada magnitud y poca difusión, por haberse documentado sus autores en fuentes de otros países. Hoy es universalmente conocido merced a sus composiciones para guitarra, pero no tanto por otras producciones escénicas que hace muy cerca de siglo y medio subieron a los tablados en Francia, Inglaterra y Rusia.

Había nacido en Barcelona cuando faltaban veintidós años para completar su ciclo el siglo XVIII y cerró los ojos para siempre en París cuando apretaban los calores estivales de 1839, año en que Wagner llegó a esa capital y Verdi estrenó en Milán su primera ópera, en que Berlioz dio a conocer su sinfonía dramática *Romeo y Julieta* y en que Chopin dio a conocer sus famosos *XXIV Preludios*.

Cosmopolita Sor, por temperamento sin duda y por necesidad en parte, su vida ofrece rasgos novelescos. Huérfano de padre a los doce años, ingresó como niño de coro en el Monasterio montserratino, donde hizo su formación musical. No siguió la vida monástica, a diferencia de otros músicos que alcanzaron positivo renombre como artistas, sino que volvió al mundo seglar con el ansia de triunfar en el arte que le habría de dar con el tiempo gloria e inmortalidad. Durante cinco años fue en aquel cenobio discípulo del padre Anselmo Viola. Con este reputadísimo maestro de capilla estudió armonía, contrapunto y composición. Al abandonar aquel recinto sagrado ingresó en el ejército. Tanto le atraía la mú-

sica teatral que, teniendo tan sólo dieciocho años de edad, estrenó en el teatro de Barcelona (que se denominaría más tarde Teatro Principal, cuando se alzaron otros coliseos) una ópera muy gustada entonces, si bien pronto caería en el olvido. Se titulaba *Telémaco en la Isla de Calipso*. Unas razones adversas facilitaron su estreno, pues la empresa teatral andaba escasísima de óperas “por las circunstancias de Italia”, como he podido leer en una amarillenta página del *Diario de Barcelona*, y no vaciló en admitir ese agradable producto de un genio en agraz.

Trasladado Sor a Madrid, la Duquesa de Alba le encargó la composición de otra ópera sobre el libreto *Don Trastullo*, quedando la cosa en ilusorio proyecto por la inesperada defunción de tan linajuda protectora. Pasó luego a Barcelona para administrar unas propiedades del Duque de Medinaceli, componiendo entonces tres cuartetos, dos sinfonías, música religiosa y canciones con acompañamiento de piano y de guitarra. También los compuso luego en Málaga, siendo aquí jefe administrativo de una posesión real.

Pareciéndole a Sor estrecha nuestra Península, pasó a Francia en 1813, granjeándose la admiración de Méhul y de Cherubini. Marchó más tarde a Londres, y alentado por su amigo el Duque de Sussex compuso tres *ballets* escénicos: *La ópera cómica*, *La feria de Smirna*, piezas para piano a cuatro manos, y *Doce estudios* para guitarra. Vuelve a París, donde logra estrenar el *ballet La Cenicienta* en la Gran Opera. Da un salto a Rusia y en San Petersburgo estrena otros *ballets*, entre ellos el titulado *Hércules y Onfalia*, que constituyó un suntuoso festejo entre los organizados para celebrar la coronación del Zar Nicolás I. Marcha de nuevo a París, donde le depara poca fortuna otro *ballet*. Salta a Londres, donde estrena otro más; y aquí su ópera *La bella Arsenia* o *La varita mágica* subirá a un tablado, como obra póstuma, cuando Sor llevaba seis años en la tumba. En los últimos años de su vida estableció su hogar en París. Perdió aquí a su única hija, que era una notable pintora, y su vida se consume tras larga dolencia, muriendo pobremente este guitarrista eminente, que había contado con discípulos tan preclaros como nuestro Príncipe de la Paz y el Libertador de Argentina.

Las biografías dan pormenores sobre estas vicisitudes de un compositor eminente en su género. Dicen también que, por afrancesado, permaneció lejos de España. Sin embargo, amó nuestro país, dando prueba de ello un testimonio gráfico que hace no pocos años encontré en un fondo aún no catalogado de la Biblioteca Nacional. ¿De qué se trataba? De una obertura titulada *Hércules*, con dedicatoria dirigida a nuestro Monarca D. Fernando VII, donde Sor refiere sobre su propia firma que había presentado al Papa un himno de su composición a la Santa Cruz, lo que le granjeó una condecoración pontificia. Y entre la música escénica de la Biblioteca Municipal Madrileña, encontré un *Coro*, de Sor; es un himno patriótico incorporado a la música que un compositor teatral tan aplaudido entonces como olvidado hoy —aquel D. Manuel Quixano pintado por Goya— había escrito para la comedia *El genio Azur...* durante el luctuoso año 1808. De Quixano eran los otros dos números musicales, y aquél de Sor, inflamado por el ardor, contrasta con sus producciones guitarrísticas, admiradas en el mundo filarmónico desde hace más de un siglo, sin que ni su interés ni su importancia hayan decaído con el transcurso del tiempo.

## XI

### FRANCISCO ANDREVI

Este compositor, director y didáctico ilerdense nació en Sanahuja cuando corría el otoño de 1786 y falleció en Barcelona cuando avanzaba el otoño de 1853, después de haberse distinguido como preclaro artista en Madrid durante algunos años y en Francia durante otros años más. Vio la luz en el hogar de una familia muy pobre, y desde tempranísima edad sintió despertarse en él un inextinguible fervor musical. Desde Sanahuja él, como desde Tárrega —otra población ilerdense— Carnicer, pasó como niño de coro a la catedral de la Seo de Urgel, donde ambos, unidos fraternalmente por su amor a lo que solía llamarse “el arte divino”, hicie-

ron estudios que les permitirían alcanzar sólido prestigio y elevada consideración bien pronto, aunque por caminos divergentes, pues si uno siguió la carrera eclesiástica, el otro se entregó al cultivo teatral. Y andando el tiempo ambos se encontraron en Madrid, aquél como maestro de la Real Capilla y éste como director musical de la ópera y catedrático de Composición en el Real Conservatorio de Música, pues a ocupar ese puesto fue llamado sin vacilación por la Reina D.<sup>a</sup> María Cristina de Borbón cuando esta dama fundó aquel centro docente.

El precoz Andreví, con sólo diecinueve años de edad, opositó a la plaza de maestro de capilla en la catedral de Tarragona. Si grandes eran sus méritos, en cambio era poca su edad, por lo que no pudo admitírsele, aun reconociendo su gran valía. Un año después concurre con mejor fortuna a las oposiciones para un cargo semejante en la catedral de Tarifa, y triunfa, pero la invasión napoleónica le impedirá tomar posesión. En 1807 gana por oposición el magisterio de la catedral de Segorbe. Mientras lo desempeña concluye la carrera eclesiástica. En 1814 ocupa el magisterio de la iglesia barcelonesa de Santa María del Mar. De ahí pasa, en 1819, a la catedral de Valencia. Diez años después oposita al magisterio de la catedral hispalense. Reciente su triunfo, queda vacante la plaza de maestro en la Capilla Real, por lo cual se traslada a Madrid. Su triunfo es absoluto. Piensa desempeñar ese brillante cargo, después de aquellas correrías por España, hasta el día de su jubilación o de su muerte. Conviene advertir que en aquellas oposiciones tuvo por rivales a Carnicer, Eslava, Genovés y Soriano Fuertes (padre), venciendo a todos ellos en la brillantez. Transcurridos seis años se enciende la guerra civil en nuestra nación, entablándose la lucha entre carlistas y cristinos. Por desafectos al régimen fueron depuestos de sus cargos en la Real Capilla numerosos amigos suyos; él quiso compartir la suerte de todos ellos y no sólo dejó Castilla, sino España también. De su estancia en Madrid fueron fruto numerosas obras litúrgicas (misas, himnos, motetes, etc.) que hoy custodia el Archivo del Palacio Nacional.

Establecido Andreví en Burdeos, permaneció allí, durante nueve años, como maestro de capilla de la catedral. Por atraerle París, allá fue en 1845,

laborando como organista y maestro de capilla en una de sus principales iglesias. Impelido por la añoranza, volvió a nuestra Península cuatro años después; se estableció en Barcelona y desempeñó hasta su muerte el cargo de maestro de capilla y director de la escolanía en la iglesia de Santa María del Mar.

Como compositor fue muy fecundo y cultivó la creación de carácter religioso. No solamente escribió producciones destinadas al culto, sino también oratorios o dramas sacros, como *La dulzura de la virtud* y *El juicio final*. Compuso en Sevilla nueva música para las danzas de los seises catedralicios, y en Madrid una gran misa de *requiem* dedicada a la muerte del Rey D. Fernando VI. En París publicó un *Stabat Mater* a cuatro voces y coro *ad libitum*, dedicándolo a Su Alteza Real el Infante D. Sebastián Gabriel—que había sido declarado Académico de honor y de mérito en la Real Academia de Nobles Artes—, dándose la particularidad de que Andreví consignó en la portada de aquella gran obra musical dos aspectos sucesivos de su carrera artística: haber sido maestro de la Real Capilla de España, bajo el reinado de D. Fernando VII, y ser a la sazón maestro de música en la catedral de Burdeos.

Como didáctico le fue preciso familiarizarse con la farragosa y absurda *Geneuphonía*, de Virués, para enseñar a los niños cantores de la Real Capilla cuando se impuso dicha obra como texto único en los centros docentes por disposición real; pero laboró por cuenta propia más tarde. Así como antecedió a Eslava en aquel puesto palatino, asimismo le antecedió como autor de un *Tratado teórico-práctico de Armonía y Composición*, cuyas brevísimas palabras preliminares advierten que lo escribió expresamente para sus discípulos, con la sola mira de poner al alcance de todos el conocimiento simplificado de las reglas artísticas; tras lo cual se agregaba textualmente: “Me lisonjeo de haber allanado las dificultades que su estudio presenta a los aficionados.” Indudable alusión a la perniciosa *Geneuphonía*, obra de la cual —¡cosa bien sorprendente!— poseo un ejemplar que había pertenecido a nuestro personaje biografiado aquí, testimoniándolo esta declaración manuscrita: “Comprado en Barcelona al maestro Andreví en el día 19 de abril de 1853. Palmer (Rubricado).” El 23

de noviembre de aquel mismo año fallecía ese maestro que no había vacilado en desprenderse de aquel volumen, cuya lectura habría de proporcionarle pésimos ratos durante su residencia en Madrid.

También poseo un ejemplar del *Tratado teórico-práctico de Armonía y Composición*, de Andreví. Quedó impreso en la Ciudad Condal el año 1848. Bajo el nombre de su autor, la portada manifiesta con mal disimulada satisfacción un rasgo autobiográfico: "Maestro de Capilla que fue de la Real de S. M. Católica don Fernando VII (q. e. p. d.)." Traducida esta obra al idioma francés, se publicó en París el año 1849. Y a la vista del referido *Tratado* muy bien se advierte que D. Francisco Andreví jamás borró el recuerdo de su estancia en Madrid con honroso cargo, perdido para siempre como consecuencia de lides políticas ajenas a su propia voluntad y al arte que con tanta nobleza cultivaba a los dos lados del Pirineo, alternativamente.

## XII

### MARIANO RODRIGUEZ DE LEDESMA

Este cantante, compositor y director vino al mundo en Zaragoza cuando estaba muy próximo a expirar el año 1779, y falleció en la capital española cuando alboreaba el año 1848. Nació, pues, unos años después y murió unos años antes que Francisco Andreví. La comparación se justifica por el hecho de que muy bien podrían establecer dos vidas paralelas. Ambos adoraban la música, ambos abandonaron España por razones políticas, ambos estuvieron al frente de la Real Capilla durante algunos años y ambos dejaron como compositores una estela ya muy borrosa en nuestros días. Rodríguez de Ledesma sucedió a Andreví y antecedió a Es-lava en aquel destacado puesto palatino. Y cosa curiosa, la Real Capilla no le era desconocida ni mucho menos cuando ascendió a tan apetecible cargo, como luego se dirá.

Hizo Rodríguez de Ledesma su aprendizaje musical en la capital aragonesa como niño de coro de la catedral, siendo allí su maestro el direc-

tor de la capilla Francisco Javier García, conocido por "El Spagnoletto". Este aragonés, siendo joven, marchó a Italia y en ese país, invadido por el impulso porístico, produjo varias obras líricas de alto empeño que le granjearían gran renombre, por lo que, de retorno a España y dedicado principalmente al cultivo de la música religiosa, creó numerosas obras destinadas al culto que recorrerían triunfalmente todo el territorio nacional despertando profundas admiraciones, aunque la santidad del templo impedía recibirlas con aplausos contagiosos.

Cuando Rodríguez de Ledesma dejó de ser niño, cautivó por su bella voz de tenor. Por eso, en 1800, quedó incorporado a una compañía de ópera que debería representar en Sevilla, mas una Real orden prohibió entonces que se cantasen o representasen obras en idioma extranjero, lo cual torció prometedores rumbos destinados al logro de una carrera brillante. En 1805, estimulado por sus aficiones teatrales y su amor a la composición, es cantante y además autor musical en el teatro madrileño de los Caños. Dos años después abandona la escena por quedar adscrito a la Real Capilla como tenor supernumerario. El porvenir se le presentaba ya brillante, pero, transcurrido apenas un año, la invasión napoleónica y sus riesgos le hacen cambiar de rumbo, dirigiéndose a Cádiz. Con letra de Juan Nicasio Gallego compone aquí un himno patriótico en homenaje a los caídos por la patria, y lo da a conocer en una plaza pública de aquella ciudad. Llega su renombre al extranjero, por lo que colabora con Beethoven, Salieri, Czerny y otros artistas en un Album musical. En 1813 se asienta en Londres como profesor de canto, haciendo la competencia al reputadísimo Asioli, por lo que tendrá discípulas de tan elevada categoría como la Princesa Carlota. La Sociedad Filarmónica le nombra miembro honorario. Edita sonatas y canciones, elogiando una revista alemana el hispanismo de esas melodías tan gustadas en el británico ambiente.

Una vez derrotados los invasores en nuestra Península, vuelve a la misma Rodríguez de Ledesma. Renunciando al porvenir que le brindaba la ciudad del Támesis, se asienta en la villa del Manzanares, del Oso y del Madroño. Al punto queda nombrado tenor primero de la Real Capilla

y profesor de canto de la Infanta D.<sup>a</sup> Carlota. Escribe para la misma una colección de *Cuarenta ejercicios de vocalización*, de los cuales se harán, además de la edición española, una francesa y otra inglesa. Al organizar el Ayuntamiento madrileño una misa en memoria de héroes caídos el Dos de Mayo, le encarga la correspondiente música, pues ningún otro músico parecía mejor dotado entonces para recibir tal honor.

Aquella España de los bandazos políticos recibe a los Cien Mil Hijos de San Luis. Triunfa el absolutismo, y el admirado compositor-cantante, como tantos otros españoles, huye al extranjero. Se instala otra vez en Londres. Renueva los lauros de su juventud. En 1825 es catedrático de canto en la Real Academia de Música. Conoce las óperas weberianas e imprime nueva dirección estética a su producción, antes influida por el italianismo. Pasan más años, un nuevo bandazo político le favorece como a tantos otros expatriados, y en 1831 vuelve a Madrid. Pasan más años aún. Al iniciarse la guerra carlista, el maestro de la Capilla Real Don Francisco Andreví se expatrió y D. Mariano Rodríguez de Ledesma recuperó aquel cargo por disposición de la Reina Gobernadora. Produce obras de alto valor con destino al repertorio de la Capilla; inéditas hoy, se pueden ver en el Archivo del Palacio Nacional.

La documentación conservada en el mismo y consultada por mí con detención revela que Rodríguez de Ledesma, con el recuperado puesto, no era tan feliz como podía esperarse. Volvió a desempeñarlo con grandes entusiasmos y grandes ilusiones, sin que la realidad correspondiese a sus esperanzas ni a sus anhelos. La plantilla musical se había reducido considerablemente y no era posible desplegar el esplendor filarmónico que hubiera querido. Por eso eleva en 1841 una instancia sobre el particular, lamentando esa reducción en su Capilla, y hace atinadísimas comparaciones entre el cultivo de la música religiosa y la teatral, ésta pujante por entonces en Madrid, pues se representaban en los coliseos de la Cruz y del Príncipe las más célebres óperas del repertorio italiano. Aunque la Reina Gobernadora reconoció lo fundado de tales observaciones, declaró que sólo se mejoraría tal estado de cosas en la Real Capilla cuando mejorase la situación de la penuria económica reinante. Por todo ello Ro-

dríguez de Ledesma perdió su confianza, sus entusiasmos y sus bríos; así, pues, le sumió en un abatimiento profundo la esterilidad de que le hacía víctima el medio ambiente.

Al morir algo más tarde, también parecía condenado a pronta muerte su merecidísimo renombre. El año de su óbito fue aquel mismo en que su antecesor en la Real Capilla, Francisco Andreví, publicaba un *Tratado teórico-práctico de Armonía y Composición*. Ambos sobresalieron como compositores, pero no dejó Rodríguez de Ledesma ninguna huella bibliográfica de sus preciadísimas tareas como didáctico en el terreno de la creación musical.



MIS LABORES DE PENSIONADO EN LA ESCUELA ESPAÑOLA  
DE BELLAS ARTES DE ROMA

POR

FRANCISCO TOLEDO SANCHEZ



*El escultor D. Francisco Toledo Sánchez obtuvo por oposición una plaza de pensionado en la Escuela Española de Bellas Artes de Roma y la disfrutó todo el tiempo reglamentario visitando muy diversos países de acuerdo con las normas establecidas. Al término de la misma envió la Memoria correspondiente, donde, además de registrar sus actividades en el extranjero, hizo consideraciones artísticas dignas de leerse. Por ello acoge ACADEMIA los aspectos más importantes de la referida Memoria.*

CUANDO el pensionado que suscribe, por medio del concurso-oposición realizado, ganó la pensión de Escultura que con tanto interés y satisfacción ha disfrutado se dijo de él que venía a ésta en muy buenas condiciones por ser éste ya un escultor maduro. Nada más lejos de la madurez, afortunadamente para él, ya que la madurez, si se alcanza, puede ser una fea señal, y más si se logra en la juventud. Esto lo presentía y con fuerza lo notó inmediatamente al llegar a Roma y verla por segunda vez (pues ya la había visto primero en el año 1957) y en el recinto de la Academia al abrirsele la puerta del que sería su estudio por cuatro años. De ser verdad lo de su madurez habrían sido suficientes buenos músculos y materias primas para realizar una gran obra. No existe el canon que dé la medida del punto máximo que puede alcanzar en todas sus dimensiones la obra de arte. De lo contrario no le hubiese puesto Goya aquel pie a cierto dibujo cuando contaba ochenta y dos años: "Aún sigo aprendiendo." Así lo demostraron todos los personajes que, exentos de pedantería como él, han escrito la historia de las artes plásticas. Picasso mismo, al preguntársele la razón por la cual sus cuadros no parecían terminados, contestó

que se congratulaba de que así ocurriera, pues en el mismo instante en que lo consiguiera se consideraría muerto para el arte. A mi modo de ver, esto es una gran verdad aun pronunciada por boca suya.

La realización de una obra de arte es siempre una gran aventura. Nunca se puede prever su final, pues de no suceder así dejaría de ser una creación artística y pasaría a ser como una operación matemática.

Angel Ferrán dijo un día, poco tiempo antes de su muerte, que para crear había que llegar al estudio desposeído incluso del recuerdo del trabajo realizado en la sesión anterior para encontrarse en la presente como un recién nacido al arte, y así podría conseguir aportar algo nuevo. Pienso que el lograr con esfuerzo físico ese estado de pureza al que se refería Ferrán es imposible; sin estar tocado por la gracia divina mal se pueden arrancar de improviso las huellas de pensamientos y hechos pasados ni las cosas leídas en tantos otros.

El que ha conseguido o ha creído encontrarse en un estado de aislamiento o pureza para la creación en el arte, que tantos han sido en estos últimos tiempos, y me refiero a las generaciones abstractas o informales, tendrá que desistir de su empeño. Los seguidores de las corrientes nuevas del *Pop-Art* y demás ismos deberán desistir, porque, siendo humanos y teniendo que vivir en sociedad y cubrir las necesidades materiales, necesitarán restablecer el contacto que se ha roto entre público y artista.

Se han creado con el arte abstracto mundos nuevos a veces bellísimos, pero muy difícilmente los notará el espectador, ya que en las artes plásticas éste no participa en la ejecución de la pieza como ocurre en música, donde escucha y llega paralelo al desarrollo de la obra y alcanza en el final el momento de máximo goce o aburrimiento, según los casos. En pintura o escultura al espectador se le presenta de pronto la obra ya realizada; ésta le produce un choque, de atracción o repulsión, y el espectador necesita de tiempo, de mucho tiempo, quizá de más del que hoy se dispone, para dejarse ganar por la obra en la que no ha participado con el artista. Yo personalmente me encuentro contento de no sentirme aún maduro a pesar de lo trabajado en estos cuatro años. Hoy, para la continuidad artística, los valores se buscan en la personalidad individual;



TOLEDO SÁNCHEZ, FRANCISCO: *Jacob lucha con el Angel*. Grupo en bronce a tamaño natural. Envío del cuarto año de pensión en Roma.



cuanto más fuerte sea esta personalidad, tanto mejor; pero lo lamentable es que se coincida tanto en identificarla como más rotunda cuando la gestación de las obras ha sido más breve y lo creado suele ser más monstruoso, poniéndose al artista en el peligro de crear algo muerto por faltarle tantos órganos vitales a lo creado.

En definitiva, puede que tenga que ser así, ya que el sitio que hoy se le reserva al arte con preferencia es el museo y éste algo tiene de cementerio o asilo. Más que este final como meta me gustaría que las obras de arte buscaran objetivos más ligados a misiones que siempre han cumplido y que hoy pueden seguir cumpliendo.

Desconfiando de mi madurez, y convencido de que todo el camino está por andar en la obra de uno y de que en todas las ocasiones que se crea algo el camino se debe de recorrer desde el principio, he trabajado estos años apoyándome en esta creencia. Pienso que la creación artística es como las formas mismas de la Naturaleza: todas tienen algo de redondo si se las observa y analiza hasta en sus más pequeñas partes y las más palpables. Así se nos aparecen a la vista las flores, los árboles y los frutos. Una gota de agua suspendida en el aire tiende inmediatamente a hacerse redonda; la expansión del aire producida por la reacción de un vacío se extiende circularmente; cuando un cuerpo choca y penetra en otro también produce una expansión circular, y así tantas otras cosas.

Esto hace pensar que la forma circular puede ser la más perfecta; la vida de los seres humanos se desarrolla en grafismo semejante, pues empieza y termina en nada, por lo menos en la representación terrestre. Puede estar la creación de la obra de arte sujeta a este gráfico circular, pues empieza con recorrido de expansión hacia el todo y el nada, mas luego, como en el nacimiento de un niño, la transformación expresiva de la materia puede vivir o permanecer muerta. Sujeta a esta eventualidad está la creación de algo verdadero en arte. No creo que sea necesario ponerse en trance, como decía Ferrán, pues más bien el secreto está en poseer la gracia.

\* \* \*

En la Academia he realizado veinticuatro obras de escultura; a saber:

*Mujer que transporta un bulto, Hombre y mujer sentados, Anuncio del ángel a San José, Mujeres peinándose, Pelea de gatos, Mujer sentada, Lucha de Jacob y el ángel, Torero al espejo, Expulsión, Visitación, Retrato, Pequeña figura, Niñas desnudándose, Lucha de Jacob y el ángel, Sacrificio de Isaac, Mujeres gritando, Niobide herida, Hombre sentado, Descendimiento, Centauro, Desnudo, Niobide, Mujer sentada (retrato), Mujer peinándose (boceto).*

Todas estas obras tienen una expresión figurativa y están sujetos a intención temática sus títulos. Hago esta referencia al tema por lo mucho que se le aborreció en estos últimos tiempos como elemento inconveniente para la creación artística.

He realizado varias obras y un boceto por encargo de la Academia: una figura de mujer sentada, a tamaño natural; una composición en relieve con el tema *Deposición*, a tamaño de un metro ochenta por un metro veinte, y un boceto con dos figuras sobre el tema *Jacob y el ángel*, realizando este boceto a tamaño natural.

La realización de este trabajo podría justificar la estancia del pensionado en la Academia; mas, por otra parte, ese encargo intensifica la responsabilidad y conduce a un esfuerzo mayor y a mayor inconformismo por tener que conformar a un tercero. En mi caso el trabajo lo desarrollo, en este sentido, queriendo satisfacer el propio deseo plástico, con sentido autocrítico severo.

Con respecto a las obras que se realizan al margen de este encargo oficial ha de notarse la falta de generosidad para con el tamaño de las mismas, no siendo fácil esta generosidad por cuanto los medios económicos del pensionado son cortos y el transporte de las creaciones voluminosas es costosísimo.

Mi forma de trabajo para la realización de mis obras está dentro de estructuras figurativas formales. Ateniéndome a lo clásico interpreté formas humanas a través de la memoria estética, consultando en lo necesario el modelo, pero sin copiarlo, procurando captar el movimiento dinámico y el interno espiritual en la vida misma, pues al modelo inmóvil en el

estudio le falta el movimiento vital, se aburre y con ello se corre el riesgo de que a la obra le falte esencialidad. Libre del modelo, el deseo de creación permite transportar la obra por encima de la realidad material de éste hacia una verdad artística soñada. Me atengo a esta línea, aparte de mi experiencia ya corrida viendo a grandes artistas anteriores que no dejan lugar a dudas; si se piensa en un Donatello, sería absurdo suponer que alcanzara esa profundidad de alma con sólo un modelo. Y tratándose de un Giotto en su *Capilla de los Scrovegni*, donde intervienen centenares de figuras, ¿cómo se podría agenciar ese pintor un modelo para cada imagen representada, en una época tan difícil para procurarse modelos, y cómo extraería aquella síntesis poética expresiva? Ello se debió a que estos artistas poseían una gran memoria estética y una gran sensibilidad de equilibrio en correspondencias plásticas.

Ha sido para mí de gran utilidad lo visto en Roma, resto de Italia y en los viajes realizados por Francia, Inglaterra, Bélgica, Holanda, Alemania, Austria y Grecia. La vida de estos países, sus monumentos y ambientes artísticos, me dieron dimensión real de su magnitud.

Es Roma la ciudad a que he dedicado más tiempo y en la que he vivido con más intensidad el ambiente cultural y artístico, dedicando a la mayoría de sus museos, galerías de arte e iglesias múltiples visitas. De los museos visitados en muchas ocasiones por mí cito con preferencia el de las Termas, Capitolinos, Vaticano, Etrusco, Letrán, Berraco; galerías, las de Arte Moderno, Doria, Borghese, Nacional de Pintura, etc., e iglesias, las de Santa María de Transtevere, Santa Cecilia del Transtevere, San Juan de Letrán, San Pedro del Vaticano, San Pablo, San Lorenzo, Santa Inés de Extramuros, etc. Entre los acontecimientos artísticos acaecidos en estos cuatro años en la capital de Italia cito los de más importancia: Exposición retrospectiva de la obra del escultor inglés Henry Moore, en 1961; Escultura india, en 1961; Exposición de arte mejicano en todas sus épocas, en 1962; Arte precolombiano, en 1962; Arte hitita, obras en su totalidad del museo de Ankara, en 1963; Arte paquistaní, en 1963; Exposición de pintura sobre la Autoestrada del Sole, Exposición de pintura sobre la crítica, Exposición homenaje a Miguel Angel, Exposición de pintura, grabado

y escultura de Yugoslavia y Exposición de pintura y escultura Roma y el Lacio.

De las excursiones y visitas hechas a las cercanías de Roma, cito las villas de Tivoli, Palestrina, S. Vito, Romano, Cerveteri, Terracina, Tarquinia (tumbas etruscas), Frascati, Marino, Castel Gondolfo, Rocca di Papa, Zodiaco, Rieti, Gaeta Latina, etc.

El resto de Italia que visité fue el siguiente: Génova, Milán, Mantua, Vicenza, Udine, Padua, Venecia, Urbino, Siena, Bolonia, Florencia, Pisa, Perugia, Arezzo, Orvieto, Nápoles y otras más.

Recorrí también Francia en casi su totalidad en lo que a interés artístico se refiere. Comenzando por Bayona, me detuve en Burdeos, Anguleme, Limoges, Poitiers, Perigueux, castillos del Loira, Rouen, Chartres, Beauvais, Reims, Amiens, Metz, Dijon, Strasbourg, Nimes, Marseille y París. De todas estas ciudades he visto todo lo que tuvieran de interés artístico, como son sus famosas catedrales y abadías de estilo románico y gótico, muy interesantes, y museos, no menos interesantes. En cuanto a la arquitectura, del románico y del gótico francés admiré la unidad de conjunto que poseen y la claridad con que están definidos todos los elementos que la componen en ambos estilos. La escultura me pareció de una refinadísima sensibilidad, tocante a composición, idea y manera como está elaborada; y las vidrieras casi no tienen parangón con ningunas otras existentes en el resto de Europa.

Entre los acontecimientos artísticos que contemplé en mis cinco meses de estancia en París, aparte de recorrer y ver en su totalidad todos los monumentos, museos, palacios, galerías de arte e iglesias, reseño la XIX Exposición del Salón de Mayo de pintura, escultura y grabado en homenaje a Delacroix, particularmente interesante la pintura, en donde estaban representados con sendas obras muchísimos de los pintores actuales de fama internacional, tales como Picasso, Miró, Clavé, Tapiés, Saura, Matta, Riopelle, Chagall, Dufy, Fautrier, Bacon, etc.; Exposición retrospectiva de Mathieu; Salón de los Independientes, en el Gran Palais; "Joven escultura", en los jardines del museo Rodin; Exposición de los pensionados de la Academia francesa en Roma, en la galería de los jardi-

nes de las Tullerías; Salón de los Artistas Franceses, en el Gran Palais; Kandinsky, en el Museo de Arte Moderno, y múltiples personales en distintas galerías.

De Inglaterra fueron las ciudades de Dover, Folkestone, Canterbury, Windsor, Oxford, Cambridge, Gloucester y de un modo especial Londres aquellas a las que mayor interés presté.

En Bélgica admiré Brujas, Gante, Bruselas y Amberes. En Holanda visité Rotterdam —la ciudad en su totalidad moderna con magnífica urbanización y conjunto de monumentos modernos—, La Haya y Amsterdam. En Alemania vi Colonia. En Austria me sedujo Viena. En toda Grecia percibí un gran sabor poético, desde el paisaje, con sus gloriosas ruinas, hasta las gentes y animales que en ella moran. La imaginación me transportaba, como por arte de magia, a los siglos de su esplendor. De su arquitectura son para mí las ciudades ciclópeas de Tirinto y Micenas aquellas que más me conmovieron por la fuerza de sus piedras y el misterio que de ellas emana; y el teatro de Epidauros, de tan sabia y serena belleza arquitectónica. Aparte de Atenas, Micenas, Tirinto, Epidauros, Delfos y Olimpia he visto Eguminisa, Ionina, Arta, Agrimión, Messolongión, Patras, Pirgos, Orkhomenos, Matinia, Tegga, Esparta, Mistras, Argos, Termopilas, Lamia, Larissa, Trikala, Meteoras, las islas de Egina, Mykonos y Delos. Todo ello me dejó un recuerdo inolvidable.



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



## «CONJUNTOS HISTORICO-ARTISTICOS» Y «PARAJES PINTORESCOS»

El *Boletín Oficial del Estado*, en su número de 14 de junio de 1965, insertó unas instrucciones para aprobación de proyectos de obras. Por su interés, en relación con algunas actividades de nuestra Academia, reproducimos íntegramente aquel texto, el cual consta de dos partes: la aprobación por la Superioridad en comunicación dirigida al Ilmo. Sr. Director General de Bellas Artes y las referidas Instrucciones.

Ilustrísimo señor:

Vistas las instrucciones formuladas por la Dirección General de Bellas Artes para la aprobación de los proyectos de obras en las poblaciones declaradas en su totalidad «Conjunto histórico-artístico», y en aquellas contenidas en la lista formada por la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, al amparo del artículo 29 del Reglamento de 16 de abril de 1936 para la aplicación de la Ley del Tesoro Artístico Nacional;

Vistos la vigente Ley antes citada, el Reglamento de referencia, el Decreto de 22 de julio de 1958 y los respectivos de declaración de «Conjunto histórico-artístico» o «Paraje pintoresco»,

Este Ministerio ha resuelto aprobar las instrucciones antes referidas para la tramitación de proyectos de obras en las citadas poblaciones.

Lo digo a V. I. para su conocimiento y efectos.

Dios guarde a V. I. muchos años.

Madrid, 20 de noviembre de 1964.

LORA TAMAYO

Ilmo. Sr. Director general de Bellas Artes.

### INSTRUCCIONES PARA LA DEFENSA DE LOS CONJUNTOS HISTORICO-ARTISTICOS

#### POBLACIONES DE CARACTER HISTORICO-PINTORESCO

##### *Zona directamente afectada*

1. Toda la población actual, así como las nuevas edificaciones perimetrales, se considerarán «Conjunto histórico-artístico» propiamente dicho, y las obras que en el mismo se proyecten deberán someterse a la aprobación previa de la Dirección

General de Bellas Artes y cumplir las condiciones que se señalen en las presentes instrucciones.

### *Anillo o cinturón verde*

2. Alrededor de la población se establece una zona semirrural o anillo verde, cuya anchura será de 500 metros cuando no exista Plan General de Ordenación Urbana del término municipal, aprobado, por lo menos provisionalmente, de acuerdo con la Ley de 12 de mayo de 1956 (artículo 32, 2).

Al redactarse el expresado Plan General, se fijarán los límites precisos de dicha zona, partiéndose en principio de los 500 metros, que podrán ser circunstancialmente reducidos, con el fin de ajustarse a las realidades geográficas y urbanísticas importantes.

Dentro del anillo verde, se permitirán únicamente las siguientes construcciones:

a) Edificios hoteleros o similares, proyectados a base de pequeños pabellones, con una superficie inferior al 10 por 100 del total del solar.

b) Edificios agrícolas, edificios de tipo oficial (escuelas, mataderos, etc.) y edificios religiosos, culturales o de enseñanza, con una superficie edificada inferior al 20 por 100 de la total del solar.

c) Edificios de viviendas, unifamiliares o en pequeños bloques de cuatro viviendas como máximo, con una superficie edificada igualmente inferior al 20 por 100 de la total del solar.

En los tres casos anteriores, los edificios deben proyectarse en el estilo tradicional, tener una altura máxima en las fachadas de seis metros, con dos plantas habitables como máximo, y separarse de las medianerías una distancia mínima de cuatro metros.

### *Condiciones de uso*

3. En el caso de la población se permitirán todos los usos, con excepción de los usos industriales siguientes:

a) Talleres de cualquier tipo con motores cuya potencia sume en total más de 7 CVA.

b) Talleres o fábricas que requieren edificios con elementos de tipo industrial, tales como grandes chimeneas, depósitos visibles desde el exterior, etc., que produzcan ruidos o emanaciones inconvenientes para el ambiente general o que obliguen al paso de camiones por calles que no sean periféricas.

c) Talleres mecánicos de reparación de vehículos pesados o de máquinas agrícolas que obliguen al paso de dichos vehículos por las calles de la población o a su estacionamiento en calles o plazas no perimetrales.

4. Las industrias o talleres comprendidos en las excepciones anteriores, existentes en la fecha de aprobación de las presentes instrucciones o de declaración de «Conjunto», se considerarán como a precario, debiendo los Ayuntamientos procurar su desaparición paulatina, con las siguientes actuaciones:

a) Considerar como «fuera de ordenación», de acuerdo con el artículo 48 de

la Ley sobre Régimen del Suelo y Ordenación Urbana de 12 de mayo de 1956, los edificios en los cuales se hallen instaladas dichas industrias.

b) Imponer arbitrios con fines no fiscales de tipo progresivo a los usos impropios y a los edificios en los cuales se hallen instalados.

c) Ordenar la retirada inmediata de los elementos exteriores, tales como rótulos, pinturas de colores estridentes, etc., que sin resultar absolutamente necesarios para el funcionamiento de la industria o taller contribuyan a la exteriorización del uso impropio, así como también de los vehículos, máquinas o parte de las mismas estacionados o colocados en la calle, frente al edificio.

5. Teniendo en cuenta que la vida económica de estos «Conjuntos» debe orientarse exclusivamente hacia la industria turística, se fomentará en cambio los talleres de artesanía artística, los de mercado turístico y los de tradición típica local.

#### *Condiciones de volumen*

6. La altura máxima de las edificaciones será la dominante en la calle o plaza, con un máximo de diez metros, medidos desde la rasante de la calle en el centro de la línea de fachada hasta la parte superior de la cornisa terminal. Sobre esta cornisa podrán construirse las cubiertas, que tendrán la pendiente normal en la región, chimeneas, etc., y sólo en casos excepcionales, en los que no se perjudique la unidad del conjunto urbano, un cuerpo alto en forma de torre.

#### *Condiciones de estilo*

7. a) Condición general. La edificación se ajustará al estilo general tradicional de la población o región, no hallándose esta condición en contradicción con la aplicación de las tendencias y normas actuales de la Arquitectura. En ningún caso se podrán utilizar elementos o formas constructivas propias de otra región.

b) Materiales de fachada. Serán los corrientes en la localidad y región, con preferencia las piedras naturales.

Los ladrillos en ningún caso serán de tipo mecánico o fabricados mediante prensa. Los revocos serán los de cal o de colores discretos y dentro de la gama normal en la región.

Se prohíben en absoluto los mármoles pulimentados, las plaquetas de azulejo o de pasta vítrea y los otros materiales de tipo similar.

c) Huecos y voladizos. Los huecos (portales, balcones, ventanas, etc.) se proporcionarán con arreglo a los módulos tradicionales.

Se prohíben las tribunas cerradas y los balcones con antepecho macizo, del tipo llamado «de bañera».

d) Cubiertas. Se cuidará el aspecto de las cubiertas de los edificios, figurando la disposición de las mismas con todos sus detalles y elementos complementarios en el proyecto correspondiente. El tipo de cubierta será el usual en la región y en los edificios próximos a la misma población, sea éste de terraza plana sin alero, de teja árabe, de tierra cocida color natural, de pizarra, etc.

Todos los elementos situados sobre las cubiertas se tratarán arquitectónicamente, prohibiéndose de manera especial los depósitos de fibrocementos al descubierto y los anuncios publicitarios.

e) Paredes medianeras. Las paredes medianeras que queden al descubierto, aunque provisionalmente, se revocarán o cubrirán con materiales que armonicen con los de la fachada y con el aspecto general de la población. Se prohíbe en las mismas los tendidos con cemento bruñido y el asfalto y otros impermeabilizantes bituminosos al descubierto.

f) Establecimientos comerciales, rótulos y anuncios. La decoración publicitaria de los establecimientos comerciales (escaparates, vidrieras, rótulos) se desarrollará en los límites del espacio interior de los huecos de la planta baja, dejando libre y sin superposición de otros materiales que los propios del conjunto de la fachada las jambas entre los mismos y los dinteles o arcos. Encima del paramento de estas jambas, dinteles o arcos se podrán colocar solamente discretos rótulos de letras sueltas, en hierro forjado, bronce u otro material de calidad, y en ningún caso en «neón», plástico, etc. Quedan absolutamente prohibidos los anuncios luminosos en color.

En los proyectos de instalaciones comerciales deberán figurar el plano de la fachada completa del edificio, a escala no menor de 1.200, y una fotografía de la misma, sea cual sea el interés artístico que presente.

g) Queda totalmente prohibida la colocación de otros anuncios y carteles publicitarios o propagandísticos que los debidamente autorizados, debiéndose ordenar por los Ayuntamientos la retirada de los existentes.

#### *Construcciones e instalaciones de tipo industrial y uso público*

8. Depósitos elevados de abastecimiento de agua potable y casetas de transformadores de electricidad. Se proyectarán en forma tal que no perjudiquen el aspecto de conjunto de la población desde el interior ni desde el exterior, no pudiendo ser de cemento visto ni de estructura sustentante aparente de hormigón armado.

Estaciones de servicio para automóviles. En el caso de que queden emplazadas a menos de 500 metros de la población, se proyectarán con cubiertas del tipo dominante en la población y no podrán ostentar anuncios ni rótulos más altos que la línea de cornisa, la cual tendrá una altura máxima de cinco metros.

Tendidos de líneas eléctricas y telefónicas. Se cumplirá rigurosamente el artículo 34 del Reglamento de 16 de abril de 1936, de aplicación de la Ley del Patrimonio Artístico Nacional, el cual dice:

«Artículo 34. Queda prohibida la colocación de anuncios en los monumentos histórico-artísticos. Las Compañías de electricidad, telefónica, etc., no podrán adosar en ellos postes ni palomillas para sus servicios sin la previa autorización del Arquitecto de Zona, debiendo modificar los ya enclavados, a solicitud del mismo.»

Todo nuevo proyecto de instalación de tendido eléctrico dentro de la población deberá ser sometido a la aprobación de esta Dirección General, y se procurará que, por lo menos en las partes de mayor interés turístico, sea subterránea.

### *Obras de urbanización*

9. Los proyectos de obras de urbanización, embellecimiento, jardinería y alumbrado público, que debe ejecutar por su cuenta el Municipio, serán sometidos a la aprobación previa de la Dirección General de Bellas Artes. En las de embellecimiento, jardinería y alumbrado público artístico que realicen los Ayuntamientos, previo acuerdo con la Dirección General de Bellas Artes, contribuirá ésta económicamente con un mínimo de un 30 por 100. En la redacción de todos los proyectos de estas obras se cumplirán las condiciones que se señalan a continuación:

*Aceras.*—Las aceras se pavimentarán en piedra natural, encachado de piedra o canto rodado. En casos excepcionales podrán pavimentarse a base de hormigón de canto rodado lavado, previa muestra aprobada por la Comisaría de Zona del Patrimonio Artístico Nacional.

*Pavimentos.*—Serán normalmente de piedra (en losas, adoquines, encachado o canto dorado). En casos excepcionales, podrán utilizarse el hormigón de canto rodado lavado o el hormigón asfáltico encuadrado en fajas de piedra.

*Farolas de alumbrado.*—Se ajustarán a uno de los modelos aprobados por la Dirección General de Bellas Artes.

### *Terminación de las obras*

10. Queda prohibido dejar las obras iniciadas, sin terminar totalmente, en lo que afecta a sus partes exteriores.

En los edificios no terminados exteriormente en la fecha de aprobación de estas instrucciones, la Dirección General de Bellas Artes podrá conceder un plazo determinado para su terminación. En el caso de que este plazo no se cumpla, el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional podrá ejecutar las obras necesarias para la misma por cuenta del propietario.

### *Obras que requieren la aprobación de la Dirección General de Bellas Artes*

11. Requieren la aprobación de la Dirección General de Bellas Artes todas las obras que se deban realizar en la población y en su cinturón verde, con excepción de las siguientes:

a) Simples reformas interiores que no exijan modificaciones en las fachadas, incluyendo en estas últimas las de los patios.

b) Obras de reparación y sustitución de pavimentos interiores, mejoras interiores, retejos y obras de conservación en general.

### *Tramitación de los proyectos para su aprobación por la Dirección General de Bellas Artes*

12. Para no entorpecer innecesariamente la realización de las obras, la tramitación del proyecto podrá iniciarse, siempre a través del Ayuntamiento, sin los formalismos ni documentos de un proyecto completo, en forma de consulta o de anteproyecto.

Con este fin, todo propietario que desee realizar una obra, sea nueva, sea de reforma, de las señaladas en el apartado anterior, elevará la correspondiente instancia al ilustrísimo señor Director general de Bellas Artes, a través del Ayuntamiento, el cual la remitirá a la Delegación Local, o en su defecto al Delegado provincial de Bellas Artes.

Esta instancia deberá ir acompañada de los planos, por duplicado, de las fachadas, de las plantas principales y de las cubiertas y, facultativamente, de una Memoria explicativa.

De los dos ejemplares de los planos, después de su aprobación, uno, debidamente diligenciado, se devolverá al Ayuntamiento.

### *Inspección de las obras por la Delegación de Bellas Artes*

13. En cualquier etapa de la realización de las obras, los Delegados de Bellas Artes y los Arquitectos de Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional tendrán derecho a inspeccionarlas, controlar los posibles hallazgos arqueológicos y, de acuerdo con el Arquitecto Director, introducir las modificaciones no esenciales que se juzguen convenientes en vistas al ambiente histórico-artístico de la población.

### *Acción municipal*

14. Al amparo de lo que ordena la Ley de Régimen Local (artículos 101 y 243), los Ayuntamientos ejercerán una acción enérgica en lo que tenga relación con el cumplimiento de las presentes instrucciones, acción que en un plazo más o menos largo tiene que redundar en la mejora cultural y económica de la población.

Se recomienda a los Ayuntamientos la creación de Comisiones Municipales Mixtas de Estética y Defensa del Patrimonio Artístico Local, integradas por elementos municipales alternando con otras personas de la localidad, sea cual sea su profesión, que posean conocimientos en Arte e Historia y hayan demostrado su amor por los valores culturales y su interés por la defensa de los mismos.

## EL MONASTERIO DE SAN AGUSTIN, DE BURGOS

*En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 25 de noviembre de 1963 fue aprobado un dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente D. José Luis Monteverde, Correspondiente en Burgos, relativo a la declaración de monumento histórico-artístico a favor del monasterio de San Agustín, en dicha ciudad.*

Se conservan tres alas de su claustro, una entera y dos muy restauradas, en arcos y fustes de tipo cisterciense arcaizante, con columnas pareadas, de sencillos capiteles y arcos apuntados. Su interior se cubre con bóvedas de crucería complicada del siglo XVI, que se apoya sobre ménsulas del Renacimiento, conservando algunas góticas del XV; éstas son escudos heráldicos y todas *con más o menos ornamentación*. También su interior ha sufrido alguna restauración. Fuera de este recinto no queda resto alguno de su primitiva fábrica digno de mención. En cuanto a su historia, es importante para Burgos, pues, como fue sede de la imagen del Santo Cristo, fue lugar de peregrinación, sobre todo en época de Felipe II, y se conservan documentos que encabezan así: «En el convento de San Agustín, fuera o cerca de la ciudad de Burgos.»

En resumen, esta Real Academia considera poco arte y mucha historia, habiéndose acordado que la declaración sea como monumento provincial o local.

\* \* \*

## LA PLAZA DE ESPAÑA DE LORCA (MURCIA)

*En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 25 de noviembre de 1963 fue aprobado un dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Excmo. Sr. D. César Cort, relativo a la declaración de monumento artístico a favor de la plaza de España, de Lorca (Murcia), solicitada por el Ayuntamiento de la mencionada ciudad.*

«El Ayuntamiento de Lorca, el 7 de junio del corriente año, tomó el acuerdo de solicitar de la Dirección General de Bellas Artes la declaración de monumento artístico de la plaza de España, de aquella ciudad, en la cual, junto a la iglesia de San Patricio, que desde el 27 de enero de 1941 está declarada monumento histórico-artístico, se encuentran el Ayuntamiento, el palacio de los Moreno Rocafull y el porche de San Antonio.

La Alcaldía Presidencia, el 5 de julio del presente año, dirige instancia al Ilustrísimo Sr. Director General de Bellas Artes solicitando la declaración. Se acompañan fotografías con breves Memorias de los monumentos que se citan, donde constan los méritos, muy suficientes, para que sea declarado el conjunto de la plaza de España monumento nacional histórico-artístico. De este modo la Junta del Patrimonio Artístico Nacional podrá intervenir eficazmente en el arreglo de la plaza y sus alrededores, conservando los valores históricos y mejorando los artísticos.»

\* \* \*

### CONJUNTO HISTORICO-ARTISTICO FLORAL DE LA VILLA DE LAGUARDIA (ALAVA)

*En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 10 de diciembre de 1963 fue aprobado por la Comisión Central de Monumentos el siguiente dictamen, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Luis Menéndez Pidal, relativo a la villa de Laguardia:*

La noble villa de Laguardia constituye un magnífico conjunto medieval en la Rioja alavesa, conocida en la antigüedad por *La Guardia de Navarra*, perteneciente hoy día a la provincia de Alava.

Su fundación se remonta al año de 908, por el Rey Sancho Abarca de Navarra, sobre las ruinas de anteriores fortalezas éuskaras existentes en la elevada colina donde se extiende la villa, habiendo sido cercada con doble recinto amurallado y sus torres fortificadas, defendiendo los contornos de la villa medieval con sus importantes y nobles construcciones.

Se tiene en cuenta que, afortunadamente, todavía se conserva casi en su integridad gran parte de la antigua y amurallada villa, con seis únicas puertas de acceso, por donde se llega al poblado medieval de Laguardia, con estrechas y típicas calles o plazas donde se alzan palacios, torres y antiguas casas señoriales luciendo en sus fachadas escudos de armas pertenecientes a nobles linajes allí asentados desde entonces, así como numerosas e importantes iglesias, muchas de ellas con indudable interés artísticos e histórico, muy principalmente Santa María de los Reyes, magnífico monumento nacional levantado entre los siglos XIV al XVI, ya apreciado oficialmente por el Estado.

A la vista de las excepcionales circunstancias que concurren en la villa gótica de Laguardia con su privilegiado emplazamiento, y teniendo la villa un Museo Histórico de Antigüedades, que sostiene la Sociedad Amigos de Laguardia, esta Real

Academia propone al Estado declare *conjunto histórico-artístico floral* a la villa de Laguardia, corriendo a cargo de la Diputación Foral de Vitoria los cuidados para su mantenimiento y conservación, así como el estudio e investigación de sus valores en tan interesante *conjunto monumental*, en atención a su gran interés desde los aspectos histórico, artístico, típico y pintoresco del lugar.

\* \* \*

### LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN PEDRO, DE CIUDAD REAL

*En sesión celebrada el día 23 de noviembre de 1964 fue aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente D. José Antonio García Noblejas, correspondiente de Ciudad Real, para la declaración de Monumento Histórico Artístico a favor de la iglesia parroquial de San Pedro, de dicha población.*

Es quizá la más antigua iglesia parroquial de Ciudad Real, pues aun careciendo de noticia precisa de su erección, hay indicios suficientes para estimarlo así. Construida hacia mediados del siglo XIV, corresponde al momento en que Ciudad Real comienza a adquirir importancia urbana, por atención de los Reyes de Castilla hacia esta población realenga, enclavada en el campo de la poderosa Orden de Calatrava.

Su traza maciza es característica del gótico castellano, que en cierto modo recuerda la solidez funcional propia del románico. A aquel estilo responde el cuerpo principal del edificio, si bien la torre, renacentista, aparece como elemento de construcción muy posterior. La yuxtaposición de ambos estilos no resulta violenta, ofreciendo, por el contrario, un conjunto noble y armónico en el que la excepcional robustez de las líneas es nota destacada y original, manifestada especialmente en las proporciones de las naves (35 x 27 metros de planta, y altura máxima de sólo 14,5 metros en la nave central) y en los contrafuertes, en forma de cubos de la fachada occidental. Se trata de una construcción sobria y austera, exenta de adornos en todos sus elementos, en la que la estética juega sólo con líneas y colúmenes. El material empleado es también rudo y pobre: sillares más bien pequeños de caliza gris-claro del país en los ángulos y contrafuertes y en las nervaduras de las bóvedas; y el resto de la construcción hecha a base de aparejo pequeño de las calizas desiguales que abundan a flor de tierra en la comarca —«lanchas»—, tan representativas de la arquitectura manchega unidas con mortero de argamasa.

Sus tres naves presentan las expresadas características del gótico castellano. La torre, posterior por lo menos en un siglo, nada esbelta, por cierto —pero graciosa y

bien proporcionada en sus sobrias líneas platerescas—, en cuya fabricación se ha empleado el mismo material antes expresado, cubierta de pizarra y rematada de un campanil de evidente influencia flamenca, armoniza muy bien, con su aspecto macizo, con el resto del edificio.

La fotografía única al expediente es pequeña y poco expresiva, y sólo ofrece una idea remota de lo que es este templo, de acusada personalidad estética en la ciudad, original y representativa de arte y de la técnica arquitectónica del tiempo y lugar en que fue levantada.

En lo concerniente a su interior —naves y capillas— nos remitimos a la Memoria que figura en el expediente, completa y bien documentada sobre anteriores estudios de eruditos locales como Ramírez de Arellano y Hervás, que cita. Es muy interesante destacar el hecho de que de estas capillas, la Mayor fechada en 1473 ó 1474, y la del Sagrario o del Chantra D. Fernando de Coca, fundada en 1472, ambas en puro estilo renacimiento, constituyen unas de las primeras demostraciones del estilo nuevo o latino en la arquitectura religiosa castellana, lo que sin duda obedece a la importancia que alcanzó Ciudad Real en los primeros años del reinado de los Reyes Católicos, como consecuencia de haber defendido los derechos de la Reina Isabel frente a la Orden de Calatrava y el arzobispo de Toledo, partidarios de la Beltraneja, y de la creación de una Real Chancillería —la segunda del reino—, trasladada a Granada luego de su conquista.

Este informe fue elevado a la Dirección General de Bellas Artes el 28 de noviembre de 1964.

\* \* \*

## LA RIQUEZA ARQUEOLOGICA DE MENORCA

*En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 24 de febrero de 1964 fue aprobado un dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Joaquín M.<sup>a</sup> de Navascués, relativo a la declaración de conjunto monumental de toda la riqueza arqueológica de Menorca:*

Los vetustísimos monumentos megalíticos de las Baleares, talayotes, taulas, navetes y otros complementarios, son característicos de Mallorca y de Menorca, que ofrecen en este aspecto histórico-arqueológico contrastes con Ibiza, donde tan peculiar es la ausencia de aquellos como su colonización por los púnicos, contraste notabilísimo entre las islas del archipiélago en la antigüedad. Pero el cuadro de aquella

arquitectura es más completo en Menorca que en Mallorca, por faltar en esta isla las taulas y aún por la mejor conservación de los monumentos menorquinos. Doña María Luisa Serra, Apoderada del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional en Menorca, propone a la Dirección General de Bellas Artes la declaración de conjunto monumental de interés arqueológico a favor de la totalidad de los monumentos megalíticos de la isla, a cuyo fin eleva a la Superioridad la pertinente memoria; expone en ella la lenta destrucción de aquellos a través de los siglos, más por la acción humana que por la natural de los elementos; denuncia el hecho de que ya «la carretera general de Mahón a Ciudadela ha tragado un talayot de Llumena, inmediato a ella, y parte de la estación de Biniaiet, que había sido excavada en 1916 por Vives Escudero»; finalmente manifiesta recelos de que la destrucción se acentúe por causa de haber surgido en la isla «una verdadera fiebre de construcción», uniéndose «en la conservación de los monumentos en gravilla» «los intereses del propietario del terreno, del explotador de la empresa gravillera y del contratista de obras». Como apéndice incluye la memoria la relación por términos municipales de más de ochenta monumentos, de los que sólo una decena gozan de la protección legal mediante la declaración competente (núms. 128 a 137 de Monumentos Españoles. Madrid, 1953); pero entre esta decena no figura la notabilísima taula de Torre Trencada ni otros muchos que merecen igual estimación. La relación tampoco es completa, pues en ella no se enuncian más que los más importantes, y todos tienen idéntico valor, como lo reconoce la autora de la memoria al proponer la declaración de conjunto monumental a favor de la totalidad.

La propuesta es razonable, porque aunque se sabe que estos monumentos pertenecen al ciclo cultural megalítico del Mediterráneo, integrado por las tierras e islas del mar Egeo, las islas de Malta, Gozo, Sicilia, Cerdeña, Menorca y Mallorca y por la península Ibérica, apenas se sabe más de los monumentos baleáricos, pues su cronología es incierta en cuanto a su momento inicial dentro del milenio II a. C. y asimismo su filiación cultural y su relación con las análogas arquitecturas serde y peninsular. Se enfrentan dos grupos de teorías: la de los arqueólogos que sostienen el sincronismo del megalitismo balear con el de Creta y Micenas y la de quienes lo estiman con un último estadio de aquella cultura muy alejado cronológicamente del foco mediterráneo oriental. Los problemas que se ofrecen a la investigación son numerosos y complejos, y su discusión no está ultimada. En estas circunstancias los monumentos megalíticos baleares, y más concretamente los menorquinos que son los que ahora nos ocupan y los que ofrecen un cuadro más completo, proporcionan una documentación histórico-arqueológica tan nutrida y abundante que no puede perderse ni uno solo, pues en cualquiera de ellos podría encontrarse el detalle precioso y preciso que arrojará la luz sobre las cuestiones planteadas. Por

otra parte, su interés artístico y su importancia para la historia de la arquitectura son manifiestos. Finalmente, puede aducirse una última razón como consecuencia de las anteriores: su interés turístico, pues tales monumentos no pueden verse en otras partes por constituir una singular modalidad menorquina dentro del grupo cultural al que pertenecen. Las hermosas fotografías que acompañan a la memoria acreditan cuanto queda dicho.

En consecuencia, esta Real Academia considera que es aconsejable que la totalidad de los monumentos megalíticos de la isla de Menorca sea declarada conjunto monumental de interés histórico-artístico y que se formule la relación completa de aquellos.

Este informe fue elevado a la Dirección General de Bellas Artes el 10 de marzo de 1964.

\* \* \*

#### LA CIUDAD DE BESALU (GERONA)

*En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 6 de abril de 1964 fue aprobado un dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Correspondiente de Gerona, D. Miguel Oliva Prat, relativo a la declaración de conjunto histórico-artístico de la ciudad de Besalú, en dicha capital:*

La condal villa de Besalú, al noroeste de la provincia de Gerona y en la comarca de La Garrotxe, constituye uno de los conjuntos de población medieval más importantes de la provincia y aún de toda la región catalana.

Las circunstancias históricas y el abolengo de la población son estudiadas meticulosamente en el completísimo informe redactado por el Ilmo. Sr. Comisario del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional en la IV Zona, Dr. D. Carlos Cid Priego, quien ha reunido en su escrito un estudio acurado y meticuloso de las características monumentales de aquella villa que atesora nada menos que el mayor y más completísimo conjunto de monumentos románicos religiosos ambientados con no pocos testigos de arquitectura civil de la misma época; calles, plazas, mansiones, conventos, juegan combinados con el bellissimo paisaje de montaña que circunda a la villa, lamida por las aguas del Fluviá, ofreciendo un imborrable recuerdo a cuantos la visitan, siendo éstos en grandísimo número desde que ha sido divulgado y dado a conocer con mayor vuelo la riqueza artística de la condal villa bisuldunense.

Ya deberíamos remontarnos a tiempos ibéricos para dejar constancia de los primeros vestigios que la villa de Besalú ha aportado en su subsuelo. En el promontorio donde se asentó en tiempos medievales el castillo de los poderosos condes; la iglesia del mismo, luego breve sede episcopal y más tarde canónica agustiniana, han revelado los primeros hallazgos de cerámica ibérica y otros vestigios romanos, algunos reconocidos años atrás por el firmante, parte de los cuales se conservan en el Museo Arqueológico Provincial de Gerona.

Asimismo y en el citado emplazamiento existe la iglesia de Santa María, obra del siglo XI, de la cual se conserva tan sólo la maravillosa cabecera.

En las inmediaciones de la población, y dentro de su término municipal, acaban de ser reconocidos nuevos restos romanos, consistentes en una villa, acaso el asentamiento de *Bisulrunum*, que ha empezado a excavar por la benemérita entidad Amigos de Besalú y su Condado y con fondos municipales y provinciales, conservándose los materiales recogidos en aquellas excavaciones en el naciente Museo de Besalú, reconocido por la Dirección General de Bellas Artes y clasificado con la denominación de «Colección Arqueológica Municipal de Besalú».

Reconocido el interés de la villa romana, de las ruinas descubiertas y de los restos, que deberán mantenerse *in situ*, ha sido proyectado proceder a la adquisición de los terrenos afectados por la misma con fondos de la Excm. Diputación Provincial de Gerona.

Por otra parte, a orillas del Capellada, en su vertiente izquierda y junto a la carretera de Figueras denominada de Besalú a Rosas, existe otro yacimiento reconocido y descubierto por el Sr. Oliva Prat perteneciente asimismo a tiempos prerromanos y de los primeros años de la romanización.

De la época medieval de Besalú y de tiempos de su condado, tan floreciente en nuestra Marca Hispánica, existen las tres iglesias de Santa María, San Pedro (monasterio benedictino) y San Vicente, parroquia de la población. Las tres gozan ya desde hace más de treinta años de la declaración de monumento nacional y en ambas se ha intervenido sucesivamente en los últimos años. En Santa María se llevaron a cabo trabajos de consolidación a cargo del propietario del monumento y presidente de la entidad Amigos de Besalú D. Salvador Vilarrasa Sicra, mecenas de la villa y protector de la misma.

En San Pedro, de Besalú, se procedió a la limpieza total del monumento, cuyo interior había sido incendiado en los tristes días de 1936, trabajos que llevó a cabo la parroquia y el obispado.

La restauración de la iglesia de San Vicente, resquebrajada por el incendio de los postreros días de la guerra de Liberación, cuando los marxistas la utilizaron para depósito de gasolina, incendiándola tras su retirada, quedó tan afectada que

las obras han importado cuantiosas sumas, hasta terminar totalmente en 1963 con aportaciones estatales, provinciales y de la localidad reunidas para lograr tan necesaria y elevada restauración.

Con estos trabajos, más aquellos que en la actualidad se llevan en proyecto para el presente año, la villa de Besalú ha renacido de su letargo, mantenido largos años, coadyuvando asimismo a ello la creación de la entidad Amigos de Besalú y de su Condado ya citada, que ha mantenido en calor a la población al formar en las filas de ella los elementos más representativos de la misma, representaciones provinciales y aquellos oriundos de la villa que residen fuera de ella.

Por otra parte, la declaración de Monumento nacional a favor del puente medieval de Besalú que cruza el Fluviá, obra importantísima para Cataluña y única en su género, ha representado la iniciación de los trabajos de restauración del citado puente que lleva a cabo el Servicio de Ciudades de Interés Monumental del Ministerio de la Vivienda con un presupuesto que rebasa los tres millones de pesetas.

Existe además la iglesia de San Julián o del antiguo Hospital, con portada románica de extraordinaria belleza escultórica—como los demás templos bisuldunenses—, que siendo de propiedad municipal acaba de ser cedida para albergar el naciente Museo o colección Municipal de la villa.

Además de todo lo citado, el conjunto arquitectónico civil comprende varias casas románicas y góticas, palacios, abadías y otros monumentos y aspectos típicos que por la riqueza de su construcción y la belleza de su formato y ambiente precisan de cuidados para que las transformaciones modernas no afecten a sus estructuras tradicionales. Por todo ello, se hace imprescindible la declaración de conjunto histórico-artístico que ha sido solicitado por todos los estamentos de la localidad y de la provincia, siendo objeto del expediente que se acompaña en el presente Informe.

Es necesario considerar a Besalú todo un Monumento, formando formidable conjunto las plazas de San Pedro y de España, porticada la última y en la cual se han llevado a cabo algunas revalorizaciones y unidas ambas por la calle del Cañón. La plaza de San Vicente y los alrededores del monumento, ya libre de construcciones parasitarias modernas que impedían su contemplación. La calle Vilarrasa, con numerosas casonas románicas de los siglos XII-XIII y de hasta el XIV. La impresionante calle del Conde Talleferro, con un soberbio palacio del siglo XIII, porticado en su planta baja con galería de ventanales triples *triforas* en la noble mansión única en España que aparece en numerosos libros y trabajos dedicados a la arquitectura civil española. En la misma calle existen otras casas señoriales y el palacio de los Condes, hoy Cuartel de la Guardia Civil.

Las calles Portalet, Ganganell y Horno poseen asimismo interesantes conjuntos.

Asimismo es notabilísimo el núcleo del barrio judío o «call» de la villa medieval, formado por varias estructuras de casas y recovecos juntos a las murallas que flaquean el río Fluviá, constituyendo una curiosísima amalgama de construcciones vetustas que conviene restaurar y mantener.

La casa convento, antiguo palacio, de religiosas del Corazón de María.

Las nobles casas Llaudés, con patio románico, también único en su género. La casa Zafont, la antigua abadía y otras de singular interés arquitectónico y monumental, incluidas todas en el plano del casco urbano de Besalú a escala 1.2000 que se ha proporcionado.

Por todo lo expuesto esta Real Academia considera se le otorgue la declaración de conjunto histórico-artístico, pero debe señalarse la linde de la ciudad histórico-artística, dando a conocer los nombres de las calles y plazas que dan esta linde.

Este informe fue elevado a la Dirección General de Bellas Artes el 5 de abril de 1964.

\* \* \*

#### LA CIUDAD DE LERMA (BURGOS)

*En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 4 de mayo de 1964 fue aprobado un dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Francisco Javier Sánchez Cantón, relativo a la declaración de conjunto monumental a favor de la ciudad de Lerma (Burgos):*

Pocas localidades habrá en España más merecedoras de que sean vigiladas y protegidas que esta creación urbana obediente a idea y plan de un solo hombre: el poderoso Duque de Lerma, valido y ministro universal de Felipe III, y obra, en realidad, de dos arquitectos: Francisco de Mora y el carmelita Fray Alberto de la Madre de Dios. El primero continuado en parte por su sobrino Juan Gómez de Mora. El segundo hasta ahora apenas nombrado y que se nos revela como continuador fiel del arte de Juan de Herrera en años en los cuales asomaba el barroquismo.

La unidad del impulso y la rapidez en la ejecución de las obras—todo se desarrolla entre 1602 y 1617—da a Lerma fisonomía peculiar y sorprendente por lo regular de las construcciones, el empleo de los mismos materiales, la armonía con que se ordenan las moles del palacio, la colegiata, los varios conventos y la misma puerta de entrada a la villa. Añádase que la edificación del caserío, aun la del posterior al siglo XVII, no disuena, por lo que se llega a tiempo de evitar, con un orde-

namiento razonable, riesgos atentatorios a la nobleza total de plazas y calles en mucha parte porticadas, parque y edificios, incluso los puentes sobre el río Arlanza.

La Lerma monumental dio tema a la tesis doctoral del catedrático D. Gratiniano Nieto Gallo, que, apadrinada por D. José Camón Aznar, fue leída en la Facultad de Letras de la Universidad de Madrid el 16 de enero de 1955, ante un tribunal del que también formaban parte los Sres. Angulo y Sánchez Cantón. Estudio concienzudo y documentadísimo, mereció el sobresaliente y el premio extraordinario. Por su extensión y muy cumplida ilustración no se ha publicado más que en breve y sustancioso extracto, del que consta un ejemplar en el expediente, al que acompaña fotografías abundantes y de buena calidad.

Bastaría ser Lerma producto de la voluntad del discutido y discutible gobernante para que se le prestase el cuidado que necesita y se promoviese su visita fácil y cómoda dada su localización. Pero ha de señalarse la peculiaridad de su arquitectura posescurialense, severa y sobria, grandiosa en los volúmenes. La unidad apenas se rompe en la colegiata, abovedada con ojivas sobre columnas cilíndricas con capiteles jónicos.

Alguna obra de arte singular resta en la villa, como la bellísima orante de bronce de D. Cristóbal de Rojas, Arzobispo de Sevilla, única magistral escultura de tamaño grande del gran orfebre Juan de Arfe, y como la copia de la parte superior del políptico de la *Adoración del Cordero Místico*, de Juan van Eyck, que se conserva en San Bavón de Gante.

El conjunto, que los enemigos del Duque de Lerma calificarían de alarde ostentoso y que piadosamente pudiera interpretarse como expiatorio de sus culpas dado el destino religioso de la mayor parte de las edificaciones, merece y reclama atención urgente por parte de los poderes públicos.

Este informe fue elevado a la Dirección General de Bellas Artes el 8 de mayo de 1964.

\* \* \*

#### LA VILLA DE BRIHUEGA (GUADALAJARA)

*En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 18 de mayo de 1964 fue aprobado un dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Luis Menéndez Pidal, relativo a la declaración de monumento histórico artístico de toda la villa de Brihuega. Dice así su texto:*

Según consta y demuestran los argumentos de la petición y fotografías anejas la histórica villa de Brihuega es muy interesante no sólo por su historia, sino por su situación pintoresca, lo castizo y típico del caserío y la serie de edificios nota-

bles, unos en el orden histórico y otros en el artístico, tales la monumental y antigua Real Fábrica de Paños con sus bellos jardines dieciochescos estilo Le Notre, las iglesias de Santa María y San Felipe, la portada de San Miguel, dos conventos de monjas, restos de la sinagoga, varias casas blasonadas y el castillo de Peña Bermeja o el cinturón de murallas, en gran parte subsistentes igual que sus puertas, de La Cadena y Cozagón. Este conjunto urbano merece que se le conserve sin inadecuadas edificaciones modernas y de gusto discutible o mejor dicho condenables y que le bastardeen.

La villa de Brihuega ocupa el fondo de una especie de embudo a media cuesta entre la meseta alcarreña y el valle del río Henares, sin posibilidad de extenderse fuera de la muralla, pues está encajonada entre agrias pendientes y por el norte lo impide el umbroso parque natural de las Eras del Agua. Intramuros quedan espacios vacíos donde asentarán los grupos de casas que se proyectan, y aquí está el riesgo de que su arquitectura o enlucidos desentonen lastimosamente con el típico caserío actual, de indudable interés, incluso turístico.

Por todo lo expuesto esta Real Academia, corroborando el criterio sustentado en la solicitud que aquí se informa y en virtud de lo expuesto en los párrafos anteriores, opina que debe ser declarado monumento histórico-artístico el conjunto urbano de la villa de Brihuega.

Este Informe fue elevado a la Dirección General de Bellas Artes el 23 de mayo de 1964.



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



### *Dos públicas y solemnes recepciones académicas*

Se celebró la del Académico electo Excelentísimo Sr. D. Enrique Segura Iglesias el día 14 de febrero bajo la presidencia del Serenísimo Sr. Director de la Corporación, S. A. R. el Infante D. José Eugenio de Baviera y Borbón, a quien acompañaban en la Mesa el Excmo. Sr. Ministro de Educación Nacional; el Presidente del Instituto de España, Excmo. Sr. Marqués de Lozoya; el Director de la Academia de la Historia, Excmo. Sr. D. Francisco Javier Sánchez Cantón; el Censor, Excelentísimo Sr. D. Francisco de Cossío; el Tesorero, Excmo. Sr. D. José Yarnoz Larrosa, y el Bibliotecario, Excmo. Señor D. José Subirá Puig.

Ocupaban sitios distinguidos en los estrados el Excmo. Sr. Director General de Bellas Artes, D. Gratiniano Nieto, el Sr. Marqués de Nantouillet, el Académico de la Española Excmo. Señor D. José María de Cossío y varios Académicos de Bellas Artes y de otras Corporaciones hermanas. Entre el público, muy distinguido, se encontraba la Princesa de Baviera acompañada de su hija.

Abierta la sesión, el Sr. Secretario manifestó que la misma tenía por objeto dar plaza al Académico electo Sr. Segura, el cual ocupaba en la Sección de Pintura la vacante producida por defunción del Académico electo Excelentísimo Sr. D. Rafael Pellicer Galeote.

Entró el recipiendario en el Salón acompañado de los Excmos. Sres D. Fernando Labrada y D. José Aguiar. Leyó su discurso de recepción, que versaba sobre el tema «Consideraciones sobre el retrato en la pintura». Después de ensalzar la memoria de D. Valentín de Zubiaurre, última persona que ocupara el sillón reservado ahora a él, justificó la razón por la cual había elegido ese tema, «no obstante lo arduo, porque el retrato necesita que se rompan lanzas en su favor y se lo enaltezca en la justa medida de su importancia».

Y siguió diciendo:

«Yo quisiera contribuir, a través de este pequeño trabajo, a esa reivindicación de un género que en nuestros días se pretende subestimar, cuando no despreciar, en nombre de obcecadas vanguardias y credos arbitrarios. Y me dispongo a esta empresa en el ánimo de que vuestra benevolencia y comprensión ha de perdonar por el propósito lo que no consiga en el intento.

»Con harta frecuencia oímos la especie de que en los últimos cincuenta años la pintura ha abandonado el retrato porque existen medios mecánicos para realizarlo con perfección incomparable, no quedándole al artista otro recurso que las deformaciones expresionistas, la caricaturización intencionada o el simbolismo surrealista. Yo creo que esto, sobre gratuito, es monstruoso. No me parece que exista tal crisis ni que haya razones para proclamarla. La verdad es otra: la verdad es que no se ve

o se quiere no ver las excelencias del buen retrato, las cualidades propias que lo distinguen del retrato mediocre, del retrato realizado amaneradamente, según recetas al uso de pinceles rutinarios. El auténtico retrato es algo más que la mera reproducción exacta de unas facciones y unos rasgos: es una creación artística singular, irrepetible, dotada de vida propia que se da, palpitante, sobre el lienzo, de una vez por todas, con la vibración misteriosa de lo único. Por otra parte, nada tiene que ver esta labor de creación pura—sí, auténtica actividad creadora—con la servil imitación del modelo y la sujeción a unas reglas rígidas, esclavizadoras del genio. Todos conocemos cuánta variedad de estilos, procedimientos y técnicas caben en la interpretación retratística desde los geniales balbucesos y encantadora ingenuidad de los primitivos hasta la perfección casi fotográfica de la escuela naturalista.»

En histórica síntesis el Sr. Segura marcó la evolución del retrato desde los tiempos más remotos hasta nuestros días. Y recapitulando, para conclusión, la estética del retrato, declaró finalmente:

«El auténtico retrato debe ser como el punto de intersección de los dos mundos en que toda mente humana se asienta a horcajadas: el mundo exterior u objetivo al que pertenece el modelo y el mundo interior o subjetivo del pintor. Quien logre dejar sobre el lienzo esa ecuación de los dos mundos, ideal, difícil, habrá logrado el verdadero retrato; esa realidad de rara esencia, utópica, irrealizable casi. Tal debe ser la hazaña del pintor de retratos: tender un puente entre dos mundos extraños entre sí, aunque vecinos, como lo es la vida del alma en este mundo. Juntar nuestra verdad individual, subjetiva,

con la verdad del mundo en una identificación única entre el infinito de los posibles. Es decir, ver a los demás en su verdad desde nuestra verdad.»

Contestó al recipiendario con erudición y galanura el Excmo. Sr. D. Francisco de Cossío, Secretario de la Corporación. Trazó una síntesis de la personalidad artística del Sr. Segura desde su época estudiantil en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, en la ciudad sevillana, hasta los días presentes; y como el retrato constituye el eje fundamental de su vida de pintor, hizo atinadísimas consideraciones en torno a ello, recordando que toda la pintura de siempre, desde sus orígenes, se mueve en torno del retrato, y afirmando que el retrato, como creación pictórica, queda al margen de la pintura informal. A esta contestación pertenece el párrafo que aquí reproducimos:

«La persona humana ha sido siempre en la pintura un elemento esencial. Lo mismo en los temas religiosos, que en los sociales, que en los históricos, que en los costumbristas. Pero el retrato, como tema, se caracteriza por ser la recreación de una persona determinada que, en la mayor parte de los casos, el retratista no elige, sino que se presenta a él para que la retrate. Entonces si el retratista es bueno se encuentra en el caso no sólo de traducir en el lienzo el parecido físico, sino el parecido espiritual, el que podemos llamar carácter. Por esto Céspedes pensaba que todo buen retrato, aun más que por la perfección del parecido físico, era bueno por tener una valiente cabeza.»

Ambos discursos fueron aplaudidísimos y el acto se cerró imponiendo al Sr. Segura la medalla treinta y tres, emblema de nuestra Corporación.

\* \* \*

La recepción del Académico electo Excmo. Sr. D. Francisco Iñiguez Almech se celebró con igual solemnidad el día 23 de mayo. Ocupó la Presidencia el Serenísimo Sr. Director, teniendo a su derecha al Sr. Sánchez Cantón y al Secretario, Sr. Cossío, y a su izquierda a los señores Angulo y Subirá, Censor y Bibliotecario respectivamente. Asistieron al acto miembros de nuestra Corporación, de otras Academias y representantes de varias Entidades, así como también un numeroso público que llenaba completamente el Salón.

Una vez abierta la sesión, refirió el Sr. Secretario que la misma tenía por objeto dar al Académico electo Sr. Iñiguez posesión de la plaza de la Sección de Arquitectura producida por defunción del Académico y Director que había sido de nuestra Corporación Excelentísimo Sr. D. Modesto López Otero. Entró el recipiendario en el Salón acompañándole los Arquitectos Excelentísimos Sres. D. César Cort y D. Luis Menéndez Pidal y leyó su discurso de recepción, que versaba sobre el tema «Las trazas del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial».

En las primeras palabras de este discurso se dedicó un sentido recuerdo al Sr. López Otero, que tan honda huella había dejado como Académico y como Director y que por doquier desarrolló sus cualidades humanas y profesionales tan meritorias.

Con profundo conocimiento de la materia, en donde todo está pesado y medido, sin aventurar hipótesis arbitrarias ni conjeturas caprichosas, el Sr. Iñiguez trató con firme paso y seguro conocimiento el vastísimo tema de su discurso. Seguir las trazas para la obra de El Escorial, tal como él las expone, ocuparía no pocas páginas de nuestro Boletín. Bosquejaremos tan sólo el plan

desarrollado con tanta lucidez. Primero, explicación del ambiente; a continuación, las primeras trazas; después, las trazas y modelos reformados, presentando la materia con gran riqueza documental y preciosos pormenores. Las trazas de Juan de Herrera prosiguen la materia y son objeto de minucioso examen la iglesia, con la obsesión del sepulcro que tenía el rey Felipe II, la cúpula, los brazos del crucero, el coro, la cripta, las capillas, etc. Ofrece particular interés lo relacionado con los afares helenísticos y vitrubianos de las proporciones numérica y geométrica, las cuales recaían también sobre la música, incluida entre las artes liberales que integraban el *cuadrivium*.

El discurso se epiloga con notas y bibliografía y el volumen se cierra con treinta y ocho láminas que presentan variadísimos aspectos del monasterio escurialense tanto en conjunto como en pormenores.

El Excmo. Sr. Marqués de Lozoya, en su discurso de contestación, analizó la fecunda obra del recipiendario a lo largo de su vida y sus brillantes actuaciones en la cátedra de la Escuela Superior de Arquitectura, en el Consejo del Patrimonio Nacional, en la División de Monumentos de la Unesco y en la Delegación del Consejo de Investigaciones de Roma, aun sin contar una valiosa serie de restauraciones, especialmente en la iglesia morisca de San Nicolás, la fina iglesia gótica de San Jerónimo el Real y el convento de las Trinitarias, tumba difusa de D. Miguel de Cervantes Saavedra.

Ambos discursos fueron muy aplaudidos y a continuación el Sr. Iñiguez recibió solemnemente la medalla cinco, con lo cual se cerró aquel acto solemnísimamente.

### *Votaciones para cubrir plazas de Académicos numerarios*

En sesión extraordinaria del día 11 de enero se procedió a la votación de las dos propuestas presentadas para cubrir en la Sección de Escultura la vacante producida por la defunción de D. José Capuz Mamano.

Se habían presentado las dos siguientes propuestas: una, a favor de D. Federico Marés Deulovol, firmada por los Excmos. Sres. D. José Yarnoz Larrosa, D. Juan Adsuara y D. José Planes; otra, a favor de D. Enrique Monjo, firmada por los Excmos. Sres. Marqués de Lozoya, D. Enrique Pérez Comendador y D. Fructuoso Orduna.

Como resultado de la elección fue designado por mayoría de votos y proclamado Académico electo D. Federico Marés Deulovol.

\* \* \*

En sesión extraordinaria del día 5 de abril se procedió a la votación de las dos propuestas presentadas para cubrir la vacante producida en la Sección de Escultura por defunción de D. José Francés. Se habían presentado dos propuestas: a favor de D. Eduardo Figueroa y Alonso Martínez, Conde de Yebes, la firmada por los Excmos. Sres. Sánchez Cantón, Zuazo y Macho; a favor de D. Jacinto Alcántara Gómez, la firmada por los Excmos. Sres. Adsuara, Pérez Comendador y Orduna.

Como resultado de la elección fue proclamado Académico por mayoría el Sr. Conde de Yebes.

\* \* \*

Para cubrir la vacante de Académico numerario, producida por defunción del pintor D. Anselmo Miguel Nieto, se pre-

sentaron dos propuestas: una, a favor de D. José Gregorio Toledo Pérez, firmada por los Excmos. Sres. D. Fernando Labrada, D. Julio Moisés y D. Juan Adsuara; y otra, a favor de D. Gregorio Prieto Muñoz, firmada por los Excelentísimos Sres. Marqués de Lozoya, D. Enrique Pérez Comendador y Don Eduardo Martínez Vázquez.

En sesión extraordinaria del día 14 de junio se declaró no haber lugar a designación, pues ninguno de los candidatos había logrado el número mínimo de votos indispensable para la proclamación correspondiente.

### *Plazo administrativo para la presentación de propuestas*

Habiéndose formulado interpretaciones distintas y contradictorias en cuanto al plazo legal para la presentación de propuestas a fin de cubrir vacantes de Académicos de número, el Sr. Secretario sostuvo que, aplicando la ley administrativa al cómputo de las convocatorias con los límites de un mes, el tiempo no se cuenta por días, sino por fechas, es decir, de fecha a fecha. Puesto a votación este asunto para que quedase bien definida la legalidad, se acuerda por mayoría de votos pedir dictamen a la Asesoría Jurídica de la Subsecretaría del Ministerio de Educación Nacional. Y en sesión de 10 de mayo se leyó el informe de la mencionada Asesoría, el cual contiene los siguientes párrafos:

«El punto de referencia inicial para el cómputo del plazo lo marca, por lo general, el de la notificación o publicación del acto o disposición. Así lo dispone el artículo 59 de la Ley de Procedimiento Administrativo de 17 de julio

de 1958, cuando dispone que «Los plazos se contarán siempre a partir del día siguiente a aquel en que tenga lugar la notificación o publicación del acto de que se trate.» Ahora bien, EL DIA INICIAL del plazo no es el mismo en que tiene lugar el punto de referencia señalado (notificación, publicación, etcétera), sino EL SIGUIENTE, según la regla general «dies a quo computator in termino» que recoge el propio artículo 59 de la citada Ley. En este sentido, entre otras, las sentencias de 7 de marzo y 13 de abril de 1959. Por ejemplo, si el acto se publica el 22 de marzo, el día primero del plazo de que se trate es el 23 de marzo. Cuando el plazo viene señalado por meses, se computará de fecha a fecha (párrafo 2 art. 60 de la Ley de Procedimiento Administrativo). Es decir, no se aplica en el procedimiento administrativo la regla general contenida en el art. 7 del Código Civil. Cuando en Derecho Administrativo un plazo viene dado por meses, no se computa cada uno por treinta días (como se computa, por ejemplo, para determinar la vigencia de una Ley), sino que se cuenta por meses naturales «de fecha a fecha», sin excluir los días inhábiles. La expresión «de fecha a fecha» que emplea la Ley parece suponer la ampliación del plazo en un día. En efecto: si el plazo es de un mes el acto se publicó el 22 de marzo, empieza a contarse desde el día 23, y como se cuenta a partir de la fecha en que comienza a correr el plazo hasta la misma fecha del mes siguiente, vence el día 23 de abril, o sea es el último día hábil de presentación. Es cuanto esta Asesoría Jurídica tiene el honor de informar.»

### *Nuevos Académicos correspondientes*

En sesión extraordinaria del día 26 de abril se procedió a la votación de las propuestas que se habían presentado para Académicos correspondientes: una en España y seis en el extranjero; a saber:

Para Guipúzcoa: D. Juan Gorostidi, Director del Orfeón Donostiarra, firmada por los Sres. Cubiles, Yarnoz y Subirá.

Para Portugal: D. Santiago Macario Kastner, Musicólogo y Catedrático en Lisboa, por los Sres. Moreno Torroba, Cubiles y Subirá.

Para los Estados Unidos de Norteamérica: D. Robert Stevenson, Musicólogo y Catedrático en California, por los Sres. Moreno Torroba, Cubiles y Subirá.

Para Méjico: D. Víctor Manuel Villegas, Arquitecto, por los Sres. Moya, Menéndez Pidal y Angulo.

Para la República Argentina: D. Mariano J. Buschiazzi, Arquitecto, por los Sres. Moya, Menéndez Pidal y Angulo.

Para China Nacionalista: D. Lucas Kuo, Profesor de Bellas Artes, por los Sres. Marqués de Lozoya, Adsuara y Segura.

Para Suecia: D. Karl Nordenfalk, Director del Museo de Arte Antiguo, por los Sres. Marqués de Lozoya, Lafuente Ferrari y Angulo.

Todos los citados señores fueron elegidos por unanimidad.

### *Cargos Académicos*

En la sesión extraordinaria del 18 de enero se procede a la votación de sendas ternas para los cargos de Censor y Tesorero. Es elegido para Censor

el Excmo. Sr. D. Diego Angulo Iníiguez y para Tesorero es reeligido el Exce-  
lentísimo Sr. D. José Yarnoz Larrosa.  
En la misma sesión extraordinaria se  
dio lectura de los Cargos y Comisiones  
de la Academia para el ejercicio 1965,  
cuyos nombres se detallan en el Anua-  
rio impreso, quedando aprobado; así  
como también, tras esto, el Escalafón  
académico, según el número de sesio-  
nes a que han asistido desde la fecha  
de su ingreso hasta fin de diciembre  
de 1964. Encabeza esta lista el Exce-  
lentísimo Sr. D. F. J. Sánchez Cantón  
con 1.269 asistencias.

### *Una congratulación académica*

En la última sesión del curso acadé-  
mico 1964-1965 se dio cuenta de que  
el Patronato del Museo del Prado ha-  
bía remitido a la Academia una plaque-  
ta mandada construir a fin de conme-  
morar el cincuentenario de los servicios  
que nuestro compañero el Académico  
de número y Director de la Real Aca-  
demia de la Historia, Excmo. Sr. D. Fran-  
cisco Sánchez Cantón, viene prestando  
en el referido Museo. Nuestra Corpora-  
ción, después de subrayar los mereci-  
mientos de este querido compañero en  
pro de las Bellas Artes en general y de  
aquel Museo especialmente, acordó que  
constase la felicitación por tan justo  
homenaje.

### *Homenaje al Académico Bibliote- cario Sr. Subirá*

El acta de la misma sesión contiene,  
entre otros párrafos, aquellos que di-  
cen:

«El Consejo Superior de Investiga-  
ciones Científicas envía un ejemplar del

*Anuario Musical*, volumen XVII (1963),  
en el que se rinde un homenaje a nues-  
tro compañero D. José Subirá. En el  
copioso volumen se analiza la vida y la  
obra de éste y se ensalza sus altos me-  
recimientos como musicólogo.

»Acuerda la Academia felicitar al  
Sr. Subirá por el justo homenaje que  
le dedica el Instituto Español de Musi-  
cología.»

En efecto, como declara explícitamen-  
te la portada del volumen, se ha hecho  
esta publicación «en homenaje al Exce-  
lentísimo Sr. D. José Subirá en su  
ochenta aniversario». Contiene doce tra-  
bajos y ofrecen un panorama sobre as-  
pectos, lo más novísimos, del arte mu-  
sical español, por lo cual parece oportu-  
no reproducir el correspondiente su-  
mario.

El artículo inaugural, firmado por el  
Secretario de aquel Instituto D. José  
María Lloréns, traza una sumaria bio-  
grafía y expone una vastísima biblio-  
grafía del Sr. Subirá, ocupando dieci-  
séis páginas. Siguen después los que  
enumeramos a continuación:

«El organista Francisco Salinas. Nue-  
vos datos a su biografía», por José Ma-  
ría Álvarez Pérez.

«Las poesías catalanas del manuscri-  
to musical de Olot», por José Roméu  
Figueras.

«El *Cancionero Musical* de Olot», por  
Miguel Querol.

«Pervivencia en la tradición actual  
de canciones populares recogidas en el  
siglo XVI por Salinas en su trabajo *De  
Musica libri septem*», por Manuel Gar-  
cía Matos.

«Panorama de la canción popular  
burgalesa», por Bonifacio Gil.

«El canto religioso popular en los  
manuales litúrgicos de la Tarraconen-  
se», por Higinio Anglés.

«Consecuencias que se deducen del estudio minucioso de las distintas gamas y de la evolución de la tesitura», por Daniel Blanxart.

«Notas para la historia musical de la corte del Duque de Calabria», por Jaime Moll.

«Nuevas aportaciones para la biografía de Sebastián Durón», por Lothar G. Siemens Hernández.

«La Imprenta Musical en Madrid en el siglo XVIII», por Nicolás Álvarez Solar-Quintes.

«Correspondencia de Miguel de Irizar», por José López-Calo, S. J.

«La música en la catedral de Badajoz (años 1654-1764)», por Santiago Kastner.

Este volumen acredita el relieve de esa novísima disciplina designada con el nombre de Musicología, y tal ciencia mal debe confundirse con la Musicografía erudita de alto porte ni con la crítica musical de buen tono, como lo puntualizan, entre otras valiosísimas obras, las tituladas *Précis de Musicologie*, del Académico correspondiente de nuestra Corporación Mr. Jacques Chailley, y *La Musicologie*, de su colega Mr. Armand Machabey, editadas ambas por Presses Universitaires de France.

### “La palabra de Dios”

Lleva dicho título el discurso leído por el Excmo. Sr. D. Federico Sopena, Individuo de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 25 de abril en el Salón de actos de la misma, bajo los auspicios del Instituto de España, para celebrar la fiesta anual del Día del Libro.

Tras una extensa y variada consideración en torno al asunto, el Sr. Sopena

declaró dos deseos: primero, que ocupe un puesto de honor en los hogares la Biblia grande, bien encuadrada, necesitada de atril, guardas y señales, que no cambia con la vejez ni con las modas de los muebles; y segundo, que sean los Evangelios inseparables de nuestra vida, por cuanto este pequeño libro cabe en el bolsillo más cercano del corazón y se puede abrir en cualquier parte. Según el Sr. Sopena los Evangelios, en su edición barata y manual, deben ser tan inseparables como el vestido, el manojito de llaves y el retrato que se lleva en la cartera y que encontramos al hacer un pago o al sacar un papel. Por tanto, «cuando esté muy viejo no lo tire; se conservará mejor al lado de las viejas fotos. En el Metro, en el autobús, en el tranvía, en el coche, cuando paramos a descansar, paseando, no es difícil leerlo. Y ¡qué sorpresa, qué recompensa, si un día, para responder a alguien que duda de su fe o quiere perturbar la nuestra, le presentamos una frase de ese libro como testimonio! Antes de salir a la calle, a la oficina, al trabajo, palpamos para ver si nos falta algo: tabaco, cerillas, apuntes, dinero o pañuelos. Cuando palpamos para ver si está en el bolsillo el librito de los Evangelios decimos: “Buenos días, Señor”.»

Así finalizó el discurso leído por el Sr. Sopena en tan solemne acto.

### Concesión de la Medalla de Honor

Nuestra Academia, en la sesión de 7 de junio y a propuesta de la Comisión especial correspondiente, ha concedido al Excmo. y Revdmo. Dr. D. Luis Almarcha Hernández, Obispo de León, la Medalla de Honor—que es la más

alta recompensa otorgada por nuestra Corporación para premiar a las Entidades de carácter público o privado y a particulares que más se hayan distinguido en la protección de las Artes, fomento, defensa y recuperación del patrimonio artístico nacional—teniendo en cuenta lo que en tal sentido realiza el doctor Almarcha con el mayor entusiasmo y excelente fruto desde su toma de posesión del Obispado en 19 de octubre de 1944 hasta nuestros días.

El Prelado expresó su gratitud a la Academia con una carta donde, entre otras cosas, se lee lo siguiente: «Por un doble deber, como sacerdote y como español, he procurado defender y conservar, en la medida de mis fuerzas, el patrimonio artístico nacional, que a la vez constituyo el tesoro artístico de la Iglesia, que, siguiendo una línea histórica, ha mandado conservar y defender en su reciente Constitución de Liturgia el Concilio Vaticano II.

»Es para mí una satisfacción haber podido laborar en pro de unos intereses sagrados para la Religión y la Patria y que mis humildes servicios tengan el reconocimiento y premio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.»

### *Premio de la Raza*

Reunida la Sección de Música, en sesión de 19 de abril, para tomar acuerdo sobre el tema al Premio de la Raza, manifiesta que éste podría ser «Mención y análisis de los cantos americanos que tienen una influencia española». Y así se aprueba en sesión de la misma fecha.

### *Cesión temporal de obras de nuestro Museo*

En la sesión de 22 de febrero, atendiendo a la solicitud de la Dirección General de Bellas Artes, se conceden los cuadros de nuestro Museo *Fray Jerónimo Pérez* y *Fray Alonso de Sotomayor*, ambos pintados por Zurbarán, para que figuren en una exposición barcelonesa.

En la sesión de 31 de mayo se acuerda, a petición de la Embajada de Bélgica, enviar a la Exposición de Rubéns que se celebrara en Bruselas bajo el patrocinio del Museo de Bellas Artes el dibujo del pequeño *Juicio final* de Rubéns que figura en nuestro Museo.

### *Un homenaje ecuatoriano*

Durante la Semana Ecuatoriana celebrada en Madrid en el mes de marzo los estudiantes de aquel país residentes en el nuestro proyectaron colocar en la fachada de nuestra Academia una lápida para recordar la memoria del sabio del Ecuador D. Pedro Franco Dávila, el cual, en tiempos del rey D. Carlos III, fue nombrado primer Director Perpetuo del Museo de Historia Natural, por cuanto este Museo fue instalado primeramente en el edificio de nuestra Comporación. La Academia vio con simpatía esa conmemoración. Designados los Académicos Sres. Moya y Navascués para informar sobre el caso, manifestaron que el lugar no podría ser la fachada, sino en el rellano de la escalera y en la pared que da frente a nuestro Museo. Además ambos peritos declararon que la lápida hecha por los estudiantes ecuatorianos de ninguna manera correspondía al tono de la ar-

quitectura del edificio. Por concluir el siguiente día la Semana Ecuatoriana, se accedió a celebrar una reunión íntima y en cierto modo simbólica para descubrir aquella lápida provisional. Y así se efectuó, con asistencia del Sr. Subsecretario y del Embajador del Ecuador, el día 26 de marzo, dándose cuenta de todo ello al pleno en la sesión de 29 del mismo mes.

### *Dos sensibles defunciones*

En la primera sesión del año el señor Subirá comunicó el fallecimiento del compositor, folklorista y Académico correspondiente D. Bonifacio Gil García. La Academia acordó que constara en acta el sentimiento de la Corporación y expresarlo así a la viuda del finado, dándole el pésame por esa pérdida.

\* \* \*

En la sesión de 1 de marzo el Sr. Subirá da cuenta de haber fallecido el compositor, catedrático de Armonía y Director de la Banda Municipal de Madrid D. Victorino Echevarría. Exalta su personalidad bajo aquel triple aspecto, elogiando, además de sus cualidades artísticas, sus cualidades humanas, su inteligencia y su bondad. En breves palabras el Sr. Director subraya el elogio del Sr. Subirá y propone que conste en acta el sentimiento de la Academia y que se comunique a la misma este unánime acuerdo, como así se hace.

### *Comisiones y representaciones*

*11 de enero de 1965.*—Se designa a D. Diego Angulo Iñiguez representante de esta Corporación en el Patronato del Museo Arqueológico Nacional.

*15 de febrero de 1965.*—Idem a D. José Aguiar para que represente a la Academia en el Jurado que ha de intervenir en el Concurso-Oposición «El Deporte en las Bellas Artes», solicitado por la Delegación Nacional de Educación Física y Deportes.

Idem a D. Francisco J. Sánchez Cantón, Presidente de la Sección de Escultura, vacante por fallecimiento del señor Capuz.

Idem a D. José Muñoz Molleda y D. Enrique Segura para que asistan en representación de la Academia a los funerales que han de celebrarse el día 17 del corriente, en El Escorial, en sufragio de los Reyes de España.

*19 de abril de 1965.*—A solicitud de la Diputación Provincial de Madrid, se designa a D. José Aguiar para formar parte del Jurado en el concurso de carteles anunciadores de la Gran Corrida de Beneficencia.

A propuesta de la Sección de Pintura, se designan a los Sres. D. Fernando Labrada, Marqués de Lozoya y D. Enrique Segura para constituir el Tribunal que ha de otorgar las dos becas entre alumnos de la clase de Restauración de la Escuela Central de Bellas Artes, ofrecidas por el Patrimonio Nacional.

*24 de mayo de 1965.*—Se designa a D. Pascual Bravo Sanfelú para formar parte del Jurado de Premios para las Diputaciones Provinciales que más se hayan distinguido en la restauración y conservación de las Bellas Artes.

*15 de junio de 1965.*—Son designados los Sres. D. Secundino Zuazo y D. Pascual Bravo Sanfelú vocales efectivos y D. José Yarnoz Larrosa vocal suplente para formar parte del Tribunal que ha de juzgar los ejercicios de oposición a las plazas de pensionados

de arquitectura en la Academia Española de Bellas Artes de Roma.

Idem D. Julio Gómez García y D. José Muñoz Molleda vocales efectivos y Don José Subirá Puig vocal suplente para formar parte del Tribunal que ha de juzgar los ejercicios de la plaza de pensionado de música en la Academia Española de Bellas Artes en Roma.

28 de junio de 1965.—Idem a Don José Camon Aznar, en las especialidades de Teatro y Cinematografía, para juzgar el concurso-oposición de beca-rio en la Academia Española de Bellas Artes en Roma.

### *Distinciones*

5 de abril de 1965.—A propuesta del Sr. Osuna, la Academia felicita a D. José Esteban Uranga, Académico correspondiente en Navarra, por haber sido nombrado Presidente de la Asociación Príncipe de Viana.

3 de mayo de 1965.—La Academia felicita a S. A. R. el Infante D. José de Baviera y Borbón, Director de la misma, por haberle sido concedida la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio.

7 de junio de 1965.—Se aprueba, de acuerdo con la Sección de Arquitectura, proponer que el nuevo Académico Excmo. Sr. D. Francisco Iñiguez Almech, en su condición de Arquitecto, pase a formar parte de la Comisión Central de Monumentos.

### *Premios fundacionales*

A propuesta de las diversas Secciones de la Academia se han concedido este año las siguientes becas y premios:

#### *Becas de la Fundación «Carmen del Río»*

Pintura: A D. Juan Mas Corachán, beca de 4.º Curso de Colorido y Composición, de 7.000 pesetas. A D. Antonio Machón Durango, beca de 3.000 pesetas.

Escultura: A D. Francisco Espinós Ivars beca de 12.000 pesetas.

Arquitectura: A D. Manuel Lorenzo Jiménez beca de 12.000 pesetas.

Música: A D. Adrián Cobo Gómez beca de 7.000 pesetas. A D. Vicente Gasca Cañizares beca de 5.000 pesetas.

#### *Premios «Molina Higuera»*

A propuesta de la Escuela Central de Bellas Artes se concede el premio anual de 1.500 pesetas a D. Juan Ruiz Pita Macias, de la Clase de Colorido y Composición. Y a los siguientes señores los premios de 250 pesetas cada uno: D. Guillermo García Lledó (Dibujo del Antiguo y Ropajes), D. Antonio Alami-lla Carmona (Preparatorio de Modelado), Srta. Pilar Villagómez Marí (Preparatorio de Colorido) y Srta. Margarita Cuesta Pamiés (Dibujo del Natural, 1.º).

#### *Premio «Madrigal»*

A propuesta de la Escuela Central de Bellas Artes se concede el premio de Modelado y Composición, 2.º, de 500 pesetas, a D. Francisco Ramos Rodríguez.

### *Taller de reproducciones*

Por disposición de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando se han concedido, durante el año académ-

mico 1964-65, las siguientes colecciones de vaciados escultóricos:

Grupo Escolar Mixto «Pío XII», de Hules; Instituto Nacional de Enseñanza Media, de Puertollano; Obra Sindical, de Málaga; Agrupación Escolar Mixta «Lpe de Vega», de Nules (Castellón); Escuela de Bellas Artes, de Tenerife; Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, de Santa Cruz de Tenerife; Escuela de Artes y Oficios Artísticos, de Valladolid; Escuela de Bellas Artes, de San Fernando; Instituto Nacional de Enseñanza Media «Gabriel y Galán», de Plasencia (Cáceres); Grupo Escolar Mixto «Menéndez y Pelayo», de Madrid; Grupo Escolar de Fernando el Católico, de Madrid; Colegio Mayor «Hernando Colón», de Sevilla; Centro de Enseñanza Media y Profesional «Virgen del Castillo», de Lebrija (Sevilla); Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, de Mérida; Escuela del Magisterio, de Jaén; Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, de Arrecife de Lanzarote; Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, de San Cruz de la Palma; Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, Salamanca; Junta Parroquial de Educación, de Deva (Guipúzcoa); Grupo Escolar «Rubén Darío», de Madrid; Escuela Superior de Bellas Artes de «Santa Isabel de Hungría», de Sevilla.

### *Noticias varias*

En la primera sesión del año D. José Camón Aznar lee unas cuartillas denunciando que, al parecer, se amenaza con destruir el edificio donde tiene su asiento el Museo Arqueológico de Soria. Como se trata de un monumento nacional, recae el acuerdo de comunicar ese riesgo a la Dirección General de Bellas Artes y al Ayuntamiento de

Soria, como así se hace. En la sesión de 8 de febrero se lee un escrito de la Dirección General de Bellas Artes manifestando que aquel Museo no corre ningún peligro y que la Academia había sido informada erróneamente.

\* \* \*

En la sesión de 1 de febrero el Excelentísimo Sr. Marqués de Lozoya dice que, según noticias recibidas de Segovia, volvía a reanudarse el proyecto de construir un puente sobre el barranco del río Clamores, uniendo así a la ciudad con las tierras de labor situadas al otro lado, con el propósito de edificar un barrio residencial. Como ello destruiría uno de los paisajes más bellos y más prestigiosos de España, propone, y así se acuerda, que la Academia pida informes al Ayuntamiento de Segovia.

\* \* \*

En la sesión de 22 de febrero se lee una comunicación dirigida a nuestra Academia por la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de León para hacer saber que por personas particulares se está llevando a cabo la demolición de un trozo de la Muralla de Astorga. Lo había puesto en conocimiento del Alcalde y autoridades competentes y ruega que interceda nuestra Corporación. Se acuerda dirigirse a la Dirección General de Bellas Artes.

\* \* \*

En la sesión de 15 de marzo se recoge la noticia de que va a ser derribado el palacio del Marqués de la Romana para construir sobre el solar un edificio con riesgo de quitar carácter

a un paisaje urbano de Madrid y se acuerda pedir al Ayuntamiento información sobre este asunto. También se acuerda dirigirse a la Dirección General de Bellas Artes sobre el peligro de construir un muelle al pie de la Rábida, en la desembocadura del río Tinto, y de construir a cierta distancia una refinería de petróleo en las cercanías; como del conjunto del Monasterio forma parte un bosque de pinos que llega hasta la margen de aquel río, se acuerda solicitar que la Dirección General de Bellas Artes se informe sobre ello.

\* \* \*

Se proyecta construir en Niebla una fábrica de cemento y deberá evitarse que con ello se perjudiquen las murallas de la población, que son las más importantes de cuantas se conservan íntegramente de la época árabe, perjudicando ese conjunto monumental, y se toma un acuerdo en relación con la susodicha Dirección General.

\* \* \*

El Sr. Marqués de Lozoya, en sesión de 19 de abril, trata de una moción que envía al Ayuntamiento de Vitoria protestando de que pueda construirse un barrio residencial en torno al santuario mariano de Estibalis. Aquello es un paisaje de singular belleza y habría que respetarlo, pues existen otros terrenos donde se podría alzar el proyectado barrio sin atentar a las bellezas de aquel sitio. Suscriben el documento de protesta contra el propósito varios concejales de la ciudad, coincidiendo su criterio con el de todos los vitorianos que tienen devoción por aquel santuario. La Academia se adhiere a estas

manifestaciones, comunicándolo así a la Dirección General de Bellas Artes.

\* \* \*

Dirigió nuestra Academia al Ayuntamiento de Madrid un escrito en relación con los proyectos que la Corporación Municipal tenía respecto a la estatua de Quevedo, la cual había sido retirada de su primitivo emplazamiento con ocasión de las obras de urbanización de la plaza de Alonso Martínez. Y en la sesión de 14 de mayo se leyó una comunicación edilicia en la que se dice que hay el propósito de colocar aquella estatua en la glorieta de Quevedo, previo el traslado a otro lugar, no señalado todavía, del grupo escultórico dedicado a los Héroes del Dos de Mayo, situado actualmente en esta glorieta. En cuanto al pedestal, se vio que estaba deteriorado por la acción del tiempo y debería conservarse en un lugar seguro, preferentemente en un museo, para evitar la descomposición de la pieza, esperándose la contestación del Servicio de Restauración del Patrimonio Artístico Nacional sobre si existe procedimiento de tratar la piedra para su conservación exterior y de no ser esto posible reproducirlo haciéndolo de una manera más sencilla.

\* \* \*

En la sesión de 31 de mayo el Excelentísimo Sr. D. Diego Angulo informa extensamente sobre los trabajos que se han venido realizando para la ordenación y catalogación de los dibujos pertenecientes a la Academia y que está a punto de finalizar. Asimismo comunica que el Excmo. Sr. D. Fernando Labrada ha entregado la catalogación de to-

das las pinturas existentes en nuestra Corporación. El pleno hace constar su satisfacción por tan considerable labor, la cual reportará gran provecho artístico.

\* \* \*

En la sesión de 7 de junio se lee un dictamen de la Sección de Escultura referente al proyecto que había enviado el Ayuntamiento de Don Benito (Bada-

joz) para construir una fuente luminosa con tres surtidores, centrada por un grupo escultórico que se encargó al Excelentísimo Sr. D. Enrique Pérez Comendador. La Sección es favorable al proyecto, pero sugiere que la fuente se reduzca a la taza circular grande y que se disponga un basamento de rocas al grupo escultórico, elevándolo, según lo usual en los monumentos de esta clase. Así se aprueba el dictamen.



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



NUEVAS PUBLICACIONES DE NUESTRA REAL ACADEMIA  
DE SAN FERNANDO



**T**RAS la aparición del volumen *Inventario de las pinturas* de esta Corporación —redactado por Alfonso E. Pérez Sánchez con prólogo de Diego Angulo Iñiguez, cuyas primicias había ofrecido a sus lectores nuestra Revista y cuya utilidad es innegable— se acaba de emprender una serie de volúmenes bajo el epígrafe común *Dibujos de la Real Academia de San Fernando*, siendo hasta el momento dos los aparecidos, con los títulos que respectivamente dicen: *Carlo Maratti. Cuarenta y tres dibujos de tema religioso*, por Víctor Manuel Nieto Alcaide, y *Veintiséis dibujos boloñeses y romanos del siglo XVII*, por Alfonso Emilio Pérez Sánchez. Cada uno lleva su estudio preliminar. El primero se inicia con unos párrafos firmados por el Académico Censor Excmo. Sr. D. Diego Angulo Iñiguez, párrafos que nos complacemos en reproducir íntegramente. Dicen así:

“La Real Academia, después de haber expuesto en forma digna y con carácter permanente una amplia selección de sus dibujos, ha comenzado la catalogación de todos ellos para poder ponerlos a disposición del público, cosa que en la actualidad no es factible. La colección de dibujos de la Academia es muy importante, no sólo por los maestros españoles en ella representados, entre los que figura Velázquez, sino para la pintura barroca italiana del siglo XVII, gracias a la colección formada por Carlo Maratti y comprada en buena parte en el siglo XVIII por la Academia. En este aspecto sus fondos cuentan entre los más valiosos que existen para el estudio del dibujo italiano del siglo XVII. En cuanto a la escuela flamenca se recordará el dibujo de Rubens para el Juicio Final.

La Academia, deseosa de difundir el conocimiento de sus dibujos, comienza con éste la publicación de una serie de catálogos en los que serán reproducidos todos los que merezcan serlo. Para iniciar la serie se ha

elegido entre los numerosos dibujos de Carlo Maratti un primer grupo, de tema religioso, que permitirá conocer el proceso seguido por el pintor hasta llegar a varias de sus composiciones definitivas. En la mayor parte de los casos V. M. Nieto ha podido identificar el cuadro para que fueron hechos. Está a punto de ser entregado a la imprenta un segundo catálogo dedicado a una selección de unos treinta de los mejores dibujos italianos de diversos autores. A éste seguirán, si los recursos económicos de la Academia lo permiten, otros consagrados a maestros españoles.”

\* \* \*

El interés no sólo histórico, sino también artístico, de los dibujos debidos a Carlo Maratti, así como lo relacionado con su origen y conservación, quedan expuestos con el prólogo del Sr. Nieto Alcaide que resumimos a continuación por cuanto acoge una biografía detallada de aquel preciadísimo artista:

“El Museo de la Academia de San Fernando posee una importante colección de dibujos, cuyo fondo principal lo constituyen más de mil originales del pintor italiano Carlo Maratti. La serie formó parte de la colección de su discípulo Andrea Procacini, a cuya muerte, acaecida en San Ildefonso en 1734, pasó con sus propiedades de España y Roma a su viuda, D.<sup>a</sup> Rosalía O’More, en virtud de su testamento, otorgado ante Francisco Plasencia, del 27 de septiembre de 1729. Una parte importante de los que existían en España fue comprada por la Academia, poco después de su fundación, con el fin de que sirvieran de modelo a sus alumnos. Así lo hace suponer el hecho de que por influjo de las ideas neoclásicas de Mengs, que había venido a Madrid en 1761, se sustituyesen sesenta y cinco dibujos de Maratti, que servían de modelo, por otros de Bayeu y Maella.

La colección ha permanecido inédita y desconocida a excepción de alguno que se expone en la Sala de dibujos, también sin estudiar. Aunque los viejos catálogos no mencionan su existencia, las referencias de Tormo

y las del Catálogo de los dibujos, acerca de la colección, no han sido tenidas en cuenta por los especialistas y estudiosos de la obra de Maratti. Este desconocimiento ha condicionado que la colección de Windsor haya sido considerada como la más importante en dibujos del pintor italiano. La publicación del fondo conservado en la Academia permitirá valorar la colección de Madrid como la serie conocida de más importancia.

Durante el siglo xvii se desarrolla en Roma uno de los movimientos más florecientes del barroco. En el último tercio del siglo el artista que logra imponer la tendencia clasicista frente a la del barroco exaltado es Carlo Maratti.

Maratti (1625-1713) nace en Camerano, cerca de Roma, ciudad a la que se traslada joven y forma su estilo en el taller de Andrea Sacchi (1599-1661), representante del clasicismo académico durante el segundo tercio del siglo, de quien heredará su extraordinaria admiración por Rafael. Maratti pasó casi toda su vida en Roma pintando para una clientela formada por las más altas clases eclesiásticas y de la nobleza, que le reconocieron como el artista más importante de su tiempo. Maratti, que bajo el Papa Inocencio XI llegó a ser conservador de las colecciones vaticanas, fue el artista más pagado de su época en Roma.

Amigo de Gianpietro Bellori, teórico defensor de la tendencia clasicista, Maratti encontró en él la expresión literaria de su propio estilo. Bellori, que fue íntimo amigo de Poussin, murió en 1696. Había comenzado una *Vida* de Maratti que sólo llegó hasta 1695 y que fue terminada posteriormente. Esta biografía constituye un punto de partida fundamental para estudiar la obra del pintor.

En las primeras obras de Maratti es evidente la huella de su maestro. *La Natividad*, de S. Giuseppe di Falegnani, es una continuación literal del estilo de Sacchi. Por otra parte, Maratti fue influido también por Guido Reni y Lanfranco. En el *San Agustín y el Niño*, de Santa Maria dei Sette Dolori, pintado hacia 1655, es claro el influjo de la tradición de *La última comunión de San Jerónimo*, de Domenichino.

Hacia 1665-1671, Maratti, en la *Inmaculada Concepción*, de San Agostino de Siena, tiene ya formado su estilo propio, que continuará sin apenas

evolucionar hasta el final de su vida. A partir de entonces, en cuadros como el *Martirio de los Santos Blas y Sebastián* (1680), de Santa Maria di Carignano, o la *Inmaculada* (1686), de Santa Maria del Popolo, Maratti alcanza su consagración definitiva.

Sin embargo, antes de imponer completamente su estilo hubo de competir con Baciccia, representante de la tendencia exaltada del barroco romano. De 1674 a 1679 Maratti pintaba para el Gesù *La muerte de San Francisco Javier*, mientras que Baciccia por los mismos años ejecutaba este tema para la iglesia del noviciado jesuita San Andrea al Quirinale. A partir de entonces Maratti fue ascendiendo en reconocimiento, llegando a ser considerado por la nobleza y alta sociedad eclesiástica como su artista más representativo.

Por los dibujos para sus cuadros se comprende que la preocupación fundamental de Maratti es el estudio de la agrupación de las figuras. Las numerosas variantes de sus dibujos, hasta conseguir en sus composiciones el sentido de equilibrio y orden que las caracteriza, acreditan la elaboración minuciosa de cada obra y su carácter académico.”

A esta biografía sigue una relación bibliográfica, entre cuyos autores aparecen nuestros compatriotas Juan Agustín Ceán Bermúdez, José Caveda y Elías Tormo. Y tras ello se analiza con detalle cada uno de los cuarenta y tres dibujos cuya reproducción embellece este volumen, incluyéndose además otros de Miriam, Jael y Sisara. La minuciosidad analítica de cada uno contribuye a intensificar el interés que despiertan todos ellos.

\* \* \*

No ofrece interés menor el volumen *Veintiséis dibujos boloñeses y romanos del siglo XVII*, cuyo autor es el mismo del *Inventario...* citado al comienzo de esta reseña, Alfonso Emilio Pérez Sánchez. Acerca de aquellos dibujos dice el prólogo lo que trasladamos aquí:

“Los veintiséis dibujos boloñeses y romanos que aquí se publican constituyen una apretada selección del riquísimo fondo italiano de la Acade-

nia. A la colección Maratti, interesante testimonio de los modos de trabajo en un taller de pintura de fines del siglo xvii, ya se ha dedicado un tomo de *Composiciones religiosas*, al que habrán de seguir otros de motivos mitológicos, retratos, temas decorativos y de arquitectura, todos de su mano.

Pero juntamente con sus dibujos y los de sus discípulos (Subisatti, Procaccini, Masucci y otros) vinieron a la Academia algunos, bien significativos, de sus maestros directos y de sus más admirados modelos. Obras de Domenichino, Lanfranco y Sacchi presentan, en la colección, un panorama precioso de la encrucijada clásico-barroca del siglo xvii romano.

Otros lotes que la Academia atesora (los cuatro tomos del Monasterio de Valparaíso, en Zamora, traídos por Carderera en 1835, cuando la desamortización) son igualmente ricos en fondos italianos, virtualmente vírgenes de atribuciones y de estudios, pues los intentos de clasificación hechos el pasado siglo por Madrazo y Ferriz, aunque llenos de buen criterio y de indudables aciertos, carecían de los recursos gráficos y bibliográficos de que hoy puede disponer el estudioso. Sólo un pequeño volumen, de procedencia desconocida, presenta atribuciones antiguas, perfectamente atendibles en su mayoría.

Como, además, sólo ha sido expuesta una mínima parte, desglosada de los volúmenes y de las carpetas y las referencias bibliográficas a estos fondos expuestos (la "Cartilla", de Tormo, de 1929, y el "Catálogo", de Velasco, de 1941) han permanecido desconocidos a la crítica reciente (quizá por la reducida tirada de la primera y las especiales circunstancias históricas de la fecha en que apareció el segundo), se imponía la puesta en circulación de todo este material o al menos del más valioso.

El criterio de esta selección ha sido exclusivamente el de la calidad de las piezas y la seguridad de su atribución. A excepción del bello dibujo de Bernini, todos los demás se reproducen por vez primera.

Habrán de seguir en breve a este tomo otros de obras también italianas del siglo xvii de las restantes escuelas; del xvi italiano, los ya citados de Maratti, y ciertas selecciones de los fondos españoles que en general son algo más conocidos, pero que reservan indudables sorpresas."

He aquí una simpática nota que antecede al prólogo copiado:

“La impresión de este nuevo catálogo ilustrado de dibujos de la Academia ha sido costeada por un generoso donante cuyo nombre, por deseo expreso suyo, no debe ser publicado.

La Academia siente la mayor satisfacción al considerar que el reciente catálogo de dibujos de Carlo Maratti, iniciador de la serie, haya sido motivo de gesto tan generoso como ejemplar y se honra expresando en este lugar su agradecimiento más cumplido al anónimo patrocinador de sus publicaciones.”

## REVISTAS

### *Academia.*

——— *Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.* Madrid, año 1963, núm. 17; año 1964, números 18 y 19.

### *Academie*

——— *des Beaux Arts.* Institut de France. París, años 1962-63.

### *Anales*

——— *del Instituto de España.* Madrid, años 1963-64.

### *Anales*

——— *de la Real Academia de Farmacia.* Madrid, año 1963, núms. 5 y 6; año 1964, núms. 1-6; año 1965, números 1 y 2.

### *Anales*

——— *de la Real Academia de Medicina.* Madrid, año 1964, cuaderno 4.º; año 1965, cuaderno 1.º

### *Anuario*

——— *de la Escuela Técnica Superior de Ingenieros de Canales y Puertos.* Madrid, años 1962-63.

### *Anuario*

——— *Estadístico de España.* Presidencia del Gobierno. Instituto Nacional de Estadística. Madrid, año 1964.

### *Anuario*

——— *Musical.* Barcelona, año 1962.

### *Apollo.*

———. London, año 1963, núms. 20, 21 y 22; año 1964, núms. 23-34; año 1965, números 35, 36 y 37.

### *Arab*

——— *Observer.* El Cairo, año 1964, octubre.

### *Aramico*

——— *World.* New York, año 1965, números 1, 2 y 3.

### *Archivo*

——— *de Arte Valenciano.* Valencia, año 1964.

### *Archivo*

——— *Español de Arqueología.* Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto «Rodrigo Caro». Madrid, año 1962, núms. 105 y 106; año 1963, números 107 y 108.

### *Archivo*

——— *Español de Arte.* Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto «Diego Velázquez». Madrid, año 1963, números 143 y 144; año 1964, núms. 145-147; año 1965, núm. 148.

### *Art*

——— *in America.* New York, año 1965.

### *Arte*

——— *y Hogar.* Madrid, año 1964, números 226-237; año 1965, núms. 238, 241, 242.

*Arts*

*Journal des* ———. París, año 1963, números 911-943; año 1964, núms. 944-985; año 1965, núms. 986-1.010.

*Atlántico.*

———. Casa Americana. Madrid, año 1964, núms. 26-32.

*Belas*

———. *Artes*. Lisboa, año 1963, número 19.

*Boletín*

———. *Astronómico del Observatorio de Madrid*. Madrid, año 1964, núm. 3.

*Boletín*

———. *del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*. Madrid, año 1963, números 2-6; año 1964, núm. 6; 1965, números 1 y 2.

*Boletín*

———. *de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo*. Lugo, año 1963, núms. 59-60.

*Boletín*

———. *de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas*. Madrid, año 1964, números 74-78.

*Boletín*

———. *Informativo de la Comisión Española de Cooperación de la UNESCO*. Madrid, año 1964, núms. 92-101; año 1965, números 102-106.

*Boletín*

———. *Informativo de la Real Academia de Medicina*. Madrid, año 1964, números 141-148; año 1965, núms. 149 y 150.

*Boletín*

———. *de la Institución «Fernán González» de la Ciudad de Burgos*. Burgos, año 1964, núms. 162 y 163.

*Boletín*

———. *del Instituto de Estudios Gienenses*. Jaén, año 1961, núms. 27-30; año 1962, núm. 31.

*Boletín*

———. *Interamericano de Música*. Washington, año 1964, núms. 33-43.

*Boletín*

———. *Mensual de Estadística*. Madrid, año 1963, núms. 225-228; año 1964, números 229-240; año 1965, núms. 241 y 242.

*Boletín*

———. *de la Real Academia de Ciencias, Nobles Artes y Bellas Letras de Córdoba*. Córdoba, año 1960, núm. 80; año 1961, núm. 82; año 1962, núms. 83 y 84.

*Boletín*

———. *de la Real Academia Española*. Madrid, año 1963, tomo XLIII, cuaderno CLXX; año 1964, tomo XLIV, cuadernos CLXXI-CLXXIII.

*Boletín*

———. *de la Real Academia de la Historia*. Madrid, año 1964, tomo CLIV, cuadernos I y II; año 1965, tomo CLV, cuadernos I y II.

*Boletín*

———. *de la Real Sociedad Geográfica*. Madrid, año 1963, tomo XCIX, números 1-12.

*Boletín*

———. *de la UNESCO para Bibliotecas*. La Habana, año 1964, núms. 1-5; año 1965, núms. 1 y 2.

*Bulletin*

———. *d'Analyses de la Literature Scientifique Bulgare, Arts Plastiques et Musique*. Sofía, años 1964 y 1965.

*Bulletin.*

*Art Association of Indianapolis* ————. Indiana, año 1964, núms. 1-4; año 1965, número 1.

*Bulletin*

——— *of the Art Institute of Chicago*. Chicago, año 1965, enero y febrero.

*Bulletin.*

*Institut Royal du Patrimoine Artistique* ————. Bruxelles, años 1963 y 1964.

*Bulletin*

——— *des Musées et Monuments Lyonnais*. Lyon, año 1964, núms. 1-4; año 1965, núms. 1-3.

*Bulletin*

——— *des Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique*. Bruxelles, año 1964, números 1-4.

*Burlington*

*The* ——— *Magazine*. London, año 1963, núms. 728 y 729; año 1964, números 730-741; año 1965, núms. 742-745.

*Caravelle.*

———. Institut d'études hispaniques-américaines et luso-bresiliennes de L'Université. Toulouse, año 1964, núm. 2.

*Connoisseur.*

*The* ———. London, año 1963, números 621 y 622; año 1964, núms. 623-634; año 1965, núms. 635-640.

*Cultura*

——— *y Vida*. Moscú, año 1964, números 1-12; año 1965, núms. 1-3.

*Gaceta*

——— *de México*. México, año 1963, número 112; año 1964, núms. 116-117; año 1965, núms. 124, 125 y 126.

*Goya.*

———. Madrid, año 1963, núms. 56-57; año 1964, núms. 58-63; año 1965, números 64-65.

*Hoy*

——— *en Italia*. Roma, año 1963, número 64.

*Indice*

——— *Cultural Español*. Madrid, año 1963, núms. 214-219; año 1964, núms. 220-225; año 1965, núms. 228-233.

*Libro*

*El* ——— *Español*. I. N. L. E. Madrid, año 1964, núms. 73-84; año 1965, números 85-90.

*Museo*

*El* ——— *de Pontevedra*. Patronato «José María Quadrado». C. S. I. C. Pontevedra, años 1958 y 1959, núms. XII y XIII.

*Museum*

*News the Toledo* ——— *of Art*. Toledo (Ohio), año 1964, núm. 3.

*News*

——— *Letter*. Taiwan (China), año 1964, núms. 1-3.

*Noticias*

——— *Culturales Alemanas*. Bonn, año 1963, núm. 3; año 1964, núms. 1 y 2; año 1965, núms. 1 y 2.

*Oriente*

——— *y Occidente*. Madrid, año 1964, números 1-6; año 1965, número 1.

*Philips*

——— *Music Herald*. Holanda, año 1965.

*Príncipe*

——— *de Viana*. Excma. Diputación Provincial de Pamplona. Pamplona, año 1964, núms. 96-97.

«Publicaciones»

——— de la Institución «Tello, Téllez de Meneses». Excma. Diputación Provincial, incorporada al C. S. I. C. Palencia, año 1963, núm. 23.

*Quarterly*.

*The Art Institute of Chicago* ———. Chicago, año 1963, núm. 4; año 1964, número 2; año 1965, núms. 2-3.

*Reales*

——— *Sitios*. Revista del Patrimonio Nacional. Madrid, año 1964, núms. 1 y 2; año 1965, núm. 3.

*Revista*

——— *Danesa*. Copenhague, año 1964, número especial; año 1965, núms. 17, 18 y 19.

*Revista*

——— *de Educación*. Madrid, año 1963, núm. 158; año 1964, núms. 159-167; año 1965, núms. 168-172.

*Revista*

——— *de Gerona*. Excma. Diputación Provincial de Gerona. Gerona, año 1964, números 24-28.

*Revista*

——— *de Ideas Estéticas*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto «Diego Velázquez». Madrid, 1963, número 84; año 1964, núms. 85-88; año 1965, núm. 89.

*Revista*

——— *de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*. Madrid,

año 1964, tomo LVIII, cuadernos 1-4; año 1965, cuaderno 1.º

*Revue*

——— *Culturelle*. Munich, año 1963, números 2 y 3; año 1964, núms. 1 y 2.

*Ruta*

——— *Jacoba*. Estella, año 1963, números 6-10; año 1965, núms. 20 y 21.

*San*

——— *Jorge*. Excma. Diputación de Barcelona. Barcelona, año 1964, núms. 53-56; año 1965, núm. 57.

*San*

——— *Pablo en España*. Boletín Informativo. Tarragona, año 1964, núm. 3.

*Studio*.

*The* ———. London, año 1964, números 849-860; año 1965, núms. 864-865.

*Tbopyembo*.

———. Moscú, año 1964, núms. 1-12; año 1965, núms. 1-5.

*Tiempo*

——— *Nuevo*. Madrid, año 1964, números 119-130; año 1965, núms. 131-133.

*Trabalhos*

——— *de Antropologia y Etnologia*. Porto, año 1963, fasc. 1.

*Vniversitas*.

———. Stuttgart, año 1963, núms. 2 y 3; año 1964, núms. 1-4; año 1965, número 4.

*Vida*

——— *italiana*. Roma, año 1964, números 3-6; año 1965, núm. 1.

*Worcester*

——— *Art Museum News*. Worcester, Massachusetts, año 1964, marzo y abril.

## LIBROS

ALBERT BERENGUER, ISIDRO.

——— *Bibliografía de la Prensa periódica de Alicante y su provincia*. Alicante. Comisión Provincial de Monumentos. Imprenta Layetana. 1958. 70 págs.—21 centímetros. Rúst.

ALMOINA, JOSÉ.

——— *La póstuma peripecia de Goya*. México. Investigaciones Estéticas. Imprenta Universitaria. 1949. 107 págs. + 23 láminas.—23,5 cms. Rúst.

ARGAN, GIULIO CARLO.

——— *La Europa de las capitales, 1600-1700*. Traducido del italiano por Luis Arana. Albert Skira. Barcelona. Carro-gio, S. A. 1964. 222 págs. + 78 láms. en colores + 14 láms. pleg.—30,5 cms. Cart.

BERENGUER ALONSO, MAGÍN.

——— *Las pinturas murales de las iglesias asturianas prerrománicas*. Oviedo. Instituto de Estudios Asturianos. 1964. 47 páginas + láms. I-III.—25 cms. Rúst.

BIZARRO, A. H.

——— *O Eternal da Forma*. [Porto. Oficinas Gráficas da Sociedades de Papelaria]. 1960. 141 págs. + 10 láms.—20 centímetros. Rúst.

Dedicatoria autógrafa.

BENAVENT DE BARBERA, PEDRO.

——— *Actualidad y Arquitectura*. Barcelona. [Artes Gráficas Requesens]. 1956. 34 págs.—23,5 cms. Rúst.

BLANCO SOLER, C.

*Esbozo psicológico, enfermedades y muerte de la duquesa María del Pilar Teresa Cayetana de Alba*. Conferencia de ———. Madrid, 1946. 60 págs.—24,5 cms. Rúst.

CAMON AZNAR, JOSÉ.

*XXV Años de Arte Español*. Palacio de Exposiciones del Retiro. Octubre-noviembre 1964. *El Arte Español en los 25 años de Paz*, por ———. Madrid. Dirección General de Bellas Artes. Langa y Cía. 1964. 70 hojas + 31 láms.—27,5 centímetros. Rúst.

CARBALLO, JESÚS.

——— *El descubrimiento de la cueva y pinturas de Altamira por D. Marcelino S. de Santuola*. Noticias históricas. Santander. Patronato de las Cuevas Prehistóricas de la Provincia. Imprenta de la Librería Moderna. 1950. 32 págs. + láminas I-IV.—Rúst.

CARRO, XESÚS.

——— *A pelengrinaxe ao Xacobe de Galicia*. Vigo. Ed. Galaxia. Talls. «Faro de Vigo». 212 págs. + 1 hoja.—21 centímetros. Rúst.

Dedicatoria autógrafa.

CONTRERAS Y LOPEZ DE AYALA, JUAN DE, Marqués de Lozoya.

Instituto de España. *El libro de arte en España*. Discurso leído el día 23 de abril de 1964 por el Excmo. Sr. D. ———. Madrid. Imp. Ed. Magisterio Español, S. A. 1964. 11 hojas + 2 láms.—24 cms. Rúst.

COOK, W. W. S.

——— *Romanesque altar frontals from Solsona*. La Haye. Imprimerie Nationale des Pays Bas. 1955. 179 a 198 + 4 láminas.—24 cms. Rúst.

——— *Una pintura aragonesa en Bruselas*. Madrid. Blas, S. A. Tipografía (s. a.). 2 hojas + 2 láms.—28,5 cms. Rúst.

Dedicatoria autógrafa.

Es tirada aparte del *Boletín de la Sociedad Española de Excursionismo*, 1.º y 4.º trimestre de 1954.

CORTE-REAL, JOAO ALFONSO.

——— *Proprietariado*. Lisboa. Tipografía Freitas Brito. 1963. 457 págs. + 1 lámina + 12 hojas.—25 cms. Rúst.

Grabados intercal.

CUSCOY, LUIS DIEGO.

*Una cueva sepulcral de Barranco del Agua de Dios, en Tegueste (Tenerife)*. Memoria redactada por ———. Madrid. Servicio Nacional de Excavaciones Arqueológicas. Langa y Cía. 31 págs. + láms. I-VI.—25 cms. Rúst.

Grabados intercal.

CUZCO

*El ——— prehispánico. «La arquitectura andina»*. Buenos Aires. Academia Nacional de Bellas Artes. [Penser].—Rúst.

De *Documentos de Arte Colonial Sudamericano*. Cuaderno XI.

DIAMENT DE SUJO, CLARA.

*Venezuela*, by ———. Washington, D. C. Department of Cultural Affairs. 1962. 77 págs.—18,5 cms. Rúst.

D'ONOFRIO, CESARE.

——— *Le Fontane di Roma, con documenti e disegni inediti*. Seconde edizione. Fotografia di Max Delacher. Roma. Staderuni Editore 1962. 306 págs. + 1 hoja + láminas 1-250.—31 cms. Tela azul.

ESCRIBANO UCELAY, VÍCTOR.

*Comentarios sobre algunos elementos de arquitectura mudéjar en la ciudad de Córdoba*, por ———. Madrid. Imp. y Editorial Maestre. 1964. 32 págs.—24 cms. Rúst.  
Dedicatoria autógrafa.

EVOLUCION

——— *del libro español durante los XXV años de paz (1939-1964)*. Madrid. I. N. L. E. Raycar, S. A., impresores. 1964. 115 págs.—21,5 cms. Rúst.

Grabados intercal.

EXHIBITION ROYAL ACADEMY OF ARTS IN LONDON 1963-64.

——— *Goya and his time*. Catalogue. Third edition. London. William Cloves et Sons, Ld. (s. a.). I-XIV + 134 págs.—21,5 centímetros. Rúst.

EXPOSICION ANTONIO ILLARES. Madrid, 1960.

*Catálogo de la ———. 40 esculturas en la Sala Goya del Círculo de Bellas Artes de Madrid del 16 al 29 de enero de 1960*. Nuevas Gráficas, S. A. 40 págs. + 6 láms.—22,5 cms. Rúst.

EXPOSITION LE CORBUSIER. París, 1964.

Exposition du 30 Avril au 30 Mai 1964. Formes. Couleurs. Volumes. [Zurich. Acidi Weber]. [1964?] 1 hoja + 6 págs.—21 centímetros, apais. Rúst.

Grabados intercal.

EXPOSICION DE ARTE ITALIANO CONTEMPORANEO. Madrid, 1965.

*Bienal Hispanoamericana de Arte. Exposición de Arte Italiano Contemporáneo*. Madrid. Palacio del Retiro. Mayo-Junio 1955. 54 págs. + 28 láms.—21,5 cms. Rúst.

EXPOSICION EL ARTE ROMANICO. Barcelona y Santiago, 1961.

*El Arte Románico*. Exposición organizada por el Gobierno Español bajo los auspi-

- cios del Consejo de Europa. *Guía*. Barcelona y Santiago de Compostela, 10 de julio a 10 de octubre de 1961. Barcelona. Gráficas Bochs. 30 págs. + 8 láms.—22,5 cms. Rústica.
- EXPOSICION DE BELLAS ARTES. XXV SALON DE OTOÑO. Madrid, 1964.  
*Exposición de Bellas Artes correspondiente al XXV Salón de Otoño*, fundado por la Asociación Nacional de Pintores y Escultores. Palacio del Retiro. Madrid. Imprenta de José Luis Cosano. 1964. 132 páginas + 24 láms.—21,5 cms. Rústica.
- EXPOSICION GENERAL DE BELLAS ARTES DE 1881. Madrid.  
*Catálogo de la* ———. Madrid. Imprenta de Manuel Tello. 1881. 164 págs.—18,5 centímetros. Rúst.
- EXPOSICION NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1866. Madrid.  
*Catálogo de la* ———. Segunda edición. Madrid. Imp. del Colegio de Sordomudos y de Ciegos. 1867. 96 págs.—19 centímetros. Rúst.
- EXPOSICION NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1866. Madrid.  
*Catálogo de la* ———. Madrid. Imprenta del Colegio de Sordomudos y de Ciegos. 1867. 92 págs.—20,5 cms. Cart.
- EXPOZITIA ANUALA DE GRAFICA. Bucuresti, 1960.  
———. Muzeul de Artă, 1960. Catalog. Bucuresti. 1960. 69 págs.—24 cms. Rústica.  
Grabados intercal.
- FERNANDEZ, JUSTINO.  
———. *Miguel Angel de su alma*. México. Instituto de Investigaciones. [Imprenta Universitaria]. 1964. 305 págs. + láminas I-VIII + láms. 1 a 62 + 1 lám. en color.—23 cms. Tela roja.
- FRANCES, JOSÉ.  
———. *Joyas de la pintura antigua. Dos príncipes españoles. Siglo XVI*. Madrid. [Matéu, Artes Gráficas, S. A.]. 1923. 5 hojas con 2 láms.—21,5 cms. Rúst.
- GABALDONI, LUIS E.  
———. *Los molinos*. Madrid. Editorial Cabal. [Gráficas Minerva]. 1964. 184 páginas + 33 láms.—24 cms. Rúst.  
———. *En Viena barroca y actual...* Madrid. Editorial Cabal. Gráficas Minerva. 1964. 187 págs.—16,8 cms. Rúst.
- GARCIA GUINEA, M. A.  
*Poblado ibérico de El Macalón (Albacete)*. (Estratigrafías). 2.<sup>a</sup> Campaña. Memoria redactada por ——— y San Miguel Ruiz, J. A. Madrid. Excma. Diputación Provincial de Albacete. Langa y Cía. 43 págs.
- GONZALEZ ECHEGARAY, JOAQUÍN.  
*Cueva de las Chimeneas*. Memoria redactada por ———. Madrid. Servicio Nacional de Excavaciones Arqueológicas. Langa y Cía. 1963. 36 págs. + láms. I-XXV.—25 cms. Rúst.
- GRONVOLD, MAGNUS.  
———. *Bak de ville Pyrencer of streiftog gjennom vares dages*. Spania-Oslo. Gyldendae Norsk Forlag. 1965. 147 págs. + 2 hojas—26,5 cms. Rúst.
- HOLIDAY  
*Your* ——— *in Turkey*. Ankara. Dogus Ltd. Matbaasi. 1953. 127 págs.—16,5 centímetros. Rúst.
- HOMENAJE  
——— a Marcelino S. de Santuola.  
*Primera noticia y publicación científica*

de las pinturas de Altamira. Madrid. Dirección General de Bellas Artes. Langa y Cía. 1964. 43 págs. + 3 láms. plegs.—21 cms. Rúst.

IÑIGUEZ ALMECH, FRANCISCO.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Las trazas del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*. Discurso del Académico numerario Excmo. Sr. D. — leído en el acto de su recepción pública el día 23 de mayo de 1965 y contestación del Excmo. Sr. Marqués de Lozoya. Madrid. Literprint. 1965. 141 págs. + láms. 1 a 28.—24,5 cms. Rúst.

JALEA, ION.

— *Expozitia Artelar Plastice. Pictura. Sculptura Grafica*. Bucuresti. Junie-Julie 1960. Bucuresti. 1960. 56 págs.—24 centímetros. Rúst.

Grabados intercal.

LAIN ENTRALGO, PEDRO.

Instituto de España. *Miguel Angel y el cuerpo humano*. Discurso leído el día 24 de octubre de 1964 por el Excelentísimo Sr. D. —. Madrid. Imp. Editorial Magisterio Español, S. A. 1964.—24 cms. Rústica.

Real Academia de la Historia. *La amistad entre el médico y el enfermo en la Edad Media*. Discurso leído el día 7 de junio de 1964 en su recepción pública por el Excmo. Sr. D. — y contestación del Excmo. Sr. D. Dámaso Alonso. Madrid. [Gráficas Uguina]. 1964. 22 cms. Rúst.

LEGAZ LACAMBRA, LUIS.

Real Academia de Ciencias Morales y Políticas. *Socialización*. Discurso leído en el acto de su recepción como Académico de número por el Excmo. Sr. D. — y contestación del Excmo. Sr. D. Luis Jor-

dana de Pozas. Madrid. Gráficas Tejarío, S. A. 1964. 114 págs.—24 cms. Rúst.

LISA, ESTEBAN.

— *Kant, Einstein y Picasso.—La filosofía y «Las cuatro dimensiones» en la ciencia estética moderna*. Buenos Aires. Talleres Gráf. Vicenti Rottondi. 1956. 46 páginas con 8 láms. + 3 láms. en color.—18 cms. Rúst.

LOPEZ DE LA TORRE, SALVADOR.

— *La R. A. U. en 1963*. (S. I). Gráficas Norte. 1964.—19,5 cms. Rúst.

LOPEZ FANDO, ALFONSO.

— *Toledo defendido*. Moción aprobada por el Excmo. Ayuntamiento en Comisión permanente el 11 de septiembre de 1964. Toledo. Imp. Serrano. 1964.—21,5 cms. Rúst.

LOPEZ JIMENEZ, JOSÉ CRISANTO.

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

Dedicatoria autógrafa.

— *Simbolismo de la preciosa sangre. La rústica representación de la primera misa expiatoria*. (S. I. y s. i.). 1956. 11 págs. + 2 láms.—Rúst.

MASA CORAL «LUIS DE VICTORIA».

*Actividades de la —*. Cartagena. [Imprenta Marín]. 1964. 34 págs.—22 centímetros. Rúst.

Grabados intercal.

MAZA, FRANCISCO DE LA.

— *Arquitectura de los Coros de Monjas en México*. Imp. Universitaria. 1956. 108 págs. + láms. 1 a 90.—23,5 cms. Rúst.

— *Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía*. México. Investigaciones Esté-

ticas. [Imp. Universitaria]. 1963. 203 páginas + 40 láms.—23,5 cms. Tela roja.

*La Catedral de Chihuahua*, por ———. México (s. i.). 1961. 38 págs. con 9 láms.—22,5 cms. Rúst.

Es tirada aparte de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Volumen VIII. Número 30.

——— *Escultura romántica*. México (s. i.). 1960. 47 a 51 págs. + 4 láms.—23 centímetros. Rúst.

Es tirada aparte de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Volumen VII. Número 28.

——— *Otra vez Tresguerras*. México (s. i.). 1963. 56 a 58 págs. + 4 láms.—23 centímetros. Rúst.

Es tirada aparte de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Volumen VIII. Número 32.

——— *Una pintura de la «Ilustración» mexicana*. México (s. i.). 1963. 37 a 51 páginas + 6 láms.—23 cms. Rúst.

Es tirada aparte de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Volumen VIII. Número 32.

——— *Sobre Arquitectura. Art Nouveau*. México (s. i.). 1957. 1 a 36 págs.—23 cms. Rúst.

Es tirada aparte de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Volumen VIII. Número 26.

——— *Sobre Arquitectura. Art Nouveau*. México (s. i.). 1957. 1 a 36 págs.—23 cms. Rúst.

Es tirada aparte de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Volumen VII. Número 26.

MOLINA, RICARDO.

——— *Campos de Córdoba*. [Tip. Artística Juan Moreno]. 1963. 40 págs. + 2 láminas.—22 cms. Rúst.

MONTES, ANTONIO.

——— *As aquarelas de Alberto Souza*. Conferencia. Lisboa. [Tip. Minerva do Comercio]. 1951. 16 págs.—25 cms. Rúst.

MONUMENTOS

——— *españoles*. Catálogo de los declarados nacionales, arquitectónicos e histórico-artísticos. Madrid. Centro de Estudios Históricos. [Blass, S. A.]. 1932. 2 volúmenes.—16 cms. Tela.

MOYA CASALS, ENRIQUE.

——— *El magno pintor del Empíreo*. Descripción de los frescos y relación de otras obras del insigne maestro D. Antonio Palomino de Castro... Prólogo del muy ilustre Sr. D. Elías Olmos Canalda. Melilla. Imp. «La Hispana». 1928. 135 páginas + 1 hoja.—22 cms. Hol.

——— *Sobre el sentido español del regionalismo valenciano...* Prólogo del Excelentísimo Sr. D. Manuel González Martí. Valencia. Imp. José Nacher.—22,5 cms. Rústica.

MEDINA, PEDRO DE.

*Regimiento de navegación*, compuesto por el maestro ——— (1563), ahora nuevamente publicado por el Instituto de España en edición facsímil (transcripción). Madrid. [Talls. Tipográf. Maestre]. 1964. 156 págs. + 1 lám. pleg.—25,5 cms. Rúst.

MUSEO NACIONAL DE ESCULTURA. Valladolid.

*El ———*. Madrid. Centro de Estudios Históricos. Blass, S. A. 1933. 128 páginas + 1 lám. pleg.—16 cms. Tela.

Grabados intercal.

MUSEO PROVINCIAL DE BELLAS ARTES DE CADIZ.

*Catálogo del ——— (Pinturas)*. Madrid. Langa y Cía. 1964. 309 págs. con 23 láminas y 1 lám. pleg.—19,5 cms. Rúst.

De los *Museos de España*, XVIII.

NIETO ALCAIDE, VÍCTOR MANUEL.

Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando *Carlo Maratti. Cuarenta y tres dibujos de tema religioso*, por ———. Madrid. Instituto «Diego Velázquez» del C. S. I. C. [s. i.]. 1965. 18 páginas + láms. 1 a 30.—21,5 cms. Rúst.

NOEL, MARTÍN S'.

——— *El Cuzco virreinal*. Buenos Aires. Academia Nacional de Bellas Artes. Penser, S. A. 1960. XIX págs. + láms. 1 a 90.—30 cms. Rúst.

OLIVIER FOSS.

——— *La Presse de 1940 a 1962*. Paris. Institut International des Arts et des Lettres, Tournon (s. a.). 10 hojas + 11 láminas + 1 lám. en color.—22 cms. Rúst.

PEREZ SANCHEZ, ALFONSO E.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Inventario de las pinturas*, por ———. Madrid. Sucs. J. Sánchez de Ocaña y Cía., S. A. 1964. 86 págs.—25 centímetros. Rúst.

POPESCU, MIRCEA.

——— *Expozitia de Portrete. Pictura si sculptura*. Mai-Junie 1961. Bucaresti. Muzeul de Artá. [Intreprinderea Poligrafica]. 71 págs. + 11 láms.—21,5 cms. Rúst.

RIO CISNEROS, AGUSTÍN DEL.

*Pensamiento político de Franco*. Antología, selección y sistematización de textos por ———. Madrid. Servicio Informativo Español. [Estades, Artes Gráficas]. 518 págs. + 16 hojas + 16 láms.—22,5 centímetros. Rúst.

RIPOLL PERELLO, E.

*Poblado prerromano de San Miguel (Vallromanes-Montornés, Barcelona)*. Memoria redactada por ———, J. Barberá Farrás y L. Monreal Agustí. Barcelona, Diputación Provincial. [Imprenta Escuela]. 1964. 13 págs. + 1 lám. pleg. + láminas I-IV.—25 cms. Rúst.

SEGURA, ENRIQUE.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. *Consideraciones sobre el retrato en la pintura*. Discurso del Académico numerario Excmo. Sr. D. ——— leído en el acto de su recepción pública el día 14 de febrero de 1965 y contestación del Excelentísimo Sr. D. Francisco de Cossío, Secretario general de la Corporación. Madrid. [Blass, S. A., Tip.]. 1965. 1 lám. + 50 páginas.—25 cms. Rúst.

SERIS, HOMERO.

*Manual de bibliografía de la literatura española*, por ———. Primera parte. Syracuse. Centro de Estudios Hispánicos. 1948. 422 págs.—20 cms. Rúst.

TARADELL, MIGUEL.

*La necrópolis de «Son Reol» y la «illa dels porros» (Mallorca)*. Memoria redactada por ———. Madrid. Servicio Nacional de Excavaciones Arqueológicas. Madrid. Langa y Cía. 31 págs. + láms. I-IV.—25 centímetros. Rúst.

Grabados intercal.

TRES-GUERRAS, FRANCISCO EDUARDO.

——— *Ocios literarios*. Edición, prólogo y notas de Francisco de la Maza. México. Imprenta Universitaria. 1962. 219 págs. + 17 láms.—23,5 cms. Rúst.

VAZQUEZ SEIJAS, MANUEL.

*El lenguaje de las piedras*, por ———. Lugo. Tip. «La Voz de la Verdad». 1964. 16 págs.—21 cms. Rúst.

# ACADEMIA

## BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

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

### *Volumen primero.*

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

### *Volumen segundo.*

|                          |         |                           |         |
|--------------------------|---------|---------------------------|---------|
| Primer semestre de 1953. | Núm. 1  | Segundo semestre de 1960. | Núm. 11 |
| Segundo » » »            | Núm. 2  | Primer » » 1961.          | Núm. 12 |
| Primer » » 1954.         | Núm. 3  | Segundo » » »             | Núm. 13 |
| Segundo » » »            | Núm. 4  | Primer » » 1962.          | Núm. 14 |
|                          |         | Segundo » » »             | Núm. 15 |
| Trienio 1955-1957 .....  | Núm. 5  | Primer » » 1963.          | Núm. 16 |
| Primer semestre de 1958. | Núm. 6  | Segundo » » »             | Núm. 17 |
| Segundo » » »            | Núm. 7  | Primer » » 1964.          | Núm. 18 |
| Primer » » 1959.         | Núm. 8  | Segundo » » »             | Núm. 19 |
| Segundo » » »            | Núm. 9  | Primer » » 1965.          | Núm. 20 |
| Primer » » » 1960.       | Núm. 10 |                           |         |

|   |              |
|---|--------------|
| Precio: España, suscripción anual ..... | 120 pesetas. |
| » Extranjero, » » .....                 | 170 »        |
| » Número suelto: España .....           | 60 »         |
| » » » Extranjero .....                  | 85 »         |

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

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



## PUBLICACIONES DE LA REAL ACADEMIA

|  | Ptas. |  | Ptas. |
|--|-------|--|-------|
| DISCURSOS PRACTICABLES DEL NOBILISIMO ARTE DE LA PINTURA, por Jusepe Martínez, con notas, la vida del autor y una reseña histórica de la Pintura en la Corona de Aragón, por don Vicente Carderera ... | 100   | LA ESCULTURA EN EL ECUADOR, por José Gabriel Navarro ...   | 200   |
| DE LA PINTURA ANTIGUA, por Francisco de Holanda (1548) ...   | 100   | ESCENOGRAFIA ESPAÑOLA, por J. Muñoz Morillejo ...  | 250   |
| HISTORIA DE LA ESCULTURA ESPAÑOLA, por Fernando Araújo ...   | 100   | MEMORIAS PARA LA HISTORIA DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO y de las Bellas Artes en España, por José Caveda. Dos tomos ... | 250   |
| NECROPOLIS DE CARMONA, por J. de la Rada y Delgado ...   | 100   | ANALES DE LA REAL ACADEMIA (San Sebastián, 1949) ...   | 50    |
| TEORIA Y ESTETICA DE LA ARQUITECTURA, por J. de Manjarrés.   | 50    | DISCURSOS LEIDOS EN LAS RECEPCIONES Y ACTOS PUBLICOS DE LA ACADEMIA (1859 a 1866).                                       | 60    |
| ENSAYO SOBRE LA TEORIA ESTETICA DE LA ARQUITECTURA, por Oñate ...  | 40    | LOS DESASTRES DE LA GUERRA, de Francisco Goya. Album de 80 láminas. (Edición limitada y numerada.) ...                   |       |
| REJEROS ESPAÑOLES, por Emilio Orduña y Viguri. "Premio Guadaleras" de la Academia:   |       | LOS PROVERBIOS, de Francisco Goya. Album de 18 láminas. (Edición limitada y numerada.) ...                               |       |
| 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 221 2573

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 247 7921

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 222 3524

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 221 4452

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 222 0046

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

