ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

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

DEPÓSITO LEGAL: M. 6.264.—1958

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



SUMARIO

_	Páginas
Triple centenario (Discursos leídos en la solemne sesión pública celebrada el domingo 5 de marzo de 1967):	
I.—EL PINTOR D. MARCELIANO SANTAMARÍA, por Francisco de Cossío	7
que Pérez Comendador	11
treras, Marqués de Lozoya	26
José Subirá: Nuestro pretérito Teatro Real. Páginas históricas.	33
Instrucciones a los señores Académicos	63
Informes y comunicaciones:	
Francisco Iñiguez Almech: La plaza de Santa Teresa, de Avila	71
narias)	73
CÉSAR CORT: La "Casa de San Isidro", de Madrid LUIS MENÉNDEZ PIDAL: La iglesia de San Vicente de Se-	74
rrapio, en el Concejo de Aller (Oviedo)	75
MIGUEL OLIVA PRAT: La villa de Peratallada (Gerona) LUIS MENÉNDEZ PIDAL: El palacio de los Condes de Alba	79
de Aliste, en Zamora	82
José Camón Aznar: Hospital-iglesia de Illescas (Toledo).	85
Declaración de Monumento histórico-artístico a favor del cas- tillo de La Bisbal (Gerona)	86
Crónica de la Academia	87
Bibliografía	99

ADVERTENCIA

La Librería Científica Medinaceli, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, está encargada de la administración, suscripción y venta de colecciones y números atrasados de Academia, siendo la suscripción anual de 120 pesetas en España y 170 en el extranjero. Se hallan a la venta todos los números semestrales, desde 1951 hasta 1954, y desde 1958 en

Se hallan a la venta todos los números semestrales, desde 1951 hasta 1954, y desde 1958 en adelante; y además un número trienal, correspondiente a 1955-1957. Cada número suelto se puede adquirir por 60 pesetas en España y por 85 en el extranjero, excepción hecha del número trienal, que cuesta el doble. Diríjanse los pedidos a

LIBRERIA CIENTIFICA MEDINACELI

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

TRIPLE CENTENARIO

Discursos leídos en la solemne sesión pública celebrada el domingo 5 de marzo de 1967

I.—EL PINTOR MARCELIANO SANTAMARIA

POR FRANCISCO DE COSSIO

II.—EL ESCULTOR MIGUEL BLAY
POR ENRIQUE PEREZ COMENDADOR

III.—EL ESCULTOR ANICETO MARINAS
POR JUAN DE CONTRERAS, MARQUES DE LOZOYA

× ×

I.—EL PINTOR D. MARCELIANO SANTAMARIA

Los centenarios de los nacimientos, por la proximidad a los seres eminentes que han merecido este homenaje, casi pueden reducirse a una entrañable conmemoración. Somos muchos quienes convivimos con estos hombres, y si en el momento de su óbito surgió la necrología, aún viva y caliente, al correr de los años su recuerdo se encuentra en una zona de transición, en la que gravita el pasado, en colisión con los gustos, los modos y las modas del presente.

Tan sólo en el curso de varias generaciones llega a consolidarse la fama, y así podemos afirmar que por un escalonamiento de juicios llegamos a hacer un análisis sereno del pretérito, tanto por lo que respecta al personaje como a sus obras. A veces la estela de la vida de un gran hombre se pierde en un Guadiana espiritual para aparecer en la superficie pasados muchos años como en un descubrimiento maravilloso, que, pese a los avatares del olvido, justifica esa constante de las artes y de las letras, ya que, sin el apoyo de lo que fue, lo llamado nuevo y lo moderno, con cierta petulancia de inventores gregarios, no podría existir.

Son importantes, sin embargo, estos recuerdos próximos, y volver nuestra atención a quienes conocimos y tratamos y a los que por sus obras fueron objeto de nuestra admiración, estima y enseñanza.

Tal es mi actitud en estos momentos al conmemorar el centenario de D. Marceliano Santamaría y refugiarme con la nostalgia, en su tiempo, en los comienzos de este siglo, cuando se empezaban a afirmar ciertas tendencias que desdeñaban la pintura de historia y la explosión del impresionismo empezaba a adormecerse sobre los pasados laureles para resucitar y revivir más tarde. Una época de transición, como ha habido tantas en la historia

del Arte, ya que el proceso del pensamiento y la sensibilidad, en el curso de los siglos, cambian hacia nuevos postulados. Mas sin pasado, sin memoria para juzgar el pasado, lo presente no tendría sentido.

Don Marceliano Santamaría, nacido hace un siglo, empieza su indeclinable vocación de pintor, que le acució de niño.

Ya se inicia su gran aptitud en el año 92 del siglo pasado con un cuadro cuyo título literario, inspiración del tema, corresponde a la pintura narrativa: "Entierro de una niña".

Su primer cuadro de historia representa un gran esfuerzo para quien aspiraba a un puesto preeminente en la pintura española: "El triunfo de la Cruz", tela de grandes proporciones, a la memoria de Alvar Núñez de Lara en la batalla de las Navas de Tolosa.

En la Exposición Nacional de 1906 presenta tres cuadros sobre Castilla en el pretérito que afianzan su personalidad e incrementan sus trofeos artísticos no sólo en el ámbito español, en Madrid y Barcelona, donde obtiene el año 94 el diploma de honor y en 1901 medalla de clase única en la Exposición Internacional de Chicago. Dejo aparte las sucesivas medallas, en la Nacional de Madrid, hasta conseguir la medalla de honor.

Don Marceliano Santamaría ingresa en la Academia de San Fernando el 10 de febrero de 1913. Sucedía en el sillón académico al pintor Amérigo, muy distinguido artista que trabajó en la fábrica de tapices y que se agrupó, a finales del siglo XIX, con los grandes pintores de historia. Antes de que Santamaría ingresase en la Academia, Amérigo le vaticinó un futuro de gran pintor, como asimismo en sus comienzos su maestro Domínguez, quien le tuvo por discípulo predilecto. Ante el resultado de los trabajos del joven Santamaría el Ayuntamiento de Burgos le otorgó una pensión para Roma, donde perfeccionó sus impulsos pictóricos estudiando la gran lección del arte italiano.

Mas Santamaría no sólo fue pintor, sino conversador y conferenciante. Su retórica tenía mucho de visual; podríamos decir que su palabra era pintura también. Y que la luz y el color de su tierra natal constituían en su espíritu un descubrimiento que había de expresar no sólo con sus pinceles, sino con su garganta y sus labios. Así, una conferencia que desarrolló en

Madrid, en el Casino de Clases, sobre los orígines del Arte, tema que abordó asimismo en su discurso de recepción de la Academia.

La Castilla de Santamaría no era propiamente la Castilla del páramo, árida y plana, con caminos ondulantes en la llanura, pueblos con casas de adobe y paja y apenas sin árboles y sin verdura. La Castilla, en suma, de los castillos, cuyas torres otean horizontes sin fin. Esta Castilla impresionó a los escritores de la llamada generación del 98, quienes influyeron no poco en la plástica del momento y de la que encontramos el ejemplo más claro en los paisajes del pintor García Lesmes, el pintor de los rastrojos amarillos, de los cielos luminosos y de los horizontes que se pierden en una curva, que viene a demostrarnos que aquel paisaje no tiene barreras y que la tierra es redonda. A pintar este paisaje acudieron pintores del norte de España, y aun de Andalucía y de Levante, y muchos extranjeros, entre turado de los verdes de Jamaica y los habitantes negros de aquel país, los que debo citar a dos grandes pintores ingleses: a Lewis, que llegó say ante la tierra de Campos dijo que purificaba toda su pintura tropical bañando los ojos y la piel en la luz de Castilla, y Cristhofer Hall, que de Andalucía, de la ciudad de Alcalá de Guadaira, saltó a las tierras de Castilla y durante mucho tiempo vivió en una casa aldeana de Tordesillas.

Marceliano Santamaría se reveló en una Castilla más amable y más verde, donde la tierra se humaniza apaciblemente, presintiendo que unas montañas próximas levantaron una barrera que corta el horizonte.

Y dentro de este ámbito natural no sólo pintó muchos paisajes, apenas sin anécdota o argumento, sino otros que le sirvieron de escenario para un episodio épico o campesino. El paisaje al servicio de la Historia o del tema social. De una batalla o de una escena pueblerina. Mas en estos paisajes D. Marceliano Santamaría, aun más que por la forma, por el tema o por la anécdota, se dejaba arrastrar por la luz y por el color.

Le conocí a D. Marceliano en mi juventud, cuando ya era él un hombre provecto, y, tratándole, advertí hasta qué punto el móvil de su arte era la exaltación. Me parecía un artista inflamado de entusiasmo. Trató en la pintura todos los géneros, y, en el curso de su dilatada vida, ni un solo día, mientras hubiese luz, dejó de pintar. Ultimamente en invierno, en su estudio, se dedicaba al retrato. En un cómputo estadístico que se ha hecho del número de retratos pintados llega a seiscientos. Ya viejo, la primavera y el verano los dedicaba a salir al campo, como un cazador, a pintar paisajes. Mas de poco serviría esta actitud constante si no estuviese en cada momento inflamado de entusiasmo. El móvil de su pintura era una exaltación permanente. Abordó en sus lienzos todos los géneros, y oyéndole hablar nos parecía que siempre estaba preparándose a pintar o que estaba pintando. Vivió su dilatada vida sumergido en pintura, y en esta actividad llegó a escalar cimas que eran patente de maestría. Tuvo cerca de sí a los grandes maestros del XIX. Aún en su segunda juventud llegaron a él las fórmulas "modernistas", con toda la influencia que a principio de nuestro siglo ejerció la literatura en la pintura. Mas D. Marceliano Santamaría siguió hasta la muerte invulnerable, sin afiliarse a ninguna tendencia ni escuela y afirmando su personalidad a la sombra de un espíritu independiente e insobornable.

A Burgos, su ciudad natal, que está a punto de inaugurar un museo con su obra, entregó la inspiración y el trabajo.

En los paisajes y en la riqueza monumental de la ciudad buscó su inspiración, y tuvo el noble orgullo en su senectud de verse proclamado hijo predilecto de la ciudad. En aquel recinto lleno de recuerdos de su vida supo fundir su espíritu.

Le conocí siendo yo muy joven, mereciéndome el respeto y la admiración que se debía al que yo juzgaba un maestro. Pasados los años tuve con él diálogos breves, con pausas en el tiempo, y así puedo afirmar que, al margen de su obra artística, como carácter personal le encontré siempre amable y enérgico, fiel a sus principios y convicciones, y en los últimos años de su vida con la figura de un viejo hidalgo castellano, con la mano diestra entreabierta, como si esperase tomar un pincel, más que para pronunciar, para pintar sus palabras.

Ha representado para mí una satisfacción el haber sido designado para trazar una apología de tan excelente pintor en el centenario de su nacimiento, y aún más, el honor de hacerlo en este recinto de nuestra Academia, tan cargado de nombres eminentes y de recuerdos insignes.

II.—EL ESCULTOR D. MIGUEL BLAY Y SU EPOCA

La honra que me confiere esta Real Academia al encargarme el discurso conmemorativo del primer centenario del nacimiento de Miguel Blay me conmueve gratamente, y van la memoria y el sentimiento mío hacia mi paternal maestro sevillano Joaquín Bilbao, hermano del pintor Gonzalo, miembro que fue de nuestra Corporación.

Joaquín Bilbao fue autor del monumento a Cánovas del Castillo, en la plaza de la Marina Española. El quiso que al trasladarme yo a la Corte, en 1920, me llevase de la mano D. Miguel Blay, que estaba entonces en el ápice de su gloria y magisterio.

Así fue, y ha hecho el destino que, tras muchos avatares, yo viniera a sucederle, cinco lustros ha, en la Escuela Superior de Bellas Artes, precisamente en la clase de Modelado del Natural y Composición Escultórica, que él regentó y en la que yo recibí sus lecciones; como le sucedo también en la XVIII serie de señores Académicos de vario numen y talento que desde la reforma de los Estatutos de esta Academia en 1864 empieza en Sabino Medina, autor de muy bellos mármoles neoclásicos (de la estatua de Murillo, frente al Museo del Prado, y de la de la Virtud, en el obelisco del Dos de Mayo); sigue en Juan Samsó, uno de los contados artistas que hacia los eclécticos años 60 y 70 de la pasada centuria continuó la tradición religiosa de nuestra escultura; en Miguel Blay, en Jacinto Higueras, del que fue famoso su San Juan de Dios, y finalmente se continúa en quien os habla.

Sobre el escultor catalán y su época disertaremos, pues, filial, devota y apasionadamente.

El 8 de octubre de 1866 nacía en Olot el por varios conceptos maestro Miguel Blay Fábregas. Aunque los centenarios de las ilustres personalidades que han ido jalonando nuestra Historia suelen celebrarse en España con retraso, cuando se celebran, los que en estos momentos aquí nos congregan tratamos de conmemorarlos cumplidamente, si bien por contingencias insalvables no en fecha coincidente.

Así, en la mañana de hoy esta Real Academia ha dejado esparcidas por mi mano unas flores vivas sobre el sepulcro de la sacramental de San Lorenzo, en la que, satisfaciendo sus anhelos románticos, el escultor fue enterrado el 23 de enero de 1936.

Allí descansa treinta y un años ya, en la poética vecindad de los cipreses y entre sepulturas decimonónicas, Miguel Blay, el artista laborioso, concienzudo e infatigable, que hasta pocos días antes de su óbito, gravemente enfermo ya, trabajó, terminándolo de su mano, en el grupo escultórico, de cinco metros de altura, que casi junto a esta Academia luce en la fachada del edificio del Banco Vitalicio de España.

Treinta y un años ya que al hombre pacífico y entregado a su arte y a su magisterio puramente artístico que fue Blay le libraron de las convulsiones y radicales cambios de gusto que durante ellos hemos sufrido. Dios se lo llevó en un momento en el que ya la subversión estaba en marcha, pero todavía el modo suyo de hacer y entender la escultura y el de los maestros de su época era comprendido y admirado, del mismo modo que ellos comprendieron, admiraron y aun estimularon, allá por los años veinte, la renovación que se produjo en la escultura española.

Fuera de esto, imponiéndosenos las relaciones públicas, la propaganda, los intereses montados sobre valores que las más de las veces son ajenos al Arte, hacen que la Trompeta de la Fama suene en internacional zarabanda magníficamente organizada, y no son ya, tiempo ha, los altos valores del espíritu "las confidencias más elevadas del arte, los más nobles sueños del hombre", según feliz expresión de Lafuente Ferrari, los que como siempre desde que en el Arte el canon, la razón y las normas regularon el instinto, han de quedar plasmados por el buen oficio en la obra bien hecha. No. Se suceden los lustros, las décadas en los que se va

"contra la forma, contra la belleza, contra la maestría". Son los instintos primarios y elementales, el automatismo y lo irracional lo que prevalece, organizándose con este fin las más colosales imposturas internacionales; negándose —como el diablo niega la virtud, aunque con ella comercie—y poniéndolas en solfa aquellas cimas —razón de ser nuestra, y, por ende, de las Academias— a las que se llega tras el peso de "muchas culturas, de muchos sufrimientos y de las felicidades a ellos inherentes".

Quiso el destino evitarle a Blay este drama del artista contemporáneo que algunos de sus coetáneos aún alcanzaron y nosotros sufrimos.

* * *

Si la sangre es elemento determinante, de igual modo la tierra y el paisaje no lo son menos.

Hasta los veintiún años, Blay, hijo de un maestro de obras, había vivido en la ubérrima, dulce y húmeda tierra olotina. Entre prados y fuentes, arboleda rumorosa y tiernos celajes, despierta su naturaleza sensitiva y ávida de artista en aquel ámbito propicio para la mesura. Mesurado fue ya para siempre su espíritu, y, habiendo transcurrido su vida lejos de Cataluña, no perdió nunca el acento ni el amor de su tierra, ese humor alegre ni esa ordenada laboriosidad que distinguen a los catalanes.

Cuando Blay empieza a mostrar sus aptitudes dibujando y modelando con un maestro local, nace José Clará en el mismo pueblo, entonces con talleres menos industrializados. Ambos maestros dan al bello lugar catalán otra gloria que la de sus comerciales imágenes producidas en serie. En uno de aquellos talleres se adiestró Blay en el manejo de la gubia y del palillo, aprendió oficio; mas cuando en 1888, realizando el sueño de todo joven artista de la época, se instala en París, pensionado por la Diputación Provincial, el joven Miguel es ya un santero; pero según propia confesión no sabe lo que es la escultura.

En París trabaja en el taller de Chapu, gran conocedor del oficio, escultor y medallista correcto, al que impresionan la nobleza y la delicada emoción que se manifiestan en el juvenil semblante de nuestro artista. Es-

tudia en la Escuela de Bellas Artes, y por las tardes, cuando las clases terminan, va a dibujar a la Academia Julien, traba relación con pensionados de todo el mundo y aún tiene tiempo para aprender la técnica de la medalla, modalidad que cultivaría siempre con éxito y pericia.

Francia, pues, cofigura a Blay como a tantos artistas; le da esposa y un cartesiano modo de entender la vida, pese al naturalismo entonces imperante. Su nombre va aureolándose de prestigio en la metrópoli de las artes, y aquellos años dejan huella indeleble en el artista.

Aún había de completar su formación, y a los veintiséis años de su edad va a Roma, donde pensionados por esta Real Academia estudian los escultores Antonio Parera y Aniceto Marinas y los pintores Enrique Simonet y Alvarez-Dumont. Desde París el nombre había llegado a la urbe romana antes que el artista, y sus compatriotas se apresuran a ofrecerle un agasajo en nuestra Academia del Gianiclo. En su madurez Blay volvería a San Pietro in Montorio como director.

Roma, sus monumentos y museos, la solemne musicalidad de las incomparables fuentes monumentales, las puestas de sol en los jardines del Pincio y los atardeceres de la Via Apia son melacólico incentivo de su espíritu romántico, que, en tornando a la ciudad, se inclina extasiado ante el orden majestuoso y silencioso del Colosseo. Y llega a penetrarse de las normas que desde el fondo de las edades dicta la dignidad de la Ciudad Eterna.

De la contemplación de la estatuaria antigua le quedan para siempre el esmero en la terminación de la obra y el sentimiento de los valores permanentes de la escultura. Diecisiete años más tarde, en su discurso de ingreso en la Academia, exclamaría: "¡Solidez y belleza!: he aquí, en dos vocablos, expresado todo el ideal que encierra el programa que ha de cumplir un escultor." Extendiéndose sobre ello, dice: "¿Concebís nada más horripilante y digno de condenación que una obra fea, hecha con materia y propósito perdurable?" Y más adelante: "Solamente cuando la solidez y la belleza se hallan extremadamente unidas es cuando se logra el resultado que se busca: crear una verdadera obra de arte reposada y estable."

En la Ciudad Madre, Blay era aún joven e impresionable; no podía, pues, sustraerse al modo de hacer de entonces y a su temario. Modela en Roma el estudio desnudo para un grupo que había concebido vestido; mas sus compañeros de nuestra Academia, Marinas entre ellos, admirados de cómo modelaba el natural, le persuadieron de que, desnudas, las figuras expresarían mejor su propio sentimiento. Este grupo revela ya un gran conocimiento de la forma y todo él está penetrado de emoción y ternura hacia el anciano vencido y trémulo y la inocente pureza de la niña que, aterida, apriétase contra el tibio cuerpo paternal. "Los primeros fríos", que así se titula el grupo, obtiene en Madrid primera medalla en la Exposición Internacional de Bellas Artes de 1892 y es el arranque de un gran arco ideal de ingente número de dovelas, cuya clave sería el grupo en mármol "Eclosión" y que termina en el bronce del Banco Vitalicio a que antes nos hemos referido.

Su carrera es fulgurante y sin tregua. Cuando con un nombre prestigioso en 1906 afinca en Madrid, ya había obtenido altas recompensas en las Exposiciones Nacionales e Internacionales de París, Madrid, Barcelona y Bilbao.

Transcurrían, pues, los primeros años de nuestro siglo; el arte escultórico, de tan gloriosa tradición en España, había tomado pujanza de nuevo.

Precedidos por Alcoberro, Susillo, Suñol, los Bellver, el gran Campany, los Vallmitjana y otros, cuatro nombres estelares jóvenes brillaban ya con personalidad propia en el ámbito de la Corte: Benlliure, Querol, Marinas y Blay. El primero, tan denostado por las últimas generaciones, fue el que alcanzó cimas más altas. El centenario de este maestro (1962) pasó inadvertido, pese a que su fuerte personalidad temperamental y facilidad creadora y una impresionante afluencia de encargos hicieron que entre su producción ingente, asombrosa y desigual, se cuenten obras superiores en gracia y donosura a las de los escultores europeos —exceptuemos a Rodin—, sobre todo italianos, del momento, que trabajaban en línea parecida.

Querol, nacido en 1863, que obtuvo renombre y numerosas recompensas nacionales e internacionales, protegido de ministros, que a veces le impusieron contra toda razón —Frontón del Palacio de Bibliotecas y Museos—, abrumado de encargos, que despachaba a toda prisa, fue el menos honesto artísticamente, muriendo joven, rico y, según apuntó el Marqués de Lozoya, "colmado de honores como pocos artistas españoles".

* * *

Era aquel un tiempo en que la fiebre de homenajes y tributos monumentales, glorificando y perpetuando a héroes y personalidades históricos, alcanzó su mayor esplendor en España y América como en otros países de Europa; tiempo en el que los encargos importantes aún recaían en los más capaces o experimentados: Benlliure, Marinas y Blay, con emulación ejemplar, continúan, muerto Querol y por muchos años aún, siendo los máximos exponentes de la escultura española hasta que su coetáneo Inurria, Clará y Quintín de la Torre, Mogrorejo, Capuz, Julio Antonio, Mateo Hernández, Victorio Macho y otros inician aquella renovación de los años veinte, en la que cara a las grandes tradiciones se buscan los valores escultóricos más permanentes y de secular vigencia.

Fue aquel un largo período de la escultura española, de gran vitalidad y honestidad, en la que sus maestros, salvo Querol, no recurren al truco fácil ni a la industrialización de su arte.

Se ha dicho de aquel período que, junto con el que le precedió, fue el más decadente de la historia de nuestra escultura. Sin ánimo de controversia, ya que en nuestra juventud lo escuchábamos y aceptábamos como aserto autorizado, hemos querido, con la serenidad que los años y la experiencia nos prestan, repensar los lugares comunes y considerar con nuestro propio criterio aquella época que dejamos atrás.

Nos ha bastado para ello no pasar, sino pararnos con espíritu limpio y con mirada nueva —esa mirada en la que los artistas hemos de ejercitarnos cada mañana— ante los monumentos que, junto con los de la época de Carlos III y algunos intermedios, dan a Madrid empaque y categoría

de ciudad enclavada en la vieja Europa; nos ha bastado, repito, esto: pasear por sus jardines y visitar sus museos y colecciones de arte.

Así venimos a coincidir con Eugenio d'Ors —del que no poco hemos discrepado— cuando un día, allá por los años cuarenta, nos decía ante algunas de estas obras: "Comendador, qué bien van estando ya."

Monumentos que, si ciertamente son teatrales, aparatosos, compuestos por arquitecturas arbitrarias y fútiles que sustentan esculturas gesticulantes y a los que quizá sobre hojarasca y anécdota, cuando los analizamos haciendo abstracción de esta exuberancia superflua vemos que contienen partes escultóricas admirables, y aun a veces todo el monumento lo es

La gracia, el garbo y la apostura de D. Alvaro de Bazán en la plaza de la Villa, colocado sin acierto; la estatua de Goya ante el Prado, cuya cabeza es de una construcción y potencia plástica insuperables; el grupo ecuestre de Martínez Campos en el Retiro; el de la Libertad, Igualdad y Fraternidad que corona el desordenado monumento a Castelar, todas de Benlliure; los dos mármoles de Marinas y de Blay, que hoy contribuyen a ennoblecer este salón; el adolescente del monumento a Mesonero Romanos, desaparecido ahora del lugar al que dio sabor y fisonomía, o el monumento a Federico Rubio, ambos de Blay—y seguiríamos la lista—, son esculturas que se bastarían por sí solas para salvar a una época.

Ciertamente, el aliento y la aprehensión de la vida que las obras a las que nos referimos contienen no se ha superado después, ni tampoco su realista construcción, de valor inmejorable.

Aquellos maestros, unidos en un mismo amor y emulación, no sienten recelos entre sí y se admiran mutuamente. Sabemos cómo Benlliure y Blay colaboraron a veces en una misma obra, y conocemos una curiosa y aleccionadora fotografía en la que Benlliure y Marinas, en una sesión de trabajo, aparecen retratándose en barro el uno al otro.

En el monumento a Alfonso XII, en el Retiro madrileño, del arquitecto Grases, amplio exponente de la escultura de aquel largo período—como lo es del anterior la basílica de San Francisco el Grande—, puede contemplarse en el núcleo central o pedestal de la estatua del Rey la obra de Benlliure, Blay, Marinas y Trilles, reunida en sendos grupos de gran

envergadura. Este monumento a Alfonso XII y la basílica aludida, con profusión de obras de otros artistas de la época, rehabilitan, en el campo de las artes, una política mil veces zaherida, pues nada puede parangonarse al noble propósito de reunir en él a los mejores artistas de la época que se ha llevado a cabo después.

Señalemos a este respecto que en el monumento del Valle de los Caídos resulta muy pomposo, si exceptuamos el hermoso Cristo de Beobide —discípulo de Blay— que centra la basílica. Limitándonos a la escultura, pienso que Clará, Capuz, Macho, Laviada y otros que aún viven le habrían dado tal vez mayor contenido y densidad artística.

Blay construyó el cuerpo humano de un modo robusto y siempre correcto, apoyándose indeleblemente en el modelo vivo. De dibujo claro y preciso, sus desnudos, casi exentos de sensualidad, irradian, sin embargo, esa suave tibieza de la que la escultura es penetrada cuando se la acaricia trabajándola amorosa y largamente.

Podemos apreciarlo en el jardín del Palacio de Bibliotecas y Museos, donde, destruyéndose paulatinamente el acento o la suavidad de modelado de un mármol impoluto que no resiste las duras heladas madrileñas ni el sol ardiente de su estío, está, diríase que abandonado, el grupo "Eclosión". Esta obra, que Lozoya y Bernardino de Pantorba califican como una de las capitales de la escultura española de aquel período, causó sensación en la Exposición Nacional de 1908 y fue premiada con la Medalla de Honor, preciadísimo galardón que en aquella época otorgaba realmente al artista la máxima jerarquía.

Cuando contemplamos este grupo amoroso vemos cuán casta, se diría que inmaterial, es la expresión de los cuerpos jóvenes unidos. Ella, erguida, delicada y serena, besa someramente, sin apenas llegarle con sus labios, la frente del mozo; una suave voluptuosidad recorre al hombre joven, que se apoya e inclina como en adoración hacia la para él nueva luz.

Séame permitido dedicar un recuerdo en este centenario al escultor coetáneo de Blay Miguel Angel Trilles, de vida paralela aunque menos brillante.

Nace en Madrid y, como Blay, en 1866. Fue pensionado en nuestra Academia de Roma y Medalla de Oro en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1904 por su grupo "Perseo y Andrómeda". Profesor de Modelado del Antiguo en la Escuela de Bellas Artes al mismo tiempo que Blay, compañero suyo en esta Real Academia en la serie que se continúa con Fructuoso Orduna; como Blay, Trilles muere en 1936.

Autor —con aquel Parera que Blay encontró en Roma— de lc. niños que detrás del carro de nuestra majestuosa Cibeles, joya hermosísima de Madrid, vierten agua de un ánfora. Autor, asimismo, del monumento que Alberto Aguilera erigió a Bravo Murillo, retirado hace pocos años del lugar para el que fue construido, que enriquecía una pétrea, noble y bien modelada matrona, símbolo de la Villa, cuyo paradero actual no sabemos cuál sea. Y en el monumento al Rey Alfonso XII un grupo de gran envergadura, simbolizando el Progreso, flanquea el de la Paz de Blay, que del otro lado lo está por el de Marinas.

En competencia con Querol presentó un proyecto para decorar el frontón del Palacio de Bibliotecas y Museos. Según nos cuenta el Marqués de Lozoya en su Historia del Arte Hispánico, fue realizado el de Querol "por decidida voluntad del entonces Ministro de Fomento, en oposición al informe de la Academia", que era aleccionador y que decía: "El señor Trilles, dotado quizá de menos numen artístico que Querol, le ha superado, sin embargo, en la manera de concebir el asunto, de comprender el estilo que éste demanda, de caracterizar las entidades abstractas que entran en acción y de colocarlas en sus respectivas posiciones. En la obra de este joven escultor hay más ambiente, más época, más nobleza de formas, mayor claridad de expresión, más conveniente sumisión a los principios establecidos por los grandes maestros y consagrados por una práctica de muchos siglos."

Acaso la injusta imposición de un Ministro terminó con la ilusión y el entusiasmo de aquel artista, que, joven aún, había dado ya grandes muestras de talento, y ello sea la clave de su escasa producción posterior.

Enseña bien quien aprende cada día. Don Miguel Blay ejerció su magisterio en la madrileña Escuela de Bellas Artes, Escuela que en este centenario no ha tenido el menor recuerdo para su memoria. Aún más que enseñar, aprende. Observa en su clase el modelo desnudo, abarca con su sabia mirada la figura viva que sobre la tarima posa, considera la interpretación que de la misma el alumno ejecuta improvisando, y redacta "in mente" las ideas que a cada escultor incipiente, según su aptitud y grado de aprendizaje, conviene inculcarle. Y cuanto dice es fácilmente captado en el silencio que su presencia impone.

Ejercicio es éste que, sostenido año tras año con fervor y humildad, enriquece de modo pausado y seguro nuestro conocimiento del cuerpo humano, de sus movimientos y actitudes, de su arquitectura e inagotable variedad de formas y expresión muscular, de esa armoniosa relación que siempre nos da el natural entre el todo y las partes.

Campechano con el aprendiz, jocundo y dicharachero, afable y persuasivo, su autoridad inspira no obstante el máximo respeto. Se entusiasma con el joven de talento, lo estimula, le hace frecuentar su propio taller, se interesa por su vida y le ayuda.

Director de la Escuela que rigieron nombres tan ilustres como los de los Madrazo, Carlos Luis de Ribera, Dióscoro Puebla, Samsó, Muñoz Degrain, antes que él; y Chicharro, Benedito, Moisés y Adsuara, después. Director, digo, logra elevar su nivel de enseñanza, dejando estela. Entre otras iniciativas trata de reanudar —se reanuda mientras él dirigió— el íntimo contacto que arquitectos y escultores no debieron perder nunca. Es curiosa y reveladora una fotografía en la que en un patio de la Escuela Superior de Bellas Artes de París aparece su director, a la sazón Leon Bonnat —maestro que fue de mi padre político, el gran ilustrador y pintor Auguste Leroux—, teniendo a su izquierda a Gonzalo Bilbao y a su derecha a Blay, rodeados los tres de profesores y alumnos de aquella Escuela y de los de Arquitectura y Bellas Artes de Madrid en excursión presidida y organizada por nuestro maestro y director.

Académico desde 1909, consejero de Instrucción Pública, siempre en las alturas, vigilante y activo, Blay preside Juntas, forma parte de Patronatos, de Jurados y Tribunales y recibe numerosos honores.

En 1925 es nombrado, a propuesta de nuestra Corporación, director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma. También deja estela en la gloriosa institución castelarina, que durante casi un siglo ya tanto ha contribuido a fecundar de savia y solidez a los artistas españoles, bastión todavía en esta crisis desintegradora que el mundo padece y que destruye todo orden jerárquico en cuanto a las artes atañe.

Reintegrado a España, Blay vive todavía seis años en Madrid, donde, cuando nuestro año crucial de 1936 comenzaba, muere pobre tras una vida holgada y gloriosa.

Formado Blay en París, cuando el modernismo y las interpretaciones decorativas de Lalique hacían furor, recibió para siempre su impronta, y de ello se resiente a veces su arte; mas, también para su fortuna, Roma le penetró de veneración por la antigüedad clásica, muy en consonancia con su temperamento ponderado y su claro entendimiento.

Recibe numerosos encargos de toda índole, sobre todo de monumentos, en una época en que éstos, repito, eran complicados, a veces abrumadores, y en los que escultura y arquitectura se entremezclaban de modo muy distinto a como se había entendido hasta entonces y lejos también del gusto actual.

Mas Blay, culto y enjundioso, al que afanaba un ansia de expresión de los más elevados sentimientos e ideales, poseyó aquella virtud que es la eutrapelia; quiero decir que su moderación y mesura, el abstenerse de tantas licencias como en aquella época se prodigaban, infundieron a sus esculturas una serenidad que no viene del gesto, sino del espíritu.

Muy dado a las creaciones voluptuosas del arte puro y a las remembranzas simbólicas, queriendo expresar la "dicha sensible", preocupado del concepto y de la composición, Blay condenó lo pictórico en la escultura; mas su formación, lo que entonces era norma, y quizá también su propia inclinación, le impidieron eludirlo con harta frecuencia.

En los bronces del maestro vemos a un modelador fácil y experto, escrupuloso y esmerado, fiel al modelo vivo, que ama las formas sencillas y no plenamente desarrolladas de púberes y adolescentes, de las que él sabe desentrañar su intrínseca belleza y a las que, artista sensible, penetra siempre de ternura y delicadeza. Mas cuando plasma en mármol sus creaciones se diría a veces que no son reales y tangibles, sino que la materia luminosa, dura y fría se ha metamorfoseado en tibias imágenes de ensueño.

Recordamos conmovidos su hombría de bien, su siempre generosa entrega de sí mismo, su ímpetu alegre y aquella actividad que comunicaba en torno, estimulando siempre el esfuerzo ajeno. Optimista, sanguíneo y a veces violento, curioso de todo. Su mirada limpia y leal, pese a un rostro rubicundo y barbudo y al atuendo de artista francés, de que gustaba, nos hacía entrever que su alma se había detenido en la edad de aquellos niños y adolescentes que tan amorosamente plasmó y le proporcionaron sus mejores triunfos.

Los retratos de que es autor tienen siempre carácter y perfiles correctos, y, más que los de sus coetáneos, tienden a la idealización.

Cuando en plenas facultades y dueño de su maestría recibe el encargo de tallar en madera una imagen del Crucificado para los jesuitas de Gijón, concienzudo, insatisfecho, la repite después de tenerla casi terminada en el leño, según vimos con nuestros propios ojos, y crea una de las obras religiosas más considerables de la escultura española de su generación.

* * *

Hemos hablado de monumentos conmemorativos, de ese "homenaje glorioso que tributan los pueblos civiles a los grandes hechos y figuras de su Historia". Es una forma de admiración, de reconocimiento y de cultura. Cuanto más cultos los pueblos, mayor riqueza de páginas de historia escrita en la dura y resistente materia que son el bronce y la piedra. Pensemos en París, en Roma, en Grecia y Egipto. Sus piedras, mármoles y bronces son los testimonios tangibles más evidentes de aquella su grandeza.

Ni antes ni después de la época a la que los centenarios que conmemoramos nos llevan fue España muy dada a este linaje de sentimientos rindiendo tributo de gratitud y admiración a los que sirvieron la causa de la humanidad o de su pueblo.

¿Dónde están en la capital de España los monumentos a los que forjaron su grandeza y que cual lábaros de la misma hagan levantar nuestros ojos y vibrar nuestros corazones? ¿Dónde los de Numancia o Viriato? ¿Dónde los de Trajano, Teodosio o Adriano, los de Recaredo, Averroes y Maimónides? ¿Dónde se glorifica públicamente a los que hicieron posible nuestra historia moderna o escribieron con su sangre la más grande de las epopeyas? Fernando III, Alfonso el Sabio, Santo Domingo, Fernando el Católico, San Ignacio, Cisneros, Carlos I, Hernán Cortés, Pizarro, Valdivia, Hernando de Soto, etc., no tienen una estatua en Madrid.

Sí la tienen algunos de los que desmembraron el Imperio. Y la tienen acaso porque en las últimas décadas del siglo xix y primeras del xx la Corte se sintió más europea. Reyes, generales, políticos, artistas y personalidades que, siendo meritísimos, no alcanzan en nuestra Historia la significación de cuantos hemos nombrado, se alzan en nuestros parques y plazas dignificándolos.

A Blay le tocó vivir en la época de los monumentos teatrales y aparatosos. El, que había nacido para expresar sentimientos íntimos y poéticos, hubo de hacer monumentos; mas tenía muy elevado concepto de lo que debe ser un monumento y una ferviente devoción por la belleza y el orden, e insufló a los suyos dichos sentimientos. Como además poseía, según hemos dicho, la gran virtud de la eutrapelia, resultan sus monumentos los más discretos y contenidos de aquel tiempo.

Los dedicados a Chávarri en Bilbao; al doctor Cortezo, mutilado e injuriado en nuestro Parque del Retiro por la ineducación y la ignorancia; el de Mesonero Romanos, que quisiéramos ver pronto emplazado en el lugar principal que merece, o el de Federico Rubio, son ejemplo de lo que digo.

Mas este monumento al doctor Rubio nos impele a meditar y a proclamar amargas verdades. No es —copio del viejo doctor Pulido— "un monumento a ningún guerrero, político o artista: es el de un médicoque entregó su vida a desentrañar las causas del dolor y de la muerte; que, generoso, difundió cuanto sabía sin disfrutar estipendios oficiales; de un organizador de fundaciones altruistas; bienhechor que alivió a los que sufrían con los modestos ahorros de su angustiosa vida de cirujano; que abrasó su corazón sacrificándose por el prójimo, esperando que las generaciones posteriores reconociesen su obra y aprovechasen su sacrificio".

Blay comprendió aquel gran espíritu e interpretó magistralmente "su contextura orgánica y moral" en su actitud y en la nobilísima testa, representándolo "cual una figura bíblica, serena, reposada y majestuosa", a la que la toga que sobre sus piernas echó el escultor componiendo armoniosos pliegues contribuye a darle amplitud y grandiosidad. Situó la estatua centrándola en pétreo semicírculo a modo de exedra, rodeado de los nombres de algunos de los maestros que enaltecieron la medicina española del siglo XIX, que el doctor Pulido enumera así: "Castelló; Argumola, austera encarnación de la cirugía; Olavide, creador en España de la enseñanza dermatológica; Asuero, espejo de profesores áticos; Ariza, el fundador de la laringología española y el más heroico y abnegado colaborador que tuvo Rubio; Sánchez Toca, portentoso en la técnica operativa; Mata, grandilocuente fundador de nuestra medicina legal; Letamendi, el genio más universal, analítico y profundo que oyeron las aulas de San Carlos; Méndez Alvaro, varón justo y prudente, que esmaltó la sanidad pública con estudios no superados; Fourquet, legendario anatómico; Alonso Rubio, arquíatra que supo exaltar la honorabilidad médica; Castelo, práctico que conquistó el amor de las multitudes, y Ginés Partagás, en fin, laborioso polígrafo catalán." Era, pues, un monumento a la Medicina española de aquel tiempo.

Para completar la idea el artista colocó frente a la estatua del gran doctor un grupo alegórico en bronce representando a la Humanidad, compuesto de una matrona, un adolescente y un niño de brazos. La matrona lleva ante su bienhechor a las generaciones futuras para que le rindan el homenaje de su gratitud. El grupo, una de las obras más logradas de Blay, puede apreciarse aún, pese a sus innumerables heridas en su sig-

nificación y sólida belleza; mas el monumento, en su conjunto, que quiso ser, que fue tributo de gratitud, construido por suscripción pública, ha venido a convertirse, ¡oh sarcasmo de los tiempos!, en símbolo de ingratitud, de olvido y de la cruel barbarie de las contiendas humanas.

En un parque de la capital de una gran nación civil está abandonado el altruista bienhechor, mutilada su figura y convertido en casi muñón informe la patriarcal cabeza, que fue obra de arte nobilísima. Y la Humanidad, con sus hijos, lleva ya treinta años acribillada a balazos. Sólo permanecen intactas las flores broncíneas de la admiración y agradecimiento de aquella época.

III.—EL ESCULTOR D. ANICETO MARINAS

🔁 I para todos nosotros la evocación de la figura del que fue nuestro director, nuestro compañero y nuestro amigo tiene un intenso poder emocional, su recuerdo en esta solemne conmemoración centenaria viene a enlazarse con las más lejanas impresiones de mi ya larga vida en una niñez transcurrida en un vetusto caserón en la Segovia provinciana, intacta aún, que vivía la vida oscura, sin ideales, de las pequeñas ciudades de Castilla, abrumada y resignada en su desventura después del fracaso de sus últimos sueños en 1898. Eran las tertulias vespertinas el último recurso contra el hastío en las interminables veladas invernales, y en estas reuniones comencé a oír, cuando apenas me daba cuenta de las cosas, el nombre de Aniceto Marinas, el monaguillo de San Millán, que era ya tenido dentro y fuera de España como uno de los mejores escultores de su tiempo, reciente su triunfo de la Medalla de Oro en la Internacional de Munich. Contaban los canónigos ancianos anécdotas de aquel niño de coro, de hermosa voz, que sorprendió al Cabildo catedralicio con las graciosas figurillas que modelaba con la cera que chorreaba de los cirios, en las cuales, con parecido extraordinario, reproducía el gesto y la figura de canónigos y pertigueros. En una Exposición provincial que se celebró en la ciudad a principios de siglo me enfrenté por primera vez con una obra del muchacho de San Millán, de quien tanto se hablaba en mi casa. Era el busto de su esposa, en bronce y mármol, que hoy figura en el Museo de nuestra Academia, y que es, ciertamente, uno de los mejores retratos escultóricos de nuestro siglo XIX.

Aniceto Marinas fue la ilusión de Segovia en aquellos años sin esperanza. Aun cuando la ciudad sea una de las más ricas de arte en España,

es lo cierto que es difícil contar entre sus hijos ilustres con grandes artistas. Está la maravillosa turba anónima y parlera de los escultores del románico —quién sabe si nacidos o no en tierra segoviana— que cubrieron las cornisas, las portadas y los capiteles de las iglesias de un mundo de inigualable riqueza. A lo largo de la Edad Media, imagineros, anónimos también, labraron las figuras exentas en madera de esas Vírgenes de grandes ojos extáticos que sostienen al Niño sobre la rodilla izquierda y ostentan en la mano derecha una fruta o una flor. Pero cuando ya son frecuentes en los archivos los nombres de escultores de retablos e imágenes, apenas suena el nombre de algún segoviano que pueda ser inscrito en una Historia del Arte Español. La ciudad, el más importante centro industrial de Castilla, estaba demasiado afanada en los batanes y los telares del Eresma y en las tenerías del Clamores para entregarse a especulaciones artísticas. Era rica con el trato de los paños, vestido ordinario de alguno de nuestros reyes y cuya fama llegaba no sólo a los mercados de Europa y de América, sino a los de Oriente, y con su dinero, ganado con tanto afán, se podía permitir magníficas fundaciones y enriquecerlas con el producto de extraños talleres. En el siglo xv acude a los neerlandeses, en contacto con Segovia por el trato de la lana. En el xvi y en el XVII son, sobre todo, los imagineros de Valladolid los que proveen a la ciudad de escultura religiosa. Hay en Segovia o en su tierra obras de Alonso Berruguete, de Juan de Juni, de Gregorio Fernández y de otros obradores vallisoletanos. Luego, a lo largo del siglo xviii, es Madrid el mercado donde clérigos, frailes y devotos van a buscar imaginería para sus templos, donde en este tiempo las estructuras románicas se cubren con barrocas yeserías.

Sólo un nombre de gran escultor segoviano, anterior al 1900, puede figurar en una Historia del Arte Español: el de Aniceto Marinas. De aquí que el pueblo de Segovia tenga hacia el escultor que ha vivido entre nosotros, al que todos hemos conocido, la misma veneración que siente Valladolid ante Gregorio Fernández, Sevilla ante Juan Martínez Montañés y Murcia ante Salzillo. Solamente los pintores y los escultores que han dado a su obra fervor religioso han tenido la fortuna de que su nom-

bre siga viviendo entre el pueblo y sea recordado aun por aquellos que no saben leer. La compenetración de Marinas con su ciudad nativa fue siempre perfecta, y estoy seguro de que su gran alegría en sus triunfos juveniles fue ese ámbito de admiración, de orgullo y de cariño que se extiende entre los que han sido en nuestro punto de origen compañeros en estudios y juegos: nuestros amigos de la niñez.

Solamente un esquema de su biografía. Nace en 1866, en las postrimerías del reinado de Isabel II, en un hogar humilde, en el barrio de la Morería, a la sombra de la maravillosa parroquia de San Millán, testimonio de la importancia que en la Edad Media alcanzaron los arrabales segovianos. Podemos imaginarle, en las mañanas soleadas de invierno, suspendiendo sus juegos para descifrar el misterio de las sirenas y de los centauros en los capiteles del pórtico. Gusta de la música y aprende a tocar el violín para ayudar a su familia con el modesto estipendio ganado en fiestas de iglesia. Los canónigos, encantados con sus figurillas de cera, llevaron al monaguillo-escultor a D. Fernando Tarragó, un modesto artista que por los años ochenta se ocupaba en sustituir en el Alcázar los primores góticos destruidos por el incendio. La intervención de Tarragó fue decisiva para que la Diputación de Segovia concediese al muchacho una pensión que le permitiese cursar en la Academia de San Fernando.

De aquí pronto arranca una carrera de éxitos fulgurantes. Segunda medalla en la Exposición Nacional de 1887. Acudían al concurso los mejores escultores del momento: Querol, Susillo, Benlliure, Trilles, los Vallmitjana... La escultura de Marinas representaba un San Sebastián que iniciaba su fortuna como escultor religioso. Un tema pagano, "Ulises", le abrió las puertas de la Academia Española en Roma, que domina sobre el Montorio el más ilustre, si no el más bello, panorama del mundo y le permitió estudiar —palpar— amorosamente las grandiosas anatomías de Miguel Angel y las finas y nerviosas musculaturas de los personajes de Donatello y de Luca della Robbia. Su envío, muy del gusto de la época, "Descanso del modelo", vale a aquel artista juvenil —veinticuatro años—las primeras medallas en Madrid, en Munich y en Chicago. En este punto

la historia se confunde con mis recuerdos personales. Recuerdo vagamente la repercusión segoviana de su famoso grupo "El Dos de Mayo", que figuró dignamente en la glorieta de San Bernardo hasta el terremoto municipal, que ha alterado la situación de tantas ilustres obras de arte en la Villa y Corte de las Españas. La lista de los grandes encargos, de los honores insignes obtenidos a partir de entonces por nuestro segoviano sería, en este lugar, abrumadora e inoportuna.

Entre tantas bienandanzas no tuvo Aniceto Marinas la de nacer en un momento propicio para el gran arte. Afluían como nunca a los artistas los encargos oficiales, pero no era el ambiente provinciano del Madrid de la Restauración propicio para que los escultores alcanzasen la categoría de los del otro lado del Pirineo. La misma protección oficial, con sus exigencias, era un peligro, y lo era también la falta de un concepto exacto de su arte. Los escultores del 1900 intentaban conseguir en el mármol o en el bronce efectos pictóricos que no son propios de la escultura: perspectivas y segundos términos, delicadas "esfumaturas" de nubes, y aun pretendían fijar la inquietud del agua de los manantiales y del mar. Nada tan distante del concepto de la estatuaria antigua y de las definiciones eternas de Miguel Angel como los monumentos conmemorativos de una hazaña bélica, en los cuales surgen por todas partes sables y bayonetas que erizan de pinchos los densos conjuntos en los cuales cada detalle de indumentaria o de armamento está copiado con todo primor. ¡Cuán lejos, a tan pocos años de distancia, del concepto neoclásico de la escultura, según el cual sólo el desnudo y los paños lisos eran dignos del cincel de un artista!

Aniceto Marinas, según sus propias palabras, que recoge Serrano Fatigati, procuró el equilibrio entre los dos peligros que intuía: la imitación servil del antiguo y la falsa y vacía libertad del modernismo. Enamorado de su oficio, se dedicó honradamente a modelar cada vez mejor, llegando a conseguir calidades tan singulares como las que se advierten en aquel grupo del niño mamando de una cabra, que hoy está en el Museo de Arte Moderno. Si hubiese de definir a nuestro artista entre los escultores contemporáneos (los que colaboraron con él en el monumento a Al-

fonso XII en el Retiro), señalaría una cualidad que no es sino la expresión estética de su alma noble y delicada: una sensibilidad extremada "que le hace preferir temas patéticos o emotivos y vela todas sus figuras de una suave y serena melancolía". Sus grandes monumentos pueden ser errados de concepto por la excesiva docilidad del escultor a los planes oficiales o a las sugestiones de personas en las cuales el fervor religioso supera a la sensibilidad artística, pero los aciertos parciales son en todos ellos innumerables.

Aun los que hemos dedicado nuestra vida al estudio del Arte solemos ser ciegos ante aquellas bellezas que no están de acuerdo con la sensibilidad de nuestro momento. Por la ley del cansancio, que es la generadora del proceso artístico, nos desplaza la obra de la generación inmediatamente anterior a la nuestra, en tanto que el tiempo va cubriendo lo más lejano con el velo de la poesía. "Odiamos lo de nuestros padres -se ha dichoy amamos lo de nuestros abuelos." Si hay algo que esté en perfecta disonancia con el arte actual es la pintura de historia y la gran escultura de esa época didáctica y pedante que es la segunda mitad del siglo XIX, que en España se prolonga durante algunos años del siglo actual. Así pasamos indiferentes ante los grandes monumentos con que el urbanismo quiso ennoblecer las plazas metropolitanas, y, al rechazar su concepto estético, no reparamos en las grandes bellezas que contienen. La pintura de Historia y la que pudiéramos llamar "escultura de Historia" requerían el arte de la composición, olvidado ahora, y buscaban una emoción que es extraña al arte deshumanizado de nuestro tiempo. Pero en aquellos grupos, en los cuales el artista ha querido perpetuar la grandeza de un episodio histórico, hay bellezas aisladas en que resplandece la perfección en el oficio de una época en que se dibujaba bien y en que el modelado era perfecto. Recordad las nobles figuras de los próceres en el gran monumento a las Cortes de Cádiz en esta ciudad, y en el monumento a Daoiz y Velarde, en la peligrosa vecindad del Alcázar de Segovia, los cuerpos derrumbados sin vida de los héroes, recogidos por la altiva matrona, que representa a España. Muchas veces me he complacido en desentrañar, en el ampuloso monumento que se refleja en el estanque del Retiro, las bellezas dispersas, y entre ellas las excelentes esculturas de Marinas. Las estatuas exentas de Diego Velázquez ante el Museo del Prado, de Juan Bravo en Segovia y de Eloy Gonzalo en el Rastro, de Madrid, son ejemplo de dignidad en el concepto y de perfección en el oficio.

La sensibilidad, el humanismo de que estaba impregnada el alma del segoviano le hicieron encontrar su camino definitivo en la escultura religiosa, a la que consagró en sus últimos años una especial dedicación. Para ello recogió la gran tradición española, que en su misma Segovia dejó ejemplos tan insignes, pero actualizando esta tradición con el concepto historicista que persistía en España en los albores del siglo. Seguramente entre las más hermosas imágenes españolas del 900 se pueda citar el grupo de "La Piedad", en la iglesia madrileña del Corazón de María. En la penumbra de los ábsides laterales del gran conjunto románico de San Millán, donde hace más de cien años recibió Aniceto Marinas las aguas bautismales, están las dos esculturas en madera en las cuales el escultor puso toda su sabiduría, todo su fervor religioso, que no le abandonó nunca, y todo el amor que profesaba a su humilde arrabal nativo y a su bella ciudad, de la que sintió siempre el orgullo. Representa, la una, la Virgen Dolorosa, en pie, que busca apoyo, para no rendirse al dolor, en el madero, ya árbol solitario, de la Cruz. Es la otra un crucifijo que, como tantos otros en el arte español, sirve al artista para un estudio detenido del cuerpo humano, divinizado por el Dolor y por el Sacrificio.

Es preciso ver la escultura procesional, que es acaso la más singular creación del arte hispánico, en la calle, a la luz de los largos ocasos primaverales, desfilando por las viejas ciudades de Castilla y de Andalucía. Es entonces un arte vivo, que tiene tanto del teatro como de las artes plásticas, porque el movimiento de los portadores de las andas y los cambiantes de la luz dan a las esculturas polícromas una apasionante sensación de vida. Cada Viernes Santo la Dolorosa de San Millán, precedida y seguida de largas filas de puntos de luz, recorre las bellas calles de Segovia. Y hasta hace pocos años el escultor, como dicen que hacía Juan Martínez Montañés, seguía a la procesión, escondiéndose por los rincones,

para espiar el efecto de su obra ante la teoría de arcadas románicas de San Martín o ante los arbotantes y los pináculos de la catedral. Ninguna emoción, ni los elogios de la crítica, ni los vacuos triunfos oficiales, pueden compararse con ésta, de la que Marinas gozó ampliamente: la de contemplar a todo un pueblo enfervorizado ante la imagen que la gubia supo encontrar en el corazón de un rudo tronco de los pinares de Castilla

NUESTRO PRETERITO TEATRO REAL

PAGINAS HISTORICAS

POR

JOSE SUBIRA

EN su novísimo aspecto, el Teatro Real celebró su memorabilísima inauguración el 13 de octubre de 1966, tras una imprevisibie pausa filarmónica que habría de prolongarse más de seis lustros, ofreciendo la particularidad de que hoy ha dejado de ser una gran mansión de representaciones líricas y al verse privada de un amplísimo escenario se ha convertido en suntuosa y atractiva sala de conciertos. En su faz anterior estuvo reservada a los espectáculos operísticos sin interrupciones desde que abrió sus puertas al público por primera vez el 19 de noviembre de 1850 y las cerró de manera indefinida un florido mes primaveral de 1925. Mi artículo "El Teatro Real y los teatros palatinos" (inserto en el número de ACADEMIA correspondiente al segundo semestre de 1966) da varios pormenores que podrían encajar aquí, entre ellos los concernientes a el Teatro de los Caños del Peral, erigido con anterioridad en este mismo sitio, y a las vicisitudes que habria de sufrir aquel solar hasta concluirse la definitiva edificación por Real orden de Isabel II. Y se evocarán ahora varios aspectos cuya veracidad se fundamenta en fuentes de crédito absoluto, algunas de las cuales, manuscritas, posee mi archivo particular. Sistemáticamente irán apareciendo a continuación noticias relacionadas con empresarios, escenógrafos, reglamentos, iluminaciones, contratos de artistas, abonos de pago y de favor, bailes de máscaras, cantantes famosos por diversos motivos, etc. Demos fin a este preámbulo orientador y entremos en materia.

I. EMPRESARIOS

Durante los tres cuartos de siglo que habría de ofrecer actividades líricas el Teatro Real madrileño las personas encargadas de la empresa fueron sucediéndose. Todas corrieron los peligros inherentes a esa labor administrativa donde se arracimaban contrapuestos intereses y se acumulaban percances en bastantes casos. La situación había presentado otro cariz en el siglo anterior, cuando el Teatro de los Caños del Peral estableció de un modo estable las representaciones operísticas. Ello acaeció en 1787.

Aquel año el Rey Carlos III concedió a los hospitales madrileños el beneficio exclusivo que hubiera de proporcionar la implantación de la ópera en Madrid. Fue Hermano Mayor de la Junta de Hospitales aquel Duque de Híjar poseedor de un palacio que contaba con un teatro en el interior y era por añadidura entusiasta filarmónico. Entonces se arrendó por seis años el coliseo de los Caños del Peral a dos comerciantes italianos. Ellos arreglarían el deteriorado local, costearían las decoraciones y enseres exigidos para las representaciones operísticas, quedándose con la propiedad de todo ello, y desde el segundo año entregarían cada mes diez mil reales "a beneficio de los povres del Real Hospital General de esta Corte", como declara textualmente el libreto de la primera ópera representada, que fue Medonte, con música del compositor Giuseppe Sarti. Al punto constituyeron una orquesta en cuya plantilla la cuerda contaba con dieciocho violines, cuatro violas, dos violones (es decir, violonchelos), cuatro contrabajos y el imprescindible "clave", instrumento que desde medio siglo a esta parte se conoce en nuestra nación con el galicismo "clavecín".

Inaugurado en el otoño de 1850 el flamantísimo Teatro Real, se dieron ahí la mano lo fastuoso y lo ruinoso. Para remediar el déficit aportaron cuantiosas sumas aristócratas y potentados. El Conde de San Luis, brazo derecho de la Reina en aquellos menesteres filarmónicos, satisfizo doscientos mil reales de su personal peculio.

Muy poco después comenzó la zarabanda de empresarios. Lo fue D. Felipe Ramos durante un trienio. Aunque estrenó con éxito *La Traviata*, fueron muchos los fracasos; el teatro quedaba desierto y él se retiró por el foro. No tuvo mejor fortuna su inmediato sucesor el Sr. Urries. Se desencadenaron contra él las adversidades, incluso la del año del cólera; sufrió cuantiosas pérdidas; entre sus acreedores figuraban los músicos de la orquesta, por lo que algunos de ellos pasaron al Teatro de la Zarzuela,

recientemente inaugurado. El tercer empresario fue un elegante, inteligente y astuto señor llamado M. Charles Prosper Bagier. Conocía estos asuntos por haber sido empresario del Teatro de Opera Italiana en París. Tanto censuró la Prensa madrileña su abandono, pasividad y sus ambiciones personales que durante algún tiempo dejó astutamente aquellas labores en manos de otro empresario, éste español, que se llamaba D. José Caballero de Saz. Pero M. Bagier prometió enmendarse, por lo cual recuperó el puesto perdido, y como cumpliese con lealtad su promesa todo fueron alabanzas en las letras de molde, si bien, a pesar de todo, lamentasen algunos que se hallara en extranjeras manos aquel pandero lírico. Finalmente, la fortuna le volvió la espalda tras el destronamiento de la Reina Doña Isabel, pues aquellas lides filarmónicas fueron víctimas de un marasmo fatal.

Al sucederle en tal puesto un señor apellidado Velasco muchos celebran que el empresario volviese a ser español. Por entonces andaba muy revuelto Madrid. Había disturbios callejeros, con el peligro de posibles descargas de fusilería. El público elegante se abstuvo de asistir al Real y ello produjo una fatal catástrofe económica transcurridos cinco años.

Diez años sostuvo allí ese negocio lírico su inmediato sucesor, D. Teodoro de Robles, con las inevitables alternativas. En la primera temporada perdió millón y medio de reales, porque se contaba por reales aún, pero logró resarcirse paulatinamente de tan gran revés. Algunos imperdonables desaciertos suyos originaron protestas sonadísimas por lo ruidosas. Cierta noche, los oyentes de palcos y butacas, a una señal convenida, canturrearon rítmicamente las palabras: "Del empresario Robles...", y tras ellos, sin solución de continuidad, los espectadores de las alturas canturrearon con igual energía: "Libéranos, Dómine." También tuvo Robles audacias y aciertos colosales. Estrenó allí Aida y Rienzi, porque le entusiasmaba el innovador Verdi y no le amedrentaba el temido Wagner.

Luego se esforzó en dar brillo a las funciones un empresario novato e inteligente: D. José Fernández Rovira. Dio novedades como *Lohengrin*, pero fue víctima de numerosas "pegas", como habría de exponer en un "Manifiesto" muy comentado a la sazón. En 1885 compartió la empresa con él un Conde de Michelena, que acabaría desbancándolo. El Sr. Rovira marchó a París y residió allí cinco años. Bajo los manes de Michelena

U, the series of estado de muestros fueran como U, the series of estado de muestros teatros: Pero mando los estados de periodico se escriben setre la mesa del consedor de las artistas (?) o empre-series; cuando la dirección y explotación de los bes primeros teatros de España está entregada á um Provira, um Ducaxeal o um datas, ereo que lam de ser canos los esfuersos de U. para que las artes teatrales, hoy descarrilados, onolvan á marchar por el brem camino

Fragmento autógrafo de una carta que el maestro Barbieri dirigió a D. Luis Carmena y Millán el 17 de junio de 1886.

Colección de José Subirá.

conocieron los madrileños Falstaff, Carmen y Los maestros cantores, porque su eclecticismo era cosmopolita. Acabó hundiéndose como empresario, y no consiguieron mejor fortuna sus inmediatos sucesores. Los buenos propósitos de D. Luciano Rodrigo no le impidieron sufrir una bancarrota que dejó en la calle al personal humilde. Tras optimistas ilusiones candorosas, D. Manuel González Araco dio bellos funciones allí; mas por no haber recibido la correspondiente Real orden, sino sólo un encargo verbal, a espaldas suyas le desbancaron pronto, echándole por la borda sin resarcimientos. Entonces es adjudicada la empresa a D. Frutos Zúñiga, quien cedió su derecho a D. Rafael Conde Salazar. Lo primero que hizo éste fue vender objetos valiosos, por lo que habrían de decir de él las letras de molde: "No asamos y ya pringamos." Dos años duró su empresa, sucediéndole en tan elevada misión el director de escena D. Luis París en el otoño de 1898. La iniciada wagnerización de antes ganó en amplitud; se cantó La Walkyria con letra castellana; produjo sensación la novedad pucciniana de La Bohème, y se ofrecieron otras novedades. El público, sin embargo, se alejó cada vez más de aquel regio coliseo y las pérdidas fueron cuantiosísimas, por lo que el inteligente y entusiasta Luis París abandonó la empresa después de haberla sobrellevado con paciencia durante cuatro años.

Abierto el concurso una y otra vez, no se presentó ningún solicitante; mas por fin apareció el salvador prodigioso: D. José Arana. Levantó el crédito y prestigio del coliseo. Lograda la prodigiosa resurrección a costa de orientaciones novísimas y prodigando obras del "antiguo régimen" italiano, cinco años siguió Arana al frente de la empresa. Tras él girará la rueda de empresarios y no siempre con fortuna. Sus inmediatos sucesores, en labor conjunta, fueron D. Luis Calleja y D. Antonio Boceta. Durante seis años mantienen ahí un prudente eclecticismo. Con ellos triunfa el wagnerismo y tienen acogida compositores nacionales. Los calificará "mercaderes del Teatro Real" un folleto acusatorio por "abusar" en el precio de las localidades mientras actúan allí los enardecedores Giuseppe Anselmi y Titta Rufo, pues fue tan grande la subida que la entrada de "paraíso" se puso nada menos que a dos pesetas cuando actuaba ese tenor y a tres cuando actuaba este barítono.

Pretendió "levantar un muerto" D. Eduardo Olea; no lo consigue por las dificultades que acarreó la guerra europea iniciada en 1914, y pronto abandonó la empresa, bajo cuyos manes se había estrenado Parsifal. En 1915 el Gobierno asume sin éxito la organización lírica. No es más venturoso en su fugaz paso por el regio coliseo D. Ercole Casali. Surge a continuación un Patronato del Teatro Real, y se disuelve muy pronto no sin haber perdido cuantiosas sumas. Tras esto durará tres años la empresa Volpini-Zenatello; y otros tres más la de D. José de Amézola, que acabará catastróficamente. Es transitoria una "Delegación regia" constituida por D. Antonio Buceta, para quien no tenía secretos aquel teatro. En 1924 asume la empresa de nuevo D. Ercole Casali. Se las promete muy felices; pero un año después se impuso, frente a la temida ruina económica, la amenazadora ruina del edificio, con el fatal cierre fulminante, que habría de durar más de cuarenta años...

II. ESCENOGRAFOS

Como dijo Bourdon muy sutilmente con referencia a las representaciones teatrales, "el decoro es un personaje de la obra". En las funciones operísticas acude la concurrencia para oír y también para ver. Por tanto a la intervención de libretistas, compositores, cantantes y personal de la orquesta se añade imprescindiblemente la de los escenógrafos.

Desde su construcción en 1850 el Teatro Real contó con escenógrafos de mérito y algunos valiosísimos, siendo españoles unos y extranjeros otros. Cronológicamente ocupó el primer lugar el francés D. Enrique Philastre, que había triunfado en París antes de trabajar para el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, y que de aquí pasó a Madrid, donde pintó unas cuarenta decoraciones para el teatro del Real Palacio, alzado en 1849 por la Reina Isabel II. Una vez cerrado este coliseo particular pasaron aquellas decoraciones al Conservatorio de Música, donde años después las consumiría un incendio espectacular. Se debe advertir que al aproximarse la solemne apertura del Teatro Real se abrió un concurso entre escenógrafos, obteniendo la victoria M. Philastre por el reconocido valor de su arte y lo exiguo de sus pretensiones económicas. Por unir a alguna de esas circunstancias la rapidez en el trabajo fueron elegidos también D. Eugenio de Lucas, D. Francisco de Aranda y D. Antonio Bravo para que los tres realizasen "la obra de pintura", pues, aun descontadas las decoraciones, era imprescindible ornamentar las paredes y techos de la sala principal, además de salones y escaleras, lo cual se realizó rindiendo culto a lo alegórico. Poco duraron allí, sin embargo, las actividades de todos ellos.

A partir del segundo año, y durante seis consecutivos, sólo hubo un escenógrafo: el catalán D. Eusebio Lucini. Había brillado en el Liceo barcelonés este gran arista y ahora exornó con primorosos decorados numerosas creaciones líricas, entre ellas las tres de Verdi que en el transcurso de dos años habían de cimentar su gloria, es decir, Rigoletto, Il Trovatore y La Traviata, y además dos óperas escritas por Arrieta y estrenadas ya en el teatrito particular del Real Palacio: Ildegonda, aplaudida con anterioridad en Nápoles, y La conquista de Granada, obra que al re-

presentarse en el Real tomó el nuevo título de *Isabel la Católica*. También causaron sensación el templo y el circo romano pintados por Lucini para *Poliuto*, de Donizetti.

Desde 1859 hasta 1874 brilló allí como escenógrafo un boloñés muy admirado por Rossini que se llamaba Augusto Ferri. Entre sus múltiples decoraciones produjeron el mayor efecto aquellas pintadas para El profeta, La africana, Fausto, La hebrea, Guillermo Tell y Aida. Asombró en esta última la margen del Nilo bañada por la luz de la luna y por estelares fulgores. De Italia trajo Ferri, como ayudante, a un compatriota suyo que durante muchos años habría de refulgir con propia luz en la Villa del Oso y del Madroño: el veneciano Jorge Busato, de feliz recordación. Y mucho después este escenógrafo insigne formó sociedad con otro colega no menos admirado: el albacetense Amalio Fernández, que residió en Madrid desde su niñez. También se asociaron a Ferri el piamontés Bernardo Bonardi y el catalán Pedro Valls Bofarull; se granjeó tal crédito ese trío que durante más de diez años—desde 1874 hasta 1885— desplegó incesante y victoriosa actividad, figurando entre sus más destacadas decoraciones aquella de Rienzi.

El catalán D. Francisco Pla y Vila, discípulo de Philastre primero y de Soler y Rovirosa posteriormente, permaneció en Madrid algún tiempo para pintar las decoraciones del veraniego teatro Rossini y además durante algunos años se asoció al mencionado trío. Fallecidos aquellos dos catalanes a dos años de distancia, proseguirían colaborando triunfalmente Bonardi y Busato. Ambos presentarían en el Teatro Real las decoraciones requeridas para numerosas producciones extranjeras y para otras dos nacionales: Roger de Flor, con música de Ruperto Chapí, y Doña Juana la Loca, con música de Emilio Serrano. Las letras de molde propagaron una semblanza de Busato que dice así:

Pinta telones que es un portento; nunca se agota su inspiración, y a sus pinceles y a su talento deben mil obras su salvación.

En 1899 regresó a su país natal ese artista. Como tanto le debía el Teatro Real le rindió un conmovedor homenaje. Allí leyó el actor Thuiller una aplaudida Carta de despedida escrita en verso por Manuel del Palacio. Desde 1890, y durante muchos años, trabajó Amalio Fernández incansablemente para el Teatro Real y admiraron sus decoraciones wagnerianas, sobre todo las de El buque fantasma y Parsifal. Entre otras numerosísimas, todas excelentes, resaltó la de Sansón y Dalila, cuyo estreno produjo un incidente inolvidable para cuantos asistieron al Real aquella noche. Por no haberse ensayado el derrumbamiento del templo los tramovistas desconocían el manejo de aquel tinglado novísimo. El último entreacto se prolongó lo indecible, creciendo más y más la impaciencia del auditorio. La Reina Regente D.ª María Cristina ordenó desde su palco regio que no se demorase más la espera. No había tiempo que perder y súbitamente sobrevino la escena del derrumbamiento, sorprendiendo a coristas y bailarinas, todos los cuales corrieron despavoridos al ver como caían sobre sus cabezas tan frágiles columnas. Tan magna sensación de realidad entusiasmó a todos los espectadores, pues en aquella escena ilusionadora jamás se había visto ni volvería a presenciarse nada tan vivo y emocionante como aquel súbito e inesperado derrumbamiento...

III. REGLAMENTOS

En lo referente a las representaciones líricas madrileñas, data de 1787 el primer Reglamento. Ello acaeció al instaurarse en el Teatro de los Caños del Peral la ópera italiana "para el mejor orden y policia del Teatro de la Opera". Pocas semanas después apareció el correspondiente "Vando" — es decir, "Bando" — encaminado a que se conservasen "la tranquilidad y decoro a que es acreedor el Público". Tenía treinta y cuatro artículos aquel Reglamento y tenía otros veintitrés este "Vando" tranquilizador. Fieles reflejos de las costumbres imperantes a la sazón, ofrecen aspectos variadísimos, como son los concernientes a la puntualidad en las representaciones (cosa que se consideraba esencial), aparcamiento metó-

dico de los carruajes (cuya vigilancia se encomendó a un piquete de Caballería o de Dragones), cuidadosa iluminación (que afectaría a gradas, cazuela e interior de los palcos "en evitación de abusos"), compostura por parte de los espectadores (para evitar infracciones a la "libertad regular que pide una diversión honesta"), prohibición absoluta de hablar o hacer señas a las mujeres desde el patio, así como de permanecer cubierto y llevar embozo, gorro o cualquier otro disfraz que ocultara los rostros de la concurrencia. Además se estableció un "Arancel" para fijar los precios de las localidades, se dictaron precauciones para prevenir incendios o peligros de otra clase, etc. Todo ello se anotaba en el "Reglamento" inicial y se puntualizaba en el "Vando" subsiguiente con sus normas precisas y sus severas sanciones para todo infractor. Sirvan como ejemplo las siguientes líneas: "Se instruira por los Amos a los Criados de que no causen rumores mientras los aguardan, y que no abandonen la vista de su respectivo coche, porque serán responsables de cualquier accidente que por su causa sobreviniera."

Una vez inaugurado el Teatro Real en 1850 no pudieron faltar otros adecuados Reglamentos, y al sucederse los años volvían sobre aquel tema los diversos departamentos ministeriales, especialmente el de Gobernación, el de Hacienda y el de Instrucción Pública y Bellas Artes. Algunos Reglamentos afectaban a los diversos teatros y no sólo al Real. Un folleto de 1888 expuso que si bien superaba este último a los demás coliseos de Madrid en cuanto a la seguridad del público, dadas sus condiciones y aislamiento, debería mejorar en algunas cosas. Había ya puertas que se abrían hacia adentro, y las que se abrían hacia afuera deberían ensancharse dada su estrechura. Asimismo, se debería ensanchar la mampara del hueco central, instalar una boca de riego en la puerta central que recaía sobre la plaza de Isabel II, trasladar a un sitio más seguro los contadores de gas y ampararlos con cubiertas de incombustibles y modificar para mayor tranquilidad del público el piso de la sala, el cual estaba hueco por dentro, pues debajo del mismo existían seis caloríferos con el correspondiente depósito de leña.

Tres años antes el Ministro de Hacienda había publicado un Reglamento para el gobierno, régimen interior y administración del Teatro Real. Su personal quedaría integrado por un Conservador, un guarda-efectos, un auxiliar de la Conservaduría, cinco porteros, un vigilante de los aparatos contra incendios y diez mozos de faena. El Conservador, como representante del Gobierno y jefe del establecimiento, estaría encargado de su régimen y administración y además ejercería la suprema vigilancia respecto a la custodia y conservación del edificio, así como de todo cuanto tuvieran sus departamentos y sus almacenes.

Un cuarto de siglo después el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes dictó con igual título un nuevo Reglamento. Ya no habría un Conservador, sino un Comisario inspector y un organismo técnico y permanente que asesoraría a la Superioridad. Formarían esa Comisión el Inspector general de Bellas Artes en función de presidente, la Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Conservatorio madrileño y los "abonados del Teatro Real". Integrarían el personal un interventor, un conservador, un escribiente auxiliar, un conserje, cuatro porteros, dos encargados de los aparatos contra incendios, doce mozos de faena, cinco celadoras de los gabinetes tocadores y dos ayudantes electricistas para el servicio del alumbrado.

Esos dos Reglamentos —uno del siglo XIX y otro del siglo XX— fueron firmados por dos prestigiosos ministros muy nombrados y renombrados en su tiempo: D. Fernando Cos-Gayón y D. Amalio Gimeno, este último Académico de la Real de Bellas Artes de San Fernando y aquél de la de Ciencias Morales y Políticas...

IV. CONTRATOS Y SU VARIEDAD

El personal coadyuvador de las representaciones escénicas se integraba por diferentes elementos: primeras figuras de canto, partiquinos, coristas, directores y profesores de orquesta y cuerpo de baile. Sus derechos y obligaciones se estipulaban de común acuerdo con la empresa y se fijaban mediante contratos que establecían la cuantía de los emolumentos.

Don José Arana, empresario que levantó el prestigio del Teatro Real tras azarosos años, cuando corrían los primeros del siglo actual contó con una persona de absoluta confianza para todo lo relacionado con el aspecto económico del regio coliseo: D. José Bilbao. Había sido éste su ahijado en la pila bautismal y muchos años después publicaría un volumen donde se detallan minuciosamente las realizaciones artísticas y el panorama económico de aquella etapa lírica. Guardó celosamente tan valiosa documentación y, dado su gran afecto hacia mí, poco antes de fallecer me obsequió generosamente con tan valioso archivo, del cual entresacaré ahora interesantes noticias relacionadas con diversos contratos.

Merecen especial mención los firmados por dos intérpretes catalanes de primera magnitud: la tiple María Barrientos y el tenor Francisco Viñas. Aquélla daría cinco funciones a razón de 2.500 libras por cada una.

De sea con Pambleto; y natural mente, que is diri

preal sea con Pambleto; y natural mente, que is diri

pre Marcheroni si undo appra de yran emperso, pones ten

drin un gran dinguisto, on hiviery e haceroni

de frit con Parbero, Grea e estay causa disimo de

hacerel dichoso Parbero; Po du do que me complaceri

prusto; el e pido no prude tener ring un

perpiricio. Il parele que un carta va sienthorney

riny larguito, la no me coniteste esta carta puest

uo la recibiria cres. Talhoher para Spana de

Paris y minos; y ann cuando los anguiros le Plega

rior muy tarde le deseo sea Pariny feliz en el

110 ti y he sus deseos se realisen. Il obrando mi

afiretori de monos y sabe le juere su anno.

Adriv Carrientes

Final de una carta dirigida por la tiple María Barrientos a D. José Bilbao el 22 de diciembre de 1906.

Colección de José Subirá.

Aunque formaban su repertorio las óperas Barbieri, Sonnámbula, Puritanos, Elixir y Amletto, sólo se obligaba a cantar dos de ellas. Su paisano Viñas cantaría tres veces por semana, pero nunca dos días seguidos; actuaría en dieciséis funciones, cobrando por cada una 1.900 pesetas. Formaban su repertorio las óperas Lucía, Profeta, La africana, Aida, Gioconda, Sansón y Dalila, Tosca, Tannhäuser y Lohengrin; según cierta cláusula del contrato se comprometió a "cantar una función de despedida sin cobrar remuneración alguna por ello".

Italia proporcionó cuatro excelentes cantantes. La tiple Gemma Bellincioni quedó escriturada por ocho funciones con 20.000 francos más los gastos de viaje. Alessandro Bonci quedó escriturado como "primer tenor absoluto del Teatro Real" por doce funciones con 30.000 francos. Se contrató al "primer barítono" G. Mario Sanmarco por veinticuatro funciones más una gratuita y con 1.100 francos por actuación. Se contrató a Giuseppe Anselmi por otras ocho a razón de 3.000 pesetas por actuación; y entre las óperas de su repertorio la empresa elegiría algunas de las siguientes: Lucía, Barbero, Cavallería rusticana, Werther, Julieta y Romeo y la Manon de Massenet.

Entre los directores de orquesta contratados figuraban el italiano Edoardo Mascheroni y el español Ricardo Villa. Aquél percibiría por toda la temporada, de poco más de tres meses, 13.685 francos, descontándole el cinco por ciento, importe del impuesto al Estado. Este figuraría como segundo director de orquesta; por toda la temporada percibiría 4.000 pesetas, pero de esa cifra se descontaría el cinco por ciento para el Estado. El maestro de coros D. Joaquín Albiñana cobraría por igual tiempo 2.500 pesetas.

La misma fuente documental me ha suministrado listas de los profesores de orquesta, coristas y cuerpos de baile, con expresión de sus honorarios y mención de sus domicilios. En la orquesta figuraban nombres que habrían de ocupar años después relevante papel en la vida musical española. El viola D. Conrado del Campo, futuro autor de óperas estrenadas en ese coliseo, tenía asignadas ocho pesetas diarias. El violín D. Bartolomé Pérez Casas, futuro creador de la Orquesta Filarmónica, tenía

asignadas siete pesetas y media diarias. Y ellos, como todos los demás profesores, sufrían la merma requerida por el impuesto del Estado.

Los coristas eran numerosos, percibiendo cantidades en relación con su jerarquía. En las cuerdas de tenores y barítonos el que más cobraba eran siete pesetas al día y el que menos tan sólo dos; en las de tiples, alcanzaba cinco pesetas la más venturosa y sólo dos la menos favorecida. Y así sucesivamente. Formaban el cuerpo de baile treinta y una mujeres, pero cobraban honorarios tan ínfimos que la nómina diaria del "Cuerpo coreográfico" costaba a la empresa noventa pesetas escasas diariamente. De sus nombres y apellidos únicamente subsiste un recuerdo en aquella lista trazada con esmero por un pendolista cuyo nombre nos es absolutamente desconocido en nuestros días...

V. ABONOS Y SUS VARIEDADES

También guarda relación con el aspecto económico del Teatro Real madrileño lo referente a los abonos. Estos muestran dos clases, aunque no lo propalaran las letras de molde, pero sí los papeles administrativos procedentes del archivo de D. José Arana. Los había de dos especies: abonos de pago y abonos gratuitos. Aquéllos variaban con el curso de los años o por otras circunstancias adventicias. Anunciados con perfecto detalle, afectaban a las diversas localidades del coliseo. Los había individuales, como las butacas de patio, y los había colectivos, como los palcos y plateas. En cuanto a los otros abonos, ello merece un párrafo aparte.

Los abonos gratuitos referentes a la temporada teatral 1901-1902, es decir, aquella que antecedió al primer año de la empresa Arana, aparecen detallados con máxima precisión en varias hojas de papel de barba, llevando la primera esta declaración inequívoca: "Lista de las localidades de favor en la última temporada." Dicha relación establece una lista nominal atendiendo a la diversidad de localidades: plateas, palcos bajos, palcos principales, palcos segundos, palcos terceros, palcos escenarios y butacas, verificándose la distribución con máxima escrupulosidad. Las

obtenían unas personas a diario y otras en el turno primero o en el segundo, porque esto de los turnos establecía tradicionales diferencias en cuanto a elegancia por parte de los concurrentes.

Podrían establecerse dos censos: uno, el de personas que lograban esa merced por ser quienes eran; otro, el de las favorecidas por consideración a los servicios que prestaban en el coliseo, por sus labores en la Prensa diaria, semanal o periódica, y por circunstancias especificadas concretamente. Muchos de los nombres relacionados en aquella lista sonaban en mi juventud, pero las nuevas generaciones los desconocen en absoluto; otros, en cambio, han pasado a la Historia y se los cita cuando llega la oportunidad.

El censo de la Prensa favorecida con ese beneficio musical ofrece títulos variadísimos y algunos curiosos en verdad. He aquí algunos, pero no todos: Gaceta de Madrid, Diario Oficial de Avisos, Ilustración Nacional, Heraldo Militar, La Correspondencia Militar, Anales del Ejército, El Ejército Español, Diario de la Marina, La Ley, El Español, Heraldo de Madrid, El Imparcial, El Liberal, El País, El Nacional, El Día, La Epoca, La Correspondencia de España, El Correo, El Correo Español, El Globo, España, El Diario Español, El Siglo, El Siglo XX, El Teatro, La Ilustración Española, El Album Ibero Americano, Don Quijote, La Publicidad, Arte y Letras, La Lectura, España Artística, La Ultima Moda, Nuevo Mundo, Madrid Cómico y El Cardo.

También abundaron los escritores y artistas que por bullir a la sazón obtenían ese gustado beneficio filarmónico. He aquí algunos de sus nombres: Eusebio Blasco, Mariano de Cavia, Luis Carmena, Juan Valero de Tornos, Antonio Palomero, Ricardo de la Vega, Celso Lucio, Ricardo Catarinéu, Leopoldo Romeo, José Nakens, el escenógrafo Amalio Fernández y el escultor Mariano Benlliure. También abundaron los políticos de elevadísimo renombre que podían oír óperas en aquel teatro a diario unos y a turno par o impar otros. Tales eran los casos de D. Valeriano Weyler, D. Práxedes Mateo Sagasta, D. José Canalejas, el Conde de Romanones, D. Antonio Barroso y D. Antonio García Alix, que a la sazón era Ministro de Instrucción Pública...

Aun continuaría esta lista evocadora si mencionásemos nombres y apellidos de otras personas favorecidas por sus cargos oficiales, por amistad particular, por inexcusable consideración o por otras razones declaradas en aquella "Lista grande". Hasta la empresa Los Tiroleses tuvo su entrada "por fijación de anuncios", como se hizo constar taxativamente para rendir culto a la verdad inequívoca.

Con la lectura de estos censos históricos tal vez se rejuvenezcan los que eran jóvenes hace más de medio siglo y viven todavía, pues ello evoca el ambiente político, social y cultural de mis años mozos...

VI. LOS PROGRAMAS

La concurrencia a las funciones operísticas recibía gratuitamente los programas de cada noche. Durante largo tiempo se encabezaban con la vistosa expresión "TEATRO REAL", tras lo cual, en tipografía menos solemne, se podían leer estas tres precisas palabras: "Unico programa oficial." Sus páginas, en papel de varios colores, consignaban el título de la ópera representada con la relación de sus intérpretes y otras circunstancias dignas de tomarse en consideración. La hoja siguiente refería el argumento de la obra representada. Luego, la sección anunciada con la voz "Entreactos"; allí se podían leer pensamientos filosóficos, chascarrillos de gracia a veces discutible y gran profusión de anuncios, en prosa los más, pero en verso algunos.

Pasó por mis manos, transitoriamente, un volumen lindamente encuadernado por un filarmónico de pro. Acogíanse en él los programas de las óperas cantadas durante la temporada 1909-1910. Antecedían a esa colección dos hojas blancas, sobre las cuales, hace más de medio siglo, una mano desconocida hoy consignó breves datos que tienen su importancia histórica. En la primera hoja se lee: "Sueldos de los principales artistas por función:

Titta Rufo, 6.000 francos. Anselmi, 5.000. La Storchio, 3.000. Stracciari, 1.800. La Pareto, 1.200."

La siguiente hoja acogió una lista de las principales óperas representadas aquel año, consignando los nombres de sus más destacados intérpretes y los de los que en cada caso habían dirigido la orquesta. Estos últimos fueron cuatro, a saber: los italianos Tulio Serafin y Luigi Marinuzzi, el germano Walter Rabl y el español Ricardo Villa, que en 1909 había fundado la Banda Municipal de Madrid. Presidido entonces el repertorio por un eclecticismo de buena ley, se representaron entre otras óperas las italianas Aida y Otello, las francesas Carmen, Sansón y Dalila y Manon, las alemanas El ocaso de los dioses y Salomé y las españolas Margarita la tornera, de Ruperto Chapí, y Colomba, de Amadeo Vives. Intervinieron cantantes españoles ya de primera fila, ya de renombre pasajero, mereciendo especial mención Matilde de Lerma, María Gay y Beatriz Ortega Villar, en los respectivos papeles de la princesa etíope Aida, la cigarrera sevillana Carmen y la tornera conventual Margarita.

Los chascarrillos insertos en los programas de aquel año teatral tenían un menguado calibre irónico, del que da buena fe el siguiente diálogo:

- "-¡Ah, qué horror! Se me ha puesto carne de gallina.
- -¿De gallina? Entonces deja usted de ser jamona."

Los anuncios, en su variado pintoresquismo, pintan un ambiente social y costumbrista no exento de interés. Para llamar la atención y atraer clientela unas veces realzaban la novedad de los artículos ofrecidos a la "creme" o "élite" de la sociedad madrileña, cuando faltaba poco para que se declarase la primera europea y más tarde mundial, y otras veces ponderaban sorprendentes baraturas, dignas de tomarse en consideración por aristócratas y potentados.

He aquí una breve y compendiada selección de anuncios espigados en rápida lectura. Algunos establecimientos comerciales llevaban títulos en latín o en francés, pero no había ninguno en inglés entonces. "Domus Aurea" vendía los calzados más selectos y duraderos de toda España, según declaración, si hiperbólica, textual en todo caso. "La Poupée" hacía corsés de lujo, y su rival, "La Jouvence", fabricaba "corsets sur mesure". A continuación de estos anuncios, que se empalmaban visualmente, había otro en español de "Cremas y betunes para el calzado".

Si del vestuario pasáramos a la alimentación podríamos contemplar un panorama variadísimo. Allí un establecimiento daba la consigna terminante: "No tome usted otra leche de vacas que la de Mimosa", y otro dijo que se podían adquirir "tés extrafinos traídos directamente de la China".

A quienes quisieran tener confort en sus hogares esos programas les ofrecían calefacciones higiénicas por vapor en los pisos aunque ya estuviesen habitados, así como también "burletes invisibles y de pelote desde diez céntimos metro". Cierta casa alquilaba automóviles para la población por las mañanas, tardes y noches por mil pesetas mensuales "todo comprendido".

No pudieron faltar anuncios de joyerías. Mientras una proporcionaba alhajas de ocasión, así como también cadenas macizas desde 13,75 pesetas el gramo, otra anunció que compraba y vendía "toda clase de alhajas y papeletas del Monte de Piedad". Se prodigó insistentemente aquel anuncio en prosaicos versos de arte mayor que dicen:

¿Quién, en vez de dormir, hace veladas de las terribles noches invernales, cuando ceden las toses catarrales tomando las pastillas benzoadas del doctor Villa y Cueto por dos reales?

¿Cuántos elegantes de uno y otro sexo adquirirían por tan módica suma esa panacea para curar el catarro cogido al abandonar el regio coliseo después de haberse entusiasmado con Aida, Carmen o Lohengrin?

VII. LOS BAILES DEL REAL

Exigían ciertas óperas la actuación del "Cuerpo coreográfico", modestamente retribuido por las empresas sucesivas, pero esto mostraba lo secundario comúnmente. En cambio los bailes de máscaras, precursores de la cuaresma, representaban algo de importancia suma año tras año. Y eso desde la temporada inaugural, 1850-1851, en que se dieron seis, costando cada uno ochenta mil reales por término medio, pues entonces se contaba por reales, por cuartos y por maravedises.

En tan memorable ocasión la sala tomó un aspecto singular. Lo primero fue cerrar la elipse del teatro con una decoración en estilo Renacimiento, cuyo autor se llamaba D. José Llop. Siendo indispensable reforzar la iluminación, en todo el salón principal se instaló el gas profusamente. En el escenario, sin cantantes aplaudidísimos, coristas cuidadosos ni coristas poco versadas las más en su arte exhibitorio, se instaló una vistosísima y admiradísima lucerna. Del salón de descanso colgó una araña de cien luces, según cuenta la información recogida en nuestras investigaciones. Doscientos—sí, doscientos— profesores de orquesta tocaban alternativamente numerosas piezas musicales escritas para tan mundana fiesta, dirigiéndolos, entre otros reputados maestros, Molberg, Espín y Guillén.

Aquel año el postrer baile precuaresmal se celebró el domingo de piñata. No fue tan distinguida la concurrencia como en los anteriores por coincidir con él otro pomposo en su magnificencia, pues lo dio en sus espléndidos salones la Condesa de Montijo.

El ambigú del Teatro Real abusó "inicuamente" —como hemos leído en letras de molde— durante aquellas fiestas bulliciosas, porque sin escrúpulos de conciencia cobraba ciento por lo que valía diez. El abuso fue comentado por un diario madrileño en los términos siguientes: "Un pastelillo de los de a dos cuartos cuesta tres reales, y así todo lo demás." Y por si fuera poco, la ruindad de los alimentos corría parejas con las elevadas tarifas.

A pesar de todo, aquellos bailes, los primeros celebrados en el Teatro Real, dejaron un recuerdo imborrable entre actores y espectadores. Así lo atestiguó con patente añoranza, varios decenios después, un cronista del aristocrático diario madrileño *La Epoca*, al declarar que se iba a los mismos con tanta ilusión como la que habría de producir en el porvenir un viaje alrededor del mundo, y eso que en aquellas fiestas sociales del mejor tono se habían cruzado algunos epigramas con duelos y algunas citas con chascos.

Al año de sostener el Teatro Real una academia de baile para mejorar su endeble cuerpo coreográfico celebróse allí, en 1887, un rumboso baile de máscaras. Lo organizó la entonces boyante Sociedad de Escritores y Artistas, fijando en quince pesetas el precio de la entrada y anunciando textualmente: "En el guardarropa se exigirá por los abrigos de cada persona una peseta." Integraron la orquesta ciento veinte profesores, dirigiéndolos el veterano Manolito Pérez, el joven Gerónimo Jiménez y el imprescindible Pedro Urrutia. Para esa fiesta el famoso maestro Luigi Mancinelli escribió un "gran vals" con el título La vida es sueño, el entonces popular compositor Casimiro Espino compuso un chotis titulado Gayarre y el maestro Goula compuso un galop titulado ¡Fuego!

La expresión tan popular durante muchos lustros "Polca, Pérez" va ligada a esos bailes del Real, haciendo referencia a una pieza de aquel título que había compuesto ese popularísimo Pérez, conocido por Manuel, y más aún por Manolito, aunque también se italianizaba en letras de molde su nombre de pila en ocasiones, como lo muestra el cartel de abono para la temporada 1892-1893, pues allí se puede leer que habría cien profesores de orquesta dirigidos por los "Signori Mancinelli (Luigi) y Pérez (Emanuel)."

Comentando aquellos bailes La España Musical juzgó anacrónica tal fiesta por haber pasado los tiempos en que los enamorados necesitaban la careta encubridora para reunirse secretamente, aunque, a pesar de todo, resultaba sumamente apetecible ante la inevitable atracción que podría producir la "Dama desconocida".

Mayor interés ofreció, el 29 de febrero de 1892, otro gran baile de máscaras celebrado ahí bajo el patrocinio del Círculo de Bellas Artes. Se recibieron más de mil quinientos objetos, donados generosamente, y se vendieron o rifaron a beneficio de los pobres del Hospital. Entregaron panderetas con dibujos o poesías autógrafas Sorolla, Pla, Unceta, Espina, Comba, Lhardy, Beruete, Mariano de Cavia, Jacinto Octavio Picón y Manuel del Palacio. Este último ilustró una pandereta con la siguiente poesía:

Muchos sabios a medias hacen libros, y cuadros y comedias. El sabio verdadero es el que hace dinero.

Otras panderetas ofrecían asuntos musicales al presentar dibujos de intención exaltadora o de crítica sarcástica en aquel año de wagnerización a ultranza por obra del director Luigi Mancinelli. Las había con efigies de Mozart, Rossini, Beethoven y Wagner. Comenzó la venta a las dos de la madrugada. Tal acto se deslizó—según frase de un diario— "con todo el orden compatible con esta clase de diversiones", y según otro diario aquella fiesta había logrado galvanizar los bailes del Real, que parecían próximos a extinguirse, pues en años precedentes el aburrimiento había derramado la pesadilla del fastidio por todos los ámbitos del regio coliseo.

En pleno siglo xx siguieron los bailes carnavalinos, porque no todo habían de ser óperas y conciertos. Llegado 1907 celebraron un contrato el Círculo de Bellas Artes y el empresario del Teatro Real D. José Arana, personaje cuya semblanza había trazado Federico Chueca al margen de su efigie en un retrato que guarda mi archivo, porque Chueca era también un poeta de inspiración fácil. Esos versos dicen:

Arana es el empresario más activo e inteligente, el *tío* más temerario y el *gachó* más necesario que vio la época presente.

Asimismo conserva mi archivo el susodicho contrato. Entre sus cláusulas había una fijando los precios de los artículos que podrían adquirirse en el ambigú. No se los había fijado por cuartos ni por reales, sino por pesetas. Y si su coste hubiera parecido inconcebible en 1851, parecerá irrisorio en nuestros días. Léanse unas muestras para rematar este panorama danzario. Cada ración de ternera, pavo trufado, pescadilla o merluza costaba tres pesetas. Por una peseta podían adquirirse la ración de queso, la de benedictino y la de whisky, así como también un paquete de veinticinco serpentinas con la exacta longitud de cuarenta metros cada una.

Dors. Alberto aquilera; Fresidente del Circulo de Bellas artes de mardrid, en nombre de este y Don José avana como empresario del Ecatro Real arun dan las lases cignientes prava celebrar em Baile de tras caras a beneficio del Circulo citado.

so El baile de efecturará en la noche del once del paresente met de febrer o sea el limes de famaral

Conformed ambas partes contas conchiros se.

erte contrato los firmos en masons a de jobre

rode mil omercenistos sictes.

El Tresidentes

Conforcesa

Fragmentos de un contrato que se redactó en 1907 para un baile de máscaras.

Colección de José Subirá.

No eran de máscaras todos los bailes organizados en el regio coliseo, pues se celebró uno de caridad el 30 de enero de 1904, y con fecha de 8 de diciembre de aquel año se dio a la estampa una "Cuenta anual de los ingresos, gastos e inversión de los fondos recaudados". Incluyóse entre los primeros el importe de la rifa de objetos realizada en el hogar de los marqueses de Monteagudo. Entre los gastos hubo una partida de 1.800 pesetas abonadas a la orquesta, otra de 1.200 por servicio de alfombras

y otra más de 520 por alquiler de sillas. Y entre los numerosos favorecidos figuraba en primer lugar el Hospital de Epidémicos del Cerro del Pimentón, seguida de otra partida por adquisición de trajes para enfermos de aquel hospital, y se puntualizaban los socorros y billetes de caridad concedidos a centenares de pobres para que fuesen a muy variados pueblos de España. El contraste entre este baile de caridad y aquellos de máscaras no puede ser más notorio...

VIII. NOCHES DE GALA

Pomposas y brillantes en grado sumo, prodigaban estas noches la ceremonia y el boato. Celebróse la primera en el año 1850, y correspondió a la función inaugural del coliseo que se acababa de erigir por la voluntad casi omnímoda de la filarmónica Reina D.ª Isabel de Borbón. Esa función, naturalmente, resultó apoteósica. En cambio no alcanzó tal categoría ninguna de las celebradas durante el efímero reinado de D. Amadeo de Saboya y su consorte D.ª María Victoria, reinado más rico en angustias y quebrantos que en alegrías y satisfacciones. Considerados aquellos monarcas como intrusos por la linajuda aristocracia española, iban las damas entonces al paseo de la Castellana tocando sus cabezas con peinetas y mantillas en señal de casticismo inconmovible, y asistían al Real, cuando asistían, ostentando en el cabello valiosísimas joyas de oro y pedrería que representaban las simbólicas flores de lis.

Tras la restauración borbónica ciñó la corona D. Alfonso XII y el Teatro Real recuperó el esplendor de los mejores tiempos isabelinos. Mostró un óptimo brillo durante la representación organizada para festejar las nupcias del Rey con D.ª Mercedes de Orleans. Según refirió un diario madrileño había esa noche en los palcos "como mínimum ocho señoras e igual contingente masculino". Según otro diario estuvieron allí presentes "las damas más hermosas y opulentas de la corte". Se estrenó entonces la ópera Roger de Flor, con letra del perseverante Capdepón y música del prometedor Chapí. Además se entonó una cantata con letra de Cárdenas y música de Arrieta, alusiva al solemne acontecimiento; y actuaron

allí el eximio Gayarre y un coro de setecientas personas, si no mentía ni exageraba el periodista informante. Ha referido Galdós, en su novela *Miau*, que desde aquella noche inolvidable las miradas de los espectadores se dirigían al palco real para ver entrar a sus monarcas. Todo ello, así como la felicidad conyugal de Palacio, duró tan sólo cinco meses, pues lo quebrantaría la defunción de aquella dama cantada por los romances callejeros con tanta simpatía como ternura.

Cuando contrajo segundas nupcias D. Alfonso con D.ª Maria Cristina de Habsburgo, no fue menos esplendente la función de gala en el Teatro Real. Cantó Gayarre Los Hugonotes, aunque se había anunciado La Favorita del Spirto gentil; y según las referencias periodísticas apenas se prestó atención a ese ídolo del "bell canto", pues todos se volvían a "escrudiñar" el amplísimo palco de los nuevos cónyuges con la familia real, un deslumbrante séquito y los enviados extraordinarios de las cortes extranjeras. Y no hubo aplausos porque la etiqueta lo prohibía rigurosamente. Dos días después se celebró allí otra función organizada por el Ayuntamiento y en la cual Gayarre cantó La africana. Por coincidir con una retreta y una nevada, el público se abstuvo de ir. Habiendo conseguido algunas localidades los revendedores las cedían a bajísimos precios y, finalmente, regalaron entradas de paraíso a los pocos transeúntes que circulaban por allí.

No podía faltar ni dejar de ser tan solemne como aquellas otras la función de gala que se celebró en el Teatro Real cuando contrajeron nupcias D. Alfonso XIII y D.ª Victoria Eugenia. Celebrada tres días después de la boda, cantaron Lucía dos artistas catalanes de máximo renombre: María Barrientos y Francisco Viñas. Como es comprensible, las miradas y los gemelos de los espectadores recayeron sobre la reciente soberana. "Radiante de belleza", también "llevaba un lindísimo traje de moiré color azul claro con adornos Pompadour". Asimismo despertaron muchas admiraciones y no pocas envidias la corona de tres flores de lis asentada sobre su cabeza y el collar de turquesas y brillantes que lucía su cuello. Al aparecer en el palco se oyeron piropos como aquel de "¡Viva la Reina de la hermosura!", mezclándose con vivas ensordecedores. Una vez con-

cluido el espectáculo el desfile de coches por la calle del Arenal formó una larga fila y duró dos horas, si damos crédito a cierto decir, tal vez hiperbólico, de la Prensa.

En los seis meses anteriores había celebrado ya otras dos galas el mismo coliseo. A principio del año una función solemnísima, como era de rigor, festejó las nupcias de la Infanta D.ª María Teresa. Tres meses después se organizó un espectáculo en honor de los Reyes de Portugal. Merece asimismo gratísimo recuerdo la función de gala organizada en el otoño anterior con ocasión de la visita que hizo a Madrid el Presidente de la República francesa M. Emile Loubet. Bajo la batuta del maestro Bretón —autor memorabilísimo de la ópera La Dolores y de la zarzuela La verbena de la Paloma— se cantó el rossiniano Barbero de Sevilla y se tocaron en fraternal asociación la Marcha Real española y La Marsellesa del "Allons, enfants de la Patrie..."

Transcurridos no pocos años establecieron igual enlace fraterno nuestra Marcha Real y La Brabançonne, que es el himno belga. Ello aconteció allí en la memorabilísima función de gala con que se acogería en Madrid a los reyes de los belgas D. Alberto y D.ª Isabel, cuando visitaron nuestro país tras el prestigio de la victoria lograda después de sufrir un cautiverio que hubo de prolongarse cuatro años. En aquella función, inolvidable para cuantos la presenciamos, se representó La Traviata y su protagonista fue María Barrientos, la cual lució un traje negro estilo 1830, ahuecado por la crinolina y salpicado de camelias rojas. Además actuó "La Argentinita", deslumbrando a todos con la exquisitez de su vestido y la maravilla de sus danzas. Esta fue la postrera función de gala en aquel desventurado Teatro Real que no mucho después cerraría para siempre sus puertas a todos los entusiastas del género operístico...

IX. TRES FUNCIONES FAMOSAS

Famosas en grado sumo, debido a diversas circunstancias, fueron aquellas que tuvieron como protagonistas a una tiple, un bajo y un tenor respectivamente. ¿Sus nombres? Giulia Grissi, Antonio Selva y Francesco

Marconi, italianos los tres. Con ello finalizarán estas verídicas evocaciones del añorado Teatro Real madrileño.

Giulia Grissi compartió por doquier con su hermana Giuditta los mayores triunfos interpretando óperas de Bellini; y tuvo dos hermanas más: la cantante de ópera Ernestina, que se casó con Théophile Gautier, y la cantante y bailarina Carlota, que deslumbró en el baile Giselle ante los espectadores de la Gran Opera de París. Durante veinte años, desde que contaba veintiuno de edad, estuvo adscrita con máximos honores al Teatro Italiano de Opera de la capital francesa. También la aclamaron con enardecimiento Londres y San Petersburgo, y al fin le sobrevino la inevitable decadencia. Se divorció de un Vizconde, y tres años después contrajo segundas nupcias con el Conde de Candia, que, al adoptar el seudónimo de Mario, bajo este nombre recorrió gloriosamente las escenas operísticas de ambos mundos. Y con él, cada vez más enaltecido, cantó ella óperas y más óperas durante bastantes años.

Actuó esta Grissi en Madrid con su cónyuge Mario al correr el otoño de 1859, cantando Norma, "¡nada menos que Norma!"; y según palabras del erudito Luis Carmena y Millán, "desde el principio fue objeto de inconsideradas manifestaciones de desagrado que duraron tanto como la representación, porque en el estado de sus facultades había constituido una temeridad presentarse como protagonista en esa producción belliniana". En vez de alejarse al punto, repitió la prueba e hizo imprimir una hoja, curiosa en verdad, de la cual guarda un ejemplar mi archivo. Esa hoja comienza diciendo: "La voz general del público de esta corte me acusa y señala de la falta de respeto al mismo, y en esta duda me encuentro extremadamente afligida hasta conseguir sincerarme de lo contrario." El siguiente párrafo, muy extenso, reflejaba humildad y pesimismo a un tiempo. Manifestaba la Grissi que siempre agradeció la buena acogida de todos los públicos y que al aceptar el contrato de Madrid lo hizo esperando la indulgencia del mismo. Como desde el primer acto de Norma los oyentes manifestaban su desagrado, eso la perturbó; y ahora pedía en letras de molde que la escuchasen con benignidad, añadiendo, para concluir, que acataría el juicio si fuese desfavorable.

¿Qué sucedió entonces? Al pie del ejemplar de ese impreso que posee mi archivo escribió una pluma anónima con firme caligrafía: "En la noche de este manifiesto fue silbada horrorosamente."

Y aquella Grissi no volvió a cantar en Madrid, mientras que su consorte, el tenor *Mario*, aunque afectado en su porte y ademanes, vestía admirablemente cada personaje, lo representaba con justeza en cada momento y cautivaba por su canto, que en las notas de media voz prodigaba florituras y primores novísimos con encantadora suavidad. Volvió *Mario* al Real varios años después y entusiasmó con obras tan diversas como *El barbero* rossiniano, los *Hugonotes* meyerbeerianos y el *Fausto* de Gounod, que dio a conocer en Madrid con la mayor fortuna. Y se reconoció, año tras año, que tanto su presencia como su arte seguían siendo arrebatadores...

* * *

Desde 1852 el bajo cantante Antonio Selva fue un artista indispensable en el Teatro Real. Estrenó diversas óperas, entre ellas el Fausto de Gounod, cuando, ya maduro, volvió a Madrid tras once años de ausencia. Se consideraba españolizado este ídolo, y al despedirse para siempre del Teatro Real, en la noche del 21 de marzo de 1874, noche de su beneficio, cantó en lengua castellana un monólogo con letra de Rafael García Santisteban y música del maestro Barbieri. En la primera escena se presentó Selva con modales truhanescos, traje de gitano, capa española y sombrero calañés, para cantar con fonética andaluza unos versos muy graciosos, iniciados con el que dice: "Güenas noches, cabayeros..." En los dos "andante" siguientes expresaba su dolor por dejar aquella escena y manifestar que, si bien italiano, era español por el cariño. Tras ello declamó en perfecto castellano y terminó su monólogo con unas seguidillas que, según la tradición tonadillesca del siglo anterior, intercalaban una poesía, la cual incluyó lo siguiente:

Cuando yo veo a una mujer de esas que tocan, y a somatén digo: «Salero, chimí y olé, quién fuera joven de veintitrés.» Al final del monólogo, con música del castizo Barbieri, las aclamaciones fueron tan ensordecedoras como prolongadas. Vítores interminables, agitación de sombreros y pañuelos en las manos de los espectadores. ¡Todo lo contrario, en suma, de cuando se había dado el definitivo adiós a la desventurada Giulia Grissi!

Varios lustros después el ídolo de los tenores fue Francesco Marconi, el gran rival de su tocayo Tamagno. Al celebrar Marconi su beneficio en 1895 recibió muchos regalos, entre ellos una ingeniosa escultura de Benlliure donde se podía ver al tenor montado sobre un cerdo, vestido de Raúl y apretando en sus manos un saquito con la inscripción "10.000". Significaba esa cifra que Marconi venía percibiendo 5.000 francos oro por función. Como estaba entonces en el candelero aquella inovidable zarzuela de Bretón con su triple título La verbena de la Paloma, o El boticario y las chulapas y Celos mal reprimidos, el mordaz crítico musical y Académico de Bellas Artes Peña y Goñi encabezó un artículo con este título triple: "Un regalo como pocos o El escultor y el cantante o Cerdos mal definidos". Vio un símbolo en aquel animal "fin du siècle". Allí lo principal era el cerdo y el saco, no el tenor, que ya iba decayendo notoriamente, pero al cual trataban todos con una benevolencia rayana en la injusticia. Según Peña y Goñi no podía Benlliure simbolizar todo ello con un burro, porque éstos sueltan coces; ni con un perro, porque muchos tenores se considerarían aludidos; ni menos con un caballo, que era un animal noble. Como el cerdo lo comen todos, aprovechándose incluso del rabo, cosa que hacen generalmente los artistas con el empresario del Teatro Real, bien podía sospecharse que Benlliure había simbolizado a los empresarios del regio coliseo o tal vez a Marconi como amuleto, porque en aquel obsequio singular aparecía esculpida una joroba. Tras lo cual recomendó a los escultores nacionales que, en tales casos, hiciesen grupos de barro cocido representando a la empresa, a los abonados y al auditorio, por cuanto, a la sazón, estaban jorobados todos ellos.

Tras aquel homenaje se apagó la estrella de Marconi en ese Teatro Real donde habían refulgido no pocas estrellas conjuntamente con inevitables fuegos fatuos. En este recordatorio epilogal baste mencionar —tan sólo entre los buenos tenores que desde aquellos últimos días del siglo anterior hasta el inesperado cierre de 1925 triunfaron allí, así como en los más ensalzados teatros líricos del mundo— varios admirables y admirados artistas: Julián Gayarre, Miguel Fleta, Francisco Viñas e Hipólito Lázaro, es decir, un navarro, un aragonés y dos catalanes de "primissimo cartello"...



El postrer acontecimiento musical de 1925.

INSTRUCCIONES A LOS SEÑORES ACADEMICOS CORRESPONDIENTES

20 62

En la sesión de 6 de marzo el Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari leyó el siguiente escrito, que fue aprobado, acordándose que se enviasen copias del mismo para conocimiento de los señores Académicos Correspondientes.

MISIÓN primordial de la Academia ha sido siempre velar por la conservación y enriquecimiento de la riqueza artística de nuestro país, hoy más que nunca amenazada por la transformación y expansión de las ciudades monumentales, el desarrollo industrial, la especulación sobre los solares, los problemas de la circulación y el acucioso instinto de explotación de muchos parajes del suelo nacional dignos de ser respetados o embellecidos. La acción informativa y consultiva de la Academia poco podía conseguir, en este creciente aumento de las responsabilidades ante el país, ante la historia y ante sus propios deberes si su campo se redujese a lo que desde Madrid puede hacerse en el oportuno asesoramiento y consejo a las autoridades ejecutivas del Estado en materia de Bellas Artes. Por ello se ha sentido en estos años, cada vez más, la necesidad de una relación con las personas, no muchas por desgracia, que sienten estas mismas preocupaciones en todo el ámbito nacional. El órgano propio en que agrupadas han sido tradicionalmente las Comisiones de Monumentos de cada provincia, con las que la Academia debe estrechar su comunicación y su contacto para recibir de ellas la información adeuada y rápida que, canalizada al Gobierno por medio de la Academia, puede, en muchos casos, evitar atentados al tesoro artístico nacional, a sus monumentos y parajes históricos o naturales, que han de ser defendidos contra los ataques que, procedentes de tantos sectores distintos, pueden empobrecer, en pura pérdida, lo que la historia y el sentido de la belleza aconseja no sólo conservar, sino, si es posible, enriquecer.

La Academia ha expresado en repetidas ocasiones su voluntad de revitalizar las Comisiones Provinciales de Monumentos, nutriéndolas con la designación de Académicos Correspondientes, otorgada a las personas cuya personalidad, profesión y cultura garanticen que este nombramiento no sea un honor vano e inoperante, sino una seguridad de que han de asumir con actividad y energía los deberes que van anejos a la confianza que la Academia deposita en tales personas. A ello ha ido encaminado el nombramiento de Académicos Correspondientes en considerable número en casi todas las provincias españolas, votado recientemente por la Corporación. En su deseo de dar rigor y eficacia a la misión que las Comisiones de Monumentos deben cumplir, la Academia se dirige ahora a todos sus Correspondientes para expresar su deseo de que estas Comisiones y cada uno de sus miembros respondan a lo que de ellos espera la Academia de Bellas Artes de San Fernando en bien de España, de la riqueza artística, monumental y pintoresca, sometiendo a la consideración y al sentido de la responsabilidad que asumen al aceptar la reputación de Académico los siguientes puntos:

- Las Comisiones Provinciales de Monumentos deberán reunirse con la frecuencia que conviene al necesario celo por la misión que les está encomendada.
- 2. Las Comisiones deberán tener, además del presidente que obligadamente las convoca y reúne, un vicepresidente, que en casos de ausencia, imposibilidad o enfermedad del presidente pueda reunirlas cuando algún asunto urgente lo exija.
- 3. Las Comisiones, por sí o cualquier miembro de ellas cuando la Comisión no se reúna o pueda reunirse, deberán informar a la Academia de los asuntos que se refieran al cometido que a todos nos atañe en la defensa de la riqueza artística de la provincia, y no sólo de su capital, cuando exista información pública o privada de algún hecho o proyecto que pueda dañar o amenazar a esa riqueza.

- 4. En primer término, las Comisiones han de velar por los monumentos o parajes que han sido ya declarados de interés histórico o artístico, nacional o provincial; pero cuando ello parezca oportuno deberán proponer la inclusión en esa consideración de los monumentos o parajes que sean dignos de ello y que parezcan estar amenazados de desaparición o de reformas que alteren o disminuyan el valor o carácter.
- 5. Dados los problemas derivados de la expansión de las ciudades o los pueblos españoles en la actualidad, sería conveniente que las Comisiones de Monumentos informen a la Academia de los planes urbanísticos en proyecto o en marcha en las ciudades o en los pueblos de interés histórico o artístico que puedan suponer un peligro para los valores que las Comisiones y la Academia están obligadas a defender.
- 6. La Academia deberá recibir información de las vacantes que por fallecimiento o traslado de residencia de los Correspondientes se produzcan en las Comisiones de Monumentos para tratar de cubrirlas con la posible rapidez.
- 7. Cuando un problema que afecte a la riqueza artística, monumental o pintoresca de la provincia sea discutido en las Comisiones de Monumentos, éstas deberán enviar a la Academia una copia del acta en la que se exponen las opiniones emitidas y los razonamientos que las apoyen.
- 8. Toda noticia, información o advertencia sobre los temas propios de la Comisión de Monumentos será especialmente bien recibida y agradecida por la Academia, bien sea enviada por la Comisión misma, o, si no se reuniere o fuere especialmente urgente, por cualquiera de los Académicos Correspondientes. De este modo la actuación de la Academia podría tener eficacia, evitándose una actuación tardía que pueda hacer irremediable un daño cualquiera para el tesoro artístico nacional.
- 9. Se entiende que la Academia no desea recibir estas informaciones solamente en lo que se refiere al tesoro artístico del pasado, sino que está asimismo especialmente interesada en toda iniciativa oficial, municipal o aun privada si se refiere a nuevos edificios que puedan influir en la fisonomía o el carácter de la ciudad, ya se trate de planes urbanís-

ticos, emplazamientos de monumentos, concursos de arte, reformas urbanas, etc.; en suma, todo aquello que de modo directo o indirecto pueda repercutir en aquello por lo que la Academia tiene el deber de velar.

10. La actividad de las Comisiones de Monumentos, desgraciada y habitualmente ocupadas, como la Academia misma, en tareas predominantemente defensivas, no debería limitarse a este negativo deber, sino que el ideal sería que estuvieran también dispuestas a proponer iniciativas en las materias que son de su incumbencia y que, estudiadas por la Academia, pudieran dar lugar a propuestas a los poderes públicos en bien de España y de sus valores artísticos.

La Academia, por último, desearía que su contacto con las Comisiones de Monumentos y con los Correspondientes se hiciera cada vez más estrecho y fecundo mediante reuniones periódicas en Madrid de sus delegaciones, que, si se obtienen las ayudas necesarias para ello, servirían para mantener una relación directa, de la que podrían derivarse positivos bienes para la tarea que a todos nos está encomendada, en lo que a la riqueza artística y a la belleza de nuestro país se refiere.

INFORMES Y COMUNICACIONES

LA PLAZA DE SANTA TERESA, DE AVILA

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 7 de marzo de 1966 se aprobó un dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Francisco Iñiguez Almech, relativo al proyecto de ordenación de la plaza de Santa Teresa, en Avila, y declaración de Conjunto artístico de toda la ciudad y de paraje pintoresco la zona que la rodea.

Procede dicho proyecto de la Sección de Ciudades de Interés Histórico-Artístico de la Dirección General de Arquitectura, y está suscrito por el arquitecto señor Caballero, con el visto bueno del Sr. Pons Sorolla, constando la parte remitida de memoria y planos.

La plaza, rectangular en su conjunto, está rematada en uno de sus frentes cortos por la muralla; en su parte correspondiente el desaparecido Alcázar, y por el frontero la cierra el hastial de la iglesia románica de San Pedro. Los costados largos están formados por casas con soportales, formando un frente, y sencillas casas en el opuesto.

Tiene gran interés por ser el acceso fundamental de Avila y fue una de las plazas de mercado que rodearon la ciudad desde su fundación.

Es imposible devolverle tal carácter. En cambio ha de tenerse muy en cuenta su función vital como lugar de reunión de la ciudad.

Actualmente presenta los inconvenientes de haber sido urbanizada teniendo en cuenta únicamente la circulación, colocando en su centro una plataforma elevada, que nadie utiliza, y con un poco acertado monumento a Santa Teresa, mal emplazado y ostensiblemente fuera de lugar. La parte de la muralla queda en bajo por la subida del suelo para nivelar la plaza, y con el efecto lamentable, e imposible de remediar, del Banco de España asomando por lo alto.

El otro frente, con ordenación de lonja irregular y pintoresca, está mucho mejor logrado.

Aparte de los defectos señalados quedan otros, como la pavimentación, la importancia concedida a unos evacuatorios, a más de las malas condiciones del saneamiento; todo ello necesitado de corrección, según el proyecto detalla en la forma siguiente: Supresión de la plataforma central, un alto del centro de la plaza, mediante una gran excavación que la lleve a su nivel primitivo, correspondiente al costado más sencillo de la misma. Con ello se logra valorar tanto la muralla como la iglesia de San Pedro. La primera quedará enlazada con unos jardines rústicos en pendiente y acera debajo. La Lonja de San Pedro apenas se modifica, conservando su aspecto y llevando la escalera de acceso a eje con la puerta. La escalera tendrá unos cuantos peldaños más de subida, con lo cual el hastial gana mucho en visión, perspectiva y emplazamiento.

De los dos costados largos el uno queda bien con la nueva rasante. No así el otro, formado por las casas de soportales, que resultan elevadas sobre el prondo de la plaza, lo cual aprovecha para colocar allí un amplio paseo, formando terraza un poco elevada, con lo cual se amplía dicho espacio y uso, que ya quedó expuesto sea vital para la ciudad, por ser su lugar constante de reunión.

Todavía se acentuarán más los efectos antedichos por la forma cóncava que se propone para la zona baja y de circunvalación de la plaza, en la cual es imposible impedir el aparcamiento de automóviles, situados más en bajo, como consecuencia de dicha forma.

Naturalmente, el descenso de rasantes crea dificultades en las calles de acceso, resueltas en el proyecto en forma clara y sin más complicación que la expropiación de esas pequeñas casas modernas y sin el menor interés en una de las calles secundarias demasiado estrechas para su circulación forzada.

Complementarán el proyecto los pavimentos, bien pensados, de adoquín de microgranito, con encintados anchos, paseo y aceras de losas de granito, dejando una zona de árboles ante las casas del costado sur de la plaza y disimulando los evacuatorios.

Todo ello está bien concebido y merece ser aprobado.

Queda únicamente aparte, y no bien solucionado, el nuevo monumento a Santa Teresa. Su emplazamiento entre dos cubos de la muralla y con ésta por fondo está bien elegido. No sucede lo mismo con su forma propuesta, de pedestal demasiado bajo, inarmonioso con la estatua y con cuanto la rodea. Es un detalle mínimo que no afecta para nada la aprobación del proyecto, pero que debe ser mejor estudiado, teniendo en cuenta, además de lo expuesto, que no se debe caer, por huir del aparatoso y antiestético monumento actual, en el extremo contrario, de que resulta perdida en la plaza, como sucedería si se realizase lo propuesto en el proyecto.

Por todo lo expuesto, esta Real Academia considera sea declarado Conjunto artístico de toda la ciudad y de paraje pintoresco la zona que la rodea.

LA CIUDAD DE SANTA CRUZ DE LA PALMA (CANARIAS)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 7 de marzo de 1966 se aprobó un dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Excmo. Sr. D. César Cort, relativo a la declaración de Conjunto histórico-artístico a favor de la ciudad de Santa Cruz de la Palma (Canarias).

Santa Cruz de la Palma, capital de la isla de Palma, en el archipiélago canario, fue fundada en 1493 por Alonso Fernández de Lugo, que puso una gran cruz de pino en el paraje que consideró apropiado para establecerse, con la fecha de la conquista de la isla. Y de ahí procede su nombre.

En torno a la cruz se fueron agrupando chozas cubiertas de hojas de pitera y de hierba. Con rapidez la población fue en aumento, y, en consecuencia, surgió la necesidad de organizar la función pública. Muy cerca estaba una cueva troglodítica del príncipe Betancayse, llamada después Cueva de Carías, donde se reunió y funcionó por primera vez el Cabildo de la Palma nombrado por el conquistador. Asimismo se estableció la primera aduana. En una planicie sobre la cueva se construyó la primera parroquia, llamada de la Encarnación, de traza humilde y cubierta de paja.

El aumento de la urbe creaba cada vez mayor número de edificaciones permanentes, iglesias, conventos, ermitas, hospitales, oficinas públicas y algunas fortificaciones rudimentarias para defensa contra los piratas europeos. En 1515 finalizó la construcción de la torre de San Miguel, obra principal de defensa del puerto. Pero en 1553 un desembarco protegido por una fuerte armada francesa se apoderó de la ciudad, que incendiaron y saquearon, pidiendo un fuerte rescate para abandonarla. Este grave episodio hizo que se decidiese por el Cabildo la construcción de nuevas fortificaciones, con el castillo de Santa Catalina como baluarte máximo.

Y las fortificaciones tuvieron ocasión de cumplir con su misión brillantemente en los años sucesivos, haciendo frente a corsarios de diversas nacionalidades: el inglés Drake, el holandés Van der Doer, turcos y franceses nuevamente.

Conquistó la ciudad los títulos de muy noble y muy leal. En lo comercial, el primer Juzgado de Indias de las islas Canarias se instaló en Santa Cruz de la Palma en 1563, con residencia del juez oficial de Indias y donde tenía que acudir a despachar sus registros todos los navíos canarios y peninsulares. Más adelante, durante el siglo XIX y el actual, se establecieron astilleros, constituyendo una época de gran esplendor marinero.

En cuanto a valores estéticos, lo más importante, sin duda alguna, es el sin-

gular paraje donde la ciudad se ha construido. La vista desde el mar, que se contempla al arribar a la isla, es de gran belleza, como «un monumental nacimiento, que rematan al fondo el verdor de los campos y las más altas cumbres, de 1.500 metros de altitud, poblados de pinares centenarios», según la descripción del arquitecto D. Pelayo López y Martín-Romero, autor de la propuesta de declaración de Monumento histórico-artístico de la ciudad.

Desde tierra, colocándose sobre el Risco de la Concepción, a 400 m. de altura, que limita casi verticalmente la ciudad por el sur, se puede observar el ir y venir por las calles y el puerto a vista de pájaro.

El templo del Salvador, con la plaza del mismo nombre, donde se halla el palacio del Ayuntamiento y la fuente pública, diversos templos y conventos y algunos edificios con miradores y balcones de madera y muchos rincones pintorescos, merecen que se pongan los medios para evitar que se pierda el carácter que conserva la ciudad de su época fundacional, con sus fortificaciones y todo, que si fueron eficaces contra los asaltos de las hordas piratas que con tanta frecuencia las acometieron, podrían muy bien sucumbir con pesadumbre con todos los valores locales y al ímpetu de esa barbarie constructiva que lo invade todo y que no para ante nada y ante nadie. Y la población percibe con justificada alarma esa tendencia que se acaba de iniciar en la isla con los fines lucrativos que tanto daño han causado al arte, cuando quizá a su amparo pudieron haber sido más copiosos y dignos.

Por cuyo motivo esta Real Academia considera conviene declarar Paraje pintoresco el que rodea a la ciudad de Santa Cruz de la Palma y Monumento histórico-artístico provincial a su perímetro antiguo con todas sus edificaciones.

LA «CASA DE SAN ISIDRO», DE MADRID

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 7 de mayo de 1966 se aprobó un dictamen de la Sección de Arquitectura, siendo ponente el Excelentísimo Sr. D. César Cort, relativo al proyecto de obras a realizar en la plaza de San Andrés, número 2, conocida por "Casa de San Isidro".

La llamada «Casa de San Isidro», situada en la plaza de San Andrés, número 2, con vuelta a la Costanilla de San Pedro, número 14, se halla en estado de ruina inminente, y los propietarios, herederos de D. Diego del Alcázar y Roca de Te-

gores, Marqués de Peñafuente, desean derribarla para construir sobre el solar unas viviendas de renta limitada, para las cuales ya había sido concedida la licencia municipal en julio de 1963.

Esa Dirección General de Bellas Artes intervino para que no se permitiese la construcción sin su informe, que ahora ha solicitado.

En el proyecto se conservan la capilla, del siglo XVIII, donde se venera al Santo Patrón de Madrid y el pozo milagroso, que por cierto está provisto de una bomba para la extracción del agua. Tiene acceso independiente de las viviendas —se acusa francamente en la fachada a la plaza de San Andrés— y queda embebido en el edificio de conjunto, que está compuesto con líneas sobrias, que no desentona del ambiente. El volumen del edificio en cambio es excesivo y debe reducirse su altura en las dos plantas que quedan por encima de la fachada a la plaza de San Andrés.

Esta Real Academia de Bellas Artes redactó un informe sobre las ordenanzas de edificación de Madrid, que remitió en su día al Ayuntamiento; ahora parece oportuno añadir para este caso particular que debe iniciarse una rígida política de reducción de volúmenes y previsión de estacionamientos privados para vehículos dentro de los solares en los que se pretende edificar.

Podría comenzarse por exigir tan sólo cinco metros cuadrados por vivienda, dispuestos de manera que se resuelva la entrada y salida de vehículos.

LA IGLESIA DE SAN VICENTE DE SERRAPIO, EN ŒL CONCEJO DE ALLER (OVIEDO)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 23 de mayo de 1966 se aprobó un dictamen de la Comisión Central de Monoumentos, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Luis Menéndez Pidal, relativa a la declaración de Monumento histórico-artístico a favor de la iglesia de San Vicente de Serrapio, en el Concejo de Aller (Oviedo).

La iglesia de San Vicente de Serrapio, situada en el Concejo de Aller, asienta sobre lo alto de una colina que se alza a un costado de la carretera, ya próxima a Cabañaquinta, bordeando el angosto desfiladero por donde corren las aguas del río Aller. Su espléndido emplazamiento, rodeado de verdes praderías cubiertas de espesos bosques milenarios, componen aquel bellísimo lugar, consagrado posible-

mente a los dioses antes de la cristianización de Asturias, como es frecuente en otros muchos lugares donde hoy se encuentran muchas iglesias españolas. Nuestra sugerencia tiene por base la curiosa lápida funeraria dedicada a Júpiter hallada entre los muros del templo, que dice: IOVI. OPTIMO ET, MAXSVMO SACRVM. ARRO NIDAECI. ET. COL IACINI PRO. SAL VTE. SIBI ET SV IS. POSVERUN. Que viene a decir: «A Júpiter Optimo y Máximo, levantaron este ara en demanda de protección para sí y para los suyos, los Arronio, hijos de Dacio y sus colonias o allegados.» Mide de altura 0,81; ancho, 0,36. Hoy día está empotrada en la pared de la sacristía del templo (Iovi Optimo et Marsamo, Arro/nidacci et Col/lacini pro sal/ ut sibi et su/is posuerunt). En 1830 se encontró esta lápida en la mesa del altar mayor de la iglesia de San Vicente de Serrapio con motivo de unas obras; las descubrió el entonces párroco D. Gaspar Ordóñez Campomanes.

En la misma forma se conservan otras inscripciones; la más importante, labrada en piedra arenisca compacta, se refiere a la fundación del templo cristiano: GAGIO PRS FECIT BASELICA FVIT FACIA IN MENSE IVLIO MEDIATO IN ERA D CCCCª LXXXX IIª MELLITVS FECIT. (Su interpretación es «Gagio presbítero hizo esta basílica.) Fue terminada mediado el mes de julio de la Era 982 (año 944 de J. C.). Mide de alto 35 cms. y de ancho 97; la altura de las letras letras es de 2 a 5 cms. («Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos».)

También en la sacristía otro párroco dejó constancia de sus obras, seguramente desgraciadas para el monumento, en otra lápida allí colocada.

Como ya queda dicho, todas las lápidas halladas en la iglesia, hasta seis, con un ara de altar y un trozo de arquivolta románica ornamentada, fueron recogidas entre los años de 1880 y 1886 por el entonces párroco D. Pedro Zapico en una pieza situada al costado del Evangelio, ya cerca del ábside, cubierta con bóveda de cañón seguido; posiblemente una de las partes más antiguas del monumento, hoy día tan alterado en sus originales trazas.

Actualmente la planta del templo ofrece a sus pies un moderno pórtico, añadido a la fachada donde se halla la portada principal de acceso, probable obra del siglo XVII. En su costado izquierdo existen huellas y restos de un arco de medio punto, hoy cegado, que puede ser parte de la obra primitiva. Los diferentes espesores que ofrece el muro de fachada denotan las innovaciones habidas en el monumento al correr de los siglos.

Franqueada la puerta, existe una primera estancia comunicada con la única nave que hoy tiene la iglesia, por un gran arco moderno, que varió seguramente su originaria estructura.

La nave de la iglesia, así como todas las demás partes de ella, a excepción de los tres ábsides y la estancia lateral del costado del Evangelio, donde fueron recogidas las lápidas y demás restos arqueológicos hallados en la iglesia, están cubiertas con armaduras de madera de muy pobre construcción; hacia los pies del templo, sobre el coro se conservan todavía restos interesantes de las antiguas y ricas armaduras, con riquísima talla, que tenía antes de la reforma llevada a cabo en las postrimerías del siglo XIX, según se dice en la lápida del párroco Sr. Zapico.

Según se ha insinuado, los tres ábsides y la estancia donde se hallan las lápidas se han cubierto con bóvedas de cañón seguido, y con casquete esférico la parte semicircular, en planta, del ábside central. La de la estancia de las lápidas arranca sobre sendas impostas de rudo perfil en cuarto de bocel; el suelo de la estancia está por bajo del de la nave del templo.

En todo el frente interior de la nave, donde se abren los arcos de los tres ábsides, parece observarse obra románica ornamental de ampliación, muy arcaica, a juzgar por los perfiles que tienen las bases de las columnas del arco que da paso al ábside central. En ambos costados del muro se aprecian también obras semejantes para enriquecer posiblemente unas estructuras anteriores mucho más sencillas; en los dos arcos de los ábsides laterales se aprecian sobre la estructura románica otros arcos de mayor radio que pudieran haber sido los primitivos accesos a los ábsides.

En ambos costados de la nave aparecen estrechos huecos aspillerados muy sencillos, que seguramente corresponden a la obra primitiva del templo.

Al costado del Evangelio, sobre la parte baja del muro de frente donde se abren los tres ábsides de la iglesia, parece haberse realizado un recalzo posterior con fábrica de sillería, como si antes allí no existiera o hubiera desaparecido algo adosado. ¿Posible ambón?

Ya en el ábside central, cubierto con bóveda de cañón seguido y al fondo con bóveda de casquete esférico, existe un gran nicho, cerrado con ladrillo a sardinel, al costado de la Epístola.

Las bóvedas de cañón en los ábsides arrancan de una amposta de piedra con arcaico perfil en caveto.

Al fondo del ábside central había interesantes pinturas románicas que en un principio se podían admirar; ahora, muy recientemente, fueron bárbaramente repintadas, perdiendo así todo el gran interés que tenían. Podría intentarse levantar cuidadosamente, por persona capacitada, para salvar las partes que sean posibles descubrir. Estas necesarias obras son imprecindibles y urgentes para mantener el decoro del monumento.

También en el ábside central parece ser parte originaria todo lo comprendido en el tramo recto de la bóveda, cerrado como en los ábsides laterales, con un muro de frente, y eliminado después añadiéndole el casquete esférico sobre la parte semicircular que ahora cierra su planta. Por el exterior se aprecian señales evidentes de todo lo expuesto.

Por el exterior del edificio todos los aleros ofrecen la clásica disposición del románico, con canes y tableros, donde asienta la teja.

La disposición general de la planta de este monumento puede ser, contando con las modalidades posteriores que la desfiguran, la de un templo anterior al románico, con la estancia anterior a las naves —aquí desaparecidas—, como sucede en Priesca. Al no aparecer los pilares divisorios de las tres naves, sólo quedan los tres ábsides con las disposiciones prerrománicas. La pieza abovedada situada al costado del Evangelio puede ser una de las dos estancias que siempre tenían los templos prerrománicos, salvándose aquí sólo éste, aunque incluido dentro de las ampliaciones agregadas después a uno y otro costados de la iglesia.

Después del minucioso reconocimiento hecho en este muy interesante monumento, puede ser considerado de dos maneras: como un ejemplo de transformación de otro prerrománico anterior, o también un bello y muy interesante ejemplar, realizado en alguna de sus partes en plena época de transición, refiriéndonos siempre a las partes transformadas del templo primitivo a que hace referencia la lápida fundamental del templo.

De cualquier modo que se le considere, San Vicente de Serrapio tiene excepcional interés; primero, por su recuerdo de un culto anterior al cristiano, y, después, por la complejidad que ofrecen sus estructuras entre el prerrománico y lo más primitivo del románico en Asturias.

No hay duda en señalar el gran interés que ofrece San Vicente de Serrapio, donde conviene seguir manteniendo todas sus actuales estructuras, incluso la cubierta de madera que cierra a su única nave, restaurándola siguiendo los vestigios de la antigua existentes sobre el coro.

Deben ser arrancados rápidamente los modernismos repintes que cubren las pinturas románicas que tenía la iglesia.

Y, por último, este monumento debe ser minuciosamente estudiado para rastrear en lo posible las sucesivas transformaciones habidas, investigando si hay cimientos de los pilares de sus naves, etc.

También debe ser repuesto el bosque que rodeaba a la iglesia que asienta sobre la colina, antes cubierta por entero por árboles milenarios, en mala hora talados en su totalidad por inexplicable codicia.

Por todas las razones expuestas, esta Real Academia propone que, dado el gran interés que ofrece la iglesia de San Vicente de Serrapio, merecería la estimación oficial como Monumento histórico-artístico de interés nacional; pero dadas las múltiples mutilaciones de todo género que ha sufrido el monumento, muy principal-

mente en las bellas pinturas románicas que tenía el ábside central, con la tala total del bosque milenario que rodeaba al templo, propone:

Se declare la iglesia de San Serrapio Monumento histórico-artístico de interés provincial. Y después de levantar las pinturas modernas se reponga el bosque que rodeaba el monumento, haciendo en él los necesarios estudios para poner en claro la evolución de las obras que le desvirtuaron, investigando si tuvo o no las tres naves que parecen haber existido al perdurar los tres ábsides existentes; se reconsidere de nuevo este caso para concederle los honores de su declaración como Monumento histórico-artístico de interés nacional.

LA VILLA DE PERATALLADA (GERONA)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 23 de mayo de 1966 se aprobó un dictamen de la Comisión de Monumentos relativo a la declaración de Conjunto histórico-artístico a favor de la villa de Peratallada (Gerona), siendo ponente D. Miguel Oliva Prat.

Desde hace muchísimos años la atención de los arqueólogos, historiadores del arte, arquitectos, entre otros, se halla fijada en el impresionante conjunto de edificaciones que constituyen una de las villas de mayor interés de Cataluña en su aspecto militar fortificado, cual es el de Peratallada, que, como su nombre indica, Petra tailata, Petra scisa, deriva de la enorme cantidad de metros cúbicos de piedra arenisca con que fue tallada a piqueta en época medieval, ya desde el alto medievo, para la construcción de los recintos fortificados que en número de tres ocupaban a toda la población, a la vez rodeada por unos maravillosos fosos practicados en la misma roca.

El aspecto de la población hizo que ya a comienzos de siglo fuera admirado por cuantos viajeros y fotógrafos reunieron en sus archivos una representación gráfica de las bellezas monumentales de nuestro país. Desde entonces data ya el conocimiento monumental de Peratallada, hasta que muy pronto los Servicios de Conservación de Monumentos radicados en el príncipado empezaron a estudiar y a proyectar, anticipándose con mucho al estado actual de la cuestión, posibles restauraciones de aquel maravilloso conjunto muchas veces calificado de único en la región.

Los orígenes de Peratallada se remontan a la más alta antigüedad. Ya en tiempos prehistóricos estuvo ocupada la zona por la presencia que hasta nosotros se ha mantenido reflejada en algunos monumentos megalíticos cercanos. En época de las colonizaciones Peratallada recibió la influencia griega por la proximidad de la factoría focense de Emporion, distante muy pocos kilómetros de la actual población, y por el gran yacimiento de Ullestret, que se encuentra en el mismo límite de su término municipal, a la vera del antiguo lago de su mismo nombre, con el cual linda por el sur la villa de Peratallada. La presencia de una estación clásica por nosotros descubierta años atrás, en la que se obtuvieron algunos materiales cerámicos griegos, helenísticos y romanos, acredita lo manifestado. En la actualidad las obras de desescombro de las estructuras del castillo medieval de Peratallada han proporcionado asimismo restos de época romana.

Creemos innecesario repetir la historia de la villa y glosar su magnífica riqueza arquitectónica, porque cuanto se dice en el informa firmado por el Sr. Comisario de la IV Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, doctor D. Carlos Cid Priego, recoge buena parte de las sugerencias y de la documentación histórica que le fue facilitada en su día por el que suscribe. Por otra parte, la importancia de Peratallada viene reflejada en cuantas publicaciones sobre castillos y fortalezas han aparecido editadas en España, siendo la misma la que se puede admirar en el «apéndice gráfico» que se acompaña al expediente de que se hace referencia, en el cual se adjunta una reproducción del plano de planta trilobulado, raro y curioso, que ofrece la población en su conjunto totalmente forfificado.

El interés arquitectónico de la villa condujo a la elaboración de un proyecto de restauración, realizado por los Servicios Técnicos de la extinguida Generalidad de Cataluña, a las órdenes del arquitecto conservador de monumentos D. Jerónimo Martorell, cuya perspectiva general aparece en la lámina 11 del apéndice gráfico, la que no se refiere a un grabado antiguo, sino al proyecto citado.

De entre la totalidad del conjunto monumental de Peratallada destacan, por encima del interés que ofrecen las zonas urbanas rurales, de notable arquitectura popular, las plazas porticadas con todo el sabor de la época; amén de las murallas, está el castillo medieval que se levanta hacia el centro de la villa, en la acrópolis de la misma y encima de una simple eminencia.

El castillo de Peratallada, de fundación antiquísima a juzgar por algunos detalles constructivos y aparejos que van siendo revelados, pasó de la familia de su nombre a la casa de los Cruilles por entronques habidos en el siglo XIII, como se relata en el informe que motiva este dictamen. La casa de Cruilles, de notable raigambre ampurdanesa, era vecina en sus posesiones territoriales con la de Peratallada.

Extinguido el castillo su función como tal, pasó a depender de particulares campesinos que lo transformaron en diferentes usos, habilitando sus dependencias para casa de labor y otros menesteres industriales que malograron aquella nobilísima construcción,

Recientemente este castillo ha sido adquirido por el Excmo. Sr. Conde de Torroella de Montgri, quien, debidamente autorizado por la superioridad —Dirección General de Bellas Artes— está procediendo a la restauración del mismo, bajo la dirección del arquitecto Dr. D. Joaquín de Ros y de Remis, especializado en trabajos de restauración monumental de época medieval, y bajo la inspección del señor arquitecto de monumentos nacionales de la zona de Levante, del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, D. Alejandro Ferrant Vázquez.

Las obras de restauración del castillo son efectuadas con sumo cuidado, y en los trabajos, por cierto harto costosos por la envergadura de los mismos, habrá de invertirse considerables sumas.

Las láminas III-VII se refieren a la torre del homenaje vista por diversos costados y aspectos de ella, característica muy especial del castillo, y en la que han sido necesarios grandes trabajos de desescombro de tierras y cascotes acumulados en torno a la misma. En ella han sido descubiertas poternas, antes ocultas, y restos de habitaciones internas. En la lámina VI la torre de fondo es la llamada de «las Horas» y pertenece al recinto de la villa, no siendo la de la iglesia, como erróneamente se dice.

La fachada principal del castillo aparece en las láminas VIII y IX, cuyas fotografías pertenecen a la época de los primeros trabajos de restauración en 1964. Actualmente se hallan puestos de manifiesto algunos ventanales góticos ajimezados, antes ocultos, que fueron cegados cuando las reformas renacentistas practicaron los huecos de balcones existentes.

En las láminas X y XI no es mozárabe la construcción que se cita, como ha podido comprobarse «in situ», sino que se trata de un arco posteriormente reforzado por un muro lateralmente adosado y que según se ve en la fotografía, tomada de escorzo, parece evidentemente referirse a una estructura del siglo x.

La lámina XII refleja el estado actual de restauración de los paramentos exteriores del «aula Maior», que posteriormente parece se utilizó para las funciones de capilla. En la actualidad se halla en estado muy avanzado la restauración interior de dicha dependencia, en la que han sido revelados interesantes vestigios de la época de su construcción.

El patio medieval del castillo aparece en la lámina XIII, en el que ha sido descubierto un pórtico bajo y una logia en la planta noble, en curso de restauración.

Elementos estructurales y arquitectónicos aparecen por doquier en la obra de restauración que se realiza, conforme se van explorando los muros. Algunos de ellos pueden verse en las láminas XV a XVII y XIX a XXI.

Por último la lámina XXII muestra un aspecto total de la iglesia parroquial, románica, existente a extramuros de la villa, iglesia que años atrás ha sido objeto de importantes trabajos de restauración sufragados por el Servicio de Restauración de Monumentos de la Diputación Provincial de Gerona, a cargo del que suscribe. También la propia Diputación procedió a la restauración de una de las torres de flanqueo del recinto, la cual amenazaba inminente ruina.

En el apéndice documental se añade la instancia suscrita por el Iltmo. Sr. Alcalde de la villa y suscrita asimismo por el arquitecto restaurador, solicitando la declaración de Conjunto histórico-artístico a favor de Peratallada.

Por todo lo manifestado esta Real Academia opina que la villa de Peratallada reúne suficiente interés monumental para que se proceda a la declaración de Conjunto histórico-artístico a favor de la misma, declaración oficial que redundará en beneficio de ella y controlará cuantas posibles depredaciones pudieran existir en lo sucesivo, tendentes a desmerecer el formidable carácter arquitectónico que todavía posee en gran parte.

EL PALACIO DE LOS CONDES DE ALBA DE ALISTE, EN ZAMORA

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 30 de mayo de 1966 se aprobó un dictamen de la Sección de Arquitectura, siendo ponente el Excelentísimo Sr. D. Luis Menéndez Pidal, relativo al palacio de los Condes de Alba de Aliste, en Zamora.

En comunicación a la Academia, leída y aprobada en la sesión plenaria del día 4 de abril último sobre el palacio de los Condes de Alba de Aliste, en Zamora, con motivo de su aprovechamiento para instalar en él un parador de turismo, quedó hecha su descripción y el merecido elogio de aquel notabilísimo monumento renacentista salmantino, el único de ese estilo existente en la románica ciudad de Zamora. Entonces se solicitó de la Academia iniciara el expediente para ir a la declaración inmediata de la ciudad de Zamora Conjunto histórico-artístico de interés nacional para evitar la pérdida definitiva de muchos edificios y otros lugares evocadores, entre ellos este interesante palacio, cuyo proyecto de transformación no fue sometido a la aprobación de ningún organismo que debe atender casos semejantes; ni siquiera pasó por el Ayuntamiento de Zamora para obtener la imprescindible licencia de las obras.

Los problemas que plantea la transformación del palacio en parador, según el proyecto que remite el Ministerio de Información y Turismo a la Academia, ya han sido considerados por la Comisión Central de Monumentos, que aprobó las propuestas fundamentales de mi escrito, consistentes en mantener «in situ» la escalera monumental del palacio y no desmontar el patio renacentista en su integridad, como propune el arquitecto en el proyecto que ahora consideramos.

Además, con este proyecto se renuevan totalmente las estructuras del palacio, sustituyéndolas por otras de hormigón armado, iniciativa inadmisible por destruir completamente el monumento para construir otro con la nueva estructura moderna, tratando de copiar después elementos aislados del actual palacio, con lo cual se haría un desdichado pastiche, imposible de ser aprobado por nuestra Corporación. Procede que el arquitecto rehaga el proyecto aprovechando las actuales estructuras del antiguo y bello palacio.

Después de lo dicho, refiriéndonos ahora a determinados detalles relacionados con los planos presentados a la Real Academia por el Ministerio de Información y Turismo, agradeciéndole su rápido envío, deseamos centrar nuestras observaciones en las partes más importantes que ofrecen las trazas del proyecto que ahora se examina:

1.º La absoluta necesidad de mantener en su lugar la magnífica y monumental escalera del palacio renacentista, que sólo debe ser restaurada con el mayor cuidado y esmero posible. Tan radical medida obedece precisamente al gran interés artístico que tiene la referida escalera, muy semejante a la de la Universidad de Salamanca, evitando así los severos daños que recibiría en el caso de ser trasladada a otro lugar. Y, sobre todo, lo imposible que sería conservar las yeserías que tiene su estancia.

Las modificaciones que tendría que hacer el arquitecto para dejar en su lugar la escalera del palacio seguramente le obligaría a prolongar el comedor hacia el ala lateral, donde ha dispuesto los servicios de la cocina y demás dependencias, invadiendo el lugar ocupado por la proyectada escalera; de este modo el comedor seguiría disfrutando de las espléndidas vistas que se divisan desde la terraza del fondo, sobre la muralla.

El comedor quedaría inmediato a los salones proyectados, con la interferencia de la monumental escalera renacentista del palacio. En planta alta las modificaciones a introducir no perjudicarían en nada a las habitaciones distribuidas en esta planta, dejando la escalera donde ahora está.

2.º Refiriéndonos ahora al total desmonte del magnifico patio renacentista del palacio propuesto etn el proyecto del nuevo parador en Zamora, no es aconsejable

la solución inideada, que sólo en casos de absoluta necesidad puede ser tolerada, como mal menor menor, por los daños que siempre se causan a los diferentes elementos que se desmontan, máxime aquí, tratándose de un personal técnico y obrero totalmente ajeno a todos los cuidados de una buena restauración.

3.º El hecho de no haber sido vistas, al formular el proyecto que ahora analizamos, las clarísimas huellas manifestadas en todos los fustes de las columnas del piso alto de la galería en el patio renacentista, demuestra el poco respeto con que ha sido tratado el monumental palacio al ser proyectadas las reformas para su aprovechamiento como parador de turismo. Debe ser restaurada toda la balaustratada de la galería alta, y se recomienda muy encarecidamente al arquitecto que ha de llevar las importantes obras en el palacio de los Condes de Alba de Aliste redoble su atención y cuidados para que no se pierdan los preciosos detalles todavía allí existentes.

El Ministerio de Información y Turismo, con la extensa red que van creando sus albergues y paradores, facilitando así la visita a España del estudioso, aficionado a las artes o del simple turista, que siempre aprecia los altos valores de nuestros monumentos, al realizar sus obras en estos viejos y antiguos monumentos no deben mermar en nada el valor que ofrecen en su actual estado, pues de no proceder así se haría labor negativa en la función estatal que le está encomendada por el Gobierno a este Ministerio. De aquí nuestro gran interés de colaboración para lograr un correcto resultado final en sus muy importrantes obras.

Por último, inútil parece decir que al rehacer partes ya desaparecidas del palacio zamorano, sobre todo en sus fachadas, no deben hacerse trabajos ornamentales copiando partes antiguas. Es preferible que el arquitecto se limite a rehacer los volúmenes desaparecidos de la construcción moderna, manteniendo la misma disposición y medidas de sus huecos, pero sin rehacer detalles difíciles de interpretar siempre, máxime ahora en este caso, donde han de intervenir personas no preparadas para hacerlo; además, caso de llevar las obras como se indica, se ahorraría mucho dinero en el presupuesto total de las obras.

Antes de comenzar los trabajos es imprescindible que la Dirección General de Bellas Artes apruebe un nuevo proyecto con las enmiendas indicadas, asegurando al Ministerio de Información y Turismo que tal requisito no retrasará en nada el comienzo de los trabajos por no tener vacaciones de verano el servicio dependiente de la Dirección General de Bellas Artes en el Ministerio de Educación y Ciencia, que ha de examinar y proponer la aprobación del proyecto a la superioridad.

Este proyecto de parador plantea un problema de fondo de capital importancia que la Academia quisiera hacer presente a ese Ministerio para la mejor conservación de nuestro tesoro artístico y la mejor instalación de los servicios utilitarios de los paradores. La Sección de Arquitectura se encuentra a la entera disposición del Ministerio.

Insistimos sobre la petición al Ministerio de Educación y Ciencia para conseguir que la declaración de la cudad de Zamora como Conjunto de nterés nacional sea pronto un hecho.

HOSPITAL-IGLESIA DE ILLESCAS (TOLEDO)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 13 de junio de 1966 fue aprobado un dictamen relativo a la declaración de Monumento histórico-artístico a favor del Hospital-Iglesia de la Caridad en Illescas (Toledo), siendo ponente el Excmo. Sr. D. José Camón Aznar.

Aunque fundado por el Cardenal Jiménez Cisneros en el año 1500 con planos de Pedro Gumiel, el Hospital de Nuestra Señora de la Caridad de Illescas en su forma actual se alzó de 1588 a 1600 bajo la dirección de Nicolás de Vergara y de su hijo Juan, maestros los dos de la Catedral de Toledo.

En este Hospital advertimos no sólo influencia herreriana, sino, al margen del mismo Escorial, el proceso de una evolución natural de la arquitectura española. El clasicismo, la sobriedad, la desaparición de las bóvedas de nervios, el empleo de bóvedas romanas y la utilización tan típicamente toledana de mampuesto y ladrillo hacen de este monumento uno de los más representativos de la arquitectura española clasicista y marginal al influjo escurialense. Su gran crucero muestra cuatro capillas colaterales pequeñas; los abovedamientos son de tipo romano. Agreguemos la belleza de la gran reja renacentista de estilo toledano. Pero además de la importancia arquitectónica de este monumento, que por historia, ambientación y estructura merecería ya ser declarado Monumento histórico-artístico, la trascendencia de las obras pictóricas que atesora es tal, que su conservación debe estar salvaguardada por esa declaración.

La tradición que origina la fundación de esta iglesia la encontramos recogida en la obra del carmelita fray Gaspar de Jesús y María «Paladión del Antiguo Lacio en Castilla la Nueva», impresa en 1709. Aunque se celebraron oficios divinos en esta iglesia desde 1600, sin embargo, el retablo central, obra del *Greco*, se contrató en 1603 y fue tasado en 1605. Tasación que motivó un penoso pleito con incidencias curiosas por las rectificaciones que pidieron que hiciese *El Greco* y las censuras a esta obra. Este retablo, muy modificado después de la revolución de 1936, es una

obra arquitectónica importante del *Greco*, pues en ella aparece ya una estructura más barroquizada que en otras anteriores, con haces de tres columnas corintias a cada lado. Aunque algún cuadro del *Greco*, como los *Desposorios de la Virgen*, de la colección del rey de Rumania, salió de España, quedan en esta iglesia los suficientes lienzos egregios para que la visita a este hospital sea obligada en los que quieren admirar en su integridad la obra del cretense.

La Virgen de la Caridad fue trasladada en 1902 al altar colateral de la Epístola, donde se encontraba el cuadro antes citado de los *Desposorios*. Al ser limpiado apareció en toda su belleza la obra primitiva. Y en él está retratado Jorge Manuel—al que llaman sobrino— «con muy grandes lechuguillas» y otras personaas conocidas.

Añadamos los tres cuadros de la Coronación de la Virgen, La Anunciación y El Nacimiento, que antes estaban decorando la bóveda y parte superior de los muros del presbiterio, de forma tan abocetada y exasperada que quizá puedan explicarse, además de responder a la peculiar estética del Greco, por la gran altura en que los situó.

Añadamos también el gran cuadro de San Ildefonso, posterior a 1607, pintura extraordinaria, que pudiera ser considerada como el paradigma del Santo espiritual.

Por todo lo cual estima esta Real Academia que el Hospital de Nuestra Señora de la Caridad, de Illescas, debe ser declarado Monumento histórico-artístico.

EL CASTILLO DE LA BISBAL (GERONA)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 13 de junio de 1966, fue aprobado un dictamen sobre la declaración de Monumento histórico-artístico a favor del castillo de La Bisbal (Gerona).

Examinados detenidamente los documentos que componen el expediente de dedeclaración, elevado por el comisario de la IV Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, y considerándose las características del edificio en cuestión, por haber sido confiado el proyecto y dirección de las obras de consolidación y de restauración, practicadas en el mismo durante los años 1935-36, precisamente al ponente de la Corporación, estima esta Real Academia que el castillo de La Bisbal reúne suficientes condiciones para su declaración como Monumento histórico-artístico.

Por todo lo expuesto, la Real Academia considera, salvo opinión de V. E., que debe ser incluido bajo la protección del Patrimonio Histórico-Artístico Nacional.

CRONICA DE LA ACADEMIA

Elección de Académicos numerarios

Las personas elegidas durante el primer semestre de este año fueron las que a continuación se mencionan, con expresión de la fecha en que recayó la elección en sesión extraordinaria de acuerdo con las normas establecidas:

16 de enero.—Excmo. Sr. D. Xavier de Salas Bosch, competente en arte. Por fallecimiento del Excmo. Sr. Marqués de Moret.

23 de enero.—Ilmo. Sr. D. Juan Luis Vassallo Parodi, escultor. Por fallecimiento del Excmo. Sr. D. Victorio Macho.

30 de enero.—Excmo. Sr. D. Luis de Urquijo y Landecho, competente en arte. Por fallecimiento de S. A. R. el Infante D. José Eugenio de Baviera y Borbón.

2 de mayo.—Excmo. Sr. D. José Luis de Arrese, arquitecto. Por fallecimiento del Excmo Sr. D. José Yárnoz Larrosa.

Elección de Tesorero de la Academia

Por fallecimiento del Académico que ocupaba este cargo, Excmo. Sr. D. José Yárnoz Larrosa, en sesión de 17 de enero de 1967 fue elegido para sucederle en aquel cargo el Excmo. Sr. Don César Cort y Boti, Académico numerario de la Sección de Arquitectura.

Defunciones de Académicos correspondientes

Ilmo. Sr. D. Vicente Traver Tomás, arquitecto.—En Castellón, el día 16 de noviembre de 1966.

Ilmo. Sr. D. Pedro Armero, Conde de Bustillo, competente en arte.—En Sevilla, el día 1 de febrero de 1967.

Ilmo. Sr. D. Manuel Palau Boix, compositor.—En Valencia, el día 18 de febrero de 1967.

Ilmo. Sr. D. José María Beobide y Goiburu, músico.—En Burgos, el día 1 de marzo de 1967.

Ilmo. Sr. D. Simeón Giménez Reyna, competente en arte.—En Málaga, el día 1 de abril de 1967.

Nuevos Académicos correspondientes en España

En la sesión de 29 de febrero fueron designados los señores que a continuación se mencionan:

D. Jesús Guinea y G. de Peñalva, arquitecto, en Alava.

D. Félix Alfaro Fournier, competenen arte, en Alava.

D. Bartolomé Beltrán Rodríguez, competente en arte, en Albacete.

D. Jesús Pérez de Percebal, pintor y escultor, en Almería.

D.ª María Luisa Sierra Belabre, competente en arte, en Baleares.

D. Francisco Ribera Gómez, pintor, en Barcelona.

- D. Tomás Pulido, publicista, en Cáceres.
- D. Luis Quintas Goyanes, pintor, en La Coruña.
- D. Juan Luis López, pintor, en La Coruña.
- D. Ramón Otero Túñez, competente en arte, en La Coruña.
- D. Félix F. Borja Noguerón, arquitecto, en Cuenca.
- D. Alfonso Manrique de Lara, competente en arte, en Gran Canaria.
- D. Francisco Cortijo Ayuso, publicista, en Guadalajara.
- D. José Manuel Pita Andrade, competente en arte, en Granada.
- D. Federico Balaguer Sánchez, competente en arte, en Huesca.
- D. Virgilio Valenzuela, competente en arte, en Huesca.
- D. Rafael Vañó Silvestre, competente en arte, en Jaén.
- D. Lorenzo Guerrero Palomo, competente en arte, en Jaén.
- D. Celestino Fernández de la Vega, competente en arte, en Lugo.
- D. Simeón Giménez Reyna, competente en arte, en Málaga.
- D. Luis Bono y Hernández, pintor, en Málaga.
- D. Manuel Casamar Pérez, competente en arte, en Málaga.
- D. Pedro Antonio San Martín, arquitecto, en Murcia.
- D. Víctor Eusa Razquín, arquitecto, en Navarra.
- D. Antonio Huarte de Jáuregui, musicólogo, en Navarra.
- D. Jorge de Navascüés, competente en arte, en Navarra .
- D. Guillermo García Alcalde, músico, en Oviedo.
- D. Carlos Cid, competente en arte, en Oviedo.
- D. Genaro de No Hernández, arquitecto, en Salamanca.

- D. Francisco Jordá y Cerdá, competente en arte, en Salamanca.
- D. Norberto Cuesta Dutari, competente en arte, en Salamanca.
- D. Gabriel de la Torriente, arquitecto, en Santander.
- D. Antonio Bonet Correa, competente en arte, en Sevilla.
- D. José Sebastián y Bandarán, competente en arte, en Sevilla.
- D. Juan Miguel Sánchez, pintor, en Sevilla.
- D. Juan Francisco Rivera, competente en Arte, en Toledo.
- D.ª Matilde Revuelta, competente en arte, en Toledo.
- D. Juan Tormo Cervino, competente en arte, en Valencia.
- D. Vicente Ferrán y Salvador, competente en arte, en Valencia.
- D. Juan José Martín González, competente en arte, en Valladolid.
- D. Federico Wattemberg, competente en arte, en Valladolid.
- D. Esteban García Chico, competente en arte, en Valladolid.
- D. Antonio Viloria Gómez, arquitecto, en Zamora.
- D. Ignacio Sardá Martín, competente en arte, en Zamora.
- D. Antonio Beltrán Martínez, competente en arte, en Zaragoza.

Nuevos Académicos correspondientes en el extranjero

- 6 de marzo de 1967.—D. Halldor Soehner, director de los museos de Baviera, Alemania.
- D.ª Teresa Gisbert de Mesa, competente en arte, en Bolivia.
- D. José de Mesa Figueroa, arquitecto, en Bolivia.
- D. Elizabeth Du Gue Trapier, competente en arte, en Nueva York.

D. George Kubler, competente en arte, en los Estados Unidos.

Peter E. Peacock, catedrático de la Facultad de Música en la Universidad de Oxford.

D. Alfredo Boulton, competente en arte, en Venezuela.

D. José Antonio Calcaño, musicólo-

go, en Venezuela.

Por haber fallecido el musicólogo argentino D. Lauro Ayestarán, cuya designación académica había sido dictaminada favorablemente por la Sección de Música el año anterior, no puede figurar en esta relación.

Una triple conmemoración centenaria

Celebró nuestra Corporación académica una sesión pública y solemne el domingo 5 de marzo para conmemorar el centenario del nacimiento de tres inolvidables miembros numerarios: el pintor D. Marceliano Santamaría y los escultores D. Miguel Blay y D. Aniceto Marinas, con la intervención respectiva de los Excmos. Sres. D. Francisco de Cossío, D. Enrique Pérez Comendador y D. Juan de Contreras, Marqués de Lozoya.

Ocupaba la presidencia el Director de la Academia, Sr. Sánchez Cantón, acompañado del Director General de Bellas Artes, D. Gratiniano Nieto, y de los académicos Sres. Marqués de Lozoya, Subirá, Angulo y Cossío. En estrados tomaron asiento el Alcalde, el Gobernador de la provincia de Segovia y gran número de Académicos.

Este número de nuestro «Boletín» acoge los discursos leídos por los señores citados arriba.

Es oportuno recordar aquí que el

Sr. Marqués de Lozoya pronunció en la Asociación de Escritores y Artistas Españoles otra conferencia sobre el tema «Aniceto Marinas», rindiendo así, una vez más, tributo de admiración a su paisano insigne, que había fallecido siendo Director de nuestra Corporación académica.

Recepción del Excelentísimo Sr. D. Xavier de Salas

El domingo 7 de junio celebró esta Academia una sesión pública y solemne para dar posesión de la plaza de Académico numerario al Sr. De Salas. Ocupó la presidencia el Excmo. Sr. Ministro de Educación y Ciencia, el cual tenía a su derecha al Sr. Director de la Corporación, D. Francisco Javier Sánchez Cantón; al Censor, Sr. Angulo, y al Secretario, Sr. Cossío; a su izquierda, a los Sres. Director del Instituto de España, Marqués de Lozoya; Tesorero, Sr. Cort, y Bibliotecario, señor Subirá.

Como padrinos del nuevo Académico hicieron su entrada acompañándole hasta su sillón los Sres. Adsuara y Marés. Asistieron numerosos miembros de diferentes corporaciones académicas y un distinguido público que llenaba la sala.

El Sr. De Salas procedió a la lectura de su discurso, que versaba sobre el tema «Miguel Angel y El Greco». Comenzó haciendo referencia a sus antecesores, y de un modo especial al inmediato antecesor, Sr. Marqués de Moret, y al electo malogrado D. Jacinto Alcántara. Estudió la indudable relación artística entre aquéllos, a los que calificaba como dos de los mayores genios con que contaba el Renacimiento,

y expuso hechos y observaciones que patentizan la influencia ejercida por Miguel sobre el pintor cretense. Ofrece singular interés lo que menciona respecto de un ejemplar del libro de Vasari con numerosísimas notas marginales escritas de puño y letra por El Greco, en las que emitía juicios sobre la pintura de diversos artistas y especialmente sobre la de Miguel Angel. Esto constituye un documento precioso para dilucidar sobre el concepto que le merecía la pintura de su tiempo.

Recordó el Sr. De Salas que Miguel Angel había fallecido en plena gloria, con fama cimentada por una serie de obras inmortales, cuando El Greco alcanza Italia. Cuando llega éste a nuestro país el eco de la obra de aquél cubre todo el mundo; es una de las mavores influencias artísticas, sin la cual no se puede comprender la historia de las artes. Aún en Italia El Greco no se pudo sustraer a tal influencia, como lo comprueban las Piedades del Museo de Filadelfia y de la Hispanic Society de Nueva York. Deleitan igualmente aquella inspiración otras obras producidas en España, como el Expolio de la catedral de Toledo.

El Sr. De Salas adquirió un ejemplar de las Vidas, de Jorge Vassari, estampada por los Giunta en 1568, siendo esta la primera edición definitiva. Había pertenecido a El Greco y éste había cubierto las márgenes con observaciones dignas del más atento examen, que el Académico recipiendario analiza muy detalladamente. Y, cosa singular, aquellas críticas autógrafas, trazadas a veces a la buena de Dios, como meros desahogos, se dirigen a poner de relieve la falta de calidad pictórica en Miguel Angel. «Porque -citémoslo literalmente-El Greco admiró las proporciones alargadas de sus figuras y admiró también su dibujo no sólo cuando éste lo realizó en obras cuidadas cuyo fin estaba en sí mismas, sino el dibujo en los escorzos, la silueta, la composición trabada. Aún más, conocemos cómo ciertas obras despertaban su entusiasmo, como el retrato de Lorenzo de Médici, cuyas piernas merecieron el elogio que leímos.

»Pero criticaba lo florentino al escribir sobre la pintura de Miguel Angel. Censuró sus «principios de papel», y entiendo que bajo los tales consideró, junto con la importancia dada a la matemática, el alejamiento del estudio del natural, las estilizaciones y, especialmente, el colorido. Esta es la «cequidad» que denunciaba; por ello rechaza un desnudo al temple, procedimiento que—no tengo por qué esforzarme en reiterarlo— impide conseguir las calidades en las que los venecianos eran maestros.»

El Director de la Academia, Excelentísimo Sr. D. Francisco Javier Sánchez Cantón, dio la bienvenida en nombre de la Corporación al recipiendario e hizo un elogio tan justo como merecido de quien desde ese momento quedaba ligado a las tareas académicas. En ellas habrá de realizar una labor eficacísima —dijo— «por ser de los que, estando donde estuvieren, actúan sin vagar. La medalla habrá de valer a D. Xavier de Salas Bosch, más que de galardón para el sesteo, de acicate para la tarea. De hombres tales no están nunca sobradas corporaciones cual la nuestra, que dos siglos largos de historia no han paralizado, pese al vulgar sentir. Llega, además, el nuevo Académico en vísperas del desarrollo previsible para un futuro inmediato, por la forzosa expansión orgánica de nuestro riquísimo Museo de Pinturas y Dibujos y con la esperable vigorización que pueden y deben adquirir dependencias como la Calcografía Nacional y el taller de Vaciados; empresas todas ellas que para ser realizadas precisan que los sueños y los planes forjados durante decenios cuenten con arrestos recién venidos para llevarlos a término.

»De la enumeración de los antecedentes y de los servicios que tiene en su haber D. Xavier de Salas deduciréis el acierto con que le habéis llamado, precisamente en las circunstancias actuales.

»Varias de las cualidades que le adornan son heredadas: así, su afición, y aun diría su pasión, por las obras de arte y por los libros que sobre ellas versan. Como nos recordaba, hermano de su abuelo materno fue D. Pablo Bosch y Barrau, uno de aquellos coleccionistas madrileños de fines del XIX y comienzos del XX, como los Marqueses de Casa-Torre, Cerralbo y Valverde de la Sierra, el Conde de Valencia de Don Juan, D. Félix Boix, D. Antonio Vives, que, entre otros, casi a diario y muy temprano recorrían los anticuarios a la husma de la pieza rara o preciosa.»

Señaló tras esto los estudios y publicaciones sobre historia y crítica de Arte del Sr. De Salas, Doctor en Filosofía y Letras (Sección de Historia), Licenciado en Derecho, Catedrático de Historia del Arte en la Universidad barcelonesa y al presente Subdirector del Museo del Prado.

El centenario de Antonio de Cabezón

Para conmemorar el cuarto centenario de este gran músico español nuestra Academia celebró una sesión pública y solemne el domingo 4 de junio. El acto, muy brillante y con gran concurrencia, se desarrolló con sujeción al siguiente orden:

El Académico numerario Excelentísimo Sr. D. Federico Sopeña disertó sobre «Antonio Cabezón y el humanismo de su tiempo».

El Académico numerario Excelentísimo Sr. D. Regino Sáinz de la Maza tocó a la guitarra las siguientes obras:

- 1.º Fantasía, de Miguel de Fuenllana (1534).
 - 2.º Fantasía, de Narváez (1538).
- 3.º Fantasía, de Fray Tomás de Santa María (1556).
- 4.º Fantasía, de Alonso de Mudarra (1545).

La Srta. Genoveva Galve hizo oír al clave las siguientes obras de Antonio de Cabezón (1510-1566):

Diferencias sobre el canto de La dama le demanda.

Pavana con su glosa.

Diferencias sobre La gallarda milanesa.

Tiento sobre Malheur me bat.

Diferencias sobre el canto llano de El caballero.

Romance: Para quién crié yo cahellos.

Tiento del Primer tono.

Designaciones y comisiones

16 de enero de 1967.—Se designa a D. Pascual Bravo Sanfelíu para formar parte de la Comisión del proindiviso «Conde de Cartagena» en sustitución de D. José Yárnoz Larrosa.

23 de enero de 1967.—A D. Pascual Bravo Sanfelíu para formar parte de la Mesa Corporativa en la vacante de D. José Yárnoz Larrosa.

30 de enero de 1967.—A los señores D. Luis Moya Blanco y D. Fructuoso Orduna Lafuente para formar parte del Tribunal Calificador de un concurso para erigir un monumento en exaltación al caballo solicitado por el Sr. Alcalde de Jerez de la Frontera (Cádiz).

20 de febrero de 1967.—A D. Juan Antonio Morales Ruiz para asistir al funeral que se celebrará en El Escorial en sufragio de los Reyes de España.

27 de marzo de 1967.—A D. Fer nando Labrada y Martín para formar parte del Patronato Municipal de Museos, Archivos, Bibliotecas y Monumentos, recientemente creado.

17 de abril de 1967.—A D. Juan Antonio Morales Ruiz para formar parte como Vocal en el Jurado Calificador en el Concurso de Carteles Anunciadores de la Gran Corrida de Beneficencia.

2 de mayo de 1967.—A solicitud de la Dirección General de Relaciones Culturales se designa la siguiente terna para el cargo de director en la Academia Española de Bellas Artes en Roma, a favor de los Sres. D. Enrique Pérez Comendador, D. José Muñoz Molleda y D. Antonio Blanco Freijeiro.

8 de mayo de 1967.—A solicitud de la Dirección General de Relaciones Culturales son designados los siguientes señores para formar parte de los Tribunales que han de juzgar los trabajos de los aspirantes a las plazas de becarios en la Academia de Roma en las distintas especialidades: De Dirección y Técnica Teatral: a D. José Planes Peñalver y D. Juan Antonio Morales Ruiz.—De Restauración: a D. Julio Moisés y D. José Aguiar García.—Para Dirección y Técnica Cinematográfica: a D. José Camón Aznar y D. Luis Mosquera Gómez.—Competentes en Arte:

a D. Francisco Javier Sánchez Cantón

y D. Diego Angulo Iñiguez.

12 de junio de 1967.—Al Sr. Marqués de Lozoya en lo relativo a los restos de los sepulcros de La Latina que se hallan en el convento de la Concepción Jerónima, próximo a demolerse.

Acuerdos de la Comisión de Monumentos

Durante el semestre actual dicha Comisión dictaminó favorablemente para su inclusión en el Tesoro Artístico Nacional, y remitió a la Dirección General de Bellas Artes, los dictámenes que a continuación se relatan:

13 de marzo.—De Monumento histórico-artístico la casa de los Condes de Casa Galindo, de Sevilla.

Idem id. id. la casa de los Condes

de Santa Coloma, en Sevilla.

Idem de Monumento provincial de la iglesia parroquial de San Nicolás y ermita de San Miguel, ambas en el Frago (Zaragoza).

Idem de Conjunto histórico-artístico

de la ciudad de Burgos.

Idem id. id. de la villa de Navarrete

(Logroño).

Idem de Monumento histórico-artístico al templo de Santiago, en Medina del Campo (Valladolid).

15 de marzo.—De Monumento histórico-artístico el Castillo de D.ª Men-

cía, en Córdoba.

Idem de Conjunto histórico-artístico de la villa de San Mateo, en Castellón de la Plana.

Idem de Monumento nacional del claustro del convento del Carmen, de Olot (Gerona).

20 de marzo.-De Conjunto urbano

de interés histórico-artístico nacional la ciudad de Zamora y sus murallas.

27 de marzo.—De Conjunto histórico-artístico a favor de Castrillo de la Mota de Judíos (Burgos).

17 de abril.—De Conjunto históricoartístico la zona monumental de Elche (Alicante).

Idem de Monumento histórico-artístico el palacio de los Condestables de Castilla, en Burgos, conocida por la «Casa del Cordón».

Idem de Monumento artístico el palacio de Valderrábano, en Avila.

16 de mayo.—De Conjunto históricoartístico de interés nacional, en Gijón, a las zonas del Campo de Valdés con su palacio y termas, casa-palacio de Jovellanos con la capilla de los Remedios, la torre y capilla de Jove-Revia, palacio del Marqués de San Esteban y su aneja colegiata, etc.

29 de mayo.—De Conjunto históricoartístico y pintoresco de Hostalets de Bas, San Esteban de Bas (Gerona).

Idem de Monumento histórico-artístico de la iglesia parroquial de la villa de Ezcaray (Logroño).

Idem íd. íd. la iglesia parroquial de San Martín, de Castañar (Salamanca).

Idem de Conjunto histórico-artístico del barrio antiguo de Béjar (Salamanca).

Idem de Monumento nacional la iglesia de San Martín, de Medina del Campo (Valladolid).

12 de junio.—De Conjunto monumental histórico-artístico de la Herrería de Compludo, en El Bierzo (León).

Idem íd. íd. del barrio judío con las iglesias parroquiales de Santa María y San Juan y la casa de los Dávila, de Hervás (Cáceres).

Idem de Monumento histórico-artístico de la iglesia parroquial de San Martín del Castañar y del pequeño pueblo (Salamanca).

Idem de Monumento nacional el edificio antiguo convento de la Trinidad, de Málaga.

26 de junio.—De Monumento histórico-artístico de la torre y muralla romana de Isona (Lérida).

Idem id. id. de la iglesia parroquial de San Pedro, en Olite (Navarra).

Idem íd. íd. de la iglesia de San Miguel, en Medina del Campo (Valladolid).

Idem de Monumento nacional histórico-artístico de la iglesia parroquial y rectoral de San Martín, de Jubia (La Coruña).

Idem de Monumento provincial la iglesia de Santa Isabel, de Zaragoza.

Idem de Monumento histórico-artístico de la casa de la Condesa de Lebrija, en Sevilla.

Distinciones otorgadas durante el semestre actual

16 de enero.—A D. Oscar Esplá por el homenaje que le ha rendido Alicante por su justa exaltación de los merecimientos reconocidos en la vida musical y artística.

13 de febrero.—A D. Eduardo López Chavarri, Académico correspondiente en Valencia, por la reciente concesión de la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio.

12 de junio.—A propuesta del señor Pérez Comendador se felicita a D. Francesco Messina, correspondiente en Italia, por la magnífica estatua que ha dedicado a Su Santidad el Papa Pío XII.

26 de junio.—A D. Francisco Javier Sánchez Cantón, Director de la Corporación, se le hace entrega de una placa con la firma de todos los señores Académicos como homenaje al cumplirse el cuarenta aniversario de sus fecundas actividades en la Real Academia de Bellas Artes.

Aportaciones a la Biblioteca

16 de enero.—D. José Subirá, en nombre de la Compañía Bibliográfica Española, entrega un ejemplar de su obra Compendio de Historia de la Música, cuya segunda edición, revisada y puesta al día, ha dado a la estampación dicha editorial.

30 de enero.—D. Luis Menéndez Pidal entrega, en nombre de D. Jorge Luján, de Guatemala, dos obras tituladas Permanencia de Antigua y Dos estelas mayas sustraídas de Guatemala.

Idem D. César Cort de un ejemplar de Los problemas urbanísticos en las zonas de turismo.

6 de febrero.—D. Enrique Lafuente Ferrari hace entrega de tres libros suyos. Uno sobre D. Enrique Vivar Comendador, otro sobre Goya, de la editorial Hermes, y un tercero sobre las pinturas de Goya en San Antonio de la Florida, edición italiana de Fratetti Fabré y Alberto Skira.

15 de marzo.—D. José Subirá, en nombre del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, hace entrega de dos volúmenes de la obra Tomás Luis de Victoria Opera-Omnia, corregida y aumentada esta edición por el numerario Monseñor Higinio Anglés.

3 de abril.—D. César Cort hace entrega, en nombre de D. José Miguel Ruiz Morales, del libro Apuntes sobre el urbanismo en el Nuevo Reino de Granada, por Carlos Martínez, de Colombia.

10 de abril.—D. Obdulio Barrera hace entrega de dos publicaciones suyas tituladas: Berenguela de Castilla y Filia Luminis.

8 de mayo.-D. José Subirá entrega,

en nombre del Instituto Español de Musicología, tres volúmenes de la obra Antonio de Cabezón, obras de música para tecla, arpa y vihuela, recopiladas y puestas en cifra por su hijo Hernando de Cabezón (Madrid, 1578). Nueva edición corregida por Monseñor Higinio Anglés (Barcelona, 1966).

16 de mayo.—D. Luis Menéndez Pidal, en nombre del Sr. Alcalde de Oviedo, hace entrega del libro Symposium sobre cultura astura de la Edad Media.

Otras donaciones durante el semestre actual

23 de enero.—D. Enrique Pérez Comendador, en nombre de la Srta. Rosario Hermoso, hace entrega de varios dibujos originales de su difunto padre D. Eugenio Hermoso y Martínez.

20 de febrero.—D. Enrique Segura Iglesias hace entrega de quince dibujos originales suvos

originales suyos.

Idem. D. Luis Menéndez Pidal entrega una medalla del que fue ilustre compañero D. Alejandro Ferrant.

Idem. D.^a Rosario Mogrovejo, viuda de Vasconcel, hace entrega, a través de la Dirección General de Bellas Artes, de cinco esculturas originales de su fallecido esposo.

27 de febrero.—D. Enrique Pérez Comendador hace entrega de una medalla en homenaje al pintor Sorolla, obra del escultor y Académico electo D. Luis Vassallo.

6 de marzo.—La señora viuda de Zubiaurre hace entrega, en virtud de una gestión del Sr. Pérez Comendador, de once dibujos originales de su difunto esposo.

3 de abril.—D. Enrique Pérez Comendador hace entrega de una medalla de la Universidad de Madrid de la que es autor. Idem. D. Julio Moisés entrega diez

dibujos originales suyos.

25 de abril.—D. Enrique Pérez Comendador entrega la medalla dedicada al Servicio Nacional del Trigo original suya.

16 de mayo.—D. Jesús Pérez de Perceval, Académico correspondiente en Almería, entrega seis dibujos originales suyos.

Publicaciones de la Academia

En la sesión del 26 de junio de 1967 el Sr. Censor, D. Diego Angulo, dio cuenta de haber salido a la venta la publicación del *Catálogo de los dibujos*, concienzuda obra realizada bajo su dirección por su alumno D. Alfonso En-

rique Pérez Sánchez.

Esta obra, juntamente con la titulada Cuarenta dibujos españoles, de la que es autor el Sr. Angulo, viene a completar los trabajos para conseguir que las obras de arte de la Real Academia lleguen hasta el público de una manera continuada. Además, nuestra Corporación agradece profundamente la ayuda prestada por la Fundación March, que ha cooperado económicamente para la edición de estas dos obras. Dieron comienzo estos trabajos con la publicación del Inventario de las pinturas de la Real Academia. Poco después apareció el Catálogo de las pinturas, obra de D. Fernando Labrada, para después publicar la obra dedicada a Carlo Maratti.

Ya en 1965, y costeado por un generoso donante anónimo, aparecían Veintiséis dibujos boloñeses y romanos del siglo VII y se puso a disposición del público la reedición en facsímil de la importantísima obra en seis tomos que en 1800 publicara Ceán Bermúdez.

Concesión de becas y premios

A propuesta de las diversas secciones se han concedido los siguientes:

Becas de la Fundación «Carmen del Río»

5 de junio.—Escultura.—A D. Julián Méndez Sadia, beca de 9.000 pesetas.

11 de junio.—Pintura.—A D. Manuel Parrolo Dorado, beca de 4.º curso de Colorido y Composición, de 5.000 pesetas.

Idem.—Música.—A D. Miguel Angel Tallante Pancorbo, beca de tercer curso de Composición, de 9.000 pesetas.

19 de junio.—Arquitectura.—A D. Alfredo Villanueva Paredes, beca de 9.000 pesetas.

Premios «Molina Higueras»

A propuesta de la Escuela Central de Bellas Artes se concede el premio anual de 1.500 pesetas a D. Manuel Parrolo Dorado, de la clase de Colorido y Composición, 2.º curso; y a los siguientes señores los premios de 250 pesetas cada uno: A D. Matías Quetglas Benedet, de la claes de Dibujo del Antiguo y Ropajes; Srta. Rosa Eva Rodríguez Cerdido, de Preparatorio de Modelado; D. Juan José Azquerreta Maeztu, de Preparatorio de Colorido, y señorita Blanca Martínez Burgos, de Dibujo del natural, 1.º

Premios «Madrigal»

26 de junio.—A propuesta de la Escuela Central de Bellas Artes se conceden los premios de 500 pesetas a cada uno de los siguientes señores: D. Faustino Blázquez Sánchez, de Modelado y Composición, y Srta. Gloria Alvarez Supervía, de Colorido y Composición, curso 2.º

e 2

$B \quad I \quad B \quad L \quad I \quad O \quad G \quad R \quad A \quad F \quad I \quad A$

LIBROS

PEREZ SANCHEZ, ALFONSO E.: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
Catálogo de los dibujos. Madrid, 1967.

He aquí un libro cuya publicación parecía no sólo imprescindible, sino también inaplazable y que viene a proseguir la serie iniciada en 1965, habiéndole precedido los folletos Veintiséis dibujos boloñeses y romanos del siglo XVIII, por A. E. Pérez Sánchez; Cuarenta dibujos españoles, por Diego Angulo Iñiguez, y Cuarenta y tres dibujos de tema religioso de Carlo Maratti, por Víctor Manuel Nieto Alcaide. Ha costeado su impresión la Fundación March, con la consiguiente gratitud de la Academia, y satisfará el interés de los eruditos y la curiosidad de los amantes de las Artes, porque, como dice el párrafo inaugural del prólogo, la colección de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando constituve uno de los fondos más importantes y ricos de la Corporación. Virtualmente desconocida por los investigadores, no sólo extranjeros, sino también por los españoles, no es de extrañar que las escasas menciones bibliográficas que a ella se refieren pequen de inconcretas, confusas y contradictorias respecto a puntos tan importantes como el número y la procedencia de los lotes que la integran.

Las primeras menciones de tan copiosa colección se encuentran en un inventario manuscrito que se remonta al año 1804, pero fue tan reducida como incompleta. Entre 1772 y 1778 la Academia ya había adquirido un importante núcleo procedente del estudio de Carlo Maratti. Otro inventario manuscrito de 1824 seguía desconociendo, lo mismo que el anterior, los valiosísimos fondos de Maratti. En 1835 se enriqueció la colección académica con nuevas aportaciones tras la desamortización eclesiástica. Con posterioridad obtuvo la Academia nuevas adquisiciones, ya por compra, ya por legado.

En 1917 se hizo la primera instalación pública de dibujos. A los mismos dedicaron noticias y referencias Eías Tormo, José Francés y E. J. Sánchez Cantón. En 1941 se publicó un Catálogo redactado por M. Velasco Aguirre. Principió en 1964 a redactarse el inventario hecho por iniciativa del Académico Sr. Angulo Iñiguez, labor bastante avanzada. Pero el Catálogo presente se limita a las obras expuestas actualmente en la sala de dibujos de la Academia. Con respecto a cada uno se mencionan sus dimensiones, la indicación de su técnica, material y soporte, copiándose además aquellas rotulaciones que pueden ser útiles.

Al texto acompañan como apéndice una extensa relación bibliográfica, en verdad esclarecedora, y una tabla de concordancia entre el Catálogo de 1941 y el presente. Y las láminas que ilustran el volumen, tan cuidadosamente redactado por el Sr. Pérez Sánchez, reproducen dibujos de Carducho, Alonso Cano, Herrera, Carreño, Perugino, Bellini, Vasari, Guercino, Rubens, Tiziano y Velázquez, entre otros.

Este Catálogo de dibujos constituye, en suma, un complemento del Catálogo de las pinturas de la misma Academia, redactado por el miembro numerario de la misma don Fernando Labrada y publicado en 1965.

ALVAREZ SUAREZ, URSICINO.

Real Academia de Jurisprudencia y Legislación. La jurisprudencia romana en la hora

ANGLES, HIGINIO.

Antonio de Cabezón (1510-1566). Obras de música para tecla, arpa y vihuela, recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezón, su hijo. [Madrid, 1578]. Primera edición, por Felipe Pedrell. Nueva edición, corregida y aumentada por Mons. ————. Barcelona. Instituto Español de Musicología. Casa Provincial de Caridad. 1966. 3 vols.—24 cms. Rústica.

ANGULO IÑIGUEZ, DIEGO.

Dibujos de la Real Academia de San Fernando. Cuarenta dibujos españoles, por ———. Madrid. Gráficas Yagüe, S. L. 1966. 37 páginas + láms. 1-40.—21,5 cms. Rúst.

ARBELAEZ CAMACHO, CARLOS.

La Casa del Museo Mercedes Sierra de Pérez, por el Dr. ————. Bogotá. Talleres Editorial Especial de Bogotá. 1964. 80 páginas + 12 láms.—24 cms. Rúst.

ARESPACOCHAGA Y FELIPE, JUAN DE.

Los problemas urbanísticos en las zonas de turismo. Conferencia conmemorativa pronunciada por el Excmo. Sr. D. ———. Introducción por el Excmo. Sr. D. César Cort Boti. Madrid. Imprenta del Ministerio de Información y Turismo. 1966. 24 págs. + 1 lámina plegada. Rúst.

BANDA Y VARGAS, ANTONIO DE LA.

Real Academia de Santa Isabel de Hungría. Una colección inédita de dibujos del pintor sevillano Emilio Sánchez Perrier. Discurso de ingreso en la misma del numerario —, leído en sesión solemne y pública el día 19 de noviembre de 1965, y contestación del mismo por el presidente de la Real Corporación, Excmo. Sr. D. José Hernández Díaz. Sevilla. G. E. H. A. 1966. 44 páginas.—24 cms. Rúst.

BARRERA ARANGO, OBDULIO.

— Filia Luminis. (Novela hagiográfica.) Madrid, Tip. Flo-Rez. 1955. 38 págs. 16,5 cms. Piel roja.

Dedicatoria autógrafa.

BARRERA ARANGO, OBDULIO.

Encuadernado con Filia Luminis.

BENLLIURE, MARIANO.

BERENGUER, MAGÍN.

Arte románico en Asturias, por ————. Prólogo de Juan Antonio Gaya Nuño. Oviedo. Instituto de Estudios Asturianos. Imprenta La Cruz. 1966. 150 págs. + láminas 1-141.—24 cms. Rúst.

BLAZQUEZ, J. M.

Caparra. Memoria redactada por ———. Madrid. Servicio Nacional de Excavaciones Arqueológicas. Langa y Cía 1966. 61 páginas + 5 láms. plegs. + láms. I-XXVI.—25 cms. Rústica.

De «Excavaciones Arqueológicas», núm. 34.

BOULTON, ALFREDO.

— La obra de Armando Reveron. Prólogo de Guillermo Meneses. Caracas. Ediciones Neumann. Imp. Arte. 1966. 189 páginas + 40 láms. en col.—28 cms. Tela beige. Dedicatoria autógrafa.

BOULTON, ALFREDO.

— Camille Pizarro en Venezuela. Caracas. Imp. Editorial Arte. 1966. 27 páginas + 9 láms. plegs. en col.—45 cms. Cart. Grabados intercalados. Textos en francés e inglés. Dedicatoria autógrafa.

BRAWNE, MICHAEL.

Grabados intercalados.

BRIGANTI. GIULIANO.

Gaspar van Wittel et l'origine della veduta settecentesca, de ———. Roma. Ugo Bozzi, editore (s. a.). 6 hojas.—28,5 cms. Rúst. Grabados intercalados.

BUSIRI VICI, ANDREA.

Giovanni Battista Busiri, vedutista romano del' 700. Roma. Ugo Bozzi, editore (s. a.), 6 hojas.—28,5 kms. Rúst.

CALCAÑO, José Antonio.

Grabados intercalados.

CATALOGO

---- general. Barcelona, Luis de Ca-

ralt, edit. Gráficas Diamante. 1966.—22 cms. Rústica.

COELLO, DANIEL L.

— Eco universal. (Poesías.) Percepciones del instinto, de la inteligencia y del espíritu. Alicante. Imp. Moderna. 1966. 107 páginas.—19 cms. Rúst.

Dedicatoria autógrafa.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIO-NES CIENTIFICAS. Madrid.

— Descripción del Instituto «Leonardo Torres Quevedo» de Instrumental Científico. Madrid. Publicaciones Españolas. 24 láminas con texto.—27 cms. Rúst.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIO-NES CIENTIFICAS. MADRID.

— Edificio Central del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid. Publicaciones Españolas (s. a.). 20 láms. con texto.—27,5 cms. Rúst.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIO-NES CIENTIFICAS. Madrid.

— Historia. Madrid. Diana, Artes Gráficas. 1964. 46 págs.—27 cms. Rúst. Grabados intercalados.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIO-NES CIENTIFICAS. MADRID.

Iglesia del Espíritu Santo. Madrid. Publicaciones Españolas (s. a.). 23 láminas con texto.—27 cms. Rúst.

CHUECA, FERNANDO.

Real Academia de la Historia. Cosas reales en monasterios y conventos españoles. Discurso leído el 13 de noviembre de 1966 en el acto de su recepción pública por el Señor D. — y contestación por el Excelentísimo Sr. D. Antonio Maravall Casesnoves. Madrid. Diana, Artes Gráficas. 1966. 250 págs. + 7 láms. + 3 hojas.—24 cms. Rűstica.

DIAZ MARTOS, A.

— La Virgen de la Mosca, de la Colegiata de Toro (Zamora). Valencia. Artes Gráficas Soler. 1966. 45 págs. con 5 láms. y y 2 láms. col.—27,5 cms. Rúst.

«Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología», 6.

EXPOSICION EL GRABADO JAPONES 1966. Madrid.

— El grabado japonés. Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. Mayo-junio 1966. Catálogo. Madrid. Dirección General de Bellas Artes. Estades, Artes Gráficas. 1966. 26 págs.—24 cms. Rúst.

EXPOSICION SALON ANUAL DE SANTA FE. SANTA FE. 1961.

XXXVIII Salón Anual de Santa Fe. Museo Provincial de Bellas Artes «Rosa Galisteo de Rodríguez». Santa Fe. Imp. Oficial. 1961. 17 hojas + 5 láms. Rúst.

FONDATION UNIVERSITAIRE. BRUXELLES.

Trente - septième rapport annuel, 1956-57. Bruxelles. Imprimerie E. Guyot, S. A. (s. a.). 135 págs.—24 cms. Rúst.

FONDATION UNIVERSITAIRE, BRUXELLES.

— Trente-neurième rapport annuel, 1958-59. Bruxelles. Imprimerie E. Guyot, S. A. (s. a.). 144 págs.—24 cms. Rúst.

FONDATION UNIVERSITAIRE. BRUXELLES.

— Quarante-deuxième rapport annuel, 1961-62. Bruxelles. Imprimerie E. Guyot, S. A. (s. a.), 152 págs.—24 cms. Rúst.

FUENMAYOR CHAMPIN, AMADEO.

Real Academia de Jurisprudencia y Legislación. Problemas actuales de la confesionalidad del Estado. Discurso leído en la inauguración del curso 1966-67 el día 12 de diciembre de 1966 por el Académico de número Excmo. Sr. D. — . Madrid. Gráficas San Marcos. 1966. 45 págs.—23,5 cms. Rústica.

GABRIEL NAVARRO, José.

— La influencia de los franciscanos en el arte quiteño. Madrid (s. i.). 1958. 69-77 páginas.—25 cms. Rúst.

GALLEGO Y BURIN, ANTONIO.

El barroco granadino. Texto de D. ———. 3 vols. de hojas tamaño folio escritas a máquina.

GONZALEZ ECHEGARAY, P. J.

Cueva de la Chora (Santander). Primera campaña financiada por la Excma. Diputación Provincial de Santander. Memoria redactada por —, Dr. M. A. García Guinea, A. Begines Ramírez (Estudio Arqueológico) y B. Madariaga de la Campa (Estudio Paleontológico). Madrid. Servicio Nacional de Excavaciones. Langa y Cía. 1963. 80 páginas + láms. I-VII.—25 cms. Rúst.

De «Excavaciones Arqueológicas», núm. 26.

GRONVOLD, MAGNUS.

— Hugo Birger. Un pintor enamorado de España. Madrid (s. 'i.). 1960. 16 hojas + 2 láms.—25 cms. Rúst.

Es tirada aparte de ACADEMIA, segundo semestre 1960.

GROSSO, ALFONSO.

— Cuadros de interior. Prólogo de Sor Cristina de Arteaga. Sevilla. Alfonso Grosso, editor. 1966. 8 hojas + láms. 1-99.— 26 cms. Rúst.

GUIA

——— España 1966. Guía de camping. Madrid. Subsecretaría de Turismo. Imprenta F. N. M. T. 66 hojas + 8 láms. en col. 21 cms. Rúst.

HELD, JUTTA.

Goyas akademiekritik, von ———. Munchen. Prestel Verlag. 1966. 213-214 págs.—28,5 cms. Rúst.

Sonderdruck von Munchner Jahrbuch der bildenden Kunst. Dritte folge band VII. 1966.

HERNANDEZ MORA, JUAN.

——— A propósito de un centenario. La vida, la obra y el recuerdo de D. Mariano Rubio y Bellvé. Palma de Mallorca. Gráficas Miramar, 1964. 34 págs. + 3 láms.—21 cms. Rústica.

INSPECCION GENERAL DE MUSEOS ARQUEOLOGICOS. MADRID.

— Memorias de los Museos Arqueológicos, 1955 a 57. (Extractos.) Vols. XVI a XVIII. Madrid. Aldus, S. A. 1960. 243 páginas + láms. I-XL.

Grabados intercalados.

INSTITUTO NACIONAL DE LA VIVIEN-DA, Madrid.

Memoria de actividades 1966. Madrid. Departamento de Divulgación del — . Imprenta Talleres Imnasa. 1966. 46 hojas.— 23 cms. Rúst.

Grabados intercalados.

INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

Anales del ——. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Raycar, S. A., impresores. 1966. 552 págs.— 24,5 cms. Rúst. Es el tomo I.

INSTITUTO NACIONAL DE ENSEÑANZA MEDIA «RAMIRO DE MAEZTU»

———. Madrid. Publicaciones Españolas (s. i.). 24 láms. con texto.—27,5 cms. Rúst.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADISTI-CA. Madrid.

IRIARTE, JOACUÍN.

——— La canción de Loyola. Zarauz. Imp. Tall. Tip. «Icharopena» (s. a.). 58 páginas + 6 láms.—17,5 cms. Rúst.

IRIARTE, Joaquín.

Javier María Munive e Idiáquez, Conde de Peñaflorida, fundador de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, por ———. San Sebastián. 1966. 26 páginas. 21.5 cms. Rúst.

LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE.

Enrique Pérez Comendador. Esculturas y dibujos. Con un estudio de ——. Madrid. Ediciones Nueva Epoca, S. A. Blass, S. A. Tip. 1947. 1 lám. en col. + 26 páginas + 48 láms.—27 cms. Cart.

LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE.

Goya. Texto de ——. México-Buenos Aíres. Editorial Hornos. Milano. Amilcare Pizzi, S. p. A. 1966. 24 págs. + láms. en colores 1-30.—17 cms. Rúst.

LAYNA SERRANO FRANCISCO.

Las tablas de Santa María del Rey en

Atienza (Guadalajara), por ———. Madrid. Hauser y Menet. 274-281 págs. + 3 láms.— 28 cms. Rúst.

Es tirada aparte del «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», núms. 1 a 4, trimestre de 1953.

LASTERRA, CRISANTO DE.

de Darío de Regoyos. Poesía del color y de la luz. Bilbao. T. G. Arte, S. A. 150 páginas.—17 cms. Rúst.

LEVILLIER, ROBERTO.

— Américo Vespucio. Madrid. Ediciones Cultura Hispánica. Altamira, Talleres Gráficos. 1966. 369 págs. + 51 láms. + 3 hojas.—25,5 cms. Rúst.

LOPEZ DE AZCONA, J. M.

LUJAN MUÑOZ, JORGE.

— Dos estelas mayas sustraídas de Guatemala. Su presencia en Nueva York. San Carlos de Guatemala. Imprenta Universitaria. 1966. 28 págs. + 5 láms.—23 cms. Rúst.

LUJAN MUÑOZ, JORGE.

MELLO E CASTRO, MIGUEL DE.

Os primitivos de São Joao Baptista de Tomar, por ———. (Alvella). Lisboa (s. i.). 1966-67. 3 hojas.—28 cms. Rúst. Es tirada aparte de «Revista Guerin». Dedicatoria autógrafa.

MENDOZA VARELA, EDUARDO.

— Dos siglos de pintura colonial colombiana. Bogotá. Ed. Sol y Luna. 1956. I-XLIII págs., 127 págs. con XLVIII láminas, 29 planchas en col.—31,5 cms. Tela.

MEZZAPESA, S.

MINISTERIO DE INFORMACION Y TU-RISMO. España.

— Memoria del Ministerio de Información y Turismo, 1964-65. Madrid. Editorial Sección de Documentación de la Secretaría General Técnica. Imp. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. 1966. 433 páginas + 26 láms. + 34 gráfs.—25 cms. Tela.

MINISTERIO DE INFORMACION Y TU-RISMO. ESPAÑA.

— El turismo en 1966. Madrid. Subsecretaría de Turismo. Imp. Ministerio Información y Turismo. 1967. 189 págs. + láminas 1-25.—32 cms. Rúst.

MONTES, EUGENIO.

MOSTRA DEGLI ARTISTI VINCITORI DEL PREMIO ROMA, Roma, 1959.

------ 1955, sotto l'alto patrocinato dell' ecc. no ambosciatore di Spagna in Italia.

Palazzo dell'Esposizione (Via Milano). Roma, del 18 al 30 ottobre 1958. Roma. Atena, 1958. 3 hojas + 9 láms.—24,5 cms. Rúst.

MURO OREJON, ANTONIO.

Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla, por —, Académico numerario. Prólogo del Excmo. Sr. D. José Hernández Díaz, Presidente de la Real Academia. Sevilla. Imprenta Provincial. 1962. 319 págs. + 4 láms. 23,5 cms. Rúst.

MUZEUL DE ARTA

NAVARRO RUBIO, MARIANO.

— La corriente social. Barcelona. Impreso por Ferreira, S. A. 1966. 69 págs.—
18,5 cms. Rúst.

NAVARRO RUBIO, MARIANO.

NAVARRO RUBIO, MARIANO.

NEUHAUS UGARTECHE, CARLOS.

NEUHAUS UGARTECHE, CARLOS.

——Segunda gran Exposición de Arte de transición y época virreinal (1532-1821). Lima, noviembre de 1965. Lima. Patronato de las Artes. 1965. 27 hojas + 16 láms. 23,5 cms. Rúst.

NICULESCU, ROSETTA.

PEREZ BUSTAMANTE, CIRIACO.

QUIROS, FERNANDO DE.

Descubrimiento de Australia. Versión italiana del Memorial núm. 8 de — Reproducción del único ejemplar conocido, recientemente descubierto por el doctor Franco Novacco, de Venecia. Publicada con la debida autorización por Carlos Sanz. Madrid. Gráficas Aguirre. 3 hojas.—22 cms. Rúst.

SALAS, XAVIER DE.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Miguel Angel y «el Greco». Discurso académico del Excmo. Sr. D. — , leído en el acto de su recepción pública el día 11 de junio de 1967 y contestación del Excelentísimo Sr. D. Francisco Javier Sánchez Cantón. Madrid. Blass, S. A. Tip. 1967. 70 páginas.—24,5 cms. Rúst.

SEMANA OFICIAL DO ENGENHEIRO E DO ARQUITETO. Río de Janeiro, 1959.

----- Jubilen de Prata da lei regula-

mentadora das profissoes do engenheiro e do arquiteto no Brasil, 1933, 11 de Dezembro 1958. Río de Janeiro. Ed. Borsoi. 1959. 98 páginas con 16 láms.—26 cms. Rúst.

STEVENS, GORHAM PHILLIP.

The Fountain of Pcirene at Corinth in Hellenistic Times. Atenas (s. i.). 1954. 45-49 págs.—30,5 cms. Rúst.

Grabados intercalados. Es tirada aparte de «Anatytion ex toy els Mnhman T. A. Oikonomoy Tomoy».

STORCH, SHELBY W.

Los 9 de Little Rock. Madrid? Servicio de Información de los Estados Unidos (s. a.), 23 págs.—25,6 cms. Rúst.

Grabados intercalados.

SUBIRA, José.

— Cien óperas. Autores. Personajes. Argumentos. Madrid. Edit. Prensa Española. Gráficas Nebrija, S. A. 1967. 486 páginas + 36 láms.—21,5 cms. Tela.

Dedicatoria autógrafa. De la Colección «Los Tres Dados».

SUBIRA, José.

Grabados intercalados. Dedicatoria autógrafa.

SUBIRA, José.

— Dos madrileñizados músicos del siglo XVIII: Luigi Boccherini y Gaetano Bru-

netti. Madrid. Raycar, S. A., impres. 1967. 9 págs.—24 cms. Rúst.

Dedicatoria autógrafa. Es tirada aparte de los «Anales del Instituto de Estudios Madrileños», tomo II.

SUBIRA, José.

— El Teatro Real y los teatros palatinos. Páginas históricas. Madrid (s. i.). 1966. 15 hojas.—24,5 cms. Rúst.

Es tirada aparte de ACADEMIA, segundo trimestre de 1966.

TERRASSE, HENRI.

— Homenajes franceses a Velázquez. Madrid (s. i.). 1960. 6 hojas + 1 lám.—25 cms. Rústica.

Es tirada aparte de ACADEMIA, segundo semestre de 1960.

UNIVERSIDAD DE MADRID. FACULTAD DE LETRAS.

— Homenaje a D. Marcelino Menéndez y Pelayo en el primer centenario de su nacimiento (14 enero de 1956). Madrid. Estades, Artes Gráficas. 1956. 129 páginas.— 17 cms. Rúst.

VIDAL ISERN, ANTONIO CARLOS.

Esbozo psicológico sobre Rubén Darío y su obra (s. l., s. i., s. a.). 281-314 páginas.—24 cms. Rúst.

Es tirada aparte de «Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas», 1966.

VILARRUBIAS, FÉLIX A.

Hermandad del Monasterio cisterciense de Santa María de Poblet. Un cuarto de siglo de restauración monástica (1940-1965). Memorias anuales 1964 y 1965, por ———. Poblet. 1966. 125 págs. + 20 láms.—22 cms. Rústica.

REVISTAS

- Español de Arte. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Academia «Diego Velázquez». Madrid, año 1966, nú--. Anales y Boletín de la Real Acamero 153. demia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, año 1966, núm. 23, segundo semestre. Arquitectura. -. Organo Oficial del Colegio de Academie Arquitectos de Madrid. Madrid, año 1966, - des Beaux Arts. Institute de Frannúmero 96; año 1967, núms. 97-101. ce. Paris, años 1965-66. Art Anales in America. New York, año 1966, - del Instituto de España. Madrid, septiembre a diciembre; año 1967, enero-feaños 1965-66. Anales Arte - de la Real Academia de Cien-- y Hogar. Madrid, año 1967, núcias Morales y Políticas. Madrid, año 1966, meros 261-263. cuaderno único. Arts. Anales Journal des -----. Paris, año 1967, nú-- de la Real Academia de Farmameros 67-85. cia. Madrid, año 1966, núms. 4 y 5; año 1967, número 1. Boletín ----- Astronómico del Observatorio de Anales Madrid. Madrid, año 1967, núm. 5. — de la Real Academia de Medicina. Madrid, año 1966, cuaderno 4; año 1967, Boletin cuaderno 1. ---- del Depósito Legal de Obras Im-Apollo presas. Madrid, año 1967, núms. 105-107. -----. London, año 1967, núms. 59-63. Boletin Aramico de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas. Madrid, año 1966, nú-World. New York, ano 1966, número 92; año 1967, núm. 93. mero 6; año 1967, núms. 1 y 2.

Archivo

Boletin

— Informativo de la Comisión Española de Cooperación de la UNESCO. Escuela Diplomática. Madrid, año 1967, números 121-124.

Boletin

de la Institución «Fernán González» de la Ciudad de Burgos. Burgos, año 1966, núm. 167; año 1967, núm. 168.

Boletin

------ Interamericano de Música. Washington, año 1966, núm. 53.

Boletin

— Mensual de Estadística. Madrid, año 1966, núms. 263-264; año 1967, números 265-270.

Boletín

------ de la Real Academia de la Historia. Madrid, año 1967, tomo CLX, cuaderno 1.º

Boletin

———— de la UNESCO para Bibliotecas Públicas. La Habana, año 1966, núm. 6; año 1967, núms. 1-3. Bulletin.

Art Association of Indianapolis. ———. Indiana, año 1966. Annual Report, año 1967, número 1.

Bulletin

———— of the Art of Institute of Chicago. Chicago, ano 1966. Annual Report, ano 1967, números 1-2.

Bulletin

— des Musées et Monuments Lyonnais. Lyon, ano 1967, núms. 1-2.

Bulletin

de Belgique. Bruxelles, año 1966, núm. 3.

Burlington.

The ——— Magazine. London, año 1966, número 765; año 1967, núms. 766-770.

Connoisseur.

The ———. London, año 1966, núm. 658; año 1967, núms. 659-664.

Goya.

——. Madrid, año 1966, núms. 73-75; año 1967, núm. 76.

Indice

------ Cultural Español. Madrid, año 1967, núms. 251-256.

Noticias

Oriente

y Occidente. Madrid, año 1966, número 6.

Reales

Revista

----- de Archivos, Bibliotecas y Museos. Madrid, años 1962-1963, tomos LXX, 1-2, y LXXX, 1-2.

Revista

——— de Educación Nacional. Madrid, año 1967, núms. 186-191.

110 -

de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. Madrid, año 1966, cuaderno 4.°; año 1967, cuaderno 1.°

Studio.

The ———. London, año 1966, núm. 000; año 1967, núms. 885-890.

Trabalhos

——— de Antropologia y Etnologia. Años 1965-1966, fascículos 1-2.

Ubeda.

----- Ubeda, año 1966, núm. 141.

Universitas.

———. Stuttgart, año 1966, núm. 2; año 1967, núm. 4.

Vida

Worcester

———— Art Museum News. Worcester. Massachussetts, año 1964, marzo-abril.

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						Segundo volumen					
Primer	semestre	de	1951.	Núm.	1	Primer	semestre	de	1953.	Núm.	1
Segundo	»))	>>	Núm.	2	Segundo	>>))	>>	Núm.	2
Primer	semestre	de	1952.	Núm.	3	Primer	>>))	1954.	Núm.	3
Segundo	>>))	>>	Núm.	4	Segundo	»))))	Núm.	4
Trienio 1	955-1957			Núm.	5	Segundo	>>))))	Núm.	15
Primer	semestre	de	1958.	Núm.	6	Primer	>>))	1963.	Núm.	16
Segundo	>>))))	Núm.	7	Segundo	>>))	>>	Núm.	17
Primer	>>))	1959.	Núm.	8	Primer	>>))	1964.	Núm.	18
Segundo	>>))	>>	Núm.	9	Segundo	»))))	Núm.	19
Primer	>>))	1960.	Núm.	10	Primer	>>))	1965.	Núm.	20
Segundo	semestre	de	1960.	Núm.	11	Segundo	>>))	>>	Núm.	21
Primer))))	1961.	Núm.	12	Primer))))	1966.	Núm.	22
Segundo	>>))))	Núm.	13	Segundo))))))	Núm.	23
Primer	>>	>>	1962.	Núm.	14	Primer	>>))	1967.	Núm.	24
Precio: España, suscripción anual								120	pesetas	5,	
	» E	xtra	njero,))	» .			170	>>		
» Número suelto: España								60	»		
	»	>>))	Ex	tranjero			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.	T	Ptas.
ANALES DE LA REAL ACADEMIA (San Sebastián, 1949) CARLO MARATTI, Cuarenta y tres di- bujos de tema religioso, por Víctor	50	ENSAYO SOBRE LA TEORIA ESTE- TICA DE LA ARQUITECTURA, por Oñate	40
Manuel Nieto Alcalde (con 30 lámi-	50	Lámina suelta	1.000 200
CATALOGO DE LOS DIBUJOS, por Alfonso E. Pérez Sánchez CATALOGO DE LAS PINTURAS, por	90	HISTORIA DE LA ESCULTURA ES- PAÑOLA, por Fernando Araújo INVENTARIO DE LAS PINTURAS de	100
Fernando Labrada	55	la Real Academia, por Alfonso E. Pé-	50
JOS DE LA REAL ACADEMIA por Alfonso E. Pérez Sánchez	25	LA ESCULTURA EN EL ECUADOR,	200
CUADROS SELECTOS DE LA ACA- DEMIA. (Carpeta con ocho láminas	20	LOS DESASTRES DE LA GUERRA, de Francisco Goya. Album de 80 lá-	200
grabadas, por Galván y texto.) Lámina suelta	750 150	minas. (Edición limitada y numera-	
CUARENTA DIBUJOS ESPAÑOLES, por Diego Angulo Iñiguez	60	LOS PROVERBIOS, de Francisco Goya. Album de 18 láminas. (Edición limi-	
DE LA PINTURA ANTIGUA, por Francisco de Holanda (1548) DICCIONARIO HISTORICO de los más	100	MEMORIAS PARA LA HISTORIA DE LA ACADEMIA DE SAN FERNAN-	
ilustres Profesores de las Bellas Artes en España, compuesto por D. Agustín Cean Bermúdez y publicado por la		DO y de las Bellas Artes en Espa- ña, por José Caveda. Dos tomos NECROPOLIS DE CARMONA, por	250
Real Academia de San Fernando. Edición facsímil de la impresa en 1800 (6 volúmenes)	600	J. de la Rada y Delgado	100
BILISIMO ARTE DE LA PINTURA, por Jusepe Martínez, con notas, la vida del autor y una reseña histórica		Rústica	150 250
de la Pintura en la Corona de Ara- gón, por don Vicente Carderera DISCURSOS LEIDOS EN LAS RE-	100	QUITECTURA, por J. de Manjarrés. VEINTISEIS DIBUJOS BOLOÑESES Y ROMANOS DEL SIGLO XVII, por	50
CEPCIONES Y ACTOS PUBLICOS DE LA ACADEMIA (1859 a 1866).	60	Alfonso E. Pérez Sánchez ACADEMIA. La tercera época de esta	50
ESCENOGRAFIA ESPAÑOLA, por J. Muñoz Morillejo	250	Revista semestral inició su publica- ción en 1951.	

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.

