

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1971

NUM. 33

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



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1971

NUM. 33

S U M A R I O

	PÁGINAS
DON FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN. <i>In memoriam</i> , por <i>Enrique Lafuente Ferrari</i>	5
NOTAS NECROLÓGICAS DE D. EDUARDO MARTÍNEZ VÁZQUEZ (1886-1971), por <i>Enrique Lafuente Ferrari</i>	23
EL PAULAR, RESTAURADO, por el <i>Marqués de Lozoya</i>	31
ROMANCEA Y CANTIGAS SEFARDÍES, por <i>Alberto Hemsí</i>	37
LA DEFENSA Y RECUPERACIÓN DE LAS OBRAS DE ARTE, por <i>Enrique Pérez Comendador</i>	57
LA ISLA DE LANZAROTE (CANARIAS), por <i>José Luis de Arrese</i>	63
«TEMAS MUSICALES MADRILEÑOS», por <i>I. C. H.</i>	71
INFORMES Y COMUNICACIONES:	
FRANCISCO IÑIGUEZ ALMECH: <i>Las Comendadoras de Santiago, en Madrid.</i>	77
LUIS MENÉNDEZ PIDAL: <i>Grajal de Campos (León)</i>	80
DIEGO ANGULO IÑIGUEZ: <i>El Hospital de Venerables Sacerdotes, de Sevilla.</i>	81
DIEGO ANGULO IÑIGUEZ: <i>La iglesia parroquial de La Guardia (Jaén)</i> ...	83
XAVIER DE SALAS BOSCH: <i>El edificio del Palacio de la Música, en Barcelona</i>	84
LUIS MOYA BLANCO: <i>El palacio de Linares, en Madrid</i>	85
JOAQUÍN M. ^a DE NAVASCÚES: <i>El templo egipcio de Debod</i>	86
CLEMENTE ORIA GONZÁLEZ: <i>La Capilla Real de San Pedro de Alcántara, en Arenas de San Pedro (Avila)</i>	88
ANGEL RNMANÍ VERDEGUER: <i>El palacio de los Marqueses de Huarte, de Valencia</i>	89
LUIS MENÉNDEZ PIDAL: <i>El Palacio de las Leyes de Toro (Zamora)</i> ...	90
CRÓNICA DE LA ACADEMIA	91
BIBLIOGRAFÍA:	
<i>Libros</i>	103
<i>Revistas</i>	107

A D V E R T E N C I A

La *Librería Científica Medinaceli*, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, está encargada de la administración, suscripción y venta de colecciones y números atrasados de ACADEMIA, siendo la suscripción anual de 120 pesetas en España y 170 en el extranjero.

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

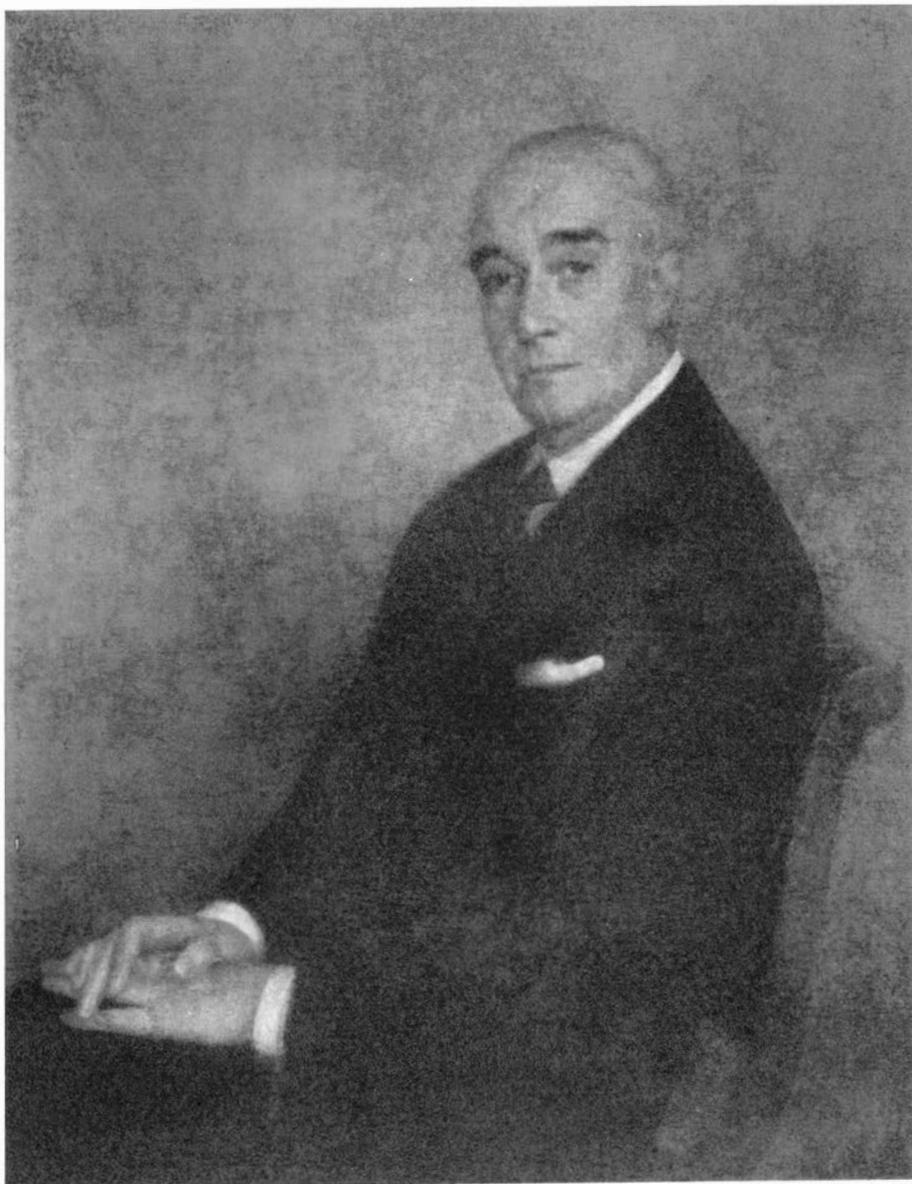
LIBRERÍA CIENTÍFICA MEDINACELI
Duque de Medinaceli, 4. — Madrid - 14 (España).

DON FRANCISCO JAVIER SANCHEZ CANTON

In memoriam

POR

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



Retrato de D. FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ-CANTÓN por D. LUIS MOSQUERA

V IENE ahora a mi memoria, con el explicable agrídulce sentimiento que despiertan los recuerdos lejanos, de precisa y sorprendente nitidez, la tarde del 20 de junio de 1926: la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando abría sus puertas en aquel primaveral domingo madrileño para recibir solemnemente como miembro de número al electo D. Francisco Javier Sánchez Cantón, en aquel momento el Académico más joven de la Corporación. El que esto escribe preparaba entonces, tránsfuga de la Filosofía, que fue mi primera Licenciatura, el Doctorado en Historia, etapa que había de llevarme a la misma especialidad de Arte que abría las puertas de esta Academia a Sánchez Cantón, emigrado, por su parte, de la Literatura, que había sido su vocación primera. Cantón era entonces auxiliar del que había de ser luego mi maestro en historia artística, el inolvidable D. Elías Tormo; con un grupo de compañeros de las aulas de San Bernardo, a los que les había tentado asistir al acto académico, hubimos de procurarnos una invitación para la sesión de ingreso de Cantón y, por mi parte, creo que fue aquella la primera vez que hube de pisar el recinto de esta casa, a la que me iban luego a ligar por largos años dobles lazos de vinculación, tanto por la Escuela de Bellas Artes, en la que profesé durante un cuarto de siglo, como por la Academia misma, a la que hace más de veintiún años pertenezco. El actual salón de sesiones públicas, que dispuso Muguruza cubriendo el patio del viejo caserón de los Goyeneche, estaba entonces en obras; mientras la instalación se terminaba, las sesiones solemnes se celebraban en los salones del Museo de la Academia, con balcones a la calle de Alcalá. El estrado para la mesa presidencial se colocaba junto al muro del fondo, en la que hoy llamamos sala de Ribera; allí leyó su disertación el nuevo y joven académico de treinta y cinco años, en pie, de espaldas al último hueco de la sala. Me sorprende yo

mismo ahora, al hilvanar estas líneas, de recordar con tan exacto detalle una escena a la que asistí hace cuarenta y cinco años, siendo así que a veces se hace trabajoso traer a la memoria un suceso reciente. Y, no obstante, es bien frecuente que, para los que hemos vivido muchos años, que la rememoración de lo lejano se nos haga presente con asombrosa claridad, mientras lo próximo se envuelve en las nieblas de la imprecisión.

Leyó Sánchez Cantón en aquel acto un atildado y erudito discurso sobre *San Francisco de Asís en la escultura española*; Cantón, cuidadoso siempre de la oportunidad y el protocolo, se había impuesto un tema de escultura porque para una vacante de aquella Sección había sido elegido, al paso que ocuparse de San Francisco era ocasión que le brindaba el séptimo centenario de la muerte del *poverello* de Asís. En sus palabras iniciales Cantón recordó, como yo ahora, sus tiempos de estudiante, allá por 1907, cuando recién llegado a la Corte de su Pontevedra natal, todavía penetrado de la saudade de la tierra, intentó asistir, sin conseguir para ello invitación, a la recepción académica de D. Narciso Sentenach, precisamente la persona a quien Cantón sustituía diecinueve años después.

El precoz ingreso de Cantón en San Fernando le permitió alcanzar en esta casa cuarenta y cinco años de vida académica, dilatada antigüedad dentro de la Corporación, en la que, por lo que mi memoria puede ayudarme, sólo fue superado por muy pocos de sus predecesores: por D. Federico y D. Pedro de Madrazo, con sesenta y cinco y cincuenta y tres años, respectivamente, por D. Aniceto Marinas (cincuenta y tres) o por D. Mariano Benlliure (cincuenta), por mencionar ejemplos notorios.

Muy joven era Cantón y ya llevaba cuatro años de subdirector del Museo del Prado, otro de los records de precocidad en el *cursus honorum* que nuestro fallecido director había de alcanzar en su vida. Con razón, pues, su maestro D. Elías Tormo, al contestar aquel día al discurso del discípulo, llamaba la atención sobre el hecho de que Cantón ingresaba para ser, por su edad, en aquel momento, el *Benjamín de la Academia*. Precoz fue, en efecto, la carrera estelar de Cantón; estelar dentro de lo que la sociedad española, modesta siempre en ofrecer oportunidades en el campo de las Humanidades, suele dar, incluso a sus más brillantes cultiva-

dores, a los que, al salir de la Universidad, se disponen a emprender el áspero camino de estas disciplinas, tan poco rentables, social o económicamente, en aquella época y aún ahora, entre nosotros.

Los que han podido seguir, paso a paso, la biografía de Sánchez Cantón se han preguntado alguna vez si los estudios de arte fueron su verdadera inclinación vocacional. Recordaré que la Facultad de Filosofía y Letras que, de aquellos tiempos a los nuestros, ha proliferado en tantas ramas y *departamentos* —acaso demasiados para los escasos especialistas, posibles profesores, que nuestro país produce y puede sostener— contenía entonces las solas tres secciones de Filosofía, Letras e Historia, sin subdivisión alguna, ni siquiera entre las diversas direcciones de la Filología. El que estudiaba Letras, por ejemplo, en sólo tres cursos tenía que abarcar las lenguas y literaturas clásicas y las semíticas —árabe y hebreo— más los estudios del español y su literatura (!).

Estudios especiales de Arte no los encontraba el estudiante sino en el Doctorado de la Sección de Historia; allí existía un curso llamado “de investigación”, obligatorio para los que de esa rama procedían y potestativo para los que venían de las Letras. Cantón estudió la Sección de Letras, lo que nos indica su orientación vocacional a estos estudios, dirección estimulada por el favor que alcanzó el joven estudiante con Sánchez Moguel, el erudito catedrático que no ha dejado demasiada huella en la disciplina que cultivó, pero profesor muy influyente entonces y decano de la Facultad durante años. Las decididas inclinaciones del estudiante galaico por los temas de historia de la literatura habían logrado ya probanza pública al obtener premio en un certamen regional convocado en Vigo, en 1910, por su trabajo juvenil: “Influencia de la literatura gallega en la nacional”. Gusto por la historia literaria, vocación por la regional de su país natal, esas parecían ser las premisas de la futura carrera de Sánchez Cantón. Fue D. Elías Tormo, con su poderosa personalidad de profesor y su proselitismo por atraer a la investigación del arte a sus alumnos distinguidos, quien influyó en la carrera de Cantón, desviándola de sus inclinaciones primeras. Una vez más se demuestra que el ejemplo es muy importante para la orientación juvenil de la vocación, imprecisa a veces,

en el momento en que se decide el camino de un principiante. Don Elías, que fue también maestro mío y que también me atrajo a sus estudios haciéndome dejar otros ya iniciados, era, en aquella Universidad madrileña del primer tercio del siglo xx, uno de los escasos profesores que predicaba incansablemente la necesidad de investigar; demostraba el movimiento andando; no sólo con sus cursos monográficos, llenos de datos de primera mano, sino incitando a sus alumnos a buscarlos. Para pasar los exámenes de su curso era requisito indispensable y previo la elaboración de un trabajo inédito de aportación de novedades sobre un punto concreto de historia artística elegido por el propio alumno.

La diligencia y laboriosidad del joven pontevedrés le hicieron pronto distinguirse ante el maestro Tormo, quien vio en Sánchez Cantón un posible cultivador de los estudios de arte, tan necesitados de remozarse con savia nueva. Le lanzó a los legajos del Archivo del Palacio Real para buscar los expedientes de los artistas cortesanos y de estas búsquedas salió la tesis doctoral de Sánchez Cantón: *Los pintores de cámara de los reyes de España*, basada, más que en la reconstrucción biográfico-crítica de la personalidad de los artistas o en el estudio directo de las obras de arte, en el aprovechamiento de la documentación palatina. La tesis fue aprobada con alta calificación el 15 de marzo de 1913 y luego fue publicada en las páginas del *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* entre los años 1914 y 1916, haciéndose de ella algunas tiradas aparte, hoy muy raras de hallar.

Pero no sé si, aun doctorándose con tema de arte —aunque de investigación de archivo se tratase—, no sé si aún hubo algún titubeo en las aficiones de Cantón, porque entre sus primeras producciones hay estudios dedicados al *Libro del Buen Amor*, al *Arte de trovar*, de D. Enrique de Villena, a *Romances olvidados del siglo XVI* y a Jorge de Montemayor; todavía en 1920 dio a luz una edición con prólogo y notas del Conde Lucanor. Todo ello nos indica que la orientación hacia la historia de nuestra literatura fomentada por Sánchez Moguel no estaba enteramente cancelada. De esta primera y desviada atracción le quedó a Sánchez Cantón una gustosa complacencia en los trabajos de investigación bibliográfica y docu-

mental, en el saber de libros antiguos, aunque a temas artísticos se refirieran. Aun en sus trabajos de historia artística, Cantón parecía no sentirse seguro en el estudio directo de las obras mismas si no se encontraba apoyado en textos o documentos. Esta tendencia, ya patente desde su tesis doctoral, perduró en su obra toda e imprimió carácter a su producción escrita. Uno de sus trabajos más consultados y conocidos es su recopilación de páginas elegidas entre los tratadistas españoles de arte, paciente trabajo recogido en sus *Fuentes literarias para la historia del arte español*, que comenzaron a publicarse en 1923 y que finalizaron en 1941 con la aparición del quinto volumen. Todos los que nos hemos ocupado de arte español hemos tenido que manejar con frecuencia esta recopilación antológica, que Cantón realizó con el criterio de seleccionar en las páginas de nuestros escritores de arte lo puramente noticioso, los datos o aseveraciones que puedan servir de subsidio a la historia artística. Más de una vez, al usar los tomos de las *Fuentes...*, hemos podido darnos cuenta de que Cantón no recogió, en cambio, en sus páginas, los textos que incluyeran la poca o mucha teoría estética que esos libros pudieran contener y esta no inclusión de lo teórico en su antología señala muy claramente ciertas limitaciones de Sánchez Cantón en cuanto a la consideración estética del arte, así como una temerosa desconfianza de las ideas generales, actitud que heredó de una generación erudita y positivista y que coincidía con su formación y sus tendencias personales.

Ediciones de viejos libros y de documentación antigua tuvo siempre gusto en preparar; la primera, la de los *Documentos de la Catedral de Toledo*, coleccionados por Zarco del Valle, dos volúmenes publicados por el Centro de Estudios Históricos en 1916; en 1921 dio a luz la traducción castellana por Denis de los diálogos *De la Pintura antigua* de Francisco de Holanda; muchos años después, en 1956, hizo una nueva edición del *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco. Como publicó también los *Inventarios* de los bienes de Felipe II y creo que aún dejó de mencionar otras publicaciones más de este carácter. Incluso algunas de sus interesantes contribuciones al estudio de nuestros grandes artistas consistieron en publicación de inventarios o documentos; así su *Librería de Velázquez* (1925)

y su *Librería de Juan de Herrera* (1941). Como también sus aportaciones más señaladas a la biografía de Velázquez y Goya consistieron en la publicación de documentos e inventarios hallados por personas no especialistas que los confiaron a la pericia de su comentario: *Cómo vivía Goya* (1946) y *Cómo vivía Velázquez* (1952).

No pretenden estas páginas, en las que condenso y preciso mi intervención verbal del día en que la Corporación recordó la figura de Sánchez Cantón, en la sesión del lunes 29 de noviembre de 1971, y primera celebrada por la Academia después de la muerte del que había sido su Director, hacer una labor enumerativa o bibliográfica. Sólo pretendo trazar las coordenadas de su figura a través de su vida e intentar definir su personalidad singular. Trato, sobre todo, de fijar la posición de Sánchez Cantón dentro de la disciplina histórico-artística hacia la que orientó su vida después de recibir la incitación y pasar por el magisterio de D. Elías Tormo.

Tormo y sus compañeros de las oposiciones de 1902 constituyeron la primera generación de profesores universitarios de Historia del Arte en España. La relativa juventud de esta promoción al acceder a la cátedra (me refiero, principalmente, a Ovejero, Tormo y Jordán de Urríes, ya que Bonilla dejó de cultivar esta disciplina para seguir otros caminos), juntamente con la escasa diligencia del Estado en crear nuevas cátedras de esta especialidad, originó un bache en la necesaria y deseable secuencia con la siguiente generación, tan conveniente para el desarrollo normal de una enseñanza que había sido creada hartamente en nuestros estudios universitarios. Es verdad que hubo, sí, una generación intermedia, la que representaron Apraiz o Domínguez Berrueta, no muy alejados en edad de los antes mencionados, aunque poco diligentes en dejar obra escrita, pero la realidad es que pasaron bastantes años antes de que se presentaran otras oportunidades de proveer nuevas cátedras para los jóvenes que maduraban, como Cantón, en el tercer decenio del siglo xx. Cuando se anunció la cátedra de la Universidad de Granada, Sánchez Cantón era el primero y casi el único entre los posibles candidatos. Fue, realmente, el único opositor; tenía ya un *curriculum* honorable: era auxiliar de Tormo en la cátedra de Madrid y colaborador suyo en el Centro de Estudios Históricos, trabajo que

ensanchó el panorama del joven estudioso galaico con la asidua frecuentación de otros colegas y maestros, especialmente de D. Manuel Gómez Moreno.

El Museo del Prado, que tarda todavía, a pesar de los años transcurridos, en ponerse al nivel que le corresponde como una de las grandes colecciones de pintura del mundo, estaba, en el segundo decenio del siglo xx, estancado en una organización pobre y anacrónica y en manos de pintores de historia a los que, por haber obtenido medallas en los certámenes nacionales o internacionales, el Estado español suponía capaces de regir una pinacoteca. Se desconocía con ello que la museografía y la disciplina de la catalogación de las pinturas eran especialidades que habían logrado su plena madurez y autonomía dentro de los saberes de precisión histórica y que no podían confiarse a artistas o aficionados. Estamos en el último tercio del xx y el Estado español sigue sin tomar plena conciencia, a pesar de que se charle mucho de técnica y de investigación, de lo que exige de rigor, de formación y de especialización un Museo de Arte. Antes eran pintores; ahora, a veces, es peor: plumíferos, zascandiles entrometidos o gentes mundanas de mayor o menor afición se atreven a ocupar las direcciones de los museos, acaso con menor dedicación y gusto que los pintores del xix.

El anacronismo de esta situación, en lo que al Prado se refería, fue caballo de batalla del tenaz y voluntarioso D. Elías Tormo, quien no sólo fue, en su tiempo, uno de los mejores conocedores de los museos europeos, sino que condenaba el atraso español en este campo donde quiera que podía hacer oír su palabra. Se consiguió al fin, en 1912, la creación de un Patronato para el Museo del Prado que intentase renovar su arcaica organización; una de sus primeras iniciativas fue la creación, bien necesaria, de algo —hay que decirlo con vergüenza— que era en el Museo desconocido: una Comisión catalogadora, aunque con sólo dos plazas modestísimamente remuneradas para jóvenes investigadores universitarios con vocación por la historia del arte, Comisión que podía ir preparando el estudio sistemático y al día de los fondos del Museo. Para las dos plazas fueron designados, en 1913 y a propuesta de Tormo, Sánchez Cantón, recién doctorado

entonces, y su amigo —que también lo fue mío— Juan Allende-Salazar, persona de gran lectura, muy formado como conocedor de pintura por su gran familiaridad con los museos de Europa y dotado de una gran sensibilidad y una prodigiosa memoria visual. La Comisión catalogadora prometía ser el embrión de un órgano fundamental para la reforma que el Prado necesitaba, pero, desgraciadamente, los cambios políticos y la falta de un criterio firme y seguro, auténticamente interesado en la actualización de la función de los museos españoles, no permitieron que esta reforma inicial tuviera hasta el presente —y han pasado sesenta años— el fruto debido. Como no se ha conseguido, por falta de consignaciones y de voluntad, que el Museo tenga la rica y especializada biblioteca —¡pública, claro está!— que el Prado y los estudiosos necesitan. Con todo, la Comisión catalogadora fue útil, a pesar de que las remuneraciones del personal siguieron siendo modestísimas; su existencia ha permitido que en ella iniciáramos nuestro entrenamiento algunos de los que, doctorados en Madrid, mostramos vocación por la historia de la pintura: Angulo, Camón, el que esto escribe, Pérez Sánchez y algunos más que por allí pasamos.

La colaboración de Cantón y Allende-Salazar se forjó en esta Comisión y dio prometedores frutos al abrir la Junta de Iconografía Nacional —dejada morir ignominiosamente hace unos años— un concurso para premiar un libro sobre “Retratos del Museo del Prado”, concurso que ganaron Allende-Salazar y Cantón con un trabajo que abundaba en novedades y rectificaciones al catálogo del Museo y que hizo esperar que esta renovación se extendiera, en la misma medida, al catálogo total de nuestra primera pinacoteca.

Los museos, aun el del Prado, brindaban entonces poco porvenir a los estudiosos españoles, faltos de la adecuada atención administrativa y de las consignaciones necesarias. Por ello Sánchez Cantón, aun no sintiendo, como no la sintió nunca y él me lo confesó alguna vez, una gran vocación por la enseñanza, se vio, no obstante, obligado a hacer oposiciones a las cátedras que seguían aún denominándose de “Teoría de la literatura y de las artes”; el forzado destino de los universitarios que a estos estudios se dedicaban era ser profesores, ya que entonces —y ahora— eran hartos es-

casas las especializaciones e ínfima la remuneración de lo que en la jerga económica se llaman *puestos de trabajo*, en otras direcciones del campo de las humanidades.

Obtenida la cátedra a fines de junio de 1922, siete días después era Cantón nombrado subdirector del Prado, recién muerto Aureliano de Beruete y Moret, el hijo y homónimo del gran pintor y conocedor de arte, fallecido diez años antes. Y al Museo quedó ya ligado de por vida Sánchez Cantón y al Museo dedicó la mayor parte de sus horas, aunque las circunstancias le hicieron esperar con harto dilatado plazo la culminación de su carrera como director de aquella pinacoteca, ya que, muerto prematuramente Beruete, fue nombrado para sustituirle el pintor y retratista palatino D. Fernando Alvarez de Sotomayor, al que sólo sucedió Cantón cuando estaba ya a las puertas de la edad reglamentaria para la jubilación, a la muerte del pintor galaico en 1960. Ya director, al cumplir los setenta años, el Ministerio pareció desear su continuación al frente del Prado sin atender al legalismo de la edad, legalismo del que otros, con menos títulos y servicios, se evadieron cuando tuvieron aldabas para ello. Había, además, el precedente del propio Sotomayor, que siguió en la pacífica posesión de la dirección del Prado hasta su muerte, a la avanzada edad de ochenta y cinco años.

Pero, pasado algún tiempo, inesperadamente, después de haber celebrado en 1963 sus bodas de oro con el Museo, Sánchez Cantón, por una disposición que a otros no alcanzó y en la que el oportunismo pudo ser mayor que el deseo de legalidad, hubo de cesar al frente del Museo del Prado con el relativo consuelo de ser designado director honorario. La salud de Cantón estaba ya bastante quebrantada, pero creo que el impacto psicológico de aquella inconsiderada decisión impaciente, al apartarle de su Museo, precipitó su decadencia física, agravada con el efecto moral de su cese. Varios accidentes y dolencias acabaron recluyéndole en su casa de Pontevedra durante cerca de dos años, y allí murió, en su tierra natal, el 27 de noviembre de 1971 (1).

(1) Con todo y ser el Museo parte primordial y dedicación preferente de su vida, no estuvo ésta ocupada exclusivamente por él. La sola enumeración de los cargos y preeminencias que

La carrera de Sánchez Cantón fue rápida y ascensional, aunque acaso esa misma precocidad en el éxito hizo que su vida estuviese demasiado abrumada por cargos y situaciones administrativas que recayeron sobre él y que, sin duda alguna, apartan al hombre de estudio y de trabajo de su dedicación a su obra propia y le llevan a comprar las preeminencias que a lo administrativo van anejas con algunas positivas renunciaciones. Sánchez Cantón sintió acaso en el fondo de sí mismo el valor de lo que cedía en su concesión al papel social que, por otra parte, parecía compensarle de otras insatisfacciones; no obstante, el azar o quizá más bien su cautela y su buen gusto —porque no sé si en este campo hubo de resistir alguna tentación—, no imbricaron nunca, a lo largo de su vida, su brillante carrera profesional con los senderos de la política. Lo que no deja de ser sorprendente cuando consideramos la historia de nuestro país durante la existencia de Cantón. Hubiera tenido cierta lógica verle llegar, por lo menos, a la dirección de Bellas Artes, que sin duda hubiera desempeñado con tino y responsabilidad, no siempre frecuentes. Ignoro si este hecho tiene alguna explicación interna. Cantón, que guardó sus puestos y preeminencias a lo largo de años agitados y de tres regímenes distintos, fue siempre un funcionario leal, circunspecto y cumplidor de su deber bajo ministerios y orientaciones políticas diversas y aun opuestas. Fue ello, sin

alcanzó Cantón sería fatigosa en un recuerdo necrológico que desea ser más memoria que catálogo. Ya hemos dicho cómo fue el más joven de los académicos de Bellas Artes al ser elegido a los treinta y cuatro años y tomar posesión meses después. Nueve años más tarde lo era también de la Historia (1934) y en 1949 le eligió como miembro numerario la Real Academia Española. Tras la guerra civil, en la que conoció amargos trances como única autoridad del Museo del Prado, una nueva laxitud en la Administración permitió —contra su tradición legal antigua— la duplicidad de cargos oficiales; Cantón se incorporó de nuevo a la enseñanza y catedrático de Historia del Arte fue desde 1943 hasta su jubilación, en la Facultad de Madrid, de la que fue decano también unos años (1950-58) y después vicerrector de la Universidad, desde 1958, puesto que siguió desempeñando después de jubilado. Como fue muchos años consejero, presidente de Sección y, finalmente, vicepresidente del Consejo de Instrucción Pública, luego llamado de Educación Nacional. Su carrera académica la culminó, caso poco frecuente, como director de dos Reales Academias: de la Historia (1958) y de Bellas Artes (1966). Para el que desee una puntual relación de los cargos, honores y condecoraciones que Cantón alcanzó con copiosa abundancia, no fácilmente otorgada en España sin pactar con la política, véase el folleto-resumen editado por la Diputación Provincial de Pontevedra: *Francisco Javier Sánchez Cantón (1891-1971)* (12 páginas, sin numerar, impresas en el Hogar Provincial de Pontevedra).

duda en gran parte, un triunfo de su prudencia y su dominio de sí mismo. Pero los cargos que asumía o aceptaba los servía con asiduidad escrupulosa, con indiscutible laboriosidad y ese sentido del deber que le eran peculiares, así como con un cierto empaque de dignidad austera y fría que parecían distanciarle de los que con él habían de tratar. Es que, fundamentalmente, era Cantón un hombre tímido que parecía abroquelarse en la respetabilidad de sus cargos con una guardia defensiva, sin cultivar la sonrisa ni la amenidad. Exigente consigo mismo, lo era, hasta con dureza, para los demás, y su frecuentación de la sociedad madrileña y de los salones aristocráticos no ablandó sus aristas ni le entrenó en la flexible mundanidad del trato humano para el que, en cualquier esfera, una punta de humor indulgente es ingrediente imprescindible. En cualquier lugar en que se hallase —cátedra universitaria, junta académica, reunión oficial o salón mundano— estaba como cumpliendo un deber impuesto, sin concesiones al soslayo a cualquier ductibilidad amigable. Su talante y sus palabras eran discretas y comedidas, aunque a veces sus reacciones de tímido tuvieran matices de impaciente brusquedad que sorprendía a los no prevenidos. Su aire alejado y como ausente —“aparente sequedad distante”, decía en un artículo necrológico su compañero y paisano Isidoro Millán— retraía a las gentes que hubieran estado dispuestas a acercarse a él con disposición considerada y favorable, basada en la estimación de sus dotes efectivas. No desvelo ningún secreto al referirme a su habitual actitud concentrada y hermética que ponía distancias entre él y los demás y aislaba su intimidad, que pocos, sí algunos, alcanzaron; la realidad es que por su rostro impasible pasaba a veces como la sombra de una secreta amargura íntima. Quizá bajo ese gesto, que hacía el efecto a muchos de aparente superioridad desdeñosa, había un contenido anhelo de mayor contacto humano o algún reprimido impulso afectivo que el rígido control que ejercía sobre sí mismo le impedía expresar y dar ese último paso que podía conducir a la efusión o a la amistad. Trascendía esa actitud a su propia obra de historiador o estudioso; sus trabajos eran siempre escrupulosos, comedidos, muy atentos a los datos y los documentos conocidos, evitando toda libertad en el camino de las hipótesis, de las síntesis gene-

ralizadora y, por supuesto, del entusiasmo. Sus conclusiones u observaciones eran expuestas asimismo en lenguaje correctísimo, cuidado, de muy académico estilo, siempre muy preocupado por el purismo de sus palabras y expresiones y tocado levemente de un cierto gusto por giros arcaicos debidos a su familiaridad con los escritores clásicos.

Recuerdo, entre las pocas anécdotas que de Sánchez Cantón pueden apuntarse, que acabado de publicar su libro sobre *Los retratos de los reyes de España*, al encontrarme con él en una reunión privada, me acerqué para felicitarle y para ofrecerle, con toda cordialidad, una leve rectificación. Expresaba Cantón en el libro su extrañeza de que Zuloaga no hubiese retratado a D. Alfonso XIII, y yo, que estaba entonces preparando mi libro sobre el pintor vasco, le dije que en mi indagación encontré que Zuloaga había, efectivamente, pintado una vez al Rey con hábito de las Ordenes militares y que, por causas diversas, el retrato había quedado en el estudio del pintor, siendo destruido durante la guerra civil. Cantón se extrañó de no haber tenido noticia de ello, pero, en todo caso, me dijo que, aun sabiéndolo, no le hubiera parecido discreto decirlo, a lo que yo le repliqué que sin indiscreciones no era posible hacer verdadera historia. Como también, no puedo menos de recordarlo, en otra ocasión en que hube de intervenir en una sesión académica entre otros oradores, se vino a mí derecho, recién acabada la solemnidad, para decirme breve y cortantemente: “Lo de usted ha sido lo único bueno que se ha oído aquí esta tarde.” Los que trataron a Cantón saben muy bien cuán parco era en decir palabras amables y si lo cuento no es, naturalmente, por mí, sino por él mismo, por contribuir a dar una idea justa de su compleja personalidad.

Había Cantón leído mucho y bien de literatura española, como ya se ha dicho, su verdadera inclinación primaria, y eso daba a su prosa ciertas calidades y cierto ritmo no siempre hallado en los escritos de los eruditos de arte español. Puede, en cambio, comprobarse que su curiosidad por los clásicos o los teóricos de la historia del arte, y más aún por la producción historiográfica contemporánea extranjera, era mucho menor; parecía, en realidad, desdeñar esa tendencia moderna a considerar el arte en función de la historia y de las ideas, orientación que ha dado su interés re-

novador a los grandes historiadores del arte alemanes o ingleses principalmente, y que a mí, por el contrario, me atraía desde mis tiempos de estudiante. No obstante, si alguna vez no dudó en manifestarme su escasa benevolencia por algún ensayo mío, más expositivo que personal, realizado en ese campo, en otras ocasiones no vaciló en venir personalmente —*rara avis*— a expresarme su elogio por algún libro mío recién publicado, lo que señalé con piedra blanca en la historia de mis relaciones personales con Cantón, porque pocos prodigaron menos que él las palabras de alabanza o estimación para los trabajos de sus colegas. Y creo que esta actitud suya más que una posición negativa *a priori* delataba, en cierto modo una punta de insatisfacción consigo mismo en su fuero interno, porque los que exigen mucho a los demás, si son sinceros, han de ser exigentes consigo mismos también, porque miden todas las realizaciones, las suyas y las ajenas, con la medida, no de lo que han conseguido, sino de lo que hubieran deseado realizar. El perfeccionista es siempre un descontento y la benevolencia no fue un fácil don para nuestro desaparecido director.

Creo que no invento nada al decir esto porque en alguno de los pocos momentos en que me sentí más cerca de Sánchez Cantón me pareció más humano de lo que habitualmente solía presentarse y aun casi propicio a una actitud amistosa para la que yo, por temperamento y por estimación de sus cualidades positivas, hubiera estado siempre bien dispuesto. Así, en un viaje que realizamos a Alemania en 1959 con otras personas invitadas por el Gobierno federal, en alguno de los pocos momentos en que descansábamos de nuestro cargado recorrido por museos e instituciones culturales, vi asomarse a los labios de Cantón, ante una taza de té, alguna punta de confidencia melancólica, al hablar de lo que había sido su carrera y de cuán distinta la hubiera deseado. No obstante, días después, de vuelta ya a España, al encontrarnos de nuevo en juntas, academias o reuniones, volvía a la actitud reservada y rígida como si quisiera hacer olvidar los breves instantes en que pareció *bajar su guardia*. *En guardia*, esa es la palabra; parecía habitualmente en guardia contra todo y contra todos y aun respecto de sí mismo, como si temiera perder, en un descuido, un ápice de esa respetabilidad que aun los menos afectos a él le reconocían.

Un aspecto había en la personalidad de Cantón en el que parecían ablandarse sus rigores y altiveces; Cantón era otro cuando en su tierra natal se hallaba, cuando se encontraba entre sus paisanos o se ocupaba con algo que hiciera relación a su entrañable y amada Galicia. Ya en su discurso de ingreso en la Academia de San Fernando nos dejó un resquicio por el que adivinar un rincón de tierna saudade cuando, desde Madrid, pensaba con nostalgia en los verdes paisajes y en el húmedo y blando ambiente de su Galicia meridional, en su región nativa de las rías bajas. Acaso las únicas emociones que llegaron a caldear sus palabras y asomaron a los puntos de su pluma fueron las que esmaltaban su recuerdo de aquel país de su nacimiento. Galicia y los temas gallegos, a los que dedicó una buena parte de su producción escrita, parecían ablandar su sensibilidad y hacerle más humano (2). Parecía a veces como si sus triunfos personales en Madrid no le borrarán el sentimiento de hallarse desterrado en la capital, aunque Madrid no le escatimase, a lo largo de su vida, honores y favores. Todo lo gallego le era afecto y sólo ante los temas o los hombres de Galicia parecía dulcificarse hasta la afectividad, a veces hasta la benevolencia. Importa destacar esta parte de su personalidad porque al tratar de diseñar la de cualquier semejante hemos siempre de tener en cuenta la complejidad del ser humano. Cuando juzgamos a un hombre carecemos siempre, por lo menos, de la mitad de la información necesaria, porque desconocemos, en todo o en gran parte, la intimidad última del personaje; y el valor de esta incógnita ha de pesar al establecer o intentar una ecuación correcta entre lo que la apariencia nos ofrece y lo que la realidad profunda es o ha sido. Este velado y positivo sector de la personalidad de Sánchez Cantón, este venero de afectividad sofrenada, desviado hacia lo regional, ha de ser tenido en cuenta para un objetivo juicio sobre persona que no ofreció demasiados resquicios para penetrar en el mundo de su sensibilidad interior.

(2) El Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, de Santiago de Compostela, que él dirigió, recogió en una exposición (diciembre 1971-enero 1972) y en un catálogo la bibliografía de temas gallegos de Sánchez Cantón que comprende más de ciento cincuenta títulos.

Me abandono a esta evocación interpretativa de la personalidad un tanto problemática de Sánchez Cantón porque, pese a su reserva y a la escasa cordialidad que prodigó, ahora, al desaparecer de entre nosotros, al darnos cuenta de que su presencia y autoridad pesaban efectivamente en el mundo a que estaba ligado, compruebo que, por ser discípulos del mismo maestro, por pertenecer a un mundo común de ambiente profesional, hallo a Sánchez Cantón inevitablemente unido a recuerdos, experiencias y frecuentaciones que fueron importantes para mi existencia personal. Y experimento su ausencia como la pérdida de muchas cosas que, en cierto modo, nos eran comunes y que con su muerte han sufrido inevitablemente. Esta comprobación, reforzada por el sentimiento de lo irreparable, deja, inevitablemente, el trasfondo de melancólica pesadumbre que nos produce ver desaparecer una presencia que nos ha sido habitual y próxima durante muchos años. Y sentimos entonces con verdadera nostalgia la pérdida de una posibilidad amistosa de relación humana, anulada definitivamente por la muerte.

Porque, por otra parte, nos acercaban algunas cosas importantes. En primer término, nuestra relación con nuestro común maestro. Cantón había sido el discípulo predilecto de D. Elías Tormo en la primera parte de su vida de catedrático y yo había estado muy próximo a él en la segunda. Y ambos, Cantón y yo, pese a las diferencias que pudieran distinguarnos, habíamos sido fieles a la rigurosa actitud del maestro frente a ciertas condescendencias equívocas que ya empezaban a darse en España, más tardía en ello que otros países más ricos, en cuanto a la promiscuidad sospechosa entre el profesor o crítico de arte y el experto al servicio de los marchantes. Ya en las páginas XII y XIII del libro de Cantón y Allende sobre los retratos del Prado se escribía con optimismo, que luego los tiempos desmintieron, que “no llegó a arraigar en nuestro suelo la planta maldita del *crítico comerciante*”. Tormo y sus discípulos —Cantón y el que esto escribe— fuimos siempre inflexibles en nuestra condenación de los que hacen mercadería de su saber —a veces de su pseudosaber— en materia de arte. Pero la planta maldita ha crecido ya en nuestro suelo, desgra-

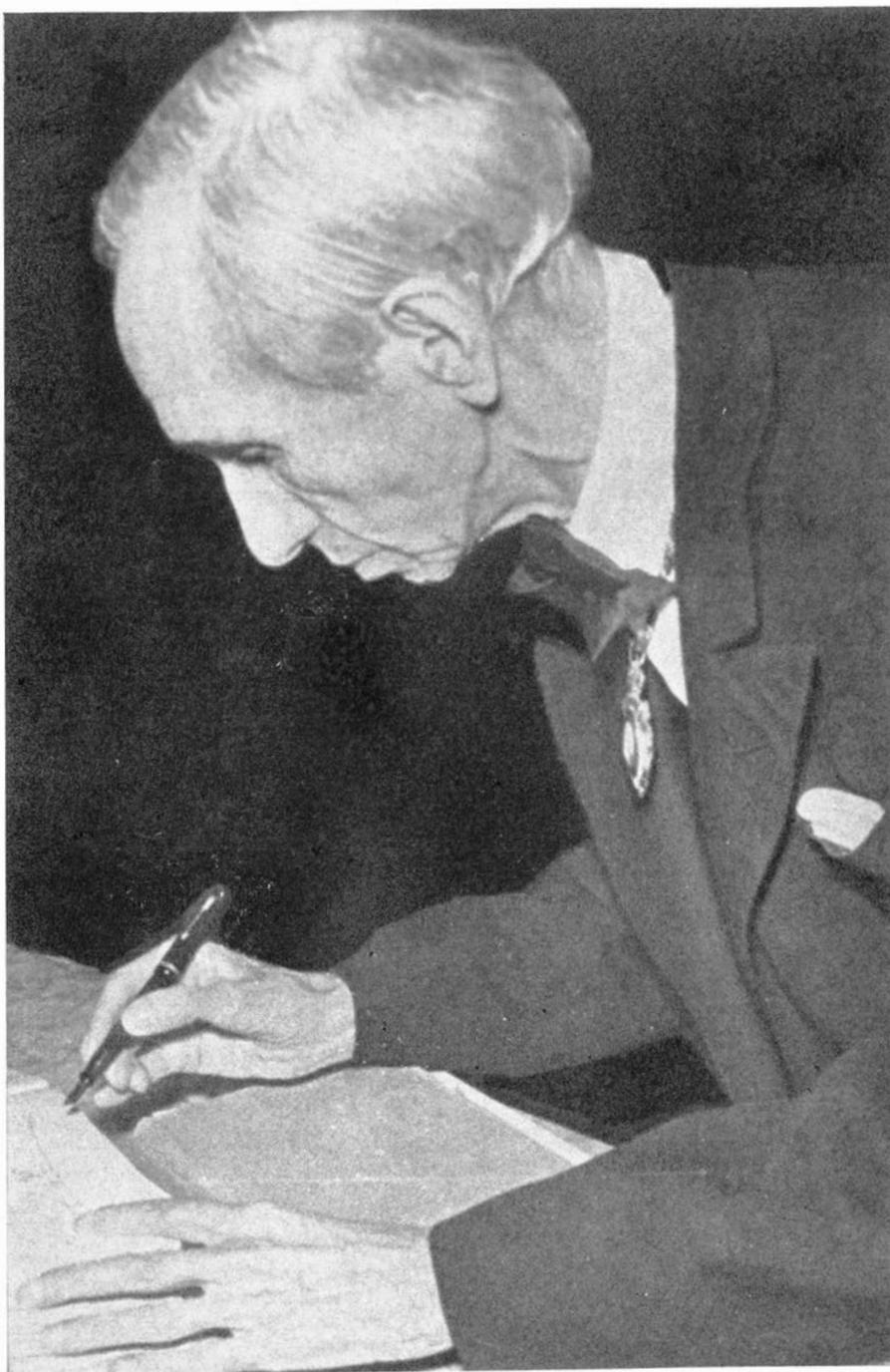
ciadamente, como la mala cizaña... Esta afinidad capital, derivada de nuestras comunes convicciones, nos acercaba a Cantón y a mí pese a otras divergencias o esquiveces ocasionales que el trato y el mundo suelen siempre hacer inevitables.

Estas palabras, que reflejan, *ex abundantia cordis*, las que hube de pronunciar en memoria del decano y director de nuestra Academia de Bellas Artes, creo que son el más sincero homenaje que puedo rendir al colega desaparecido, cuyos largos años de miembro ilustre de esta Corporación dejarán en ella imperecedero recuerdo. Descanse en paz.

NOTAS NECROLOGICAS
DE DON EDUARDO MARTINEZ VAZQUEZ
(1886-1971)

POR

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI



El pintor D. EDUARDO MARTÍNEZ VÁZQUEZ

CUANDO en la sesión del 13 de diciembre de 1971 el Secretario de la Corporación me hizo el encargo de pronunciar las palabras conmemorativas de evocación de nuestro compañero el pintor D. Eduardo Martínez Vázquez, hube de improvisar recurriendo a mis recuerdos del compañero muerto en avanzada edad. Había sido el finado compañero mío de claustro en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, donde fue profesor de la Cátedra de Paisaje desde 1939 hasta su jubilación. Tardíamente ingresado en la Academia, veinte años después, poca compañía pudo hacernos en nuestras tareas y en su asistencia a las sesiones ordinarias; sus dolencias, gravadas por una hemiplejía, le impidieron seguir la vida académica y es muy probable que Martínez Vázquez haya sido uno de los miembros de la Corporación que asistió a menos sesiones de nuestros lunes.

Yo recordaba, no obstante, bastante bien, lo que Martínez Vázquez había representado en la pintura española, madrileña por mejor decir, de la primera mitad del siglo xx y a estos recuerdos me atuve para su póstumo elogio en términos que poco tendrían que ser rectificadas cuando, algún tiempo más tarde, su hijo Rafael, profesor también de la Escuela de San Fernando, me ofreció unos apuntes biográficos de su padre que merecerían publicarse íntegramente, pero de los que tomaría los datos indispensables para la armazón cronológica de estas notas de académica necrología. En las Exposiciones nacionales que frecuenté desde mi niñez se exhibían los paisajes de gran tamaño de Martínez Vázquez con temas de montaña —Gredos sobre todo— y valles penumbrosos penetrados de una tonalidad de pardo ocre, en contraste con las nieves de las cumbres lejanas. Sin duda estos recuerdos que parecían vagos se referían a imágenes concretas de los cuadros de un cierto épico romanticismo que había visto del pintor.

Sobre todo, de los lienzos del paisaje de valles abulenses bajo las crestas nevadas de Gredos.

En efecto, en relación con las tres direcciones del paisaje en la generación de Martínez Vázquez: paisaje tradicional, con énfasis romántico y tendencia a las paletas sordas, que respondían al ejemplo y la enseñanza de Muñoz Degraín; paisaje rutilante, luminoso, sorollesco, siguiendo la huella del maestro valenciano de las playas levantinas, y paisaje arquitectónico, construido, menos realista que refinado y sólido (Vázquez Díaz), Martínez Vázquez va a representar la primera de esas tendencias con afinidades a las entonaciones de Muñoz Degraín, aunque con menos desbordada fantasía y sin las osadías coloristas en que a veces se embarcaba aquel maestro que también profesó el paisaje muchos años en la Escuela de San Fernando. Porque el paisaje delicado, sensible e intimista de Beruete o Regoyos fue en aquellos años un rincón poco atendido por la pintura académica.

Eduardo Martínez Vázquez, hijo de un médico, nació en un pueblo de la provincia de Avila, Fresnedilla, el 9 de mayo de 1886. Estos parajes de Avila que tantas veces habría de pintar no fueron el paisaje habitual de sus primeros años porque su padre fue pronto trasladado a un pueblo de la provincia de Badajoz, Mirandilla, y en Extremadura vive durante su infancia. Los apuntes biográficos de su hijo Rafael, sucesor de su padre en la cátedra de San Fernando, nos dicen, entre otros detalles interesantes (1), que el muchacho que era Eduardo Martínez Vázquez descubrió el arte y la belleza antigua visitando Mérida con su progenitor. Era la llamada vocacional. El niño, impresionado por las piedras de la vieja ciudad romana, sería pintor y pintor paisajista.

La familia de Martínez Vázquez trasladó después su residencia a Paracuellos de Jarama; estudia en Alcalá de Henares y su vocación por la pintura se va afirmando, como es habitual, contra la voluntad de su familia; los padres ven siempre en el arte o en las carreras *inútiles* una

(1) Los apuntes de Rafael Martínez merecerían muy justamente publicarse íntegros; yo no puedo sino utilizar algunos de sus datos para completar la improvisada silueta que hube de recordar en la sesión de la Academia dedicada a su memoria.

aventura peligrosa. Se pide la opinión sobre los trabajos incipientes del muchacho a algún pintor de solvencia; Cecilio Pla reconoce las cualidades de aquellos ensayos y aconseja a la familia que el futuro pintor siga los estudios de la Escuela de Bellas Artes. Era la escuela en la que enseñaban Garnelo, Pla, Moreno Carbonero y Muñoz Degrain. Era el momento de la revelación de Sorolla. Martínez Vázquez entra en la Escuela y siente, desde el primer momento, la atracción de Muñoz Degrain, de quien será un fiel discípulo. De él hereda una cierta grandiosidad romántica en la concepción del cuadro, los grandes formatos, resabios compositivos del autor de *Tempestad sobre Granada*, e incluso algún alarde de toque que entraba dentro de lo que vagamente denominaban entonces *impresionismo*. De joven tuvo que luchar ásperamente con la vida, como era normal en un pintor de principios de siglo en España. Se ayudó trabajando para los famosos escenógrafos Amorós y Blancas y de esta labor algo le quedó en cierta visión amplia, que no habría inconveniente en llamar escenográfica, en sus cuadros posteriores pintados pensando en las medallas oficiales.

Su *curriculum* de pintor comienza en la Exposición Nacional de 1904, primer año en que manda óleos suyos al certamen; tres estudios de paisaje de medianas dimensiones (números 794 a 796 del catálogo) afirman ya el camino elegido. En 1906 vuelve a concurrir con tres estudios y un cuadro cuyo título está aún lastrado de romanticismo decimonónico: *El último adiós* (números 699 a 702 del catálogo). En ambas exposiciones sus estudios merecieron del Jurado sendas menciones honoríficas. Sus envíos a la Nacional de 1908 son dos estudios de interior y un cuadro de género (*Un religioso precoz*) y se incluyen en el catálogo con los números 502 a 505.

En la Exposición de 1912 su atención se vuelve ya al paisaje que había de conquistarle: la región de Gredos y su comarca. Expone un solo cuadro, pero más personal: *Un molino del valle del Tiétar* (número 554 del catálogo). La atracción por aquellos paisajes a los que va a quedar ligado su arte le vincula definitivamente a ellos; este año encuentra en aquella región su esposa y, aun residiendo en Madrid los inviernos, la frecuentación de aquellos grandiosos panoramas en algunos meses del año influirá sobre su pintura. Esta concentración produce en seguida su fruto,

ya que en la Exposición de 1915 expone dos lienzos: uno de ellos, de grandes dimensiones, *Sierra de Gredos* (núm. 417, de 1,80 × 2,50 metros), y otro menor que titula *La plaza del feudo* (núm. 418, de 0,80 × 1,30 metros). Contrariamente a la regla, el cuadro de menor tamaño es el que obtiene la atención del Jurado, que le premia con la tercera medalla.

Martínez Vázquez ha encontrado su género. En la Exposición de 1917 presenta otro cuadro de gran formato: *La majada (Sierra de Gredos)*, de 2,20 × 2,99 metros (núm. 248 del catálogo). Su vocación por las dilatadas *visiones* muñozdegrainescas y su vinculación a la región de Gredos se hermanan en cuadros como éste o como los que presenta en 1920: *La joya de Guisando* y *Chubasco en la Sierra* (números 211 y 212 del catálogo). Desde 1915 era profesor auxiliar de Paisaje de la Escuela de Madrid junto a su maestro; comienza a recorrer España, a veces con alumnos, ensayando su pincel ante nuevos rincones de nuestra tierra. La Exposición de 1922 refleja, junto a su atención a los familiares motivos serranos (*La Perla de Gredos*, núm. 325 del catálogo), la aparición de otros paisajes en su obra (*Covachas del Sacro Monte, Granada*, núm. 326).

Fue en 1924 cuando remató en la Exposición Nacional la carrera de las medallas; presenta dos cuadros dentro de su técnica favorita: *Las nieves del Cirbunal, Gredos* (1,75 × 1,87 metros, con número 328 del catálogo) y *Una majada, Guisando, Gredos* (1,10 × 1,37, núm. 329). El primero de estos dos cuadros, muy característicos del autor, de su inspiración y de su paleta, obtuvo una de las tres primeras medallas otorgadas; sus compañeros de premio fueron Ortiz de Echagüe y Ramón de Zubiaurre. El Jurado lo habían constituido: Rodríguez Acosta, Hermoso, Alcalá Galiano, Moisés y Lloréns.

No es su concurrencia a las exposiciones nacionales lo único notable que jalona su carrera, aunque en los pintores de aquella época es inevitable la referencia a los certámenes oficiales —casi no había otros— y a los premios obtenidos, porque indican, con todas las salvedades forzosas, una medida en la estimación social de la obra de un artista de aquellas fechas en nuestro ambiente español. Pero Martínez Vázquez había cultivado también las exposiciones individuales, no sólo en Madrid, sino en otras capitales:

Bilbao y Barcelona, por ejemplo. La llamada gripe española de 1918-19 le deja viudo a los treinta y tres años, pero el destino le lleva a contraer segundas nupcias otra vez bajo las cumbres de Gredos, lo que refuerza su vinculación a aquel paisaje que imprime carácter a su obra; “el pintor de Gredos”, llegó a llamársele justamente por esta dedicación.

Tarde ya, hizo el viaje a París, y como tantos otros pintores españoles admira y sintoniza con el impresionismo, pero no le sorprende, porque muchos pintores españoles, impresionistas a su modo, sabiéndolo o no, le han habituado a esta visión y a esta transcripción de la realidad.

La primera medalla no le retrae de acudir de nuevo a las Exposiciones nacionales. Sin dejar de reflejar en sus lienzos el paisaje de Gredos, gusta ahora de pintar la figura; tipos serranos y populares que le hicieron alguna vez ser nombrado “El Gabriel y Galán de la pintura”. Dentro de esta línea está *El rabadán y su hato*, presentado a la Exposición de 1926 (número 20), en la que figuró también *La rondeña* (núm. 13). En 1932 presentó el retrato de su hija (núm. 11) y en 1934 exhibió paisajes de Galicia (*Los hórreos de Combarro* y *El Crucero*).

Pasa la guerra civil en Madrid y, una vez terminada, hace oposiciones a la Cátedra de Paisaje de la Escuela de Bellas Artes; recuerdo que el cuadro con que ganó la oposición, un rincón del Jardín Botánico, estaba tratado con mayor riqueza de color que otros suyos y con un método que se aproximaba al puntillismo. Recuperada su vocación y afirmada con la cátedra que fue de su maestro, cuando Martínez Vázquez vuelve a presentar cuadros en la Exposición de 1943 su veta de paisajista de la serraña abulense vuelve a afirmarse con tres cuadros: *Invierno*, *Sierra de Gredos* y *Niebla* (números 4, 15 y 63 del catálogo). Pero en los años siguientes sus deberes de profesor de paisaje le llevan con sus alumnos a recorrer diversas regiones de España o de Marruecos, ante cuyos paisajes trabaja con el mismo afán de sus propios estudiantes, y así, en la producción de estos años, que aquí no puedo consignar, se reflejan aspectos muy variados del paisaje español que presentó en exposiciones del Salón Cano, en Madrid, enviando otros a las nacionales; así, en 1952, sus *Tierras de Castilla en abril*, o el *Paisaje de Cuenca*, que presentó como pieza de re-

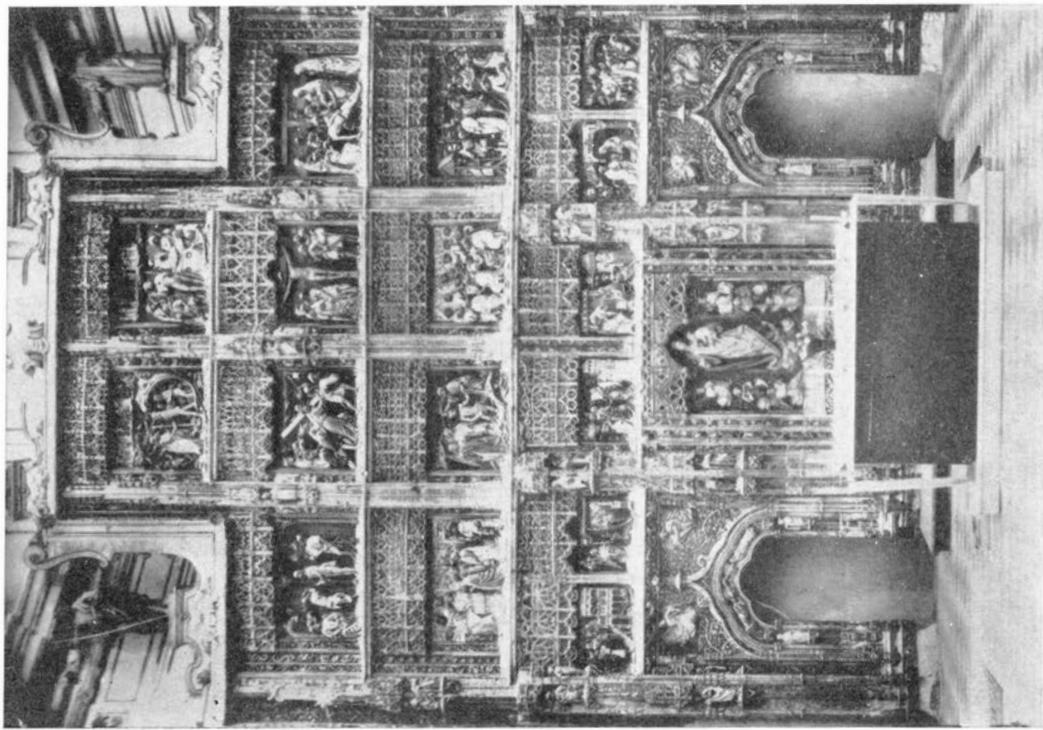
cepción al ser elegido Académico de San Fernando en 1959. Ocupaba el sillón que fue de Muñoz Degrain, satisfacción grande para el fiel discípulo.

Su salud era ya precaria; al filo de sus setenta años, en 1956, había sufrido una hemiplejía de la que pudo recuperarse, pero que le dejó mal-trecho y le impidió seguir pintando. A muy pocas sesiones académicas le permitió asistir su enfermedad y cuando murió el 10 de diciembre de 1971 era una sombra doliente de sí mismo. Descanse en paz el fecundo paisajista, el pintor de Gredos, el profesor entusiasta.

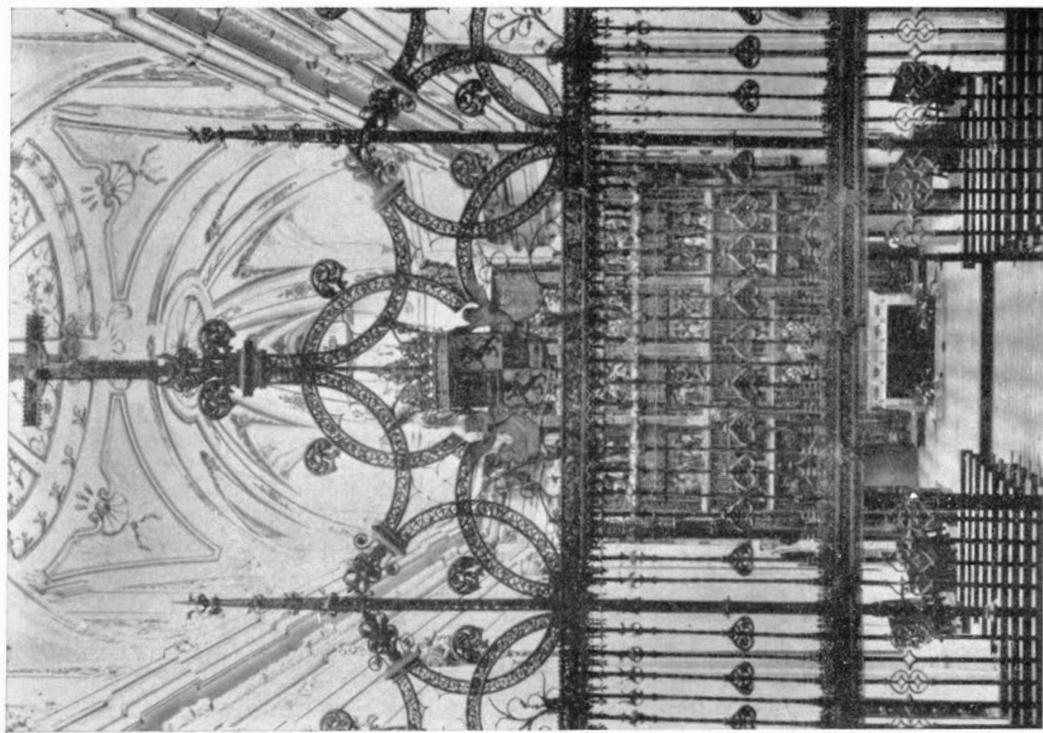
EL PAULAR, RESTAURADO

POR

EL MARQUES DE LOZOYA



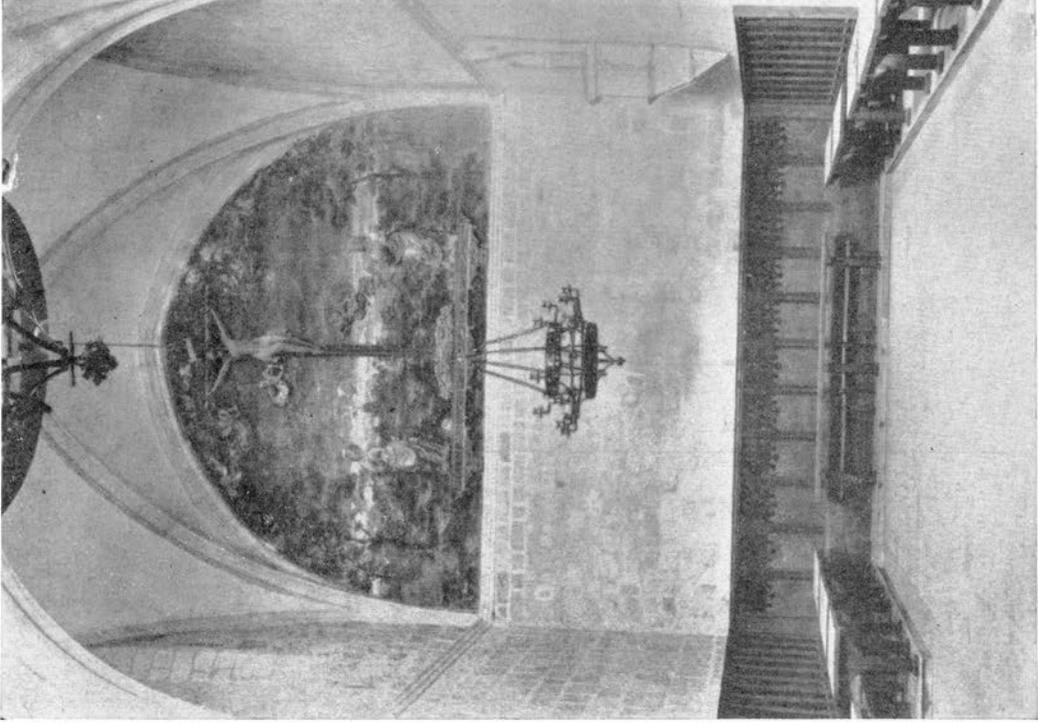
El retablo de alabastro de la iglesia de El Paular.



Vista general de la iglesia del Monasterio de El Paular, recientemente restaurada.



Imagen de Nuestra Señora en el retablo de El Paular, posiblemente del taller de Gil de Siloé.



El refectorio del Monasterio de El Paular después de la restauración.

SI hay en la vida algo profundamente triste, que llene el corazón de honda melancolía, que nos haga pensar en lo frágil y efímero de las cosas del mundo, es la ruina de una ciudad, de un monasterio, de un monumento cualquiera. Hay por esto en la literatura española toda una poesía de las ruinas, desde Rodrigo Caro, que se lamenta con Fabio de que la ciudad de Itálica, cuna de emperadores, sea campo de soledad, mustio collado, hasta Quevedo, que llora en un soneto lapidario:

*Miré los muros de la Patria mía
un tiempo fuertes, hoy desmoronados.*

Las generaciones románticas del siglo XIX se conmovieron del desmoronamiento de los viejos monasterios esparcidos por España en la bella prosa de Paxtot, de Balaguer, de Quadrado.

Pero, en cambio, nada más alegre que el contemplar como va cobrando nueva vida el cadáver insepulto de un monasterio abandonado. Poblet era hace poco un amontonamiento de maravillosas ruinas y una de las más grandes emociones de mi vida ha sido el volver a escuchar la liturgia de los monjes blancos bajo las bóvedas restauradas. Era yo casi un niño y cabalgando desde Segovia por el puerto del Reventón contemplé por primera vez el valle del Lozoya, tan unido a la historia de mi linaje. Pernocté aquella noche en el monasterio del Paular, entonces casi del todo abandonado. Era un día de abril y el claustro estaba todo tapizado de violetas. Yo recuerdo la pena inmensa con que en aquella alegre mañana —era el día de Pascua de Resurrección— recitaba los maravillosos versos de Jovellanos. El Paular se deshacía por momentos; poco después un incendio dejaba la torre mocha de su chapitel.

Pero ahora gracias a los monjes de San Benito, restauradores y repobladores de Europa, cada día podemos presenciar algo que resurge en este monumento venerable. Ya se podían concebir felices augurios desde el momento en que, con un inmenso sacrificio, los monjes negros vinieron a acampar entre las ruinas. El Paular era todavía una escombrera, pero una escombrera dotada de vida interior y esta vida fue surgiendo en la restauración de la iglesia, del claustro, de las dependencias monacales. Demos fervientes gracias al Patriarca de Europa por uno de sus grandes milagros: el milagro del Paular.

Una fase del milagro del Paular fue la restauración del refectorio. En él se cumple una de las partes esenciales de todos los planes monásticos, aun de los sistemas más austeros: el que los monjes vivan su vida de pobreza y penitencia rodeados de belleza. Belleza pura, espiritualizada en todo lo que rodea su vida. En primer lugar, en la Iglesia, Dios, nuestro Señor, quiere ser servido con la belleza. En el Antiguo Testamento determina detalladamente cómo ha de ser la pila de bronce para los sacrificios y el color y los dibujos de los velos del templo, debidos al arte del tejedor, o de los objetos litúrgicos de marfil y de oro. La historia del cristianismo es también la historia del Arte. La Iglesia inspira unas veces los estilos, como el románico o el gótico; otras se apodera de los que han nacido fuera de su ámbito, como el renacimiento o el barroco, y los pone a su servicio. Parece como si las órdenes monásticas viniesen cada una a hacer avanzar el arte con una nueva espiritualidad. Así los monjes negros de San Benito son los creadores y los difusores del románico, que es el estilo oficial del nuevo imperio que es la Cristiandad, y los monjes blancos del Cister son los creadores del gótico. San Francisco, predicando el amor a la naturaleza, que exalta la gloria del Señor en las criaturas, "humanizando" la vida religiosa con la contemplación del Señor y de su Madre que sufrieron como nosotros, crea el espíritu del arte nuevo; la Compañía de Jesús tiene una participación inmensa en la difusión del renacimiento y del barroco.

Todo el monasterio ha de ser austero y pobre, pero todo ha de ser bello: el claustro, la sala capitular, las dependencias monacales. Y también el refectorio. Podrá ser en él humilde y pobre la colación, pero todo es

armonioso y noble en las bóvedas, en los siales, en las pinturas. Precisamente es esto lo que forma y eleva la vida del monje, el vivir rodeado de belleza. Así alcanzaron las más altas cumbres de la perfección los benedictinos de Montecasino y de Subiaco. ¡Qué maravilla, Subiaco, de arte y de naturaleza, los cistercienses de Poblet, los cartujos de Miraflores y del Paular! Dios no es solamente la Bondad y la Sabiduría, sino es también la Suprema Belleza, y la belleza, rectamente entendida, es también un camino para servir a Dios.

Y la belleza tiene también una amplia eficacia misional. Somos humanos y los conceptos nos entran primeramente por los sentidos. Si preguntais a un converso cuál fue el primer impulso que le movió hacia el catolicismo os dirá, indefectiblemente, que la belleza del culto católico. En Méjico, en el siglo XVI, como los obispos acusasen a los frailes de ser excesivamente dispendiosos en el esplendor del culto el Padre Zumárraga contestó que “había ganado más indios con la música que con la palabra”. La música era el camino para que los indios viniesen a oír la palabra de Dios.

La iglesia del Paular es una pura maravilla, singularmente por el retablo de alabastro, obra sin par en España en la cual se advierte la huella del taller burgalés de Diego Gil de Siloé, y por la espléndida reja gótica. Cuando en el presbiterio estuviesen situados los siales maravillosamente esculpidos, hoy dispersos por distintos lugares, se podría decir lo que dijo Emilio Bertaux de la capilla mayor de la catedral de Toledo: que “era uno de los espacios mejor amueblados del mundo”. La ausencia se ha compensado decorosamente con la instalación de la sillería coral de la antigua sinagoga del Tránsito, en Toledo, que fue iglesia de los caballeros de Alcántara y donde hoy está instalado el museo sefardí. Es preciso rendir un homenaje al gran arquitecto restaurador Manuel González Valcárcel, a cuyos profundos conocimientos y a cuyo fino gusto artístico tanto debe el arte español.

Pero es preciso ahora dedicar la máxima atención a la capilla del trasagrario, situada, para uso de los cartujos, detrás del altar mayor. Es la maravilla del barroco español conseguida en el corazón de Castilla por un

equipo cordobés: el arquitecto Hurtado, el escultor Alvarez y el pintor Palomino. Todos aquellos primores, extraña evocación, a veces, de la *maqsurá* de la mezquita cordobesa, que provocaban la indignación de Don Antonio Ponz, el neoclásico, se desmoronan. Es preciso acudir a un pronto remedio para que el Paular sea un trasunto del mejor arte de las épocas más diversas. Y que nos perdone nuestro amor al barroco otro gran clásico: Don Gaspar Melchor de Jovellanos, que gozó del retiro de la antigua cartuja y nos dejó sobre ella el que es quizá el más bello poema español del siglo XVIII:

*¡Oh monte impenetrable! ¡Oh bosque umbrío!
¡Oh valle deleitoso! ¡Oh solitaria
taciturna mansión! ¡Oh quien del alto
y proceloso mar del mundo huyendo
a vuestra eterna calma, aquí seguro
vivir pudiera siempre, y escondido!*

ROMANCEA Y CANTIGAS SEFARDIES

POR

ALBERTO HEMSI

Presentamos a continuación la conferencia que este Académico correspondiente de nuestra Corporación dio a conocer en la antigua sinagoga del Tránsito, de Toledo, el día 23 de mayo de 1971 y que fue ilustrada por la meritísima excelente soprano Tony Rosado, la cual interpretó algunas canciones entre las muchas que el conferenciante había recogido de la tradición aún viva hoy en el Medio Oriente. Tras ello acogerán estas páginas el programa musical de tan memorable, así como los eruditos comentarios que el mismo Hemsí había escrito para mostrar el sello y carácter de esas melodías, y que fueron leídos allí también, lo que, contra su deseo, no pudo hacer personalmente el señor Hemsí, retenido en París, su habitual residencia, por una dolencia gravísima. Así dice aquella conferencia.

* * *

TRES razones me guiaron para proyectar este viaje a España y hallarme conmovido ante el selecto auditorio que se interesa por este aspecto musical, confiando de antemano obtener la indulgencia el sefardí enamorado de esta tierra de mis mayores.

La primera es verme tan honrado por el Ministerio de Educación y Ciencia por mediación de mi estimado amigo D. Antonio Iglesias, Subcomisario de la Comisaría General de la Música, invitación a la cual respondo con gusto para celebrar este acto de purísima hispanidad, que se desarrollará bajo el doble aspecto literario y musical, pues tal asunto resume la vida sentimental de las comunidades sefardíes.

La segunda razón es que, descendiendo yo de padres sefardíes, estoy considerado como "hispanista" por haber publicado diversos trabajos sobre

temas hispánicos; y que, sin haber pretendido tanto honor, esta es la primera vez de mi vida en que la buena suerte me permite dar esta conferencia en vuestro bellissimo país donde tuvieron su cuna y solar mis antepasados.

Y la tercera razón es aún mucho más emocionante para todo judío, sin que ni siquiera la pudiese imaginar, y es la de que un día podría expresarme entre las austeras paredes de este venerado relicario donde rezaron plegarias y oraciones rabbies y cantores unidos a las voces del pueblo de Toledo, ciudad ésta que lleva un nombre sin par, porque tiene resonancia bíblica y enorme importancia histórica para todos los judíos del mundo, sean o no sefardíes.

Mi atracción por todo lo procedente de España es muy antigua. Quizá no proceda de una encarnación subconsciente heredada de mis antepasados, sino de motivos psiquicofisiológicos, pues desde mi más tierna edad siempre me atrajeron muy diversas manifestaciones hispánicas. Por esto cada vez que oía yo cantar o hablar en español una vivísima e inexplicable emoción invadía mi alma sin todavía comprender los verdaderos motivos.

Tras la primera guerra mundial, de vuelta de Italia, regresé a mi ciudad natal, y mi abuela, después de abrazarme, me cantó una bellissima cantiga para manifestarme su gozo y dar loores a Dios por verme nuevamente llegar a casa después de tantas matanzas sufridas en el mundo.

Esta canción provocó en mi alma un choque tan grande que me dejó encantado y ligeramente entristecido. Como señal de fulminante revelación de una presencia estética nunca sospechada, esta cantiguita hizo de mí el primer investigador de nuestro romancero y canciones literario y musical.

Sorprendido cada vez más por las bellezas artísticas descubiertas entre los sefardíes de mi ciudad y más tarde entre los desterrados de 1492 que aún habitaban en las aljamas de los viejos barrios judíos asentados en ciudades del Medio Oriente, las unas y las otras estimulaban siempre mi curiosidad hasta despertar y guiar mis investigaciones en lejanos países a fin de llevar a cabo tan complicada tarea. Posteriormente algunos buenos amigos, que también eran verdaderos hispanistas, me decían que yo había

tenido la fortuna de salvar de una desaparición casi tan segura como lamentable ciertos documentos vivos.

Antes de exponer algo de lo que antes aprendí de las poesías y músicas conservadas en lo tradicional, recordaré ahora con afecto profundo y deferente reverencia la memoria de aquel gran amigo de los sefardíes de Oriente que se llamaba D. Angel Pulido y Fernández. Era Doctor y Senador del Reino, y rindo el debido tributo de homenaje a su recuerdo porque, destacándose entre los primeros espíritus independientes, nos presentó, ya no según mitos creados anacrónicamente desde lejanos tiempos, sino como españoles sin patria, conservadores de preciosísimos documentos vivos de la más pura y más antigua hispanidad. Esa herencia se manifestaba sobre todo en el habla de un dulcísimo idioma que sin duda alguna es una de las más antiguas y más bellas ramas del viejo lenguaje ibérico.

Entre las migraciones humanas provocadas por calamidades de todo género la de los sefardíes pertenece a un milagro verdaderamente fenomenal y por lo tanto paradójico. Es fenomenal porque presenta un caso no sólo poco frecuente, sino único y milagroso: el de la supervivencia del patrimonio general de los sefardíes, empezando por su idioma, hablado durante cerca de cinco siglos, aunque morasen en regiones que nada tenían de común con los climas que habían generado su casi plurisecular herencia ibérica, y mantuvieron la riqueza de sus refranes, consejas, poesías, romances, canciones, modismos e incluso nombres de pila de nuestras mujeres, como Sol, Luna, Estrella, Perla, Rosa, Flor, Linda, etc., etc.

He dicho también que el fenómeno sefardí presenta un carácter paradójico. Como se sabe, diversas comunidades de los mismos se establecieron en países europeos y africanos al correr los siglos XVI y XVII. Con el transcurso del tiempo las sucesivas generaciones olvidaban con la lengua toda evocación de su hispanidad, mientras que las de Turquía, a pesar de circunstancias que les permitían abandonar su viejo idioma y adoptar la lengua del país, o sea el turco, no sólo no optaban en favor de esa última solución, al parecer ya pronosticada, sino que hicieron paradójicamente lo contrario. En vez de rechazar la secular herencia de sus padres ofrecieron diariamente a otros sefardíes establecidos ya en el país desde los tiempos

del Imperio Bizantino la oportunidad de integrarse en su lengua, usos, tradiciones y hasta los ritos hispánicos de sus plegarias. Ellos los hispanizaron en absoluto. Tal hecho sigue manifestándose actualmente a través de otra curiosa hispanización de palabras tomadas del idioma turco y cambiando las desinencias de los verbos con finales españoles.

Los romances y cantigas que la distinguida soprano Tony Rosado interpretará pertenecen a un lejano pasado ibérico salvado milagrosamente por un trabajo de muchísimos años dedicados por mi escrupulosa investigación. Antes de que recogiese yo los documentos ofrecidos en esta conferencia esas antiguas manifestaciones históricas no habían sido recogidas por nadie. Yo comencé la publicación de los mismos en el año 1932, una vez cosechados de viva voz al oír a los sefardíes que vivían en aljamas y barrios de Turquía, Grecia, Egipto y en la vieja Palestina. Empecé mis investigaciones sin ceñirme a ningún plan ni método previos y guiarme por un gusto personal. Sin embargo, al analizar los primeros romances advertí la importancia histórica y artística de tan vetustos documentos. Pensé al punto que no había tiempo que perder, ya que, por una parte, las nubes oscurecían el horizonte presintiendo sucesos de gravedad excepcional, y, por otra parte, comenzaba la emigración de familias enteras al suelo americano. Por tanto, resolví ir de una ciudad a otra, de una aljama a un cortijo, de un cortijo a una casa y de una casita a un bodegón, con lo cual logré documentarme seriamente sobre casi todas las tradiciones orales, que, por lo general, me dictaban mujeres analfabetas y de edad algo avanzada.

Los romances se cantaban siempre teniendo un número variable de versos con dos hemistiquios cada uno de seis, siete, ocho o nueve sílabas. Los dividía una cesura central y el segundo hemistiquio llevaba la consonancia, sucediéndose sin interrupción los versos antiestróficos hasta la conclusión del tema.

En cuanto al asunto versan estas poesías sobre leyendas históricas, novelescas, líricas o dramáticas, sin guardar la menor relación con la vida cotidiana de los sefardíes, pero tienen una indiscutible afinidad con los más viejos romances de España y de la América española, siendo también

comunes la prosodia, la morfología, los temas y la acción. Asimismo conservan el delicioso perfume arcaico de su fonética, cuya musicalidad recuerda como ninguna otra el clima histórico anterior a la Reconquista. No es paradójico ni exagerado que mantuviesen a través de tantos siglos una savia hispánica tan completa y el heráldico blasón de indiscutible cuño de autenticidad histórica.

También la prosodia de nuestros viejos romances conserva su particular fisonomía histórica. Los asuntos, limitados a la vida y al mundo femeninos, giran alrededor de la mujer de aquellos tiempos. Ideas, sentimientos y pasiones se extienden y dilatan en una escala de matices múltiples que van de episodios a epílogos, unas veces felices y otras desgraciados, cuyos amores, casamientos, envidias, codicias, venganzas, traiciones, raptos y adulterios son asuntos históricos o relatos poéticos verosímelmente nacidos en la imaginación de poetas y juglares del tiempo. A pesar de todo los sentimientos de cariño son expresados con calor, espontaneidad y una notable economía de palabras donde no se sabe apreciar y gustar más si la precisión de las imágenes o la sobriedad casi bíblica de los versos. La paleta pintoresca de la onomástica alinea nombres de pila de mujeres cuya tradición no pudo nunca, ni podrá jamás, explicarnos.

Entre otros aspectos de nuestros romances el estado fragmentarios es uno de los más típicos en cuanto a su morfología y sus múltiples variantes. Esos dos aspectos provienen de su carácter fundamentalmente popular. Sabido es que años antes del siglo xx el pueblo conocía muchos de nuestros romances, pero no los cantaban con idénticos textos. De allí el resultado que lleva consigo toda musa popular, o sea, versos variados o fragmentados de toda procedencia. Según personales indagaciones creo poder atribuir ese estado de los romances de los sefardíes a causas diversas, entre ellas: la reunión más o menos prolongada, desde 1492, de exiliados oriundos de diversas regiones de España; la promiscuidad de idiomas, dialectos y regionalismos hispánicos; la intervención inopinada de personas que presentaban algunos fragmentos por considerarlos más auténticos, y sobre todo de interlocutores que habiendo olvidado ciertos versos los sustituían por los de otros romances o improvisaban versos de su propia

invención, ocultando así su avanzada edad. Y tales desvíos, como las interrupciones en el desarrollo narrativo, sólo se pueden atribuir a algunas de esas causas, lo cual aumentaba el número de variantes y de fragmentos, contribuyendo a la reconstrucción de los textos conservados, además de enriquecer la prosodia, la poética, la etimología y la semántica de la misma lengua.

Hasta aquí lo observado sobre la técnica poética de los romances sefardíes. Pero tanto ellos como las cantigas no podían oralmente atravesar tantos siglos y venir hasta nosotros si los unos y las otras no eran sostenidas por tradiciones apropiadas y sobre todo por los cantos una vez tan populares. La melodía del viejo y tradicional romance ha conmovido siempre las más hondas fibras del alma sefardí. A sólo él puede resumir el subconsciente de todo sefardí. Subconsciente de una rara complejidad si se piensa que desde antes del Medioevo el alma sefardí estaba ya amoldada y unida en una especie de síntesis de dos sensibilidades: la hebraica y la ibérica, es decir, de dos palabras procedentes de una raíz común con una palabra “metatizada” según el uso del “judesmo” o idioma nuestro. Por tanto cabe decir que todo sefardí es en igual medida, conscientemente o no, una doble personalidad fundida y sedimentada en una “ethnie” cuyo origen se pierde en la prehistoria de tiempos remotos.

Sea como fuere, el canto de los romances sefardíes ofrece particulares características que se pueden resumir así. Su melodía es arítmica y rebelde al ritmo musical. Como tal, es silábica, pues la sostienen los acentos prosódicos. Por tanto no es posible incluirla en compases de claro valor métrico. Además se presenta en un canto compuesto de sonidos resbalados entre intervalos conjuntos de tonos y semitonos, creando fonemas ascendentes y descendentes que no siempre se pueden fijar en el pentagrama con matemática precisión. Por tanto esas melodías, siendo siempre cantadas, contienen a veces intervalos no claramente determinados ya por la naturaleza de la voz humana, ya por la cualidad de los matices incluidos entre los melismas. Porque esta melodía es también melismática y la adornan artificios conocidos con los nombres de mordentes, apoyaturas superiores e inferiores, notas de paso, grupetos, portamentos, etc., etc., contribuyendo

a crear una forma ornamental alrededor de la línea melódica, dándole un perfil particular y confundiéndola en una especie de aquella eterofonía tan usada en los países islámicos del Medio Oriente.

Por ser orales los cantos de esos romances tienen también las mismas características de sus textos. Por encontrarse fragmentos variados o improvisados ninguna versión puede considerarse verdadera ni definitiva tanto en su letra como en su música. Esa transmisión oral fue sin duda la causa de su morfología heterogénea, a pesar de una cierta uniformidad en las poesías. Además algunas veces se encuentran repeticiones de versos con música diversa, lo que, a mi juicio, indica rasgos de vetustez. Estas repeticiones encuéntrase en los romances incluidos en el programa de hoy y cuyos títulos son:

1. *Quien quiere tomar consejo — venga anda mi; se lo daré.*
2. *Una hija tiene el rey — una hija regalada.*
3. *Triste está la infanta — mas triste de ca día...*

Se hacen las repeticiones con los segundos hemistiquios y cada una de ellas con música diversa. Entre las dos repeticiones algunas mujeres intercalaban ciertas interjecciones como *ay* o *y* para reanudar así dichas repeticiones.

Es un canto individual por excelencia y se comprende muy bien que al estar cargado de artificios melismáticos con libertades rítmicas jamás podía ser cantado por colectividades o masas populares. Por estas razones el romance sefardí fue siempre un canto individual, monódico, sin que nunca lo acompañaran otras voces ni llevase un apoyo instrumental, si bien, excepcionalmente, algunos se entonasen a coro, pero siempre al unísono.

Como todos los cantos pretonales, los de estos romances sefardíes son modales también. Algunos matices expresivos culminan aquí en cadencias que a veces interrumpen el desarrollo de la melodía con pausas suspensivas cuyos silencios de cesura no tienen exacta ni precisa duración. Después de semejantes suspensiones y silencios la mujer que me los cantaba, aprovechando la ocasión propicia, atacaba en seguida con voz alta y fuerte-

mente expresiva, como si la propulsase la emoción de una palabra o de una nota, sin poder yo darme cuenta con precisión si era una improvisación suya o si debía al contrario considerársela como parte auténtica de la melodía que debía ser así.

En todo caso las cadencias suspensivas y las conclusivas descienden siempre por grados conjuntos hasta la tónica final sin excepción alguna. A veces antes de las cadencias conclusivas intervenían pequeñas modulaciones o tonos cercanos o emparentados para concluir después de breves compases con las cadencias dichas.

Ofrecen estas características casi todas las melodías populares de los pueblos establecidos en países de latitudes centrales del mar Mediterráneo, latitudes geográficas idénticas a las de España, Italia, Grecia y Turquía. Entre los modos y las escalas de nuestros romances hay también los que son conocidos con los nombres dórico, frigio, lidio, etc., es decir, los modos que descienden de *re* a *re*, de *do* a *do*, donde se encuentran escalas orientales con intervalos menores del semitono y otros mayores de segunda mayor o aumentada.

De un estudio publicado en Granada en junio de 1922, con motivo del Primer Concurso de Cante Jondo, o sea “el canto primitivo andaluz”, resumo uno de la página 127, atribuido al maestro Manuel de Falla y titulado: “Coincidencias con los cantos primitivos de Oriente”. Después de presentar los elementos esenciales del “cante hondo” con analogías a los de la India y otros pueblos de Oriente, el autor añade: “Gama musical oral, ámbito melódico traspasando raramente los límites de una sexta, uso reiterado de una misma nota frecuentemente acompañada de apoyatura superior e inferior, giros ornamentales de la melodía gitana, lo mismo que en los cantos primitivos orientales empleando en determinados momentos como expansiones sugeridas por la fuerza emotiva del texto, portamento vocal, etcétera.” Y concluye diciendo: “Razón por la cual el canto peculiar de Andalucía, aunque por sus elementos esenciales coincide con el de pueblos tan apartados geográficamente del nuestro, acusa un carácter íntimo, tan propio, tan nacional, que lo hace inconfundible.”

Ahora bien, al describir así al viejo cante andaluz, ¿sabía el maestro que señalaba al mismo tiempo las características esenciales de las melodías de nuestros viejos romances? Sus alusiones a la India y a pueblos de Oriente dejan suponer una influencia de la estética musical oriental. Quizá como tal pudo ser de influencia judía. Es bien sabido que Andalucía fue por siglos y siglos habitada por muchísimas colectividades judías. Esta hipótesis mía no se apoya sobre abstracciones o alegorías imaginarias, sino que pueden pertenecer a una esfera de probabilidades históricas controlables. Si en vez de buscar antípodas influencias hipotéticas o imaginarias en relación con el viejo canto andaluz se examinan de cerca las melodías sefardíes tanto religiosas como profanas, no debe extrañar que se confirmen las palabras de Henri Collet, autor de la obra *Le Mysticisme Musical Espagnol au XVI^e siècle*, el cual me decía: “Cher ami, vous venez de faire una découverte d’importante majeure, car l’histoire sw la Musique Espagnole souffrait depuis longtems d’un vide que vous venez de combler.”

Años antes mi buen y gran amigo el Académico D. José Subirá escribió un prefacio para mi primer cuaderno de mis *Coplas sefardíes*, concluyéndolo con las siguientes palabras: “Y su labor, aparte de lo que significa para la Historia y para el Arte, pone de relieve valiosas muestras literario-musicales a las que nuestro país no fue ajeno en pasados siglos.”

Permítaseme, finalmente, comunicaros la opinión expresada por el maestro Pablo Casals cuando, en una gira de conciertos por Egipto, me recibió en su hotel y yo le rendía mi homenaje entregándole unos cuadernos de aquellas *Coplas sefardíes*. El ojeó uno de esos cuadernos atentamente y me dijo mirándome al rostro: “Esta música es española. Ciertamente usted es sefardí.”

* * *

Concluida la disertación de D. Alberto Hemsí, la intérprete Tony Rosado interpretó el programa que a continuación reproducimos y algunas piezas fueron comentadas por Hemsí en la forma que manifestaremos a continuación:

ROMANZAS (siglos XV a XIX)

1. *Bendicho Su nombre*
(Plegaria en ladino).
2. *De las altas mares.*
3. *Aquel conde y aquel conde.*
4. *Quien quiere tomar consejo.*
5. *Una hija tiene el rey.*
6. *Tres hijas tiene el buen rey.*
7. *Yo tomé una muchacha.*
8. *Alevantéx vos toronja.*
9. *Triste está la infanta.*

CANTIGAS (siglos XV a XIX)

1. *Dicho me habían dicho.*
2. *Ansi dize la nuestra novia.*
3. *Tres hermanicas eran.*
4. *Ya salió de la mar.*
5. *Mi esposica está en el baño.*
6. *Durme, durme hermosa donzella.*
7. *Una matica de ruda.*
8. *Como la rosa en la güerta.*
9. *El novio no quiere dinero.*

Comentario a "Bendicho Su nombre"

Esta canción es una plegaria en ladino (palabra que designa la lengua de nuestras oraciones) de las traducciones de plegarias y sobre todo de la Biblia. Traducida del aramaico, ella fue sacada del libro esotérico *Zohar*, compuesto en España en el siglo X. Se la cantaba en las fiestas de mayor importancia. Unas veces se cantaba cada día de sábado por la mañana, como se usa en la actualidad en una sinagoga sefardí de París, mientras que otras veces se rezaba con el texto aramaico de "Berikh shemé". En todas sus versiones se abre el tabernáculo frente a los sacros rollos de la Tora. Su morfología literaria es libre, o sea, sin rimas ni asonancias. Su melodía, sostenida por los acentos prosódicos, se canta dialongando el ministro del culto, o sea el "hazan", y el pueblo. Letra y música arcaicas nos vienen de muy lejos. No se sabe la fecha de su traducción ni la de su canto. La melodía lleva modulaciones modales que van del frigio al dorio, y viceversa, concluyendo en el modo frigio con una cadencia melódica conclusiva de exquisita línea ornamental que, a mi juicio, recuerda rasgos del viejo canto andaluz.

A José SUBIRÀ

23

XLVIII

UN CABRETICO

Canción de noche de Pascua

A. HEMSI

Op. 44 No. 6

All.^{mo} (♩ = 96)

poco rall.

a tempo gaiamente

mf

Un ca-bre-ti-co y un ca-bre

p a tempo

Propriété de l'Auteur - Tous les droits sont réservés.

© Copyright 1972 by Alberto HEMSI - PARIS.

Una página musical de la VIII Serie de «Coplas sefardíes»,
recientemente publicada.

Comentario a "Tres hijas tiene el buen rey"

Conocido también con el nombre de *Delgazina*, este romance es un ejemplo donde se mezclan dos elementos aparentemente heterogéneos, pero unidos en una síntesis al parecer contradictoria, o sea la poesía antigua y la melodía sabia. A mi juicio tal síntesis parece demostrar precisamente lo dicho a propósito de la doble personalidad del sefardí. Y nos hallamos frente a dos posibilidades: o bien la melodía original fue olvidada o quedó sustituida por otra de un compositor sefardí cuyo nombre es ignorado. La prosodia de este romance, compuesto de treinta versos de dos hemistiquios cada uno asonantados irregularmente, relata un acontecimiento poco común. Su música, de origen puramente oriental, es una melodía en *do* menor con intervalos de segunda aumentada, según la característica predominante del Próximo Oriente. Su ritmo es especial porque no puede medirse con compases y tiempos usuales. El músico oriental no concibe el ritmo según la teoría occidental. La diferencia entre ambos sistemas consiste sobre todo en la división de las medidas. Los orientales miden con tiempos asimétricos cuya medida se denomina *el dor*, o sea ciclo de golpes pesados llamados *dum* y ligeros *tek*. Los tiempos del *dor* se mezclan con valores binarios y ternarios y este ritmo es denominado *aksak*, o sea "cojo". Existen ritmos que contienen, como en este romance, un *dor* de 16 golpes, de la categoría *dor el basit* (simple), divididos en: 2 + 2 + 3 y en 2 + 2 + 2 + 3, que totalizan 16 corcheas divididas en 7 + 9 ellas mismas y recíprocamente en dos tiempos binarios y un ternario con tres tiempos binarios y un ternario. El zorcico vasco contiene también tiempos similares mezclados.

LAS CANTIGAS

La versificación de las cantigas se ciñe a moldes estróficos, pero con un número indeterminado de estrofas. Cuando tienen una sola estrofa se las denomina "coplas". Estas últimas se improvisan siempre, declamán-

dolas sin cantárselas. La expresión “echar una copla” significa dirigir un deseo afectuoso o un mensaje galante a una persona presente en fiestas epitalámicas o alegres, y así la expresión de particular cortesía, cariño o afecto se resumía en un dístico, un terceto o una redondilla.

Al contrario de los romances, la morfología de las cantigas ofrece gran variedad tanto en las estrofas como en los estribillos, de acuerdo con las circunstancias de cada caso. Tal variedad de elementos dificulta la búsqueda de un denominador común donde se puedan clasificar racionalmente todas las formas de la cantiga. Se refleja el estado de alma del pueblo mucho mejor en éstas que en los romances. Ellas expresan los sentimientos de ternura, de amor, de júbilo y de amargura. Por esto son elementos indispensables para el adorno de noviazgos, bodas y amores, o en las manifestaciones hogareñas y familiares. Todas las circunstancias de la vida suministraban asuntos para canciones populares.

ESTRIBILLOS

Analizando los estribillos de las cantigas viejas observé que ellos se expresan con delicadeza de sentimientos en versos asonantados de una lengua arcaica, pero pura y castiza. Además estos estribillos traen con ellos no sólo las cantigas más arcaicas, sino también las más bellas, mientras que las desprovistas de estribillos no pueden comparárselas en el estilo, en la morfología y menos aún en su sintaxis. Por todas estas razones pienso que aquellos estribillos pueden servir como postes indicativos de futuros análisis históricos.

Si el viejo romance se mantiene uniforme en su técnica poética, dándonos así los rasgos más salientes de un arte vetusto, la cantiga fija las etapas de su evolución cambiando su morfología cada vez que pasa de una época a otra. Si la primera sigue siempre la misma disciplina silábica y la asonancia de sus versos, la segunda, a medida que el perfil social de cada época se refleja en ella, abandona gradualmente la asonancia por la rima perfecta, perdiendo la encantadora gracia de su lenguaje y el sutil perfume de su arcaísmo.

LA MÚSICA

La música de las cantigas proviene de fuentes diversas; por esto son heterogéneas sus formas melódicas. Algunas de ellas datan sin duda del siglo XVI y muy probablemente tienen origen hispánico. Otras más recientes son creadas en países de la diáspora. Unas y otras no siempre servían a usos extraños a su empleo recreativo. Por ejemplo, el poeta Israel Nagiara, de padres nacidos en Nágera, solía tomar a préstamo romances y cantigas sefardíes para servir a poesías hebreas de su composición. Tales casos no eran esporádicos. El falso mesías esmirniota Sabetay Sevi empleaba melodías de nuestros romances y cantigas cantándolas como instrumentos de propaganda mesiánica. Algunos rabíes y cantores de sinagoga aficionados a romances y cantigas aplicaban las melodías de su gusto a plegarias hebreas. Por eso una buena parte de ellas sobreviven aún ocultas en plegarias de las fiestas de "Rosh-hashanar" y de "Kipur", sin que sea posible conocer los títulos ni los textos hispánicos originales.

* * *

La segunda parte del programa incluye nueve cantigas de los siglos XV y XVI, que dividimos en tres grupos. Las del primero se titulan:

Dicho me habían dicho.

Ansí dize la nuestra novia.

Tres hermanicas eran.

Cada una ofrece su propia forma tipológica. La primera parece ser de estética morisca por sus giros melódicos y su métrica "aksak", que podríamos llamar "mixta" por cuanto mezcla "binarios" y "ternarios" que dan un particular sabor de orientalismo en su dulcísima expresión romántica y modal. Tiene un estribillo más o menos asonantado con los versos de sus estrofas, lo cual revela una evidente vetustez.

La segunda cantiga presenta un epitalamio que es raro en el repertorio sefardí tanto por su contenido como por su composición literaria y consecuentemente musical, pues comienza con una proposición y una interrogativa en una forma musical declamativa que, a mi juicio, recuerda ciertos cantos andaluces. Esta cantiga era entonada por dos muchachas amigas de la novia, respondiendo la una a la otra. Después venía el estribillo cantado por todas las otras amigas dando palmadas. Tal forma de estribillo se encuentra en otras cantigas y tiene la peculiaridad de ser amplificado con la adjunta preventiva de la segunda mitad del dístico precedente, acumulando así tantos versos cuantos son los dísticos.

Entre las cantigas aludidas hay una en lengua aramaica con el título *Had Gadiá*. Se la cantaba así en la primera noche de Pascua y en su traducción "ladina" la segunda noche. Por tener su estribillo una forma idéntica al precedente permite suponer que es una imitación del mismo.

La tercera canción era conocidísima entre las comunidades de Anatolia durante los últimos años del pasado siglo. Tanto su poesía como su melodía tienen un sutil y encantador perfume arcaico, al referir los amores de un caballero y una niña. Se la cantaba en los noviazgos y en las bodas. Esta canción ofrece un breve estribillo incrustado en la cesura de los versos pares, siguiendo una técnica conocida y aplicada ya por los insignes poetas Yehuda Halevy, Shelomo Gabirol y el toledano Abraham Ibn-Ezra en poesías litúrgicas mantenidas aun hoy durante las plegarias en todas las sinagogas del mundo que practican el rito sefardí.

Las cantigas del segundo grupo llevan los títulos siguientes:

Ya salió de la mar la galana.
Mi esposica está en el baño.
Durme, durme, hermosa donzella.

Esas dos primeras cantigas tienen idéntico empleo. Cantábase la primera en Salónica y la segunda en la ciudad de Rodas el día del baño prenupcial de la novia. En este día las novias iban acompañadas de amigas y parientes al baño público, o *hamam* (turco), alquilado por los no-

vios. A los gastos de los mismos contribuían ellos enviándolas una panoplia de perfumes, jabones olorosos, cosméticos, peines, etc., destinados a la *toilette* excepcional. Una vez preparados estos regalos formábase un cortejo acompañado de músicos para llevarlos a dicho baño. Entonces comenzaban los cantos y los bailes con acompañamiento de vituallas, bebidas, confiterías, dulces y frutas del tiempo. A veces tal ceremonia duraba casi todo el día, porque las novias debían someterse a prescripciones tradicionales y a muchas operaciones corrientes en aquellos tiempos. En estas canciones hay también afinidades sobre el plano musical con tonalidades mayores y ritmos de idénticos compases, mientras que su prosodia es asonantada con estribillos en ambas dos, signos evidentes de vetustez.

El último grupo abarca las siguientes canciones:

Una matica de ruda.

Como la rosa en la güerta.

El novio no quiere dinero.

Estas últimas canciones eran completamente desconocidas en otras comunidades sefardíes, pues sólo se entonaban en Rodas en circunstancias muy diversas, pasando desde las más tristes amarguras hasta las más alegres manifestaciones de júbilo colectivo, como es el caso de la canción *El novio no quiere dinero*, la cual se destinó a los recién casados, prodigando motes y burlas ante sus exageradas pretensiones.

Ahora, para concluir, deseo hacer un llamamiento a todos los músicos de la moderna España para que estudien sin tardar las probables relaciones entre el viejo canto andaluz y los romances y canciones de los sefardíes.

Y nada más.

* * *

Así concluye la disertación del Profesor Sr. Hemsí, la cual está escrita en el típico idioma "ladino", como se denomina ese arcaico lenguaje castellano mantenido por los sefardíes y cuya supervivencia se alteró con

influencias filológicas y fonéticas de varios países. Y ahora, para mayor claridad, nos hemos permitido introducir en esa conferencia algunas alteraciones literarias de acuerdo con el castellano actual.

Anotaremos ahora aquí dos noticias relacionadas con las labores intelectua del Sr. Hemsí. La que este profesor envió al Sr. Subirá hace unos veinte años quedó incluida, de acuerdo con aquél, en el tomo V de la obra Estudios dedicados a Menéndez Pidal (Madrid, 1958).

El 6 de mayo de 1967 este mismo sefardí leyó en el Ateneo Ibero-Americano de París su conferencia "La poesía y la música en las tradiciones de los sefardíes de Oriente (siglos XV al XIX)" y luego la publicó en el número 4 de los Anales de aquella entidad cultural, advirtiendo que se habían respetado las características idiomáticas del "ladino" o dialecto sefardí en que la había leído. Y al final agregó un Apéndice explicativo de locuciones y palabras que pudieran parecer erróneas, confusas o ininteligibles. Aquí, por nuestra parte, ofreceremos un muestrario de las mismas con su equivalencia en el actual idioma castellano:

Cultural = Cultural.

Por honrar la verdad = En honor de la verdad.

Concencia = Conciencia.

Los más electos = Los más elegidos.

Mientras muchos siglos = Durante muchos siglos.

Tomando su palabra = Tomando la palabra.

Romansa = Romance.

Verso las nueve = Hacia las nueve.

Antes cuarenta años = Hace cuarenta años.

Mi cojeta = Mi cosecha o mi recolección.

Conjuntos = Cónyuges.

Echar oído = Prestar atención.

Chanchas = Intrigas (de lo cual procede la palabra "chanchullo").

Hay también curiosas concordancias, como en la frase "e sus pasado histórico", es decir, el pasado histórico (en singular) con "sus" (en plural

por referirse a ellos); o como en esta otra: "De no salirsen de las reglas", añadiendo una *n* al infinitivo como si se tratase de una tercera persona del subjuntivo. Y en cuanto a la fonética de la letra *j* debe advertirse que en aquel lenguaje toma unas veces el sonido de *dche* (por ejemplo, "djusto" en vez de "justo") y otras el de *ch* (por ejemplo, "chabón" en vez de "jabón"); mas en ciertos casos la conserva como en nuestro idioma castellano, y tal sucede con la palabra "hijo".

Tras estas observaciones damos fin a nuestros comentarios epilogales en torno a la erudita conferencia del Profesor Alberto Hemsí.

LA DEFENSA Y RECUPERACION DE LAS OBRAS DE ARTE

POR

ENRIQUE PEREZ COMENDADOR

VERSÓ sobre este tema el Congreso internacional celebrado en Florencia los días 27 y 28 de noviembre de 1971 y sobre ello informé en una sesión académica dando lectura a los siguientes párrafos.

Tuvieron lugar las sesiones de trabajo mañana y tarde de ambos días en el Palazzo Vecchio, participando delegaciones oficiales de veinte naciones, compuestas de estudiosos calificados en el campo de las artes y del derecho. España, uno de los países de mayor riqueza artística del mundo, no envió delegación oficial. Españoles estábamos únicamente mi esposa y yo, que, obvio es decirlo, hice constar la representación con que esta Real Academia me honró, en calidad de Director de nuestra Academia romana y de Agregado cultural a la Embajada de España en Italia, procurando así paliar la falta.

El Congreso fue convocado con el objeto de crear en Florencia un Comité u Organismo internacional para la salvaguardia de las obras de arte y la actuación de los principios de la Unesco y del Consejo de Europa, dirigidos a inducir al mayor número de países a arbitrar las medidas aptas para impedir la exportación y transferencia ilícita de la propiedad de los bienes artísticos y culturales.

Presidio en todo momento el Sindaco u Alcalde de la ciudad, Luciano Bausi, que leyó una brillante introducción.

Rodolfo Siviero, Presidente de la Academia de las Artes del Dibujo de Florencia, formuló argumentos y trazó la historia de las varias iniciativas internacionales encaminadas al respeto de la obra artística durante la guerra y expuso la experiencia de algunos decenios de acción llevada con éxito para la restitución y recuperación de las obras de arte transferidas de Italia a otros países.

Concreto y categórico, el profesor de la Universidad de Roma, Carlos Argan, propuso normas de Derecho internacional que sancionen la obligación de restituir las obras de arte eventualmente exportadas aun de países vencidos en guerra y clamó para que cese la mala costumbre de posponer el interés artístico a los intereses de carácter político y económico. Por ejemplo, haciendo viajar, con el riesgo consiguiente, las obras maestras de la pintura y de la escultura, que deberían permanecer inamovibles. (Se me dice que en nuestro país existe una ley, promulgada creo que en tiempos del Conde de Romanones —¿1901?—, que protege las obras de Arte prohibiendo el traslado de las mismas, pero que no se cumple.)

Aguda e interesante fue la relación del profesor holandés Hans Jaffé, de la Universidad de Amsterdam, que, malicioso, refiriéndose a los robos concluye que las llamadas obras de arte que hoy se producen no suscitan en nadie el deseo de robarlas.

René Berger, Director del Museo Cantonal y profesor de la Universidad de Lausanne, piensa sensatamente que importa hacer una labor pedagógica para que las nuevas generaciones amen las obras de Arte. El ignorante que tiene ante sí un valor espiritual está propenso a saquearlo o destruirlo, y así su mejor defensa es la educación, la formación y el conocimiento. Con la Eurovisión, que escuchan y ven millones de personas, se podría crear una conciencia de respeto y de amor.

Cesare Brandi, profesor de Arte Moderno de la Universidad de Roma y antiguo Director del prestigioso Instituto Nacional de Restauración y Conservación de Obras de Arte, se muestra particularmente duro y amargo contra las autoridades y opuesto a la restauración, pues, a su juicio, las obras de arte deben ser conservadas y consolidadas, mas no restauradas. La pátina de los siglos, comento con él, ha de ser respetada; y arguyó

que aquéllas son creadas, viven y mueren. Prolónguese, pues, su vida; mas no se quiera prescindir, destruyéndolo con criterio purista u aséptico, de lo que el tiempo y el maridaje de épocas y estilos apartó.

El Director del Departamento de Antigüedades Clásicas del Metropolitan Museum de Nueva York contaba que en América se va tranquilamente a ver los objetos sustraídos de los museos italianos o en las excavaciones abusivas.

Giacomo Devoto, Presidente de la Academia de la Crusca, en una oración de un purismo lingüístico admirable, sensato, aboga tanto por la propiedad artística estatal como particular, y habla de los artistas llevándolos al primer plano en una asamblea que olvidaba a los autores de cuanto el Congreso pretende salvaguardar.

Alguien concluye que se debe de llegar a la protección internacional de las obras nacionales.

Durante los debates pensamos que nunca será suficiente el celo dedicado a la salvaguardia del patrimonio artístico nacional y la conveniencia de encaminarlo a remediar la incuria y vandalismo de pasadas centurias y decenios que permitieron la exportación de tantas obras de arte, también patrimonio común de la civilización occidental; incuria o vandalismo que no honra ciertamente a quienes tenían el deber de conservarlas en los países y lugares para los que los artistas las crearon, ya que las obras sustraídas a su propio ambiente y a la finalidad para la que fueron creadas pierden buena parte de su significado.

Además una obra de arte debe ser salvada no sólo por lo que es en sí, por su belleza y significado, sino también porque es un documento histórico.

A través de las sesiones de trabajo se evidenció la frecuencia de robos y exportaciones y el escaso interés y preocupación de los gobiernos por esta realidad, sobre todo en aquellos países en los que partidos políticos u oligarquías que ejercen el poder se desentienden de estos hechos que no perturban el disfrute del mismo.

A ello se une la existencia de un tráfico, de un mercado, que lleva esta riqueza artística a las moradas y colecciones de los poderosos —pienso

que esto las ha salvado en ocasiones— las más de las veces no por el goce estético que pueda proporcionarles o por su interés histórico, sino que son adquiridas como inversión monetaria.

Es fácil y cómodo este mercado a gentes faltas de escrúpulo que ocupan en la sociedad puestos de privilegio y que en consecuencia prospera. Así las personas o las instituciones que denuncian la situación y quieren remediarla son consideradas como aguafiestas. A los saqueadores del patrimonio artístico, monumental y arqueológico se les tolera más fácilmente que a las academias o a los organismos encargados de velar por él. No obstante, esta protección moral del mundo de la cultura aunque carezca de fuerza ejecutiva es escuchado por la opinión pública. De ello se infiere la necesidad de avivar nuestro celo y si fuera necesario nuestra intransigencia.

Todos se encontraban de acuerdo en que debe procederse a la catalogación y entregar el patrimonio artístico a los competentes y no a los aficionados y en que la obra de arte no debe ser considerada como una mercancía.

Alguien, sin encontrar gran asenso, proponía facilitar el paso de la obra de arte como propiedad privada a propiedad pública, y aún otro congresista expone esta contradicción: se recaudan miles de millones para salvar Venecia y se destruye al mismo tiempo una ciudad histórica, cultural y artística en el Vietnan.

Pensando en las depredaciones sufridas por nuestros templos tras el Concilio Vaticano II requerí a mi amigo el Arzobispo titular de Paternia, Monseñor Giovanni Fallani, Presidente de la Comisión Pontificia Central de Arte Sacro, para que expusiera el criterio de la Iglesia sobre tales depredaciones, haciendo observar que en algunos países —particularmente en el nuestro— el patrimonio artístico es o fue principalmente eclesiástico, y que hoy miembros de la Iglesia tanto han contribuído o contribuyen a mermar, enajenar o destruir.

Monseñor Fallani leyó entonces el anexo documento de la Sagrada Congregación para el Clero dirigido a los Presidentes de las Conferencias Episcopales, que, si inobservado o no obedecido en nuestro país, muestra

la prudencia y celo de la Iglesia en tan importante aspecto de las realizaciones del espíritu humano.

No ha sido inútil el Congreso; mas siendo su objeto principal la creación de un organismo u oficina internacional para la defensa y recuperación de las obras de arte, cuyo principal instrumento de trabajo habría sido la compilación e intercambio de ficheros relativos a las obras de arte objeto de recuperación o defensa, pese a que el acuerdo era casi unánime, sólo ha podido llegarse a la constitución del "Comité de Florencia", al que habrá que dar un margen de tiempo para cerciorarnos de su eficacia.

Rico el Congreso en ideas, apasionados los debates a veces, el tono siempre elevado, hubo momentos difíciles, enconados, que el Alcalde de la ciudad, Luciano Bausi, con gran habilidad logró salvar sacando al final a flote unas conclusiones elaboradas por una Comisión jurídica designada por la Asamblea con el fin de crear dicho "Comité de Florencia".

Estas conclusiones o Proyecto de Resolución —aprobado por la Asamblea— se incorporan a este informe, así como asimismo la mayor parte de las comunicaciones habidas.

LA ISLA DE LANZAROTE (CANARIAS)

POR

JOSE LUIS DE ARRESE

El primer dictamen emitido por este Académico de número, relativo a la declaración de Paraje Pintoresco a favor de la isla de Lanzarote (Canarias) y aprobado en sesión del 26 de abril del corriente año, dice así:

LA Dirección General de Bellas Artes (Sección del Patrimonio Artístico) remitió a la Academia para su informe un expediente que a petición del Cabildo Insular de Lanzarote se abrió para ver si procede acceder a la solicitud del Cabildo, hecha en el sentido de declarar toda la isla de Lanzarote Paraje Pintoresco.

En la documentación aportada por el Cabildo, o al menos entre los papeles remitidos por la Dirección General, no vienen más datos que unas fotografías, dos planos de la isla y una Memoria que abarca los siguientes puntos: descripción geográfica, paisaje, historia, poblaciones y motivos para la declaración. Este último punto podía ser el más definitorio, pero desgraciadamente se reduce a decir lo siguiente:

“Dada la enorme originalidad de su suelo volcánico y de sus sistemas de agricultura, únicos en el mundo, se hace necesario para la contemplación del paisaje el cuidado y ordenación de todo tipo de construcciones en la isla de Lanzarote (supongo que el Cabildo ha excluido la encantadora

isla de La Graciosa por saber que el Ministerio de Información y Turismo tiene abierto un concurso internacional sobre ella), dando normas que permitan una unidad de estilo en las edificaciones a realizar en la presente, de forma que protejan la contemplación de los paisajes marítimos y terrestres.”

No cabe duda que el escrito está lleno de loables intenciones, pero como extender la declaración de Paraje Pintoresco a la totalidad de la isla es algo que pudiera traer situaciones perjudiciales a la propia isla y esto además, hecho en nombre de una protección al paisaje, alcanzaría también al prestigio de la Dirección General de Bellas Artes y al de la propia Academia de San Fernando, merece, sí, aplaudir los buenos propósitos del Cabildo, pero estudiar también los límites justos dentro de los cuales se pueda obtener la máxima utilidad con el mínimo trastorno.

En una declaración tan amplia caben el supuesto de tres clases de riesgos: La interferencia con otras actuaciones oficialmente autorizadas y más o menos en marcha. El sostenimiento de todas las iniciativas a un retraso que pudiera volverse contra el propósito de promover la riqueza turística, hoy en auge. Y la inclusión, por último, en el intento de protección de zonas extensas cuyo valor paisajístico posiblemente no merezca la pena defender.

En el primer supuesto hay que tener presente, por ejemplo, que la capital de Lanzarote tiene ya aprobado, desde el 28 de noviembre de 1968, un Plan General de Ordenación Urbana; en trámite (con aprobación de la Corporación Municipal en sesión del 16 de agosto último) el Plan Parcial de la zona 12 del General; en trámite también (solicitado en sesión del 8 de agosto) la declaración de Centro de Interés Turístico Nacional a favor de “Los Arrecifes”, y, por último, tiene encargado a una Empresa nacional el estudio del anteproyecto y proyecto de las obras de defensa y explanación de los terrenos ganados al mar. Todo esto se ve obligado, por la Ley de 13 de mayo de 1933, a atemperar su paso a un trámite de reaprobación nuevo, ya que la ley establece que a partir de la incoación del expediente se la ha de tener en cuenta; en este caso desde el 16 de agosto último.

Pudiera suceder entonces que la construcción en Arrecife entrara en colisión jurídica con el Plan Paisajista que se propone, a través de intereses económicos lesionados bien en obras ya comenzadas y obligadas a parar o en otras que sin empezar aún tenían volúmenes concedidos, pero que ahora pudieran ser negados.

Esto, como es natural, no es tema que corresponda a un organismo como la Academia, encargada únicamente de defender la estética, pero si lo señalo es porque ni la Academia, ni la Dirección General de Bellas Artes ni nadie puede dejar de tener en cuenta otra clase de lesiones.

Y aquí viene el segundo supuesto. Ya no me refiero a casos de colisión jurídica o simplemente económica, sino al retraso administrativo, al entorpecimiento de dilación, es decir, a la lesión de "tiempo perdido", con grave y tal vez irreparable desaprovechamiento de unas circunstancias como las actuales que son francamente favorables al desarrollo turístico.

Todos reconocerán la necesidad de salvar lo que quizá sea el mayor aliciente que hoy busca el turista en Lanzarote: el paisaje. Pero sería un círculo vicioso si al pretender salvar drásticamente este paisaje consiguiera perder al visitante.

De todo ello se deduce el tercer supuesto: el Plan propuesto por el Cabildo alcanza a la totalidad de la isla, pero si hay en ella paisajes que es un deber ineludible conservar, como las Montañas del Fuego, el Golfo, La Gería, Malpais, el Janubio, etc., etc., hay otras zonas también que nada tienen que ver con esa belleza obligatoriamente conservable.

Parece, por tanto, que lo prudente sería lanzarse a defender todo lo digno de defensa, pero sin incluir en el propósito lo que no merezca la pena.

Debemos señalar que la actividad constructiva de la isla es hoy muy grande, y si el número de licencias de edificación (unas quinientas anuales) deben ser sometidas en su totalidad al trámite obligado de un previo informe hecho por la Dirección General de Bellas Artes o su delegación, se establece cuanto menos un trámite dilatorio que frenaría la construcción en el momento cumbre de su historia; y, sin embargo, si únicamente se atempera la vigilancia a aquellas zonas dignas de ser vigiladas, se redu-

ciría el problema a su verdadera dimensión, sin riesgo para el estricto cumplimiento de su función estética.

Por otra parte, en estos momentos se está iniciando un Plan Insular de Lanzarote que patrocinan y pagan a partes iguales dos organismos tan poco sospechosos de despreocupación como el Cabildo (promotor del expediente para declarar Paraje Pintoresco a toda la isla) y la Dirección General de Urbanismo.

El Académico que suscribe eleva a la Comisión Central de Monumentos su creencia de que el modo más práctico de armonizar las dos tendencias que se presentan en este asunto (preservar los paisajes de la isla y no colapsar el desarrollo turístico) es aprovechar esta ocasión para incorporar al equipo redactor del Plan Insular un Arquitecto paisajista designado por la Dirección General de Bellas Artes y que sea este equipo quien señale las zonas de protección, abandonando la fórmula fácil, pero grave, de declarar protegida toda la isla.

* * *

El otro dictamen emitido por el Sr. Arrese, relativo a la declaración de Paraje Pintoresco a favor de la isla de Lanzarote y aprobado en sesión del 26 de abril del corriente año, dice así:

En mayo de 1969 el Cabildo Insular de Lanzarote solicitó de la Dirección General de Bellas Artes la iniciación del expediente legal encaminado a la declaración de Paraje Pintoresco la totalidad de la isla.

La Dirección General, con fecha 28 de junio siguiente, comunicó al Cabildo una resolución cuyos más interesantes extremos eran los siguientes:

- 1.º Tener por incoado el expediente.
- 2.º Recabar de la Entidad peticionaria planos, fotografías y Memoria histórico-artística de la isla.
- 3.º Hacerla saber que, de acuerdo con la Ley del 13 de mayo de 1933, todas las obras que hayan de realizarse en el paraje cuya declaración se

pretende deben ser sometidas a conocimiento y autorización de la Dirección General.

A estos tres puntos obedecen las tres actuaciones siguientes:

Envío del expediente a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en solicitud de su informe. Esta Corporación lo remitió a la Comisión Central de Monumentos, quien a su vez encomendó al Académico que suscribe el informe solicitado.

Comunicación al Consejero Provincial de Bellas Artes D. José Miguel Alzola, quien a su vez requirió del Arquitecto D. Luis Alemany Orella el informe pertinente.

Estudio y reconsideración del tema por el Cabildo de Lanzarote.

Conviene expresar aquí, para mejor entender lo que se ha de decir en adelante, que por un traspapeleo burocrático el expediente continuó su tramitación sin que fueran incluidos en él los documentos cursados entre tanto por el Cabildo después del estudio y reconsideración del tema que se acaba de señalar.

Así el informe del Académico que suscribe y el del Arquitecto señor Alemany fueron emitidos sin conocer estos documentos del Cabildo y por ello el primero de los dos (fechado en 27 de diciembre de 1969 y aprobado en el mes de enero por la Comisión Central de Monumentos y por el Pleno de la Real Academia) objeta la declaración inicialmente solicitada por considerar arriesgados los efectos que de ello se podrían derivar no sólo para el desarrollo del momento turístico lanzaroteño, sino también para el fin que pretendía la solicitud, ya que si hay paisajes que es un deber ineludible conservar hay zonas también que nada tienen que ver con esa belleza obligatoriamente conservable.

Este informe terminaba proponiendo que por estar en aquel momento iniciado por la Dirección General de Urbanismo y por el Cabildo el estudio de un Plan General de Ordenación Insular se aprovechase la ocasión para incorporar al equipo redactor del Plan un Arquitecto paisajista de la Dirección General de Bellas Artes y fuera este equipo quien señalara las zonas de protección, abandonando la fórmula fácil, pero grave, de declarar protegida toda la isla.

Por otra parte, el informe del Arquitecto Sr. Alemany, emitido en mayo de 1970, insistía en apoyar el propósito (ya no mantenido por el Cabildo) de incluir en la declaración la totalidad de la isla basándose en las circunstancias que concurren en su desarrollo actual, junto con los valores excepcionales de su paisaje y su arquitectura popular, lo que “hace imprescindible y urgente dotar a la isla de una legislación adecuada que canalice, ahora que aún hay posibilidad de una acción eficaz, el desarrollo urbanístico dentro de una línea de respeto y conservación de los valores genuinos de la isla”.

Pero hemos de señalar que el Cabildo mientras tanto, considerando el punto tercero de los arriba dichos, estudió en la sesión ordinaria del Pleno celebrado el 10 de septiembre de 1969 el ruego del Consejero D. Ginés de la Hoz, Alcalde Presidente del Ayuntamiento de Arrecife, formulado en el sentido de que la declaración de Paraje Pintoresco se concretara a determinadas zonas de la isla de Lanzarote.

Tal ruego fue trasladado al Ilmo. Sr. Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional en comunicación núm. 2.244, de 18 de septiembre.

En la misma sesión se acordó: “Que, en reunión conjunta de los señores Alcaldes de los siete Ayuntamientos de la isla de Lanzarote con las Comisiones informativa de Educación, Deportes y Turismo y de Obras Públicas y Paro Obrero, se determinasen concretamente las zonas que dentro de la isla de Lanzarote han de ser afectadas por la declaración de Paraje Pintoresco”.

Celebrada esta reunión conjunta el día 23 de septiembre formularon propuesta al Pleno, el cual, en la sesión ordinaria del 8 de octubre, acordó comunicar a la Dirección General de Bellas Artes que el expediente incoado para la declaración de Paraje Pintoresco de la isla de Lanzarote se entendiera concretado a las siguientes zonas:

“Término Municipal de Arrecife: Castillo de San Gabriel”.

“Término Municipal de Teguis: Castillo de Guanapay, Convento de San Francisco y Convento de Santo Domingo”.

“Término Municipal de Haria: La zona del Parque Insular de Turismo”.

“Términos Municipales de Yaiza y Tinajo: Zona de las Montañas del Fuego”,

“Términos Municipales de Tías y Yaiza: La Gería de los Vinos, únicamente a efectos de urbanizaciones y edificaciones, sin afectar absolutamente para nada a las labores agrícolas”.

“Términos Municipales de Teguise y San Bartolomé: Zona de Zonzamas”.

“Término Municipal de Yaiza: Zona de El Golfo y zona de Montaña Bermeja”.

Este acuerdo (literalmente transcrito en su relación de zonas) fue trasladado, por oficio núm. 2.513 de 17 de octubre de 1969, al Ilmo. Sr. Jefe de la Sección del Patrimonio Artístico de la Dirección General de Bellas Artes.

El Académico que suscribe ha conocido estos datos al serle encomendado este nuevo informe y ponerse en relación directa (para mejor documentarse) con las autoridades insulares: Gobernador Civil, D. Alberto Fernández Galar; Presidente de la Mancomunidad Provincial, D. Juan Pulido, y Presidente del Cabildo de Lanzarote, D. José Ramírez. Por ello tiene el honor de comunicar a la Academia que las zonas propuestas están perfectamente justificadas, pues todas, cada cual en su estilo, merecen los mayores esfuerzos de atención.

Los castillos de San Gabriel y Guanapay, así como los conventos de San Francisco y Santo Domingo, son las más importantes reliquias de los tiempos históricos de la conquista de la isla y como tales dignos de ser protegidos por las leyes del Estado.

El recinto de la Quesera de Zonzamas es obligado conservar por su interés arqueológico.

El denominado “Parque Insular de Turismo” es una zona volcánica en la que se encuentran enclavadas numerosas cuevas y jameos, de las que destacan especialmente “La Cueva de las Verdes”, que con dos kilómetros de larga y setenta metros de larga resulta la mayor gruta volcánica conocida, y “Los Jameos del Agua”, donde viven unos crustáceos ciegos—*Munidopsis polimorpha*—únicos ejemplares en el mundo de la fauna abismal.

“Las Montañas del Fuego” o “Parque de Timanfaya” son una extensa zona volcánica de características únicas con numerosos cráteres de las formas más diversas, dándose el curioso fenómeno de su intenso calor a ras de superficie, que a los diez centímetros de profundidad puede llegar a cien grados de temperatura.

“El Golfo” y “Montaña Bermeja” están en una ruta impresionante al borde de acantilados y en una zona volcánica en la cual destaca el denominado “Lago Verde” o “Laguna del Golfo”.

La Gería de los Vinos, que comprende una extensa franja lávica de los términos municipales de San Bartolomé, Tías, Tinajo y Yaiza, constituye un originalísimo sistema agrícola de defensa climatológica en el que el trabajo del hombre ha aprovechado el terreno cultivando vides en hoyos protegidos con piedras volcánicas. Este sistema de cultivo en hoyos resguardados, único en el mundo, debe sentirse amparado oficialmente para evitar su desaparición.

Por todo ello eleva a la consideración de la Comisión Central de Monumentos su parecer, absolutamente identificado con la petición del Cabildo de Lanzarote acordada con fecha 8 de octubre de 1969 y remitida el 17 del siguiente por oficio núm. 2.513 al Jefe de la Sección del Patrimonio Artístico de la Dirección General de Bellas Artes.

Únicamente considera imprescindible que se incluya este oficio en el actual para que no aparezca incompleto.

“TEMAS MUSICALES MADRILEÑOS”

POR

I. C. H.

SEÑALADO en un número anterior de ACADEMIA el extraordinario relieve de este volumen de nuestro Académico D. José Subirá, que había editado el Instituto de Estudios Madrileños con el número XII de la colección “Biblioteca de Estudios Madrileños” del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, nos complace acoger aquí la versión literal de lo que sobre dicha obra acaba de publicar el diario *L'Osservatore Romano* bajo la firma de Giuseppe Carlo Rossi y bajo el título “Studi di Letteratura Spagnuola”, donde se examinan también otras producciones referentes a esta materia. En efecto, allí se puede leer en lengua italiana lo que en idioma castellano dice así:

“Aporta una interesante contribución para el siglo XVIII un volumen de uno de los actuales eruditos españoles de cultura y de problemas musicales: José Subirá, *Temas musicales madrileños*. Es el volumen XII de la Biblioteca de Estudios Madrileños, una de las múltiples iniciativas culturales que florecen en Madrid bajo la guía de José Simón Díaz. Se presenta como una inagotable mina de temas importantes para la vida española y no menos para sus relaciones con la italiana. En efecto, su último capítulo se titula “Puccini y el puccinismo en Madrid”; pero también todos los precedentes, sobre todo aquellos que se refieren al siglo XVIII, constituyen un conjunto de materias fascinantes para la historia de las relacio-

nes literarias y musicales entre ambos países, historia que notoriamente está por hacer y para la cual las gestiones y los resultados de esta investigación de Subirá serán indispensables en el porvenir.”

Recogeremos ahora varias opiniones de las más autorizadas plumas madrileñas. Monseñor Federico Sopeña dijo en el diario *Ya* lo que sigue: “Es enorme la aportación documental, de primerísima mano; y el dato, de por sí significativo y para trabajar inmediatamente sobre él... Sólo Dios sabe, sólo Dios puede llevar la cuenta de las horas y horas de buscar entre papeles que esto supone; humanamente hablando, yo diría, es que no sale la cuenta. Lo que sí se transparenta es la juntura de la paciencia benedictina y de la astucia del cazador y del galgo unidos: éste olfatea el documento perdido y aquél lo muestra como trofeo.”

Enrique Franco dijo en el diario *Arriba* tras un detenido y minucioso análisis de esta producción musicológica: “José Subirá, en estilo desnudo de toda pandería y por el contrario pleno de galanura y facilidad expresiva, ha logrado, casi sin que a primera vista nos demos cuenta, un gran libro de historia. Cualquier otro, con el material que maneja Subirá, habría compuesto diez gruesos tomos. Nuestro autor que empezó por hacerse directamente con este material, buscado durante años en largas jornadas de trabajo sin descanso, ha hecho luego la menor literatura. Aquella de decir las cosas con el menor número de palabras y la más alta claridad expresiva.”

F. Ruiz Coca, en otro extenso artículo de *Nuevo Diario*, escribió: “Se trata de trabajos de rigurosa erudición —es asombroso el número de papeletas, muchos miles, que Subirá ha debido obtener de los viejos legajos—, pero a través de los cuales se transparenta palpitante la vida que animó unas épocas del pasado que se nos acercan cordialmente. Y es un catalán el que ha puesto todo su amor y su paciente saber en tema tan ligado a la cultura madrileña, sobre el cual sin duda es primerísima autoridad.”

Para finalizar esta reseña bibliográfica diremos que *Temas musicales madrileños* abarca tres secciones; a saber: “La música instrumental” (que trata de los conciertos espirituales del siglo XVIII, la música de cámara pa-

latina y los conciertos sinfónicos del XIX, trazando además la historia documental de dos artistas madrileñizados: el arpista doctor Bartolomé Jovenardi y el violinista Jaime Facco), “Músicas al servicio de la escena” (que trata minuciosamente de los colaboradores musicales de Calderón y de Comella, de la ópera castellana y sus múltiples sinónimos, a lo cual sigue un panorama histórico de la zarzuela, la historia de la Junta de Reforma de teatros moratiniana y los coliseos palatinos) y “Música al servicio del culto” (donde se detalla la pretérita vida de la Real Capilla, el Colegio de Niños cantoricos y el Monasterio de las Descalzas Reales), terminando con un Apéndice que presenta tres panoramas históricos. Y como puntualiza el prólogo, este volumen acoge numerosos artículos doctrinales e históricos, alguno de ellos escritos hace más de cuarenta años, cuya documentación fue cosechada en archivos y bibliotecas de Madrid y Barcelona, los cuales se hallan dispersos en variadas revistas y en otros lugares, por lo que el Instituto de Estudios Madrileños propuso reunirlos en un volumen para su fácil y provechosa divulgación, complaciendo los deseos reiteradamente manifestados por amantes de estas materias históricas, y para hacer así más accesible su consulta.

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

LAS COMENDADORAS DE SANTIAGO, EN MADRID

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 20 de abril de 1970 fue leído y aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Académico Excmo. Sr. D. Francisco Iñiguez Almech, relativo a la declaración de Monumento histórico-artístico a favor de las Comendadoras de Santiago, en Madrid.

En 1933 publicó un estudio sobre la iglesia y sacristía del convento de Comendadoras de Santiago la revista *Archivo Español de Arte y Arqueología*, al cual me remito en el presente informe tanto para planos y fotografías como para la copiosa bibliografía del edificio, a la cual deben agruparse: A. Tamayo: *Las iglesias barrocas madrileñas*, Madrid, 1946, y el volumen XIV de *Ars Hispaniae*, dedicado a las arquitecturas españolas de los siglos XVII y XVIII.

Ni en el primer estudio ni tampoco en los posteriores aclararon la paternidad del autor de las trazas conservadas en el Archivo Histórico Nacional fuera de legajo y rapados los bordes del papel justamente lo necesario para llevarse la firma. Quizá una rebusca nueva en la Sección de Ordenes Militares, ahora mejor ordenada, pudiera ser fructífera.

Los datos históricos quedan resumidos así: Se funda por disposición testamentaria del 5 de noviembre de 1584, suscrita por el Comendador Iñigo de Cárdenas y Zapata en unión de su esposa Isabel de Avellaneda, debidamente autorizada por el escribano Francisco de Silva, en caso de fallecer sin herederos legítimos. El era Presidente del Consejo Real de Ordenes y ambos señores de Loeches. La constitución del Patronato para las obras, hasta 1631 retrasada por pleitos y complicaciones, coincide con una primera compra de terrenos en la cual interviene Juan Gómez de Mora y Villarreal, seguida de nuevos litigios y demoras hasta nueva compra, esta vez a cargo del hermano Francisco Bautista en 1650 y del contrato en igual fecha con los hermanos Manuel y José del Olmo, renovado el 21 de febrero de 1668, al parecer cuando dieron comienzo las obras. Sus firmas aparecen aceptando las trazas anónimas. Las dudas de comienzo de obras surgen como consecuencia del

apostamiento de las primeras firmas (1650) y las aprobaciones eclesiásticas (1649) y civil (1651), años todos demasiado lejanos del 1668 para permanecer inactivo todo.

Asegurar la fecha de terminación de las verjas de la fachada, con tasación de 1693, las otras del coro de religiosas (1690) y las coincidentes de los herrajes de puertas y gran lienzo de Santiago matamoros, pintado por Lucas Jordán para el retablo mayor en 1695.

La fachada, suprimidas las pequeñas alteraciones y agregadas las bolas que tuvo, es íntegra de la manera de Gómez de Mora, simplificando la del patio de los Reyes de El Escorial y copiado en traza y bóvedas el atrio, exceptuando los recortes planos y hojas carnosas inspiradas unas y otras en Alonso Cano. La planta es de cruz griega encerrada en un cuadrado, que tanto puede venir de El Escorial como de San Pedro de Roma, conservando los remates en exedra de los cuatro brazos que debió tener la desconocida traza de «Pachote» a juzgar por su desabrido y conocido informe de la presentada de Juan Bautista de Toledo, con la variante única de chaflanar e incluir hornacinas en la forma de soporte para las pechinas, según arte del Hermano Bautista.

El interior consta de una gran cúpula central, sobre pechinas, cañones y semi-cúpulas en los brazos de la cruz, todo armado sobre órdenes de columnas dobles traducidas en las bóvedas por fajones pareados con lunetas en las exedras, donde los fajones citados mueren al centro en una semicircunferencia repleta de hojas tomada del Panteón de Reyes de El Escorial.

Aun rehecho el lucernario, repite la misma composición. Su anillo de apoyo es una chapucería del siglo pasado, quizá obra de Colomer, cuando añadió el coro alto y reparó la cúpula; acaso también suyas las yeserías medio resacas de las pechinas y las guirnaldas bajo el anillo del lucernario, demasiado mezquino todo para que sea obra de los arreglos por ruina de la cúpula dirigidos por Manuel Torija (1713) por un importe de 103.500 reales, o por Savatini (1774) por importe de 100.000 ducados, que afectó al coro de las Siervas, las capillas entre los brazos de la cruz, fachadas generales y medio convento, a juzgar por el importe. Antes solicitaron informe del universal Ventura Rodríguez. No se paró en pequeñeces y propuso el derribo total. Otto Seclusevt afirma proyectó un retablo en 1782.

La decoración, ejecutada con lentitud, comenzó por lo alto y se hace más barroca conforme descende; así los capiteles y del tambor son los típicos del Hermano Bautista, toscanos, con ovarios bajo los abacos y dos órdenes de hojas de acanto arrancando del astrágalo; pilastras cajeadas, también con ovarios en las molduras, y cornisa de cauces pareados, cubiertas con hojas y otras más entre cada par. Las ventanas continuarán la semejanza por los perfiles quebrados de la guarnición, pero

no en los tableros recortados de remate y peana, soportando los centrales hojarescos de Alonso Cano.

La cornisa de arranque sobre las techinas, con los mismos elementos que la superior, resulta bastante más movida y abultada; todavía más la baja corrida por todo el perímetro de la planta recuerda a las de Herrera, como podrían ser suyas las pesadas hojas de los capiteles corintios. Resultan monótonas las molduras entantes, llenas de ovas en forma sistemática. En las peanas de tribuna, también de colgantes recortados, desborda la decoración de las consabidas hojas gruesas.

Pieza fundamental del convento es la Sacristía de los Caballeros. La petición de las religiosas data de 1722, reiterada el 1745, ya con traza y presupuesto de Francisco Moradillo, quien inició las obras el año siguiente y las remató en 1753. Es la obra de mayor lucimiento del maestro y se ve quiso poner en ella todo su saber aprendido en aquel período de transición, primero de Ribera en el cuartel del Conde-Duque; luego por la Salamanca, junto a los Churrigueva; y en el entretanto con Castier, en las Salesas Reales, donde tuvo una actuación tan decisiva que la documentación salmantina le llama siempre «Maestro de las Salesas en Madrid».

El vestíbulo ante la sacristía está decorado por gran escocia de lunetas, copiada del proyecto de Ribera para San Cayetano (que por cierto no se construyó). La gran puerta de granito, acceso a la sacristía, copia de la de Alberto Churriguera en San Sebastián, de Salamanca, incluidos los ricos tableros de cuarterones de la puerta, pero no los múltiples y finos bronces afrancesados.

Para la traza del recinto, lo mejor del convento según Ponz, vio los planos del Palacio Real, porque los órdenes aparecen rigurosamente copiados en perfiles de cornisa, fustes con entasis inferior y guirnaldas por los capiteles de pilastra; el resto tiene capitales compuestos que deben ser de caliza fina, como los fustes y puntos, bien dados de cal, tapando las pinturas del techo, que dicen eran iguales a las conservadas en las capillas de Savatini, de grandes hojas azules como la loza talaverana.

Son curiosísimas las bóvedas encamionadas de los grandes nichos que prolongan el cuadrado central de la planta, cubierto éste por un trasunto barroco de gótica bóveda de tiruletes, otra vez recuerdo de la Sacristía de Churriguera, en la catedral de Salamanca.

Los perfiles son muy variados y sueltos, a lo Ribera, y se iluminan por tres óculos (además del curioso lucernario de balconcitos de juguete) muy semejantes a los empleados por este arquitecto como fondo de un florero y de su ramillete de hojas y frutos; aquí se trazan a la francesa y valen de marco a bustos relamidos que no sabemos qué papel hacen allí. Aladoz los achaca, en unión de los remates

afrancesados, a Perec Cano y a Montenegro y los muebles al propio Moradillo y a Ventura Padierno.

Repasando las anteriores notas vemos pasar por el convento las diversas maneras de nuestro barroco, desde los tantos de Gómez de Mora; luego el semibarroco del Hermano Bautista, los recuerdos de Alonso Cano, el barroco nutrido del otro Herrera, sin solución ni corte hasta Churriguera, Ribera y Cartier, evocados por Moradilla con el final de Sabatini; síntesis del barroco madrileño difícil de igualar y digna de ser incluida en el catálogo monumental.

GRAJAL DE CAMPOS (LEON)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 30 de junio de 1970 fue leído y aprobado el siguiente informe relativo a Grajal de Campos (León), presentado por el Académico Excmo. Sr. D. Luis Menéndez Pidal.

En Grajal de Campos, todavía en León pero muy próximo al límite de la provincia de Valladolid, sólo están apreciados oficialmente como monumentos de interés nacional histórico-artístico el castillo y el palacio de los Marqueses de Grajal.

El castillo notable por ser de los últimos levantados en los comienzos del siglo XVI y para ser utilizada ya la artillería, y el palacio construido por un maestro castellano sobre el modelo del Palacio Arzobispal de Alcalá de Henares, con bellísimo patio de dos pisos acusados en él por esbeltas arquerías y una gran escalera monumental. Su fachada sencilla y lisa con dos torres y bella galería alta a modo de solana.

La iglesia parroquial de San Miguel unida al palacio, con el cual se comunica por una ventana en alto cerrada por bellísima reja semigótica, debe ser también incorporada al palacio en su declaración oficial. La iglesia forma con el palacio un solo y aislado conjunto monumental, teniendo una puerta lateral de ladrillo de aspecto románico; a su lado se alza una esbelta torre morisca, con arcos semicirculares recuadrados y arquillos, con la particularidad de formar rinconada, rematando con afilado chapitel con su linterna. Su interior, semejante a la de Cebreros según dice Gómez Moreno en su catálogo, tiene tres naves con dos tramos, cuyos arcos escarzanos apean sobre gigantescas columnas toscanas. Las bóvedas son de yesería, del siglo XVI; la capilla mayor muy grande y poco esbelta, construida al tiempo del palacio. A los pies de la iglesia se halla una especie de coro sobre bovedillas de crucería y arcos apainelados.

Además del castillo, palacio e iglesia Grajal tiene la Puerta de la Ciudad con tres arcos de ladrillo del siglo XVI. Su caserío, con entramados de madera a la vista, en voladizos y paramentos verticales, forma un precioso conjunto, muy semejante y único entre las demás villas y ciudades de León. Tan interesantes construcciones se parecen mucho a las que todavía tienen las viejas ciudades castellanas de Valladolid, Medina del Rioseco y Villalón entre ellas.

Por todas las circunstancias expuestas que concurren en el conjunto urbano de Grajal de Campos esta Real Academia estima debiera ser declarado Conjunto monumental de interés histórico-artístico, valorando también a la iglesia, amenazada de ruina por las altísimas bodegas que la rodean y no se sabe si alguna de ellas invade el área ocupada por aquélla, con evidente peligro para su estabilidad. Por semejantes motivos se produjo hace años el hundimiento de la torre de San Tirso, de Sahagún, sobre sus ábsides, donde las bodegas ocultas de las casas contiguas minaban los cimientos de la iglesia, habiendo sido ésta la causa de la ruina de la torre y ábside de este precioso monumento románico de ladrillo con evidente influencia morisca en sus trazas y cubiertas.

Hallándose Grajal dentro de la zona declarada Monumento Nacional del Camino de Santiago, por estar dentro de los veinticinco kilómetros de aquél, nuestro caso debe acogerse a las disposiciones de la indicada legislación, estudiando también la posibilidad de mantener las particularísimas urbanizaciones de este Conjunto monumental, interesando para ello a la Dirección General de Urbanismo en el Ministerio de la Vivienda.

EL HOSPITAL DE VENERABLES SACERDOTES, DE SEVILLA

En la sesión celebrada por esta Real Academia el pasado día 30 de noviembre de 1970 se aprobó el dictamen de la Comisión Central de Monumentos (siendo ponente el Académico Excmo. Sr. D. Diego Angulo Iñiguez) relativo a la declaración de Monumento histórico-artístico del Hospital de Venerables Sacerdotes, de Sevilla.

El Hospital de Venerables Sacerdotes es un monumento excepcional dentro de la arquitectura barroca de Sevilla y muy conocido por la belleza y originalidad de su patio.

Fundada la benéfica institución por D. Justino de Neve en 1675, se construye primero bajo la dirección del maestro Juan Domínguez hasta 1686 y después bajo la del maestro mayor Leonardo de Figueroa y Reina, perteneciente a la ilustre

familia de arquitectos de los Figueroa, los más importantes de la escuela barroca sevillana.

El edificio tiene como núcleo central el gran patio antes aludido, patio de arquerías sobre columnas de mármol con galerías a más alto nivel que el centro del patio, al que se desciende por cuatro escaleras, una en cada lado. El arquitecto, no contento con haber creado estos dos planos y el movimiento de estas escaleras, ha formado en el centro mismo varias gradas circulares concéntricas y en el fondo del círculo de la última ha dispuesto una bella pila de mármol.

La solución para resolver la diferencia del nivel del solar, como puede observarse, es de una gran belleza, a la que contribuyen también el empleo simultáneo del ladrillo, la azulejería y el mármol.

Del patio arranca la escalera cubierta por bóveda decorada con ricas yeserías y a otro de sus lados se encuentra la amplia enfermería con la típica ordenación de dos naves separadas por columnas de mármol.

La iglesia, de una amplia nave, ofrece una decoración pictórica mural debida a Lucas Valdés y en parte al padre de éste, Juan Valdés Leal.

Cubren sus paredes fingidos tapices donde aparecen representadas escenas diversas de la historia de la Iglesia, tales como el Concilio de Nicea, Atila detenido por San León, Federico Barbarroja prestando obediencia al Papa, San Ambrosio rechazando a Teodosio por el crimen de Tesalónica o Carlos II cediendo su carroza al Sacerdote con el Viático.

En sus retablos se conserva alguna pintura importante y se recordará que para uno de ellos pintó Murillo la famosa Concepción que se llevó el Mariscal Sout.

El Hospital se edificó sobre terreno cedido por el Duque de Veragua y Conde de Gelves en el sitio del antiguo teatro llamado Corral de Doña Elvira. El alma de la construcción fue D. Justino de Neve, el gran amigo de Murillo que tanta parte había tenido en la obra de Santa María Blanca para donde aquél pintara sus inmortales medios puntos, y el venerable Arzobispo Spínola.

Por todo esto la Academia estima que, dada la belleza e importancia arquitectónica del monumento emplazado en el barrio de Santa Cruz y del que es uno de sus principales atractivos, bien merece ser protegido con la declaración de Monumento histórico-artístico.

LA IGLESIA PARROQUIAL DE LA GUARDIA (JAEN)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 14 de diciembre de 1970 fue leído y aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos (siendo ponente el Académico Excmo. Sr. D. Diego Angulo Inñiguez) a favor de la propuesta de declaración de Monumento histórico-artístico de la iglesia parroquial de La Guardia (Jaén).

La iglesia parroquial del pueblo de La Guardia en la provincia de Jaén, antiguo convento de dominicos, es una de esas construcciones renacentistas que convierte esa provincia andaluza en una de las más importantes para el estudio de nuestra arquitectura plateresca.

El convento es la fundación de Fray Domingo de Valtanas, que, nacido el día de la Magdalena de 1488 en Villanueva del Arzobispo, lo dedicó a la santa en 1530. Hijo de su generación, andariego y de incansable actividad, fundó no menos de nueve conventos y terminó condenado por la Inquisición de Sevilla a la cárcel irremisiblemente a los setenta y cinco años en el convento de Alcalá de los Gazules, donde muere cinco años más tarde.

Este es el fundador. El arquitecto, a juzgar por el estilo del monumento, no puede ser otro que el famoso Vandelnira; y los escudos que campean en el edificio nos dicen que fueron D. Rodrigo Mexía y D.^a Mayor de Fonseca, su mujer, señores de La Guardia, quienes costearon su construcción.

La iglesia, que no llegó a terminarse en la parte de los pies y de la fachada, es muy bella y de gran riqueza decorativa. De una sola nave amplia y bien proporcionada, tiene gran tramo de crucero cubierto por una bóveda de nervios muy original, pues las diagonales se encuentran interrumpidas por un óculo rodeado por una corona de ocho relieves trapezoidales y sobre el que se asienta una linterna renacentista lo mismo que las molduras de los nervios de la bóveda.

Casetones con relieves decoran también la bóveda de la capilla mayor según el ejemplo de Siloe en San Jerónimo de Granada y en la sacristía mayor de la catedral de Sevilla, bóveda que descansa sobre trompas cónicas aveneradas con ángulos que tienen las armas de los fundadores. Desgraciadamente sólo se conserva del claustro uno de sus lados, de esbelta arquería de medio punto sobre columnas jónicas en la planta baja y escarza en la alta.

Todo esto justifica plenamente el deseo del Director del Museo de Jaén y Consejero de Bellas Artes de que el templo de La Guardia sea declarado Monumento histórico-artístico.

EL EDIFICIO DEL PALACIO DE LA MUSICA, EN BARCELONA

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 8 de febrero de 1971 fue leído y aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo el ponente el Excmo. Sr. D. Xavier de Salas Bosch, Académico de número de esta Corporación, de declaración de Monumento histórico-artístico a favor del edificio del Palacio de la Música, de Barcelona.

Fue su autor D. Luis Domenech i Muntaner, arquitecto notable que centró su actividad en Cataluña y más concretamente en Barcelona, aunque hiciera alguna obra en otras partes de España bajo el mecenazgo de catalanes de nacimiento o de residencia. Tuvo también Domenech i Muntaner personalidad política, siendo figura destacada del movimiento catalanista en los años de principio de siglo. Su ideario influyó en el concepto artístico que mantuvo y al que obedecen sus obras de arquitecto y por ello hacemos mención del mismo. Fue destacado exponente de la arquitectura del modernismo, y si son de complejidad difícil de definir los elementos que aparecen en las obras de este estilo, en la de Domenech i Muntaner podemos distinguir, junto con los venidos de diversos focos europeos (los austríacos de la Sezession, lo inglés del «modern styl» y los elementos franceses del modernismo parisino) la resurrección de elementos de estilos medievales, que en nuestro arquitecto aparecen ligados a la exaltación del catalanismo y su interpretación de la historia, así como el gusto por la utilización de la artesanía popular, debida a razones semejantes.

Domenech i Muntaner logró con todo ello en la gran sala de conciertos del Palau (por antonomasia) y en los salones, escaleras y vestíbulos que la rodean y acompañan y en las fachadas del edificio, que está a dos calles pero formando una unidad, una de las obras capitales del modernismo barcelonés. Una de las más reveladoras de la variedad de elementos plásticos empleados con riqueza y con exaltada y retórica visión de la historia y del momento. Resulta ser el Palau de la Música definidor de los ideales, las ambiciones y los gustos de la burguesía barcelonesa en un momento de optimismo y triunfo. Y como tal es una de las más extraordinarias creaciones de su momento no tan sólo de Barcelona, sino de toda Europa.

Junto a esta circunstancia de su valor como obra de arquitectura existe otra que exige igualmente la perduración de este monumento impar. Es la de haber sido construido por una sociedad: el Orfeó Catalá, que adquirió el local, encargó la obra al arquitecto, discutió y aceptó sus proyectos y conserva y utiliza desde entonces los locales para cultivar la música por medio de los coros, que en este edifi-

cio ensayan, con su importantísima biblioteca y con la continua utilización de su gran sala para conciertos de toda índole. Por estos locales, concebidos y decorados en la más pura fantasía modernista, han desfilado cuantos solistas y conjuntos musicales han florecido los últimos sesenta años. El detallar nombres españoles y extranjeros y estrenos de obras de toda clase fuera ingente tarea. Esta sala de conciertos es lugar esencial en la historia de la música de este siglo.

Por una y otra razón, tanto si nos consideramos la historia de la música gloriosamente cultivada en este edificio como si pensamos sólo en sus méritos arquitectónicos y su significado en la historia de la cultura, esta Real Corporación estima que el Palacio de la Música construido por Domenech i Muntaner en Barcelona de 1904 a 1908 precisa sea declarado Monumento histórico-artístico tal y como se solicita.

EL PALACIO DE LINARES, EN MADRID

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 8 de marzo de 1971 fue leído y aprobado el dictamen de la Comisión Central de Monumentos relativo a la declaración de Monumento histórico-artístico a favor del palacio de Linares, en Madrid, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Luis Moya Blanco, Académico numerario de esta Corporación.

En diferentes ocasiones ha tratado esta Real Academia de las vicisitudes sufridas por este palacio desde antes de su venta a la Confederación Española de Cajas de Ahorro, su propietaria actual. En informe aprobado por el pleno se autorizó su demolición con la condición de conservar sus interiores decorados, tales como vestíbulos, escaleras principales y salones. El motivo para esta autorización consistió en la rápida disgregación que habían sufrido los elementos decorativos de la fachada, debido a que la piedra arenisca con la que se construyó no ha podido resistir la acción de los gases nocivos producidos por la combustión de gasolina y aceites pesados, que si en otros tiempos se producía en cantidades insignificantes, ahora, desde 1955 aproximadamente, ha aumentado hasta extremos intolerables para muchos materiales de construcción. Quien haya conocido las fachadas de este palacio en épocas anteriores a la fecha citada no podrían reconocerla en su estado actual, cuando faltan el gran escudo y sus esculturas, las balaustradas y otros elementos de gran valor artístico, cuyos autores, por desgracia, no conocemos. Es digno de anotar el hecho de que simultáneamente a la ruina de esta fachada y por la misma causa se produjeran las del edificio de la Unión y el Fénix y de la iglesia de San

Manuel y San Benito, ambas en la misma calle de Alcalá y construidas con la misma clase de piedra. En estos dos edificios se llegó a tiempo para efectuar su reconstrucción parcial y la consolidación, pero en el de Linares si se quiere conservar su aspecto sería preciso realizar primero su demolición total para reconstruirlo después con otra clase de piedra, ya que su estado actual no permite una operación semejante a la que se hizo en los otros dos edificios. Como no se conservan moldes de los elementos escultóricos y decorativos desaparecidos, tampoco parece posible esta reconstrucción. En cuanto a sus importantes interiores, deben conservarse, ya sea en su lugar actual, ya en otro del nuevo edificio. Esta última solución es de fácil realización y no sería nueva en España. Debe recordarse, por otra parte, que en Munich se trasladó el teatro de Cuvillies, que tiene cuatro pisos de palcos, a un lugar del Palacio de la Residencia distinto del que tenía antes de 1939. Esto mismo podría hacerse en el futuro edificio que sustituya al actual, si conviene para realzar el valor de estos artísticos interiores cuyo uso ha de ser muy diferente de aquel para el que fueron trazados y que exigirán quizá una relación con los accesos diferente de la que tienen actualmente.

En conclusión, la Academia se reitera, con estas aclaraciones, en sus dictámenes anteriores.

EL TEMPLO EGIPCIO DE DEBOD

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 8 de marzo de 1971 fue leído y aprobado el dictamen de la Comisión Central de Monumentos relativo a la declaración de Monumento histórico-artístico a favor del templo de Debod, cedido a España por la República Arabe Unida, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Joaquín María de Navascüés, Académico de número.

El templo egipcio de Debod se alzaba en la orilla izquierda del Nilo, a veinte kilómetros al sur de la isla de Philae. El Gobierno de la República Arabe Unida, en reconocimiento de la ayuda prestada por nuestra nación para el rescate de los templos de Abu Simbel, lo concedió, en ciertas condiciones, al Gobierno de España y al pueblo español. Hoy el templo de Debod está en vías de reconstrucción muy avanzada, en Madrid, en la Montaña del Príncipe Pío.

El templo fue fundado por Azakheramon, faraón meroítico de hacia mediados del siglo IV a. C., dedicado al culto de Amón. En el transcurso de la dinastía ptolemaica fue objeto de algunas ampliaciones y se le añadió el culto de Isis. Los datos más modernos los proporcionan los relieves incorporados por los empe-

radores romanos Augusto y Tiberio, de suerte que el monumento, en su conjunto, es un reflejo de la cultura de la Nubia entre los años, más o menos, 350 a. C. y 37 de C., todo según los datos que aporta la memoria del expediente.

Naturalmente no se ha traído a Madrid sino lo sustancial de lo que se ha salvado de la destrucción del tiempo y de algún seísmo. Para este conjunto es para el que se pide, con urgencia, la declaración de Monumento histórico-artístico, petición que debe suponerse formulada ante esa Dirección General, pues no consta que así lo haya sido en el expediente estudiado, compuesto sólo por los documentos siguientes:

1.º Un escrito del Director del Museo Arqueológico Nacional y de la Misión Arqueológica Española en Nubia al Ilmo. Sr. Director General de Bellas Artes relativo a ciertas incidencias de la reconstrucción del templo.

2.º Una fotocopia de un escrito, relativo al mismo asunto, dirigido por el Director del mismo Museo y Misión al Sr. Delegado de Obras del Ayuntamiento de Madrid.

3.º Una fotocopia del acuerdo de 16 de abril de 1970 convenido entre los gobiernos de la República Arabe Unida y España sobre las condiciones de la cesión del templo de Debod; y

4.º Una memoria histórico-descriptiva del templo, anónima, ilustrada con gráficos, al cabo de la cual se estima que el templo de Debod «debe lo antes posible ser declarado Monumento Nacional».

Con independencia de la informalidad del expediente examinado, la Academia tiene el honor de someter a su consideración lo siguiente:

1.º Que el templo llamado de Debod reúne calidades suficientes para ser declarado Monumento histórico-artístico de interés nacional.

2.º Que, no obstante, a la vista de la documentación estudiada parece innecesaria tal declaración a los efectos de la debida conservación del templo, pues a ella obliga un compromiso internacional, con la sanción convenida en el punto séptimo en caso de incumplimiento.

3.º Que tampoco parece claro del contexto del convenio susodicho que el templo de Debod haya causado baja en el patrimonio nacional de la República Arabe Unida y por consiguiente sí puede apropiárselo nuestro Patrimonio artístico nacional; y

4.º Que no siendo competencia de la Academia entrar en la consideración del fondo jurídico que entrañan, o pueden entrañar, las consideraciones de los puntos 2.º y 3.º, se atiene la Corporación a lo informado en el punto 1.º, si bien con las reservas manifestadas, pero con la seguridad de que esa Dirección General de Bellas Artes resolverá como mejor entienda que procede.

LA CAPILLA REAL DE SAN PEDRO DE ALCANTARA,
EN ARENAS DE SAN PEDRO (AVILA)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 8 de marzo de 1971 fue leído y aprobado el dictamen de la Comisión Central de Monumentos relativo a la declaración de Monumento histórico-artístico a favor de la Capilla Real de San Pedro de Alcántara, en Arenas de San Pedro (Avila), siendo ponente el Ilustrísimo Sr. D. Clemente Oria González, Académico correspondiente.

Es, y ha de ser sin duda para todos, gozo del espíritu informar favorablemente la propuesta de declaración de Monumento Nacional de la capilla-relicario del Santo cuerpo de San Pedro de Alcántara. Un sepulcro glorioso, «novena maravilla del mundo», como aseguran los franciscanos del convento dijera D. Miguel de Unamuno al contemplar maravillado el acierto del arte allí ejecutado y la calidad, finura y colorido de los materiales, en los que predominan los mármoles variados, todos nacionales, el bronce y el oro, alternando con el marfil. Nacional es también el alabastro de las dos estatuas que representan la Fe y la Caridad y dan guardia a uno y otro lado del sepulcro. Y aunque modernas (1948), sustituyen fielmente a las diseñadas por Ventura Rodríguez y desaparecidas, al parecer, con la invasión napoleónica.

Preocupan, por el informe y fotografías que figuran en el expediente los efectos ocasionados por los continuos temporales, comprobados con exactitud de todo ello, y además la carcoma iniciada en las seis magníficas puertas de nogal y ébano que comunican la capilla con los ánditos-museos que la rodean. Por estas puertas, según refiere un documento que existe en el archivo del convento, se dio la graciosa anécdota en Madrid, entre Carlos III y el lego Fray Vicente Extremera en ocasión de haberse quemado el Palacio Real del Buen Retiro, que al verlas el buen lego mandó llevarlas a Arenas para su capilla.

En el revestimiento de la capilla, de fino y suntuoso mármol, se observan picados y hojaldrados, principalmente en las guarniciones de las puertas y alguna pilastra, que es menester corregir con evidente urgencia.

Esta Real Academia, a la vista del expediente y de lo antedicho, informa favorablemente la propuesta de declaración de Monumento histórico-artístico a favor de la Capilla Real de San Pedro de Alcántara de Arenas de San Pedro (Avila).

EL PALACIO DE LOS MARQUESES DE HUARTE, DE VALENCIA

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 8 de marzo de 1971 fue leído y aprobado el dictamen de la Comisión Central de Monumentos relativo a la declaración de Monumento histórico-artístico a favor del palacio de los Marqueses de Huarte, de Valencia, siendo ponente el Ilmo. Sr. D. Angel Romaní Verdeguer, Académico correspondiente.

Es un edificio singular que se distingue por la suntuosidad de su fachada, compuesta con acertada ordenación de sus elementos desde el zócalo de piedra a su soberbio portalón de estilo Luis XV, ostentando en su blasón ornamentado la magnífica puerta las armas de Fernández de Córdoba y Valderrama, así como las de su esposa D.^a María Teresa Ferrer de Próxita y Pinos.

La disposición de los huecos en fachada, tragaluces elípticos con perfiles barrocos sobre el zócalo, balconillos en los entresuelos, balconada en el piso principal y balcones en el piso alto, terminando con cornisa y balaustrada limitada entre dos torres situadas en las esquinas que coronan la magnífica fachada.

La suntuosa puerta da paso al amplio zaguán de escalera que centrada en el eje de la puerta se desarrolla en forma imperial.

Este zaguán tiene a ambos lados los servicios de portería y cocheras ventilados por los tragaluces.

En este mismo zaguán, y adosado al intradós de la bóveda de escalera, es admirable la pintura de la Virgen del Pilar que lo decora.

Para mejorar la descripción de la fachada se adjunta la fotografía tomada desde otro punto de vista y más ampliada que las del expediente enviado.

Por todo lo expuesto estima esta Real Academia que es de gran interés su conservación con la declaración de Monumento histórico-artístico de carácter nacional de la casa-palacio propiedad de los Marqueses de Huarte actualmente y que fue mansión señorial de los Ferrer y de los Condes de Peñalver.

EL PALACIO DE LAS LEYES DE TORO (ZAMORA)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 8 de marzo de 1971 fue leído y aprobado el dictamen de la Comisión Central de Monumentos relativo al Palacio de las Leyes de Toro (Zamora), siendo ponente el Excmo. Sr. D. Luis Menéndez Pidal, Académico numerario.

No duda en reconocer el gran interés que ofrece la portada del Palacio de las Leyes en la ciudad de Toro, llegada a nuestros días *in situ* e intacta con el solar que ocupaba el desaparecido palacio.

Bajo su aspecto histórico, parece conveniente mantener la puerta en su lugar, utilizando el espacio libre que ofrece el solar para que el Ayuntamiento lo utilice como parque o jardín público que mantenga vivo el recuerdo del emplazamiento del antiguo Palacio de las Leyes de Toro en la historia de la ciudad. Así la portada quedaría como recuerdo vivo del monumento desaparecido, procurando vestir con enredaderas las medianerías que ahora muestran los edificios contiguos o permitir su transformación en fachada con huecos hacia el pequeño parque ajardinado.

En el caso de ser tenida en cuenta esta propuesta habría que resolver el problema previo de la expropiación del solar, que podría ser llevado a efecto por el Ministerio de la Vivienda en la Sección de Ciudades Monumentales de Urbanismo. Después la Dirección General de Bellas Artes seguramente se haría cargo de la restauración de la portada y de su ambientación.

Es todo lo que puede informar esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en relación con el destino del recinto denominado con el nombre de «Palacio de las Leyes» de Toro (Zamora).

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

*Fallecimiento del Académico
Don Francisco Javier Sánchez
Cantón*

A este insigne miembro de nuestra Corporación, que ocupaba el primer lugar en la lista de asistencias, elevándose la cifra de las mismas a 1.468, lo eligieron el 16 de noviembre de 1925 y tomó posesión el 26 de junio del siguiente año con la medalla número 45, versando su docto discurso de recepción sobre el tema «San Francisco de Asís en la escultura española». Fue elegido director de la Corporación el 28 de noviembre de 1966, y tras una prolongada enfermedad, que le tuvo alejado de esta Casa con gran pesar de todos, falleció en Pontevedra, su ciudad natal, el 27 de noviembre.

En la sesión necrológica, celebrada el 29 de noviembre, el Presidente accidental, Sr. Moreno Torroba, expresó la profunda pena de la Academia, pues era el único superviviente de los académicos elegidos antes de la guerra civil, y en tantísimos años de convivencia con el Sr. Sánchez Cantón asoció el respeto a su valiosísima creación y el cariño personal. El Secretario, Monseñor Sopena, se había hecho eco del dolor unánime de la asamblea en la homilía de la misa oficiada antes de aquella sesión y dio lectura de numerosísimos testimonios de pésame. El Sr. Marqués de Lozoya asistió al sepelio en Pontevedra con el Sr. Angulo, llevando aquél la representación del Instituto de Es-

paña y éste la de nuestra Academia, e intervino en la sesión necrológica.

Después el Sr. Lafuente Ferrari recuerda, con gran emoción, que precisamente acudió por primera vez a la Academia en la sesión de ingreso del señor Sánchez Cantón. Elogió las labores del llorado Director, así como la del señor Tormo, y ensalzó el carácter singular de su obra científica. Hombre muy bien situado a pesar de su timidez, era una persona bien distinta en Pontevedra.

El actual director del Museo del Prado, Sr. Salas, señaló la importancia de lo realizado por el Sr. Sánchez Cantón, así como de su extensa labor, donde sobresalían sus estudios sobre Goya y su relieve como director durante muchos años del Museo del Prado.

*Fallecimiento del Académico
D. Eduardo Martínez Vázquez*

Este destacadísimo miembro de la Sección de Pintura falleció en Madrid el día 10 de diciembre, tras una larga enfermedad que le había alejado de las labores académicas durante varios años, y unos días después se celebró la sesión necrológica, posteriormente a la misa oficiada por Monseñor Sopena en la capilla de la Academia.

El Sr. Martínez Vázquez habría de sobresalir por su creación artística y por sus tareas docentes. Fue elegido Académico numerario el 3 de enero de 1955 y tomó posesión el 13 de enero

de 1959 con la medalla número 25. Su discurso versó sobre el tema «La pintura de paisaje y su gozoso recreo espiritual», contestándole en nombre de la Corporación el Secretario, D. José Francés.

En la sesión necrológica actuó por primera vez como Director el Sr. Duque de Alba, lamentando tener que iniciar sus labores en dicho puesto en aquella sesión luctuosa. El Sr. Lafuente Ferrari hizo una enjundiosa semblanza del Académico fallecido, el cual había sido un discípulo queridísimo del Sr. Muñoz Degrain y heredero de su pasión por la pintura al natural, caracterizada por una cierta parda austeridad. Profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes, llevó a sus alumnos al conocimiento vivo del paisaje, incluso del situado en lejanas tierras como Marruecos. Asimismo recordó bellas palabras de su discurso de ingreso, las cuales fueron leídas en la homilía de la misa celebrada por el Sr. Sopena antes de la sesión necrológica.

Tras esto se levantó esta sesión corporativa, según norma tradicional.

Nuevo Académico de honor

En la sesión extraordinaria celebrada el día 25 de octubre se procedió a la votación de Académico de honor presentada por los señores D. Enrique Lafuente Ferrari, D. Pascual Bravo Sanfelú y D. Manuel Moya Blanco a favor de D. Pablo Ruiz Picasso.

Verificado el escrutinio este insigne artista fue elegido Académico de honor.

Anotaremos con tal motivo que en las sesiones precedentes, con motivo de cumplir el Sr. Picasso la edad de noventa años, la Academia se había adherido al homenaje internacional organi-

zado para celebrar tal acontecimiento, le envió un telegrama de felicitación e hizo pública la adhesión corporativa.

Nuevo Académico numerario

La sesión extraordinaria de 22 de noviembre tenía por objeto proceder a la votación de las propuestas presentadas para cubrir la vacante producida por fallecimiento del que había sido ilustre miembro de la Corporación, adscrito a la Sección de Música, Excmo. Sr. Don Antonio José Cubiles Ramos.

Se habían presentado dos propuestas: una a favor de D. Antonio Iglesias Alvarez, firmada por los Sres. Esplá, Rodrigo y Sainz de la Maza, y otra a favor de D. Leopoldo Querol Roso, firmada por los Sres. Marqués de Lozoya, Lafuente Ferrari y Muñoz Molleda.

Después de la votación el escrutinio dio por elegido al Sr. Querol, el cual, por tanto, quedó proclamado Académico electo.

Una defunción

En la sesión de 4 de octubre se acuerda hacer llegar al Sr. Marqués de Lozoya el pésame por el fallecimiento de su hermana, la señora viuda de Peñalosa.

Cargos de Director, Tesorero y Censor

En la sesión extraordinaria de 8 de diciembre se procedió a la votación de estos cargos, el primero por defunción del Sr. Sánchez Cantón y los otros dos para dar estabilidad a los académicos que venían desempeñándolos interina-

mente. Verificado el escrutinio fueron elegidos los señores siguiente:

Director: Excmo. Sr. Duque de Alba.

Tesorero: Excmo. Sr. D. Ramón González de Amezúa.

Censor: Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari.

En la sesión de 13 del mismo mes tomó posesión el nuevo Director, Excelentísimo Sr. Duque de Alba, quien, como dice el acta correspondiente, manifestó que era abrumador suceder a una persona de la talla del Sr. Sánchez Cantón, el Académico inolvidable; pero la confianza que en él había depositado la Academia, sus deseos de servirla en ese puesto y la estrecha colaboración de la Mesa, donde se equilibraban la madurez y la juventud, le permitían mirar su porvenir con positiva confianza, lamentando que esta sesión, la primera bajo su dirección, estuviese dedicada a trazar la necrología del difunto Académico de la Sección de Pintura Don Eduardo Martínez Vázquez, por constituir esto una necesidad imperativa.

Entrega de la Medalla de Honor a la Sociedad Filarmónica de Bilbao

Se celebró este acto en una sesión pública y solemne de la Academia el día 19 de diciembre, presidida por el Director de la Corporación, Excelentísimo Sr. Duque de Alba, el cual tenía a su derecha al Presidente del Instituto de España, Excmo. Sr. Marqués de Lozoya, y al Secretario de esta Academia, Monseñor Federico Sopena; a su izquierda al Censor y al Tesorero de la misma, Excmos. Sres. Lafuente Ferrari y González de Amezúa. En el estrado, con los miembros numerarios de varias

Reales Academias, ocupaba lugar preferente la Junta de la Sociedad Filarmónica y su Presidente, Ilmo. Sr. D. Pedro Mendizábal y Larrumbe.

El Secretario, Monseñor Sopena, trazó en un breve e interesante discurso al historia de los méritos contraídos por dicha sociedad. Dedicó un recuerdo especialísimo a la memoria del Excelentísimo Sr. Conde de Superunda, que durante larguísimos años había desempeñado este cargo directivo con sumo celo, siendo alma de un grupo que hizo de Bilbao una ciudad musical, y recordó que este grupo idealista estaba representado en nuestra Corporación por el querido compañero Excelentísimo Sr. Marqués de Bolarque.

El Presidente de la Sociedad Filarmónica dio las gracias en breves y sentidas palabras, recibiendo tras esto, entre los aplausos del auditorio que llenaba el salón, la medalla y diploma correspondientes a tan alta distinción.

Inmediatamente después la soprano María Orán, acompañada al piano por D. Rafael Senosiain, interpretó de manera bellísima las *Seis canciones castellanas* que había compuesto el que fuera muy querido miembro de esta Corporación D. Jesús Guridi. Esas canciones llevan los siguientes títulos individuales: *Allá arriba, Sereno, sereno, Llámale con el pañuelo, No quieras las avellanas, Como quieres que adivine* y *Mañanica de San Juan*. Esa labor artística fue acogida con gran entusiasmo.

Levantada la sesión se inauguró en el Museo una evocativa exposición de recuerdos históricos de la Sociedad Filarmónica, figurando allí cartas autógrafas de Granados, Arbós y Falla; fotografías de Rubinstein, Kreisler, Casadó y Zabaleta, entre otros, y variados testimonios de una actividad artística de primer orden.

Diversas actividades musicales

● En la sesión de 11 de octubre el Secretario, Sr. Sopena, informa sobre la serie de conciertos y otros actos organizados por la Comisaría de la Música, por cuanto en ellos han tenido participación algunos señores académicos, recordando a tal efecto *La Nochebuena del Diablo*, del Sr. Esplá, recibida con el éxito de siempre en el Festival de Granada, donde también triunfaron como intérpretes los Sres. Sainz de la Maza y González de Amezúa; la Semana de Avila, donde se estrenó una obra polifónica del Sr. Muñoz Molleda sobre textos de Santa Teresa de Jesús, y la Decena Musical de Sevilla, donde constituyeron grandes acontecimientos las canciones de los maestros Rodrigo y Mompou.

En cuanto a lo realizado en Barcelona, subrayó el Sr. Sopena el éxito de la Orquesta Nacional bajo la dirección del maestro Frübeck de Burgos, donde estrenó la *Octava Sinfonía de Mahler*, con la particularidad de que aquella Orquesta inauguró los actos celebrados en el gran Teatro del Liceo para conmemorar el ciento veinticinco aniversario de su inauguración. Tras esa enumeración de actividades artísticas, y con respecto a estos últimos, la Academia acuerda felicitar oficialmente al Liceo y también a dicha entidad sinfónica y a su director. Habiendo asistido a esos actos barceloneses el Sr. Marqués de Bolarque, pide, y así se acuerda, felicitar al Comisario General de la Música, Sr. Sopena.

● En la sesión de 25 de octubre el señor Marqués de Bolarque realza con satisfacción la labor musical desplegada en Madrid al presente, resaltando la dedicación a Mahler por la Orquesta Na-

cional y la presencia del coro de la Escuela de Canto dirigida por Lola de Aragón, acordándose felicitar a esta ilustre directora y sus cantantes. Tras esto el Sr. Sopena expone las líneas directrices de la política musical y su interés por proteger el tesoro musical de la Iglesia. En tal sentido el bello monasterio de la Encarnación celebra los domingos y días festivos, así como también la catedral, una misa con órgano o con un conjunto coral.

● En la sesión de 2 de noviembre asistió el Académico correspondiente en París, Mr. Francis Chapelet. El señor Marqués de Lozoya le saludó por tratarse de un organista ilustre e incansable intérprete de la música orgánica española. A continuación el Sr. González de Amezúa lo ensalzó, recordando que le habían premiado varios discos de música orgánica española interpretados por él y que había participado en numerosos conciertos, especialmente algunos organizados por nuestra Comisaría General de Música.

Mr. Chapelet contestó en nuestro idioma para expresar su cariño por la música española y anunció que realizaría en Francia su misión de correspondiente difundiendo la música orgánica producida en suelo español.

● En la sesión de 8 de noviembre se aprobó un dictamen de la Sección de Música declarando que no veía inconveniente en acceder a la petición formulada por D.^a Nieves Gas Suñer en relación con la cátedra que venía desempeñando interinamente en la enseñanza de violín en el Conservatorio Profesional de Música del Conservatorio de Las Palmas de Gran Canaria y se acordó elevar a la Dirección General de Bellas Artes este dictamen.

● En la sesión de 15 de octubre el señor Secretario informó sobre un asunto de indudable trascendencia, por haber desaparecido del tercer Plan de Desarrollo la construcción del nuevo Teatro de la Ópera, ya que si esto no se evitara continuaría Madrid siendo la única capital europea sin ópera. Y suplicaba la ayuda de la Academia para una campaña en las Cortes favorable al restablecimiento del proyecto en cuestión. En igual sentido se pronunciaron los Sres. Esplá y Cort.

● En la sesión de 22 de noviembre se acordó remitir al Sr. Director de Bellas Artes la siguiente comunicación:

«Es asunto de palpitante actualidad, no limitado a los medios musicales, el referente al Teatro de la Ópera. Cuando públicamente se dijo que en el tercer Plan de Desarrollo figuraba una partida que hacía posible la construcción del nuevo Teatro de la Ópera, la alegría fue muy grande y esta Academia mostró especial satisfacción.

Recientemente ni en la presentación oficial de dicho Plan ni en la publicación del mismo aparece dicha partida. Artículos en la Prensa, comunicaciones, múltiples aspectos de toda una campaña de justificada alarma, no han recibido contestación oficial.

Esta Real Academia recuerda la tragedia que para la música española ha supuesto la ausencia, desde el año 1925, de un teatro nacional de ópera, tragedia para los compositores que se han visto privados del doble estímulo, musical y económico, que la ópera garantiza; tragedia para la vida profesional de los músicos, tanto cantantes como instrumentistas; tragedia desde el punto de vista cultural, pues toda una serie de generaciones han permanecido al margen de un espectáculo de categoría

extraordinaria; tragedia para el mismo Estado, ya que Madrid es la única capital y la única ciudad grande del mundo que no tiene un teatro de ópera; tragedia para España entera, ya que un teatro «nacional» de ópera concebido en la «funcionalidad» que hoy se exige tiene su proyección obligada hacia la provincia.

Por todas estas razones, que son sólo resumen de un problema de extraordinaria magnitud, la Real Academia de San Fernando se dirige a V. E. para rogar que este asunto, vital en la política de las Bellas Artes, sea resuelto.

Es justo indicar que en las cantidades fabulosas, insoñables hace años, la primariamente asignada al teatro de ópera puede considerarse como insignificante.»

El Instituto de Valencia de Don Juan

En una sesión del mes de junio tomó nuestra Corporación el acuerdo de que la Superioridad declarase oficialmente a este Instituto monumento nacional histórico-artístico. De ello se hizo eco la Prensa con elogio. Y entre los artículos dedicados a la materia destaca aquel que insertó la *Hoja del Lunes* bajo el título: «El museo menos conocido de Madrid será monumento nacional», al cual pertenecen los siguientes párrafos:

«El más espléndido museo de arte suntuario hispánico, que contiene colecciones artísticas únicas, de deslumbrante belleza e incalculable valor, es, sin embargo, uno de los menos conocidos y visitados entre la casi treintena de museos públicos con que cuenta Madrid. Se trata del Instituto de Valencia de Don Juan.

Dicho Instituto es fundación privada que data del año 1916 y se rige por un Patronato que administra las rentas del capital fundacional. Su creación se debe a D. Guillermo Joaquín de Osma y a su esposa, D.^{ña} A. Crooke Guzmán, Condesa de Valencia de Don Juan, quienes, al no tener descendencia, pensaron que una fundación daría continuidad al magnífico museo que ellos habían formado con objetos que heredaron, con las colecciones reunidas por el padre de la fundadora (D. Juan Crooke Navarrot, Conde de Valencia de Don Juan y director que fue de la Real Armería) y con las obras de arte posteriormente adquiridas por el matrimonio Osma-Crooke.

Del Patronato forman parte, junto con ilustres catedráticos y académicos españoles, el rector de la Universidad de Oxford y el presidente de la Hispanic Society de Nueva York.

Una triple función realiza el mencionado Instituto: edición de libros sobre temas artísticos; poner a disposición de los investigadores su copiosa biblioteca (especializada en historia del arte, numismática y artes industriales) y su archivo (en el que figuran las correspondencias de los secretarios de Felipe II), y, finalmente, mostrar a los estudiosos y al público en general su maravilloso museo de muy diversas piezas suntuarias de distintas épocas.

Dos edificaciones, comunicadas interiormente entre sí, guardan esas colecciones artísticas: la vivienda de los fundadores, que externamente es de estilo mudéjar, y la parte construida especialmente para museo, en cuya fachada se reproduce la famosa portada del magnífico hospital de La Latina. El monetario ofrece en sus diez mil ejemplares una evolución completa de la moneda española, con piezas únicas.

En otra sala se admira una de las mejores series de brocados españoles de los siglos XII al XVII, casullas, alfombras, encajes, frisados en seda y oro, mallas bordadas, etc. Muebles, esculturas de talla, marfiles árabes, libros miniados, esmaltes, joyas ibéricas y célticas pueden contemplarse en diversas vitrinas y salas todas con buena luz natural.

También se exhibe allí la mejor colección de azabaches del mundo, lo más cuidado de la manufactura compostelana de los siglos XV al XVIII, y una buena selección de arneses de justa y de guerra, cascos, espadas, arcabuces, alabardas y ballestas, entre otras diversas armas. Dos valiosísimos autógrafos son una carta de San Ignacio de Loyola y la noticia de la victoria de Lepanto escrita por el propio Don Juan de Austria. Entre las pinturas destaca un magnífico Greco. Allí resplandece la deslumbrante colección de cerámica hispano-árabe, que reunió y estudió detalladamente el Conde de Valencia de Don Juan. Y el rey de la sala es el llamado azulejo de Fortuny, gran pieza de cerámica de áureos reflejos metálicos sobre fondo blanco, que perteneció a Yúsuf III, rey de Granada a comienzos del siglo XV.»

Un atentado artístico en Córdoba

De este asunto se hizo eco, en la sesión de 15 de noviembre, D. José María Navascués, por invitación del Sr. Secretario, y refirió que de ello había tratado ya en la Academia de la Historia. El hecho es el siguiente. Se estaba construyendo una escuela en la parte trasera del Palacio Episcopal, que antiguamente había sido Palacio de los Jalifas. Ello acarrea dos peligros muy graves,

recayendo uno sobre el posible daño al carácter del edificio y otro al destrozo de antigüedades ocasionado por las excavaciones.

A esto se suma una ilegalidad, por cuanto aquel lugar ocupa una zona declarada monumental y dejó de remitirse el proyecto a informe de las dos Reales Academias. Señálase, asimismo, que se había olvidado el informe de las dos Academias (la de Bellas Artes y la de la Historia) pidiendo la ampliación de la zona artístico-monumental. Intervinieron varios señores académicos y se acordó solicitar urgentemente que la Comisión Provincial de Monumentos de Córdoba remitiera un detallado informe acompañado del correspondiente croquis.

Designaciones

En la sesión de 4 de octubre se acuerda designar al Sr. Muñoz Molleda representante de la Academia en el Jurado del premio «Maestro Villa».

Para atender una petición del Instituto de España se acuerda designar a los Sres. Angulo y González de Amezúa compromisarios para la elección de procuradores en la sesión especial del día 7. Ambos señores presentan para ese cargo al Sr. Camón Aznar, y éste manifiesta en la sesión de 18 del mismo mes que procurará a toda costa servir a los intereses de la Academia, comenzando por la situación económica, todo ello en servicio al arte español.

Felicitaciones

● En la sesión de 4 de octubre se acuerda felicitar al Sr. Camón Aznar

por el éxito de su obra *El Papa Luna*, en Peñíscola, y a la Diputación Provincial de Castellón por el esfuerzo realizado en tal sentido; al Sr. Pérez Comendador por habersele concedido la medalla de otro del trabajo; al Sr. Salas por habersele nombrado presidente del Comité Consultivo de la Oficina Internacional de Museos y por su intervención en una célebre mesa redonda acerca del pintor Goya, organizada por la Televisión francesa.

En esta misma sesión el Sr. Subirá presenta el último número de nuestro Boletín corporativo ACADEMIA, interesantísimo en el texto y en las traducciones, como consigna en el acta, y a propuesta del Sr. Camón se acuerda expresar al Sr. Subirá la gratitud de nuestra Corporación con tal motivo.

● En la sesión de 11 de octubre, y a propuesta del Sr. Cossío, se acuerda felicitar al Sr. Cort por haber llevado a feliz término una de sus más empeñadas labores a favor de la Academia, coronada con rotundo éxito, después que el Sr. Cort había informado sobre la nueva tirada de las planchas de Goya. Sobre este mismo asunto da el Sr. Cort nuevos detalles en la sesión del día 22 de noviembre, y a propuesta del Sr. Lafuente Ferrari se acuerda reiterarle la gratitud académica por la labor que había realizado.

● En la sesión de 22 de noviembre, y a propuesta del Director accidental señor Moreno Torroba, se acuerda felicitar al Académico D. Joaquín Rodrigo por cuanto en esta misma fecha cumplía los setenta años de edad.

Asuntos varios

● En la sesión de 4 de octubre el señor González de Amezúa informó sobre su afortunadísima gestión en el asunto del legado Forna, exponiendo las diversas gestiones realizadas por él en virtud del encargo que la Academia le había conferido en la sesión del día 3 de mayo anterior. Además acompañó los documentos referentes al asunto con intervención de un notario francés, por hallarse aquellos valores en Francia, y el depósito de los valores en el Banco de Bilbao en Bayona. En nombre del Pleno, el Director accidental de la Academia, Sr. Moreno Torroba, agradeció profundamente al Sr. González de Amezúa el desvelo con que había realizado aquella labor y le felicitó por el éxito obtenido en sus laboriosas gestiones. Y éste, a continuación, además de dar las gracias, solicitó, y se acordó así, a cuantos le habían ayudado a resolver con tanta rapidez y tan felizmente tan complejo asunto.

En la misma sesión se da cuenta de que unos tres meses antes, es decir, cuando la Academia estaba de vacaciones, la Dirección General de Bellas Artes había pedido que se enviasen a la Exposición de Tokio los cuatro famosos cuadros de Goya *Autoretrato*, *La Tirana*, *El entierro de la sardina* y *La corrida de toros*, y tras las gestiones realizadas por el Sr. Salas esa petición se redujo a las dos primeras obras, las cuales habrían de obtener un extraordinario éxito en dicha Exposición. También expuso el Sr. Salas muy detalladamente las máximas garantías adoptadas para el traslado, el Sr. González de Amezúa destacó la importancia del seguro y el Sr. Aguiar recomendó el máximo cuidado en el embalaje y desembalaje de aquellos dos cuadros.

● En la sesión de 11 de octubre la Sección de Arquitectura hace suyo el dictamen del Académico correspondiente en Baleares D. Gabriel Alomar sobre la conveniencia de unificar, dar flexibilidad y rapidez a las peticiones de declaración de monumentalidad. También se aprueba el dictamen que habrá de remitirse —con un prólogo y una carta del Sr. Director— a todos los organismos provinciales, incluidos los Colegios de Arquitectos, cuando se relacionen con la defensa del patrimonio artístico.

● En la sesión de 18 de octubre el señor Secretario presenta una tesis doctoral de la Srta. Margarita Bru Romo donde se traza la historia de la Academia Española en Roma desde su fundación hasta el año 1914. Después de felicitar a la autora, el Sr. Secretario indica que, dada la proximidad del centenario de la Academia, sería útil convocar un concurso para estudiar el período iniciado en 1914 y que llegase hasta nuestros días.

● En la sesión de 22 de noviembre el señor Cort presenta una proposición, tras un debate relacionado con la instalación y funciones del taller de vaciados y en el cual intervinieron los señores Cort, Camón y Vassallo, para hacer patente que no se trata únicamente de un problema de conservación, sino también de incorporar la actual escultura, con lo que no se dará nunca la impresión de un peyorativo criterio arqueológico. En su exposición estima el señor Cort que varios servicios de la Academia, para ser dirigidos y vigilados convenientemente, necesitan que las respectivas Comisiones funcionen con agilidad y rapidez.

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

LIBROS

AVERMAETE, ROGER.

——— *Permeke*. Brussel. Arcade Grafische Atelier Leemans et Loiseau. 1970. 379 págs. + 2 hojas + 96 láms. en col.—20 cms. Tela marrón.

ASENJO, F. F.

——— *El todo y las partes. Estudios de ontología formal*. Madrid. Edit. Martínez de Murguía. Tall. Tip. Hijos de T. Requena. 1962. 276 págs.—21,5 cms. Rúst.

BARRERA ARANGO, OBDULIO.

La muerte de M. Antonio, por ———. Madrid. Tipografía Flórez. 1970. 83 págs.—17 cms. Rúst.

Dedicatoria autógrafa.

BEDAT, CLAUDE.

El grabador general Tomás Francisco Prieto. 1716-1782. Su influencia artística en la Casa de la Moneda de Madrid, por ———, Miembro de la Sección Científica de la Casa de Velázquez de Madrid. Madrid 1970. 136 págs., con 3 láms.—27,5 cms. Rústica.

Dedicatoria autógrafa. Es tirada aparte de *Numismática*, año X núms. 42 a 47.

CALLE ITURRINO, ESTEBAN.

——— *Filosofía del deporte. Sus valores éticos y estéticos*. Bilbao. La Sociedad Vizcaína, S. A. 1970. 64 págs. Rúst.

CARRA, MANUEL.

——— *De Chopin a Debussy: un siglo de pianismo romántico*. Madrid. Real Conservatorio Superior de Música. 1970. 12 páginas.—21 cms. Rúst.

DELAHAUT, JEAN ROBERT.

Mille ans d'art belge proposés par ———

Preface du Baron Daufresne de la Chevalerie. Commissaire général pres l'Exposition Universelle et Internationale de 1970 au Japon. Avant propos de Hernan Liebreers. Brussels. Leemans et L'oiseau, S. A. 1970. 180 págs. + 4 hojas, con 51 láms. en colores + 40 láms.—20 cms. Tela amarilla.

EXPOSICION.

——— *The second Worldwide Madame Butterfly Competition*. May-June 1970. Osaka-Tokyo-Nagasaki Japan. Tokio. Committee of the Worldwide. ed. 1970. 103 páginas.—24,5 cms. Papel tela.

Grabados intercalados.

ESCUELA TECNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA.

——— *Memoria de la Cátedra de Gaudí. Curso 1968-69*. Barcelona. Ediciones Gea. Gráficas Condal. 1970. 88 págs. + 2 hojas + 10 láms. en col.—24 cms. Tela azul.

EXPOSIZIONI CIVILTA ROMANA IN ROMANIA.—ROMA, 1970.

———. Roma, Palazzo delle Esposizioni, via Nazionale, febbraio-aprile 1970. Roma. De Luca Editore. 1970. 274 págs. + láminas I-LXVIII + 1 hoja.—24 cms. Rústica.

Dedicatoria autógrafa de Enrique Pérez Comendador.

FRICKER, JACQUES.

——— *Alexj Jawlensky*. Lyon. Musée des Beaux-Arts. Audni imp. 1970. 11 hojas + láminas 1 a 12 + láms. en col. I-XIII.—24,5 cms. Rúst.

GARCIA SERRANO, ISIDORO.

La reforma del calendario, por ——— con la colaboración de Juan Carrión Jiménez y Honorio José García Félix. Valencia. Tipografía Hijos de T. Requena. 1962. 20 páginas + 13 hojas.—21 cms. Rúst.

GALLEGO MORELL, ANTONIO.

Sesenta escritores granadinos con sus partidas de bautismo, por ———. Granada. Imp. Urania. 1970. 121 págs.—24 cms. Rústica.

GAUDI.—ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA.

———. *Memoria de la Cátedra de Gaudí. Curso 1968-69*. Barcelona. Ediciones Gea. Gráficas Condal. 1970. 88 págs. + 2 hojas + 10 láms. + 8 láms. en col.—24 cms. Tela azul.

GUERRA CONDE JUNIOR.

———. *Mestre Gil, Fabricante de Sahnos (o romance da vida de Gil Vicente)*. Porto. Empresa Industrial Gráfica do Porto, Sda. 192 págs.—16,5 cms. Rúst.

IGLESIAS DIAZ, José.

———. *La sicología francesa a través del lenguaje*. Madrid. Gráficas Cóndor, Sociedad Anónima. 1960. 104 págs. + 2 hojas.—18,5 cms. Rúst.

LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE.

———. *Ortega y las artes visuales*. Madrid. Revista de Occidente, S. A. Ediciones Castilla, S. A. 1970. 258 págs. + 4 hojas.—18 cms. Rúst.

Dedicatoria autógrafa.

LERMA. [CERVERA VERA, LUIS.]

El núcleo urbano de Lerma desde sus orígenes al siglo XI, por ———. Burgos-Valencia. Artes Gráficas Soler, S. A. 1971. 116 págs. + 2 hojas.—27,5 cms. Rúst.

Institución «Fernán González», ejemplar número 315.

LOPEZ GIMENO, JULIÁN.

———. *Roberto Schumann: El hombre y el músico*. Madrid. Real Conservatorio Superior de Música. Imp. Peña. 1970. 12 páginas.—21 cms. Rúst.

MALDONADO Y FERNANDEZ DEL TORO, JOSÉ, CONDE DE GALIANA.

Real Academia de Jurisprudencia y Legislación: *La significación histórica del derecho económico*. Discurso leído en el acto de su recepción como Académico de número por el Excmo. Sr. D. ——— el día 5 de mayo de 1969 y contestación del Excelentísimo Sr. D. Alfonso García Gallo y de Diego. Pamplona. Editorial Gómez, S. L. 1969. 113 págs.—24 cms. Rúst.

MARINUS, ALBERT.

———. *Les Arts populaires et les Loisirs des Trouvailleurs*. Bruxelles. Service de Recherches Historiques et Folkloriques du Brabant. Leau. Charles Peeters. 1935. 21 páginas.—22 cms. Rúst.

MOSTRA DI RITRATTI DI ACCADEMICI DEL SETTECENTO E DELL'OTTOCENTO. ROMA, 1970. [INCISA DELLA ROCCETTA, GIOVANNI.]

———. Catalogo a cura di ———. Roma. Palazzo Carpegna. 10-30 Guigno 1970. Istituto Gráfico Tiberino. 55 págs. + láminas I-XVI.—21,5 cms. Rúst.

NAVARRO RUBIO, MARIANO.

Real Academia de Ciencias Morales y Políticas: *El empresarismo*. Discurso de recepción del Académico de número Excelentísimo Sr. D. ——— y contestación del Excmo. Sr. D. Luis Olariaga Pujana. Sesión del martes 15 de abril de 1969. Madrid. Raycar, S. A. 1969. 75 págs.—24 cms. Rústica.

NAVASCÜES, JOAQUÍN M.^a DE.

———. *Las monedas hispánicas del Museo Arqueológico Nacional de Madrid*.

- Colaboradoras: Matilde López Serrano y María Ruiz Traperero. Instituto «Antonio Agustín de Numismática». Barcelona. Asociación Numismática Española. Artes Gráficas Requesens. 1969. 2 vols.—29 cms. Rústica.
Dedicatoria autógrafa.
- PALACIOS Y MUSEOS DEL PATRIMONIO NACIONAL.**
———. Dirección, textos y maqueta: Conrado Morterero y Simón. Prólogo: Florentino Pérez Embid. Madrid. Ed. Patrimonio Nacional. Barcelona. Imp. F. I. S. A. 1970. XI a XX págs. + 10 hojas + láminas en colores 1 a 550.—27 cms. Tela verde. De Colección «Bellas Artes», vol. II.
- PEREZ RIOJA, JOSÉ ANTONIO.**
Informe sobre la necesidad de proteger el patrimonio histórico-artístico de la ciudad de Soria, por ————. Centro de Estudios Sorianos. 1970. 113 a 122 págs.—23,5 cms. Rúst.
Dedicatoria autógrafa. De *Celtiberia*, número 39.
- POLAZZO, MARCO.**
———. *Francesco Polazzo, pittore del settecento veneziano. Opera e ricerche storico-anagrafiche*. Introducción de Enrique Pérez Comendador. Roma. Rabellato editore. Verona. Centro per l'Istruzione Professionale Grafica. 1971. 161 págs. con láms. 1 a 42.—22,5 cms. Tela.
- PORRES MARTIN-CLETO, JULIO.**
———. *Una descripción sucinta de Toledo en 1767 y 1768*. Toledo. Diputación Provincial. 1971. 21 págs.—24 cms. Rúst.
Es tirada aparte de *Anales Toledanos*, V (1971), 117-118.
- POVES, M.^a LUISA.**
———. *El catálogo diccionario, normas para su redacción*. S. N. L. Valencia. Artes Gráficas Soler, S. A. 1965. XVI-203 págs.—24 cms. Rúst.
De *Breviario de la Biblioteca Pública Nacional*, 2.
- RUIZ MORALES, JOSÉ MIGUEL.**
———. *España y Colombia. 1966-69*. Discursos, conferencias y artículos. Madrid. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid. Sucesores de Rivadeneyra, S. A. 1970. 283 páginas.—26 cms. Rúst.
Dedicatoria autógrafa.
- PUCHOL VIVAS, FERNANDO.**
———. *Evolución de la técnica pianista*. Madrid. Real Conservatorio Superior de Música. Imp. Peña. 1970. 12 págs.—21 cms. Rústica.
- RAMOS FOLQUES, ALEJANDRO.**
———. *La isla de Tabarca*. Alicante. 1970. Excmo. Ayuntamiento de Alicante. Talleres de Suc. de Such, Serra y Cía. de Alicante. 1970. 78 págs. + 5 láms.—21,5 centímetros. Rúst.
- SUBIRA, JOSÉ.**
A. Schönberg y «La noche de la transfiguración», por ————. Madrid. Ed. de la Asociación de Cultura Musical. Imprenta Helénica. 1922. 7 págs. 19 cms.—Rúst.
De la Colección «Monografías Musicales», vol. 2.
- SUBIRA, JOSÉ.**
———. *Dos directores musicales madrileños: Ricardo Villa y Emilio Vega*. Madrid. Raycar, S. A. 1970. 9 págs.—24 cms. Rústica.
Es tirada aparte de *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo VI. Dedicatoria autógrafa.
- SUBIRA, JOSÉ.**
———. *Dos madrileñizados músicos del siglo XVIII: Luigi Boccherini y Gaetano*

Brunnetti. Madrid. Imp. Raycar, S. A. 1967. 9 págs.—24 cms. Rúst.

Es tirada aparte de *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo II. Dedicatoria autógrafa.

SUBIRA, José.

——— *El operista Manuel García en la Biblioteca Municipal de Madrid*. Madrid. Artes Gráficas Municipales. 1935. 17 páginas.—24 cms. Rúst.

Es tirada aparte de la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 1935, págs. 179-196.

SUBIRA, José.

——— *El repertorio musical palatino desde Felipe V hasta Isabel II en la Biblioteca Nacional* (S. l., s. a., s. i.).—24 cms. Rústica.

Es tirada aparte de *Arbor*. Dedicatoria autógrafa.

SUBIRA, José.

En el centenario de un gran músico: Ramón Carnicer, por ———, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. Artes Gráficas Municipales. 1958. 41 págs. + 2 láms.—24 cms. Rúst.

Es tirada aparte de la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, año XXIV, núm. 69.

SUBIRA, José.

——— *En torno al folklore musical español*. Madrid (s. i.). 1965. 32 págs.—23,5 centímetros. Rúst.

Es tirada aparte de *Estudios Turísticos*, número 7.

SUBIRA, José.

Enrique Granados, su producción musical, su madrileñismo, su personalidad artística, por ———. Madrid. Imp. de Zoila Ascasibar y Cía. 1926. 29 págs. + 1 lám.—22,5 cms. Rúst.

SUBIRA, José.

——— *Ideario estético y ético de Amadeo Vives*. Conferencia leída en el Ateneo de Madrid, como homenaje a la memoria del maestro, el día 6 de abril de 1933. Barcelona. Ed. Revista Musical Catalana, A. G. 1933. 18 págs.—24 cms. Rúst.

Dedicatoria autógrafa.

SUBIRA, José.

——— *España. La situación jurídica de los músicos*. Madrid (s. i.). 1949. 227 a 224.—23 cms. Rúst.

Es tirada aparte de *Información Jurídica*, número 69.

SUBIRA, José.

——— *La Junta de Reforma de Teatros, sus antecedentes, actividades y consecuencias*. Madrid. Artes Gráficas Municipales. 1932. 31 págs.—24,5 cms. Rúst.

Es tirada aparte de la *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*. Dedicatoria autógrafa.

SUBIRA, José.

Las transformaciones orgánicas de la música. Conferencia leída en el Orfeo Catalá de Barcelona el 4 de enero de 1918, por ———. Madrid. Imp. *Alrededor del Mundo*. 1918. 31 págs.—22,5 cms. Rúst.

Dedicatoria autógrafa.

SUBIRA, José.

——— *Un manuscrito musical de principios del siglo XVIII. Contribución a la música teatral española*. Barcelona, 1949. 182 a 191 págs.—25 cms. Rúst.

Es tirada aparte de *Anuario Musical*, tomo IV. Dedicatoria autógrafa.

SUBIRA, José.

Música folklórica y erudita: Sus entronques. Conferencia pronunciada por ——— el día 3 de junio de 1933 en el Teatro Calderón de la Barca. Valladolid. Universi-

dad Popular Pablo Iglesias». Imprenta Castellana. 1933. 15 págs.—15 cms. Rúst.

Dedicatoria autógrafa.

SUBIRA, JOSÉ.

———. *Traducciones métricas de textos operísticos*. Madrid-Sevilla. Gcha. 1961. 37 páginas.—24 cms. Rúst.

Es tirada aparte de *Revista de Literatura*, fascículos 27 y 38, enero-junio 1961. Dedicatoria autógrafa.

SUBIRA, JOSÉ.

———. *Un insospechado inventario musical del siglo XVIII*. Barcelona. Casa Provincial de Caridad. Imprenta Escuela. 1970. 227 a 236 págs.—25,5 cms. Rúst.

Es tirada aparte del *Anuario Musical*, volumen XXIV.

TORRES LAGUNA, CARLOS DE.

Andújar monumental y artística. Memoria presentada a la Comisaría Provincial de Monumentos de la provincia de Jaén por ———. Andújar. Imp. Provincial. Jaén, 1965. 7 hojas.—26 cms. Rúst.

TORRES LAGUNA, CARLOS DE.

———. *Informe. Sepultura hallada en Andújar*. Madrid. Imp. y Edit. Maestre. 1965. 7 hojas.—26 cms. Rúst.

URANGA, EMILIO.

———. *Astucias literarias*. México. Federación Editorial Mexicana. 1971. 303 páginas + 16 láms.—19,5 cms. Rúst.

VERA IÑIGUEZ, ENRIQUE.

———. *Las 100 mejores partidas sacramentales. Parroquia de San Sebastián de Madrid*. Con un apéndice sobre la Congregación de Arquitectos. Madrid. Imprenta V. Huerta. 1970.

Dedicatoria autógrafa.

ZABALZA RAMOS, RAMÓN.

———. *La prensa económica en España*. Madrid. Ed. Secretaría General Técnica. Imprenta Servicios de Publicaciones del Ministerio de Información y Turismo. 1966. 389 págs.—21 cms. Rúst.

Revista Española de Documentación, anexo 1.

REVISTAS

Abrente.

———. *Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*. La Coruña, año, 1970, núm. 2.

Academia.

———. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, año 1970, núm. 31, segundo semestre; año 1971, núm. 32, primer semestre.

Anales

———. *de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*. Madrid, año 1970, número 47.

Anales

———. *de la Real Academia de Farmacia*. Madrid, año 1970, núm. 4; año 1971, números 1-4.

Anales

———. *de la Real Academia de Medicina*. Madrid, año 1971, cuadernos 1 y 3.

- Anuario*
 ———— *Estadístico de España*. Madrid, año 1971.
- Anuario*
 ———— *del Observatorio Astronómico*. Madrid, año 1971.
- Anuario*
 ———— *de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas*. Madrid, años 1970 y 1971.
- Apollo*.
 ————. London, año 1970, núm. 106; año 1971, núm. 107.
- Arameo*
 ———— *World*. New York, año 1971, números 1-6.
- Arbor*.
 ————. Revista del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, año 1970, núm. 300; año 1971, núms. 301-312.
- Archivo*
 ———— *Español de Arte*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto «Diego Velázquez», año 1970, número 169; año 1971, núms. 174-176.
- Arte*
 ———— *y Hogar*. Madrid, año 1970, números 301-304; año 1971, núms. 305, 6, 7 y 9.
- Belas*
 ———— *Artes*. Lisboa, año 1967, número 23; año 1970, núms. 24-26.
- Bibliografía*
 ———— *Española*. Madrid, año 1970, noviembre; año 1971, enero a mayo.
- Boletín*
 ———— *de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas*. Madrid, año 1970, números 114-116; año 1971, núms. 117-120.
- Boletín*
 ———— *de Documentación del Fondo para la Investigación Económica y Social*. Madrid, año 1971, fascículos 1-4.
- Boletín*
 ———— *Financiero del Banco de Urquijo*. Madrid, año 1971, enero a diciembre.
- Boletín*
 ———— *Informativo de la Comisión Española de Cooperación de la UNESCO*. Madrid, año 1971, núms. 160-164.
- Boletín*
 ———— *de la Institución «Fernán González» de la ciudad de Burgos*. Burgos, año 1970, núm. 175; año 1971, núms. 176 y 177.
- Boletín*
 ———— *del Instituto de Estudios Gienenses*. Jaén, año 1966, núm. 50; año 1967, números 51-52.
- Boletín*
 ———— *Interamericano de Música*. Washington, año 1969, núm. 72; año 1970, números 77-80.
- Boletín*
 ———— *Mensual de Estadística*. Madrid, año 1971, núms. 313-324.
- Boletín*
 ———— *del Observatorio Astronómico de Madrid*. Madrid, año 1970, núm. 5; año 1971, núm. 6.

- Boletín*
 ——— de la Real Academia Española.
 Madrid, año 1970, cuaderno CXCI; año
 1971, cuadernos CXCII y CXCIII.
- Boletín*
 ——— de la Real Academia de la His-
 toria. Madrid, año 1971, cuaderno I.
- Boletín*
 ——— de la UNESCO para Bibliotecas.
 La Habana, año 1971, núms. 1-6.
- Bulletin*
 ——— de la Classe des Beaux-Arts.
 Bruxelles, año 1970, núms. 1-9 y 12; año
 1971, núms. 1-5.
- Bulletin*
 ——— d'Informations Musicales. Sofía,
 año 1971, núms. 1, 3, 4, 5, 7 y 8.
- Bulletin*
 ——— des Musées et Monuments
 Lyonnais. Lyon, año 1971, núms. 1-3.
- Bulletin*
 ——— des Musées Royaux de Beaux
 Arts de Belgique. Bruxelles, año 1969, nú-
 meros 1-4.
- Cuadernos*
 ——— de la Alhambra. Granada, año
 1969, núm. 5.
- Didascalía.*
 ———. Madrid, año 1971, núms. 10,
 12-17.
- Enguera.*
 ———. Enguera, años 1970-1971.
- Estudios*
 ——— de Información. Madrid, año
 1971,, núms. 16 y 17.
- Goya.*
 ———. Madrid, año 1970, núms. 94,
 97-99; año 1971, núms. 100-105.
- Libro*
 El ——— Español. I. N. L. E. Madrid,
 año 1970, núm. 151; año 1971, núms. 158-
 167.
- Museum*
 News The Toledo ——— of Art. To-
 ledo (Ohio), año 1970, núm. 3.
- Príncipe*
 ——— de Viana. Excma. Diputación
 Provincial de Pamplona. Pamplona, año
 1971, núms. 122-123.
- Reales*
 ——— Sitios. Madrid, año 1970, nú-
 mero 26; año 1971, núms. 27-30.
- Revista*
 ——— Danesa. Copenhague, año 1970,
 números 33 y 35; año 1971, núm. 36.
- Revista*
 ——— de Ideas Estéticas. Madrid, Con-
 sejo de Investigaciones Científicas. Insti-
 tuto «Diego Velázquez», año 1970, núme-
 ro 112.
- Revista*
 ——— Instituto «José Cornide» de Es-
 tudios Coruñeses. La Coruña, año 1968, nú-
 mero 4.
- Revista*
 ——— de la Real Academia de Cien-
 cias Exactas, Físicas y Naturales. Madrid,
 año 1971, núms. 1-4.

San

——— *Jorge*. Excma. Diputación de Barcelona. Barcelona, año 1969, núms. 74-76; año 1970, núms. 77-80; año 1971, números 81-83.

Studio

——— *International*. London, año 1971, números 929-931.

Trabalhos

——— *de Antropología y Etnología*. Porto, año 1969, vol. XXI; año 1971, volumen XXII, fascículo 1.

Tribuna

——— *Alemana*. Hamburgo, año 1971, números 333-389.

U. C. E.

———. Música y Literatura. Madrid, año 1969, núm. 200; año 1970, núms. 201, 204-207; año 1971, núms. 208-210.

Universitas.

———. Stuttgart, año 1969, núm. 4; año 1970, núms. 1-4; año 1971, núms. 1-4.

Vida

——— *Italiana*. Roma, año 1969, números 1-6; año 1971, núms. 1-6.

Villa

——— *de Madrid*. Madrid, año 1970, números 28-30; año 1971, núms. 31-33.

Wissenschaftliche

——— *Zeitschrift der Friedrich Schiller Universität*. Jena, año 1969, núms. 1-5; año 1970, núms. 5 y 6; año 1971, números 1 y 2.

Worcester

——— *Art Museum*. Massachusetts, annual report 1969.

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:

<i>Volumen primero</i>				<i>Segundo volumen</i>			
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 1955-1957	Núm. 5	Primer semestre de 1965.	Núm. 20
Primer semestre de 1958.	Núm. 6	Segundo » » »	Núm. 21
Segundo » » »	Núm. 7	Primer » » 1966.	Núm. 22
Primer » » 1959.	Núm. 8	Segundo » » »	Núm. 23
Segundo » » »	Núm. 9	Primer » » 1967.	Núm. 24
Primer » » 1960.	Núm. 10	Segundo » » »	Núm. 25
Segundo » » »	Núm. 11	Primer » » 1968.	Núm. 26
Primer » » 1961.	Núm. 12	Segundo » » »	Núm. 27
Segundo » » »	Núm. 13	Primer » » 1969.	Núm. 28
Primer » » 1962.	Núm. 14	Segundo » » »	Núm. 29
Segundo » » »	Núm. 15	Primer » » 1970.	Núm. 30
Primer » » 1963.	Núm. 16	Segundo » » »	Núm. 31
Segundo » » »	Núm. 17	Primer » » 1971.	Núm. 32
Primer » » 1964.	Núm. 18	Segundo » » »	Núm. 33
Segundo » » »	Núm. 19		

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

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

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

PUBLICACIONES DE LA REAL ACADEMIA

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

MUSEO DE PINTURA Y ESCULTURA

ALCALÁ, 13 - TELEFONO 221 2573

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

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

MUSEO Y PANTEON DE GOYA

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

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

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

CALCOGRAFIA NACIONAL

ALCALA, 13 - TELEFONO 222 3524

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

Entrada gratuita. Venta al público de grabados originales.

TALLER DE VACIADOS

ALCALA, 13 - TELEFONO 221 4452

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

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

BIBLIOTECA DE LA ACADEMIA

ALCALA, 13 - TELEFONO 222 0046

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

