

# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1982

NUM. 55

# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

CONSEJO DE REDACCION

EXCMO. SR. D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.

” ” ” JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE.

” ” ” LUIS CERVERA VERA  
(Secretario).

---

Publicación semestral

---

SECRETARÍA:

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Calvo Sotelo, 20 - Teléfono 276 2564

M A D R I D

# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ANEXO

DE LOS ANEXOS

DEPÓSITO LEGAL: M. 6264.—1958

# ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA  
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1982

NUM. 55

## S U M A R I O

|  | PÁGINAS |
|--|---------|
| NECROLOGÍAS DEL EXCMO. SR. D. FEDERICO MORENO TORROBA .. . . .   | 5       |
| NECROLOGÍAS DEL EXCMO. SR. D. FRANCISCO IÑIGUEZ ALMECH ... . .   | 37      |
| NECROLOGÍAS DEL EXCMO. SR. D. EUGENIO MONTES DOMÍNGUEZ ... . .   | 57      |
| NECROLOGÍAS DEL EXCMO. SR. D. JOAQUÍN VALVERDE LASARTE .. . . .  | 69      |
| FEDERICO SOPEÑA IBÁÑEZ: <i>Cuatro años en la Academia de Roma</i> ... . .  | 95      |
| JUAN DE AVALOS: <i>Busto de Su Santidad Juan Pablo II</i> ... . . . . .  | 105     |
| ALVARO DELGADO: <i>Apuntes para explicar un retrato</i> ... . . . . .  | 109     |
| JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ: <i>El profesor D. Diego Angulo galardonado<br/>con el Premio Elie Faure</i> ... . . . . .                                     | 119     |
| MANUEL COMBA SIGÜENZA: <i>El traje de las madrileñas en los cuadros de<br/>Goya</i> ... . . . . .  | 125     |
| ANGEL DEL CAMPO Y FRANCÉS: <i>Brueghel, el Joven, aterciopelado y pitagó-<br/>rico</i> ... . . . . .   | 145     |
| FERNANDO MARÍAS: <i>Los frescos del Palacio del Infantado en Guadalajara:<br/>Problemas históricos e iconográficos</i> ... . . . . .                     | 175     |
| COMISIÓN CENTRAL DE MONUMENTOS: <i>Monumentos histórico-artísticos, Con-<br/>juntos y Parajes pintorescos informados durante el año 1982</i> ... . . . . | 217     |
| MEMORIA DE LA LABOR CORRESPONDIENTE AL AÑO 1982: <i>Colecciones de la<br/>Real Academia</i> ... . . . . .  | 263     |
| CRÓNICA DE LA ACADEMIA ... . . . . .   | 267     |
| BIBLIOGRAFÍA ... . . . . .   | 277     |

NECROLOGIAS

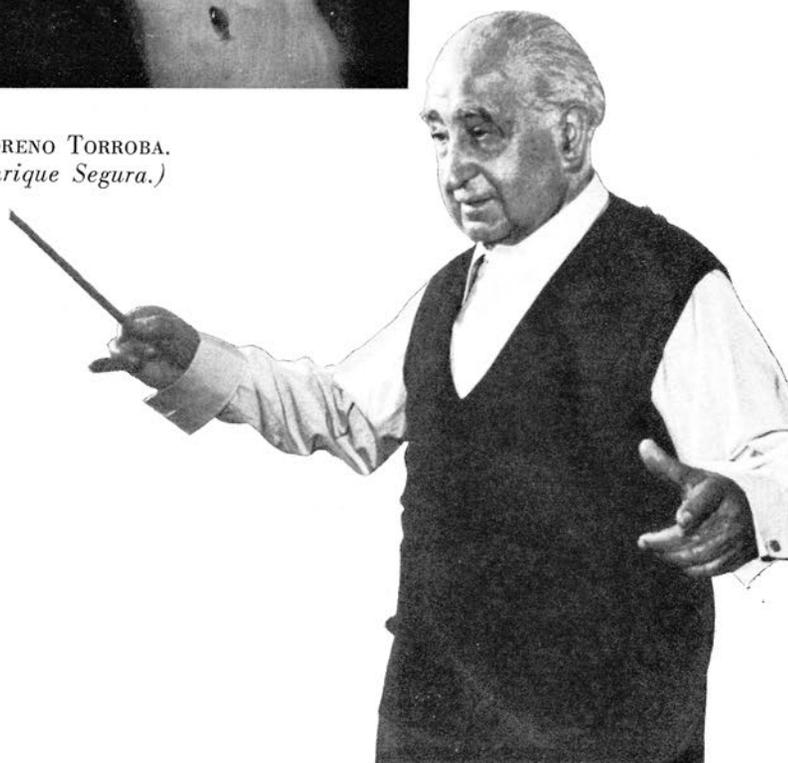
DEL

EXCMO. SR. D. FEDERICO MORENO TORROBA





EXCMO. SR. D. FEDERICO MORENO TORROBA.  
(Autor: *Enrique Segura.*)





## DON FEDERICO MORENO TORROBA

EN la mañana del domingo 12 de septiembre último nuestro querido Director, Don Federico Moreno Torroba, dejaba de existir, a los noventa y un años, en el Sanatorio Ruber de la capital, donde ingresara veinte días antes con motivo de una embolia cerebral. Ciertamente la gravedad del percance se manifestó desde los primeros momentos, pero la favorable reacción advertida en un principio alentó la esperanza de su recuperación, si no pronta y completa, sí efectiva y suficiente para reanudar sus actividades de costumbre. ¡Hasta tal punto su asombrosa vitalidad —se recordó aquellos días por sus deudos que no había estado nunca enfermo— permitió abrigar los pronósticos más alentadores! Mientras tanto, no parecía si no que manteniendo su ritmo de trabajo hubiérase limitado a cambiar de despacho, siguiendo al tanto, desde la clínica, los asuntos pendientes: la Academia, la Sociedad de Autores, el estreno del *ballet* de *Don Quijote* y tantos otros quehaceres o atenciones que reclamaban su personal intervención. Quien tiene el honor de dirigirles la palabra —que llevó personalmente, a diario, la representación de la Academia— puede dar fe con qué interés atendía la marcha de las incidencias del momento. Dios dispuso las cosas de otro modo. Empezaron a surgir las complicaciones que aconsejaron someterle a un tratamiento de vigilancia intensiva, mas empeorando progresivamente, un fallo cardíaco produjo el temido desenlace, no por esperado menos doloroso.

Trasladado a la Sociedad de Autores, donde se instaló la Capilla ardiente —imposible habilitar para ello la Academia dadas las actuales cir-

cunstances—, fueron incontables las personas que acudieron a rendirle el postrer homenaje de su sentido afecto, figurando entre ellos numerosos Académicos. Un detalle emotivo de particular significación fue el hecho de que al ser sacado el féretro del antiguo palacio de Longoria, el gran gentío estacionado en los alrededores prorrumpió espontáneamente en una ovación estruendosa hasta que el cortejo fúnebre inició su marcha hacia la Sacramental de San Justo, lugar del enterramiento, y hasta donde se trasladaron con D. Enrique Lafuente Ferrari, Director accidental, distinguidos miembros de la Corporación.

Si no es fácil pergeñar en estas horas de luto la sentida semblanza que sería deseable, cabe ofrecer a su memoria un recuerdo emocionado de tan querido compañero y maestro. Máxime cuando quien tiene el honor de dirigirles la palabra mantuvo con él un trato asiduo, impuesto en buena parte por las obligaciones a su cargo. De ahí que, ahora, intentemos subrayar algunos rasgos suyos, si no definitorios, al menos sobresalientes.

Así empiezo por creer que su memoria no podrá desligarse de su hombría de bien ni tampoco de su laboriosidad infatigable, verdaderamente ejemplar, siguiendo en la brecha, sin desmayo —como así ha sido—, hasta el final. Recordemos, Señores Académicos, que a todos nos asombraba su portentosa vitalidad, manifestada no sólo en la frecuencia, sino en la facilidad de sus desplazamientos a países distantes; en particular recuerdo —por oírsele directamente— que había estado en Argentina más de treinta veces, aparte de otros viajes de carácter intercontinental. Y aún como alguno quisiera advertirle afectuosamente que a su edad le convendría evitar o limitar tanto desplazamiento, él mismo aseguraba que esa movilidad había contribuido probablemente a mantenerse en forma. A lo que aún cabría añadir que ese afán suyo —en verdad intransferible— de trabajar sin límite —para él viajar era sinónimo de trabajar— venía a encontrar su complemento ideal en trabajar con ilusión, lo que constituye para todos no tanto un mandato —a veces de difícil o imposible cumplimiento— como un estímulo de saludable longevidad.

Otro rasgo suyo, más acentuado en los últimos años, fue, sin duda, su

trato afable y sencillo, sin que ello hubiera de confundirse con una ingenua postura ante la vida. A lo que entiendo y recuerdo no sería posible negar en modo alguno a D. Federico lo que en expresiva ponderación suele encerrarse en la frase de “tener muchas horas de vuelo”. Pues la verdad es que D. Federico las tenía y las acusaba no sólo física sino psicológicamente en relación con los demás, tal vez porque esa carga impalpable pero real sabía aligerarla con cierta improvisada naturalidad, como sin darle importancia, entre cautelas y compases, de todo punto necesarios no ya para volar sino para rastrear por los caminos o vericuetos de este mundo.

Más desearía extenderme en este sentido, pero el tiempo apremia y resulta obligado referirme a su paso por la Academia, dentro de la que ha representado un verdadero hito histórico, pues había llegado a ser el único superviviente de los Académicos ingresados antes de la Guerra. De ahí que haya pertenecido a nuestra Corporación cerca de cincuenta años, caso rarísimo, por supuesto, llevándonos a recordar lo que se ha afirmado de algunas figuras extraordinarias de la Historia que resultan sí admirables pero no ciertamente imitables.

De la documentación que he podido consultar ahora resulta que para cubrir la vacante de D. José Tragó y Arana fue propuesto D. Federico Moreno Torroba, en 31 de enero de 1934, por D. Emilio Serrano, D. Aniceto Marinas y D. Angel María Castell.

No creo descubrir ningún secreto, máxime cuando se ha publicado por la propia Academia en obra de un benemérito compañero desaparecido, que hubo en aquella ocasión otro candidato ilustre, D. Oscar Esplá, pero como éste anunciara su no aceptación en el caso de ser elegido no hubo duda en la elección, que recayó en favor de D. Federico en la sesión extraordinaria celebrada en 19 de febrero de ese año. No sería sin embargo hasta el siguiente cuando se celebró su recepción, exactamente el 21 de febrero. En tan solemne ocasión disertó acerca “Del casticismo en la Música”, discurso que D. Angel María Castell, que le contestó, no vaciló en calificar como “una de sus más inspiradas partituras sin papel pautado”. Con arreglo al ceremonial acostumbrado, D. José Moreno Carbonero, que

presidió la sesión por enfermedad del Director, Conde Romanones, le impuso la Medalla núm. 44, de la que fueron anteriores titulares: el pintor D. Bernardo López —hijo de D. Vicente—, el músico D. Ildefonso Jimeno de Lerma y el ya citado D. José Tragó.

A partir de entonces el nuevo Académico quedó incorporado a las tareas de la Corporación. De su paso por la misma quedan múltiples constancias, comenzando por su adscripción a las Comisiones de que formó parte, singularmente las del Archivo y Biblioteca, Medalla de Honor, Academia Española de Bellas Artes de Roma y Administración, antes, por supuesto, de su nombramiento de Director en que las presidiría todas. En plena campaña, y en momentos especialmente difíciles, era nombrado Tesorero, en 1938, cargo al que renunciaría dos años después. En 1956, a la muerte de Don Bartolomé Pérez Casas, fue elegido Presidente de la Sección de Música, que siguió ejerciendo hasta su fallecimiento.

Gestión muy delicada a su cargo, y que desempeñó con loable acierto —del que se hacen eco las actas que he consultado—, fue la Dirección accidental durante la prolongada enfermedad de su titular D. Francisco Javier Sánchez Cantón.

Por último, al fallecimiento del Marqués de Lozoya, fue elegido Director en sesión extraordinaria de 8 de mayo de 1978, siendo finalmente reelegido el año pasado por un nuevo mandato de tres años.

No quiero omitir en este rápido resumen de su paso por la Academia la concesión de uno de los primeros Premios “José González de la Peña”, Barón de Forna. Tampoco ha de silenciarse su generosa donación de la partitura original de *Luisa Fernanda*, enriqueciendo su archivo de fondos musicales. Ni tampoco que con motivo de la solemne recepción de D. Andrés Segovia, que con asistencia de Sus Majestades se celebró solemnemente en la sede de la Academia Española, D. Federico contestó al discurso del recipiendario, si bien cupiera al autor de estas líneas el honor de leerlo en su nombre.

De auténtica desgracia hemos de calificar la desaparición de D. Federico Moreno Torroba, tanto por su acendrado amor y espíritu de servicio

a la Academia como por las circunstancias personales que le acompañaban. La consideración de que el Destino le ha privado de ver restablecida la sede propia, por la que tan esforzadamente porfiara, acrece nuestro sentimiento. Pero —sin acudir al tópico, impropio de este lugar y de nuestra intención— nos cabe la certidumbre de que su ejemplo magnífico de incansable actividad, inquietud creadora y preocupación artística bien merecen el fervoroso testimonio de una imperecedera gratitud.

ENRIQUE PARDO CANALÍS.



## RECORDANDO A D. FEDERICO MORENO TORROBA

Sres. Académicos:

CON verdadera pesadumbre cumplo hoy el deber de sustituir accidentalmente en este puesto a nuestro Director, ausente ya para siempre de nuestras sesiones. Don Federico Moreno Torroba no las presidirá más porque el término de su vida le llegó súbitamente, cuando nada parecía hacerlo temer, en plena actividad y en aparente buena salud. Era Moreno Torroba el Académico más antiguo de los que componemos esta Corporación, en la que entró precozmente a los treinta y nueve años, en el de 1934. Lo hemos tenido de Director cuatro años, pero fue miembro de esta Corporación durante cuarenta y ocho, lapso considerable de tiempo, no sobrepasado durante mi época por ningún otro Académico, aunque cifras mayores, es cierto, se alcanzaron tanto en el siglo XIX como en el nuestro. En la pasada centuria, a D. Federico de Madrazo le permitió la existencia alcanzar la elevada cifra de sesenta y tres años de vida académica, igual a la que llegó en este siglo D. José Ramón Mélida, mi antiguo y respetado profesor universitario.

Hace menos de doce meses felicitábamos a nuestro Director, D. Federico Moreno Torroba, al cumplir noventa y un años y le augurábamos muchos más de existencia porque su vitalidad juvenil y su actividad incansable, demostrada en su excepcional capacidad de trabajo, parecían destinarle a llegar a centenario. Su fecundidad de músico y su actividad académica eran compartibles para él con los deberes añadidos que le venían de su condición de Presidente de la Sociedad de Autores Españoles, obligado

a representarla en reuniones internacionales, y a llevar una intensa vida de relación, en un trajín que hubiera parecido fatigante para un hombre más joven.

Todo lo superaba diligentemente con una salud vigorosa y una capacidad de adaptación extraordinaria. Desde su puesto de mando de la Sociedad de Autores, en el palacio modernista de la calle de Fernando VI, estaba alerta al timón, a través de navegaciones a veces tormentosas.

Nos asombraba su actividad incansable, pues lo mismo nos anunciaba un lunes que salía para Londres por un par de días para atender a la grabación de una obra suya, o que salía para Nueva York para ensayar con Plácido Domingo cierto pasaje de una pieza que iba a estrenar meses después. Otra semana se despedía para un viaje a Buenos Aires, donde tendría lugar la reposición de una de sus más renombradas zarzuelas. Otras veces tenía que marchar de improviso para asistir en una capital europea a una reunión internacional sobre propiedad intelectual. Cruzó muchas veces el Océano; América le era familiar, de Norte a Sur. Dedicado a fondo al teatro lírico durante largas épocas de su vida, conoció los éxitos y también los reveses del mundo teatral como director de compañía y pasó por todos los avatares y galernas de este complicado sector de la vida musical.

Vivió intensamente la vida, atesorando un fondo de experiencias que hubieran hecho interesantes sus recuerdos autobiográficos, si se hubiera propuesto escribirlos. Pero era demasiado hombre de acción para pararse a hacerlo; tenía siempre demasiados proyectos por delante para detenerse en un recodo del camino.

La última vez que con él hube de reunirme fue este verano con motivo de algo con la Academia relacionado; en el mes de julio, ya avanzado, terminadas las sesiones de nuestra Corporación por las vacaciones estivales, íbamos a firmar la escritura de adquisición del *Autorretrato de Goya ante el caballete* con los propietarios y los demás albaceas de la herencia de D. Fernando Guitarte (q. e. p. d.). Llegaba Moreno Torroba de un viaje a Rusia realizado con el objeto de firmar un acuerdo de propiedad intelectual como representante de la Sociedad de Autores. Nos habló de sus

impresiones de Moscú y de Leningrado en una breve estancia. No era el último viaje del verano; por lo pronto, se disponía a marchar a su casa de Navarra, donde había de pasar unos meses, no descansando, sino trabajando sobre nuevas partituras musicales, concretamente un Concierto para piano y varias piezas para guitarra, que constituían una de sus más gustosas y personales dedicaciones. Portentosa actividad para los que parecían sus frescos noventa y un años.

No obstante, parece que al comienzo del verano había desoído alguna llamada de alarma que no atendió como debía. Algún aviso de trastorno circulatorio hubo de sentir, a lo que sé, que hubiera hecho aconsejable un reposo prudente. Ese aviso se confirmó en septiembre con el accidente que le obligó a hospitalizarse y del que, al cabo de unos días, no había de salir. Una trombosis cerebral que acabó con la vida de un hombre que parecía tener un seguro de dilatada longevidad por muchos años. La Naturaleza no perdona y la guadaña acecha a los más confiados. Afortunadamente para él, si rindió su tributo a la muerte, se le ahorró la decadencia lamentable que suele ser para otros el camino final. Descanse en paz.

Es obligado decir que entre nosotros sus compañeros quedará el recuerdo de su talante animoso y cordial, de su llaneza y su sencillez humana que quitaba todo énfasis superfluo a su autoridad de Director. No deja aquí sino amigos y afectos. Pero no eran sus virtudes humanas incompatibles con la energía y la firmeza; si aquí no tuvo necesidad de exhibirlas, sabemos que sabía hacerlas sentir en otros foros más conflictivos y difíciles, como la mentada Sociedad de Autores en la que tuvo que hacer frente a tormentas y pasiones encrespadas.

De su historial de músico celebrado y fecundo no me corresponde a mí hacer el recorrido y el obligado elogio, que otros sabrán hacer con más competencia que yo. Pero el más lego sabe que Federico Moreno Torroba ha añadido medio siglo a la historia brillante de nuestra zarzuela y que, no obstante, sería una ignorancia y un error limitar su valor en la Historia musical española de este siglo a este papel de prolongador del género lírico más nacional. Torroba fue un músico más completo que todo eso, un compositor con matices más ricos y delicados. Seguramente se incluirán

en la antología de sus obras algunas piezas maestras de la literatura guitarrística contemporánea. Compuso también para el órgano; y si en los últimos años de su vida sintió una vocación por la ópera, un tanto tardía, demostró que en el octavo decenio de su vida aún tenía el aliento y la voluntad de abordar géneros ambiciosos dentro de la creación musical.

Hemos perdido a un Director, a un compañero y a un amigo; triple vacío nos deja Torroba, que hará más difícil su sustitución. Que su prudencia y su buena voluntad den sombra y augurio a la difícil etapa inmediata que aguarda a la Academia, en el trance de renovar su vida con el esperado regreso a la casa madre, tras el interinato que en estos locales ha durado ocho largos años.

En el momento de despedirnos de ellos dediquemos un adiós cordial y sentido a D. Federico Moreno Torroba, Director, amigo y compañero; al encomendarle a Dios, pidamos por su eterno descanso.

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.

## FEDERICO MORENO TORROBA

COMO acaba de decirnos nuestro Presidente accidental toda la Academia siente con gran pesar la pérdida de nuestro Director, pero este pesar es, si cabe, mayor para la Sección de Música, pues a la pérdida del que durante tantos años fue nuestro Presidente se añade ahora la de un amigo y la de uno de los músicos más significativos de nuestro tiempo.

Fue Federico Moreno Torroba, todos nuestros compañeros lo saben, insigne representante de que, sin duda, es el último período de nuestra zarzuela. El, con Pablo Sorozábal, han sabido llevar hasta la culminación de un largo proceso a nuestro arte lírico más caracterizado. Su labor, en este sentido, como su vida, ha sido dilatada y de una actividad incesante. No hace mucho le oí decir que tenía escritos más de cien títulos, más de cien zarzuelas, lo que si consideramos que cada una tiene dos o más actos, suma una cantidad de música impresionante, música siempre bien hecha, siempre inspirada, siempre enraizada con la mejor tradición de este género.

Efectivamente, si queremos encontrarle una ascendencia musical, tendríamos que remontarnos a finales del pasado siglo para encontrar a Fernández Caballero, al autor de *La viejecita*, *Gigantes y Cabezudos* o de *Las dos Princesitas*. Como aquel, tenía Moreno Torroba una inspiración fácil, de gran elegancia melódica, sin recurrir a tópicos, melodía de su tiempo, pero siempre dentro de aquella tradición, siempre ceñida a la situación teatral y a la especial psicología de los personajes. Inspiración que se aliaba con su certero sentido armónico, nunca empañado y con un sabor orquestal muy poco común en los hábitos de la zarzuela. En este contexto quisiera recordar la que sin duda es su obra maestra y una de

las mejores zarzuelas de este siglo: *Luisa Fernanda*, o *La Marchenera*, *La Caramba* o su última zarzuela *Baile en Capitanía*. Moreno Torroba, en un momento difícil para nuestra lírica popular, después de los Serrano, los Vives, los Pablo Luna, supo mantener aquel rango y prolongarlo con un centón de partituras que en nada desmerecían de las de sus más ilustres predecesores.

Pero no sólo cultivó esta parcela de nuestra lírica, sino que a una ópera en un acto, *La Virgen de Mayo*, obra de juventud, estrenada en el Teatro Real, supo añadir mucho más tarde, ya al final de su vida, *El Peta*, ópera en tres actos que pudimos aplaudir cálidamente hace dos años, y que representa no sólo una superación en su obra teatral, sino un caso único en la historia de la música, pues no encontramos en ella que otro compositor haya escrito una ópera a los ochenta y ocho o ochenta y nueve años.

A esta portentosa actividad debemos unir otra interesante parcela musical: aquella que comprende sus obras instrumentales. En ella hallamos un numeroso grupo de obras escritas para guitarra; a este respecto fue uno de los primeros compositores contemporáneos que llevaron su atención hacia este instrumento, inducido por la belleza del mismo y por las instancias de su gran amigo Andrés Segovia, que tanto iba a hacer en la consecución de un repertorio especial escrito para guitarra. Muchas obras para este instrumento escribió nuestro maestro, pero baste nombrar su *Sonatina*, escrita por los años veinte y que tendría que figurar en el repertorio de todos los guitarristas. Las composiciones de Torroba para la guitarra señalan, junto con una escritura impecable, y bien sabe Dios que esto no es fácil, una superación en su estilo armónico y una gama de temas siempre renovada y dentro del mejor estilo guitarrístico, manera y hacer que se superan en sus varios conciertos para guitarra y cuatro guitarras con orquesta. También dejó escritas alguna obras para otros instrumentos, y el pasado día 30 de mayo nuestro compañero Ramón Amezúa, con su maestría habitual, nos daba a conocer tres preludios del mejor estilo organístico, a lo que añadiré que en esta actual temporada escucharemos su obra póstuma: un concierto para piano y orquesta que con varios *ballets* perfila su obra general.

A esta admirable actividad debo añadir otras dos: la de promotor del género al que casi dedicó toda su vida siendo empresa en muchas ocasiones no sólo para consagrarse, sino para dar a conocer no pocos de sus colegas, y en cuya arriesgada empresa comprometió muchas veces su fortuna personal, ya que sus campañas se caracterizaron por el mayor rigor y selección en la presentación y representación de las obras estrenadas o del repertorio más conocido.

Otra actividad de su vida tan fecunda fue la llevada a cabo al frente de la Sociedad de Autores de España, primero como Vicepresidente y luego, ya en estos últimos años, como Presidente. En esta presidencia le aguardaba una ardua tarea y hubo de emplearse a fondo para corregir defectos, cuando no vicios, de administración en un organismo tan complicado y delicado como es la dirección y la administración de una sociedad con mil ramificaciones extranjeras y en la que se administran centenares de millones de pesetas. Sus numerosos y largos viajes, ya para dirigir sus obras, ya para asistir a reuniones administrativas en asambleas internacionales, siempre acompañado de su hija Mariana, amiga y secretaria que sabía distraer al maestro con su gentil gracejo madrileño de estas graves preocupaciones, le robaron muchas horas de su larga vida, y sin duda nos han privado de buen número de obras.

Ahora nos queda su imborrable recuerdo, el recuerdo de su simpatía, de su cordial compañerismo y sobre todo nos queda su ejemplo, un ejemplo casi legendario.

JOAQUÍN RODRIGO.

## UN HOMBRE EXTRAORDINARIO

FEDERICO Moreno Torroba, nuestro llorado Director, era doblemente decano, por la antigüedad académica (dentro de poco más de un año se hubieran cumplido los cincuenta años de su elección) y por la edad, con sus noventa y un años pasados. Pues bien, no creo que sorprenderé a ninguno de nuestros compañeros de Corporación al añadir un tercer dato: también era el más joven de todos nosotros.

Sólo una persona joven y en plena facultades podría soportar tan incansable actividad. Presidía puntualmente las sesiones de la Academia, así como las de las numerosas comisiones de aquélla, a las que pertenecía por razón de su cargo, amén de la Junta de albaceas de la herencia Guitarte. Desarrollaba una ingente labor, nada fácil, al frente de la Sociedad General de Autores. Componía óperas, conciertos para orquesta, piezas para guitarra y cruzaba el Océano para dirigir sus obras. Acudía a juntas y comisiones ministeriales no como simple espectador, sino como miembro activo, muy activo, lleno de iniciativas o dispuesto a dar la batalla frente a una proposición que estimase equivocada. Cuidadosamente fiel a sus obligaciones en la Academia, combinaba sus viajes para no faltar los lunes; en numerosas ocasiones le vimos aparecer a las cinco de la tarde para una comisión (seguida del pleno) cuando aquella misma mañana había llegado de Buenos Aires o de Nueva York. Y todo ello sin dar jamás la menor muestra de agobio o de prisas, como si fuera lo más natural del mundo.

En estos últimos años, época de notable revitalización de la Academia, destacando el “problema pendiente” de las obras de nuestra casa de la calle de Alcalá, su constante atención por la marcha de aquellos asuntos

jamás desfalleció. De todo ello he podido ser testigo de excepción a lo largo de tanto tiempo y de tantas gestiones e incidencias. Pese a su enorme y constante actividad, más arriba esbozada, su estado de ánimo era siempre —permítaseme acuñar un galicismo— de perfecta “disponibilidad”. Si era preciso hacer una gestión, llamar a un ministro, enviar una carta o un escrito, la respuesta era inmediata y, además, cordial y sin escatimar esfuerzo, aun cuando a lo mejor a las pocas horas embarcase en el avión para un largo viaje. Algunos de los eventos más importantes para resolver nuestros problemas se han producido en julio o agosto, fuera de nuestro curso normal. Esto no impidió lo más mínimo su feliz resolución: con Federico Moreno Torroba siempre se podía contar. Hasta el último momento, y en tanto mantuvo su consciencia, no cesó su preocupación por la Academia, testigos de lo cual son nuestro compañero Fernando Chueca y su colaboradora Emanuela Gambini; en su visita al maestro el sábado 4 de septiembre aquél les preguntó sobre el estado del último expediente de las obras de la Academia en el Ministerio de Cultura, que había atravesado por no pocas dificultades —algunas, en aquel momento, aún pendientes—, y de memoria les citó datos y cifras perfectamente exactos. Tal vez fue aquel su último pensamiento, ya que unas horas después, el domingo 5 por la mañana, al visitarle recién llegado de Galicia, se había producido una súbita agravación de su estado, al punto de que ya no pudo reconocerme, lo que me produjo una gran pena. inesperada por las buenas noticias que sobre su recuperación me habían dado los días anteriores.

Cuando, dentro de poco, volvamos a nuestra casa de la calle de Alcalá, ya totalmente restaurada, nuestra alegría se verá empañada por esta ausencia. ¡Cuánto hubiera disfrutado Federico presidiendo la primera sesión!

No quiero concluir estas breves líneas sin rendir homenaje al músico. En la última sesión del curso 1981 nuestro Censor, Luis Cervera, y el que os habla, le instamos cariñosamente a que compusiese algunas obras para la misa del día de San Fernando. Aceptó el compromiso al momento y en el septiembre inmediato ya estaba la partitura en mis manos. El 30 de mayo del corriente año fueron estrenadas y hoy habéis vuelto a oirlas en

la misa ofrecida por el eterno descanso de su alma. Obras delicadas, de suave lirismo, inspiradas y con el trazo seguro de la pluma de un gran músico que, dentro del lenguaje de su generación, supo evolucionar y mostrar la inquietud constante propia del artista. Me atrevería a sugerir que, para mayor permanencia de estas composiciones escritas para la Academia, se publiquen en una próxima edición de nuestro BOLETÍN.

RAMÓN GONZÁLEZ DE AMEZÚA.

## FEDERICO MORENO TORROBA

CON el fallecimiento del ilustre compositor Federico Moreno Torroba hemos perdido todos a un excelente amigo y compañero, a un gran Director.

Si como hombre fue una figura ejemplar por su amor al trabajo, por su compañerismo, por su bondad para con todos, por su sencillez natural y desbordante simpatía, siempre dispuesto a ayudar a quien se lo pidiera, como compositor es indiscutiblemente una de las figuras más importantes de nuestro tiempo, que supo mantenerse fiel a la mejor tradición española, sin perjuicio de interesarse por la evolución natural que se ha ido produciendo en el campo de la música.

Resulta admirable contemplar en Moreno Torroba como la avanzada edad no restó empuje al vuelo de su inquietud artística, sino que, por el contrario, le impulsó a seguir adelante. Y en este sentido me recuerda un caso parecido: el de Verdi. El insigne italiano, en plena ancianidad, se renueva maravillosamente con el *Otelo* y *Falstaff*. Federico Moreno Torroba, al filo de los noventa años, nos brinda una ópera, *El Poeta*, llena de grandes aciertos, su primer concierto para piano y orquesta y, entre otras obras más, su diálogo para guitarra y orquesta, que es simplemente una obra magnífica. Podemos decir sin exageración retórica que para Moreno Torroba los muchos años no fueron ancianidad, sino juventud prolongada y ocasión de emprender obras de total novedad dentro de su quehacer, sin abandonar por ello su acusada personalidad. Toda su trayectoria ha sido una constante sorpresa y una permanente evolución.

Desde luego podemos asegurar que la música de Moreno Torroba mantendrá viva su perenne lozanía. Más aún, creo que el curso del tiempo lo que hará será revalorizarla y descubrir riquezas y aciertos que tal vez para algunos hayan podido pasar desapercibidos.

Su amor al trabajo fue ejemplar hasta el último momento. Podríamos asegurar sin temor que no pasó ni un sólo día sin escribir alguna página. El trabajo era para él una necesidad vital.

Como compañero y amigo creo que todos hemos tenido en él un modelo. No es posible olvidar su cordialidad y su palabra afectuosa en nuestras reuniones, en nuestros almuerzos, en nuestras celebraciones, en los que siempre tenía una frase de simpatía y amistad para todos.

Moreno Torroba no fue un artista bohemio, descuidando sus deberes. Fue un apasionado de la familia y daba verdadera alegría verle con sus deudos y especialmente con Mariana, su hija, que le acompañó ejemplarmente en sus continuos viajes, mitigándole maravillosamente los pesares de la soledad.

El colofón de estas palabras evocadoras de la figura de Moreno Torroba no puede eludir una obligada referencia a la guitarra. Moreno Torroba encontró en la amistad de Andrés Segovia y de Regino Sainz de la Maza un manantial purísimo de ideas y de técnica. Moreno Torroba nos ha legado, en consecuencia, una producción guitarrística asombrosa por su variedad y la importancia de su contenido.

Tengo la seguridad de que cuanto he dicho refleja el sentir general. Y por eso mismo considero que todos tenemos el deber de contribuir a que España rinda a Moreno Torroba el homenaje nacional que se merece por su obra musical y sus virtudes humanas.

ERNESTO HALFFTER.

## EN RECUERDO DE FEDERICO MORENO TORROBA

CUANDO los sentimientos se agolpan, tristemente surgidos de improviso por una inesperada y fatal noticia, es difícil el acierto en conciliar unas palabras que respondan a la profundidad y hondura de los afectos.

La ausencia definitiva de nuestro Director nos hace pensar una vez más en el carácter contingente de la vida, pero también en cómo la ilusión por el quehacer de cada día mantiene en plena forma de espíritu y ánimo a quien pone su corazón al servicio de los demás. Así lo demostró con creces, Federico Moreno Torroba, en el cumplimiento de su cargo de Director de la Academia. Sin énfasis, con agrado hacia todos, con una cortesía hija de su buena educación, pero también de esa bondad suya, atestiguada en multitud de ocasiones, con su modestia realmente singular, con un comportamiento deferente y amable siempre.

Para quien escribe estas líneas hay además testimonios personales suyos que le obligan a profunda gratitud.

Su carta ofreciéndose a patrocinar mi candidatura para el ingreso en la Academia, cuando yo no había pensado en la posibilidad de tal honor y de tan buen padrino, guarda para mí ese recuerdo inefable de su generosidad y hombría de bien. Pero hay otras y otras pruebas de consideración personal que sellan de modo indeleble una amistad que, si corta en el tiempo, fue propicia en manifestaciones de inusitada cordialidad.

Mis ilustres compañeros de la Sección de Música de esta Real Academia enjuiciarán, en su homenaje, la gran labor artística de este buen

músico, por lo que he preferido que mis palabras cordiales de recuerdo lo sean en torno a los muchos valores de su bien definida personalidad humana.

Sirvan, pues, estas breves líneas de homenaje sincero al hombre bueno y generoso, que es como quiero recordar en esta hora triste a quien como Federico Moreno Torroba fue modélico en su amistad.

CARLOS ROMERO DE LECEA.

## BREVES PALABRAS SOBRE TORROBA

**H**E sentido, ante el inesperado fallecimiento de Federico Moreno Torroba, intensa y duradera aflicción. Eramos amigos de juventud, sin que la más leve sombra viniese a oscurecer nuestro recíproco afecto. Cargada está mi memoria de nuestras horas de convivencia casi familiar, aquí en Madrid y en los alegres y casuales encuentros en muy variados lugares de Europa y de las Américas. Esta mutua simpatía personal se hizo aún más viva desde su iniciación por la generosa prontitud con que se prestó a colaborar en mi afán de crearle a la guitarra un repertorio nuevo de mejor contenido musical. Por Torroba levantó su nivel a más alto prestigio y por él se elevó hasta horizontes internacionales más amplios.

Cuando estrené la *Sonatina* en el Teatro de la Comedia —figuraban en ese programa la *Sevillana*, de Turina, y tres piececillas de Ernesto Halffter, también en primera audición— músicos notables que asistieron a mi recital quedaron prendados de la gracia melódica de sus giros, de limpísima raíz hispana, de las atractivas y oportunas armonías y del garbo y viveza de su ritmo. Sin embargo, ¡qué diferencia entre el criterio agresivo de un crítico madrileño de esa época y la lisonjera opinión de Maurice Ravel! Nuestro cronista vino a decir de la *Sonatina* que era una pieza de vulgar concepción y factura. En cambio Ravel, cuando me la oyó en París, en la casa de Henri Prunière, al enterarse de que su autor era un compositor español de pocos años de edad, profirió: “Se diría de él, salvando las proporciones, lo que Spontini dijo de Rosini acerca de su *Barbero*, esto es, que para componer esa chispeante (\*) *Sonatina* no sólo hay que tener talento, sino ser joven”.

---

(\*) «Petillante», dijo.

Cuantos compositores reunió aquella noche Henri Prunière sintieron, tras oír esa y otras obras, la comenazón de escribir *algo* para guitarra.. Y así brotaron las primeras composiciones de músicos extranjeros que carecían de conocimientos previos de la técnica guitarrística. Y fueron *Segovia*, de Albert Roussell; *Mazurka*, de Tansman; una rara fantasía de Migot, y una *Sonatina*, que no llegó a cristalizar, de Pierre de Breville. Me puse a la disposición de todos ellos y conseguí que sus obras entraran a vivir en la caja de la guitarra.

La suma de la producción de Torroba es impresionante y demuestra hasta qué punto su fecundidad y su trabajo fueron excepcionales. Séame permitido mencionar sólo una pequeña parte de su ingente labor guitarrística: Su primera composición fue una *Suite castellana*, que contenía tres cortas y preciosas piezas; la segunda, la ya varias veces mencionada *Sonatina*; siguieron dos *Preludios*, una *Serenata burlesca*, un *Nocturno* y seis piezas características en forma de *Suite*, una gran *Sonata*, convertida más tarde en *Diálogos de la guitarra y orquesta*, de gran envergadura, ocho *Preludios* de armonización avanzada, doce o más *Castillos de España* y, finalmente, seis *Preludios* enlazados que trajo a mi estudio el pasado mes de noviembre.

He citado sólo las obras dedicadas a mí. Pero en la Editorial de su hijo ha publicado cerca de una veintena de piececillas graciosas. Añadiendo a esto más de ochenta zarzuelas, una ópera y conciertos para una, dos, tres y hasta cuatro guitarras y orquesta respectivamente, convendréis, de seguro, conmigo en que la dilatada vida del Maestro Torroba no estaba regida por la exigencia de cuarenta horas por semana de cinco días para los trabajadores de hoy.

Torroba era, además, muy despejado en materias ajenas a su música. Lector asiduo de buena literatura, gozaba con el primor de la forma y buscaba el contenido, en verdades y belleza, de las ideas. No era raro que de sus lecturas surgiesen luces que le ayudaran a resolver problemas musicales en elaboración. Solía decirme en un festivo arranque de erudición: “La raíz griega de *idea* es *ver*, y muchas de las que hallo en libros limpian mis ojos y veo, comprendo y trabajo mucho mejor”.

Tuvo Torroba el valor de permanecer fiel a la Música, sin intentar destruir su encanto so pretexto de explorar nuevas y extravagantes combinaciones de sonido.

Mariana, su hija y permanente compañera de sus periplos por tantos lugares del mundo, me dijo: “Lo dejé en casa, ante el piano, corrigiendo pruebas del futuro *ballet* y allí lo encontré, a la mañana siguiente, ya derribado por la embolia”. Sus entrañables amigos deploramos la definitiva ausencia de quien, además de ser uno de los más ilustres compositores de España, era también un noble, discreto, modesto y afable caballero, cuya compañía tratábamos de prolongar o repetir.

ANDRÉS SEGOVIA.



## EVOCACION DEL MAESTRO MORENO TORROBA

**E**L ramillete de cumplidas ofrendas acordadas por voces tan dispares como ilustres y representativas en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando acoge la tan humilde y sincera de un crítico musical en activo, el más moderno de los miembros de la entidad, que siente el deseo de sumarse al general recuerdo entrañable de quien nos dirigió, figura muy en relación con su quehacer profesional un larguísimo trecho. En ocasión de que celebrásemos alegremente sus noventa años publiqué ya un trabajo a él dedicado en el BOLETÍN de la Academia. No pude entonces rendirlo por completo a su figura, ante la radical y modesta negativa del interesado, pero sí de brindarle algo que había de complacerle: unas consideraciones sobre el género lírico de sus amores, en cuyo paisaje tenía él puesto irrenunciable.

Mi conocimiento del maestro en su aspecto de artista y a través de la obra, contemplada con respeto la figura del músico en el foso de los teatros y en la escena, rodeado por los intérpretes en las noches de triunfo, tenía ya muy lejanas raíces: a partir de 1929, fecha de mi traslado a Madrid desde Orense tierra natal. Porque desde entonces ya no dejé de acudir a ninguna de las primeras audiciones de sus zarzuelas. Tan grabada quedó en mí la primera contemplada, *Baturra de temple*, que pude, no hace muchos meses y ante la enorme sorpresa del autor, recordar algún motivo de su jota. Hubo, después, muchos esporádicos y pasivos encuentros. A partir de la terminación de la guerra, iniciada pronto mi actividad de crítico —entonces, ¡ay!, muy juvenil—, la relación fue personal, siempre sostenida en clima de cortesía, incluso en momentos en los que el comentario

pudo no ser de su agrado y muchas veces en clima de cordialidad que había de dar paso al afecto y en las etapas últimas a la relación permanente en esta Real Academia, en la que su Director, el maestro Moreno Torroba, me honró con su amistad, simpatía y generosidad comprensiva y me permitió conocer mejor al hombre en su faceta de trabajador insobornable y en la de su gracejo madrileñista y castizo.

Federico Moreno Torroba, en lo humano, tuvo una característica base: la vitalidad asombrosa. Fue un luchador nato, pero también un hombre feliz porque disfrutó del mejor don: la salud. La resistencia no le abandonaba jamás. Y eso que la vida no siempre fue fácil. Porque lejos de limitarse a componer y aguardar el resultado de los estrenos, los dirigió él mismo muchas veces y hasta fue empresario de compañía con vaivenes económicos peligrosos, que en muchos momentos le llevaron a la ruina porque lo ganado con sus triunfos musicales se perdía en la organización de campañas no bien calculadas siempre y a veces de espaldas a la realidad de los números. Pero ¿quién frenaba la voluntad de expansión, sus deseos de llevar hasta tierras hermanas de América el mensaje españolísimo de sus zarzuelas, de otras firmadas por bastantes colegas líricos?

De una u otra forma él estuvo inmerso en la música desde siempre. Es bonito, al cabo del tiempo, recordar que en 1914, cuando se estrenó la primera versión de *El amor brujo* de Manuel de Falla, dirigía Moreno Ballesteros y tocaba el piano su hijo, Federico Moreno Torroba. Que a los catorce años ya escribía sus primeras obras y desde 1920 comienzan a nacer las partituras líricas en un curso temporal que se extiende hasta el estreno, en 1980, a punto de ser nonagenario, de una ópera recién escrita, *El poeta*, en la que mostraba las galas de una inspiración arropada por un tratamiento instrumental ambicioso.

En la vida de Torroba pueden hallarse una serie de constantes: la música, en donde Madrid, la patria chica que en los últimos tiempos le ofrenda solemnemente su Medalla de Oro, tiene presencia invariable; Navarra, la segunda tierra querida, lugar de reposo y veraneo en la paz de Santesteban, precioso pueblo foco de muchos momentos de inspiración;

la familia: su esposa, que le precedió en el adiós, hija del compositor Larregla; sus hijos, Marianita, compañía constante, con los nietos, y Federico, heredero de tradiciones musicales.

Claro que el realce, prestigio y garantía de continuidad en la historia de la lírica —Torroba era ya historia en vida— son las zarzuelas. Muchas de las suyas alcanzaron cifras y guarismos de envidiable constancia. En cabeza, claro está, *Luisa Fernanda*, varias veces milenaria en las carteleras. No hay temporada lírica en la que todavía no figure. Muchas veces ha sido salvación de organizaciones al borde del colapso. Todo por la fuerza, sí, de un libreto felicísimo de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, pero antes por el garbo, la inspiración fluida y personalísima de la partitura. ¿Quién no ha cantado alguna vez los pimpantes y característicos temas melódicos de la mazurca de las sombrillas —¡siempre las mazurcas especialidad y logro de Torroba!—, de la canción de los vareadores, del dúo de la Duquesa Carolina y el Caballero del alto plumero, del saboyano? ¿Y qué artista de importancia en el mundo de la lírica no ha cantado esta obra? Recordamos a Séllica Pérez Carpio, Felisa Herrero, Conchita Panadés, Matilde Vázquez, Laura Nieto, Pepita Embil, Ana María Olaria, Ana María Iriarte, Faustino Arregui, Vicente Simón, Emilio Vendrell, Evelio Esteve, Pedro Lavirgen, Plácido Domingo —continuador de la tradición de sus padres—, Antonio Medio, Luis Sagi Vela, Aníbal Vela... y los dos barítonos, colosos en el género, Emilio Sagi Barba y Marcos Redondo, para no citar sino algunos nombres, lejos de toda voluntad de relación exhaustiva.

*La chulapona*, después, con un primer acto de antología, modelo del mejor sainete, y ese dúo del pañolito blanco, quintaesencia del casticismo. Y *La Marchenera*, *La Caramba*, *Monte Carmelo*, *Azabache*, *Maravilla*, *María Manuela*...

Para dar en una pincelada la característica básica del músico habríamos de insistir en su vena castiza, su melodismo fluido, su buen hacer de instrumentador adecuado al carácter de las páginas y dueño del oficio más redondo, al que sólo me permití oponer alguna reserva cuando, por mal entendido prurito de modernidad, retocó algunas orquestaciones ma-

gistrales con el deseo de acomodarlas a mundos más próximos a la comedia musical y sus “clichés” más estereotipados, facilísimos para él, pero menos espontáneos.

No olvidemos, en fin, que el momento en el que aparece Torroba no era fácil porque estaban muy recientes las creaciones de todo un Chueca, de un Jerónimo Jiménez y que cuando compone *Luisa Fernanda* han pasado sólo nueve años de la apoteosis de Amadeo Vives con *Doña Francisquita*, muy familiar en el ambiente. Y que estrenan Vives, Serrano, Luna, Alonso, Guridi, Guerrero... Tan sólo queda hoy un nombre representativo en el paisaje de la zarzuela: Pablo Sorozábal.

Pero toda la ingente labor creadora lírica, más de cien títulos, no impide que anime otros campos con su inspiración feliz y fecunda. En cabeza el de la guitarra, por decisivos impulsos de su entrañable amigo de siempre, el insigne Andrés Segovia, que llevó en triunfo por el orbe sus mejores piezas, en cabeza la deliciosa y exquisita *Sonatina*. Impresiona pensar que sólo hace unos meses fueron publicados sus *Diálogos*, nuevo concierto de guitarra, pendiente de estreno madrileño. Y que en todas las obritas guitarrísticas brilla, tersa, inextinguible, la gracia y un melodismo inconfundible y pleno de encanto.

Ahora, cuando ya no vive el maestro y en los albores del curso 1982-83, se preparaban varias primeras audiciones y estrenos de obras con su firma: dentro de unos días su revisado “ballet” *Don Quijote*; más adelante, en el otoño todavía, la *Antología de zarzuelas de Moreno Torroba*, que, como una premonición, anunció para el arranque de su temporada la Compañía Lírica titular del Teatro de la Zarzuela. Y los citados *Diálogos* guitarrísticos y un *Concierto para piano y orquesta*...

Reflejo, todo ello, de esa tantas veces señalada incansabilidad. Torroba lo tuvo todo en los años últimos, quizá los más activos y enriquecedores de su vida. Fue Presidente de la Sociedad de Autores, con actividad incesante. Fue un Director de esta Academia puntual en plenos y comisiones, desvelado en todo tipo de gestiones. En medio, entre fiestas y agasajos gastronómicos, los viajes para dirigir sus obras.

Todavía cuando el 9 de julio —fue antes de la dispersión veraniega la ocasión de mi última charla con él— se celebró en la Ciudad Universitaria de Madrid la concentración impresionante de esas doscientas mil personas deseosas de oír ópera y zarzuela en la voz de Plácido Domingo, el público descubrió al maestro, lo hizo subir al estrado y dirigir la mazurca de *Luisa Fernanda*, coreada por millares y millares de aficionados.

Sólo quedaba el homenaje triste del adiós, el desfile por la capilla ardiente instalada en la Sociedad General de Autores, las presencias en el cementerio, el funeral... Era el final del hombre. No del artista, porque su obra persiste y a través de ella nos quedará la imagen viva del maestro al que nos habíamos acostumbrado a pensar inmovible al paso del tiempo. A los del futuro les ha legado su música españolísima, por la gracia de Dios.

Y termino. He podido extenderme porque desgraciadamente Federico Moreno Torroba no está entre nosotros para impedirlo y porque ustedes, señores Académicos, en homenaje a él, han sabido perdonar, en gracia también a su impuso sincero, la torpeza de mis palabra.

ANTONIO FERNÁNDEZ-CID.



NECROLOGIAS

DEL

EXCMO. SR. D. FRANCISCO IÑIGUEZ ALMECH





EXCMO SR. D. FRANCISCO IÑIGUEZ ALMECH.  
(Fotografiado con uniforme de Arquitecto y condecoraciones.)



## DON FRANCISCO IÑIGUEZ ALMECH

UN penoso deber me obliga a dar cuenta en esta sesión necrológica del fallecimiento en Pamplona, el día 6 de agosto último, de nuestro querido compañero D. Francisco Iñiguez Almech. Contaba al morir ochenta y un años, pues había nacido el 22 de marzo de 1901 en Madrid, aunque estrechamente vinculado por su familia a la capital aragonesa.

Al margen de lo acostumbrado nada he de apuntar sobre su semblanza personal ya que se ha confiado por esta vez su preparación a un distinguido compañero, incluyéndome yo mismo entre quienes desean vivamente escuchar sus palabras y ampliar el recuerdo un tanto vagaroso que de él guardo, pues apenas si tuve el honor de saludarle en un par de ocasiones. La prolongada permanencia en la capital navarra y las vicisitudes de una larga enfermedad influyeron, sin duda, en las frecuentes ausencias que nos privaron del goce de su compañía.

Pero ello no ha de impedir que, recogiendo a través de la documentación a mi cargo, recuerde su paso por la Academia. Paso que se inicia cuando el 4 de febrero de 1963, al fallecimiento de D. Modesto López Otero, ilustre arquitecto que fue Director de la Academia, presentaron su candidatura D. Pascual Bravo Sanfelú, D. Luis Menéndez Pidal y el Marqués de Lozoya. A la vista del brillantísimo *curriculum* del interesado fue elegido por unanimidad en sesión extraordinaria de 8 de abril del mismo año.

Cubiertos los trámites reglamentarios, el nuevo Académico leyó su discurso de ingreso el 23 de mayo de 1965, disertando con gran profundidad y erudición sobre "Las trazas del Monasterio de San Lorenzo de El

Escorial". El Marqués de Lozoya, que le contestó en nombre de la Corporación, destacaría con laudatorios acentos la densa aportación del nuevo compañero.

Sería en tan solemne ocasión cuando por el Director, S. A. R. el Infante D. José Eugenio de Baviera, le fue impuesta la Medalla número 5, curiosa Medalla que poseída primeramente por un ilustre poeta, D. Francisco Martínez de la Rosa, tuvo luego por titulares a prestigiosos arquitectos como lo fueron Jareño, Velázquez Bosco y López Otero.

No son muy numerosas las referencias que he encontrado sobre su actividad en la Academia.

Estuvo adscrito principalmente a la Comisión Central de Monumentos, figurando también en las Comisiones de Calcografía, Museo y Panteón de Goya, Taller de Reproducciones y Publicaciones. Por otra parte, fue designado representante de la Academia para dictamen y asesoramiento de algunas restauraciones importantes, como el Palacio del Infantado en Guadalajara y la primera Casa Consistorial en Madrid.

Sensible fue para la Academia que su prolongada ausencia haya quedado reflejada en el hecho de que a lo largo de los diecisiete años que perteneció a la Corporación su cifra de asistencias no sobrepasara la suma de ciento treinta y nueve sesiones.

Quédanos con ello la viva pesadumbre de que su limitada participación en las tareas académicas no alcanzara más lejanas perspectivas, dadas sus dotes de concienzudo investigador, prestigioso arquitecto y profesor ilustre, a las que unía, en el trato, un ponderado equilibrio y una exquisita corrección.

Descanse en paz nuestro querido compañero D. Francisco Iñiguez Almech.

ENRIQUE PARDO CANALÍS.

AL HILO DEL RECUERDO. UN INFORME SOBRE  
EL OPOSITOR FRANCISCO IÑIGUEZ

*Estudios históricos sobre temas de arquitectura publicados  
entre los años 1930 y 1935*

ESTOS trabajos abarcan numerosos puntos de arquitectura española, desde monografías de monumentos como son las de la iglesia de Santa Tecla en Cervera de la Cañada (Zaragoza), las Comendadoras de Santiago en Madrid, las dos ermitas de Siero, la Torre de Doña Urraca en Covarrubias y la abadía de San Quirce (Burgos) hasta los trabajos de carácter general de que son ejemplo la exposición del problema sobre los orígenes del románico y las notas para la *Geografía de la arquitectura mudéjar en Aragón*, pasando por trabajos de alcance intermedio sobre diversos temas: bóvedas aragonesas con lazo, iglesias del Alto Aragón, capillas de la Seo de Zaragoza y las interesantísimas notas de viaje tituladas *Algo sobre conjunto de poblados*. Quedan todavía otros trabajos sobre *Arcos musulmanes poco conocidos*, un sepulcro recién descubierto en la Catedral de Burgos y un número entero de la revista *Arquitectura*, de mayo de 1935, dedicado a D. Ventura Rodríguez, que en su totalidad es obra del señor Opositor.

En tan extenso repertorio de trabajos se mantiene un tono elevado y sereno constante en tan diversos asuntos, tratados todos ellos con criterio seguro desde un punto de vista bien establecido, expuesto en lenguaje claro y directo, tanto en la parte gráfica como en la escrita, y, lo que es más interesante, en las circunstancias de una oposición para una cátedra, desarrollados con el más eficaz tono didáctico, de manera que todos los temas, incluso los más áridos, resultan claros y atractivos en su exposición.

Y puesto que los jueces deben presentar un informe sobre los trabajos presentados, según lo preceptuado en el artículo 22 del Reglamento, cumple expresar, como consecuencia de lo dicho, que cada uno de dichos trabajos reúne las mejores condiciones deseables desde el punto de vista de la enseñanza, además del valor intrínseco de los mismos.

### *Memoria y Programas*

Con un criterio original, resultado de una larga experiencia de teorías y teorizadores, propone un sistema esencialmente vital, de arquitectura vivida, como superación de los viejos sistemas dogmáticos o eclécticos, optimistas o pesimistas. La exposición clara de esta idea práctica, como superación de cualquier idealismo o pragmatismo, es el objeto de la Memoria, en la que se justifica plenamente tal método didáctico. Los programas son su consecuencia, y por tanto siguen una ordenación nueva, no usada por los tratadistas corrientes, y cuya eficacia didáctica es muy superior a estos sistemas pasados, como ha sido comprobado por el mismo señor Opositor durante el largo tiempo que lleva teniendo a su cargo la cátedra que es objeto de esta oposición, en el cual ha experimentado el sistema con éxito visible.

LUIS MOYA BLANCO.

## SEMBLANZA DEL PROFESOR FRANCISCO IÑIGUEZ ALMECH

EN el seno de un hogar ilustrado y católico nace en Madrid el día 22 de marzo de 1901 el Excmo. Sr. D. Francisco de Asís Iñiguez Almech.

Su padre, el riojano D. Francisco Iñiguez Iñiguez (1853-1922), natural de Torrecilla de Cameros, fue catedrático de Astronomía en la entonces Universidad Central de Madrid y Director del Observatorio Astronómico de nuestra capital. Por sus notables contribuciones en el avance de las ciencias astronómicas y sus estudios acerca de la climatología española, le condecoraron con la *Gran Cruz de Isabel la Católica*, falleciendo cerca de Cetina (Zaragoza) en el año 1922. Su madre, D.<sup>a</sup> María del Pilar Almech, natural de Zaragoza y una distinguida dama de aquella capital, dedicó su atención al cuidado de su familia. Fueron sus hermanos: el catedrático de Matemáticas D. José María y D.<sup>a</sup> María del Pilar.

Integrado en esta ejemplar familia, prototipo de la española que laboriosa, austera e intelectualmente forjó la firme capa social que sirvió de base para la estabilidad y progreso de nuestra Nación, inició sus estudios primarios. De su padre recibió las primeras enseñanzas científicas y matemáticas; y su tío Santiago, sacerdote, le introdujo en las Letras y Humanidades. Nada tiene de extraño que con una sólida base terminara en 1917 con la calificación de *sobresaliente* sus estudios de Bachillerato en el madrileño Instituto de San Isidro.

Sin pérdida de tiempo comienza su preparación para ingresar en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. Estudia los cursos de Ciencias Exactas en la Universidad Central y practica el dibujo y la acuarela en las clases de la Escuela de Bellas Artes, bajo la dirección de Luis Fe-

rrant. Con éxito ingresa en la Escuela y obtiene el título de Arquitecto en el año 1925 con veinticuatro años de edad.

Pronto surge en D. Francisco su afición por los estudios y teorías arquitectónicas. Quizá influido por el ambiente intelectual familiar creado por su padre y hermano. Y tras seis años de dedicación intensa a su aprendizaje, sin maestros, pues los dedicados a las disciplinas que le interesaban habían desaparecido: Repullés en 1922, Lampérez y Velázquez Bosco en el año siguiente, todos ellos miembros de nuestra Real Academia, llega el año 1931 y es nombrado, en la Escuela Superior de Arquitectura, Profesor auxiliar de las cátedras denominadas *Teoría y Composición* e *Historia del Arte y Arquitectura*, en las que continuó hasta 1935. En este mismo año le nombran encargado de la cátedra de *Teoría del Arte y composición de edificios*, “cesando” en ella los años 1937 y 1938, a la que vuelve como *Profesor interino* en 1940.

Transcurridos tres años es convocada a concurso-oposición la Cátedra de *Teoría del Arte y Teoría de Composición de Edificios*, la cual ganó brillantemente y tomó posesión de la misma el día 16 de marzo de 1943. En esta cátedra formó a sus alumnos durante siete años.

En 1950 le nombran, por Orden Ministerial del día 5 de julio, *Delegado del Consejo de Investigaciones Científicas* y *Director de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*. Como consecuencia de su nombramiento en los anteriores prestigiosos cargos se le concede la “excedencia activa” en su cátedra de la Escuela Superior de Arquitectura, que el 19 de julio de 1955 se convierte en “excedencia voluntaria”. El motivo de esta excedencia voluntaria fue por haber ingresado en la Escuela de Arquitectura su hijo José Antonio, hoy arquitecto, y, por delicadeza, no deseaba con su presencia influir en el Claustro de Profesores.

En Roma realiza una valiosa labor. Terminada su misión retorna a Madrid, y con fecha 11 de enero de 1958 solicita su reingreso en la Escuela Superior de Arquitectura, que le es concedida el día 3 de marzo siguiente, asignándole la cátedra de *Historia comparada de las Artes plásticas*, y posteriormente, nueve meses después, el 24 de noviembre del mismo año, le *encomiendan* la enseñanza de la *Historia de la Arquitectura*.

Luego de dedicarse durante cinco cursos a divulgar las anteriores disciplinas, con fecha 14 de octubre de 1963 se hace cargo de manera efectiva de la *cátedra de Historia del Arte*, en su primero y segundo curso, y le acumulan la *Historia de la Arquitectura*. Se dedica con intensidad a la formación ilusionada de sus alumnos durante dos años, y el 27 de agosto de 1965 solicita su paso a *supernumerario*, que le es concedido dos meses después. A los seis años, el 22 de marzo de 1971, alcanza por su edad la *jubilación forzosa* en su calidad de *Catedrático numerario* en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid.

Ha finalizado su etapa como profesor en la Escuela de Madrid, dejando en ella el recuerdo de su brillante labor. Entre tanto, cuando en el año 1965 obtuvo en ésta su condición de *supernumerario* no lo fue para abandonar la enseñanza, sino, por el contrario, para dedicarse con mayor intensidad a ella. El primero de octubre de aquel año —1965— es nombrado *Profesor ordinario* de la asignatura *Historia del Arte e Historia de la Arquitectura* en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Navarra. Seis años después nombran a D. Francisco *Subdirector* de la Escuela Navarra, quien, al mismo tiempo, prosigue las enseñanzas de su *cátedra*. En ellas continúa hasta el primero de enero de 1982, en que por enfermedad hubo de suspender su actividad docente. Durante aquel tiempo, además de restaurar el Hórreo de Iracheta y la iglesia de San Miguel de Aralar, se dedica a redactar un largo estudio titulado *Arte medieval navarro* (Pamplona, 1971), magna publicación en cinco tomos en los que utiliza el material fotográfico, y en parte gráfico, de D. José Esteban Uranga, que siempre fue de D. Francisco Iñiguez un gran colaborador y amigo.

En cuanto a su actividad como arquitecto comenzó sus trabajos profesionales ganando por concurso libre la reforma y reestructuración del *Casino Mercantil* de Zaragoza en el año 1931.

Después, su lugar se concentró en la conservación y restauración de monumentos arquitectónicos.

En 1932, siendo profesor auxiliar en la Escuela de Arquitectura, es nombrado Arquitecto restaurador Jefe de la 2.<sup>a</sup> zona del *Tesoro Artístico*

*Nacional* (Alava, Burgos, Guipúzcoa, Huesca, Logroño, Navarra, Soria, Vizcaya y Zaragoza). En cuyo cometido realizó restauraciones en:

- ALAVA: Santa María de Estíbaliz.
- BURGOS: Catedral, Monasterio de las Huelgas, Cartuja de Miraflores e iglesia de San Gil.
- HUESCA: Catedral de Jaca, San Pedro de Lárrade, San Caprasio, Santa Cruz de la Serós, San Juan de la Peña y Torre de San Pedro de Ayerbe.
- LOGROÑO: San Millán de la Cogolla, Santa María de San Vicente de la Sonsierra, Santo Domingo de la Calzada y Catedral.
- NAVARRA: Monasterio de Leyre, Colegiata de Tudela, Monasterio de Iruzu y Santa María de Olite.
- SORIA: San Miguel de Almazán, Monasterio de Santa María de Huerta, Castillo de Gormaz, iglesia de San Esteban de Gormaz y ermita de San Baudelio de Berlanga.
- ZARAGOZA: Aljafería, iglesia de la Magdalena, San Juan de los Panetes, La Seo, Nuestra Señora de Caberas y Almunia de Doña Godina.

Terminada nuestra contienda civil, en 1939 le encomienda D. Pedro Muguruza, en su calidad de Comisario General del Patrimonio Artístico y por orden de la Jefatura del Estado, la redacción del proyecto y dirección de las oportunas obras de reconstrucción, restauración y acondicionamiento del *Castillo de la Mota* en Medina del Campo. Obras a las que dedica su actividad desde 1939 a 1942. Durante el transcurso de esta restauración es nombrado, por Decreto del 24 de noviembre de 1939, *Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional*, cargo que desempeñó con vocación y eficacia veinticinco años y del que dimitió en marzo de 1964. Durante esta larga etapa, en la que tuvimos ocasiones de servir en diversas restauraciones, la labor de D. Francisco fue ingente, tanto por la revisión de los proyectos que presentábamos los arquitectos como por las visitas continuas que realizaba a las obras en ejecución.

Por su prestigio como restaurador de monumentos fue nombrado *Concejal de la Comisión de Cultura* del Concejo madrileño por su alcalde, Don

José Moreno Torres, encomendándole el cuidado de los edificios artísticos de nuestra capital. En esta misión se ocupó de restaurar las iglesias de San Jerónimo, de San Pedro el viejo, la del Carmen —donde adaptó la portada de la desaparecida iglesia de San Luis—, la de San Nicolás de los Servitas, la de San Antonio de los Alemanes, el convento de las Trinitarias, el acceso y el Salón Real de la Casa de la Panadería, en la Plaza Mayor, la Hemeroteca Municipal y la Torre de los Lujanes.

En todos sus proyectos y publicaciones manifestaba sus grandes dotes artísticas para representar gráficamente los monumentos que trataba, para expresar los conceptos que definía. Fue un gran dibujante y delicado acuarelista, además de dominar con gracia el grabado. De ello es prueba los originales de sus proyectos y los diseños de sus publicaciones.

En estas estudió temas nuevos de nuestra historiografía-arquitectónica, dio a conocer monumentos no bien conocidos y divulgó noticias útiles. Fue una de las facetas de su callada y austera labor, pero que supone un avance en los temas que trató.

Podemos reseñar sus principales publicaciones:

1. «Estudios sobre la iglesia parroquial de Ateca (Zaragoza)», *Arquitectura Española*, 1924.
2. «Arquitectura mudéjar aragonesa. La iglesia de Cervera de la Cañada (Zaragoza)», *A.E.A.A.*, t. VI, Madrid, 1930, pp. 57-64.
3. «Sobre algunas bóvedas aragonesas con lazos», *A.E.A.A.*, t. VIII, Madrid, 1932, pp. 37-48.
4. «Un grupo de iglesias del Alto Aragón», en colaboración con R. Sánchez Ventura, *A.E.A.A.*, t. IX, Madrid, 1933, pp. 215-236.
5. «La iglesia de las Comendadoras de Santiago, en Madrid», *A.E.A.A.*, t. IX, Madrid, 1933, pp. 21-36.
6. «La Torre de Doña Urraca en Covarrubias (Burgos)», *Anuario del Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, I, 1934.
7. «Arcos musulmanes poco conocidos», *Archivo Leonés*, 1934.
8. «Las capillas de la Seo de Zaragoza», *Arquitectura*, Madrid, 1934.
9. «Notas para la geografía y la arquitectura mudéjar en Aragón», *Boletín de la Real Sociedad Geográfica Nacional*, t. LXXIV, Madrid, 1934, pp. 307-328.

10. «Ventura Rodríguez en el 150 aniversario de su muerte», *Arquitectura*, Madrid, 1935.
11. «Sobre los orígenes de la arquitectura románica. Estado actual del problema», *Las Ciencias*, Madrid, 1935.
12. «La reparación de la abadía de San Quirce, en la provincia de Burgos», *Arquitectura*, t. XVII, Madrid, 1935, p. 323.
13. «Un sepulcro de la catedral de Burgos», *A.E.A.A.*, t. XI, Madrid, 1935, pp. 201-204.
14. «Torres mudéjares aragonesas», *A.E.A.A.*, t. XIII, Madrid, 1937, pp. 173-190.
15. «Las yeserías descubiertas en el monasterio de las Huelgas Reales de Burgos», *A.E.A.A.*, t. XIV, Madrid, 1941, pp. 306-308.
16. «La ermita de San Pantaleón de Losa (Burgos)», *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid, 1942, p. 63.
17. «El arquitecto Martín López Aguado y la Alameda de Osuna», *A.E.A.A.*, t. XVIII, Madrid, 1945, pp. 219-240.
18. «La figura de Cristo en el arte español», *Arbor*, 1946.
19. «Más sobre el arquitecto D. Pedro de Rivera», *R.B.A. y M. del Ayuntamiento de Madrid*, 1946, pp. 379-388.
20. «Notas para la Geografía de la Arquitectura española», *Real Sociedad Geográfica Nacional*, t. LXXXII, Madrid, 1946, pp. 355-440.
21. «La cárcel de Sevilla», *Revista Bibliográfica y Documental*, II, 1948.
22. «Juan de Herrera, arquitecto, matemático y filósofo», *Arquitectura*, Madrid, 1948.
23. «La Casa Real de la Panadería», *R.B.A. y M. del Ayuntamiento de Madrid*, 1948, pp. 129-155.
24. «Trujillo. Estudio histórico-artístico», *Mundo Hispánico*, 1949.
25. «Formación de D. Ventura Rodríguez», *A.E.A.A.*, t. XXII, Madrid, 1949, pp. 137-148.
26. «La restauración de la iglesia de San Jerónimo», *Gran Madrid*, 1949.
27. «Breve historia de Zaragoza», *Arquitectura*, 1949.
28. «Juan de Herrera y las reformas en el Madrid de Felipe II», *R.A.B. y M. del Ayuntamiento de Madrid*, 1950, pp. 3-108.

29. *CASAS REALES Y JARDINES DE FELIPE II*, Roma, 1952.
30. «Así fue la Aljafería», *Institución Fernando el Católico*, Zaragoza, 1952.
31. «Monumentos nacionales de Zaragoza en el último decenio», *Zaragoza*, Diputación, 1953.
32. «Límites y Ordenanzas de 1567 de la villa de Madrid», *R.A.B. y M. del Ayuntamiento de Madrid*, 1955, pp. 3-38.
33. «La catedral de Jaca y los orígenes del románico español», *Pirineos*, 1957.
34. «Algunos problemas de las viejas iglesias españolas», *Escuela Española de Historia y Arqueología*, t. VII, Roma, 1953, pp. 9-180.
35. «Las excavaciones en la basílica del Apóstol». Conferencias del Colegio Mayor «La Estila», 1954.
36. *GEOGRAFIA DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1957.
37. *VEINTE AÑOS DE RESTAURACION MONUMENTAL DE ESPAÑA*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1958.
38. «Velázquez arquitecto», *Villa de Madrid*, 1959.
39. «Los ingenios de Juan de Herrera», *El Escorial*, II, 1963.
40. «La ermita de Santa Centela y Elena de Siero (Burgos)», *A.E.A.A.*, t. X, Madrid, 1934, 135.
41. *LAS TRAZAS DEL MONASTERIO DE SAN LORENZO DE EL ESCORIAL*. Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído el 23 de mayo de 1965.
42. *EL MONASTERIO DE SAN SALVADOR DE LEYRE (Navarra)*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1966.
43. «La escatología musulmana en los capiteles románicos». Pamplona, Institución Príncipe de Viana, n. 91, pp. 108-109.
44. *SOBRE TALLAS ROMANICAS DEL SIGLO XII*, ns. 112 y 113, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1968.
45. *LA NUEVA LITURGIA EN LAS IGLESIAS TRADICIONALES*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1969.
46. «Las empresas constructivas de Sancho el Mayor, El castillo de Loarre», *A.E.A.A.*, t. XLIII, Madrid, 1970, pp. 363-374.
47. *ARTE MEDIEVAL NAVARRO*, en colaboración con José Esteban Uranga, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1971.

Junto a las anteriores publicaciones realizó cuidados y valiosos informes sobre monumentos y ciudades monumentales, algunos de los cuales aparecieron en nuestro *Boletín ACADEMIA*. Estos son:

- «La ciudad de Arévalo», 1968.
- «El palacio del Infantado en Guadalajara», 1969.
- «Proyecto de obras en la primera Casa Consistorial», 1969.
- «La reparación del Acueducto de Segovia», 1970.
- «La iglesia parroquial de San Sebastián. Madrid», 1970.
- «El Nuevo Baztán», 1970.
- «La iglesia parroquial de San Nicolás», 1971.
- «El torreón de Fortea de Zaragoza», 1972.
- «La villa de Frías (Burgos)», 1973.

En cuanto a su integración a entidades culturales, además de ostentar la Medalla número 5 de esta Real Academia, como numerario, podemos citar en su elogio:

- Miembro becario del CENTRO DE ESTUDIOS HISTORICOS (Sección de Artes y Arqueología) desde 1926 a 1936.
- Miembro del «INSTITUTO DIEGO VELAZQUEZ» desde la fecha de su constitución, 1940.
- Vocal del Patronato «MARCELINO MENENDEZ PELAYO», 1940.
- Presidente de la Delegación del CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS en ROMA, 1949.
- Director de la ESCUELA DE HISTORIA Y ARQUEOLOGIA en ROMA.
- Consejero de número del Patronato «DIEGO SAAVEDRA FAJARDO», 1956.
- Vicepresidente del Patronato «DIEGO SAAVEDRA FAJARDO», 1959-1964.
- Representante de España en la División de Monumentos y Museos de la U.N.E.S.C.O., 1958-64.
- Presidente de la Sección Española de la Comisión Internacional de Arte de la ALTA EDAD MEDIA durante los años 1953 a 62.
- Miembro del CONSEJO INTERNACIONAL DE MUSEOS (ICOM), 1959.

Miembro del INSTITUTO ARQUEOLOGICO DE BERLIN, 1959.  
 Miembro del Consejo Nacional de Educación y Presidente de Sección del mismo desde su reorganización, 1942-51.  
 Vocal-Consejero de Bellas Artes del PATRIMONIO NACIONAL (antiguo Patrimonio de la Corona), 1939-62.  
 Miembro numerario del INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS, 1965.  
 Miembro del Consejo Técnico Asesor del Patronato «DIEGO DE SAAVEDRA FAJARDO», 1971-77.  
 Presidente de honor de la Delegación del C.S.I.C., 1972.  
 Miembro del «COLEGIO DE ARAGON», Zaragoza, 1948.  
 Miembro de la «INSTITUCION FERNANDO EL CATOLICO», Zaragoza, 1950.  
 Miembro de la «INSTITUCION PRINCIPE DE VIANA», Pamplona.

Por lo que se refiere a distinciones fue merecedor de las siguientes:

ESPAÑOLAS: Gran Cruz del Mérito Civil.  
 Encomienda de Isabel la Católica.  
 Encomienda con Placa de Alfonso X El Sabio.  
 Medalla de Plata del Milenario de Castilla.  
 Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso X El Sabio.  
 Trofeo «RICARDO MAGDALENA 1964», concedido por la Excm. Diputación de Zaragoza por las obras de restauración de la ALJAFERIA, 1965.

EXTRANJERAS: Oficial de la Legión de Honor de Francia.  
 Medatalla de Plata de PARIS.  
 Encomienda del Rey Leopoldo I de Bélgica.  
 Medalla de Oro del Instituto Hispano-Americano de BERLIN.

Humanamente D. Francisco Iñiguez poseyó valores sobresalientes. Era un hombre con extensos conocimientos que exponía conversando, de manera sencilla, con su característica sonrisa y de forma más bien parecida a una pregunta que una afirmación dogmática. Jamás hablaba dogmáticamente y con presunción. Como científico siempre manifestaba sus dudas,

mientras no tenía la certeza documental de cualquier afirmación. Son prueba de ello nuestras largas conversaciones acerca de Juan de Herrera y sobre El Escorial, uno de sus temas favoritos y tema de su discurso de ingreso en esta Real Academia.

Su trato personal estaba presidido por una extremada corrección. Siempre escuchaba, y respondía, incluso cuando no estaba conforme con las afirmaciones de su interlocutor, de manera clara y concisa, aunque atendiendo a las opiniones de su oponente.

Es posible que uno de los días más expansivos de su vida docente lo fue aquel que en la Escuela de Arquitectura navarra tuvo el honor de que, sin prisas, mostrara su departamento, la biblioteca, su austero despacho y su ilusionada labor de profesor, luego continuada, sin interrupción, como es natural, en "Las Pocholas", con una larga sobremesa.

Por mi parte, sería descortés el no mencionar que fue uno de los firmantes de mi candidatura a esta Real Academia, y es emocionante recordar, para quien dirige la palabra a los Señores Académicos, que después de firmada, con su habitual sonrisa, manifestó: *Nunca he firmado una propuesta, pero esta tuya la firmo encantado y con alegría.*

En los últimos años, por su delicada salud y ocupaciones, a las que prestaba su máxima atención, fueron escasas sus asistencias a esta Real Academia. Pero siempre recordaré que al finalizar nuestras sesiones sistemáticamente me preguntaba, con su natural cortesía, si le podía acompañar a su domicilio. Durante el trayecto conversábamos amigablemente sobre nuestras comunes vocaciones. El posterior viaje lo realizamos al terminar la Sesión del día 14 de abril de 1980. Después, nuestros contactos lo fueron a través de amigos comunes o compañeros.

Fue un hombre con profunda fe religiosa, aunque nunca hacía alarde de ella y, menos aún, la suscitaba en sus conversaciones. Falleció cristianamente, como fue su vida, el 6 de agosto de 1982.

Deseamos que descanse en paz y goce de la Gloria Eterna nuestro desaparecido compañero.

LUIS CERVERA VERA.

EN MEMORIA DEL EXCMO. SR. D. FRANCISCO  
IÑIGUEZ ALMECH

NADA podría aportar a esta Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre la personalidad y la obra de D. Francisco Iñiguez Almech sino mi testimonio personal sobre los últimos años de su vida, que lo fueron también de su trabajo.

Desde 1973, siempre como discípulo y también como colaborador en las etapas finales, tuve el honor de compartir con él los trabajos y los días que dedicó a su obra predilecta: la restauración del Palacio-Castillo de la Aljafería de Zaragoza.

Aunque desde un punto de vista profesional mi testimonio debiera ser objetivo, no es fácil para mí conseguirlo. Ocurre que en nueve años de trato frecuente, el primer respeto que D. Francisco me produjo fue, poco a poco, revistiéndose de un profundo afecto, al que él, con absoluta sinceridad, correspondía. A lo largo de todo este tiempo hubo, al hilo de nuestra colaboración profesional, muchas horas de conversación en las que él me hablaba de todo lo humano y lo divino. De ambas cosas con idéntica apasionada naturalidad.

La suya fue una labor silenciosa y humilde. Sus obras, las que realizó o las que alentó en su larga permanencia al frente de la Comisaría General del Patrimonio Artístico con una dedicación realmente exclusiva, nunca fueron espectaculares. Prefirió siempre conservar, consolidar, mantener. Tenía a gala que ni uno solo de los monumentos españoles que se le habían confiado se había perdido, lo cual supone un ímprobo esfuerzo de trabajo en los años difíciles de la posguerra. Personalmente visitaba y conocía cada

obra de restauración en curso aprendiendo con sus colegas, orientándolos, aunando criterios y marcando pautas. Dificilmente encontrará el Patrimonio Arquitectónico español administrador más fiel y que con mayor profundidad conozca los entresijos del problema de cada monumento. Tal actitud era por él sentida como una necesidad imperiosa sólo explicable como un excepcional caso de fidelidad a la vocación.

Conocí a D. Francisco cuando acababa de terminar su restauración de San Miguel in Excelsis, en la Sierra de Aralar, a cuya memoria de restauración dedicó los últimos meses de su actividad intelectual. Hacía ya años que había comenzado la obra de la Aljafería de Zaragoza. Era siempre ejemplar el rigor científico que ponía en su trabajo. Alejado de cualquier pretensión de hacer arquitectura de autor, tentación peligrosamente frecuente en nuestros días a costa de los monumentos, buscaba siempre, sin escatimar horas de observación minuciosa ni del complementario trabajo de documentación, el sentido oculto del más insignificante detalle del monumento para ponerlo en valor, en su propio valor. Sus conocimientos de arqueología medieval, obtenidos en más de sesenta años de estudios ininterrumpidos y de familiaridad con el patrimonio arquitectónico de España, le ayudaban de una forma definitiva en su trabajo.

En la restauración de la Aljafería buscó el lenguaje que creyó más apropiado para expresar cualquier diferencia entre lo auténtico y lo reconstruido, jamás intuitivamente improvisado. Nunca se permitió la más mínima reconstrucción por hipótesis estilísticas que pudiera confundir al observador, mientras que no ponía reparos a la recuperación de formas y espacios suficientemente constatados por documentos históricos que facilitasen la comprensión del monumento. No en vano había colaborado en la UNESCO para la elaboración de una teoría de la restauración que tomó cuerpo en la Carta de Venecia de 1962, siendo universalmente aceptada.

Gustaba de emplear las técnicas tradicionales apropiadas a la naturaleza del monumento. De él aprendía constantemente para la apropiada solución de los problemas que presentaba. Nunca hubo improvisación, nunca nada fue dejado a la ligera. Si alguna razón estructural o funcional exigía una intervención importante la databa en evidencia introduciendo

elementos de materiales cuya actualidad fuera fácilmente reconocible. Todo en su obra debía ser comprendido sin dificultad y para él el valor pedagógico de la restauración concluida debía estar en equilibrio con la exacta apreciación histórica y con la sensata valoración compositiva. El monumento no era tal sino para los hombres, no en sí mismo, y por lo tanto había que hacerlo comprensible, utilizable, disfrutable por quienes habían de devolverle la vida, pero esto debía de conseguirse respetando su propia naturaleza, explicitando su propia razón histórica, sin distorsiones debidas al narcisismo o a la demagogia del arquitecto. Se trataba, en suma, de dejar que el monumento fuera lo que es, ayudándole delicadamente a que fuera lo que debe ser.

En abril de 1980 pedí a D. Francisco que visitara conmigo la Catedral del Salvador de Zaragoza, sobre cuyo estado de grave peligro acababa yo de dar parte a la Dirección General de Bellas Artes. Su conocimiento profundo de La Seo y su clarividencia en la apreciación del problema lo movió a acompañarme a Madrid para plantearlo en la Dirección General. En tal ocasión puso en juego toda su habitual lucidez y su profesionalidad para defender con un apasionamiento verdaderamente juvenil el comienzo de la obra.

La dedicación de sus últimos años a la restauración de la Aljafería sólo fue compartida por su actividad docente en la Universidad Católica de Navarra, de la que era Catedrático de Historia del Arte. El testimonio de sus alumnos es unánime. Todos recuerdan sorprendidos la sensatez de D. Francisco en sus juicios sobre arquitectura histórica o contemporánea, sus inesperadas demostraciones de conocimientos en disciplinas aparentemente alejadas de la suya propia como instalaciones o estructuras, su facilidad para resolver cualquier problema que el estudiante pudiera plantearse en su trabajo. Es admirable pensar en lo próximo que podían sentirlo sus alumnos o sus doctorandos, cincuenta o sesenta años más jóvenes que él.

Si bien en cuantas actividades he referido hasta aquí añadió D. Francisco al rigor del método y al correcto uso de un gran bagaje de conocimientos su calidad de pedagogo, debe ser destacada su condición magistral en una disciplina frecuentemente olvidada en nuestros días en las escuelas

de Arquitectos: la ética profesional. Sin grandes discursos con sólo un talante y unas actitudes inequívocas enseñaba con el ejemplo la honradez en los planteamientos profesionales, el respeto a los colegas y cuantas personas colaboran en la realización de una obra, la atención a las opiniones diversas, la fidelidad a la vocación. Su trato era, por lo tanto, una lección constante de profesionalidad.

Vi por última vez a D. Francisco, en la Clínica Universitaria de Navarra, a finales del pasado mes de mayo. El sabía ya próximo su fin, y en su charla, de varias horas, animada y lúcida, me habló, como siempre, de la Aljafería. Pedía tiempo para terminar la memoria de la restauración, para la que ya tenía recopilada toda la documentación; me encareció, tarea difícil, que pusiera en el monumento todo el interés, y el amor, que él había puesto. Me refirió una vez más las viejas historias de los Banu-Hud y de Al-Moqtadir. Repasó pausadamente su vida y su trabajo. Y con una extremada humildad y mansedumbre me confió sonriente: “¿Sabes, Angel? No tengo miedo a morir, confío en la misericordia infinita de Dios. Lo que pasa es que me da vergüenza comparecer ante El, me da una vergüenza enorme porque va a decir: “¿Dónde va este pobre hombre que ha estado toda su vida haciendo el payaso?” Me siento payaso delante de Dios.”

Y esto es cuanto en la memoria de D. Francisco Iñiguez Almech puedo hoy testimoniar ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

ANGEL PEROPADRE MUNIESA.

NECROLOGIAS

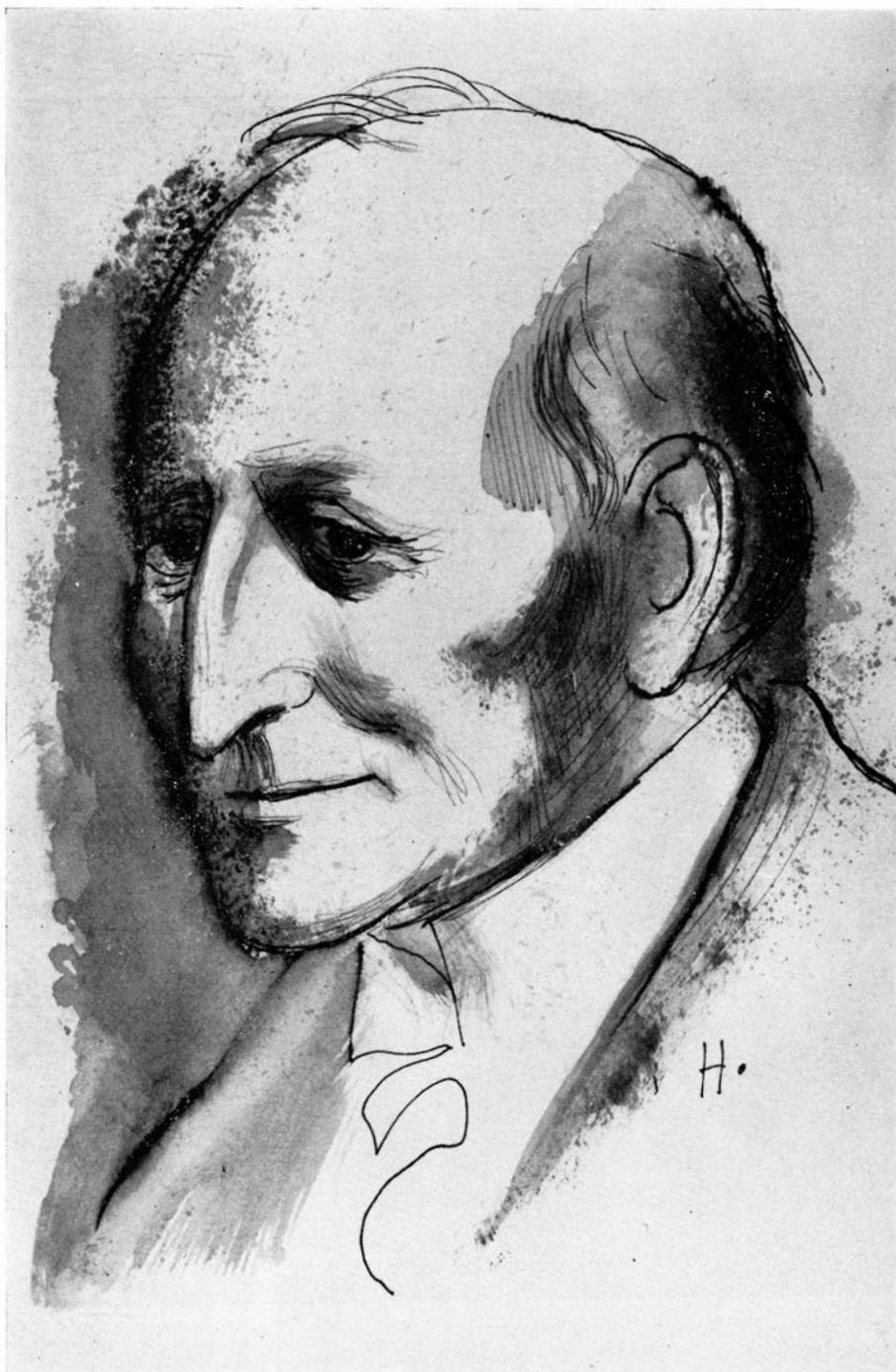
DEL

EXCMO. SR. D. EUGENIO MONTES DOMINGUEZ





EXCMO. SR. D. EUGENIO MONTES.  
(Autor: *Enrique Segura.*)



Retrato del EXCMO. SR. D. EUGENIO MONTES.  
(Autor: *Hipólito Hidalgo de Caviedes.*)

## DON EUGENIO MONTES

UNA vez más, al penoso cumplimiento de trazar la necrología de un querido compañero que acabamos de perder, ha de unirse la consoladora oportunidad de enaltecer su memoria. De ahí que, a los dictados de una costumbre que por su significación resulta imperativa, haya de intervenir siquiera sea brevemente evocando el paso por la Academia de D. Eugenio Montes Domínguez, nacido en Vigo—él diría simplemente que “en Galicia”—el 23 de noviembre de 1900—fecha auténtica, aunque frecuentemente tergiversada—y fallecido en Madrid, en su residencia de la calle de Génova, el 28 de octubre último, casi en vísperas de cumplir los ochenta y dos años.

Para ello he de arrancar del 13 de junio de 1978, cuando para cubrir la vacante del Marqués de Lozoya fue propuesto por D. Hipólito Hidalgo de Caviedes, D. Enrique Segura y D. Enrique Pérez Comendador. Mediado el estío, con la consiguiente suspensión de las actividades académicas, hubo de demorarse la celebración de la preceptiva sesión extraordinaria hasta el 30 de octubre de ese año, en que resultó elegido. Al agradecer a la Academia, en 26 de noviembre, dicha elección manifestaba—en carta dirigida al Secretario General—la gran complacencia con que la aceptaba, considerándola, son sus palabra, “preciadísima honra”.

Un nuevo aplazamiento, debido esta vez a su salud maltrecha, retrasó hasta el 29 de junio de 1980 su recepción, celebrada solemnemente en la sede de la Real Academia Española, en cuyo acto cúpome el honor de dar lectura a su discurso. Por cierto séame permitido recordar que tal vez nunca me haya sentido tan atentamente escuchado como lo fuera entonces

por el propio autor, que, casi inmóvil, siguió como abstraído, más que el paso de las hojas, la puntual observancia de las pausas impuestas por efecto de una ajustada pronunciación al texto original.

Sería en tan memorable jornada cuando se daría a conocer su magnífica disertación sobre “Miguel Angel en el jardín de los Médicis” y cuyo contenido quedaría sucintamente resumido en las actas académicas, a las que pertenece este párrafo:

“Seguir con detenimiento la espléndida disertación de D. Eugenio Montes, supondría rebasar desmesuradamente la acostumbrada concisión de las actas habituales, por lo cual, tratando de resumir sus valores y aspectos más sobresalientes, no cabe eludir, muy en primer término, la brillantísima exposición del tema elegido, con selecta profusión de autorizadas citas y luminoso realce de la actividad de Miguel Angel en el taller de Ghirlandaio, su humanismo y especial tratamiento de las obras maestras de *La Piedad*, *El David*, *La Capilla Sixtina*, *La Capilla Medicea*, parangón entre Miguel Angel y Leonardo, cerrando el bello discurso con un luminoso encuadre de la relación entre Victoria Colonna y Miguel Angel, todo ello enriquecido con la donosura de un estilo inconfundible”.

Completando la referencia anterior, cabe añadir que el discurso de contestación corrió a cargo de D. Hipólito Hidalgo de Caviedes, quien resaltó la destacada personalidad del nuevo Académico y a quien dio la bienvenida en nombre de la Corporación. Seguidamente nuestro Director, D. Federico Moreno Torroba —recientemente fallecido—, le impuso la Medalla número 41, que ostentara su ilustre predecesor el Marqués de Lozoya.

Sería en la Junta ordinaria del lunes inmediato, última del curso, cuando se incorporara efectivamente a las sesiones celebradas en este mismo salón que hoy, por cierto—apuntemos el dato para los futuros investigadores—, pasa a convertirse en postrer escenario de las que hasta la fecha se han venido celebrando con motivo de las obras en la sede propia.

Desde entonces han sido en realidad muy contadas las sesiones a que asistiera, hasta el punto de que, según el oportuno registro, no llegaron a sesenta.

Su paso bien puede calificarse de tan silencioso como esporádico, lo que no deja de resultar singularmente sensible, pues el ilustre compañero desaparecido era, fue, más que de silencios, hombre de palabras y por añadidura primorosas. Su doble condición de ejemplar escritor y conferenciante extraordinario le ganaron con todo merecimiento justificada nominación. Su mismo discurso de ingreso en nuestra Academia bastaría para acreditarla, advirtiéndose bajo un ropaje de gran belleza un pálpito de profundo humanismo, muy en la línea del que le llevara con frecuencia a evocar, con tanta delectación como maestría, el mundo clásico —Grecia y Roma—, pero a la vez Italia —las Italias, mejor— del Medievo y del Renacimiento, o de la Ilustración y del Romanticismo, o la Europa de nuestros días, que conocería a fondo y de la que por citar un solo testimonio recordaría aquí la crónica que enviara desde Viena a la muerte del Canciller Dollfus, y que, como es sabido, le valdría el premio “Mariano de Cavia”.

Al conjuro de su prosa, de fulgurantes destellos, recamada de esplendorosas irisaciones, nadie le negaría una extremada sensibilidad con alma de poeta. Y junto a ello, algo que importa recordar en estas horas: su acendrado amor a España —avivado quizás por sus reiteradas ausencias—, y que encauzó, como es notorio, a través de su fervorosa vinculación joseantoniana.

Cuando Eugenio Montes ingresa en nuestra Academia, al filo de los ochenta años, pertenece ya a la Española y múltiples honores —privilegio de la edad senecta— han recaído sobre sus hombros o, por mejor decir, sobre sus sienes, al modo de una tupida corona de laurel que ciñera con broche nobilísimo una esforzada porfía, un continuo debatir en las tareas del pensamiento.

Su final, un tanto inesperado por la forma súbita en que ha venido a producirse, nos ha privado de su experiencia y de su palabra. Nuestra Academia ha perdido sin duda uno de sus más ilustres compañeros y uno de sus ornatos más brillantes.

ENRIQUE PARDO CANALÍS.

## SEMBLANZA EMOCIONADA DE EUGENIO MONTES

EN esta triste hora, aún no superada, de la muerte de nuestro querido compañero se agolpan, a través de su vida fecunda y de nuestra muy antigua y entrañable amistad, de entre las apologías coincidentes todas al glosar la obra de un español universal, algunos nombres, estampas, episodios de su juventud compartida con muchos intelectuales, algunos desaparecidos, que pueden aportar una dimensión inédita a su figura humana.

No hay mucho que añadir, sin embargo, en los límites de un obituario académico sin que este pierda su solemne carácter, pero al margen de la profunda dedicación de su vida a la cultura, surgen en el recuerdo y en las páginas de algún viejo álbum fotografías, datos humanos, que sirven como apostilla a la prehistoria de los que formamos, aun con diferencias de edades, aquella generación que luego se ha llamado, de forma algo arbitraria, la generación del 27.

Era mucho antes del 27, y aun antes del 20, cuando los jóvenes, muchos ya marcados para siempre por el destino por una vocación intelectual desde actividades distintas, nos encontrábamos ligados por una misma longitud de onda.

Han ocurrido tantas cosas trascendentales felices y terribles desde entonces que los viejos nos creemos aún mucho más viejos al acumular tantas vivencias y no nos vemos libres, por la intensa rapidez como hemos vivido, de incurrir en errores cronológicos. La vida, a través de un hombre de espíritu, no deja de ser creación y esta es la bendición que la vida da con los años.

Era aquella juventud, más que iluminada, encendida y no se podría establecer en toda su dimensión la figura humana de Eugenio Montes sin partir del clima de aquella era romántica y clásica que, según su propia apreciación, es una misma cosa: esteticista, pero no decadente; estudiosa sin pedantería; exaltadora del amor, cuyo culto aún no se había abolido y en la que había siempre, detrás de la obra de cada uno, un nombre de mujer y tras de cada mujer un poema.

Bullía la revolución de las ideas estéticas ya en marcha antes de comenzar el siglo, que se intercambiaban al calor de las numerosas tertulias: Ramón, en Pombo; Valle Inclán y Julio Romero de Torres, en el Gato Negro; La Granja el Henar y Negresco, muy concurridas y carentes de un Sumo Pontífice, y más tarde "Zum Lustigen Walfisch" (La Ballena Alegre), con dos bandos políticos enfrentados.

Desde un Olimpo lejano resonaban los versos paganos de Rubén Darío, los ecos de Marinetti y de Apollinaire, las imágenes de Kandinsky y Paul Klee, de Gino Severini, de los Delaunay y sobre ellos de Picasso, de Braque y Juan Gris. Cruzaba la noche la alta silueta negra de Cansinos Assens, Eugenio Noel toreaba a los toreros y asomaba por el embozo carmesí de su capa, sobre la barba azulada, un ojo lacrimoso de Emilio Carrère.

De la Sagrada Cripta de Pombo en la que oficiaba Ramón Gómez de la Serna y alrededor del cual se sentaban, como en el célebre cuadro de Solana, éste y su hermano; José Bergamín, Salvador Bartolozzi y muchos que quedan fuera del cuadro: Eugenio d'Ors, Paco Vighi, Vegue y Goldoni, etc., nos desprendimos, con Eugenio Montes, Guillermo de Torre, Quiroga, César González Ruano, Federico Carlos Sainz de Robles, Tomás Borrás, los Palomino, Pepe López Rubio, y fundamos nuestro propio cenáculo en el Café de Platerías de la calle Mayor.

En aquellas tertulias la fuerza de la palabra profunda, docta y bella se disolvía en el aire estéril sin una página que la perpetuara. Fueron pocas y limitadas las publicaciones que, exprimiendo nuestro exiguo bolsillo, salieron de nuestro grupo de Platerías: *Fénix* y *Psíquis*.

Era ya lo que parecía un anuncio, acaso debido a la desbordada facundia de Eugenio, que la mayor parte y acaso la más rica de su obra se haya

quedado en el aire en múltiples y magistrales conferencias y conversaciones, prendida quizá en ondas que la ciencia futura quisiera poder captar para bien de nuestra cultura.

Para ambientar aquella lejana juventud hay tres puntos equidistantes, al margen de inquietudes más profundas y que nos dan una evidente tercera dimensión, a los que quiero aludir sin querer banalizar el recuerdo de nuestra dorada adolescencia.

Uno era la atracción bien teñida de heroísmo que nos llevaba al encuentro con la áspera Naturaleza, de la que eran pioneros los Giner de los Ríos, los Cossío, González de Amezúa, y que nos hacía lanzarnos con un par de esquís y con una casi total inexperiencia a las nieves del Guadarrama.

Mi álbum registra las imágenes de un José Antonio Primo de Rivera adolescente, aún inédito su ideal renovador que le condujo a su trágico destino. A un Angel Segovia conferenciando ante un auditorio de exploradores, entre ellos Jardiel Poncela, Palomino y yo.

La otra llamada, de la que estaba saturado el aire de la época y que constituía casi un rito, era la pasión por el tango argentino. Así, los mismos que salíamos los fines de semana a perdernos en la solitaria Sierra, nos dejábamos llevar en los brazos de alguna ocasional “pebeta” bajo los focos de Parisiana al dulce ritmo de un tango de Discópulo, de Giliberto o de Gardel. Eugenio era bien sensible a esa tentación.

Aún había un tercer ángulo para completar la dimensión total de nuestras veleidades, al margen de nuestros sueños más profundos en aquella prehistoria: era nuestra fascinación llena de curiosidad por la teosofía de la mano de Rosso de Luna en la oscura biblioteca de Rafael Urbano, donde una lámpara de aceite iluminaba a un Budha de terracota. Veo allí a José María Quiroga, al propio Eugenio y me veo yo allí. Pero esto duró poco y aún los que llegaron a adentrarse y establecerse, con la pasión que ello requería, se dispersaron por diferentes caminos.

De esas dedicaciones marginales que parecen discordes, pero no frívolas, fueron floreciendo y también dispersándose, como es común que ocurra con los maduros frutos, cada una de nuestras individualidades.

Eugenio Montes, que participó de aquellas tentaciones, fue siempre maduro desde sus primeros balbucesos literarios, pues nació con una estructura sólida que fue la sustancia de su cultura y de su vida misma.

Su obra impresa, desgraciadamente mucho menos copiosa, pero llena de sabiduría y belleza, que la que quedó en el aire en sus conferencias, en la cátedra y en las conversaciones de todos los días, puede encontrarse en sus impecables crónicas periodísticas desde Lisboa, Roma y Berlín, así como en sus libros más leídos: *El viajero y su sombra*, *Melodía italiana*, *Visión de Portugal* y otras escritas en gallego.

Gallego viajero en Portugal, decía de las dos culturas que eran dos líneas paralelas que se encuentran en el infinito. Desde muy joven su amor por la cultura latina y por el arte italiano de la antigüedad, especialmente del Renacimiento, hicieron de él el más renacentista de los escritores. También el más latino de los celtas, desde todos los lugares del mundo, desde su dirección y cátedra del Instituto de España en Lisboa y en Roma, ejerció una función magistral de transvase y fusión de las dos culturas.

Quedan de él sus discursos de ingreso y sus intervenciones en la Academia del Mediterraneo en Roma; en la de Arte, Archeologia e Poesia de Paestum; en la de Artes y Letras de La Habana; en la Dominicana de Lima, en el Cuzco, en Buenos Aires y en casi todas las Academias de Hispanoamérica dejó huellas imborrables de su saber, de su inteligencia y de la belleza de su prosa.

Sería demasiado extensa y es bien conocida su ingente labor académica, que le llevó hasta Goa, la más antigua corporación erudita de Oriente, a la que llamó en su discurso: "Goa, la Roma de Oriente".

Sobre tantos discursos académicos, de los cuales fueron los últimos los de ingreso en las Reales Academia Española y de Bellas Artes de San Fernando, es su obra intelectual, como paralela de su personalidad humana, la que querría destacar.

Por culpa o suerte de tantas guerras y a mi destino nómada, nuestros encuentros esporádicos a través de sesenta años en Italia, en Alemania, en España, en Cuba, en Estados Unidos, en Puerto Rico, como dos Guadianas

que se entrecruzan, desaparecen y surgen de nuevo, mi amistad y mi admiración por Eugenio se fue enriqueciendo.

Si su cultura se convertía en idea bien ordenada y de ésta se formaba la oración que se transformaba en la palabra, ésta se dulcificaba al pasar al castellano a través de su acento gallego.

Así las heridas que la vida le infirió y que desgarraron su alma se convertían al pasar por él en amor y belleza. Porque Eugenio era hombre de una sola pieza en la obra y en la vida.

También ante la muerte, pues murió como todos queríamos morir. Se fue a dormir (a morir); una de sus hijas le besó y él se fue sabiendo bien a donde iba.

HIPÓLITO HIDALGO DE CAVIEDES.

## MIS ENCUENTROS CON EUGENIO MONTES

UN irreprimible impulso afectivo me induce a sumar mi voz humilde a las de cuantos, con mucha mayor jerarquía y representatividad, rinden tributo de admirado recuerdo a la memoria de Eugenio Montes.

Por él mismo supe que, gran amigo de mi padre, muerto en 1931 pero sólo siete años mayor que él, me había tenido en su regazo —en su “colo”, según la entrañable expresión galaica por él utilizada— cuando sólo contaba unos meses de existencia. Y ese mismo vínculo afectivo que le unió a mis mayores fue el punto de partida para que su generosidad volcase en el primogénito el prolongado eco de tales sentimientos.

Adolescente, universitario ya con residencia en Madrid, comencé a leer sus magistrales artículos y crónicas periodísticas. Mal sabía entonces que hacia los finales de 1943, recién incorporado a la crítica titular del diario *Arriba*, los encuentros con Eugenio Montes iban a multiplicarse durante aquellas noches compartidas en la prieta redacción de la calle de Larra. Y fue entonces, en plena contienda mundial, cuando tuve una de las concluyentes demostraciones de su personalidad irrepitible. Era colaborador fijo a la sazón. Estábamos en el despacho del director, Xavier de Echarri. “Eugenio —le dijo—, hazme un artículo sobre Colonia”. “Mañana lo tendrás”. “No, si es para ahora mismo”. “Bien, que me traigan el Espasa por la C”. Fue su documentación exclusiva. Se instaló en un rincón. Treinta o cuarenta minutos después, con caligrafía de bellos y generosos trazos, entregaba un trabajo personalísimo, lleno de ideas originales, de ejemplar calidad constructiva, que en nada podía recodar la base documental objetiva que sirviera de llama inspiradora.

Pasaron los años y coincidí con él en Lisboa, en donde fue director del Instituto de España. Y en Roma, donde, con idéntico puesto, parecía como si hubiese reencontrado sus raíces clásicas. Me invitó a pronunciar

una conferencia en su Instituto y me honró prologándola. Me honró... y me colocó —así lo dije en mis primeras palabras— en difícilísima situación, porque ningunas comparables a las suyas. Versaba mi charla sobre Falla y España. Supo Eugenio Montes rizar el rizo de la invención relacionada: la universalidad de la cultura sin fronteras, la fuerza expansiva de lo nacional auténtico, el humanísimo influjo de la patria chica; el mundo del arte, la resonancia de la voz de cada pueblo, la propia de cada persona tejieron el más armonioso curso, en el que se hermanaron las alusiones a Roma, en vanguardia siempre del acontecer histórico-artístico, y a nuestro Orense, tan lejos y tan cerca para él y para mí.

Después, cuando una serie de insignes músicos amigos me dedicaron canciones sobre textos gallegos, no podían faltar los de Eugenio Montes, cuyo poema *Río* se engalanó con la inspiración de Jesús Arámbarri.

La Academia, en fin, ahora mismo, en los últimos tiempos, cuando él ocupa el sillón que tantos años aguardó su presencia en la de la Lengua e ingresa en esta de Bellas Artes de San Fernando con el doble reconocimiento al humanista, al clásico, al hombre de la cultura, de las letras y las artes; también de la historia y la realidad presente, de la que fue cronista puntual en los periódicos, sin desdeñar admirables presencias en Televisión.

Vino el viajero impenitente a descansar en un Madrid del que buscaba tradiciones y hermosuras con abstracción de cualquier crispado e intemperante exabrupto del entorno. Con su perfil de senador romano cada vez más debil, más dulce y tierno, más quebradizo y marfileño. La sonora, timbrada y cambiante voz se había convertido en un hilo. Su incansabilidad de conversador, en susurros entrecortados, que a veces apuntaban la ocurrencia feliz, la frase oportuna y siempre la cortesía. Parecía muchos momentos perdido en sus ensoñaciones. En otros, la mirada reflejaba la máxima lucidez. No intervenía, pero analizaba, muy dentro, el acontecer académico. Ya no volveremos a disfrutar con el lujo de su compañía. Pero nadie podrá impedirnos el de la evocación y el recuerdo que serán nuestro mejor consuelo.

ANTONIO FERNÁNDEZ-CID.

NECROLOGIAS

DEL

EXCMO. SR. D. JOAQUIN VALVERDE LASARTE



## DON JOAQUIN VALVERDE

COMO un epílogo de infortunio, con rigor ciertamente implacable, a punto de concluir el año 1982, tan pródigo en luctuosas pérdidas para nuestra Academia, nos llegaba la aciaga novedad del fallecimiento en Carmona, el día 22 de diciembre, de nuestro querido compañero el insigne pintor D. Joaquín Valverde Lasarte. Nacido en Sevilla el 21 de agosto de 1896, había cumplido pocos meses antes ochenta y seis años.

No a título de disculpa sino más bien de aclaración previa no habrá de parecer inoportuno confesar la dificultad que para quien estas líneas escribe supone trazar, siquiera sea brevemente, un pergeño biográfico de tan distinguido artista. En realidad fueron contadísimas, aunque muy gratas por cierto, las conversaciones sostenidas con él en su recoleto estudio de la calle del Doctor Letamendi, número 1, en pleno barrio del antiguo Madrid; sin embargo, la amable mediación de amigos comunes supliría más adelante la truncada comunicación que, de otra suerte, pudo haber encontrado en la propia Academia un cauce más frecuente y fluido de no haber dejado de asistir a las sesiones con anterioridad a mi incorporación. Acaso la última vez que le visité fue para invitarle expresamente a la celebración de la festividad de nuestro Santo Patrono, excusándose entonces de asistir por la impresión que, según me dijo, le causaría volver a encontrar a antiguos compañeros y amigos a los que hacía tiempo no veía.

Después, su traslado a Carmona, con presagios de definitivo, dificultaría en mayor grado la relación con él, que hubo de resultar cada vez más espaciada e inquietante. Siento, en definitiva, carecer de las informaciones precisas para ofrecer hasta donde me fuera posible la semblanza biográfica que hubiera deseado vivamente bosquejar.

No será ello obstáculo, sin embargo, para recordar su paso por la Academia que, referido no a su vinculación anterior como pensionado en Roma, sino a su incorporación efectiva, ocupando plaza de numerario, arranca del 17 de octubre de 1952, al ser propuesto por D. Julio Moisés, D. Juan Adsuara y D. Enrique Lafuente Ferrari para cubrir la vacante de Pintura causada por fallecimiento de D. Marceliano Santa María. Sufrido el trámite reglamentario y no habiéndose presentado ninguna otra propuesta, fue elegido por unanimidad Académico en la sesión extraordinaria celebrada en 1 de diciembre de 1952. Unos días después el interesado manifestaba por ello su satisfacción y complacencia.

Al llegar Valverde a la Academia destacaban en su *curriculum* muy reveladores méritos y circunstancias: Pensionado en Roma durante los años 1922 a 1928, Primera y Segunda Medalla en las Exposiciones Nacionales de 1932 y 1930, respectivamente, Premio Nacional de Pintura mural en 1932, Catedrático de Colorido y Composición de la Escuela Central de Bellas Artes, Vocal del Patronato del Museo Nacional de Arte Moderno, Subcomisario de la Exposición de Arte Español en El Cairo, Miembro del Comité Organizador del Pabellón Español en la Bienal Internacional de Venecia en 1936, 1946, 1948 y 1952, Vocal del Jurado calificador de varias Exposiciones Nacionales, aparte de su reiterada participación en diversos tribunales de oposiciones.

Ya elegido Académico, varios motivos—uno de ellos una larga enfermedad, como declararía personalmente—demoraron su recepción hasta el 24 de junio de 1956. “Observaciones sobre la pintura contemporánea” fue el tema de su discurso de ingreso, deteniéndose especialmente en la producción de Sorolla, Anglada y Zuloaga. En el discurso de contestación D. Enrique Lafuente Ferrari subrayaría la singular personalidad del recipiendario y entre notas certeras apuntaría con valor definitorio esta frase que no quisiera pasar de largo: “Sus metas—dice—eran altas y jamás fue impaciente”. Precisa aportación que en su segunda parte casi alcanza entre nosotros valores de exótica actitud.

Resta por recordar que en el acto de su solemne recepción recibía de manos del Director, D. Modesto López Otero, la medalla número 39, que

perteneciera primero al arquitecto Matías Laviña, luego al crítico Manuel Cañete, después al pintor Francisco Javier Amérigo y por último al también pintor D. Marceliano Santa María, su más inmediato antecesor.

En enero de 1960 era nombrado Director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma, en donde permaneció hasta 1967 cubriendo la vacante producida por el retorno a España del Marqués de Lozoya. Sobre el tiempo de permanencia de Valverde en Roma no puedo eludir un juicio esclarecedor de quien Director también de la Academia y gran amigo suyo —estoy nombrando a D. Enrique Pérez Comendador— se expresó en estos términos:

“Valverde durante los siete largos años que dirigió la Academia se entregó a ella en cuerpo y alma. Con el máximo acierto. Conociendo a fondo su función, pensionado que fue seis años, atendió no sólo a la buena marcha y efectividad del trabajo de los pensionados, sino que cuidándose del decoro de la institución emprendió obras que embellecieron y ennoblecieron la biblioteca, los salones, comedor de los pensionados, acceso y galerías, sala de exposiciones y cuanto le permitieron los escasos medios de que dispuso.

Conocedor experimentado del espíritu y finalidad de la institución, elaboró además un reglamento en el que colaboramos junto con López Otero, Director a la sazón de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”. Y aún tengo entendido que Luis Alegre no dejó de prestar asimismo su colaboración en el empeño.

No quisiera silenciar, por otra parte como un exponente significativo, que el prestigio de Valverde entre los artistas fue una segura realidad como lo confirmaría el mismo detalle de que espontáneamente se conociera por la *promoción de Valverde* la integrada por los pensionados en Roma de 1922 y a la que pertenecieron, entre otros, el escultor Manuel Álvarez Laviada —gran amigo de Valverde— y nuestro compañero Fernando García Mercadal.

Y antes de terminar permítanme, Señores Académicos, que trate de reflejar, en breves trazos, en esta hora triste de la despedida, una impresión

casi de urgencia no acerca de su obra —justamente celebrada—, sino sobre su propia personalidad.

De innato señorío y proverbial distinción, de naturaleza más que doliente delicada, acaso a impulsos, desde sus años mozos, de una afección pulmonar que influiría en el ritmo de su propia vida, apartado del bullicio social, era D. Joaquín Valverde hombre sosegado y discreto, afable y sencillo, cercano y comprensivo, con un entrañable sentido de su vocación de artista y una acendrada religiosidad sin exteriorizaciones, que nos lleva a citar, como devota excepción en este punto, su cuadro, por desgracia inconcluso, de Santa Teresa atravesando la Sierra de Gredos. Sin que faltara al humano encuadramiento de ideales ensoñaciones el trasfondo poético de un legendario —aunque no fuera único— enamoramiento, más que romántico platónico, hacia una dama —que aún vive—, bienavenido a su mundo interior de evanescentes lejanías y de calladas emociones.

Que Dios le tenga en su gloria.

ENRIQUE PARDO CANALÍS.

## RECUERDO DE JOAQUIN VALVERDE

AL iniciar este año de 1983 tengo el pesar de tener que comenzar por recordar la memoria de un compañero más desaparecido, un excepcional pintor en este caso, que fue además mi amigo personal, con el que me unían afectivos lazos de admiración sincera y profunda estimación: Joaquín Valverde Lasarte. Era, además, un hombre de mi misma generación, y bien cierto es que sólo los hombres de la misma generación se comprenden de verdad por haber compartido comunes circunstancias vitales y atravesado las mismas vicisitudes históricas, es decir, por tener experiencias comunes a través de una existencia coetánea. Muchos de los actuales Académicos, sin duda, tendrán un recuerdo borroso de Valverde; otros, quizá, ni llegaron a conocerle en la Academia porque nuestro amigo, debilitada su salud con las dolencias pertinaces con las que luchaba, luchó, casi puede decirse, a lo largo de muchos años, no asistía a nuestras sesiones hacía lustros, prácticamente casi desde que cesó en la Dirección de la Academia Española en Roma en 1967. Apenas asistió a alguna rara sesión desde entonces y sólo recibíamos de él los amigos distanciadas noticias directas o indirectas, alguna llamada telefónica o el voto que solía siempre enviar para proveer las vacantes de Académico. Era como una voz lejana que nos confirmaba su existencia, sin que este recuerdo se avivase luego con su mensaje directo o su presencia personal.

Por eso el nombre de Valverde nos evocaba más bien a un *revenant*, un aparecido. Los pocos amigos del artista, entre nosotros, que le trataron son los únicos testimonios vivos que nos podrían hablar de sus calidades humanas exquisitas, de su cortesía y su distinción, de sus calidades como artista y de lo valioso de su amistad: García Mercadal, que fue compañero

suyo en los lejanos años de la pensión en la Academia de Roma; Luis Moya, que tuvo intimidad con él, heredada, diríamos, de su malogrado primo Emilio, también colega de Valverde en el Janículo; Enrique Pérez Comendador, que tanto le estimaba y le trató hasta los últimos años en sus frecuentes viajes a Sevilla, murió el año pasado, y murió Adsuara, como Stolz y tantos otros que fueron sus amigos y que ya no están entre nosotros.

Valverde nació en 1896; su vinculación familiar le ligó a Carmona, la ciudad de viejo abolengo prerromano, romano y moro, con una alcazaba musulmana, su mezquita, hoy templo cristiano, sus hermosas puertas de Córdoba y de Sevilla, sus palacios renacientes, sus tallas y retablos barrocos y sus calles de casas encaladas llenas de rejas, flores y silencio. Sevilla encamina la vocación artística de Valverde que vino a formarse en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, donde aún pudo ser alumno del viejo pintor de historia D. Alejo Vera, compañero de Rosales en Roma. No tuvo maestro personal que encauzase su camino, pero tuvo el instinto de esperar a completar su formación con la pensión a la Academia de Roma, a la que entonces se accedía mediante rigurosos ejercicios de concurso que trataban de seleccionar los mejores. La Academia de Roma ha tenido en este siglo una historia accidentada, amenazada su existencia por hartas roturas. La primera fue debido a acontecimiento histórico tan importante como la primera guerra europea, que suspendió la vida de la Academia durante el conflicto bélico en el que Italia tomó parte. Habían pasado años desde su terminación en 1918 cuando se convocó una nueva tanda de pensiones. Las pensiones duraban entonces cuatro años, tiempo que daba lugar a múltiples experiencias, viajes y trabajos. Los pensionados de entonces conocían a fondo Italia, entraban en relación con los artistas italianos y venían saturados de arte moderno y antiguo, con tiempo para reflexionar y asimilarlo. Italia había querido asomarse a las experiencias del arte moderno y alguno de sus movimientos fue precursor del cubismo. El futurismo italiano fue un reto a un arte nuevo paralelo y anterior al que el cubismo supuso, en el que participaron en cierto modo algunos notables pintores italianos. Pero la guerra europea, llena de azares, no todos gratos para Italia, había producido en aquel país una revulsión que agitaba a la sociedad en una nación

que seguía soñando con pasadas grandezas. De allí saldría lo que sería luego el movimiento nacionalista en el que se engendró el fascismo, algunos de cuyos miembros habían participado en el futurismo. No puede desconocerse que en aquel tiempo de agitación y de inquietudes hervía también un deseo de claridad en las ideas y en los movimientos estéticos que cuajó en una consigna que en el arte tuvo expresión en el *richiamo a l'ordine*, que definió en un libro el pintor vanguardista y futurista Gino Severini, una vuelta a las fuentes primeras, a la lección de los grandes artistas primitivos, y tendía en la pintura a la construcción, a la composición, al muralismo: es el momento que vuelven a ser vigentes los grandes fresquistas anteriores al momento clásico del Renacimiento: Piero della Francesca, Ucello, Castagno... Pero los seis años de pensionado le dieron a Valverde oportunidades de tratar y amistar con los pintores italianos contemporáneos y de estimar su obra. Admiró a Ardengo Soffici y a Carlo Carrá y tuvo relación directa con Casorati, con Carena y los pintores de su generación, con los que coincidió en objetivos estéticos.

Concretamente Severini y Casorati me fueron presentados como amigos por Valverde durante una estancia en Venecia en 1950. Casorati había estado mal considerado por el régimen de Mussolini por tener por esposa a una dama inglesa; acaso como desagravio, creo que la Bienal de aquel año le había otorgado el Premio de Honor. Era un hombre distinguido, serio y callado como su pintura, que en términos de color alguna afinidad tenía con la de Valverde. En cambio la ingeniosa y chispeante personalidad de Severini descubrió sus inclinaciones francesas, ya que había residido en París largos años, coincidiendo con la vanguardia de la escuela de París; estaba casado con la hija de Paul Fort, el poeta al que se designaba en París como *el príncipe de los poetas franceses*, ejemplo y dechado del movimiento literario del fin de siglo.

Quiere esto decir que si Valverde no recibió el impacto de París en la época del vanguardismo inicial, recibió el del movimiento italiano de renovación de la pintura por los años 20; en todo caso quiere decir que se había separado del español provincianismo de los pintores de su generación en la época de la vuelta al orden.

Seis años densos de pensión en la capital italiana, ornados por viajes a Europa, fueron capitales en la formación de Valverde. Cuando se incorporó a la vida artística española lo hizo presentando —por primera vez— en una Exposición Nacional, la de 1930, su gran composición *El Molino*, cuadro pintado en Capri en los años anteriores y acaso la mejor pintura de aquella exposición. Era un cuadro de vastas dimensiones que no abrumaba por su tamaño porque era una declaración expresa de vocación mural, pintado con delicada paleta en la que se traslucía el influjo de los grandes fresquistas italianos del primer renacimiento. El jurado (Santa María, con Cruz Herrera, Cubells y Meifrén) discutió mucho esta obra, que, repito, muchos estimaron como la más bella pintura de aquel año. Prueba de la incompatibilidad e intransigencia de opiniones de algunos jurados es el hecho de que declararan desiertas dos primeras medallas. Prueba de que la obra de Valverde debía haber sido recompensada con una de ellas, es que al artista se le otorgara la primera de las segundas medallas; un éxito y una injusticia en los inicios de su carrera pública. Para dar idea de la miseria de los tiempos recordaré que la cantidad que se asignaba a las segundas medallas era la de 4.000 pesetas (!!). El cuadro estuvo mientras yo fui Director del Museo de Arte Moderno en la Sala Contemporánea de esta colección y la presidía dignísimamente. Fue aventado, con muchos otros óleos, por el capricho de un Director General a un museo de provincias; hoy está —menos mal— en la misma Sevilla, en la tierra del artista.

La primera medalla la obtendría Valverde por un cuadro bello, pero menos importante —titulado *Ayer*—, en la siguiente Exposición —1932—, cuadro pintado en la Alberca y que está hoy en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, pero que representa menos que *El Molino* la personalidad de Valverde. Y creo que con esto termina la comparecencia de nuestro pintor en las Exposiciones Nacionales, brevísimo período de dos años que le sirvió para rematar su *curriculum*. Su tercera gran salida la tuvo en ese mismo año de 1932 en que se convocó un concurso para pintar un techo al fresco en el hoy Salón de Juntas del Ministerio de Educación y Ciencia, entonces titulado de Instrucción Pública y Bellas Artes. *Alego-*

*ría de las Bellas Artes* era su tema y era un reto servir a ese tema apartándose de la tradición académica de las alegorías neoclásicas.

Valverde de nuevo acertó, haciendo de la composición un libre poema pictórico a la juventud: estudio, deportes, hermosura y alegría están simbolizados en aquel fresco ovalado del salón del Ministerio que pintado con una paleta clara y armoniosa no ha perdido vigencia, y una firme técnica del fresco que para serlo debe de estar muy diferenciada de las entonaciones de la pintura al óleo.

Casi la carrera pública y la pintura de Valverde terminan aquí. No volvió a concurrir a nada, ni hizo exposiciones personales. Su actividad estaba dedicada a su pintura calladamente, elaborando lentamente sus cuadros en su estudio con un escrúpulo infinito y perfeccionista, y a su labor docente, en la que ponía dedicación plena y atención a la personalidad de los discípulos. Entró en seguida a profesar en su Escuela, la Escuela de San Fernando, tantos años vecina de la Academia en esta casa; mas el desdichado paréntesis de la guerra civil dilató la coronación de su esfuerzo hasta 1942, en que opositó a la Cátedra de Colorido.

Como Valverde, accedí yo, por oposición también, a la Cátedra de Historia del Arte, en la Escuela, en 1942. Allí se anudó nuestro trato y nuestra amistad que seguirían firmes durante largos años y que se afirmó en tertulias de compañeros de claustro de las que formaron parte principal Adsuara, el escultor, como Pérez Comendador, el malogrado Ramón Stolz, con Valverde y conmigo, todos profesores en la Escuela y luego miembros de esta Academia. En ella ingresó Valverde en 1956, aunque había sido elegido cuatro años antes, en 1952; nuestra amistad se consolidó y halló fortalecimiento al haber realizado con él un viaje a Italia en 1950, que desde Roma a Venecia y vuelta me hizo recorrer con tan excelente compañía las ciudades y obras de arte dilectas de mi amigo y gozadas con él en camaradería fundada en firmes afinidades estéticas.

De los catorce Académicos a que he tenido, hasta hoy, el honor de contestar en su discurso de ingreso Valverde fue el primero y en esa contestación yo estudié su silueta como hombre y su personalidad como artista

que había ya esbozado en un artículo publicado en la revista *Clavileño* en 1951.

Había obtenido entre tanto Valverde en 1946 la Cátedra de Colorido y Composición, culminación de las enseñanzas de Pintura en la Escuela de San Fernando; sucedía en ella al maestro Benedito. Para sus oposiciones había realizado Valverde dos obras de valor: una *Moralidad* o estudio importante de naturaleza muerta y un *Desnudo* que era una representación de Dánae. La cátedra, desde entonces, absorbió sus mañanas, restándole tiempo para pintar a él que, como su paisano Velázquez, era despacioso.

Era de gran escrúpulo en convertir la enseñanza no en una práctica de ejercicios más o menos aburridos, sino en un entrenamiento al *Cuadro de Composición* que estimulase la imaginación de los alumnos. Con cuidado y reposo, amorosamente, procuraba preparar con maniqués y paños, con gusto dispuestos, una escena, una composición, que los alumnos interpretaban con la libertad que su capacidad les permitiese. Y cuando veían el resultado de aquella tarea resultaba que lo que los alumnos realizaban era un cuadro siempre distinto, según el temperamento de cada aprendiz de pintor.

Su mala salud le restaba energías para dedicarse intensamente a su labor personal y ello explica la corta obra realizada. Pero, deseoso de pintar, dedicaba los veranos a buscarse una región alejada de Madrid, a veces en lugares apartados, propicios para trabajar en un silencio fecundo. Muchas veces le acompañaba algún dilecto discípulo, con el que sentía afinidad, siempre elegido cuidadosamente, que aliviaba su soledad y le servía de compañía. Parajes de Castilla, sierras o costas eran decididas como lugares propicios a esta campaña de verano; allí creó sus más importantes obras, paisajes o estudios que nunca expuso y que guardaba en su taller. Habría que hacer un lugar al Valverde retratista; Valverde, lo he dicho alguna vez, concebía el retrato como una composición más, en armonía con el espíritu de su modelo y poniendo en primer lugar el acorde plástico de color que deseaba conseguir. Escaso es también el número de retratos que Valverde nos ha dejado, pero bastaría el magnífico retrato

de su sobrina que el artista nos ha dejado en la Academia para tener una completa idea de las preocupaciones esenciales de Valverde en lo que al retrato se refiere.

Si la asiduidad de Valverde no ha sido muy grande en lo que afecta a su asistencia a nuestras sesiones, cortadas desde el año 69 por los baches continuos de su salud delicada, a la Academia sirvió seis años en el puesto importante de la Dirección de nuestra sucursal de Roma sobre la colina del Janículo. La Academia de Roma sufrió uno de sus más largos y difíciles interregnos al terminar la segunda guerra mundial. Muchas intrigas, peligros y ambiciones se cernieron sobre aquella institución en los años posteriores al conflicto bélico, con intención de desligarla de su tradicional vinculación a esta casa y a convertirla en feudo burocrático o en plaza conquistada por los irresponsables que tuvieron entonces influencias. Pudo salvarse esta situación a fines de los años 40, pero no quedó bien afirmada su vuelta al arraigo tradicional con la Academia hasta muchos años después, entre lapsos e incidentes, entre los que pudo contar hasta el veto que por pretextos seudo políticos se puso a algún candidato a la Dirección propuesto por la Academia —Esplá, para no ocultar este dato a la historia—. Sólo cuando al proponerse a Valverde para la Dirección quedó salvado el peligro. Así, pues, en el período de Valverde en la Academia de Roma, que ocupó buena parte del decenio 60 —cuyo período fue prorrogado felizmente—, fue cuando se reafirmaron los lazos de Roma con nuestra Academia. Valverde realizó en Roma una labor, como siempre, callada, pero ingente. La Academia había quedado, tras interinatos, vacantes y abandono ministerial, desmantelada como un cuartel vacío. Había que dignificar aquellos locales y darles el entorno acogedor que merecían. Con un presupuesto exiguo o casi nulo, Valverde hizo milagros. Restauró, cuidó, enriqueció lo que pudo, dignificando aquellos salones e iniciando lo que luego su sucesor Pérez Comendador continuaría, dejando en una situación mejor lo que había estado descuidado tantos años. Conoció las tremendas limitaciones a que le obligaba la penuria presupuestaria, pero hizo que su paso por la Dirección de Roma dejase huella positiva.

Al cesar en ella, regresando a España, apenas pudo asistir a las sesio-

nes de la Academia de Madrid: sus dolencias se recrudecieron y se vio obligado a recluirse con su familia en Andalucía. No recuerdo ahora cual fue la última vez que se sentó entre nosotros, pero durante casi dos decenios ha sido para nuestra Corporación el Gran Ausente. Le llegó así la hora de salir de este mundo el 23 de diciembre de 1982. Bien puede decirse de Valverde que, a pesar de haber vivido ochenta y seis años, ha sido, como pintor, un raro y gran malogrado, un artista que no pudo realizar las promesas que sus obras de los decenios 30-40 de este siglo anunciaban. Descanse en paz el buen amigo, el delicado artista, el maestro de pintores, el hombre bueno y exquisito que fue Joaquín Valverde.

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.

## ALGUNOS RECUERDOS DE LA VIDA Y OBRA DE JOAQUÍN VALVERDE

JOAQUÍN Valverde ha dejado este mundo con la misma andadura tranquila y pausada que caracterizó toda su larga vida de artista. Su enfermedad duraba ya tanto tiempo que, por una parte, hacía presentir un final inevitable en cualquier momento, pero por otra nos acostumbraba a la idea de tener un amigo siempre enfermo, pero que podría recuperarse para terminar la obra importante en que trabajaba desde muchos años atrás: un viaje de Santa Teresa a través de Gredos, cabalgando por el Puerto de Tornavacas con un zagal o un ángel como espolique.

Es imposible adivinar como hubiera sido este gran cuadro si lo hubiera terminado; la lenta elaboración de muchas de sus obras le daba tiempo para transformar lo ya pintado, y aparentemente resuelto, en algo completamente nuevo.

El conjunto de la obra de Valverde está lleno de sorpresas. Sin prisa, sin la “innoble prisa” de que hablaba Baltasar Gracián, retrasaba indefinidamente la terminación de obras puestas en el caballete o, por el contrario, lo que duraba mucho tiempo era la composición de bocetos para infinidad de soluciones posibles; cuando veía clara la solución buena, pintaba con gran rapidez y sin esfuerzo.

Por ejemplo, en la preparación de bocetos y cartones para el gran fresco del Salón de Goya, en el entonces Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, trabajó desde el año 1932 al 1934, pero en pintarlo tardó menos de cinco semanas.

Sea en la etapa de preparación, sea en la realización, necesitaba largo

tiempo para optar, sin perder la serenidad, entre las muchas maneras de resolver cada problema que le ofrecía el tesoro de su memoria. En el fondo estaba una imagen pitagórica y platónica del mundo clásico y de su versión en la “Escuela de Atenas” de Rafael; esta imagen servía de soporte a lo mucho que asimilaba del mundo en que vivía, el que había empezado siendo el propio de un pensionista en Roma durante los años 1922 a 1926.

De este modo pudo conocer bien lo italiano de la época: los pintores De Chirico, Morandi, Carrá y otros, junto con escultores como Marino Marini. Con éstos conoció también lo que era extranjero en Roma, pero ligado con todo lo anterior en aquellos “felices años veinte”; en consecuencia, hubo un “constructivismo” de Valverde no alejado de Cézanne, Picasso, Braque, Léger, Carrá, etc.; un “surrealismo”, también a lo Valverde, dentro de caminos tan dispares como los de De Chirico, el posterior Magritte y el Picasso de las mitologías; un “clasicismo” más próximo a los frontones de Egina que a Fidias, estilo al que corresponde el citado fresco del Salón de Goya; éste era el arte común de Valverde y de su gran amigo el escultor Manuel Laviada, compañero suyo desde el tiempo de la Pensión en Roma y constante consejero y confidente en las dudas que sufría nuestro desaparecido compañero cuando debía decidir. Todos estos datos conducen a pensar que el centro del interés de Valverde era la figura humana y su geometría, menos patente ésta en los retratos que en las composiciones libres. Parece que tenía la misma filosofía que Hegel, que es la de los escultores clásicos, y de Rafael, Miguel Angel, Velázquez y hasta Picasso: con la figura se puede expresar todo lo que vale la pena de comunicar; sin embargo, no cultivó la pintura religiosa, salvo la inacabada Santa y algunos dibujos, y esto a pesar de las conocidas prácticas piadosas de nuestro compañero.

Esta es una curiosa paradoja, pero más lo es que pintara bosques (en Puebla de Sanabria) vistos por dentro, como hacían muchos impresionistas; pero Valverde no era impresionista, y más que los efectos de luz y color le interesaba la construcción escondida bajo la apariencia caótica de esos mundos vegetales, sin caer por ello en la geometría “sin entrañas” de Braque y Dufy cuando pintaban los bosques de L’Estaque, y de Léger

en su *Nus dans la forêt*. Esta difícil actitud de Valverde procedía de que sintió la naturaleza a fondo, cuando la descubrió en su edad madura, y expresó ese sentimiento amoroso en cuadros no parecidos a otros actuales ni antiguos. Si se quiere encontrar algún parentesco remoto a estos bosques, habría que buscarlo en paisajes de Rubens como el de *Atalanta y Meleagro*. Rubens amaba la naturaleza, sentimiento barroco según Eugenio d'Ors, porque aquel pintor amaba todo con arrebató; este sentimiento ocupó su lugar en la mente clásica y ponderada de Valverde, y modificó la perenne estabilidad que había buscado antes en todas sus obras de figuras, introduciendo el temblor de lo fugaz que es la vida del bosque. Estos bosques expresan lo íntimo de su sensibilidad con más claridad que las composiciones donde la figura humana recibe "muerte de belleza"; frase esta del escultor Laviada aplicada principalmente a la escultura, pero que manifiesta la aspiración de ambos amigos en la representación de la figura humana: su imagen debe pasar al mundo platónico de las ideas eternas. De este modo los bosques son lo más humano de su obra, por ser menos olímpicos y con menos aspiración a expresar una trascendencia estética; en cambio los paisajes que pintó desde fuera del bosque, como lo hizo en Urbino, son de una construcción geométrica rigurosa.

Era preciso insistir en el recuerdo de estas obras de Valverde porque son menos conocidas que las de figuras. Tampoco son éstas muy populares, porque nunca sintió el deseo de exponer; sólo los envíos de Roma, de 1922 a 1926, la segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1910, la primera en la de 1912 y los ejercicios de oposición a la cátedra que desempeñó en la Escuela de San Fernando fueron accesibles al público en general; claro que también lo es desde 1934 el fresco mencionado del Salón de Goya. En 1947 pareció aceptar la invitación de Eugenio d'Ors para exponer cinco obras, entre ellas dos paisajes, en el Cuarto Salón de los Once; pero a última hora, impreso ya el catálogo con la presentación correspondiente redactada por el que esto escribe, no envió los cuadros; quien sí expuso en aquel Salón, y con gran éxito, fue nuestro compañero Alvaro Delgado, que quizá recuerde algún detalle más de este raro episodio.

La pintura era para Valverde, en resumen, “cosa mental”, como quería Leonardo, tanto si se inclinaba a lo racional platónico como cuando se dejaba llevar por el pensamiento barroco de la naturaleza; una vez que su mente formaba la imagen pictórica de la realidad que veía o de la que imaginaba, la expresaba con los medios más sencillos y directos, como los que se ven en los frescos de Pompeya, sin complicaciones técnicas ni virtuosismos. Este modo de pintar exige, más que ningún otro, un dominio total del dibujo; Valverde lo poseía, y lo ejercía a veces en pequeñas obras que no tenían más finalidad que el propio dibujo, ejemplos siempre de la construcción perfecta antes aludida, a la que aspiraba en todas sus obras; en definitiva, todas éstas eran la imagen de su propia vida de orden y sosiego, y de su señorío sobre los avatares de su existencia personal y artística.

LUIS MOYA.

## BREVE RECUERDO DE JOAQUIN VALVERDE

NUESTRO querido compañero Joaquín Valverde dejó de existir.

Todos los que le conocieron no dejarán de recordar su carisma personal.

Yo le conocí en la Escuela de Bellas Artes.

Era un gran pintor además de un gran señor.

Sus retratos de mujer tenían una gracia especial de colocación.

Pintó mucho y sus obras fueron siempre de gran categoría, que reflejaba la gran maestría del pintor.

En una ocasión estuvo en Puebla de Sanabria pintando aquella tierras durante todo un verano.

La última vez que le vi, cuando ya estaba muy enfermo, fue en El Escorial. Pasé toda una tarde con él. Muy pocos días después dejó Madrid para no volver.

Que Dios le acoja en su seno.

LUIS MOSQUERA.

## EN MEMORIA DE JOAQUIN VALVERDE

**M**I admiración y alta estima por el pintor Joaquín Valverde se remonta a finales de los años veinte en La Habana, donde cursaba yo estudios en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro. Fue a través de un elogioso reportaje que la gran revista *Social* dedicaba a un joven valor de la nueva pintura española, donde eran colaboradores asiduos escritores de la talla de Alejo Carpentier y Jorge Mañac (reportaje que aún conservo).

Hacer una biografía de Joaquín Valverde requiere profesionalidad, tiempo y afecto. No soy historiador y carezco de tiempo, pero siento una cordial inclinación y tengo un enorme respeto por Joaquín Valverde. Haré una breve semblanza del compañero con el que hubiera querido alargar la amistad y la convivencia.

Veo a Valverde como una entidad total, histórica, artística y humana, abarcándole globalmente en todas sus actividades, tanto en aquellas relacionadas con su obra pictórica y pedagógica como en aquellos otros aspectos de su valer, de su talante.

Unos afloran plenamente y otros quedan latentes en potencia.

Para ver a Valverde, para entenderlo, no podemos limitar su imagen a un determinado período brillante de su vida: aquel de pensionado en Roma y el pionero (en su momento) de nuevas inquietudes.

Valverde es un conjunto indivisible: maestro pintor, profesor de Arte, Académico insigne, Director de la Academia de Roma, Consejero oficial, pero sobre todo consejero de alumnos ("sus cachorros", como él los llamaba), ameno conversador y amigo entrañable. Ante todo es hombre de principios por encima de fórmulas rígidas, de dogmas o teorías coloreadas

por doctrinas o manifiestos, conforta y refuerza su ánimo tomando actitudes de sentido moral ético y estético.

Por el año 1930 termina su pensionado en Roma; presenta en la Exposición Nacional un cuadro de gran formato titulado *Molino*, obteniendo segunda medalla. En esta obra se patentiza lo que ha de ser una constante en la labor de Valverde: una constante formación clásica que actualizó atento a las inquietudes de su época.

Dos años después, en la Nacional de 1932, se le concede la primera medalla por su cuadro titulado *Ayer*. En esta obra, al igual que en su cuadro *Molino*, sigue fiel a su línea de carácter mural. Hay reminiscencias de los frescos italianos del cuatrocento compaginado con el encanto decorativo de un tapiz, sin mermar solidez a la obra.

En esta Exposición Nacional podría decirse que es la primera que pone énfasis (en las primeras medallas de modernidad). Los premiados, junto a nuestro compañero Valverde, son Aurelio Arteta y Timoteo Pérez Rubio.

Más adelante gana un Concurso Nacional para decorar el techo de uno de los salones del Ministerio de Instrucción Pública. Esta es la brillante y rápida carrera de galardones a su pintura. No es dado a exhibir sus obras y su producción es parca en cantidad.

Gana en oposición la Cátedra de Colorido y Composición de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y su labor como profesor no es menos valiosa que su creación artística. Como pedagogo fue, a mi juicio, algo así como un André Lhoté en la Escuela de Bellas Artes. Anclado en el pasado, con espíritu contemporáneo, ensancha el campo de posibilidades futuras desde el plinto de la tradición.

Cuando las innovaciones estaban ya superadas en el resto de Europa, Valverde fue para sus alumnos un descubridor. Con prudente, callada y persistente actitud, sin romper con la tradición, inició en la Escuela una transformación de los conceptos estéticos, añadiendo a la transcripción analítica del modelo elementos de estilización, recreando y transformando plásticamente la realidad.

Fue algo que, a su manera, inició Vázquez Díaz y Valverde completó ortodoxamente.

Para Valverde la realidad había que transformarla en esquemas mentales, en un mundo geométrico que partiendo del análisis a la síntesis y de cuyo núcleo debían de salir todas las posibilidades formales, todas las expresiones plásticas. El cuadro era para él, en suma, un hecho plástico donde la imagen, el modelo, deja su huella.

Para comprender los gestos, el carácter y la actitud ante la vida de Valverde quiero terminar con una semblanza de su talante.

Valverde fue un verdadero artista. Asume el acontecer como una finalidad estética. Todo está vinculado a su proyecto contemplativo de artista. De ahí, a veces, esa actitud pasiva ante todo lo que no sea estético, porque mide con ese baremo simbólico toda la existencia. Muchas veces se aislaba de las cosas porque eran insípidas y vulgares; y suplantaba lo grosero natural por la idea, por el espíritu.

Valverde fue una mezcla ambivalente de bohemio y de dandy. Y por una sublimación estética se incorporó a una clase superior. Vivió las situaciones estoicamente, sin rozar un ápice la vulgaridad. La elegancia y el rigor son en él sinónimos de una caballeridad que tiene como meta la independencia. Este hombre que se desinteresa por las cosas prácticas pone el énfasis, sin regatear esfuerzos y sacrificios, en adoptar la "actitud" de hacer la obra perfecta, calculada, exquisita, equilibrada.

Así actuó de estudiante, como profesor, como Director, como pintor y como hombre durante toda su vida.

JUAN ANTONIO MORALES RUIZ.

## ELOGIO DEL PINTOR JOAQUIN VALVERDE

Voy a tratar de exponer las relaciones de Joaquín Valverde con Sevilla por la sencilla razón de que allí protagonizó el último capítulo de su andadura artística, el epílogo de su triunfal carrera pictórica.

\* \* \*

Allá por los años 1923-24 se hablaba en la cátedra de mi maestro Murillo Herrera, en el Laboratorio de Arte por él fundado, de un joven pintor sevillano, vecindado en Carmona, pensionado a la sazón en la Academia Española de Bellas Artes de Roma, como una gran promesa de la escuela sevillana.

Comencé a tratarle prontamente e iniciamos una amistad que ha perdurado hasta su óbito. Singularmente supe de él en 1930, cuando le fue otorgada la Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, por su cuadro *El Molino*, que motivó aguda polémica al estimarse en muchos círculos artísticos que dicha obra merecía la primera medalla, galardón que le fue concedido dos años después.

Catedrático ya desde 1942 en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, le encontraba allí en mis desplazamientos a Madrid con motivo de gestiones oficiales, oposiciones, etc., etc.

En 1946 obtuvo la Cátedra de Colorido y Composición en dicha Escuela, sucediendo a Manuel Benedito, cátedra de enorme prestigio y responsabilidad docente por haber sido ocupada sucesivamente por José y

Federico de Madrazo, Dióscoro Puebla, Alejo Vera y Joaquín Sorolla; la "Cátedra de los Madrazo", como era conocida en el mundillo artístico.

El mismo año fue nombrado Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, fecha especialmente fastuosa para dicha Corporación, pues, en diversas sesiones, fueron elegidos también Correspondientes mis maestros D. Elías Tormo y D. Manuel Gómez Moreno, Joaquín Turina, José Cubiles, Joaquín de Navascués y Fernando Labrada, todos ellos figuras señeras del Arte y de la Arqueología española, Numerarios de la Real de San Fernando.

\* \* \*

En muchas ocasiones Enrique Pérez Comendador y yo tratamos del desconocimiento que Sevilla tenía de la figura de Valverde, aunque era cotizado justamente en los medios eruditos y muy reducidos círculos artísticos, porque nunca se había expuesto allí ninguna obra suya en los certámenes periódicos que se celebraban y celebran.

Tratamos de conseguir que acudiera a dichas exposiciones, singularmente a la de Otoño, a cargo de la Real Academia de Bellas Artes, pero fracasamos ambos repetidas veces por el criterio de Joaquín de no exponer ni individualmente ni en concursos colectivos.

Cuando tuvo lugar la reorganización del Museo Hispalense, que corrió a mi cargo, conseguí de Florentino Pérez Embid, a la sazón Director General de Bellas Artes, que se trasladase allí el referido cuadro *El Molino*, antes citado, como exponente de una magistral lección en aquella pinacoteca, tan rica en fondos, como es bien sabido. Era una manera de entrar por la puerta grande en el segundo museo de España y dar a conocer en los ambientes cultos de la ciudad al gran artista, paisano nuestro.

El pasado año de 1982 la Academia sevillana organizó una exposición de Académicos pintores, Numerarios y Correspondientes desde 1882 (como homenaje a Murillo en el tricentenario de su muerte), y allí logramos que

Valverde enviase el retrato de su sobrina, réplica del mismo tema entregado a nuestra Academia de San Fernando, con motivo de su recepción como Numerario, en 1956. Entre tantas obras maestras allí reunidas el retrato de tan bella joven destacaba y lucía como pieza singular y excepcional.

La Academia sevillana otorgó unánimemente a Valverde la Medalla de Oro, supremo galardón corporativo, sólo concedido a señeras figuras del Arte. Como gran señor correspondió a dicho homenaje enviando a la Exposición de Otoño, del año recién terminado, cinco cuadros de gran formato y altísima calidad, que elevó el prestigio de dicho certamen y ofreció en el ambiente una auténtica lección de estética y arte. Representaban dichas obras a *Mensajera del Cielo* (donde efigia a Teresa de Jesús cabalgando en un pollino, logrando una auténtica versión de la inmortal “fémina inquieta y andariega”), *Vendimia en Burgo de Osma*, *Martirologio*, *La cabra* y las *Amigas*, constituyendo todas ellas una auténtica antología del artista, por corresponder a variada temática, en diversos momentos de su noble quehacer.

Ha sido su último contacto con la ciudad que le vio nacer y que se honra contándolo entre sus hijos más insignes.

Pero al mismo tiempo consta que fue para él un motivo de justa y noble satisfacción, sin duda la última recibida como profesional, lo que ha colmado nuestros afanes y desvelos.

No pudo acudir a la entrega de dicha medalla, el 17 de noviembre del pasado año (en sesión solemnísimas por ser la festividad de Santa Isabel de Hungría), por motivos de su precaria salud, recogéndola un familiar suyo y dando lectura a unas cuartillas dictadas por él agradeciendo el homenaje y contestando al ofrecimiento que yo le hice en nombre de la Corporación.

\* \* \*

En la noche del 22 de diciembre tuve noticias de su fallecimiento, que me fue comunicada por nuestro Secretario General, quien me pidió asistiese al sepelio, en Carmona donde vivía, representando a esta Academia de San Fernando; puesto en contacto seguidamente con su familia en dicha ciudad, me indicaron que aquella misma tarde había sido sepultado.

\* \* \*

¡Descanse en paz un sevillano universal, gloria del Arte español y figura señera de la gloriosa escuela sevillana de pintura! ¡Bien merece que se edite una monografía reuniendo la gran obra de este genial maestro, no debidamente conocida al presente!

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ.

CUATRO AÑOS EN LA ACADEMIA DE ROMA

POR

FEDERICO SOPEÑA IBAÑEZ



QUE en el inconsciente figurase un vago deseo, un como posible sueño de dirigir la Academia de España en Roma, es posible. El año 1949, a poco de ser ordenado sacerdote, fui nombrado Vicerrector de la iglesia de Montserrat, iglesia que funcionaba y funciona como iglesia nacional española. A poco de empezar mi trabajo, el Director entonces de la Academia, Fernando Labrada, y los pensionados, pocos a la sazón, me suplicaron que fuese capellán de la Casa; lo hice *gratis et amore*, y la expresión, en este caso, es rigurosamente exacta. La misa dominical era en la cripta del templo de Bramante, pero en la semana no era el cura, sino el crítico de arte, quien se pasaba horas en el estudio de Molezún, de Cruz Solís, de Villaseñor. Labrada, cariñoso pero singular, tenía tendencia a la clausura y no se planteó de verdad ni el posible puente con la vida cultural italiana ni el paso organizado de figuras españolas. Cumplió, eso sí, la estricta y reglamentaria obligación de organizar la exposición de los pensionados, que fue un gran éxito.

Me costó mucho dejar Roma después de dos años. Más tarde creo que no hubo año sin viaje a Roma con estancia como huésped en la Academia. Viajes y estancias con otro carácter desde mi elección como Académico el año 1958. Desde la Academia defendí lo que ya es institución y a lo que luego me referiré: la apertura para becarios. Fui como conferenciante al Instituto Español de Roma y pude calificar y dar cuenta en Madrid de la muy seria labor realizada por Joaquín Valverde. La casa fue rehecha materialmente con gusto exquisito y austeridad máxima desde el punto de vista presupuestario. El espléndido comedor de gala fue “manualmente” decorado por el Director. Ya era Secretario Antonio Navarro Linares.

Luego, ¿qué voy a decir del inolvidable Pérez Comendador? Aparte de los viajes que hice en varias ocasiones, yo, que era entonces Secretario de la Academia de Madrid, transmitía no sólo los puntuales informes de cada trimestre, sino continuas referencias a la vida artística italiana, pues Pérez Comendador era miembro activo de las Academias de Roma y de Florencia. Era entusiasta hasta la pesadez y gracias a ésta consiguió celebrar dignamente el centenario de la Academia. Si sus ideas estéticas podían a veces y a voces sobresaltar a los artistas jóvenes, se mostraba bien contento con sus triunfos, y así quedó perplejo ante la música de un compositor como Villarrojo, pero orgulloso de sus premios, inmediatamente comunicados y jaleados. A su vuelta no tenía más afán que la otra vuelta: visita a Roma. Tuve la alegría de estar en Roma cuando recién llegado Juan Antonio Morales se organizó en la Academia la magna Exposición de Arte Contemporáneo de la Fundación March.

Para formar la terna propuesta al Ministerio de Asuntos Exteriores, el que nombra, es necesario tener menos de sesenta y siete años dado que el mandato es por tres; siendo yo el más antiguo, era el primero en terna, y acepté estar en ella por mi cariño a la institución, en trance de una cierta crisis. No sin pena y con verdadera preocupación dejé la secretaría de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde trabajé con ilusión y creo que con fruto, pues durante mi etapa comenzaron las obras de restauración del edificio de la calle de Alcalá.

Se planteaba inmediatamente, a pesar de que el nombramiento no tuvo réplica, la cuestión permanente: ¿cuál es la figura "robot" del Director de Roma? ¿Artista, historiador? La mayoría de los directores han sido artistas. Esa línea tiene sus ventajas y sus inconvenientes: cuando se trata de un "artista-profesor", como fue el caso de Joaquín Valverde, apartado de la polémica, la labor de inspección y de consejo puede ser muy útil; en otros casos, el de un artista metido en su concepción estética, comprendiendo difícilmente a los jóvenes, incapaz de vencer la tentación de que el consejo sea orden, el engranaje es difícil. Para quien conozca la historia de la Academia sobra el citar nombres. Hay además un dato importantísimo a favor del historiador y del hombre de cultura: hay que fomentar

el diálogo entre artistas y becarios, con los becarios historiadores de arte sobre todo: se trata de impulsar y de presidir un enriquecimiento mutuo. En mi caso no había precedentes; el paso de Valle-Inclán fue tan espectacular como breve, pues Azaña, que impulsó el nombramiento, sabía muy bien de la incapacidad de D. Ramón para gobernar. El Marqués de Lozoya tuvo una altísima representación, pero no había entonces becarios; la provisionalidad de Vaquero, el desdichado asunto de Blanco Freijeiro frustró las esperanzas debidas a su sabiduría. En los cien años largos de vida de la Academia no hubo nunca músico en la dirección. Feo sería salir en defensa de mi nombramiento, casi automático, pero evito también la falsa modestia recordando mi constante trabajo sobre la “unidad de las artes” y no menos mis largos años de Académico y mi experiencia como Secretario. Y, Dios mío, lo de ser cura. Pensionado hubo que imaginó que yo iba a imponer la Misa y hasta el rosario. Recuerdo una ácida discusión con Pérez Comendador que me aconsejaba —sus consejos, por la buena pasión, tenían aires de órdenes— imponer como obligatoria la Misa de los domingos en el templete. No: yo decía la Misa en un improvisado oratorio abierto al que quisiera. Es más: para evitar tentaciones de preferencia aconsejaba a los practicantes aprovechar la Misa del domingo para recorrer viejas iglesias romanas. Pasemos.

El edificio, bellísimo, de la Academia es, de por sí, un problema. Tal como está no puede albergar más de veinte, recogiendo una tradición de servicio a la italiana: mesa servida por camareros, limpieza de los cuartos por ellos, etc., etc. Los proyectos para convertirla en amplísima residencia suponían centenares de millones y ruptura de la tradición; lo primero era y es imposible, pues ya en mi mandato estaba no el fantasma, sino la realidad de la crisis económica. Pero el problema es más de fondo. Desde la crisis de la pintura naturalista, la denomino así para entendernos, los pintores españoles, los grandes, no han querido ser pensionados de la Academia; Zuloaga, Picasso, Palencia, Vázquez Díaz han dicho, de una u otra manera, que Roma, su grandeza, inhibe, aplasta. Algo hay de eso, pero mi propuesta era conciliadora: la pensión debía ser de tres años: uno en Roma, otro en París y finalmente en Nueva York, pero el absurdo cierre

del Colegio Español en París y el parón presupuestario para la residencia americana hicieron imposible lo que no debió parecer sueño. En esa situación la gran ventaja del artista joven es la de tener, durante dos años, la posibilidad de trabajar en un gran estudio y la no menor fortuna de conocer Italia.

El problema de la selección es muy espinoso. Se había pasado de un extremo a otro: desde ejercicios académicos largos, duros y caros hasta el simple concurso. Yo escogí un cierto término medio, que dependía, sin embargo, del interés y de la paciencia de los jurados, cuyo nombramiento es prerrogativo del Patronato. El jurado más exigente y empeñado fue el de escultura.

A mí me extrañó, nada más llegar, lo mal que conocían Roma los pensionados y becarios; alguno, como colmo, no conocía ni la Farnesina, que está tan cerca. Solución: coincidiendo con la llegada de los becarios en octubre, pasó una semana con nosotros el profesor Julián Gállego, el gran conocedor de Roma, quien mañana y tarde despernó a todos con una espléndida introducción a la ciudad.

La cuantía de la pensión —yo logré la subida a 300.000 liras mensuales— podría parecer pequeña y no lo era al ser gratuita la residencia y muy barata la comida. A la hora de presentar las exposiciones yo conseguí una ayuda particular que se repartió equitativamente para el montaje. Es más: la relación con el exterior supuso cierto volumen de compras a los artistas, y uno de ellos, Alberto Mañero, daba tres veces a la semana clases de dibujo. Yo tuve la satisfacción de cumplir el reglamento y montar con pocos medios, pero con muchísima ilusión, dos exposiciones.

Yo no podía ni debía inmiscuirme en directrices técnicas. Sí me interesó fomentar la práctica del dibujo y muy especialmente el álbum de cada uno sobre Roma y sobre las ciudades visitadas. Una tradición de la Academia —el dibujo en común sobre modelos— resulta hoy imposible por la escasez y la carestía: aquello de los modelos ofreciéndose en las escalinatas de la plaza de España ha pasado a la Historia. Hubo modelos voluntarias... e intercambiables. Lo del dibujo permitió también un cierto estímulo para la venta. Se dio un gran impulso al grabado, pues la pensio-

nada de tal especialidad facilitó la práctica de todos, que culminó en el cursillo de Dimitri, gran grabador, y de Antonio Gállego, historiador del grabado.

Durante cuatro años he puesto singular empeño en que la Academia cumpliera una misión de política cultural, de presentación en Roma de realidades artísticas españolas. El Apéndice con la lista de Exposiciones, Conferenciantes, Huéspedes de la Dirección, Conciertos y Obras en la Academia me parece bastante revelador. Por parte de la Embajada, y a través de la oficina cultural, el estímulo fue constante. Aprovechamos al máximo el presupuesto, pero justo y obligado es mencionar y agradecer las ayudas del Ministerio de Cultura. Ciertamente que la Academia logró ser protagonista en la vida artística romana; las frecuentes visitas de Argan fueron todo un símbolo. Fue para todos nosotros motivo de buen orgullo la concesión a la Academia del premio "Europa". Debe tener en cuenta que la Academia carece en absoluto de personal auxiliar; sin el constante desvelo, sin la entrega total del Secretario, Antonio Navarro Linares —del matrimonio Navarro Linares en la expresión justa—, sin su conocimiento a fondo de la vida italiana, de la romana especialmente, la tarea hubiera sido imposible. La concesión de la Medalla de Oro de Roma tuvo caracteres de acontecimiento. A propuesta de la Embajada los dos fueron condecorados con la Orden de Alfonso X el Sabio.

Capítulo fundamental ha sido el de los huéspedes. Todo debe decirse: al no haber presupuesto especial para este capítulo los "huéspedes de la Academia" eran invitados del Director. Basta leer los nombres que van en el Apéndice. El enriquecimiento para pensiones y becarios fue vivido y agradecido hasta el fondo. Puede parecer ocioso responder a la siguiente pregunta: ¿No suponía todo eso un gran despliegue de gastos para la obligada vida social? Pues no, porque creo que juntamos austeridad y gracia. Una vez al mes, poco más o menos, chocolate con churros y picatostes, y en torno a eso los más empingorotados poniéndose como titos. En verano, sangría y tortilla. Y la tertulia casi diaria en mi casa, y abajo y arriba, como proa de barco o como marco único al panorama más ilustre del mundo. Después de Roma, todo se mira de otra manera.

## A P E N D I C E

### EXPOSICIONES

Dos Exposiciones de los pensionados.  
Grabados de Picasso.  
Gaudí.  
Dibujos de Maratta.  
Dibujos españoles del siglo XVII.  
Las cosas del campo.  
La España románica.  
Pintura española contemporánea.  
Restauración del templete del Bramante.

### CONFERENCIANTES

Federico Sopena.  
Joaquín Rodrigo.  
Julio Caro Baroja.  
Manuel Basagoda.  
José Ramón Encinar.  
Alfonso E. Pérez Sánchez.  
Julián Gállego.  
Antonio Gállego.  
Dimitri.

### HUESPEDES DE LA DIRECCION

Federico Mayor Zaragoza.  
Luis Díez del Corral.  
Fernando Chueca Goitia.

Julio Caro Baroja.  
Eugenio Montes.  
Enrique Pérez Comendador.  
Genaro Lahuerta.  
Alfonso Pérez Sánchez.  
Julián Gállego.  
José María Valverde.  
José Luis Yuste.  
Enrique Sánchez Pedrote.  
Ramón González Amezúa.  
José Luis Rodrigo.  
Ernesto Halffter.  
Cristóbal Halffter.  
José Ramón Encinar.  
Rosa Sabater.  
Joaquín Díaz.  
Alvaro Martínez Novillo.  
Franco Donatoni.  
Guillermo de Osma.  
José M.<sup>a</sup> García de Paredes.

## CONCIERTOS

### ESTRENOS DE LAS OBRAS DE PENSIONADOS DE MÚSICA:

Alejandro Yagüe, José Luis Turina, Miguel Angel Montín Lladó y Manuel Seco.

### CONCIERTOS:

Coro de la Academia de Roma.  
Ana María Guijarro y Luis Diego.  
Rosa Sabater.  
María Rosa Calvo Manzano.  
Cuarteto de Madrigalistas.

## MAYO MUSICAL 1982:

- 1) Antonio Baciero.
- 2) José Luis Rodrigo.
- 3) Cuarteto de Madrigalistas.
- 4) Homenaje a Petrassi.
- 5) Estreno mundial de *Concierto para violín*, de Fernando Sor.

## OBRAS DE LA ACADEMIA

1977-78. Terminación y remate de las obras de restauración del templete de Bramante y pago total de las mismas.

1979. Colocación de rejas y puertas de hierro en todo el patio del templete (parte que corresponde a la Academia).

Arreglo, pavimentación y pulido del piazzale interior del jardín de la Academia.

Nueva iluminación de la Sala de Exposiciones de la Academia y galerías de la misma en la planta noble.

1979-80. Nueva pavimentación del *office* de la Academia y pintado del mismo.

Pintado de la escalera principal de la Academia.

Pintado y restauración del apartamento del Secretario.

1980. Obras de consolidación y mejora en el Estudio del Pensionado de Música.

1981. Pintado y arreglo de la Sala de Exposiciones de la Academia.

Restauración y pintado del Claustro de la Academia.

Obras para dotar de nuevos servicios para el personal de la Academia.

BUSTO DE SU SANTIDAD JUAN PABLO II

POR

JUAN DE AVALOS







**L**A Nunciatura Apostólica me había participado que el día 20 de mayo, me refiero al año 1981, tenía designada la audiencia con el Papa para poder concertar que me posase para realizar la media estatua que una entidad oficial me había encargado para ofrecérsela. Pero el día 13 de ese mismo mes el Mundo Cristiano se estremeció al conocer el atentado que había sufrido Su Santidad y yo me quedé desolado porque nadie sabíamos como iba a evolucionar del desgraciado accidente. Dios quiso que las cosas se resolvieran bien, que El salvara su vida, volviendo en mí la ilusión para realizar la obra.

En la segunda audiencia en Roma, no fue como el anterior año se había proyectado, sólo estuve pocos minutos con El y en la Audiencia General estuve estudiando y observando sus gestos y actitudes para que ese gratísimo recuerdo que me dejó y las palabras de aliento que recibí pudieran servirme para cumplir con el compromiso contraído de hacer una obra digna y a la altura del honroso cargo, éste sería como homenaje de Sus Majestades los Reyes de España, siendo entregada durante su visita.

Por lo tanto esta obra realizada con el recuerdo de la figura física y espiritual del Sumo Pontífice cumplió, dentro de mi modestia, con el propósito que Sus Majestades los Reyes tenían, siéndole entregada el día 2 de noviembre en el Salón del Trono del Palacio Real como homenaje del pueblo español. Sintiéndome halagado con su efusiva atención hacia mi persona y obra, diciéndome cuando fui presentado a El por Sus Majestades: “Sí, lo recuerdo, es además autor de muchísimas obras más importantes que esta”, bendiciendo mi propósito de lucha, mi obra, a mis familiares y a mí.



APUNTES PARA EXPLICAR UN RETRATO

POR

ALVARO DELGADO



NUESTRO compañero Luis Cervera me pide unas letras en las que explique cómo llevé a término el retrato de R. G. Amezúa que aquí se reproduce. Quiere que cuente lo que me llevó a pintarlo, qué pensaba mientras se precisaba en el lienzo, los temas de conversación que animaban las “poses” y cuál ha sido el concepto en que me he apoyado para pintarlo como lo hice.

Por aquello de zapatero a tus zapatos, creo que el pintor debe de pintar y basta. Y creo, como Ortega, que es decepcionante, con frecuencia, escuchar a un artista hablar de su obra, oírle exponer sus intenciones y comprobar lo poco que se ajusta a aquello que hace con lo que dice; la distancia que suele haber entre lo que dice y aquello que sale de sus manos. Esta creencia me hace evitar en lo posible hablar de lo que pinto, pero la presión cordial de Cervera es irresistible y me obliga a responder a lo que pide e incluso, no por vez primera, exponer algunas ideas sobre el tema, que pueden aclarar o quizás, como temía D. José, confundir a quienes crean que existe identificación entre la obra y la teoría que pretenden explicar. Todo ello de manera evidentemente deshilvanada por culpa, en parte, de que el tiempo de que dispongo no es mucho, y en parte porque escribir no es lo que más fácilmente hago.

Lo que mueve la curiosidad del Señor Censor por saber de qué hablaba con Amezúa mientras trabajaba en esta obra es que él tiene un estupendo recuerdo de sus conversaciones con Enrique Segura cuando le pintaba el buen retrato que conocemos. Pero siento decepcionarle. He hablado mucho con mi efigiado, pero no durante las “poses”, ya que no me ha posado. Es un retrato, como diría un cazador, al acecho. Un acecho largo y curioso que ha durado años y que se ha sucedido durante los lunes académicos.

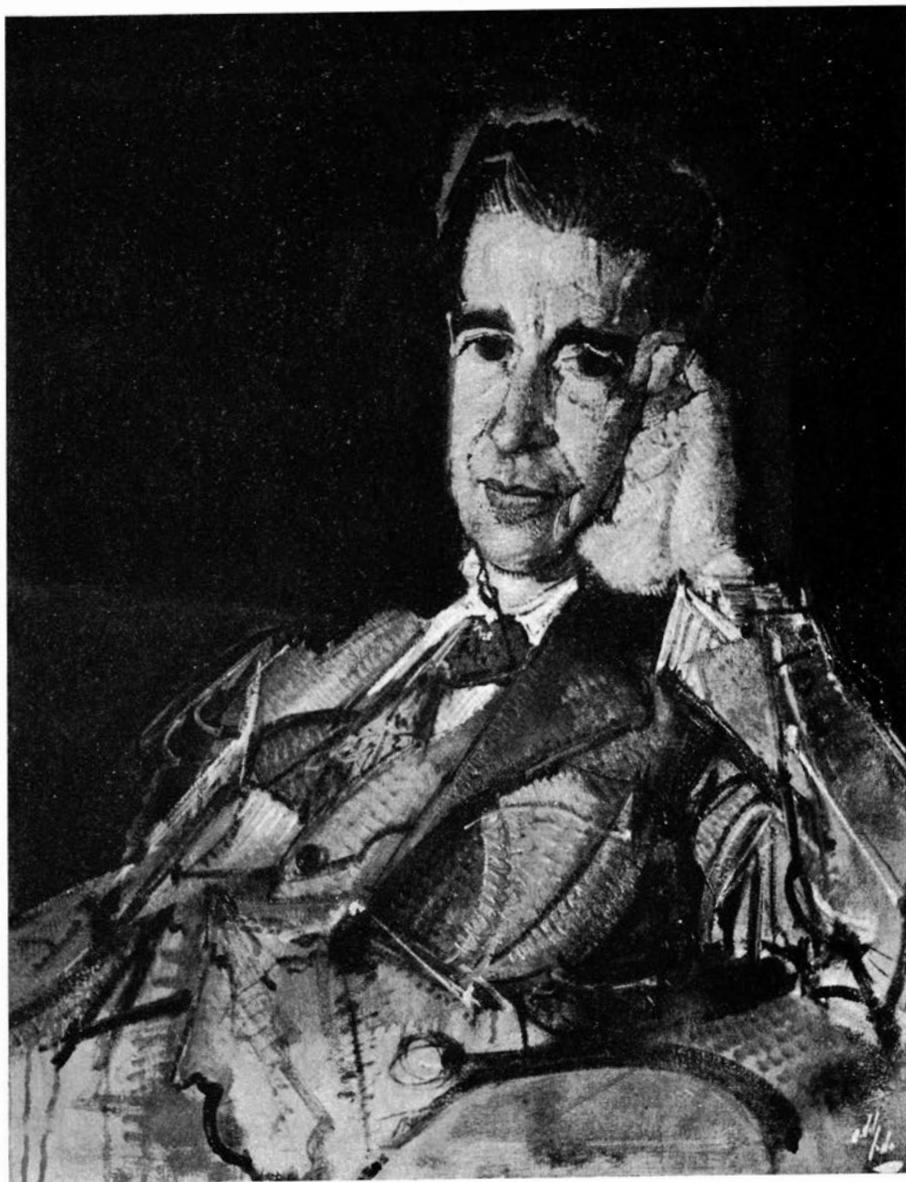
En el que la víctima, como en todo acecho, no ha sido advertida. Esto, algunas fotografías que le he tomado, varios apuntes previos, cenas compartidas, alguna observación hacia su variada personalidad y mi interés por el retrato, sobre el que frecuentemente me hago preguntas, son los ingredientes que mezclados utilicé y de los que había de salir la fijación plástica de una imagen determinada. Que esto haya sido o no conseguido es lo discutible.

La inclinación del hombre a dejar señal de su imagen singular ha hecho que el retrato ocupe un lugar constante e importante en la creación artística. Desde las máscaras mortuorias del neolítico hasta los retratos de Sutherland parece ser que aspiramos a que nuestro paso por este mundo no quede sin señales de la huella de quiénes y cómo somos fisonómicamente. Quizá esto sea indicativo de complacencia con nosotros mismos, al sabernos únicos, o quizá un deseo de perpetuar, de que no muera en algún modo el recuerdo de quienes amamos o de quien ha sido autor o protagonista de un hecho excepcional. Otras veces es la singularidad del aspecto, en determinadas situaciones de simpatía, afecto o de rareza lo que puede llevar a un artista a desear hacer el retrato de determinada persona y a elegirla para ello.

En mi discurso de ingreso en la Academia señalé, de manera esquemática, que esa inclinación ha dado lugar a diversas teorías y opiniones sobre el tema y que en mi modesto juicio éstas podrían encajarse en tres tendencias claras:

1.<sup>a</sup> La del retrato halagador que muestra una imagen ideal del retratado y en la que el artista o bien ofrece un aspecto altamente mejorado del modelo, o bien sirve la aspiración de éste creando una obra ideal según sus indicaciones —en las que pueden no faltar las referencias y los símbolos de la clase social a la que pertenece, o de su profesión, o de las hazañas políticas o militares que haya acometido, o de hechos de su vida que se entienden como excepcionales;

2.<sup>a</sup> Aquella que llamaba el retrato ecléctico, que es frecuente en nuestra literatura desde el Lazarillo hasta Galdós, donde se fija una imagen sin



Retrato del Excmo. Sr. D. RAMÓN GONZÁLEZ DE AMEZÚA  
por el Excmo. Sr. D. ALVARO DELGADO.



distorsiones, se retrata el ambiente a que pertenece, sin interpretaciones subjetivas y sin exageraciones ideales; y

3.<sup>a</sup> Aquella otra que, según las palabras de Diderot en boca de Maurice Quentin de La Tour, ha dado lugar al llamado retrato psicológico: “Ellos creen que yo no tomo más que los rasgos de sus caras, pero yo desciendo al fondo de los mismos sin que lo sepan y los capto en su totalidad”...

Hoy añadiría una cuarta implícita en mi comentario anterior, pero creo que no suficientemente precisada: la que sacrifica la identificación formal del modelo al estilo, primando en ella la calidad artística sobre la referencia testimonial, como ocurre en el retrato de *Ambroise Vollard* pintado por Picasso en su época cubista. Desde el impresionismo hasta nosotros gran parte de la plástica ha ido por ese camino, evidenciando que el juicio último de valor nos lo da la excelencia artística de la obra y no la fidelidad al modelo. Realmente nunca sabremos si la *Gioconda* se parecía al retrato que pintó Leonardo ni si *Pareja* era como Velázquez le hizo, aunque sospechamos que sí, y realmente tampoco nos importa mucho que sea así para que juzguemos estos cuadros excelentes.

Cualquiera de estas maneras de entender el retrato ha dado obras magníficas en pintura. Rubens, pese a no estimarlo (carta dirigida al secretario del Duque de Mantua), y Van Dyck pueden ser un buen ejemplo de excelente pintura cortesana.

De la segunda manera Franz Hals. Y desde luego, en parte, Velázquez (y digo en parte porque sus retratos reales tienen una dignidad que no supongo en los modelos, evidenciando un deseo de agradecerles. No es así en los del Conde Duque, en el de Góngora o en el de Martínez Montañés. Y aún menos en la serie de bufones y enanos). La pintura naturalista del siglo pasado eligió también este camino en el que Courbet afirma “su voluntad de practicar un estilo realista por observación y poético por la calidad de la ejecución”. Manet, en esta línea en el retrato de Emile Zola, apunta un concepto de color plano que abre nuevas posibilidades a la pintura moderna del tema.

Goya puede ilustrarnos la tercera, y siguiéndole en su buceo psicológico, donde barrunta al hombre de hoy, pasamos por el expresionismo, en principio perplejo y después irritado socialmente, pasa asomarnos a los modelos de Bacón, descompuestos por presiones morales, quien no desdeña las señales más impúdicas para llevar el retrato lejos.

La cuarta manera la ejemplarizarían Cezanne y Picasso, evidenciando la creciente inclinación a independizar el lenguaje pictórico hasta convertirlo en abstracto. En sus retratos no hay indicaciones de la condición social del modelo, ni la referencia objetiva formal y tampoco se le analiza psicológicamente. Simplemente se le pinta. El problema no lo plantea el retrato, lo plantean el cuadro y sus soluciones. Y éstas son las mismas que exigen el paisaje o la naturaleza muerta. El forcejeo con el modelo para aprehenderlo pasa a ser un forcejeo con el cuadro para realizarlo. En la demanda de libertad el pintor ha roto la servidumbre del parecido o lo ha reducido a signos imprescindibles y casi taquigráficos. A lo mínimo.

Alguien hay que no encaja en todo esto. Es uno de los más grandes: Rembrandt. Retratista brillante desde sus comienzos, lo que le hace tener muchos encargos, deja más tarde esta tarea a sus discípulos, aun cuando él los firme, para encararse consigo mismo frente al espejo, como Jacob se enfrenta con el Angel, en busca de la identidad. Este gesto ha sido precedido de una clara preferencia que había de llevarle a ello. Versado en las Escrituras y en el Evangelio, “persigue con el pincel a todos los que están al margen de la decencia burguesa, a los judíos, los pobres, los ocultos, los sectarios”, a quienes identifica como hermanos. Y esto le lleva fatalmente a encararse con su propia imagen preguntándose: “¿quién?” y “¿por qué?” Es curioso comprobar como se toma el pulso en los sesenta autorretratos que se le conocen, en los que cada vez es mayor lo grotesco y la miseria, y como apoya los talones en la más suculenta pintura imaginable para debatirse con el silencio que responde a sus preguntas. Asume la defensa del Hombre con mayúsculas, no frente a la muerte que se ha llevado a Saskia y a Hendrickj, sino frente a la vejez y la soledad. Y parece repetir triste y obstinadamente: “¿es necesario?”, aterrado ante el implacable transcurso del tiempo que degrada y no retorna. Lo ve lúcidamente

en el cristal del espejo. Por ello se ha elegido como modelo, prescindiendo de cualquiera, ya que la libertad de escrudiñar no debe de quedar coartada.

Su gran originalidad es haber convertido una de las formas del retrato, el autorretrato, en testimonio único del desamparo humano.

Ahora bien, un retrato, se haga como se haga, describe a una persona, y para que sea eso, retrato, tiene que asemejársele, pues de otro modo es una obra de arte mejor o peor, pero no es un retrato. Y por contra, no basta que la imagen esté fielmente descrita para que se convierta en arte. Es necesario las calidades que se exigen a otro tipo de tema para que nos parezca estimable como obra de creación. Y es precisamente el intento de sumar estas dos condiciones lo que hace del retrato un motivo más difícil que otros.

Por formación y convicción me encuentro entre aquellos que se inclinan a ahondar en la psicología del modelo intentando penetrar en su intimidad a través del gesto, sorprendiéndole, advertido que esto conlleva el riesgo de un exceso de interpretación subjetiva y que puede llevarnos a la caricatura. Para ello prefiero, a la “pose”, el trato y la familiaridad, ya que la experiencia me dice que aquélla resta naturalidad al modelo, quien al sentirse observado no ofrece esa “totalidad” de la que habla La Tour.

Suelo elegir a quien pintar siempre que puedo. Lo hago por simpatía formal al preferir unas fisonomías a otras, con la garantía de que esto me da una libertad que no me permite el encargo y me libera de la enojosa posibilidad de que el modelo o alguien próximo a él vigile y opine sobre lo que hago antes de que esté concluido el cuadro, coartándome.

Durante las sesiones académicas me siento frente a R. G. Amezúa desde hace años, lo que me ha permitido observarle con toda tranquilidad. Su característica longilínea ha sido una tentadora invitación para el intento de pintarle. Hemos tenido encuentros amistosos, conversaciones largas e intercambio de opiniones, coincidentes con frecuencia y otras discrepantes. Es un hombre longínquo, de silencios largos, lecturas oportunas y muy eficaz administrador—uno de los mejores que ha tenido la Academia—. Y su capacidad para convertir en realizaciones proyectos que en principio parecen muy difíciles sorprende. Es muy buen organista, y oírle hablar de

música supone un regalo espiritual, y esto puede ocurrir en el más insólito lugar, quizá en el pequeño comercio del pueblo marinero donde pasa el verano, mientras quien le escucha se prueba unos zapatos. Incluso hace amena la exposición de un estado de cuentas. Como señal de esa doble personalidad artística y administrativa le he visto apearse de gestos que hacían suponer un trance místico para informar de situaciones económicas óptimas, creándonos la ilusión de que uno de los caballeros del *Entierro del Conde de Orgaz* abandona el trascendente sepelio para explicarnos cómo Andrés Núñez de Madrid, Párroco de Santo Tomé, hace cuentas con el dinero de la feligresía para pagar el cuadro de Domenico Theotocópulo.

Pero también se le puede encontrar bajándose de un automóvil último modelo con atavío de personaje de Scott Fitzgerald y atravesar el portal de su casa de Ribadeo atendiendo al interlocutor e informándole de las últimas noticias políticas con gesto tal que nos hace preguntarnos dónde dejará la raqueta.

Alguna vez le he sorprendido y he sido sorprendido cuando, yendo a visitarle, la sirviente me ha introducido hasta el fondo de un gran salón donde Amezúa, abstraído, ensayaba en el órgano. Y en plena galaxia de creación no advertía mi presencia, convirtiéndome en el privilegiado y único espectador de un particular momento. Señalo que era un momento inolvidable donde mi curiosidad acechadora era generosamente regalada.

Una vez comenzado el retrato lo resolví en tres o cuatro sesiones. La idea de cómo hacerlo tardé bastante en gestarla, pero la realización fue rápida. Algunas semanas después de darlo por concluido volví a verlo y no me gustó, lo que me sucede con más frecuencia de lo que quisiera. Y decidí retocararlo. Por esto prefiero retener la obra algún tiempo. El parecido no es fácil de conseguir y puede depender de muchas cosas que no se ven en las primeras miradas: acentuar un rasgo, subrayar cierta asimetría, acusar un ritmo en la composición que se adecúa más con el carácter del retratado... A veces una pincelada inoportuna destruye una labor metódica. Un trabajo excesivo, un excesivo dibujo, puede dar una dureza al trabajo que desvirtúa el parecido que se ha conseguido en el boceto. El color es también muy importante, y es necesario hallar aquel que signifique

mejor lo que hacemos; cuando operamos con la idea de que lo que estamos haciendo es sobre todo un cuadro, hemos de pensar en la solución del fondo, que se ajuste al resto de la tela. Que tenga su sentido en ella. Lo mismo ocurre en la caligrafía de la pincelada y con las texturas de la materia.

Sometí el cuadro a varios retoques en sesiones distintas. Al cabo de unos días dudaba entre dejarlo o comenzar de nuevo en otra tela. Opté por dejarlo con la esperanza de algo que conocen los pintores y que es aquello de que en ocasiones los cuadros se terminan solos. Algo misterioso, pero ocurre, y lo sabemos porque hemos pasado por esa experiencia repetidas veces. Y creo que eso es lo que ocurrió. Lo que ya no sé si fue para bien.



EL PROFESOR DON DIEGO ANGULO GALARDONADO  
CON EL PREMIO ELIE FAURE

POR

JUAN JOSE MARTIN GONZALEZ





Busto del Excmo. Sr. D. DIEGO ANGULO IÑIGUEZ,  
autor el Excmo. Sr. D. JUAN LUIS VASSALLO PARODI.



EN diciembre de 1982 D. Diego Angulo Iñiguez ha recibido el valioso premio Elie Faure, concedido por el Institut du Pinturologie de París en atención a su libro *Murillo*. El mérito que este hecho encierra motiva estas líneas de encomio de una de las personalidades cimeras de la cultura española contemporánea.

Puede decirse que este libro representa la culminación del saber de D. Diego Angulo, acreditado en tantos trabajos, pero aquí condensado en una obra monumental. El pintor ha encontrado su mejor conocedor en un andaluz muy vinculado a Sevilla y universal por sus conocimientos y talento. Se dirá que los libros no se escriben por meras razones de vecindad, pero no hay duda de que toda investigación requiere un proceso de encendido, y en este la estancia del profesor Angulo en Sevilla ha tenido que resultar el germen del libro. Su vida madrileña después, las tareas de la enseñanza universitaria que D. Diego hacía vivas ante los mismos cuadros, la pertenencia al Patronato del Museo del Prado y posteriormente la dirección del mismo, lógicamente han sido circunstancias que han favorecido la realización de esta obra. Si lo recalcamos es porque se trata de un libro de todo punto excepcional.

Dentro del vastísimo campo de estudios del autor, no hay duda de que la proporción es mayor en el campo de la pintura; y a su vez el siglo XVII el predilecto.

Mientras goteaba incesantemente la investigación del profesor Angulo, se sabía que preparaba una obra dedicada a Bartolomé Esteban Murillo. Se conocía incluso que la tenía lista para la imprenta. Había ansiedad por verla. Espasa-Calpe nos la presenta en tres volúmenes pulcramente editados.

El autor ha tenido desde el principio la certeza de que su ingente esfuerzo estaba justificado. No se trataba de exaltar o meramente de vindicar

a una figura discutida. La cuestión era si la empresa estaba justificada. Lo que interesaba saber es cómo ha quedado Murillo después del libro del profesor Angulo, aunque ciertamente es oportuno tener presente lo que el pintor representaba antes. Al igual que otras personalidades de la Historia del Arte, la estimación de Murillo ha sufrido vaivenes. Exaltado hasta comparársele con Apeles en su época, el siglo XVIII y especialmente los pintores ingleses hallaron en Murillo fecunda inspiración para sus lienzos. Una buena parte del encanto de Gainsborough quedaría desprovisto de explicación sin Murillo. El positivismo del siglo XIX dañó la fama del pintor no por otra razón que la abundancia de cuadros "devotos". En los últimos decenios del presente siglo la cotización de Murillo experimenta un alza. Hoy gracias a Angulo puede afirmarse que es el gran pintor español después de El Greco, Velázquez y Goya.

Esta conclusión se desprende tras la lectura de la obra, que viene a ser una serena invitación a admirar los cuadros. Hay de un lado una explicación histórica y científica de lo que son sus cuadros, pero de otro una valoración estética de su pintura. Porque un cuadro lo es por su tema, su composición, sus fuentes inspiradoras, pero aparte de todo ello por lo que representa la superficie pintada, considerada con criterio formal. Aun para el más agnóstico de los críticos la técnica de Murillo, la aplicación de su pincelada, el concepto de la luz y el escogimiento de los colores tienen peso propio. Si en nuestra época pasamos por encima de los temas, buscando deleitar nuestra visual, tenemos que reconocer que la mesa que Murillo nos ha servido ofrece todos los condimentos para el más exigente degustador. Esto es aún más meritorio por el hecho de que el crítico español tiene mayor vocación para lo erudito, y Angulo, siéndolo de primera magnitud, es a la vez uno de nuestros más exquisitos exégetas de la buena pintura.

Un historiador del arte de nuestra época haría mal prescindiendo de los factores sociológicos que constituyen el marco de cualquier biografía. Murillo ha sido buscado afanosamente en sus andanzas, de colación en colación. Quedan recogidos múltiples pormenores de su periplo. Y por supuesto se reafirma la idea de que su pintura, esencialmente religiosa, fue sinceramente sentida por aquel hombre que hizo conciliable el arte con

la práctica de las virtudes cristianas, que le llevaron hasta la afiliación a la Orden Tercera de San Francisco y a la Hermandad de la Caridad. La crítica social del arte hallará el testimonio de coincidencia entre lo que el artista pintaba y lo que ardía en su corazón. Bajo el mismo prisma hay que considerar su escapatoria hacia el tema profano; los niños del pintor no son una concesión paternalista, sino la viva transcripción de un espectáculo callejero que en medio del anecdotismo recoge un poco del alma popular sevillano, con donaire y picardía.

El catálogo da la medida de la titánica empresa. Todo cuanto puede recoger una ficha referente a un cuadro está ofrecido al lector. Piénsese que esta labor ha habido que hacerla con unas dos mil quinientas obras; aplicando un cedazo muy tupido, pero siempre flexible, Angulo ha seleccionado como seguras unas cuatrocientas cincuenta obras. De las demás se dan razones que precisan su proximidad o alejamiento del pintor. La sistematización del catálogo se apoya en las series y en los temas. De esta manera se justifican las razones que motivaron los encargos. Pocos artistas han recibido comisiones de obras tan densas. Eso entraña, aparte del valor del cuadro, la estimación del emplazamiento y la interrelación dentro de un programa de conjunto. Los temas, por otro lado, ofrecen asimismo la incesante inquietud de Murillo para indagar en los campos de la creación.

La estimación de un artista no puede descansar en la simple aceptación por parte de una minoría influyente. Con ésta contaba la causa de Murillo. Ahora poseemos el gran aparato crítico aportado por el profesor Angulo. El pintor ha quedado juzgado por una de las plumas más autorizadas de la Historia del Arte del siglo xx. Esto da pie para que dediquemos unas palabras al propio autor analizando lo que representa.

El profesor Angulo ofrece un *cursus honorum* excepcional. Su paso por la Universidad de Berlín le ha dado sin duda ese sentido de historiador pertinaz hasta el agotamiento. Orientaciones metodológicas de nuevo cuño penetraron por esta vía. Su larga estancia en América le permitió, en época ya bastante lejana, avanzar en los estudios del arte de aquel continente. Nuestra obligación para con América ha quedado generosamente cumplida por Angulo a través de su *Historia del Arte Hispano-Americano* (obra

compartida con aquel excelente catedrático que fue D. Enrique Marco Dorta).

La metodología iconológica, de la escuela de Warburg y propugnada por Panofsky, puede decirse que se introduce en España con el estudio de Angulo sobre *Las hilanderas*. La revista *Archivo Español de Arte* ha sido en sus manos una verdadera atalaya de la bibliografía española en materia artística. Se ha especializado y ha obtenido la máxima reputación por la variedad y altura de sus artículos. Con asiduidad el profesor Angulo llamaba la atención en la crítica de libros de las principales novedades. Pero a la vez, como Director del Instituto "Diego Velázquez", del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, ha propiciado la publicación en el seno de esta entidad de obras sobresalientes.

Otra parcela de la actividad del profesor Angulo que debe estimarse: su capacidad para formar discípulos. No desearía enumerar a los que pertenecen al profesorado universitario o centros de investigación, como el propio Consejo Superior de Investigaciones Científicas, porque sería empeño largo, ni tampoco pasar revista a la larga serie de tesis doctorales por él dirigidas, por igual razón. Baste saber que su labor en este campo es inmensa y que su influencia va más allá de aquellas personas directamente formadas a su lado.

Por todo ello la Universidad, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, las Academias de la Historia y de San Fernando, el Museo del Prado y sin duda muchas más instituciones son inmensamente deudoras de la labor ingente del profesor Angulo.

NOTA: El libro que ha motivado este comentario, firmado por D. Diego Angulo Iñiguez, ofrece estas características:

#### MURILLO.

Tomo I. Su vida, su arte, su obra. — Tomo II. Catálogo crítico. — Tomo III. Láminas, 1.640 páginas, 28 figuras, 680 láminas en negro y color. Editorial Espasa-Calpe. Madrid, 1981.

EL TRAJE DE LAS MADRILEÑAS EN LOS CUADROS  
DE GOYA

POR

MANUEL COMBA SIGÜENZA



**E**L asunto que he escogido para este artículo es el del título más arriba indicado, porque ninguno como este gran pintor, que tan gloriosamente consagró su larga vida a todas las manifestaciones del Arte, nos legó para el estudio de la indumentaria en su enorme labor soberana, y como sagaz observador de las costumbres, datos sumamente interesantes de este Madrid, donde vivió con pequeños intervalos, desde 1775, en que vino desde Italia por primera vez a la Corte, llamado por Mengs, para encargarle pintar los cartones con destino a la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara; hasta que, ya muy viejo y achacoso, le concedió, como pintor de Cámara, permiso el Rey Fernando VII en 1824 para que pudiese en Francia tomar las aguas de Plombières a fin de mitigar sus dolencias.

En este lapso de tiempo se sucedieron los reinados de Carlos III y Carlos IV, y durante aquellos se verificaron cambios radicales en su pintoresca y curiosa indumentaria, estableciéndose confusiones que es interesante poder poner en claro.

Voy, pues, a exponer, cuidando de llevar en lo posible riguroso orden cronológico en relación de las fechas, en que el más genial de los artistas españoles pintó alguno de sus cuadros y retratos para relacionarlos al describirlos; amparándome con la emoción que habréis de sentir al recordar esas sugestivas obras de arte, en las que al prodigio maravilloso de su técnica sumó Goya esa gracia..., ese sello especial tan típico... que es y ha sido siempre el encanto mayor de las mujeres madrileñas.

Juzgo de interés el que por primera vez se dedique un estudio especial a la indumentaria madrileña en aquella época, en la cual cada región tenía a orgullo no cambiar una sola prenda de sus legendarios trajes; de

tal modo que era cosa fácil, hasta muy mediado el siglo XIX, el poder distinguirlos y clasificarlos con sólo verlos de lejos por la calle. Y porque además, aun cuando naturalmente las modas en las señoras fueron las mismas en toda España, ciertas modalidades diferentes y características fueron sólo patrimonio de las de la Corte.

La perseverancia de Carlos III en corregir las exageraciones del lujo en las repetidas ordenanzas que publicó dieron una fisonomía especial a la indumentaria femenina en su reinado, en la que las altas damas, las señorías y petimetres seguían vistiendo a la francesa, para singularizarse en paseos y saraos, sin dejar de usar en todas ocasiones los trajes nuestros, que el pueblo conservaba, haciendo gala de introducir en ellos detalles pintorescos en los que se acentuaba la nota alegre y colorista.

Para estudiar estos trajes en las obras de Goya tenemos para los populares los cuarenta y un admirables cartones que pintó para la Real Fábrica de Tapices desde el 1776 al 1791, fechas que hay que tener en cuenta por ser muy distintos a los de los cuadros que pintó en los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX, en los que sufrió un cambio radical la indumentaria.

La misma clasificación hay que hacer en los retratos, en los cuales los trajes son todos bellísimos, a excepción de los oficiales y de gran ceremonia de la Reina María Luisa de 1788 a 1789, con el "*panier a coudes*", petillo y cotilla, basquiña de gran vuelo y el voluminoso peinado con la famosa *piocha* de brillantes y el tocado de plumas y plegados encajes, prontamente modificados por esta egregia Señora que desde que casó a los catorce años con su Augusto esposo, siendo Príncipe de Asturias, impuso las modas en España y en muchas cortes extranjeras.

Los peinados fueron de los llamados en "*erizón*", con el que están retratadas por Goya las más nobles damas (a veces adornados a la mitad de su altura con agujones rematados en preciosos engarces redondos de brillantes colocados en forma de diadema o también de lucientes aceros, muy en boga entonces). Otras, las más, sin adorno alguno, como en ese hermosísimo retrato de D.<sup>a</sup> Tadea Arias Enríquez, que viste saya de seda rosa toda cubierta con la de gasa moteada de las de Ferté, avalorada por

la nota negra del cinturón de ancha cinta flequeada y el gran lazo. Sus guantes eran lisos, no de aquellos en que imprimían canciones amorosas con música, palomitas y diversas alegorías sobre la cabritilla.

La XIII Duquesa de Alba, D.<sup>a</sup> María Teresa Cayetana de Silva, cuyo retrato forma parte de la valiosa colección de su descendiente: el ilustre prócer y Académico Señor Duque de Berwick y de Alba, Presidente del Patronato de este Museo del Prado, está peinada de igual modo, y su traje, en el que ya está suprimida la cotilla, marca las nuevas corrientes precursoras de la moda que se inició a últimos del siglo XVIII, puesto que su larga basquiña es ya de menos vuelo y solo ligeramente plegada a la cintura.

Las majas vestían con sus ligeras pañoletas cruzadas sobre el talle, y además, como dice el sastre del sainete de D. Ramón de la Cruz *La Casa de Tócame Roque*:

“La basquiña  
de “moer” con los dos flecos;  
la cofia con aquel lazo  
de varas de cinta ciento;  
la rica mantilla de  
“labirinto” con el negro  
pispunte en el fistonado”;

y lujosos jubones de talle muy bajo, con haldetas, petillo y cintas de varios colores con grandes lazos; y las mangas hasta el codo, de las llamadas de “martillo”.

Entre las señoras, además del *desabillé*, voz francesa aceptada con distinta ortografía en nuestro Diccionario de la Lengua, fue gran moda las batas abiertas por delante para dejar ver el *guardapiés* o *zagalejo*, que eran de dos clases, según el uso que de ellas hacían, por la mayor o menor etiqueta con que hubiesen de vestir. Las que denominaban *batas largas*, o sea, de gran cola, que usaban para salir de visitas y a las funciones de teatro, para diferenciarlas de las *cortas*. Bien entendido, dadas las modas

actuales, que eso de “corto” era relativo, puesto que apenas dejaban ver los pies hasta el tobillo, como lo demuestra el notable retrato de la que fue cuñada de Floridablanca: D.<sup>a</sup> Ana de Pontejos, Marquesa de Pontejos, que posee la señora Marquesa de Martorell, y cuantos pintó aquel genial artista por aquellos años.

El nombre de *bata* no es más que una adaptación a nuestro idioma del apellido del pintor favorito de la Corte de Luis XV Jean Antoine Wateau, por ser éste el que por embellecer un tanto a las damas, que sufrían a veces ahogos y hasta desmayos, creó la *robe volante*, en la cual había un gran pliegue por la espalda, que comenzando desde el cuello y reuniendo la amplitud de la tela de los costados caía en artístico plegado hasta el suelo.

A esta creación de tan buen gusto la conocieron con el nombre de “*Plis Wateau*”, siendo aceptada en Francia por todas las damas por serles muy fácil así vestidas el llevar más floja por detrás la cotilla, conservando aparentemente la misma rigidez por la cintura y el pecho.

Wateau, el pintor exquisito, pleno de poesía y de elegancia, no pudo imaginarse, al tener la feliz idea de dotar a los bellos modelos habituales de sus cuadros de un nuevo vestido que les daba una encantadora silueta, que su nombre había de perpetuarse y hacerse tan popular en todas partes; tal vez más que por su gran talento de artista, por el entusiasta agradecimiento de las damas, al librarlas de la tortura de las rígidas e insoportables cotillas, llenas de ballenas y respuntes, que terminaban por delante en forma ligeramente redondeada en su extremo, para dulcificar, en tanto, las molestias que producía su exagerada presión.

A las cotillas, adecuadas para los grandes escotes, tan de moda en la Corte, las llamaban de “*despeñadero*”, escribiendo en 1788 un autor a propósito de éstas:

“—¿Y qué deberá decirse de las de “despeñadero? ¿Podría nadie persuadirse que el llevar el pecho descubierto—el sexo más delicado en países destemplados, sin abrigo—deje de producir enfermedades peligrosas?”

Esto de “*despeñadero*”, si era en el sentido “del riesgo o peligro a que alguien se expone”, está bien aplicado el sustantivo, porque significaba atender a lo que se exponían por lucir sus encantos las señoras de aquel tiempo, pues no es creíble aludiesen al azar que pudieran correr los petimetres ante la bella ponderación de líneas que mostraban con esas —según ellos— escandalosas modas.

Con ese empecatado escote de que tanto llegaron a preocuparse, aun cuando fueron mucho mayores los de la época de Felipe V, retrató Goya a su protectora, la Condesa-Duquesa de Benavente, de modo magistral, por su técnica y el encanto de su conjunto, luciendo un voluminoso sombrero, adornado de florecitas, anchas cintas y plumas, siendo además interesante la novedad de su peinado.

Las diferentes formas de estos sombreros y de las “*escofietas*” se pueden estudiar en los retratos oficiales de la Reina; en el de la Duquesa de Alba a los veinte años, de medio cuerpo, con una llave en la mano izquierda, y en el de la Marquesa de Pontejos que antes hemos citado.

No fue moda aceptada por las señoras, más que para muy contados casos, esto de los sombreros, por tener que peinarse, especialmente para lucirlos cuando paseaban por el Prado en sus carrozas, o iban a algún baile serio, donde recibían con toda ceremonia y cumplimiento<sup>1</sup>, prefiriendo el velo y la mantilla.

En cambio los *sombreritos*, como los llamaban por broma, eran uno de los apasionamientos de las jóvenes adineradas, que sin derecho a tratamiento de *Usías* o *Señorías*, o al afrancesado de “*Madamas*”, se las conocía como a las que cuidaban más de su atavío personal, siguiendo a ciegas las modas de París, con el epíteto de *petimetas*, apareciendo siempre en saraos, visitas y paseos prendidas y tocadas con lo más estafalario y caro, importado por modistas francesas, que serían las primeras en burlarse de aquellas insustanciales damiselas, repudiadas por instinto por el pueblo, que no aceptaba en esto nada que no fuese de pura cepa española.

El tocado típico de señoras y manolas, que perduró hasta los primeros años del siglo XIX, fue el enorme lazo o cucarda de cintas de colores varios creado por la bellísima tonadillera granadina María Antonia, *La Caramba*,

sobresaliente de Música de la Compañía de Manuel Muñoz en el Corral de la Pacheca, que en el año 1776 ascendió a *tercera de cantado*, cobrando ya nada menos que veintidós reales y nueve más por cada representación.

Gran celebridad adquirió con sus tonadillas, que cantaba de un modo gitanesco e insinuante, con picarescas cadencias y ritmos suyos que hacían olvidar a los espectadores los bandos dictados: “Para el buen orden, sosiego y compostura de las personas que asistían a las representaciones teatrales”, prorrumpiendo en murmullos y aplausos, a pesar de estar ordenado “permanecieran sentados y con el sombrero en las manos todo el tiempo que durase la función, sin poder hacer ningún género de manifestaciones ni pedir se repitiesen bailes y tonadillas”.

No era *La Caramba* amiga de remilgos, y si en los coliseos tenía que someterse a las órdenes y amonestaciones que de la Junta de Teatros recibía, en los paseos lucía en derroche generoso sus gracias picarescas, con vestidos y prendidos que ella misma ideaba, y en los que aunaba recuerdos de peinados y de antiguos trajes españoles, causando admiración y la envidia de muchas damas; lo que no impidió que el enorme lazo, por ella creado y que tomó su nombre, fuese adorno predilecto y de uso general desde entonces hasta los primeros años del siglo XIX.

Fue tanto el éxito de este gran lazo que, olvidando su origen, no vacilaron en ostentarlo empingorotado sobre sus cabellos, como lo llevaba su bravía y un tanto descarada inventora, muchas grandes señoras, y hasta la misma Reina bajo los pliegues de su negra mantilla, concitando con esto el enérgico desagrado de D. Gaspar Melchor de Jovellanos, que escribió una valiente sátira fustigando a las que, a pesar de su alcurnia, no desdeñaban el imitar a *La Caramba*.

Es lástima que Goya no la retratase, o al menos hasta ahora no hay dato absoluto de ello; mas tenemos para conocer las distintas formas que daban a este lazo, entre otros retratos del colosal pintor aragonés, el admirable de D.<sup>a</sup> Rita de Barrenechea, Marquesa de La Solana, Condesa del Carpio, con mantilla blanca, en el que este lazo es de un color rosa pálido, como un rostro exangüe. Viste corpiño y saya de terciopelo negro, calzando zapatos de punta muy aguzada negros también. Este retrato, pintado poco

antes de 1795, en que falleció la Marquesa a los veintiocho años de edad, forma parte de la colección en París del señor Oseistegui.

De dos años después es el interesantísimo para el arte y la indumentaria, joya de la "Hispanic Society" de Nueva York, que dedicó Goya a D.<sup>a</sup> María del Pilar Teresa Cayetana de Silva Alvarez de Toledo —décimatercera Duquesa de Alba—, poniendo su firma invertida en el suelo y la fecha de 1797 para simular pudiese leerla la gran dama, que la señala con la mano izquierda, teniendo la derecha apoyada en la cintura con mucho garbo.

Tiene entre sus negros cabellos el consabido lazo bajo la mantilla, negra como la basquiña, toda guarnecida de "agremán" y encajes, que contrasta con el corpiño de color amarillo, calzando preciosos zapatos blancos bordados, de punta muy aguzada, sobre la calada media de seda.

Esta manera de vestir era la clásica de las señoras madrileñas para salir a pie, cuidando que la basquiña fuese siempre negra, sin adorno de colores, con la mantilla o el manto más o menos tupido de seda o de lana, del que se servían a veces para ir ocultas a las miradas indiscretas, por respetar la pragmática en la que se ordenaba por el Rey Carlos III fuesen vestidas de ese modo, porque según decía en ella: "Es el que era y a sido, de muchos años a esta parte, el traje propio de la Nación".

No es, por tanto, este traje el de maja, que es muy diferente y llamativo, sino el que con más o menos libertades de color en los corpiños y en los lazos era corriente y usual, sobre todo entre las damas de la nobleza de Madrid, poco aficionada a seguir ciegamente las modas que querían imponerles del extranjero.

Hay otro retrato en el que el lazo denominado *La Caramba* luce en todo su tamaño sobre la negra mantilla admirablemente plegada y bien ceñida a la cintura. Me refiero al de D.<sup>a</sup> Narcisa Barañona de Goicoechea, todo él de una pasmosa naturalidad, y que la nota singular de haber puesto Goya su firma en la piedra de una gran sortija engarzada con brillantes. Este hermoso retrato forma parte de la colección Havemeyer de Nueva York.

En todas las hechuras y detalles de los trajes y prendidos que acabamos

de describir ejercía una decisiva influencia la fama de suprema elegancia que tenía, como hemos dicho anteriormente, la Princesa de Parma, María Luisa de Borbón. Dadas las costumbres sencillas del Rey Carlos III y el aislamiento de fiestas y fastuosidades en que procuraba vivir, no es extraño se destacase con mayor relieve la única que realzó con sus galas las solemnidades a que asistía, procurando fijar su atención desde el primer momento sobre su persona y aprovechando cuantas ocasiones se le presentaban para hacerse admirar de las damas de la Corte y de las que veían en ella a la futura Reina.

Cuando a los veinticuatro años de su casamiento fue proclamado Rey, el 17 de enero de 1789, su Augusto esposo, deslumbró a todos con la suntuosidad de su atavío, haciendo desde entonces ostentación de un lujo poco en armonía con la situación porque España atravesaba en aquellos difíciles tiempos.

La fama de sus exquisiteces en el vestir se exteriorizó por algunos reinos de Europa y en los que llegaron a considerarla como la más fastuosa de las Reinas de entonces, imitando y copiando de sus retratos, que tanto se prodigaron, todo cuanto su refinado buen gusto le sugería dentro de aquellos molestos y ridículos atavíos.

Basta hacer un somero estudio de los retratos pintados por Mengs y Maella en los primeros años de su matrimonio, o sea, desde 1765 a 1770; los de Salvador Carmona en 1778, y los grabados por Carnicero del 1782 al 1790; la serie de medallones de los discursos de las Reales Academias con motivo de faustos sucesos. Y ya en los últimos diez años de aquel siglo XVIII, los que el soberano pincel de Goya ha legado a la admiración de los amantes de las artes para darse cuenta exacta de la serie de trajes costosos, y prendidos distintos con que se engalanaba, y de la riqueza de las telas que en ellas empleaba y que hacía tejer en los telares españoles, principalmente en los celebérrimos de Valencia y de Ferté; así como hacía construir las joyas, dirigiendo ella misma los modelos en la oficina de joyería que en el Real Palacio existía, pagados sus hábiles artífices por el Real Patrimonio de la Corona.

Prescindiré de ocuparme detalladamente de todos ellos, labor que hu-

biese resultado interesante, para ceñirme al asunto de este artículo y hacer, por tanto, fijar vuestra imaginación y conocimiento en los tres retratos de la Reina María Luis en traje de Corte que posee este Museo (N.ºs 740-c, 740-e y 740-g), en los que, además de poderse estudiar en ellos estos vestidos en todos sus detalles, tienen el interés para los amantes del arte de que muy acertadamente el inolvidable Aureliano de Beruete, en su admirable libro *Goya, pintor de retratos*, hace la observación de que al pintarlos sintió Goya y expresó en ellos el recuerdo que en su ánimo ejercían los retratos de D.<sup>a</sup> Mariana de Austria con *guardainfante*, de Velázquez, y refiriéndose al del Ministerio de la Guerra, escribía: “Este retrato, recuerdo de un Velázquez en todo, en su disposición, en la colocación del personaje, hasta en su técnica, me demuestra el recuerdo de Goya hacia aquellas obras que tanto le impresionaron. La técnica tan suelta, las tonalidades..., todo está hecho como en memoria de las del gran maestro español”.

En 1788 pintó Goya el maravilloso cuadro del *Duque de Osuna*, al que retrató; el de *D. Pedro Téllez Girón y su mujer D.<sup>a</sup> María Josefa Alonso Pimentel*, y el de la *Condesa-Duquesa de Benavente* (N.º 739 del catálogo de este Museo), con sus cuatro hijos, y que es un prodigio de armonías grises.

Esta ilustre señora viste sobre la estrecha *cotilla* forrada de seda color amarillo rosado, con diez grandes botones de esmalte, un precioso traje gris claro de las nuevas modas un tanto inglesas, teniendo el cuerpo mangas estrechísimas y el vestido, sin adorno alguno, mucho menos vuelo y de forma redonda, que permite ver los bellos zapatos de punta aguzada y alto tacón, con bonitas hebillas de acero.

Riquísimas blondas circundan el escote, sobre un pequeño camisolín de finísimo tul con cuello vuelto, sobre los vuelecillos de encaje, siluetaados de rosa, como los faldoncillos y el bajo de la falda.

Entre sus hermosos cabellos, que cubren por completo las orejas, cayendo en menudos rizos sobre su frente, no hay perla ni adorno alguno, siendo esta la vez primera que dejaron de peinarse con todo el pelo hacia atrás, iniciándose la nueva moda de los rizos, que más adelante, en las

postrimerías de este siglo, habían de sombrear con seductora gracia los negros ojos de las españolas.

En este simpático grupo de familia, que describo, las dos niñas tienen trajes exactamente iguales a los usados por las señoras; hasta con sus emballenadas *cotillas*, con adornos de botones de nácar, sus vuelecillos en el escote y el lazo en el centro del pecho. Sólo se diferencian en el peinado, que es de raya en medio y dos trencitas con lazos reunidas a la espalda.

Los niños, cuyos trajes son de un bello color verde “pistache” grisáceo, ya visten el sayo baquero, la faja de seda de color rosa y el cuello de encaje.

Entre la bellísima colección de cartones de costumbres madrileñas pintados por Goya para que sirviesen de modelo a la Real Fábrica de Tapices, de los que he de ocuparme en otra ocasión extensamente, hay uno que pintó siendo ya pintor de Cámara, en el año 1791, para el dormitorio de los Infantes en El Pardo, conocido por *La gallina ciega*, que se destaca por su técnica, y en el que están representados los diversos trajes usados para jiras y paseos en el campo por las señoras, a excepción de la del sombrero de alas planas y plumas, cual si se hubiera propuesto mostrarlos reunidos en esta bella composición, antes de que cambiase rápidamente y de una manera radical la indumentaria pocos años después.

Cuatro son las que juegan cogidas de las manos de tres jóvenes caballeros vestidos de majos y uno de militar. De ellas, la que está al lado derecho y de frente, tiene una cofia de tules y cintas celestes; el peinado con un poco de flequillo y cocas batidas y ligeramente empolvadas, siendo el jubón de *cotilla* algo puntiaguda, mangas estrechas y lazos rosa en los puños; la basquiña de muselina blanca con tres bullones de tul festoneados de azul, sobre una saya de color de rosa, de corte redondo que deja ver hasta el tobillo los lindos pies, calzados con zapatos de raso liso con grande y cuadrada hebilla de acero. La otra, que puesta una rodilla en tierra separa el rostro para que no le tropiece con el cucharón de palo el joven vestido de majo que está vendado en el centro del corro, tiene también peinado igual, con cofia de tul negro, pañoleta de encaje, jubón amarillo, saya blanca y el zapato de moda de raso rosado y tacón de color

amarillo clarísimo, que contrasta muy donosamente con el rosa y el blanco de la media.

No me detengo a describir las otras figuras una a una, pues es sobrado conocido este modelo de tapiz por su extraordinaria belleza de colorido y composición.

Sólo haré notar en la que está de espaldas, vestida de maja, la tendencia de subir ya en aquel año el talle del jubón de terciopelo grana, con haldetas, chalequillo aparte y vistosas hombreras de felpilla negra y oro, como las bocamangas y todas las costuras, que con la corta basquiña y la redecilla de gran lazo de felpilla amarilla combinada con blanco, color también de los zapatos con grandes hebillas cuadradas, constituye el traje de las que alegraban con su airoso contoneo y su paso seguro y menudito los clásicos barrios de Barquillo y Lavapiés.

Pocos años después, las majas auténticas se recrearon en ir estrechando el vuelo de las sayas, ciñendo la breve cintura con fajas de seda hasta el mórbido seno, como viste la célebre *Maja echada*, de la que más adelante he de ocuparme, para acentuar más las finas líneas de su cuerpo menudo, que había de servir luego de espléndido modelo al pintor aragonés, para legar a la posteridad la racial belleza de sus encantos, en el hermoso desnudo de mujer madrileña, portentosamente dibujado y pintado, que se admira en el Museo del Prado.

Llegamos a los años de 1796 a 1799 en que la indumentaria femenina experimenta un cambio total, aboliendo completamente y sin pretexto alguno de solemnidades ni grandes ceremonias los "*paniers*" o "*tontillos*", las basquiñas ahuecadas, los talles largos encerrados en *cotillas* rígidas y molestas y los peinados voluminosos con prendidos de cintas, plumas y lazos.

La moda de la antigüedad pagana, seguida atrevidamente por las des-cocadas "*merveilleuses*" del Directorio, se generalizó por toda Europa, y la Corte de Carlos IV no fue de las últimas en seguirla.

El hermoso cuadro de nuestro gran pintor que representa a los Monarcas y la Real Familia nos da perfecta cuenta e idea de los nuevos trajes:

sencillos por su forma al par que suntuosos por los ricos tejidos empleados para su confección.

En todos ellos se revela el busto en todo su esplendor, apenas velado por pequeñísimos corpiños muy escotados, con mangas que sólo cubrían los hombros, abrochándose la cinturilla de las basquiñas debajo del pecho y los sobacos.

Para darles mayor ostentación y riqueza y seguir las antiguas prácticas marcadas por la etiqueta, el buen gusto de María Luisa, le sugirió el ponerles encima una sobrefalda de riquísimo tisú de oro o plata, con anchas franjas recamadas, de cuyas mismas franjas son las pequeñas y cortas mangas de la espaldilla, a modo de un manto de Corte, abierta por delante y sólo hasta la altura de la rodilla en el lado izquierdo, para ir gradualmente bajando hasta cerca del suelo por el derecho, con objeto de no cubrir por completo el riquísimo y amplio bordado del delantero de la saya, formando de este modo un conjunto armonioso de color, verdaderamente fastuoso, que recuerda algo los ricos trajes de las patricias del siglo VI del célebre mosaico de San Apolinar de Rávena.

La Reina, que ocupa el centro del cuadro, está vestida con saya de raso blanco de ancha franja bordada de seda y oro de un amplio dibujo, con sobrefalda de tisú de oro franjeada de plata y sedas oscuras, prendida bajo el seno por un cordón de oro con pasadores y borlas que aparecen por debajo de la banda de la Orden de Damas Nobles, creada por ella misma en 1792, colocada de manera que formase cinturón y lazada al lado izquierdo. La rubia Infantita D.<sup>a</sup> María Isabel, que está a su derecha, lleva la banda como las dos Princesas: desde el hombro derecho y sobre el pecho. La sobrefalda es de un magnífico tisú de plata con cambiantes verdes y grises; de este mismo tisú, con cambiantes azules en sus franjas, es el que luce la Infanta Carlota Joaquina, hija primogénita de los Reyes, Princesa de Portugal y del Brasil, que está al lado de su hermano el Príncipe de Asturias D. Fernando. De tisú de oro y bastante más corta que las otras es la que lleva la bella Princesa de Parma, D.<sup>a</sup> María Luisa, retratada junto a su marido el Príncipe D. Luis, con su hijo recién nacido en los brazos. Esta Princesa viste corpiño de raso blanco y saya con una ligera

cola de más vuelo y un agremán de oro en el tercio inferior de ésta. Las otras Infantas tienen como la de la Reina: ancha guarnición bordada con oro y sedas, también de color blanco; como los preciosos zapatos de alto tacón que calzan todas, bordados con oro en líneas paralelas desde el pequeño lazo a la aguzada punta, según moda de entonces para simular en apariencia. Las cintas que del color del *xiton* griego a la *stola* romana se cruzaban sobre el pie, para sujetar en él, sobre el empeine, con las sandalias y *soleas*, un bello escudete cincelado.

Este hermosísimo cuadro, que fascina a poco que se le contemple, por ser la verdad misma, no sólo en la naturalidad de su composición, sino por haber puesto en él Goya su alma toda para realizar cuanto su colosal talento le sugería, proponiéndose sin fórmulas ni prejuicios dar la sensación verdad del natural, sin preocuparse de cómo realizaba esa maravilla que ante los ojos se ve, es además, por esa exacta y justa reproducción de los modelos, un dato preciosísimo para la indumentaria en el año en que comenzaba el siglo XIX, pudiéndose estudiar además en él las interesantísimas joyas de puro estilo clásico que lucen la Reina y las Infantas, que con tanto gusto describiría, saliéndome del objeto principal de este artículo, haciendo, además, calurosos elogios al hacer un análisis de los modestos artífices que las plasmaron, cuyos orfebres pertenecían a la denominada "Oficina de Joyería del Real Palacio", de que antes me referí, y que acreditaron en su ejecución una gran maestría.

El cambio sufrido por la indumentaria en aquellos años fue tan radical que de las antiguas modas sólo conservaron las hermosas madrileñas el lindo zapato bordado de raso, de punta muy aguzada y pequeño tacón, del que las costaba trabajo desprenderse, a pesar de que ya en el año 1808 todas aceptaron el de suela lisa, sin tacón alguno, adornado de circulitos y florecitas.

Las mujeres de los más modestos artesanos y las majas del pueblo madrileño no desdeñaron por esta vez las nuevas modas, en las que no había extravagancias ni riquezas, con las cuales, aunque hubiera querido, jamás hubieran podido competir, pero el instinto les decía que con los nuevos trajes lucirían mejor sus gracias, y a esto, desde el primer momento,

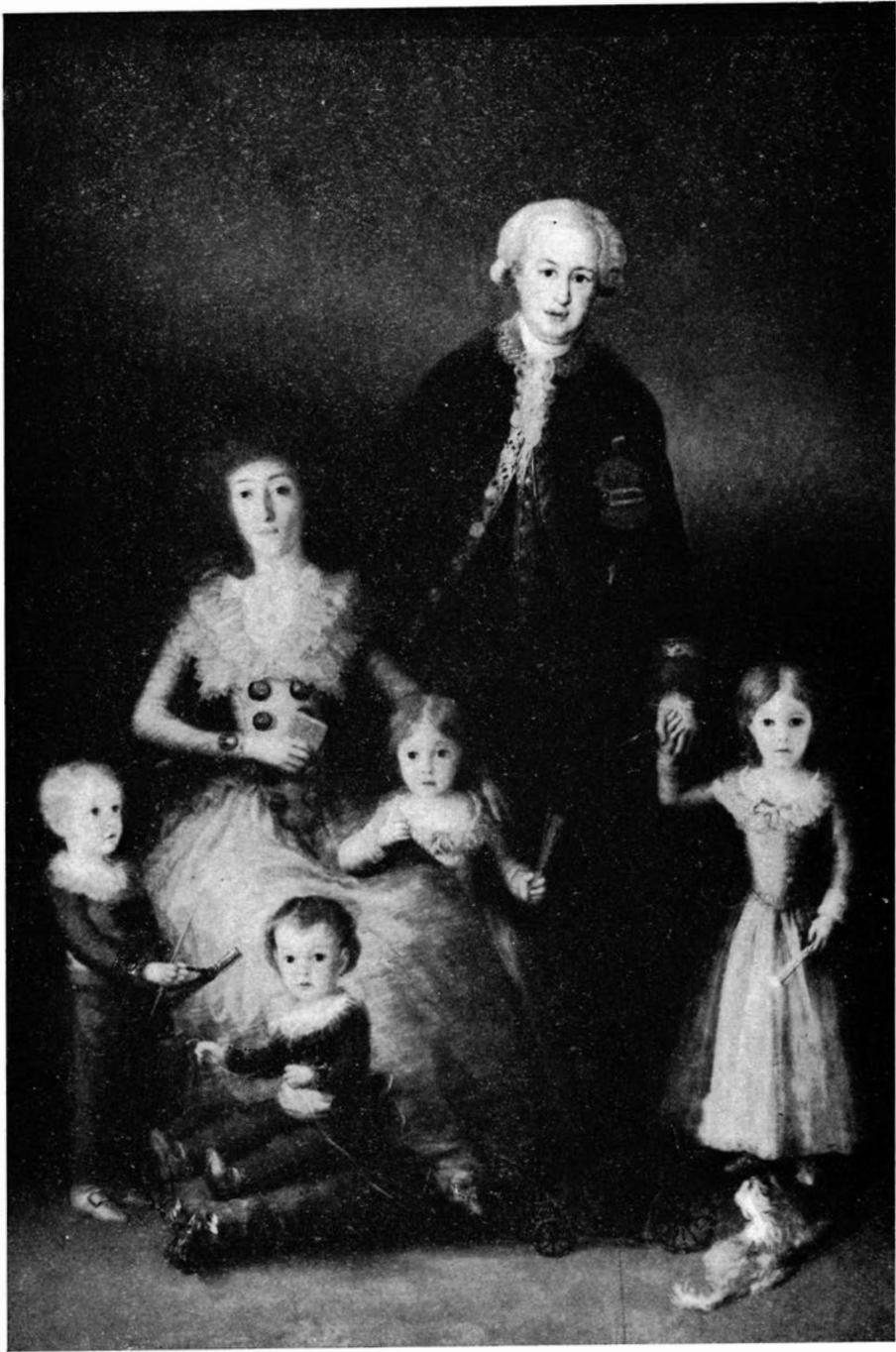
se aprestaron, no sin cierto regocijo, porque si las *usías* llevaban ricas telas, ellas tenían, en cambio, majeza en sus andares; y si las mantillas de las *madamas* eran de gasa y blondas, las suyas eran de colores vivos y llamativos, y aunque de bayeta, de grana o de tafetán, en el arte picaresco de sabérselas poner, echadas sobre la frente sombreando el rostro y cruzadas con garbo sobre la cintura, eran maestras y se vanagloriaban de salerosas y bravías cuando iban por la calle contoneándose con su andar decidido y su manejo marcial, como entonces se decía.

Cundió como un reguero de pólvora la nueva indumentaria, prescindiendo rápidamente de todas las prendas y adornos que hasta entonces habían ocultado las armoniosas líneas de sus cuerpos, dando un tono marcadamente español al conjunto de su nuevo atavío las señoras, al desechar los sombreritos a la “*polonesa*”, de alta copa y ala prolongada por delante, y de los pañolitos de colores rosa o amaranto, con los que envolvían las damas sus cabecitas peinadas a la “*griega*” en otros países, completándolo con la mantilla de tul bordada.

Este traje, tan soberanamente artístico, había de tener en España un sello especial, inconfundible..., nuestro..., distinto al de todas partes. Y éste se lo dio la mantilla, graciosamente prendida y cruzada sobre el pecho, cual una pañoleta, para velarlo ligeramente a las miradas indiscretas.

Una prenda extranjera se aceptó, sin embargo, con verdadero entusiasmo por muchas. Me refiero al *chal*, importado a Francia de Kachemira en 1785, pero se lo pusieron de modo distinto que en otros países, tal como nos lo muestra Goya en el segundo retrato que pintó hacia el 1799 de la garbosa sevillana María del Rosario Fernández, conocida en el mundillo del teatro por *La Tirana*, que por su donaire y superior habilidad triunfó desde 1780 en la escena del coliseo del Príncipe y que forma parte de la renombrada colección de cuadros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El “*chal*” con que la inmortalizó el gran pintor es de color de rosa tornasolado, con franja de los mismos colores y gran fleco de seda y oro, airosamente terciado sobre el pequeño corpiño y la saya franjeada de aquel



Duques de Osuna y sus hijos.



Doña María Tadea Arias de Enríquez.



La Reina María Luisa de Parma, esposa  
del Rey Carlos IV.



María del Rosario Fernández, *La Tirana*.



La familia de Carlos IV.



«El Quitasol».

áureo metal, formando todo ello una de las notas más hermosas de colorido del gran maestro.

Contagiadas las señoras con la variedad de colores que en estos nuevos trajes, llamados vulgarmente de “*medio paso*”, se empleaban comenzaron a olvidar la seria costumbre de salir por la mañana a sus devociones con mantilla y saya negra; y para evitarlo, aconsejado por su esposa la Reina María Luisa, que una vez más quiso imponer su voluntad en estas cuestiones de modas femeninas para que se diferenciases los vestidos a “lo maja”, de bizarros colores y adornos, de los que según ella debían seguir usando las señoras, hizo que dictase el Rey en 1799 una Real Orden seguida del consiguiente bando en el que se consigna que, para corregir algunos excesos que han advertido en el uso de trajes menos decentes y modestos, ordena nada menos que invocando “la gravedad característica” de la Nación Española: “Que ninguna persona de cualquier clase o condición, por privilegiada que sea, pueda en tiempo alguno usar de basquiña que no sea negra, ni en ésta fleco de color o de oro y plata”, advirtiendo que “serán castigadas las que contravinieren lo ordenado en el bando con el mayor rigor según la calidad de la persona, además de ponerlo en la *Real Noticia*”.

Los cuadros y retratos de Goya pintados después de este bando nos demuestran no hicieron demasiado caso las damas de él, aunque muchas vistieron por respeto la basquiña negra, “alegrándola”, como hacía la Reina, con sedeñas blondas y agremanes, y con algún lazo debajo de la mantilla y el corpiño de manga corta y color rosa, velando su escote con transparente gasa, tal como se puede observar en aquellos, tal vez repetición de uno idéntico que existe en el Real Palacio, que pintó en el Real Sitio de San Ildefonso en septiembre de aquel mismo año de 1799, un mes antes del en que la retrató a caballo con el uniforme de Coronel de Guardias de Corps.

Con la airosa mantilla, que tan sugestivamente se prendían con ese derroche de gracia y picaresco donaire de las hembras españolas, pintó Goya varios retratos de damas, entre los que sobresale por lo típico el de la Marquesa de Santiago, de la colección del Duque de Tamames, pintado

el año 1808, que da exacta idea del traje de las damas con mantilla blanca y flores en la cabeza, luciendo ya el zapato de raso blanco, sin tacón alguno y siguiendo exactamente la forma del pie.

Otro de los retratos de Goya de hermosas mujeres con mantilla es el de la *Librera de la calle de Carretas*, que pertenece a la colección Havemeyer de Nueva York. Y no podemos dejar de recordar los dos cuadros de *Las majas al balcón*, el uno que perteneció a la galería del Duque de Monpensier en el Palacio de San Telmo de Sevilla, y el otro a la del Infante D. Sebastián, que figuró en la Exposición de 1900 y que posee en la actualidad el citado coleccionista norteamericano.

En todos estos cuadros y sobre todo en el de maravillosa técnica *La maja vestida*, del que antes hice mención (N.º 141 del Museo del Prado), pintado, según parece, hacia el año 1803, se pueden estudiar estos sencillos trajes, que completaban con fajas de seda de vivos colores, y en los que imitando en un todo a las tradicionales griegas y romanas, en vez de la faja de finísima piel muy adobada, que las Patricias se ponían sobre el cuerpo desnudo, antes de cubrirse con la túnica íntima y la “*stola*”, para sostener el pecho usaban pequeñísimos justillos de tela muy flexible lazados por detrás, que dando mucha esbeltez al torso y las caderas, realzaban el airoso movimiento al andar, que con tanta gracia exageraban las exaltadas patriotas después de 1808 para acentuar su españolismo y su odio al Rey intruso.

Hay en el Museo del Prado una nota interesante por el misterio que la rodea. Me refiero a la figura denominada *Una manola*, procedente de la casa que habitó el gran pintor a orillas del Manzanares, y que pintó en el muro del comedor, sin duda “por tenerla siempre presente”, entre todas aquellas fantasías con que gustó decorarla, y que hábilmente trasladadas al lienzo se conservan en nuestra primera pinacoteca.

Esta figura por su traje lo mismo puede ser francamente “manola” o bien, como la tradición dice, D.<sup>a</sup> Leocadia, viuda de un comerciante de origen alemán llamado Isidro Weis, que acompañó con la hija de ésta, María del Rosario, a Burdeos en los últimos años de nuestro gran artista.

A pesar de cuanto he descrito en este trabajo y de las obras y bailes

de esta época que he ambientado, en los que se representaban cuadros del inolvidable creador con verdadera exactitud, seguiremos viendo esas monstruosas corridas goyescas, luciendo grandes peinetas y mantones de industria moderna que en nada se parecen a la verdadera indumentaria de aquellos maravillosos tiempos.

#### N O T A

<sup>1</sup> DON RAMÓN DE LA CRUZ, *El Sombrero*. En este sainete la modista que viene a vender los sombreros dice que costaban 50 pesos.



BRUEGHEL, EL JOVEN, ATERCIOPELADO Y PITAGORICO

POR

ANGEL DEL CAMPO Y FRANCES



SI digo que pretendo descubrir algo nuevo en este conocido pintor flamenco, utilizando *los cinco sentidos*, pudiéraseme motejar de bromista con harta y doble razón. Primeramente, porque los ya versados habrán entendido que me refiero a *sus* sentidos y no a los *míos*, y en segundo lugar porque de ellos, de tan reiteradas y pacienzudas macrominiaturas iconográficas, poco partido puede sacarse cuando hasta se sabe que las simbólicas y carnosas beldades se las pintó su joven amigo Rubens y que, por si fuera poco, dejó que su apodo *de Velours* se afianzara a causa de la calidad textil de su habitual vestimenta para identificarse más fielmente que con la de la tela de sus cuadros.

Pero del excelente y encomiable trabajo de unos museólogos competentes se obtienen resultados verdaderamente asombrosos. Juan Brueghel —el hijo de Pedro *el Viejo*— les debe hoy, en el Prado, una verdadera “mise en valeur” de su obra con la sencilla muestra —selecta y bien conjuntada— de varios de los cincuenta y tres lienzos que figuran en los fondos del museo (referencia de un viejo catálogo). Ver hoy agrupados los cinco primorosos cuadros de los *Sentidos corporales* es algo bien distinto de hallarlos descabalados, sueltos, escondidos o convertidos en piezas de relleno por los rincones de la pinacoteca. Personalmente, aun reconociendo, como antes, la falta de imaginación, de sentido estético o de genialidad creadora en cada una de las cinco pequeñas obras del conjunto, su contemplación como tal me induce a una integración unificadora de un orden estético propio, y diferente, quizá más literario y poético que pictórico. Son *ripios* y forzadas *consonancias* las que *contemplo* como estrofas de un agradable poema cuya línea argumental, por archisabida, justifica repeticiones de figuras, ambientes o minuciosidades cual si de un *serial* escenificado se

tratara y el *guión* la exigiera. Subjetividades aparte, y contando, claro es, con las demás obras—fundamentalmente paisajistas— que este pintor produjo a su regreso a Amberes, tras su permanencia en Italia, el gusto por su pintura (ya manifestado en Milán por su protector el Cardenal Federico Borromeo) prendió en la sensibilidad artística de los Archiduques, Gobernadores de los Países Bajos, que le nombraron, el año 1610, pintor de cámara. Por eso *sus Cinco sentidos* pretendo mantenerlos dentro de ese contexto biográfico y estimativo que tuvo Brueghel en su tiempo, ya que sus propios colegas, profesionales y a la vez amigos—algunos fueron colaboradores—, le habían elegido *decano* del *gremio* de pintores en 1602— a los treinta y cuatro años de edad—, cinco después de haber ingresado en aquella (*fraternal*) asociación profesional.

En este panorama flamenco finalista del xvi, con un renacentismo retrasado, latentes aún los “surrealistas” crípticismos del Bosco y no menos vigorosos los costumbrismos populares de su padre, el viejo Pedro Brueghel, que le dejó huérfano al año de nacer; educado por su abuela materna, que le inició en la pintura al temple (era la viuda del que fue maestro del “viejo”, Pedro Coucke de Alost), y responsable, según algunos, de una cierta delicadeza femenina que subyace en su pintura; discípulo, después, del *coleccionista* y pintor Pedro Goekindt, nuestro Brueghel, autor de *Los cinco sentidos*, no los habría pintado sin el *filtro* italiano de su fructífera estancia juvenil en la patria del Renacimiento. Porque a su través no sólo se mitificaron las vulgares funciones biológicas de nuestro sensualismo somático, sino que con un elemental sentido iconológico al estilo de los recetados por los expertos de la época para representar virtudes, vicios, afectos y pasiones humanas, una bella deidad semidesnuda asistida por algún alado Cupidillo oferente de los atributos apropiados, mirando, oliendo, oyendo..., convertíase en el paradigmático símbolo del “sentido” correspondiente. Mas sin alusiones aparentes a ningún concepto moral a los que el sensualismo abusivo suele ser proclive, y que, aleccionadoramente, hubieran seguramente argumentado los simbolismos de un Cesare Ripa Perugino, por ejemplo, puestos en la línea de su célebre formulario (1603).

Sin mayores pretensiones críticas que las apuntadas, la observación de



LÁMINA I

BRUEGEL DE VELOURS, *La Vista*, Museo del Prado.

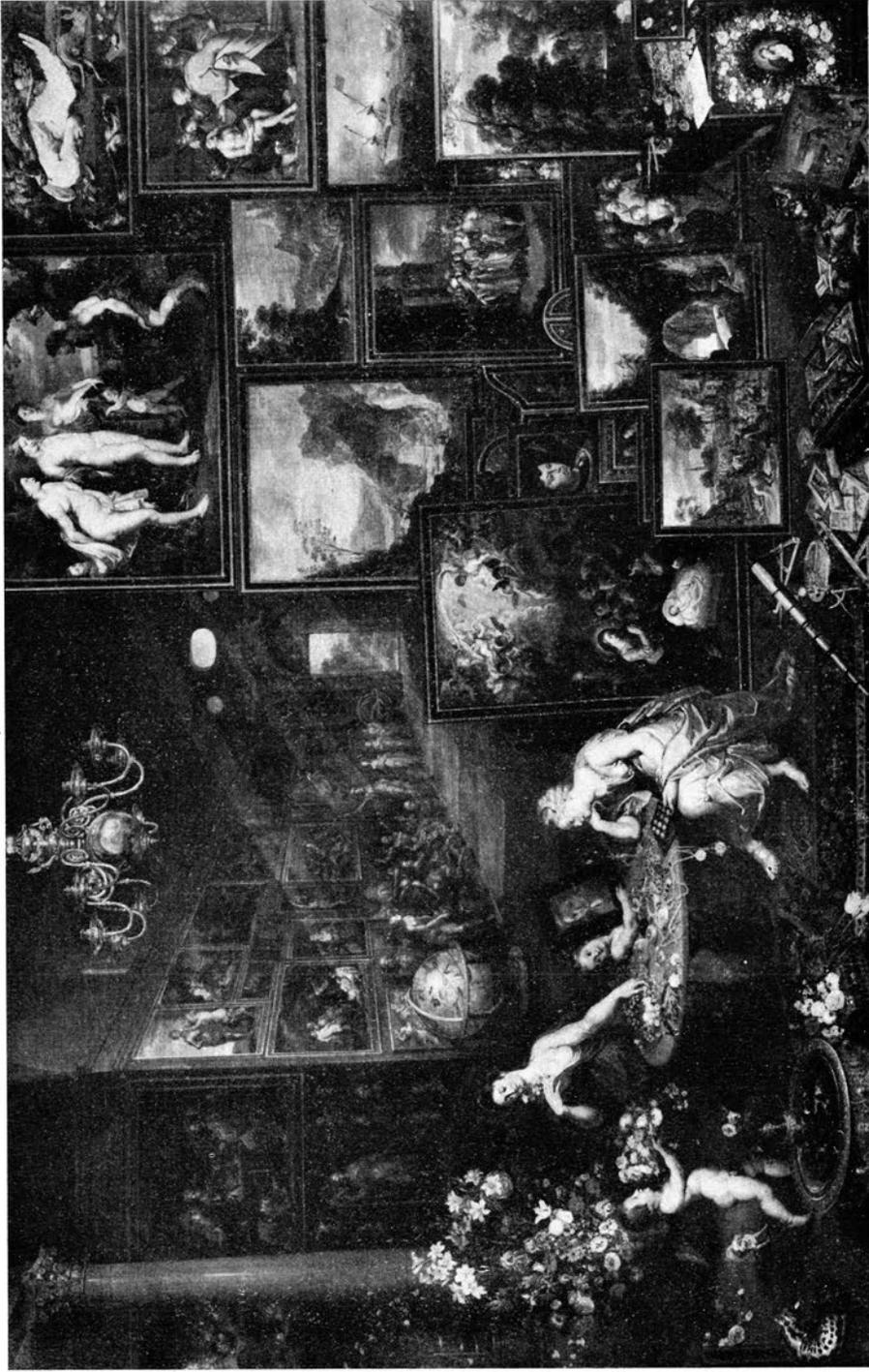


LÁMINA II

BRUECHEL DE VELOURS, *La Vista y el Olfato*. Museo del Prado.

estos pequeños cuadros que incitan a la complaciente comparación y cotejo relativos parece confirmar esa componente mediterránea en la elección y tratamiento de su temática conjunta, al propio tiempo que muestran cómo el *filtro* que en ella pretendí señalar anteriormente dejó pasar libremente el ancestro flamenco de la abuela y no menos el del que fue su maestro, pero, en este caso, más que como tal como el de *coleccionista*. Porque resulta evidente que el pintor buscó la confirmación alegórica de sus nada abstractas ideas situando éstas —bellamente humanizadas— en medio de *paisajes* formados por una innumerable *colección* de atributos simbólicos verdaderamente agobiantes. Al cotejo de algunos de ellos y a la justificación de algún otro están dedicadas, verdaderamente, estas páginas. De ello puede, quizá, deducirse alguna extraña consecuencia. Ahora lo veremos.

\* \* \*

Mi elogiosa mención anterior al acierto de conjuntar museísticamente los cinco cuadros de *Los sentidos* quedó pendiente de un complemento definitivo que reservé para referirme ahora, no menos elogiosamente, al igualmente acertado criterio de acompañarlos adyacentemente de otro gran lienzo, también de Brueghel, que repite dos de los anteriores. *La vista y el olfato* (n.º 1403), como obra de gran porte e inesperada sorpresa, surge ante el visitante de la nueva sala del museo como una presunta superación de los hermanos pequeños: *La vista* (1394) y *El olfato* (1396), dos de los más significativos componentes de la “péntada” sensorial. La facilidad, diédrica, que la instalación de uno y otros ofrecen al observador induce a la comparación y al cotejo de los cuadros entre sí, más en busca de las diferencias que de las identidades, ya que, a la primera vista, las réplicas y duplicidades parecen integrar un conjunto aditivo de asuntos y complementos, con el consiguiente aumento de tamaño para tal suma pictórica. En la Lámina I se reproduce *La vista* (65 × 109), y el grande *La vista y el olfato* (176 × 264), aparece en la Lámina II. Con ambos tenemos bastante para lograr el propósito que antes he anunciado y para mayor brevedad en mi exposición llamaré *V* al primero y *VO* al segundo. (Este

forma pareja con otro, no expuesto, que agrupa a los tres sentidos restantes.)

El protagonismo sobrenaturalizado de las percepciones sensoriales, en cada uno de los casos, corre a cargo de una hermosa mujer que, en aptitud un tanto pasiva, se deja llevar por las inducciones amorosas —valga la expresión— de su respectivo y angelical servidor, que revoloteando entre las innumerables opciones que se ofrecen *coleccionadas* aglomeradamente en el amplio recinto, tenuemente iluminado, ha elegido lo más representativo para donárselo complacidamente a su dueña. Salvo el beso del “tacto”, en los demás casos las elecciones de los alados amorcillos son las más objetivamente lógicas. En el *olfato* unas flores, en *V* y *VO* un cuadrado pintado y un espejo, respectivamente. Como dije, merecen estos casos nuestra especial atención: En *V* la *musa*, más desnuda y más viriloide que en *VO*, apoya sus brazos en la mesa, acodando el izquierdo, a la vez que sobre el dorso de la mano apoya el mentón de su rostro pensativo. Su gordo zuelo “monacillo”, desde el opuesto lado de la mesa, le muestra, con gesto dubitativo e interrogante, un enmarcado cuadrado que representa una escena bíblica. Ella, con su mano derecha semiabierta como aludiendo al cuadro, parece no hallarse muy conforme con la elección. Su homóloga de *VO*, más patricia romana que deidad helénica, con túnica y manto de sutil elegancia, acodada también en la mesa —mas del lado derecho— y conjugando su no menos elegante cruzado de piernas con el descanso de la mano izquierda sobre la de encima, a la vez que soporta con descuido una colección de monedas o medallas, apoya su bello y pensativo rostro en el dorso de la diestra en igual actitud, aunque simétrico perfil, a la de *V* para reflejarlo en un espejo de marco grueso que el *angelito*, desviando su satisfacción hacia su colega florista odorífero, se esfuerza en soportar, inclinándolo sobre el gran velador redondo, a un cuadrante de distancia sobre el borde frontal posterior del mismo. Quiero insistir en esta reiterada intencionalidad pictórica de que —incluso en el conjunto total de esta serie de obras de Brueghel— de todas las simbólicas *damas sensitivas* las únicas que no muestran clara y sonriente complacencia con las amorosas y atributivas ofrendas son precisamente estas dos que *representan* a la “vista”. Y a la vista está —diríase en retruécano— la diferencia con la frívola

“olfato”, que comparte el protagonismo escénico de *VO*. Lo que entra por los ojos siempre es cosa seria y da mucho que pensar, parece querer decirnos el meticuloso pintor. Y el que piensa, sustenta en el metacarpo, vuelto, la pesantez de sus pensamientos. También lo *pensó* así, siglos después, el gran Rodin al esculpir su célebre *Pensador* (y no me olvido del antecedente *Penseroso* de Miguel Angel).

No puedo omitir, aunque sea de pasada, la insatisfacción que produce en el contemplador del *VO* el desacierto del rostro reflejado en el espejo, ya que no logra la coherencia propia exigida por la simetría óptica, tanto en la réplica de su fisonomía como de la mirada y posición de la mano doblada; incluso la frontalidad de la imagen no responde al escorzo que la figura real presenta respecto al espejo, más bien enfrentada a la lente de pie que casi se interpone entre aquél y el antebrazo. Un fallo de Brueghel (o de algún *colaborador*), pero que, sin embargo —quizá subjetivando demasiado—, me trae a la mente el fragmento especular de la Venus velazqueña (incluida la insatisfacción). Sin embargo no puede negarse el logro en la calidad cristalina de la faz reflejada, que no cabe confundir, en ningún momento, con un retrato pintado, y ello ante la posible suspicacia que *V* puede suscitar empleando una pintura en lugar del espejo.

Este detalle nos lleva a la consideración, amplia, de todos los demás que acompañan, complementan la alegoría y, verdaderamente, constituyen el ochenta por ciento de la superficie pintada de cada cuadro sin que se les pueda atribuir el papel secundario de componedores del fondo. El almacenamiento coleccionado, y casi inventariable, de cuadros, estatuas, instrumentos, relojes, porcelanas, joyas..., flores y animales se halla plenamente identificado con el protagonismo de las figuras humanas —y angelizadas— que he venido comentando. Quiero, no obstante, dedicar una breve referencia eliminatoria a los detalles *vivientes* que componen el sector “olfato” de *VO* para poderme dedicar, libremente, a los objetos *inertes* que se integran en el simbolismo de la “vista”.

Son las flores el aromático motivo que prioritariamente define la representación del “olfato”; pero lógicamente, en calidad de coadyuvantes a la complacencia visual, también aparece en *V* como detalle ornamental, for-

mando ramo dentro de un jarrón de segundo término. En *VO*, contando con las delicadas variedades elegidas por los personajes, la belleza floral cumple con su doble papel dentro del área triangular, que en la escuadra inferior izquierda del lienzo parece definida para alojamiento del sentido olfativo puesto que, además, quedan dentro de ella el gran aromatizador (brasero de hierbas aromáticas) y el extraño animal de rabo largo y piel jaspeada, una civeta o gato de algalia, símbolo sin duda de un olor menos agradable (la algalia es una sustancia untuosa de olor fuerte y sabor acre, contenida en la bolsa que cerca del ano tiene este animal). El pintor utiliza la temerosa hostilidad del perrito faldero para representar al olor *non grato*, lo mismo que en *V*, para simbolizar la visión de fealdad, usa al mismo perrillo hostigando a un pacífico simio. Cabe advertir, finalmente, que en el cuadro monográfico de la serie es el jardín florido y lujuriente el gran testimonio aromático, pero no falta, tampoco, la enroscada civeta ni los ratones almizcleros.

Libres, pues, de los olores pintados, prestemos ahora una cierta atención al cotejo de atributos ópticos y visibles que aparecen en los dos cuadros para detenernos en el último de ellos y deducir de él la consecuencia *extraña* que al principio anuncié. La primera consideración que este proceso suscita recae en la forma de resolver el problema de objetivar *in extenso* el universo visible, refiriéndolo a la artificiosidad humana para representarlo —recrearlo— o detectarlo y observarlo. De aquí que no falten la esfera armilar, el globo terrestre, el astrolabio, el telescopio y los instrumentos matemáticos que de las observaciones celestes y geodésicas son luego dependientes. Compases, gnomones, escalímetros, desordenadamente repartidos en mesillas o por el suelo alfombrado, constituyen de por sí alusiones concretas al cientifismo puro que más bien representan la visión intelectualizada de la mente imaginativa.

Pero antes de derivar la visión inteligente hacia la imaginación científica, la arquitectura y las artes plásticas han servido al pintor (o a los pintores) para artificar realidades naturales, religiosas, mitológicas y, con mayor razón, las manufacturadas. Diríase que, haciendo bueno el “*pulchra sunt quae visa placent*” de Santo Tomás, el cuadro pretende exclusivizar

la vista a la belleza circundante. Sin olvidar el simbolismo simiesco antes mencionado, que tanto en *V* como en *VO* —y en éste por partida doble— pudiera referirse a lo visible recusable, invito al lector a que aguce la vista y compruebe que los monos, empuñando unas “gafas” grandes, parecen aficionados, respectivamente, a un determinado cuadro que tienen al lado —una batalla naval en *V* y unas *bosquianas tentaciones* en *VO*—, y cabe trasladar a estos lienzos, o a sus autores, el juicio adverso que la visión de los cuadrumanos produce (a no ser que se haya pretendido representar a la “imitación” que se atribuye a los monos, y que proviene del “ver”, o, si en ello no hay reparos filológicos —cronológicos o semánticos—, se pudiera representar, zoológicamente, la “monada” o la “monería”). En todo caso la escultura y la pintura, reproduciendo con perfección “fotográfica” a tamaño reducido obras conocidas antiguas —como bustos y estatuas— o coetáneas de sus amigos y colaboradores, Rubens, Hendrick de Clerck, Van Balen, Franck, Vranetz, Rottenhamer..., que hasta pusieron sus propios pinceles en las réplicas que *colecciona* Brueghel, dan presencia “visible” a lo humano y lo divino, tanto en *V* como en *VO*, donde se repiten —sin respeto a los tamaños relativos en las dos versiones— cuadros de unos y otros, conjuntados en grata y desenfadada promiscuidad. *La Bacanal* de Rubens se apoya en un excesivo lienzo de la *Virgen con el Niño*, cuya orla de flores es una de las cosas que el de Velours aportó a su cuadro. *La Adoración de los pastores* se parangonea con el *Juicio de Paris*. En fin, no es mi propósito profundizar en estos detalles que con valiosa erudición y no menor competencia recoge Matías Díaz Padrón en su magnífico *Catálogo de Pinturas de la Escuela Flamenca del Museo del Prado*. A él remito al lector, así como para que repare en la circunstancia histórica que llevó estos cuadros de Brueghel al Alcázar de Madrid hacia 1633 y confirme que los Archiduques Alberto e Isabel aparecen emparejados en sendos cuadrillos de *V* y de *VO* como obligado vasallaje de su pintor de cámara.

Y este detalle que pudiera calificarse como el símbolo de la “visión servil” me sirve a mí para engarzarlo con el que antes apunté hacia la inteligencia y el cientifismo. Efectivamente, los Archiduques, de negro y engolados muy a la española, aparecen repetidos en *V* y *VO* en sendos cuadros

pequeños, que parecen el mismo, pero que difieren en las posiciones de las manos, y que apoyados sobre unas mesas recubiertas de brocados y mantelotas de “velours” —a modo de altarejos para las ofrendas— quedan rodeados por joyas, perlas, piedras preciosas, porcelanas, estuches y copones, cadenas, broches, pulseras y monedas, cual si al culto de los cuasi regios gobernadores estuviera destinado tan riquísimo ofertorio. Verdad es que en *V* tal apariencia resulta más ostensible aunque no más enriquecida, y el doble retrato aparece más venerable y, sobre todo, más claramente respaldado sobre un rico mueble trasero, a modo de bargeño abierto y policromado, pero con un importante objeto interpuesto y en su mayor parte oculto: lo que parecía faltar en esta versión de “la vista” de *V* y que se valora como se merece en *VO*, el espejo con su ancho marco de ébano. ¿No parece como si hubiera faltado valor e ingenio en el pintor para haber reflejado al matrimonio archiducal en esa luna azogada en vez de haberla casi ocultado con él? Hubo quien lo hizo en Madrid cuarenta años después y aún nos viene asombrando; claro que con un matrimonio más importante.

Aunque en *VO* el retrato de los Archiduques parece más marginado, en cuanto a su situación lateral en el cuadro, no por ello carece de las mismas derivaciones visibles-intencionadas que en *V*. Si aquí las riquezas materiales —en que parece apoyarse el matrimonio gobernador—, aunque símbolos de lo visible, más lo son de lo codiciable, y van precipitándose hacia el suelo previa su transformación en instrumentos matemáticos y objetos culturales (un compás, una brújula con eclímetro, una escuadra graduada, un pantógrafo, un transportador semicircular con su rectángulo áureo e índice giratorio, dos fragmentos de planos arquitectónicos y una cabeza negroide pisapapeles, libros grandes cerrados con el mástil sujetador de páginas reclinados sobre un montón de tapices doblados, estampas y grabados por el suelo, uno de ellos arrollado que deja ver en su margen del borde “BRUEGHEL . F . 1617”, debajo un fragmento de libro que deja casi visible el título de *Cosmographie* sobre el dibujo de un globo terrestre y un subtítulo ilegible, detrás un triangulómetro que pisa a un astrolabio bajo el taburete de la ninfa, y a los pies de ella el antejo con soporte junto a un compás de reducción; delante, y desparramadas por el suelo, las mo-

nedas escapadas de una bolsa bordada con los cordones flojos; dos gafas más bajo el compás anterior y otro mono tras el Cupidillo, con otro tubo de antejo apuntando a su compañero que mira con otros quevedos a más de los que sostiene con la mano, constituyen detalles *nuevos* que se escapan al observador en el primer repaso), en *VO*, venía yo a decir antes de este largo paréntesis, las preseas y porcelanas reposan sobre la mesilla, respaldan las efigies archiduales que se sostienen con un reloj de consola, cuyo dorado remate asoma por encima del cuadro y el aspecto de ofrendas tributarias —que pudieran tener en el caso anterior— desaparece convertido en acompañamiento de laudatorio simbolismo para Alberto e Isabel Clara Eugenia, que realmente parecen asentar su autoridad en la fe católica que emana de *otra* orlada Virgen con Niño, menos grandiosa que la de *V*, que aparece como frontal del faldón de terciopelo —“velours”— que cubre la mesa. Aún deja ésta visible el izquierdo, con su fleco dorado, y el esquinazo trasero donde destacan la brújula eclimétrica —la misma de *V*— y el mismo compás horizontal pantográfico. No existe en este caso la escala descendente de instrumentos para enlazar con los que, sobre la alfombra, repiten los que, ya enumerados en el otro cuadro, constituyen la visión inteligente que justifica la imaginación científica para la visión legible de los libros de Cosmografía y Arquitectura, claramente indistinguibles sobre otro que no lo es ni por su dibujo de portada ni por su título: ...*TES*. Ahora entre libros y cuadros de la Virgen se intercalan cojines bordados, estampas sobre conchas de moluscos exóticos y la pareja de simios —con quevedos— contemplando el cuadrado de El Bosco. Henos, pues, ante una posible interpretación política distinta de la que pudieron suscitar en *V* los Archiduces, pensando siempre en la reprimida subordinación flamenca a la Corte española y la subyacente tendencia a la reforma religiosa que, en este cuadro, puede estar hábilmente recubierta por la promiscuidad, antes aludida, de la colección pictórica, que no repara en el respeto religioso sobre los temas deshonestos o lascivos que la Corte castellana proscibiría. Los autores de este gran cuadro *VO* —más que colaboradores de Brueghel— *firmaron* en el documento que, como una joya más, vuela su esquina sobre el cuadro de la orlada imagen Virginal, sujeto por collares y monedas de

oro, compitiendo con ellas en su intencionada dedicación a Alberto e Isabel. No olvidemos que el Archiduque fue Cardenal Arzobispo de Toledo antes de casarse con su prima y el católico Don Felipe II bendijo a su hija, al morir, diciéndole "... que gobernase como lo había hecho hasta allí y que procurase acrecentar la fe en los Estados que la dejaba, pues esto había sido su principal intento en dárselos, esperando que ella lo había de hacer como se lo dejaba muy encargado, y que se lo dijese a su primo y se lo pidiese de su parte cuando le viese"<sup>1</sup>. Hay, a mi modo de ver, en los dos cuadros un fino sarcasmo político-religioso hacia los Archiduques Gobernadores envuelto en la ingeniosa iconología de los atributos de "la vista" que alcanza en alusiones —a más de los mencionados— al propio palacio de Mariemont<sup>2</sup> y sus jardines, que se destaca detalladamente a través del arco, en *V* —con su fuente, pavo real y otras aves sobre un pretil, y caballeros cabalgantes cercanos al castillo—, y que se torna bosquejo en *VO* como fondo de la misma fuente, lejanamente visible por el hueco rectangular que produce la hoja del portón oblicuamente entreabierta. (Errónea inclinación la del sol penetrando por esta puerta; ya hablaré de ella ¡luminosa al fondo de una profunda perspectiva!) La *confabulación* pictórica, secretamente disimulada con aparentes halagos, ataca a los ingenuos y empequeñecidos Archiduques representantes de la *ocupación* española de los Estados de Flandes, siempre aborrecida y, a veces, cruenta. La *batalla* que en *VO* se antepone, apoyada en el suelo a la Adoración de los pastores, atribuible por Díaz Padrón a Sebastián Vranck, representa una cruel "masacre" de mujeres y niños de un pueblo indefenso por caballeros fuertemente armados; el Archiduque ecuestre que aparece en *V* luce brillante armadura guerrera, aunque con emplumado chapeo y ondulada gorguera. En fin, la *secreta logía* de pintores flamencos presidida por Jan Brueghel, pintor de cámara además, puso su emblema críptico —tan valioso como el oro con que se entremezcla— en un pliego que se aproxima, insolente, a sus ignaros mecenas. En la Lámina III se reproduce la ampliación fotográfica de ese documento; de él me ocupó seguidamente.

\* \* \*

Gracias a la gentileza del Dr. Díaz Padrón, investigador del Instituto “Diego Velázquez”, he podido disponer de esta fotografía para su estudio detenido. Vaya, pues, por delante mi pública gratitud. El ángulo inferior derecho de *VO* no es fácil de analizar directamente en el museo, dada la incomodidad física a que obliga su observación por la inevitable escasa altura sobre el suelo.

No obstante, el papel que, con dobleces o sin ellos, muchos pintores han utilizado para insertar su firma y situarlos, como descuidadamente, por rincones o en manos *tontas* de algunos retratos, siempre incitan la curiosidad de esta suposición aunque para ella sea preciso doblar el espinazo. La sorpresa, en este caso, supera cualquier esfuerzo. Si en *V* aprovechó el pintor el margen de un grabado arrollado para insertar su nombre y fecha, parecía lógico hallarla aquí en el pliego de papel de la mesita arrinconada. Lo que en él se copia es un documento manuscrito, con figuras geométricas, expresiones numéricas de una extraña algoritmia y unas palabras latinas aparentemente independientes de la que, fundadamente, parece vinculada al conjunto: “Pittagorica”.

Pero ¿se trata realmente de una firma? De momento la interpretación se encamina a considerar el documento como un *valioso* testimonio más, arropado, como ya señalé, con joyas y dineros, de la “visión inteligente” y concretamente del tesoro que puede suponer su derivada, la *imaginación* científica. No olvidemos que las míticas *mirantes* más parecen ser *pensantes*. Mas antes de conjeturar sobre la posibilidad del doble papel que este papel —nunca mejor justificada la cacografía— juega en el cuadro, veamos lo que en él pone: La palabra antes citada, efectivamente, califica por su remota paternidad a la figura geométrica que aparece dibujada encima. La he repetido aparte, Fig. 1, manteniendo las mismas letras, para demostrar el célebre teorema de que el cuadrado construido sobre el lado mayor del triángulo rectángulo ABC (hipotenusa) tiene una superficie igual a la que suman las de los otros dos cuadrados construidos en los lados AB y BC (catetos) que forman el ángulo recto del vértice B. Cuando en el seno de la secreta comunidad pitagórica, un cierto día del siglo VI a. J. C., el Maestro de Samos, Pitágoras, descubrió esta propiedad geométrica —con-

vertida en teorema hasta nuestros días— se celebró una gran hecatombe en acción de gracias a los dioses. Interesa que observe el lector la semejanza del triángulo *original* con el de mi figura, ya que ésta se ha construido con

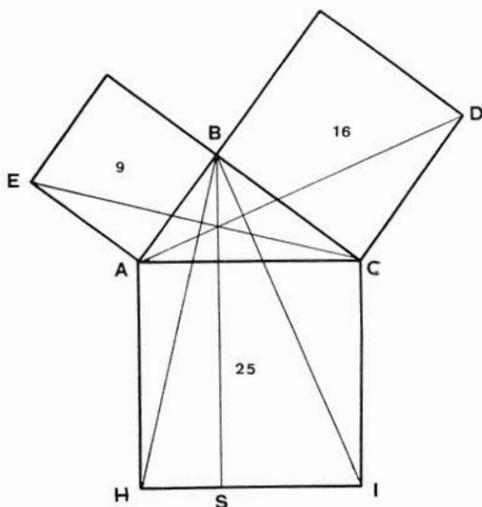


FIG. 1

los valores 3 - 4 - 5 para dimensionar sus lados. Y es que tales dimensiones, que suman 12 ( $3 + 4 + 5 = 12$ ), constituyeron el triángulo *sagrado* de la secta, ya que, además, la suma de sus cuadrados ( $9 + 16 + 25$ ) produce “el más santo y el más natural de los números”, el 50, que también se obtiene como producto de la péntada y la década, “números de la Vida generadora y del Mundo-Armonía, del Microcosmo y del Macrocosmo”<sup>3</sup>. En cambio he dibujado en la Fig. 2 otra aplicación del teorema partiendo del triángulo que tiene por catetos las magnitudes 3 y 5; aparte la diferencia con el anterior, sólo he marcado en el centro de cada cuadrado el número equivalente a su propia superficie puesto que el gran cuadrado resultante, de área 34, tiene su lado inconmensurable. Sin embargo no es simple casualidad la que me ha guiado a representar la génesis geométrica de este número 34 —cuya raíz cuadrada es “irracional” en el léxico pita-

górico que aún mantenemos—, ya que, como luego se verá, el críptico algoritmo que en dos renglones subrayados parecen relacionarse con la figura anterior —o con la que les sigue— está en él fundamentado. Pero volvamos a la Fig. 1, que es el ejemplo puro de la *razón formal* —del “Logos” griego,

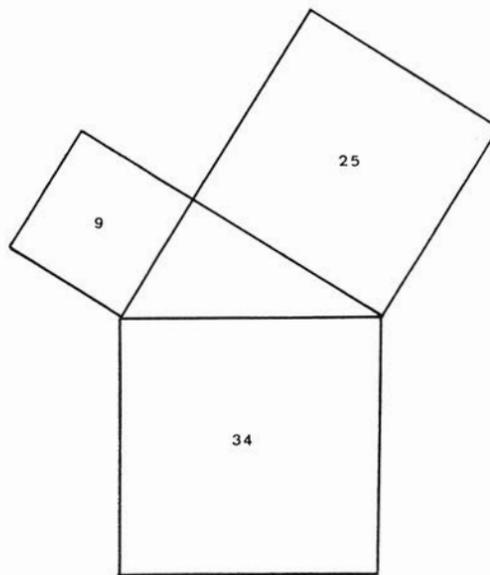


FIG. 2

*la palabra* por esencia, el “Verbo” creador—, ya que en ella, pitagóricamente, se plasma el proceso lógico del *razonamiento* concatenado conducente al resultado irrefutable. (El que, sin duda, dictó a Platón siglo y pico después —como “pitagórico iniciado” que no asumió el juramento “hermético”— el conocido precepto de “No entre aquí quien no sepa Geometría”.)

Efectivamente la figura es una base gráfica de razonamientos que, recogida por Euclides<sup>4</sup> y repetida en nuestros textos de hoy<sup>5</sup>, es la única que sirve para demostrar el teorema en pura dialéctica, sin recurrir al cálculo operativo que, por varias formulaciones sencillas, logra la demostración algébrica. Teniendo ya por demostrado, previamente, que el área de un

rectángulo es igual al producto de sus dos dimensiones y que la de un triángulo es la mitad de aquél cuando una de ellas sea la *base* y *altura* la otra, resulta evidente que el triángulo de base EA y vértice C, a una altura sobre ella igual a AB, tiene una superficie mitad que la del cuadrado EAB. Por otra parte, el triángulo BAH es exactamente igual al anterior porque tiene dos lados iguales,  $AE = AB$ ,  $AC = AH$ , y también el ángulo comprendido entre ellos con vértice común en A (en cada uno de estos dos triángulos el ángulo lo forman el mismo  $\widehat{BAC}$  y el respectivo ángulo recto de cada cuadrado adyacente); por lo tanto este triángulo también vale la mitad del cuadrado EAB. Pero es que entonces, al estar B a la distancia (altura) HS de la base AH, también el mismo triángulo es la mitad del rectángulo AHS —parte menor del gran cuadrado de la hipotenusa ACHI—, y por lo tanto resulta evidente la igualdad del mismo a la del cuadradito inicial. Repitiendo idéntico proceso de razonamientos a partir del otro cuadrado BCD —observando la igualdad de los triángulos DCA y BCI— se prueba su identidad superficial con el otro fragmento rectangular SIC, y, consiguientemente, su suma con el anterior demuestra que el cuadrado de la hipotenusa (25) es igual a la suma de los otros dos (9 + 16). Insisto en que no ha requerido el razonamiento geomérico de esta demostración llegar a la expresión matemática  $a^2 + b^2 = c^2$  con que culminaría cualquier otro proceso analítico de los más frecuentes, que manejan las *magnitudes*  $a$ ,  $b$ ,  $c$  de los lados del triángulo propuesto, para operar con ellas *algebrizando* los conceptos geométricos. Y digo esto para prevenir al lector de las dos expresiones numéricas que aparecen a la derecha de la figura —separadas por dos líneas rectas por un lado y por debajo—, designadas por A la de arriba y por B (más separada) la de abajo, que no son, ni siquiera, *verificaciones* numéricas del consabido teorema. A ellas, indudablemente, se refiere la frase latina que aparece manuscrita debajo, separadas las palabras para mejor ocupar el espacio blanco del papel: “UTRAM MAIUS AUT MINUS”, es decir, que con evidente estructura gramatical interrogativa y femenina se pregunta “*Cuál de las dos (es) mayor o menor*”. Y es claro que tenemos que responder; pero la respuesta requiere la reso-

lución —mejor dicho, desciframiento— de un doble enigma aritmético que no resulta nada fácil.

Debo confesar que, salvo la identificación de los caracteres arábigos de los números que aparecen en ambas expresiones (A y B), ni su significado o representación ni los signos algorítmicos que los interconexionan me proporcionaban una inmediata interpretación. La consulta de algún libro de matemáticas del siglo XVII —Omerique y Ciruelo— me hicieron ver que salvo la raíz cuadrada, que sólo es una V (sin tilde que abarca la cantidad subradical), los signos curvos no aparecen para indicar operación o identidad. Tampoco algún facsímil manuscrito de Newton o Descartes me orientaron, puesto que la cruz y la raya o el aspa y el signo = ya lo utilizaban. Cabía pensar en un grafismo de escritura vulgar utilizado en Flandes; quizá pudiera ser así, pero no había otra posibilidad que la de recurrir a la deducción. Así lo he hecho, y procuraré explicarla lo mejor posible. En la Fig. 3 he *dibujado*, de arriba a abajo, el proceso de transformaciones numéricas de las dos series A y B, término a término, empezando por una *copia* de las originales con alguna aclaración interpretativa, sugerida por el lógico *vaivén* que se produce en un proceso descifrador, cuando se va vislumbrando, poco a poco, la solución.

La primera observación destacable es la de que, tanto en la línea A como en la B, parecen advertirse cuatro grupos de números y signos raros que todos terminan en 4 y que se hallan separados —o enlazados— por unos *rabos* curvos y abiertos. Llamaré *términos* a estas agrupaciones, y los identificaré en cada renglón por el lugar que ocupan en él, empezando a contar por la izquierda.

También llama la atención que el último término de B lo constituya un solo número de dos cifras: el 34. Además su *enlace* con el término precedente difiere de los demás porque tiene marcado, claramente, un punto en el centro de su horizontal curvatura. Antes de confirmar que, por pura lógica, el signo propendía a significar el = con que solemos culminar las operaciones matemáticas, hube de interesarme por su correspondiente en

$$A \quad \sqrt{3 \times 3 \times 3'94 \cup 3'11'4 \cup 3'01'4 \cup 3'25'4}$$

$$B \quad \sqrt{3 \cup 3'25'4 \cup 3'01'4 \cup 3'94 \cup 34}$$

$$A \quad \sqrt{3 \times 3 \times 3'94 \cup 3^2 + \frac{100}{4} \cup 3 \times 11'4 \cup 3 \times 3'100}$$

$$B \quad \sqrt{3 \times 11'4 \cup 3 \times 3'100 \cup \sqrt{3^2} \times 3'94 = 34}$$

$$A \quad \sqrt{27'8136 \cup 9+25 \cup 33'12 \cup 3 \times 3' \frac{100}{12}}$$

$$B \quad \sqrt{33'12 \cup 3 \times 3' \frac{100}{12} \cup 9'2712 = 34}$$

$$A \quad \sqrt{27'84 \cup 34 \cup 34 \cup 3 \times 11'4}$$

$$B \quad \sqrt{34 \cup 3 \times 11'4 \cup 34 = 34}$$

$$A \quad \sqrt{34 \cup 34 \cup 34 \cup 34}$$

$$B \quad \sqrt{34 \cup 34 \cup 34 = 34}$$

FIG. 3

la línea de arriba —donde el último término no aparece tan claramente definido—, pretendiendo buscarle una función análoga. La verdad es que aquí la curva se separa del 4 del tercer término, y además parece cerrarse como para formar un círculo o, claro es, un cero. Cuando, como se verá, deduje que todos los términos de las dos series son formas distintas de escribir el 34, pensé que fuera un signo de identidad como el de debajo, pero que la delicadeza del pincel no había logrado interrumpirse en la curva para pintar el punto. Por eso en mi copia se lo he puesto, aunque, después, en las transformaciones sucesivas de términos, lo he considerado como *separador* —al igual que los restantes— utilizando las comillas bajas como ahora suele hacerse. La cuestión ha resultado luego indiferente.

Como ya he dicho, los signos algorítmicos resultan absolutamente extraños, pero, además, la operatividad que tras ellos se indica adolece del más mínimo rigor. Por ejemplo, los dos primeros términos de A y de B van precedidos de sendas V (raíz cuadrada), ¿a cuál de los números o términos siguientes debe aplicarse? Resulta que al ser iguales todos ellos —incluso estos dos primeros términos— prescindiendo de la V, hay que entender que ésta afecta a todos; es decir, que, en realidad, lo que se repite en el conjunto —ocho veces— es  $\sqrt{34}$ . Por eso, y considerarlo accesorio en el *jeroglífico*, en las fases sucesivas de la Fig. 3 he puesto un gran signo radical que abarca a la totalidad de las dos expresiones A y B. En realidad la verdadera dificultad ha estado en la deducción de cada 34, por estar expresado de forma distinta. Y ello, principalmente, porque los componentes de cada término son *medidas* numéricas de determinadas longitudes, expresadas, como era lógico en el siglo xvii, en un sistema métrico de base duodecimal (12). Es decir, que al modo de las unidades castellanas (1 pie = 12 pulgadas, 1 pulgada = 12 líneas, 1 línea = 12 puntos), en Flandes —y en Europa— con otros nombres y diversas equivalencias, doce unidades inferiores equivalían a una de orden superior. Por otra parte, el número 3 que aparece como de ese orden superior, en casi todos los términos de las dos expresiones, unas veces se separa de las unidades infe-

riores con una tilde —comilla superior—, otras con un punto grueso que, además, indica multiplicación o potencia segunda. A veces, como sucede con el  $11'4$ , desaparece el apóstrofo (114).

Los dos primeros términos de A merecen una atención especial: Primero, por el gran paréntesis tras el 3, que indica multiplicación de éste con lo que sigue, pero que tiene un *garabato* que le hace asemejarse a una G. Se trata de *incrustar* en el signo multiplicador el número de veces que hay que multiplicar; como se trata de 2, aparece este exponente *tumbado* dentro de la gran  $\text{C}$ . En cambio el problema que plantea el segundo término es más peliagudo, porque tras el tres con punto grueso (cuadrado) aparece un signo que tiene que representar 100 unidades no de orden inferior (al 3), con una barra oblicua y un paréntesis que la cierra, indicando que está inmediatamente afectada por el 4 que sigue; tiene que ser  $100/4 = 25$ , que sumadas al  $3^2$  dan lugar al 34 correspondiente. Es el único caso en que se emplea la adición en vez de la multiplicación en la composición del término, lo cual puede estar indicado por el grueso punto —exponente del 3— que aparenta una vírgula horizontal. En cambio hay en la línea B un término equivalente —el segundo— que siendo el  $3^2$  la unidad significativa va seguido del  $25 \text{)}4$ , que representa  $25 \times 4 = 100$  unidades de orden siguiente inferior; mas como la base de ellas es 12, resulta que  $100/12 = 8,333... = 8\frac{1}{3} = 8'4$ , que incorporado al 3 da  $11'4$ . El penúltimo término de B presenta también una cierta anomalía, pues se observa el  $\text{C}$  de multiplicar, seguido de la V de raíz cuadrada. Se trata de indicar un orden operativo: El 3• que es el  $3^2$  multiplica, puesto que va seguido de  $\text{C}$  al  $3'94$ , pero habiéndole extraído previamente la raíz cuadrada. Como se ve, las expresiones algorítmicas A y B han sido manipuladas hábilmente para lograr, de forma artificial y poco rigurosa, el confusionismo necesario para hacer de ellas un pequeño jeroglífico. Quizá a nosotros nos resulte algo más complicado por tener que manejar *números complejos* (de base 12), acostumbrados como estamos al sistema decimal. Por eso creo dejar aclarada la cuestión si el lector comprueba en nuestro

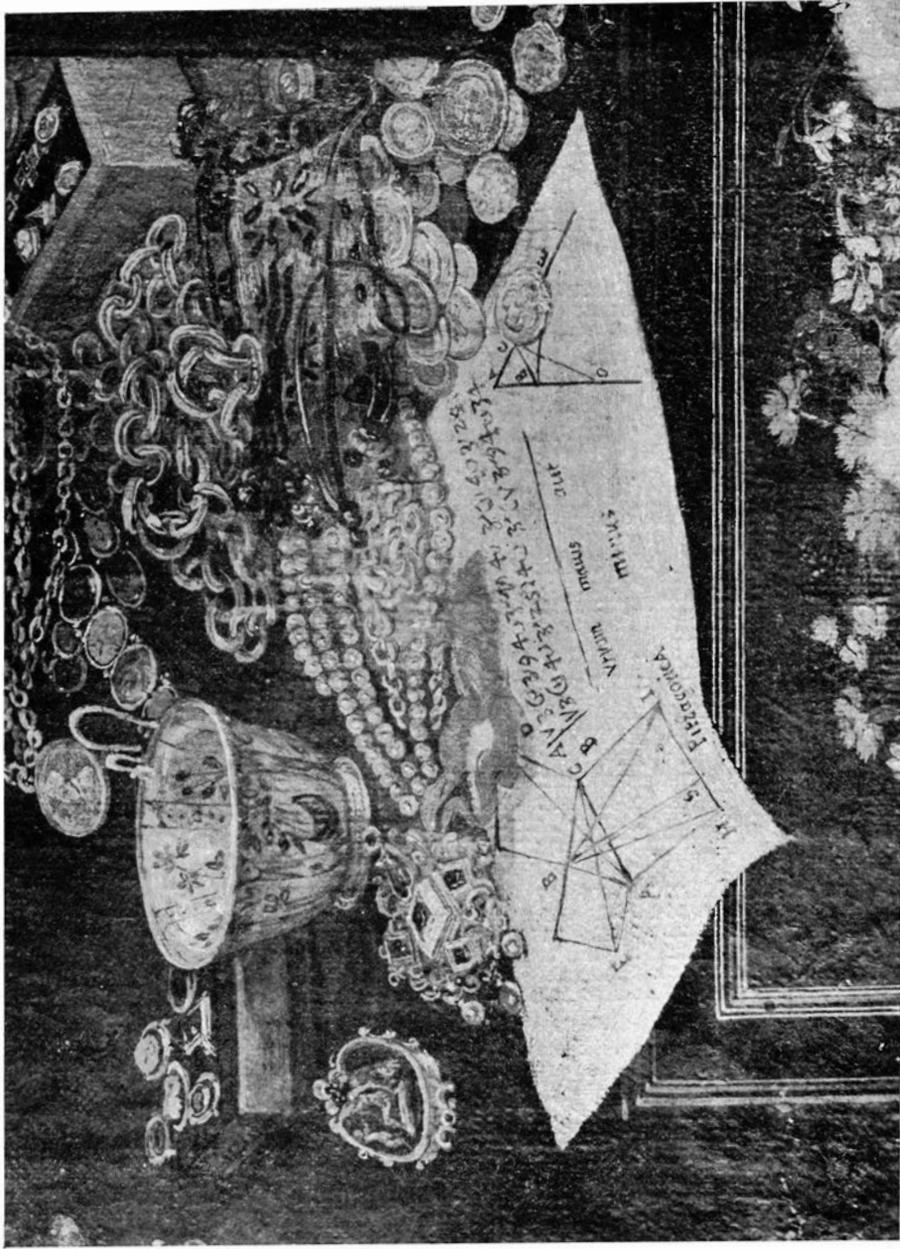


LÁMINA III

*La Vista y el Olfato.* Detalle del ángulo inferior derecho.



LÁMINA IV

*La Vista y el Olfato.* Detalle de la parte central y galería del fondo.

cuadro de la Fig. 3 que las operaciones aritméticas que contiene se reducen a las siguientes:

$$9 \times 3'94 = 27' 81 36 = 27' 81 3 \times 12 = 27' 81 + 3 = 27'84 = \\ = 27' 7 \times 12 = 27 + 7 = 34$$

$$3 \times 11'4 = 33'12 = 34$$

$$3 \times 3'100 = 3 \times 3' 100/12 = 3 (3 + 8'4) = 3 \times 11'4 = 34$$

Si pudo sorprender el resultado a que condujo el descifrar lo que resultó jeroglífico, más nos va a sorprender la respuesta que hemos de dar a la pregunta latina que se formula debajo de él y que hemos dejado pendiente más atrás. Efectivamente, la comprobación de que lo que se esconde en la expresión A, de encima, es lo mismo que se encuentra, no menos oculto, en la B de abajo, obliga a la siguiente respuesta:

ID QUOD INFERIUS  
SICUT QUOD SUPERIUS !

“Lo que es inferior como lo que es superior”, “lo que está debajo como lo que está encima”, “lo de abajo igual a lo de arriba”. Apotegma críptico que figura en la célebre *Mesa Esmeraldina* grabada por Hermes Trimegisto y que con diversas atribuciones más o menos simbólicas los esoteristas del neopitagorismo y neoplatonismo vinculan al Thot egipcio y a la germinación de extrañas floraciones metafísicas como la Gnosis que derivó hacia la Kábala y el Hermetismo, en base a la legendaria influencia recíproca de Pitágoras en las culturas egipcias, fenicias y caldeas. Pero todo esto, que solamente de pasada viene al caso, únicamente justificaría una cierta y erudita moda al secreto gremial —trasunto de la medieval masonería—, carente de sentido práctico en una agrupación de artistas pintores. Mas es el caso que Brueghel y *los suyos* fueron consecuentes con *su* pitagorismo al suscitar la enigmática sentencia. Lo que quisieron decir, ocultamente,

bien pudo ser —como ya sugerí— una forma de estimular la “visión pensante” o una consigna para igualar la aportación pictórica de todos los participantes en el gran cuadro, una alusión política a que los Archiducos Gobernadores en nada diferían de su regio superior o que el herético Jerónimo Bosch —autor del cuadro más bajo— era tan digno de aprecio como los ortodoxos pintores de catolicidades clásicas, con sus obras más altas.

Tampoco debemos pasar como casualidad coleccionista la presencia de este cuadro del Bosco —imitación, quizá, denunciada por los simios— porque puede ser un testimonio conmemorativo de un “fundador” ya lejano al que, como tan certeramente refiere la Dra. Isabel Mateo, se le atribuye una “Caverna de Pitágoras” en su célebre *Jardín de las Delicias*<sup>6</sup> por parte de Fraenger. También pudiera aquí tratarse de otra gruta parecida y del propio Pitágoras en vez de un Santo ermitaño. (Que el mito de la caverna, desde el Maestro de Samos y de Platón hasta los monacatos primitivos culminados por su cronista San Jerónimo, siempre acompañó a las grandes búsquedas filosóficas y metafísicas como ámbito de encuentro del micro y del macrocosmos.) Pero por si acaso este Bosco “pitagórico” sólo fuera una superlativa suspicacia nuestra —al fin y al cabo nada tiene que ver con el papel manuscrito—, ha quedado como marchamo indiscutible de esta “logia pictórica”— dicho sea sin mayor alcance masónico que el derivado de lo que aquí vengo deduciendo<sup>7</sup>— no sólo el grafismo y el cuestionado *jeroglífico*, sino, además, la propia solución numérica del mismo que he dejado deducida más arriba: el número 34.

“Todo está dispuesto conforme al Número”, definían los pitagóricos; “los números son el más alto grado del conocimiento” y “el Número es el conocimiento mismo”, diría después Platón. Convertidos en superstición y magia, estos iniciales conceptos fueron atravesando los siglos casi hasta nuestro tiempo; qué no habrían de significar en los siglos XVI y XVII al rezumar del hermetismo de astrólogos y alquimistas. Ya salieron el 3 y el 4 páginas atrás al hablar del famoso triángulo: Sumados rectangular-

mente, vimos que producían el 5; pero si la suma es lineal  $3 + 4$  dan el 7, que es el número *virginal*: indivisible (primo) y además es el único que no cabe —con regla y compás— para dividir la circunferencia en partes iguales. Como tal 34 ya le vimos en la Fig. 2 siendo suma de los cuadrados 9 y 25; pero en la Fig. 4 podemos verle como se encadena, alternadamente, con el 16 ( $4^2$ ) para ir produciendo los cuadrados 50, 100, etc. Pero quizá el lector otorgue más *seriedad* a la importancia mágica del 34 si le remitimos al célebre grabado de Durero *Melancolía*, sobradamente conocido. Recuerde al gran Angel pensante (¡con la cabeza apoyada en el puño

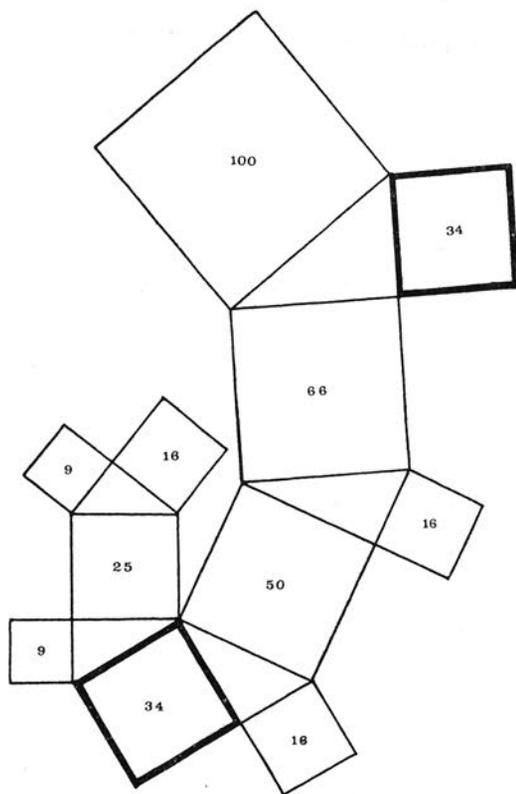


FIG. 4

izquierdo!) y que rodeado de atributos matemáticos tiene colgado por encima, a sus espaldas, el siguiente “cuadrado mágico”:

|    |    |    |    |
|----|----|----|----|
| 16 | 3  | 2  | 13 |
| 5  | 10 | 11 | 8  |
| 9  | 6  | 7  | 12 |
| 4  | 15 | 14 | 1  |

cuyas horizontales, verticales y diagonales suman 34; los cuatro números de cada esquina y los cuatro centrales también ofrecen igual resultado al sumarlos<sup>8</sup>.

Es claro que tendríamos mucho adelantado si alguien se hubiera ocupado de explicar cada uno de los emblemas de la estampa dureriana, y muy particularmente este enigmático cuadrado; téngase en cuenta que no es el único —aunque sí el más perfecto— de los regidos por el 34, pues según Paracelso el talismán de Júpiter debe llevar impreso en una de las caras de la plancha redonda, del más puro estaño de Inglaterra, el número 34 en la forma de cuadrado que sume 34 en las dos direcciones:

|    |    |    |    |
|----|----|----|----|
| 6  | 12 | 12 | 4  |
| 5  | 10 | 11 | 8  |
| 9  | 6  | 7  | 12 |
| 14 | 6  | 4  | 10 |

(como puede apreciarse sus diagonales suman 33 y 35 respectivamente, no utiliza los dieciséis números consecutivos del de Durero, le faltan el 1, 2, 3 y el 13, sólo las dos filas centrales coinciden con las de aquél, por lo que el 34 nada más se produce en la cuaterna de en medio). En la otra cara, el talismán que debe ser grabado en ciertos momentos astrológicos deter-

minados, lleva impresa la figura jeroglífica del planeta; al que lo lleve reverentemente le procurará el amor y la benevolencia de las personas que desee, le multiplicará las cosas con las que se le envuelva, hará fortuna con él y le disipará las desazones, los cuidados molestos y los terrores<sup>9</sup>. Si entendemos que la *fuerza* talismánica está en ocultar al número 34, en verdad y pluralidad (!) hay que reconocer que nuestros pintores lo lograron no con sumas, sino con productos.

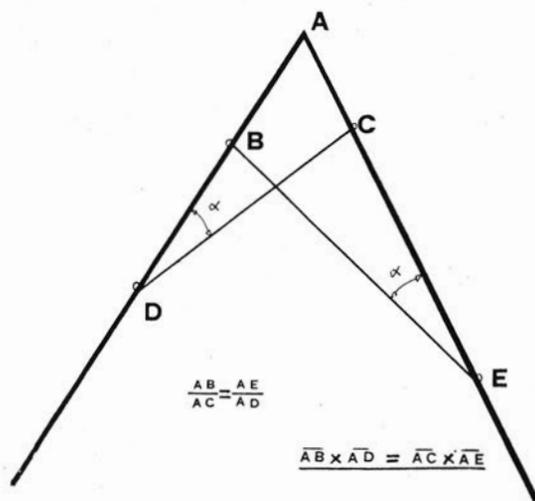


FIG. 5

Y a ellos alude la tercera figura que en el intrigante papel de VO aparece dibujada, y parcialmente tapada, por una moneda. En la Fig. 5 hago una réplica para comprobar cómo, gráficamente, el autor sabía de geometría a la forma pitagórica con que rotula todo el documento. Efectivamente, con la utilización de dimensiones lineales tomadas sobre dos rectas que forman un cierto ángulo, y trazando otras dos rectas que corten a las dos anteriores, transversalmente, formando ángulos iguales cada una con otra, respectivamente, se obtiene la figura de las *antiparalelas*. Esta constituye el intermediario entre la razón geométrica y el cálculo numérico, porque de ella se deduce la semejanza y la proporción, y esto fue también

un hallazgo pitagórico. El ángulo A puede ser arbitrario, sobre uno de los lados *se miden*, a partir del vértice, dos magnitudes conocidas cuyo producto sea 34. Por ejemplo:  $AC = 3$  y  $AE = 11'4$  (once pulgadas con cuatro líneas), su producto es 34. Llevando sobre el otro lado del ángulo la magnitud  $AD = 9$ , queda definida la recta CD y con ella el triángulo ACD, del que merece especial atención el ángulo de vértice D, que denominamos  $\alpha$ . Si se traza, ahora, por E la recta *antiparalela* de la CD, por formar también un ángulo  $\alpha$  con su lado correspondiente, aparece el punto B entre los A y D. Aplicando la escala de medidas a este nuevo segmento rectilíneo AB se obtiene que su longitud es  $AB = 3'94$  (tres pulgadas, nueve líneas y cuatro puntos). La semejanza de los triángulos ACD y AEB justifica la proporcionalidad de sus lados, como en la misma figura se establece; y de ella se deduce la propiedad de las *antiparalelas*, que igualmente hago aparecer en forma literal al pie. Su aplicación numérica con los datos anteriores no puede ser más elocuente con respecto al dilucidado jeroglífico:  $3'94 \times 9 = 3 \times 11'4 = 34$ .

Henos, pues, ya tranquilos tras haber desentrañado el *mensaje* que Brueghel y su equipo nos dejaron colocado encima de la mesa. Es una devota y triple declaración de adhesión a los saberes pitagóricos. El alcance con que quiso estar revestida cuando, pictóricamente, se formuló puede no ser el mismo del que bajo nuestra perspectiva de hoy se le pueda atribuir; frecuentemente, en interpretaciones iconológicas más o menos crípticas, solemos pasarnos de listos. Sin embargo las sociedades secretas y sus emblemas pitagóricos han ido pasando a través de los conductos históricos de los siglos con fines muy diversificados por el espacio y el tiempo. Yo siempre he pensado que, en todos los casos, lo oculto y lo secreto es, en los hombres, la envoltura lúdica de lo vulnerable como fruto de un permanente infantilismo posesivo. Generalmente deriváronse del pitagorismo signos menos *didácticos* y más *estéticos* (pentágonos estrellados, pentáculos y variaciones) que los que una agrupación *profesional* de artistas pintores ha plasmado en este cuadro para testimoniar un incomprensible hermetismo artesanal. Muy *mecánicas* habrían de ser las artes de los pintores, en Flandes, para tener que agremiarse. Pienso, al tratar de encontrar explicaciones

ingenuas al pitagorismo de éstos, que bien pudieran haber querido plasmar, extrayéndole de aquél, lo que también trascendió como ejemplar cualidad imperecedera característica de los seguidores del Maestro de Samos: la entrañable amistad elevada a fraternidad juramentada.

\* \* \*

Pudiera parecer omisión dar por terminadas estas disquisiciones del “Sentido de la Vista” que nos ofrece Brueghel de Velours en sus cuadros *V* y *VO* sin decir una sola palabra sobre *la luz*. No hay visión sin la luz, y ésta, de por sí y como tal, es la razón de ser de la pintura misma. Podría, muy bien, haberse limitado el pintor a ofrecerlo sin más alusiones visibles que las comentadas y la luz hubiera sido el cuadro propiamente expuesto a la contemplación como integrante del mundo visible. Pero si paramos mientes en esta importante cuestión, no muy advertida generalmente, hay que reconocer que tanto *V* como *VO* constituyen una prolífica *redundancia* pictórica. El cuadro en el cuadro ha servido para que desarrollen importantes trabajos algunos investigadores del Arte. En este caso tenemos no sólo “los cuadros en el cuadro”, sino que, además, está “la luz en la luz”; y esto, aunque salvando *distancias*, también lo hizo después Velázquez en *Las Meninas*. Brueghel, irresponsable mitologizador, aglomeró casos para inventar realidades y así, discretamente en *V* y superabundantemente en *VO*, pintó la luz solar en los gruesos torrentes que produce el fenómeno de Tyndall, usando el léxico de los científicos. Lámina IV.

El fenómeno óptico, ingeniosamente utilizado para pintar el sol, requiere unas condiciones de oscuridad y aislamiento que él mismo imposibilita en cuanto se convierte en iluminador del recinto. Tales son los casos de ambos cuadros, donde la suave e imprecisa luz ambiental denota una incompatibilidad de luminosidades para que Tyndall pudiera ver los incontables destellos del impalpable polvo atmosférico. (No olvidemos, por si acaso, que también el rayo de sol meninesco muestra una incompatibilidad achacable *al tiempo*.) Hay, además en *VO*, errores imperdonables para unos géometras tan pitagóricos. El detalle que proporciona la

última Lámina permite su comprobación inmediata: La galería de las estatuas —llamémosla así— ofrece una perspectiva frontal de su abovedada arquitectura, con su testero calado en el que está más que medio abierto el portón al exterior. Los rectángulos de sol que en el suelo producen los haces de luz, demuestran la forma rectangular de los huecos por los que penetran, así como la perpendicularidad a ellos del plano que forman los descendentes rayos solares, con las jambas, verticales, de las invisibles ventanas. Dicho de otra manera: la pared o muro de fachada de la galería recibe un sol elevado y perfectamente frontal. No puede, por consiguiente, penetrar —como así se hace ver— ningún rayo de sol por el portón del fondo. La esfera armilar del rincón aparece entre dos haces de luz solar que forman ángulo entre sí (dos soles distintos). Y esto con independencia de que la convergencia de la perspectiva arquitectónica no se produce en el mismo punto que la de los rectángulos del pavimento.

Me arrepiento del reproche por los errores perspectivos, porque como tales no son atribuibles a su pitagorismo; del Maestro no pudieron los pintores del grupo Brueghel haber heredado saberes en la “perspectiva secreta” que tuvo en jaque al autor de *Melancolía*. Y también merecen nuestro indulto por no haber olvidado la representación de la “luz artificial” en este difícil símbolo de la luminosidad como *causa* de “la vista”: la gran lámpara de bronce dorado con sus ocho brazos candeleros, la bruñida bola equilibradora y el historiado colgadero —con águila bicéfala— de la que pende. Faltan las velas apagadas, que aproximarían más el simbolismo a la luz de la llama; pero ello no sorprende, puesto que —aparte de que es la misma lámpara la de *V* que la de *VO*— en el célebre *L'Atelier* de Vermeer, el de Delft, hay otra lámpara igual también sin velas; y aquí, el estudio de pintor, no cabe identificarlo con un almacén de objetos variados. Los flamencos, sin duda, se subían para poner velas encendidas, o bajaban las *arañas* (de ahí, quizá, este nombre) con esa finalidad. La caña con pajueta usada por los monaguillos debió ser sólo recurso de iglesia, porque en el Alcázar de Madrid se retiraban de los *colgaderos* del techo los candeleros apagados (al menos en el “cuarto bajo” donde pintó Velázquez).

Finalmente, y aunque pueda el tema ser objeto de un estudio de mayor generalidad, quisiera referirme a la *luz propia* de los cuadros. Esa luz que el pintor *plasma* sobre la superficie de su tela y que cabría llamar ambiental, como si preparase el fenómeno ulterior de convertir el cuadro en un panel emisor de una intensidad lumínica preconcebida. Como si de esta forma pretendiera yo retornar al principio de este trabajo, vuelvo mi vista a él y me encuentro con que el encanto poético de esta colección de cuadros de Brueghel que justificaba mi inclinación a ellos tiene su secreto en la suavidad de su luz, en esa media luz imprecisa e inventada que he descubierto ahora tras el análisis de dos de ellos: *V* y *VO*. Renuncio a un breve comentario —que ha quedado desperdigado en alusiones— de lo que pudo ver Velázquez en ellos, contando con lo que pudo advertirle su amigo Rubens al contemplarlos juntos. Me atrapa la penumbra amorosa en que revolotearon los grosezuelos Cupidos saltando de un cuadro a otro para conjuntar un Amor que no es posible sin los cinco. No es pura casualidad que recintos, figuras, objetos..., por paciente y variada reiteración, mantengan esa suavidad luminosa que los armoniza, pero advirtiendo —hablando ahora en óptica— que ese efecto luminoso presenta dificultades para *pasarlo* de un rectángulo pintado de 7085 cm<sup>2</sup>, como es *V*, a otro de 46464 cm<sup>2</sup> como es *VO*, es decir, seis veces y media mayor. Ni siquiera una copia ampliada en tales proporciones, de un idéntico motivo, puede lograr idéntica luz sin alterar el vigor de sus cromatismos integradores (la fotografía de nuestros días muestra las diferencias de color que se producen al variar los tamaños de las copias; es cuestión muy delicada *repetir* la luz de los cuadros). Por esta razón creo que no pudo pintarse un cuadro sin tener el otro delante, y aunque sólo le dejen a Brueghel los críticos un papel secundario en estos cuadros (además del del jeroglífico), creo que tuvo más intervención de lo que parece. Al menos hay que reservarle la misión coordinadora del cromatismo luminoso: el suavizador de las luces, el matizador de esa media luz que argumenta toda la poesía que compone el gran poema de *Los Cinco Sentidos*. No fue Brueghel de Velours llamado así por vestir siempre de terciopelo, yo creo que lo fue por pintar “el suave terciopelo de la media luz de Amor”.

## N O T A S

- <sup>1</sup> *Felipe II, Rey de España y Monarca del Universo*. Mariano Tomás, 1938.
- <sup>2</sup> M. DÍAZ PADRÓN, *Ob. cit.*.
- <sup>3</sup> MATILA C. GHYKA, *El número de oro, II, los ritos*.
- <sup>4</sup> Libro primero de Euclides de *Los seis libros primeros de la geometría de Euclides*, traducidos en lengua española por Rodrigo Zamorano. Sevilla, 1576.
- <sup>5</sup> Por ejemplo: *Géométrie métrique*. Paris, Rouché et Comberousse, 1930.
- <sup>6</sup> FRAENGER, *The millenium of Hieronymus Bosch*, Cap. VII, Conclusiones: «La caverna de Pitágoras». Edit. University of Chicago 3, 1951.
- <sup>7</sup> En la relación de las logias masónicas dependientes del Gran Oriente Español, según el *Anuario de la Masonería Universal para 1932*, figura una de ellas con el nombre de «Pitágoras». Publicado en el vol. IV de *Las Sectas*, 1932.
- <sup>8</sup> Como curiosidad y divertimento matemáticos, en la actualidad se siguen publicando estos mágicos cuadrados. Por ejemplo: W. REICHMANN, *The fascination of numbers*, University Paperbacks, 1957, y M. GARDNEL, *Les carrés magiques*, Paris, Problèmes et divertissements mathématiques Dunod, 1965.
- <sup>9</sup> FÉLIX LLAUGE, *El poder oculto de los números*, Ed. Vecchi, 1974.

LOS FRESCOS DEL PALACIO DEL INFANTADO  
EN GUADALAJARA: PROBLEMAS HISTORICOS  
E ICONOGRAFICOS

POR

FERNANDO MARIAS



LA decoración pictórica del Palacio de los Duques del Infantado en Guadalajara constituye uno de los mejores ejemplos de arte profano de nuestro siglo XVI. Desaparecidos los frescos del antiguo Alcázar madrileño, esta obra alcarreña sólo es comparable a las realizadas en el palacio de El Pardo y en El Viso del Marqués. A pesa de ello, el desinterés hacia ella de nuestra historiografía artística ha sido prácticamente total. Elogiada desde el siglo XVI al XVIII, por viajeros, cronistas e historiadores locales<sup>1</sup>, el “descubrimiento” del tardogótico de Juan Guas truncó esta tradición valorativa. Las obras del V Duque del Infantado, entre las que se contaban los frescos, fueron consideradas como un atentado histórico al palacio medieval, casi vandálico (podríamos decir bramantesco por *ruinante*), sin sopesar las razones de la intervención cinquecentista y sus resultados y sin tener en cuenta el cuidado—historicista *avant la lettre*—que se puso en la conservación, restauración y reconstrucción de buenas porciones de la obra gótica. Es posible, valga la hipótesis, que sin las obras del V Duque hoy no conserváramos lo que queda del palacio del II Duque, D. Íñigo López de Mendoza. Hora es ya de contemplar esta obra “maldita” con una correcta perspectiva histórica, estudiarla y valorarla en lo que valga.

El estudio de la decoración al fresco del palacio de Guadalajara presenta en la actualidad diferentes problemas, históricos y cronológicos, artísticos, iconográficos, producidos por la escasez documental, la destrucción parcial de nuestra obra y una no demasiado afortunada restauración de lo conservado. Para su estudio y comprensión será necesario, antes de entrar directamente a tratar de la decoración pictórica, un análisis de conjunto de la obra quinientista.

Layna Serrano ha supuesto razonablemente que la obra de reforma

—y restauración y consolidación— dio comienzo en 1570<sup>2</sup>. Los primeros trabajos habrían consistido en alzar el suelo del patio, sustituir los viejos soportes góticos de las pandas por dóricas columnas y derribar los pináculos medievales que remataban el piso superior. En 1571 se empezó la obra de la fachada para colocar cuatro balcones en el piso alto, completándose con el ensanchamiento del zaguán de entrada en el que se levantaría la escalera trazada por Acacio de Orejón, el arquitecto de la casa ducal por aquellos años; para ello fue necesario derribar el artesonado del salón alto de la Linterna<sup>3</sup>. Este mismo año se inició la sustitución del talud de arranque de la delantera por un basamento de sillería y la apertura de nuevas ventanas que debían iluminar los nuevos sótanos de este cuarto delantero y del occidental, cuya construcción debía estar ya comenzada. Asimismo se ordenó labrar una portada en la fachada, para entrar en las bóvedas desde la plaza, siguiendo la traza ya utilizada para las ventanas del cuarto oeste que se abrían a la galería gótica del jardín, conocido entonces como “cuarto nuevo de la huerta”<sup>4</sup>. En 1572 se tallaban las nuevas ventanas de la fachada (seis grandes y cuatro pequeñas) y de la “sala baja de la recámara” (cuatro grandes), siguiéndose en su forma el modelo de ventanas de la Torre Nueva del Alcázar madrileño<sup>5</sup>. Naturalmente, estas eran necesarias para aumentar la iluminación de las salas de la delantera y se enmarcaban en la obra de restauración del muy deteriorado muro exterior que amenazaba ruina. Sintomático de un sentido reverencial con respecto a la vieja obra es el cuidado que se tuvo en la conservación del aparejo de puntas de diamante de Guas, aunque no del cornisamiento general de la fachada<sup>6</sup>. También durante este año se dio un importante empuje a la obra de los sótanos norte y oeste, obra que por su envergadura requería seguir desmontando los suelos superiores<sup>7</sup>. Asimismo se contrataba la rejería y carpintería de ventanas y puertas nuevas, siempre imitando las rejas y postigos del Alcázar madrileño<sup>8</sup>; todo esto, como siempre, siguiendo el proyecto mimético de Orejón. Como ha podido verse, esta obra no era en absoluto gratuita; era una intervención fundamentalmente funcional: consolidación del palacio casi centenario (fachada y bóvedas), ampliación del espacio disponible (sótanos abovedados), iluminación del inte-

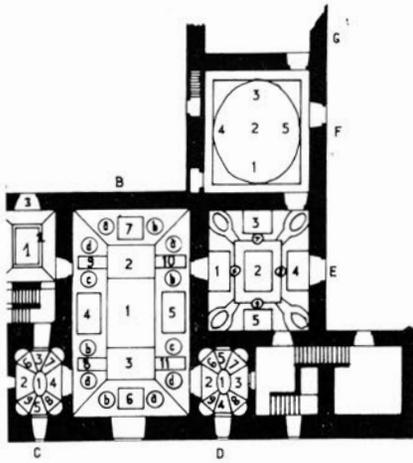
rior, etc. Pero también de carácter representativo e ideológico: zaguán, escalera, enmarcamiento de vanos, soportes del patio. Se imitaba la arquitectura contemporánea cortesana “a la antigua”, poniéndose a la última, y se daba un barniz “antiguo” a la obra moderna de Guas y Trillo. El deseo de dar antigüedad, típico del momento, se repetirá en la decoración pictórica interior como veremos más adelante, antigüedad que se constituye en base de la modernidad y la actualidad de la familia noble y de su palacio y casa; tal idea podría estar ya representada por las clásicas columnas dóricas —el orden más antiguo, noble y sólido— que sostienen las galerías modernas del patio isabelino.

Las obras funcionales dieron pie a otras más decididamente representativas y ornamentales. Ya en 1573 se contrató el montaje de piezas de la fuente “grande” marmórea que el V Duque había importado de Génova, fuente octogonal que se decoraba con nueve figuras de bulto redondo<sup>9</sup>. La contrata fue firmada por los maestros marmolistas italianos, “andantes y residentes en la corte de su magestad”, Juan Bautista y Domingo milanés. Tres meses más tarde, un maestro Juan Bautista (natural de la Ribera de Génova y habitante en la villa de Estremera, cerca de Pastrana) se obligó con su criado Angel<sup>10</sup> a trabajar para el Duque por dos años en obras de estucado, yesería y albañilería; fueron testigos de este contrato Battista o Giambattista Comane y Domenico Guidetti, milaneses, los marmolistas italianos antes citados y cuyos apellidos se ignoraban hasta ahora. A fin de año, esta pareja se obligaba a realizar dos chimeneas de mármol y jaspes, que entregarían en 1574. En octubre de 1573 se contrataban también por dos años los servicios del pintor y dorador Alonso de Paredes, natural y vecino de Loranca de Tajuña. En 1575 se recibían de Génova, a través del puerto de Cartagena, nuevos mármoles para chimeneas, aceites y colores para obras de pintura; se aproximaba la hora de las obras más importantes y representativas del palacio ducal y, desgraciadamente, un período de penuria documental<sup>11</sup>.

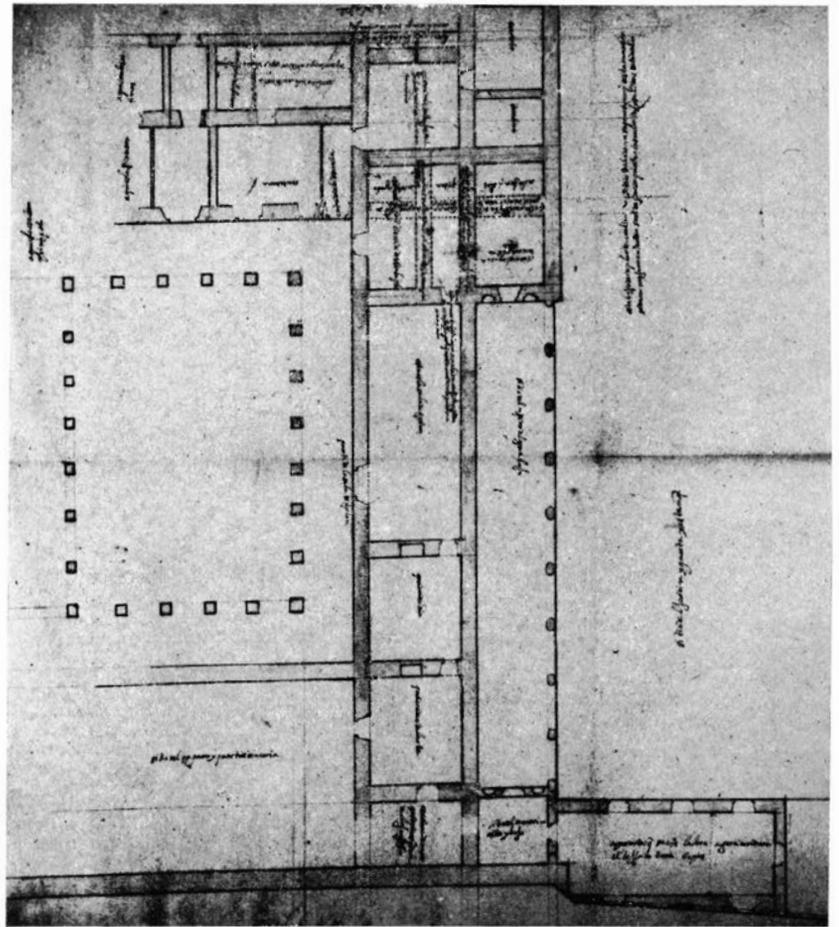
Sabemos asimismo que en 1577 se construía un pasadizo volado que unía la casa, desde el descansillo de la escalera de honor del cuarto este, y la parroquia de Santiago; en 1585 se reparaba y fortificaba la pared

y galería del jardín de poniente. Esta nueva obra comportó el desmontaje de sus arquerías (asegurándose el artesonado de la Sala de Linajes superior), la labra de tres ventanas para el piso alto conforme a la traza de la de la antesala o alhanía (sala de la esquina noroeste) pero sin frontones (el de la ventana de alhanía debía ser rozado porque la pared se había de pintar), la reconstrucción fiel de las arquerías de Lorenzo de Trillo y la apertura de nichos en los muros de sus extremos<sup>12</sup>. Así, pues, en 1585 continuaban las obras de decoración pictórica. En 1590 la hija del V Duque y futura VI Duquesa D.<sup>a</sup> Ana de Mendoza, viuda por entonces de D. Rodrigo de Mendoza, su tío, decidió emprender una nueva obra. Acondicionó parte del ala oriental de la casa y construyó algunas habitaciones adosadas a este muro (escalera, oratorio, antecamarín), imitando en su exterior con ventanas y aparejo de cantería fingidos el pabellón de la delantera recién construido, que continuaba la línea de fachada y cerraba por el norte el jardín y huerta palaciegos<sup>13</sup>. Todavía en 1595 proseguían las obras o, al menos, las de azulejería<sup>14</sup>.

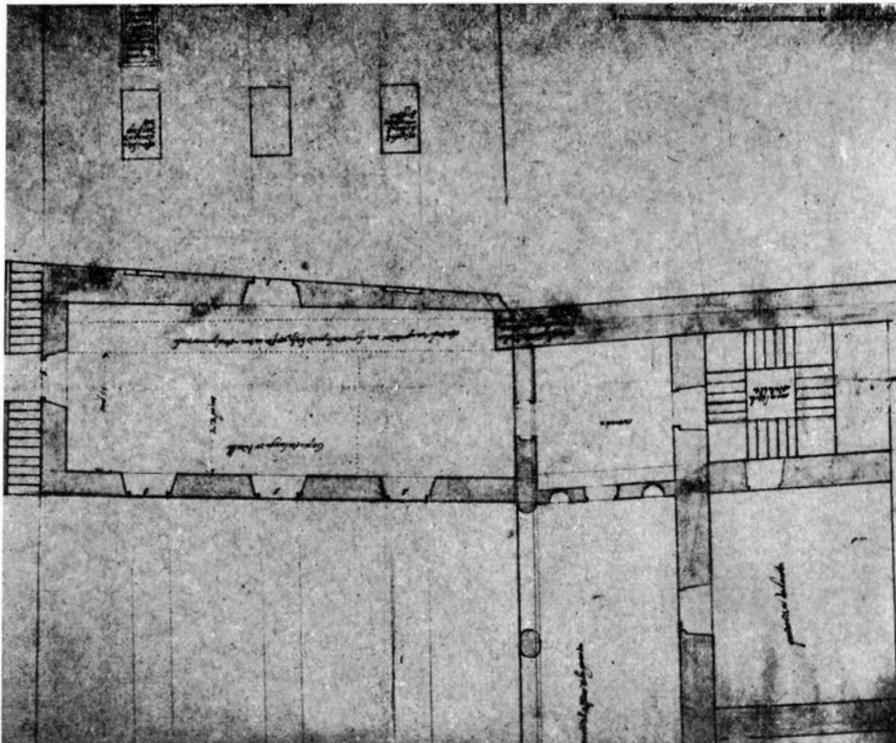
De después de 1573 y de antes de 1585, nombrado ya maestro de obras del Duque Diego de Valera, en sustitución de Orejón, deben datar los dos planos que del palacio se conservan en el Archivo Histórico Nacional de Madrid<sup>15</sup>; están levantados con el fin de construir una sala aneja al bloque palaciego en su esquina noroeste, cerrando el jardín por el septentrión. Esta sala, al parecer la caballeriza del Duque, constaría de sótano y dos pisos, con entrada por el lienzo norte y, por medio de una escalera de dos tiros, por el occidental; ésta comunicaba con el jardín y daba paso al piso inferior. La delantera de este añadido presentaba tres ventanas por suelo, sólo las centrales practicables, pues las laterales estarían fingidas. Por su lado meridional, en cambio, se abrirían tres ventanas útiles por piso. El interés de estos dos proyectos radica más que en la descripción de este cuarto en que nos esboza la distribución de salas de la zona oeste del palacio, sometida por aquellas fechas a la restauración de la galería del jardín de la que ya hemos hablado. Las salas principales parecen estar ya acabadas en cuanto a su distribución arquitectónica. En cambio la zona secundaria del ángulo suroeste estaba todavía siendo modificada en su repar-



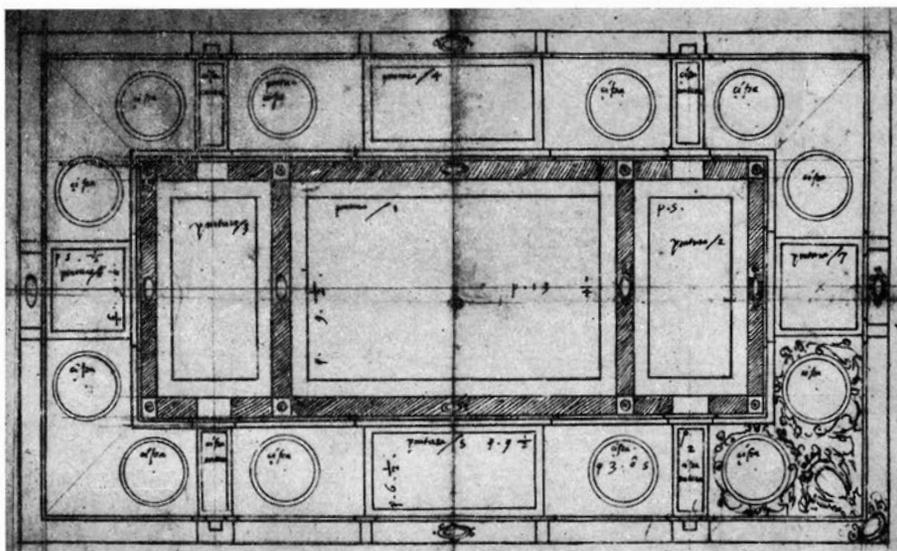
1. Palacio del Infantado.  
Plano general del piso bajo.



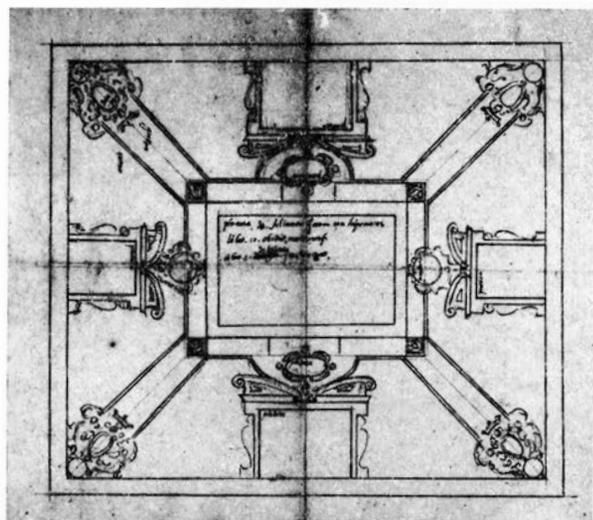
2. Palacio del Infantado.  
Proyecto de remodelación.



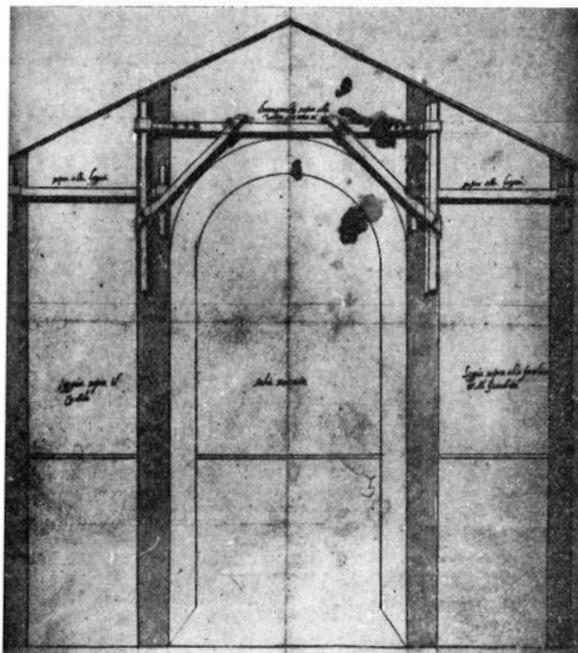
3. Palacio del Infantado.  
Proyecto de remodelación.



4. Sala de Don Zuria. Proyecto de techo.



5. Sala de Atalanta. Proyecto de techo.



6. Sala de Linajes. Proyecto de cubiertas.

timiento espacial y funcional. La zona comprendida entre el patio, el jardín y el meridional “sitio del rosal”, la parte trasera de la casa, sufría derribos de viejos tabiques para dar cabida a las nuevas habitaciones destinadas a tesorería, contaduría, escritorio de veedores, recámara, cocinas, etc. Obra típica de acondicionamiento de un espacio viejo en función de unas nuevas necesidades prácticas, obras nuevamente de tipo funcional.

Un tercer dibujo del A. H. N. presenta mayores problemas de análisis <sup>16</sup>. Se trata de una sección transversal —ligeramente en perspectiva o escenografía— del cuarto occidental del palacio en la que se representa la forma de construir una nueva techumbre sin dañar el artesonado de la *sala Dorata* o Sala de Linaje(s), gracias a un nuevo *chiavamento sopra alla volta che non si vea*. Este sostendría el tejado a dos aguas de todo el cuarto, incluyendo la *loggia sopra il Cortile* y la *loggia sopra alla peschiera et al Giardino*. Como vemos, los comentarios explicativos están escritos en italiano, pero no coincide su grafía con la del pintor Rómulo Cincinato, autor de las decoraciones al fresco <sup>17</sup>, ni con la de ninguno de los otros artistas italianos cuya intervención en la obra está documentada, como veremos más adelante. Este dibujo debe datarse antes de 1585, fecha en la que se empezaba la obra de la galería y se aseguraba el artesonado de la sala alta. Hay que suponer que interviniera entonces un arquitecto italiano cuyo nombre no ha quedado recogido en la documentación existente <sup>18</sup>.

\* \* \*

Establecer la cronología de las obras pictóricas del palacio del Infantado no parece tarea fácil. La documentación de contratos de obra no ha podido ser encontrada hasta hoy y sólo se podía disponer hasta ahora de una referencia indirecta de una Cédula Real de 1579, del 10 de septiembre, en la que se confirmaba el pago del salario trienal de Rómulo Cincinato, a pesar de haber permanecido ausente de la corte y su servicio trabajando en Guadalajara para el Duque del Infantado <sup>19</sup>. Una segunda Cédula Real, del 21 de septiembre de 1591, vuelve a poner en relación al pintor y la ciudad castellana, al permitírsele marchar a Guadalajara por encon-

trarse “tullido e imposibilitado para trabajar por su persona”, según declaración del propio interesado <sup>20</sup>; con esta licencia Cincinato quedaba apartado del servicio real. Si Rómulo marchó a Guadalajara nos es desconocido, pues los documentos conservados sobre su persona acaban en esta fecha para reaparecer solamente con motivo de su fallecimiento, en Madrid, el 11 de mayo de 1597. Debió permanecer durante estos seis años apartado, ya en la capital, ya en la provincia alcarreña, de toda actividad laboral.

Estas dos cédulas han dado lugar a algunas confusiones cronológicas sobre la actividad guadalajareña del florentino <sup>21</sup>, referidas más que a su obra palaciega a la de la Capilla de D. Luis de Lucena, obra datada para nuestra historiografía con posterioridad a 1591. El error se debe a Layna Serrano <sup>22</sup>, al fechar en 1593 la primera Cédula Real. Con ello se disoció la datación de ambas obras, algo que parece completamente ilógico a tenor de la Cédula y declaración del pintor en 1591, de lo que se sabe sobre la capilla del médico pontificio y de lo que en ella puede contemplarse. La decoración de la capilla de Nuestra Señora de los Angeles, aneja a la hoy desaparecida iglesia de San Miguel del Monte, no puede datarse en la última década de la centuria aunque tampoco sea clara su cronología. Muerto Luis de Lucena en Roma en 1552, dejó el médico como su heredero y albacea testamentario a su pariente Rodrigo Núñez y, en su defecto, a sus herederos más directos. Fallecido a su vez D. Rodrigo, el cumplimiento de las últimas voluntades de Lucena debió recaer en su sobrino el canónigo D. Antonio Núñez <sup>23</sup>, quien costearía su sepulcro y el propio, ambos desaparecidos en la actualidad <sup>24</sup>. Herrera Casado <sup>25</sup> supone, basándose en una inscripción de la capilla y de forma lógica, que del encargo de la obra pictórica se ocuparan D. Luis Núñez y su mujer Catalina de Tolosa, como deudos del galeno y del canónigo; pero no después de 1591. Doña Catalina había muerto en 1558 y en 1585 la capilla había pasado a poder de la familia Urbina. Es improbable que ésta, envuelta en pleito en esta fecha por incumplimiento de obligaciones menores con respecto a la memoria pía de los Lucena y los Núñez, gastara una buena cantidad de dinero en decorar su capilla y colocar una inscripción a nombre de los

anteriores patronos. Si en 1585, a tenor de una afirmación del corregidor de la ciudad (en el pleito contra los Urbina), las memorias de Lucena (con su fundación limosnera y bibliotecaria) “a muchos años que estan por perderse y sin executarse”<sup>26</sup>, sin que se refiera jamás a obra alguna de decoración, es de suponer que D. Antonio y D. Luis habían fallecido tiempo atrás y que con ellos se había acabado prácticamente la capilla y su ornato. Por otra parte, la similitud de los elementos decorativos de estuco del presbiterio de la capilla y del Salón de Batallas del palacio apuntan asimismo a unos mismos artistas y unas mismas fechas, esto es, a la octava década de la centuria.

Un repaso a los cedulares reales conservados en el Archivo General de Palacio de Madrid ilumina, sin embargo, los problemas cronológicos de la obra de la casa del Infantado. Según la cédula expedida en El Escorial el 10 de septiembre de 1579, Cincinato, sin trabajo en las obras reales de Madrid y El Pardo, se había ausentado de ellas y había permanecido en Guadalajara, al servicio del Duque, desde comienzos de mayo de 1578 a mediados de agosto de 1579; se le permitía entonces asistir a la obra ducal por otros tres meses “ynterpolados o como el los quisiere”<sup>27</sup>. El 25 de julio de 1580, desde Badajoz, se otorgaba a Cincinato una nueva cédula; no sólo había permanecido en Guadalajara los tres meses prestablecidos, sino también desde comienzos de diciembre de 1579 hasta el día de la fecha<sup>28</sup>. Así, pues, nos encontramos con que, documentalmente probado, Cincinato se ocupó de la obra ducal durante veintiséis meses, de mayo de 1578 a julio de 1580 exactamente. Dado que Cincinato pasó seis meses en 1572/3 en Cuenca (pintando la *Circuncisión* de los jesuitas) y otros tres en 1573 (último trimestre) y que este mismo año se contrataba a los estuquistas Juan Bautista y Angel y al pintor Alonso de Paredes, hay que suponer que Rómulo estuviera por estas fechas en contacto con el V Duque del Infantado y aprovechara alguno de los viajes a Cuenca para proyectar la decoración del palacio. Es posible que los dos italianos, que habían trabajado en El Escorial<sup>29</sup>, hubieran estado al servicio de Rómulo en Madrid y que ocuparan sus dos años de contrato con el Duque—1574 y 1575—preparando el trabajo de pintura al fresco del florentino. De

todas formas, o no cumplieron con las fechas de su obligación, retrasándose la terminación de su trabajo, o el Duque tuvo que esperar más de dos años para disponer de un Rómulo desocupado en la Corte o, como tercera solución, intervino en 1576/7 otro pintor<sup>30</sup>. Por otra parte, es posible que las obras de decoración del palacio continuaran más allá de 1580, prolongándose quizá hasta después de 1585<sup>31</sup>; no parece, no obstante, que Cincinato volviera por Guadalajara durante este decenio—como no fuera por muy cortos períodos de tiempo—, pues su actividad en Madrid y El Escorial está bien documentada entre 1581 y 1589 y no se conserva ninguna otra Cédula Real que le permitiera ausentarse fuera de la Corte madrileña o el Real Sitio de San Lorenzo<sup>32</sup>.

Por todas estas causas, deben datarse en el quinquenio 1573/5 dos nuevos dibujos, atribuibles lógicamente a Cincinato, que de los techos de las Salas de las Batallas y la Caza se conservan también en el Archivo Histórico Nacional<sup>33</sup>. Se trata de dos proyectos para la compartimentación de ambos techos, correspondientes a un primer estadio del desarrollo proyectivo, a causa de las diferencias que presentan con respecto a las soluciones finales y definitivas. La compartimentación del Salón de las Batallas es idéntica a la actual con dos cambios: los tondos y rectángulos periféricos están diseñados para acoger “cifras”, sustituyéndose después por ilustraciones historiadas y alegóricas respectivamente; la decoración básicamente vegetal de los ángulos daría más tarde paso a alados genios femeninos y *putti* que sostienen escudos heráldicos de la noble familia, éstos, sin embargo, ya presentes en este primer proyecto. La organización del Salón de la Caza ha simplificado, en detalles, el diseño inicial. Se ha unificado la forma de los tondos (circulares y elípticos en origen) a favor de la circular y los marcos de las cuatro pinturas laterales se han reducido a simples recuadros rectilíneos con molduraje clásico; han desaparecido, por lo tanto, las hipotéticas hermas laterales y los frontones curvos invertidos de los remates. También presentan modificaciones las soluciones de esquina. Es interesante señalar que, de haberse llevado al estuco, estos frontones invertidos decorativos habrían constituido los primeros ejemplos hispanos de este motivo ornamental típico de la arquitectura y la decoración

del manierismo tardío florentino<sup>34</sup>. Es necesario también señalar que en este momento del proyecto de esta sala no estaba todavía decidida la iconografía de sus cuadros, dudándose entre las historias de Hipómenes y Atalanta y Atalanta y Meleagro, indicándose además la fuente literaria que debía utilizarse para la representación de ambos temas: las *Metamorfosis* de Ovidio, concretamente en sus libros X y VIII respectivamente.

Aunque no vayamos a entrar en el análisis formal de los techos del palacio del Infantado —en cuanto estructuras decorativas o composiciones figurativas—, es pertinente señalar que la compartimentación de Cincinato representa un “paso atrás” con respecto a las cotas alcanzadas en este campo por el pintor florentino que tradicionalmente ha sido considerado como su maestro, Francesco Salviati. Este había desarrollado, en sus últimas obras romanas sobre todo, un complejísimo estilo en la decoración mural cuyos máximos exponentes podrían ser sus intervenciones en los palacios romanos Sacchetti y Farnese (Sala dei Fasti Farnesi especialmente, terminada por Taddeo Zuccaro) y en el que la interpenetración de elementos (columnas, cuadros, molduras, figuras humanas, etc.) alcanzaba un puesto protagonista y sorpresivamente ilusorio<sup>35</sup>. Cincinato en buena medida se aparta de ello.

Nuestro pintor, en primer lugar y en las salas principales del palacio guadalajareño, se desentiende de la decoración del muro (con todas sus posibilidades de ficción por medio de soportes fingidos); sustituye la pintura parietal por la tapicería<sup>36</sup> y sólo se ocupa de la sistematización pictórica de los techos, a partir de una bien delimitada y definida cornisa. En todos estos techos —excepto en uno del que hablaremos más adelante— concibe las ligerísimamente curvas superficies como un neutro plano de fondo que incluirá, sin ningún interés por una multiplicidad de planos que prolonguen el espacio de las salas, tanto un sencillo sistema de *quadri riportati* (con sus historias narrativas o figuras alegóricas) como los grutescos decorativos que rodean tales compartimentos principales. Las formas en relieve de los estucos, de mínimo sentido tridimensional, sólo intervienen como planísimos marcos de los *quadri* o, con sus figuras, para reforzar las esquinas de una sala como la de las Batallas. Incluso, en este mismo

salón, las figuras alegóricas sentadas quedan emprisionadas en el plano del techo, sin crear espacio fingido a su alrededor, hacia adelante o hacia el fondo; los hipotéticos nichos en los que podrían situarse quedan cerrados por cortinillas *sin peso* e inmediatamente colocadas tras las cabezas de las figuras. Sólo en la Sala del Día hoy desaparecida se rompía esta plenitud; la techumbre oval de la sala desaparecía como plano por encima de una voluminosa cornisa sostenida por parejas de columna-pilar —sobre un fondo neutro de intercolumnios— y permitía la contemplación del cielo; en él se distribuían las figuras mitológicas vista de *sotto in sù*, en una composición en la que tanto arquitectura como figuras humanas y animales intentaban crear una sensación de ilusionismo. En menor grado, la figura principal de la Sala del Tiempo, inmersa en su recuadro, presenta en su frontalidad escorzada un tímido esbozo de lo que se llevaba a cabo en la Sala del Día.

En algunas de las salas secundarias —del Tiempo, de los Héroes y de los Dioses— las cosas cambian. En ellas aparece el muro tratado como “ventana” que permite ver un fingido paisaje exterior. En la Sala del Tiempo, a ambos lados de la puerta de entrada, se abren dos paisajes a través de sendos arcos de medio punto sobre pilares de un sencillo y “primitivo” orden corintio; éstos como el arco están vistos frontalmente, sin dar sensación de tridimensionalidad alguna; los paisajes, muy dañados por la humedad y sin restaurar, son hoy casi invisibles. En las Salas de Héroes y Dioses las cosas se complican un poco más. Por encima de un zócalo de azulejería y entre pilastras de albañilería se “abren” ventanas entre pilastras fingidas; sus marcos quedan más allá de la superficie del muro, formándose entre esta y aquellos un poyo tratado pictóricamente como un ajedrezado suelo en perspectiva, perspectiva, para decirlo todo, un poco torpe en su realización. Más allá de los marcos y las pilastras aparecen dos vistas paisajísticas: en una se nos muestra una especie de patio abierto, con puerta de ingreso al fondo y edificaciones clásicas a uno de los lados, todo ello con algunos trozos de columnas en el suelo y corte muy serliano; en la otra el escenario es más puramente paisajístico, con bosque, riachuelo y algunos restos arquitectónicos (basas, fustes de columnas, pedestales) en

primer plano. Parecen querer representar las imágenes de la ciudad y el campo antiguos, “soporte” espacial y circunstancial de las historias de héroes romanos y divinidades clásicas que se desarrollan en los techos de estas dos salas.

Desaparecidas y todavía mal estudiadas las decoraciones al fresco del antiguo Alcázar de Madrid y llenas de problemas cronológicos las del palacio del Viso del Marqués<sup>37</sup>, es difícil asegurar el carácter innovador, para España, de este tipo de ornato ilusionístico. Evidentemente, la decoración de Guadalajara supera en complejidad “planimétrica” al tipo de sistematización vigente en la séptima década del siglo y representada por la obra de Gaspar Becerra en el palacio de El Pardo. Las vistas paisajísticas están presentes hoy en el palacio manchego, así como el artificio de aperturas entre o sobre columnatas (recuérdese la Sala de Linajes del Viso); sin embargo su realización debe datar de la novena década de la centuria a no ser que estuvieran ya trazadas estas salas por Giambattista Castello *el Bergamasco* con anterioridad a su muerte, acaecida en 1569. Por otra parte, desconocemos como era la decoración con arquitecturas fingidas de una de las salas bajas del Alcázar que realizaran Cincinato y Patricio Caxés a comienzos de los años setenta. Creemos poder asegurar, sin embargo, que la decoración de la Sala del Día del palacio del Infantado supuso una gran novedad, por su falta de compartimentación, su apertura “al exterior” y su tratamiento perspectivo de *sotto in sù*. Cincinato abría, creemos, un nuevo capítulo en la historia de la decoración al fresco en España, completado pocos años después y con otros medios, por la actividad escurialense de Pelegrino Tibaldi.

\* \* \*

Gracias a los planos del palacio del Infantado en el siglo XIX, publicados en los *Monumentos Arquitectónicos de España*<sup>38</sup>, sabemos que Cincinato y sus colaboradores decoraron al fresco buena parte de las salas altas y bajas de su zona noroccidental. El descuido y el paso del tiempo, y sobre todo el bombardeo sufrido por el edificio durante la Guerra Civil,

trajeron como consecuencia la desaparición de más de la mitad de las salas decoradas; algunas de éstas, no obstante, nos son parcialmente conocidas gracias a documentos fotográficos anteriores a 1936 (por desgracia de no muy buena calidad). Del piso superior nada ha quedado. De las cinco salas del cuarto norte del palacio sólo se ha conservado el recuerdo de las compartimentaciones de las dos salas mayores (variaciones de las del cuarto de las Batallas y Escipión del piso bajo) y una fotografía de la mitad del techo de la cámara de la esquina noroeste. En ésta<sup>39</sup> puede distinguirse solamente, entre grutescos, la figura de la Justicia, por lo que es previsible que el techo se completara con las personificaciones de las tres restantes virtudes cardinales (fortaleza, templanza y prudencia) y cuatro figuras mitológicas en los rincones<sup>40</sup>.

De las siete salas del piso inferior hoy se conservan cinco. Las dos amplias habitaciones que daban a la galería del jardín (del Día y de Escipión) se han perdido; las restantes han sido restauradas recientemente y, por desgracia, sin excesivo rigor, a juzgar por las contradicciones existentes entre lo que nos muestran actualmente y lo que nos reflejan de ellas las viejas fotografías que han llegado hasta nosotros. Estas siete salas se organizan en una secuencia continua que sólo queda interrumpida por los “hiatos” de las pequeñas salas octogonales de Héroes y Dioses, que parten de la de las Batallas, pero que en su tiempo debían también abrirse a otras salas adyacentes. Partiendo de la parte central de la panda norte del patio, las habitaciones se suceden de la manera siguiente:

*A.*—Sala del Tiempo; antecámara de la Sala de las Batallas; con entrada a partir de una habitación situada a su lado oriental; el fresco, muy dañado, sólo se conserva en un 50 %;

*B.*—Sala de Don Zuria o de las Batallas; con entrada por su esquina sureste y salida por la suroeste; da paso desde las esquinas noreste y noroeste, respectivamente, a las saletas *C* y *D*;

*C.*—Sala de los Héroes y

*D.*—Sala de los Dioses;

*E.*—Sala de Atalanta (vulgarmente de la Caza); con entrada desde la Sala de Don Zuria y salida al patio y a la Sala *F*;

*F.*—Sala del Día; unida al patio y a la Sala *G*;

*G.*—Sala de Escipión o Librería; comunicada con la galería, patio y cuartos suroccidentales de administración y servicios de la casa.

Veamos ahora la iconografía de esta serie de salas palaciegas. Por razones de espacio, dado el gran número de temas que aparecen en sus decoraciones, nos limitaremos a una enumeración descriptiva, entrando solamente en detalles en aquellos motivos de difícil identificación o interpretación problemática.

*Sala del Tiempo.* Los frescos se reparten por el muro (con los paisajes ya citados), bóveda plana que cobija la ventana que ilumina la sala desde el patio y techo de la habitación; en este:

*A 1.*—El Padre Tiempo, viejo y barbado, con alas, hoz y reloj de arena en las manos y montado en un carro del que tiran dos caballos o ciervos<sup>41</sup>; alrededor del recuadro central, limitado en su espacio por una greca que sigue la forma rectangular de la sala,

*A 2.*—El Zodíaco, dado que el Tiempo se mide a través del movimiento de los cuerpos celestes; se ordenan los signos desde el centro del lateral derecho del Tiempo, en giro opuesto al de las agujas del reloj: Aries, Tauro, Géminis, Cáncer (perdidos), Leo, Virgo, Libra, Escorpión, Sagitario, Capricornio, Acuario y Piscis (conservados). Entre la greca y la cornisa grotescos y escudos ducales. En la bovedilla plana de la ventana se sitúa,

*A 3.*—La Perpetuidad o Eternidad, mujer sentada con el pecho desnudo, en la mano derecha una cabeza masculina (sol) y en la izquierda una femenina (luna)<sup>42</sup>; la figura femenina se encuentra rodeada por una moldura circular (quizá forma abstracta y esquematizada de la serpiente eterna, sin principio ni fin) y acompañada por cuatro *putti* (uno con alas,

otro desaparecido, un tercero con un toro y el último con delfín) que deben representar los cuatro Elementos de la Naturaleza (aire, fuego, tierra y agua) más que las Horas, Estaciones o Edades. La situación de esta personificación de lo perpetuo, en una bóveda independiente y fuertemente iluminada, podría adaptarse a la idea del antro de la eternidad, por encima del Tiempo y de él victoriosa y éste aparecer como imagen de la Eternidad.

*Sala de Don Zuria* o de las Batallas. Los frescos se reparten por el falso techo abovedado en forma de *quadri riportati* y tondos; se podrían organizar, a tenor del dibujo preparatorio, en seis sectores: central, con las tres escenas principales; laterales este y oeste, con cuadros centrales rectangulares y cuatro tondos secundarios por lado; laterales norte y sur, con cuadros centrales cuadrados y dos tondos secundarios por lado; y cuatro cuadros de personificaciones alegóricas. Como veremos, al concluir con los cinco primeros sectores, los problemas que estos plantean desde un punto de vista iconográfico son verdaderamente insolubles:

*B 1.*—Don Zuria vencedor en la batalla de Padura o Arrigorriaga (Peñas Bermejas) o Altamira, Busturia, al frente de los vascos, de las huestes leonesas de D. Alonso el Magno.

*B 2.*—Don Zuria elegido y proclamado primer Señor de Vizcaya en Santa María la Antigua en la villa de Guernica.

*B 3.*—Don Zuria es reconocido como Señor de Vizcaya por el Rey de León D. Alonso el Magno.

*B 4.*—(Con dudas) Iñigo Ezquerria (Fortún López o Iñigo López), III Señor de Vizcaya y primer Conde de Vizcaya, es hecho prisionero por los moros batallando, junto al Conde de Castilla Fernán González, a orillas del río Duero.

*B 4a.*—Grupo de soldados cristianos, vestidos —como todos los aparecidos hasta ahora— con indumentaria a la romana. Episodio inidentificable, quizá Ezquerria arengando a su ejército.

*B 4b.*—Escena de batalla entre cristianos y moros, dirigidos aquellos por Iñigo Ezquerria *el Zurdo*.

*B 4c.*—*El Zurdo* señalando una serie de navíos desde la costa. Es posible que represente la ría del Nervión, que separaba el Condado de las Encartaciones, zona incorporada a Vizcaya en tiempos de Iñigo Ezquerria.

*B 4d.*—Jinete herido en un campo de batalla; quizá represente la muerte en Hacinas de Lope Díaz (o Lope Ortiz), IV Señor de Vizcaya y II Conde.

*B 5.*—Batalla entre vascos y musulmanes en presencia de un rey a caballo.

*B 5a.*—Jefes militares, vestidos a la contemporánea, discutiendo en un campo de batalla.

*B 5b.*—Asalto de cristianos a una puerta de ciudad musulmana.

*B 5c.*—Guerrero herido por flechas recibe un documento de mano de un rey, acompañado por un obispo, delante de un templo clásico.

*B 5d.*—Soldados cristianos, vestidos como los anteriores a la moderna, toman como prisionero a un moro descabalgado.

*B 6.*—Caballeros cristianos a la antigua asaltando una ciudad musulmana.

*B 6a.*—Batalla entre moros y cristianos.

*B 6b.*—Jinetes cristianos luchando entre sí, vestidos a la antigua.

*B 7.*—(Perdido). Cristianos a la antigua entran en una ciudad musulmana <sup>43</sup>.

*B 7a.*—(Desaparecido). Asedio cristiano a una ciudad.

*B 7b.*—Asalto cristiano a una ciudad musulmana.

Faltas todas estas escenas de los letreros explicativos que debían acompañarlas (a juzgar por los espacios existentes al lado de los marcos), sólo podemos hipotizar sobre su contenido. Es posible que las escenas *B 5* y *B 5abcd* ilustren hechos heroicos de la Guerra de Granada de tiempos de los Reyes Católicos, hechos casi contemporáneos y de ahí el uso de indumentarias modernas; en esta guerra brillaron con luz propia algunos de los miembros de la familia de los Mendoza como D. Pedro González de Mendoza, el Gran Cardenal de España, o el II Duque del Infantado D. Íñigo López de Mendoza. Es asimismo sólo posible que las escenas *B 6*, *B 6ab*, *B 7* y *B 7ab* correspondan a la historia de la conquista de la ciudad de Guadalajara (1081/1085) por parte de Alvar Núñez de Minaya<sup>44</sup>, tras un asedio y asalto valeroso a la plaza. Este hecho militar, más legendario que históricamente probado, pondría en relación a la ciudad arriacense con el Cid Campeador, jefe de Alvar Fáñez, y por lo tanto con la Casa de los Mendoza. Recordemos que en tiempos de D. Pedro González de Mendoza y hasta el momento actual el origen de la noble Casa ascendía hasta D. Rodrigo Díaz de Vivar<sup>45</sup> y que el propio Arzobispo de Toledo obligó a su hijo D. Rodrigo a anteponer a su apellido Mendoza el de Vivar. Corrían entonces los primeros años del siglo *xvi*; para su segunda mitad los ancestros de los Mendoza se habían remontado, en un orden humano, hasta D. Zuria y, en el divino, hasta Eneas, Anquises y la diosa Venus. Recordemos también que, en realidad<sup>46</sup>, el primer Mendoza asentado en Guadalajara debió ser Gonzalo Yáñez de Mendoza, durante el reinado de Alfonso XI, no del de Alfonso VI, el monarca castellano que conquistara la ciudad.

A pesar de las lagunas e incertezas del programa de la Sala de Don Zuria<sup>47</sup>, parece indudable que con él la Casa ducal intentaba superarse a sí misma en antigüedad y, tras sobrepasar el siglo oncenno, sumergirse en la oscura, legendaria y vetusta octava centuria de mano de Lope Zuria *el Blanco*, primero Señor de los Vascos y antepasado directo de los Mendoza. Si Lope Zuria era descendiente de dioses, también lo eran los Mendoza (aunque no se haga hincapié en ello); pero, además, Lope Zuria y sus descendientes eran un hilo conductor que emparentaba a la noble fami-

lia con reyes, figuras legendarias todavía más remotas. Don Zuria era nieto, por línea materna, de un Rey de Escocia <sup>48</sup>. Su esposa, Munia Dona, era hija de Zenón y, en consecuencia, descendiente de los Eudón, Aznar, Eudón el Grande Duque de Guyena y Andeca, “pre-señores” de Vizcaya todavía más fantásticos que el propio Zuria <sup>49</sup>. Además, Lope Fortúnez o Lope Días/Ortiz habría esposado a la hermana de Fernán González D.<sup>a</sup> Nuna, emparentando de esta forma la familia Mendoza con los primeros Condes de Castilla.

Este deseo de conferirse un linaje lo más antiguo posible de toda la familia de los Mendoza en general <sup>50</sup> y de los Duques del Infantado en particular no tendría, naturalmente, ningún sentido a no ser que la vieja estirpe fuera noble; y para poseer nobleza es necesaria la virtud. Es aquí donde hay que introducir las personificaciones alegóricas que completan la Sala de Don Zuria, dándole pleno sentido, así como a las dos saletas ochavadas subsidiarias:

*B 8.*—La Virtud, mujer tocada con casco, lanza en la mano derecha y cetro en la izquierda, apoya su pie sobre una tortuga (símbolo de la prudencia) <sup>51</sup>.

*B 9.*—El Honor, varón guerrero, con yelmo a los pies, cetro en la diestra mano y cornucopia en la izquierda <sup>52</sup>; al reforzar los atributos bélicos se resalta el carácter militar del honor de la familia, así como el procedente de la riqueza <sup>53</sup>.

*B 10.*—La Fama, alada joven, pisando una esfera del mundo y tocando una trompa.

*B 11.*—La Eternidad, mujer con la cabeza cubierta por un velo, los ojos cerrados, con un cetro en la mano izquierda y globo terráqueo en la diestra <sup>54</sup>; tampoco podría descartarse, por la polisemia de los atributos expuestos, que se tratara de una representación de la Providencia <sup>55</sup>, aunque parece menos probable.

En resumidas cuentas, nos encontraríamos con que la Virtud engendra Honor, éste produce Fama y la Fama confiere Perpetuidad, Eternidad, que vence al tiempo. Casi por debajo de la figura de la virtud se pasa a la Sala de los Héroes y por debajo de la Perpetuidad o Eternidad a la Sala de los Dioses, ejemplificaciones concretas de vidas y hechos virtuosos y eternos.

*Sala de los Héroes*, los virtuosos; en ella se intercalan, en una bóveda octogonal, cuatro héroes de la República romana y las cuatro virtudes cardinales, presididos —en el óvalo central— por:

*C 1.*—Marte y Minerva, como dioses tutelares de “los hechos de guerra y armas y de letras” que dan honra, según escribiera el IV Duque D. Iñigo López de Mendoza en su *Memorial de cosas notables* (Guadalajara, 1564)<sup>56</sup>, en su dedicatoria a su hijo el Marqués de Cenete, D. Diego Hurtado de Mendoza. Es más posible que las escenas históricas del mundo romano procedan —a través del *Memorial* del IV Duque— de los *Facta et dicta memorabilia* de Valerio Máximo que de la *Historia romana (Ab Vrbe Con-dita Libri)* de Tito Livio, al ser aquél citado constantemente por el IV Duque y poseído por el V Duque en su biblioteca palaciega<sup>57</sup>.

*C 2.*—Publius Decius Mus, cónsul romano, jurando dejarse matar en batalla si fuere necesario para la salvación de Roma<sup>58</sup>. Para V. Máximo esta acción heroica significaba la piedad para con la patria; para el IV Duque, el sacrificio y muerte por amor a la patria<sup>59</sup>. Enlaza con la Justicia (*C 6*).

*C 3.*—Cayo Mucio Scevola jurando ante Lars Porsena darle muerte mientras se quema la mano<sup>60</sup>. Enlaza con la Prudencia (*C 7*) y Máximo identifica este hecho heroico, como también López de Mendoza<sup>61</sup>, con la virtud de la Paciencia.

*C 4.*—Publio Horacio Cocles defendiendo el puente Sublicio<sup>62</sup>; engarza con la virtud de la Fortaleza (*C 8*), representando para el antiguo escritor un ejemplo clásico de esta virtud<sup>63</sup>.

C 5.—Duelo de Horacios y Curiacios<sup>64</sup>; enlaza con la Templanza (C 9) y es relacionado por Máximo con el rigor y la severidad, relación seguida por el IV Duque en su *Memorial*<sup>65</sup>.

C 6.—La Justicia, mujer sentada, con la palma de la mano derecha abierta y en la izquierda un dado con ocho puntos; a sus pies una figura masculina con una quijada en la mano (identificable con Caín).

C 7.—La Prudencia, mujer sentada con dos cabezas (masculina y femenina, que miran al pasado y al futuro), serpiente (el típico atributo bíblico) en la mano derecha y espejo en la siniestra<sup>66</sup>.

C 8.—La Fortaleza, mujer sentada con una espada en la mano y, a los pies, una cabeza humana gigantesca (¿Goliath, Sansón, Holofernes?).

C 9.—La Templanza, mujer sentada con unas riendas y una máscara en las manos; el temple frenando la mundanidad y el engaño.

De estas cuatro representaciones personificadas de las virtudes cardinales puede sorprendernos la de la Justicia, que prescinde de sus atributos tradicionales: la espada y la balanza. En primer lugar, la personificación de esta virtud porta un dado (en forma de paleta) con ocho puntos. Sabemos que el justo medio virtuoso se representaba a veces por medio del dado que, al caer siempre “de pie”, venía a significar el equilibrio. Así aparece en manos de la Liberalidad<sup>67</sup> o en las de una de las Gracias<sup>68</sup>, al simbolizar la reciprocidad en los beneficios, en las gracias o dones. El número ocho redundaba en la idea de justo equilibrio a partir del simbolismo numeral de pitagóricos y gnósticos. Podríamos hablar así pues de la justicia del cambio que aparece en la escena heroica que está relacionada con esta virtud. La figura de Caín, con la quijada en la mano, a los pies de la Justicia, significa el homicidio<sup>69</sup>, la muerte injusta. La muerte de Decius Mus es justa, como resultado de un intercambio de gracias (su vida por la victoria romana), basada en el amor a la patria, no en el pecado que desencadena el asesinato.

Por otra parte, esta sala presenta otras decoraciones pictóricas en los

nichos esquinales, abiertos en el muro, organizadas sobre arquitecturas sobre candeleros. Estas irreales construcciones cobijan, entre festones y guirnaldas, figuras femeninas sobre pedestales: dos femeninas con túnicas y dos masculinas vestidas a la romana; estas dos están flanqueadas por ángeles que les presentan coronas de laurel y palmas; sobre ellas queda Minerva en veste militar; las figuras femeninas aparecen aisladas, portando ramas en las diestras; por encima de sus cabezas, reposando en trozos de frontones, se colocan nuevas imágenes femeninas con coronas y laureles. Probablemente se trate de inidentificables o simplemente decorativos triunfos de héroes y heroínas. Por último, los otros muros de la saleta, como en los de la de los Dioses, se adornan con los ya comentados paisajes “antiguos”.

*Sala de los Dioses*, los seres eternos; en esta sala aparecen dos escenas de sacrificios antiguos entre figuras divinas, todo ello presidido desde su óvalo central por:

*D 1.*—Júpiter con el águila, cetro y rayos.

*D 2.*—Sacrificio a la diosa Vesta.

*D 3.*—Sacrificio a una diosa, probablemente Minerva.

*D 4.*—Marte; por encima de él un pavo real, como atributo de su madre Juno, único progenitor del dios de la guerra según *De Fastis* de Ovidio.

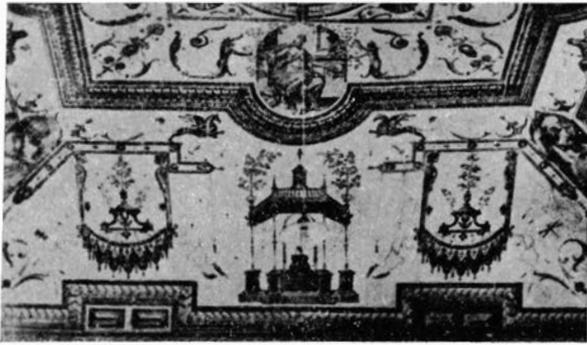
*D 5.*—Minerva; por encima de su cabeza un águila, como símbolo de su padre Júpiter y su único progenitor al haber nacido de su cabeza.

*D 6.*—Gea, la Tierra.

*D 7.*—Urano, el Cielo, con rayos, águila y encuadrado por una forma elíptica, el firmamento.

*D 8.*—Juno y Hércules niño (con un león a sus espaldas).

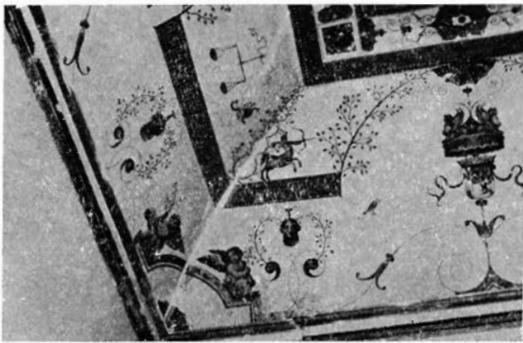
*D 9.*—Venus, Cupido y Vulcano armado o, menos probable, Marte <sup>70</sup>.



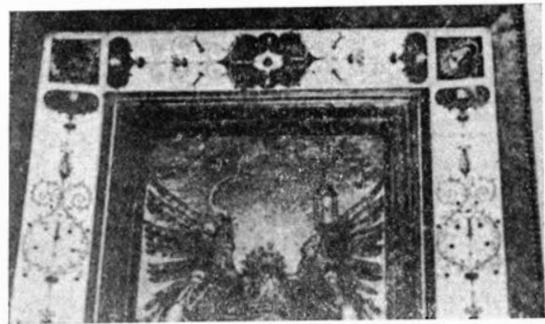
7. Sala del piso superior.



8. A. Sala del Tiempo.



9. A. Detalle.



10. A. Detalle.



B. Sala de Don Zuria. 1.



19. Sala de Don Zuria. B 5d y B 6a.



14. Sala de Don Zuria. B 2.



11. A. 3. Sala del Tiempo.



16. Sala de Don Zuria. B 5.



13. Sala de Don Zuria. B 3.



17. Sala de Don Zuria. B 6.



15. Sala de Don Zuria. B 4.



18. Sala de Don Zuria. B 7b y B 5a.

La sala presenta una especie de genealogía divina, quizá inspirada en la obra de Boccaccio <sup>71</sup>, libro también presente en la biblioteca del IV Duque. En los nichos de los muros aparece Apolo músico acompañado por dos figuras femeninas y seis, más arriba, con instrumentos musicales. Debajo de este grupo se representa a una diosa con racimos de uvas en las manos (¿Ceres?), sentada sobre un pedestal, ante quien se arrodillan dos figuras vestidas a la moda contemporánea, un hombre viejo barbado y una dama. En los nichos opuestos se repiten las jóvenes músicas (en este caso cinco) y, en la parte inferior, una cartela oval enmarca otra figura femenina, quizá Venus.

Con esta Sala de los Dioses queda concluso el programa de la primera parte de las decoraciones del palacio del Infantado, que presenta, como hemos visto, una notable coherencia. No va a ocurrir lo mismo en el resto de las salas del piso inferior de las que tenemos noticia.

*Sala de Atalanta*, tradicionalmente llamada de la Caza o de Diana <sup>72</sup>; adornada con cinco escenas en *quadri riportati* y cuatro medallones que unen el central con los laterales, sobre un fondo de grutescos decorativos aunque algunos de los motivos tienen relación semántica con el tema de las historias:

*E 1.*—Encuentro de Atalanta e Hipómenes; éste acompañado por un amigo y un perro de caza; aquélla conteniendo a la carrera con un pretendiente anónimo mientras su arco y carcaj (sus atributos de cazadora) cuelgan de un árbol. Hipómenes aparece vestido de guerrero y armado con un tridente, como le correspondería como descendiente (para algunas fuentes mitográficas exactamente su nieto) del dios del mar Neptuno.

*E 2.*—Revelación de la historia de Atalanta. El vencido pretendiente ha sido muerto; Atalanta explica a Hipómenes la profecía y oráculo de la sibila délfica (que aparece delante de un templo antiguo) sobre su virginidad, y la prueba que deben superar sus pretendientes para poder casarse con ella. Alrededor de este cuadro se representan minúsculas escenas cinegéticas, con la caza del ciervo, el jabalí, la garza y palomas con halco-

nes. La presencia de una caza del jabalí podría hacer referencia a la historia de Atalanta (de Arcadia) y Meleagro, cazadores del jabalí de Calidón <sup>73</sup>.

*E 3.*—Atalanta es retada por Hipómenes, quien se quita la armadura para aprestarse a la carrera.

*E 4.*—Carrera de Hipómenes y Atalanta, en el momento en que aquél lanza la tercera manzana de oro de las que le entregara Venus, al haberle pedido protección y ayuda como amoroso pretendiente.

*E 5.*—Atalanta señala a Hipómenes la presencia cercana de un templo donde poder recogerse para consumar el matrimonio; se trata de una gruta/templo dedicada a la diosa Cibeles que la pareja profanará por designio de Venus, enfadada por no haber recibido la acción de gracias de Hipómenes. Como se sabe, Cibeles castigará a los esposos metamorfoseándolos en leones que terminarán tirando de su carro. Sin embargo, esta última parte de la fábula no queda reflejada en la pintura de la sala guadala-jareña.

*E 6.*—Cupido, ciego y alado, en una cuádriga, lanzando un dardo amoroso <sup>74</sup>.

*E 7.*—Venus, narradora de la fábula de Ovidio y propiciadora de la victoria de Hipómenes, en un carro en forma de concha tirado por palomas <sup>75</sup>. La restauración actual ha convertido esta imagen en la de una mujer con un rollo de papel en la mano, sentada a la orilla del mar, en cuyo fondo aparece un barco.

*E 8.*—Neptuno, como abuelo del pretendiente, en carro en forma de concha marina tirado por cuatro caballos marinos.

*E 9.*—Venus y Cupido, aquélla sobre concha y éste volando, descienden para coronar de laurel a los enamorados.

En las esquinas noreste y suroeste, por encima de escudos heráldicos, aparece la diosa Cibeles, como una Diana de Efeso <sup>76</sup>, la Gran Madre que

castiga a los profanadores; en las esquinas contrarias puede verse una figura femenina con frutos y flores en las manos que podría identificarse como Ceres, frecuente compañera de Cibele en las representaciones renacentistas.

La fábula de Atalanta de Beocia, hija de Esqueneo, e Hipómenes, hijo de Megareo de Onquesto, sigue como ya hemos adelantado el texto de Ovidio <sup>77</sup>, pero “ralentizando” la acción narrativa y subdividiendo la historia en varios episodios, tradicionalmente elididos, para poder cubrir los cinco cuadros de la sala. En cambio, curiosamente, se elude el desenlace último de la fábula, el castigo de los amantes tras profanar el edificio sacro edificado por el propio Esqueneo:

“Un templo de perpetua antigüedad  
descubrieron, que al paso era vecino,  
tan cubierto de hiedras y ocupado,  
que bien mostraba ser lugar sagrado”,

como cantara D. Diego Hurtado de Mendoza en su *Fábula de Adonis, Hipómenes y Atalanta* <sup>78</sup>. La complejidad de la narración de esta fábula, su omisión del final infeliz y la infrecuencia de su utilización figurativa en el siglo XVI, tanto en España como en el extranjero, parece querer indicar una finalidad muy concreta a su representación. Intentaremos en su momento indagarla.

*Sala del Día*; hoy desaparecida, pero de la que conservamos una vieja fotografía que nos permite un primer análisis iconográfico:

*F 1.*—La Aurora, muchacha alada y coronada por una pequeña Victoria (sobre la Noche) que surge en un carro tirado por blancos corceles; en la mano izquierda lleva una antorcha (el esplendor matutino) <sup>79</sup>.

*F 2.*—El Día, joven alado en vuelo, portando dos antorchas de las cuales la izquierda enciende en la de la Aurora <sup>80</sup>.

F 3.—El Cielo o el Tiempo (aunque no lleva instrumento alguno para su medida)<sup>81</sup>; anciano barbado y con alas en un carro tirado por dos caballos pintos; sobre la cabeza aparece una orla de estrellas<sup>82</sup>.

F 4.—La Luna/Diana, en carro arrastrado por dos bueyes o vacas —según Prudencio—, con arco y antorcha en las manos<sup>83</sup>.

F 5.—Mercurio, con su caduceo, como mensajero del Día.

Es posible que esta sala estuviera destinada a dormitorio como otras de la época con tal iconografía, pero ello no pasa de ser mera conjetura. La última sala de la que tenemos noticia, meramente literaria, es:

*Sala de Escipión* o Librería. Ignoramos todo lo a ella concerniente. Es probable que la historia de Escipión el Africano ilustrara las cuatro virtudes (*strenuitas, continentia, beneficentia y gratitudo*) tradicionalmente manifestadas por el héroe romano<sup>84</sup>. Es posible también que se recogiera en lugar privilegiado la historia de la continencia de Escipión, al devolver a Luceyo, *integra inviolataque*, la doncella celtíbera por él desposada, que se le había entregado a Escipión en concepto de trofeo de guerra; el general romano la había respetado y devuelto, entregándole como dote la cantidad pagada por su rescate. Este episodio, recogido entre otros por el propio Valerio Máximo, en el capítulo que dedica a la abstinencia, fue puntualmente repetido por el IV Duque en su *Memorial*<sup>85</sup> y podría haber sido elegido como antítesis del amor incontinente (y literalmente incontenido) de Atalanta e Hipómenes.

\* \* \*

En el estado de nuestros conocimientos actuales sobre el palacio de los Duques del Infantado de Guadalajara son muchos los problemas planteados por sus obras decorativas que no pueden recibir todavía una respuesta completa y satisfactoria. Permanecen sin resolverse definitivamente cuestiones de índole muy diversa: la cronología exacta y total de las obras pictóricas; la atribución y análisis estilístico de los diferentes artistas que

debieron colaborar con Rómulo Cincinato en la empresa, pues parece evidente que el florentino no debió ocuparse personalmente de la realización de todas las pinturas de la casa; el análisis pormenorizado de la iconografía de la Sala de Juan Zuria, falta de fuentes literarias que puedan iluminarnos en la identificación de sus diferentes escenas, etc. A la altura de nuestros conocimientos, estos problemas han de quedar abiertos. Hay, sin embargo, dos cuestiones que, a pesar del hecho de que deben quedar también y necesariamente sin solución satisfactoria, no tenemos más remedio que plantearnos. Se trata, por una parte, del sentido global que debieron tener los frescos guadalajareños. Por otra, de la personalidad que queda tras ellos. Esto es, ¿existe un programa iconográfico-ideológico de conjunto en la obra alcarreña? Y ¿quién pudo sugerir, inspirar y organizar tal programa desde un punto de vista ideológico, dado que la responsabilidad del programa, desde un punto de vista meramente figurativo, se la atribuimos a Rómulo Cincinato? Cuestiones, por ahora, imposibles de resolver sin duda alguna. Intentemos, no obstante, dar algunas vueltas alrededor de esta fortaleza y esperemos que se conmuevan algo sus murallas.

¿Existe un programa iconográfico-ideológico de conjunto, iconológico aunque no queramos tomar este término en vano, en la obra alcarreña? En primer lugar tenemos que contestar negativamente, pues, de hecho, no disponemos del conjunto sino de una única mitad. Pero también habrá que dar una respuesta negativa si nos planteamos esta mitad conocida como conjunto. Este nuevo conjunto podría dividirse en dos núcleos no perfectamente delimitables; esto es, en dos diferentes grupos de dos núcleos. Una primera posibilidad agruparía, por una parte, las escenas de las Salas del Tiempo, Don Zuria, Héroe, Dioses y Escipión; por otra, las Salas de Atalanta y el Día. Una segunda posibilidad reuniría las cuatro primeras salas en un núcleo, quedando el segundo constituido por las de Atalanta, el Día y Escipión el Africano.

Si aceptamos como más probable la primera alternativa, la intención del primer núcleo sería eminentemente moralista y, en un segundo plano, de exaltación familiar. Nos encontraríamos con que la nobleza de una familia depende de la moralidad, de la virtud, de sus integrantes. La nobleza

de una familia antigua se basa en la perpetuidad, en la eternidad de su memoria, en el permanente e intemporal ejemplo de sus miembros. La única forma de perpetuar la nobleza es el cultivo de la virtud; esta da honor y el honor fama, la fama eternidad. De la virtud a la eternidad, este es el único camino para vencer al tiempo. A través de este prisma interpretativo quedan integradas las Salas del Tiempo, vencido, y de Don Zuria o “la Virtud que proporciona eternidad”, por un lado. Por otro, las de los Héroes y Escipión y los Dioses que ejemplificarían, respectivamente, comportamientos heroicos, de ejercicio de virtudes cardinales y morales. En este sentido, incluso la única sala que nos es conocida del piso noble quedaría inmersa en una unidad significativa, al mezclar en sus representaciones a los dioses clásicos y las virtudes cardinales cristianas, e, incluso, intemporales, eternas en su vigencia. Los dioses antiguos, merecedores de adoración y sacrificio —recordemos las escenas de la saleta baja—, son eternos por virtuosos; una visión de sincretismo moral muy de la época y aceptable desde el momento en que las virtudes cardinales se atribuían, en su definitiva fijación, al mismísimo Platón. En cuanto al segundo núcleo —Atalanta y el Día—, las cosas no parecen estar tan claras. Podría pensarse que se trata exclusivamente de unas representaciones cuyo sentido se limita al literal, histórico o parabólico, según la sistematización posterior de los posibles sentidos de la mitología de Pérez de Moya <sup>86</sup>. Sin embargo, las historias y mitologías del primer núcleo había que interpretarlas en sentido alegórico o moral y es lógico que lo mismo suceda con el segundo. En este sentido, la fábula de Atalanta e Hipómenes habría que interpretarla como un elogio de la virginidad virtuosa y la afirmación de que sólo es justa su pérdida si se da el amor y el pretendiente está adornado de diferentes virtudes, contrastadas y puestas de manifiesto a través de duras pruebas. De ahí la exclusión del desenlace último de la fábula, de la metamorfosis de los protagonistas castigados, del desarrollo de la fábula sólo hasta el final feliz del himeneo, del matrimonio. La Sala del Día podría entonces interpretarse como transposición de este cambio, de la virginidad al matrimonio, representado como un nuevo día. Estas ideas podrían ponerse en relación con una circunstancia familiar contemporánea

a la relación de las pinturas del palacio. Sabemos que la hija del V Duque y futura VI Duquesa, D.<sup>a</sup> Ana de Mendoza, contrajo matrimonio por primera vez en 1582, con un tío no demasiado virtuoso pero unión deseada por su hermano el Duque. Para aquella fecha D.<sup>a</sup> Ana contaba ya con veintiocho años de edad, avanzada así pues para aquellos tiempos; su deseo de permanecer soltera, su devoción religiosa (potenciada al máximo al enviudar en 1587) y su sentido de la obediencia con respecto al padre eran notorios, así como su vida virtuosa; curiosamente era también conocida y celebrada por su rapidez y velocidad en la escritura y la lectura<sup>87</sup>. ¿Sería posible una identificación entre D.<sup>a</sup> Ana y la Atalanta de Beocia? ¿Se trataría de una velada invitación de su padre al matrimonio y, por lo tanto, a la procreación de un nuevo heredero de la noble estirpe? No lo sabemos<sup>88</sup>.

Si aceptamos, por contra, la división del conjunto en dos núcleos según la otra alternativa, la significación del primero de ellos quedaría prácticamente inalterada; la pérdida de los *exempla* de Escipión en nada modificaría la interpretación del grupo de las cuatro salas como una unidad semántica. En cambio, el sentido del segundo núcleo variaría por completo. Nos encontraríamos con la imperiosa necesidad de contraponer las virtudes del romano histórico —y la de *continentia* o abstinencia en primer lugar— con el desordenado amor carnal de Atalanta y el hijo de Megareo, castigado por los dioses. La figura marginal de la diosa ejecutora del castigo, Cibele, cobraría una importancia semántica que no existe desde un punto de vista figurativo y se echaría de menos la imagen típica de la Gran Madre en su carro, arrastrado por la pareja de leones tradicional. El sentido de las dos salas extremas de la galería haría también hincapié en el valor de las actitudes virtuosas y morales. La Sala del Día, en este contexto interpretativo, debería entonces ser interpretada como un triunfo de la luz diurna y la virtud sobre la oscuridad nocturna y la vida desordenada e inmoral. En este caso, el segundo núcleo estaría mucho más cerca del primero que en la anterior alternativa, al convertirse en un ejemplo pormenorizado de una virtud concreta: la castidad, defendida y apreciada por una Doña Ana que pretendería permanecer en un estado de celibato secular.

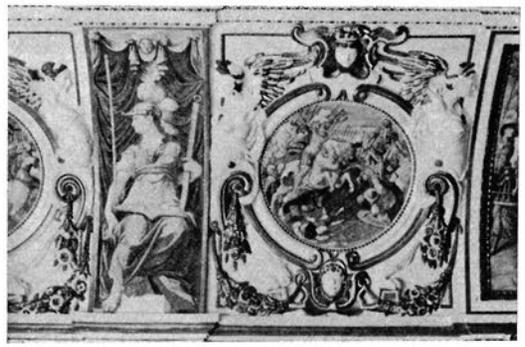
Otra característica interesante de la obra decorativa guadalajareña es

su falta de “modernidad” en cuanto a las historias familiares expuestas en el programa. Es indudable que los temas “familiares” sacados de falsos cronicones tenían verdadero atractivo al conferir a la familia de los Mendoza una gran antigüedad en su linaje y al emparentarlos con una rancia y real ascendencia. Sin embargo, se echa de menos la exposición de gestas de miembros contemporáneos de la familia. Naturalmente esto se debe, más que a un hipotético sentido del decoro y la humildad, a la falta de acciones relevantes, heroicas e importantes por parte del V Duque del Infantado, más dedicado a la caza y a las fiestas que a otra cosa o, incluso de su abuelo el IV Duque, absorbido por sus lecturas y amistades intelectuales más que dado a las glorias militares. Los Duques del Infantado de la segunda mitad del siglo XVI no brillaron precisamente en este campo. Por ello, es lógico que el programa de Guadalajara se diferencie en muchos aspectos del del palacio del Viso del Marqués de los Marqueses de Santa Cruz, el único programa pictórico civil hasta hoy conservado que lo supera en importancia. Las victorias militares de D. Alvaro de Bazán y sus más próximos ascendientes cubrieron buena parte de los muros y bóvedas del palacio manchego<sup>89</sup>; algunas de las escenas mitológicas y épicas se relacionaban íntimamente con las empresas guerreras de D. Alvaro y éste llegaba a identificarse con el dios del mar Neptuno, y a su padre, Bazán *el Viejo*, con el dios de la guerra Marte. Todo esto falta en Guadalajara, donde no vivía ningún héroe (marino o terrestre) a cuya exaltación personal y familiar pudiera dedicarse la parte central del programa iconográfico-ideológico del palacio. En Guadalajara el triunfo personal ha sido sustituido por el triunfo de un ideario moral; en una línea de comportamiento más tradicional<sup>90</sup>, la mitología y la historia romana del palacio del Infantado se nos aparecen como ejemplos morales, interpretada la fábula o la gesta desde un estricto sentido moralizante, alegórico, mientras que en el Viso, sin faltar este tipo de interpretación, la mitología y la épica se convierten también en parangón del presente, en una especie de “vidas paralelas” a la manera de Plutarco.

¿Quién pudo ser el mentor del programa o programas iconográficos del palacio de Guadalajara? En este, como en otros casos estudiados hasta



20. Sala de Don Zuria. B 6b y B 4a.



21. Sala de Don Zuria. B 8 y B 4b.



22. Sala de Don Zuria. B 4c, B 9 y B 4d.



23. Sala de Don Zuria. B 10 y B 5b.



24. Sala de Don Zuria. B 5c y B 11.



25. Sala de los Héroes. C 1.



26. Sala de los Héroes. C 2.



27. Sala de los Héroes. C 4.



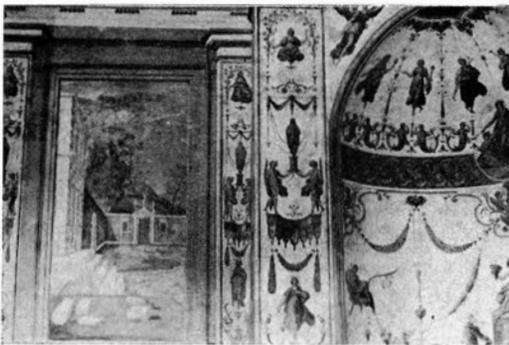
29. Sala de los Héroes. Nicho.



32. Sala de los Dioses. Paisaje.



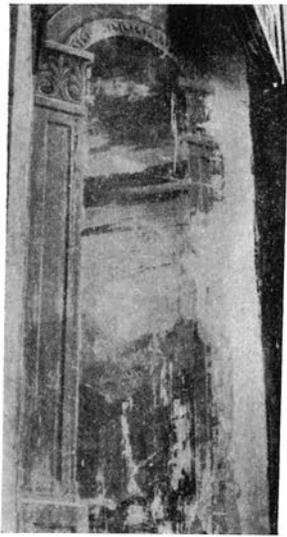
30. Sala de los Héroes. Nicho.



31. Sala de los Dioses. Esquina y paisaje.



28. Sala de los Héroes. C 3.



33. Sala del Tiempo. Paisaje.



36. Sala de Atalanta. E 4.



34. Sala de los Dioses. D.



35. Sala de Atalanta. E 1.



37. Sala de Atalanta. E 3 y E 7.



38. Sala de Atalanta. E 5 y E 9.



41. Sala de Atalanta. Friso.



39. Sala de Atalanta. E 8.



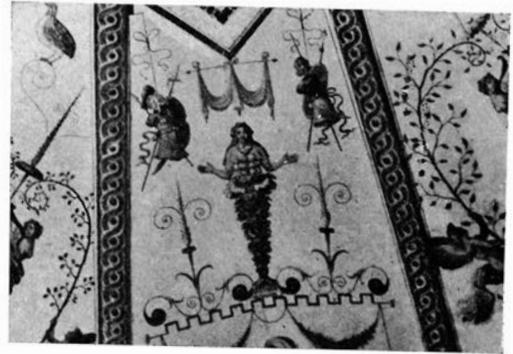
40. Sala de Atalanta. E 6.



42. Sala de Atalanta. Friso.



43. Sala de Atalanta. Friso.



44. Sala de Atalanta. Esquina.



45. Sala de Atalanta. Esquina.



46. Sala del Día. F.

ahora en España <sup>91</sup>, es muy difícil señalar quién podría haber sido el responsable de un programa iconográfico: un miembro de la familia con veleidades intelectuales, un sacerdote culto, un secretario de despacho inteligente, un humanista amigo. En el caso del programa del palacio de Guadalajara, las relaciones de la noble familia con un nutrido grupo de intelectuales y humanistas, hombres de letras <sup>92</sup>, hacen todavía más problemática la respuesta a la pregunta que acabamos de plantearnos. Hay, sin embargo, un candidato de primera fila: el humanista toledano Alvar Gómez de Castro, quien mantuvo íntima amistad con el “duque viejo” (el IV Duque D. Íñigo) y con el V Duque D. Íñigo y, sobre todo, con su esposa, D.<sup>a</sup> Luisa Enríquez, hija del Almirante de Castilla, y con quien mantuvo una prolongada y culta correspondencia mientras el Duque se dedicaba a “ejercicios de armas con que aora se huelga”. Recordemos, por ejemplo, una de las epístolas del humanista, en la que comenta la traducción de la *Odisea* realizada por el entonces secretario de Felipe II, Gonzalo Pérez <sup>93</sup>. Alvar Gómez de Castro (1516-1580), natural de Santaolalla (Toledo), fue discípulo del humanista y profesor de la Universidad de Alcalá de Henares Juan Ramírez de Toledo, autor del *De rebus gestis a Francisco Ximenio Cisnerios...* (Alcalá, 1569), traductor de parte de las *Vidas* de Giorgio Vasari (inéditas, conservadas en el monasterio de El Escorial), amigo de Nicolás de Vergara padre e hijo —los artistas toledanos— y lector de obras de teoría arquitectónica y artística <sup>94</sup>, profesor de la Universidad toledana y aficionado a las antigüedades (como sus amigos los Chacón o Antonio Agustín), coleccionista y viajero en busca de ruinas (recordemos su excursión y comentario sobre las de Talavera la Vieja) <sup>95</sup>. Su conocimiento de las lenguas clásicas, de su literatura, su interés por el arte y la arquitectura, su enciclopedismo y su calidad de historiador, sus relaciones estrechas con los Duques del Infantado, pudieron ser motivo suficiente para que estos solicitaran de su minerva la elaboración del programa iconográfico que serviría para decorar los techos de su palacio. Sus cualidades bien pudieron hacer de él uno de los responsables de la magna obra quinientista de Guadalajara, magnífico exponente del gusto, la erudición y los intereses que tantas veces eran la base del arte de la época.

## ADDENDA

Mientras se encontraba a la espera de publicación este artículo, ha aparecido el trabajo de Antonio Herrera Casado ("El arte del humanismo mendocino en la Guadalajara del siglo xvi", *Wad-al-Hayara*, 8, 1981, pp. 345-84) sobre el mismo tema e incluso utilizando en buena medida las mismas fuentes que habíamos empleado. Aprovechando la invitación final de su artículo y la posibilidad de insertar un añadido, hemos redactado las líneas de esta *addenda*. Su finalidad es facilitar la lectura de ambos trabajos a un hipotético lector, señalando las divergencias existentes entre los dos en cuestiones de análisis iconográfico y, consecuentemente, de interpretación iconológica.

La más evidente divergencia se da en la situación y lectura de la perdida decoración oval. Herrera la sitúa en la sobreescalera; nosotros la identificamos como la Sala del Día del piso inferior (que Herrera identifica con la sala que nosotros localizamos en el piso superior del palacio). Así, nosotros interpretamos las imágenes de esta sala como las de Luna-Noche, Aurora, Mensajero-Mercurio, Día y Cielo, y Herrera como Diana, Minerva, Mercurio, Apolo y Júpiter.

La segunda diferencia radica en la lectura de las personificaciones de la Sala de Don Zuria. Herrera las identifica como Fama, Honor, Victoria y Fortuna; nosotros, como Virtud, Honor, Fama y Eternidad. Ello nos permite, por una parte, conectar la sala con los ochavos laterales (Sala de los Héroeos y Sala de los Dioses) que para el autor alcarreño deberían ser denominadas de la Historia de Roma y del Amor respectivamente. Esta lectura le lleva a sostener que el Triunfo de la Fama es el hilo con-

ductor de la decoración del palacio. Nosotros, como se ha visto, mantenemos el protagonismo ideológico del concepto de la Virtud como punto de partida para conseguir la Eternidad. Si el Tiempo vence a la Fama, la Eternidad es la superación del Tiempo. El énfasis con que nosotros subrayamos la importancia de la Virtud nos permite enlazar las cuatro primeras salas con las del Día y Escipión. La lectura con clave en la Fama, permite a Herrera conectar —a través del Amor— las primeras con la de Atalanta (victoria del amor sobre el tiempo). Como dijo Machado: “Confusa la historia y clara la pena”.

Por último, la interpretación de Herrera, menos contingente que la nuestra, de la Sala de Atalanta no nos parece del todo convincente, defecto del que creemos adolece también la nuestra. Su idea del triunfo del Amor sobre el Tiempo entra para nosotros en contradicción con el punto de partida de su lectura, el primer párrafo de la *Metamorfosis*, X (iv): “El tiempo corre con una rapidez sin igual”, verso que, a nuestro juicio, no proclama sino el triunfo del tiempo.

## NOTAS

<sup>1</sup> FRANCISCO LAYNA SERRANO, *El Palacio del Infantado en Guadalajara (Obras hechas a fines del siglo XV y artista a quienes se deben)*, Madrid, 1941, pp. 29-30. ANTONIO HERRERA CASADO, *El Palacio del Infantado en Guadalajara*, Guadalajara, 1975, pp. 101 y sigs.

<sup>2</sup> F. LAYNA SERRANO, *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*, Madrid, 1942, IV, pero sobre todo «La desdichada reforma del palacio del Infantado hecha por el quinto Duque en el siglo XVI (Estudio documental)», *B.S.E.E.*, 1946, pp. 29-30; «... ¡Aún está así el palacio del Infantado!», *Arte Español*, 1946, pp. 94-104, y «Problemas que plantea la reconstrucción del palacio del Infantado», *B.S.E.E.*, 1947, pp. 121-46. La fecha de 1570 aparece en una de las columnas del zaguán y coincide con la de la obra de desmontaje de algunos de los artesonados del piso alto de la fachada.

<sup>3</sup> LAYNA, «La desdichada...», pp. 61-74, docs. I y II.

<sup>4</sup> *Idem*, pp. 74-81, docs. III y IV. Un nuevo documento de Acacio de Orejón, contratando la traída de teja y ladrillo en A.H.P.GU., e. p. *Juan Medina de Roa*, 6 de julio de 1572, Pr. 156, s. f.

<sup>5</sup> Construida con diseños de Juan Bautista de Toledo entre 1562 y 1568. Cfr. VÉRONIQUE GÉRARD, «L'Alcazar de Madrid et son quartier au XVI<sup>e</sup> siècle», *Coloquio Artes*, diciembre 1978, pp. 30-40, y FRANCISCO IÑIGUEZ ALMECH, *Casas reales y jardines de Felipe II*, Madrid, 1952. También JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ, «El Alcázar de Madrid en el siglo XVI», *A.E.A.*, 1962, pp. 1-19.

<sup>6</sup> LAYNA, «La desdichada...», pp. 1-86, docs. V y VI.

<sup>7</sup> *Idem*, pp. 86-90, docs. VII y VIII.

<sup>8</sup> *Idem*, pp. 50-4 y 90-1, doc. IX.

<sup>9</sup> Ignoramos los temas de estas esculturas.

<sup>10</sup> Es posible que este Angel fuera Angelo Bagut o Bagutti, colaborador del arquitecto Andrea Rodi en diferentes obras en la zona de Cuenca. Véase MARÍA LUZ ROKISKI LÁZARO, «El claustro de la Catedral de Cuenca en el siglo XVI. Sus arquitectos», *Boletín de Información del Excmo. Ayuntamiento de Cuenca*, 82, 1975, pp. 25-6.

<sup>11</sup> Algunos documentos nuevos en ANTONIO HERRERA CASADO, «Artistas que trabajaron en el Palacio del Infantado, I y II», *Nueva Alcarria*, 27 de mayo y 3 de junio de 1978, pp. 10 y 31 respectivamente. En A.H.N., *Osuna*, Leg. 2533A, 1.

<sup>12</sup> LAYNA, «La desdichada...», pp. 55-8 y 91-4, doc. X, y del mismo *Historia...*, IV, pp. 315-7.

<sup>13</sup> A.H.N. DE MADRID, *Osuna*, Leg. 3398 L, f. 146: Condiciones y contratos del 8 de octubre de 1590 del maestro de albañilería y carpintería Alonso Pérez. Todo ello se destruyó en el siglo XIX para dar paso al nuevo lateral clasicista.

<sup>14</sup> A.H.P. DE TOLEDO, e. p. de *Talavera de la Reina Juan Vázquez*, 15 de marzo de 1595, Pr. 14467, s. f.: Compromiso del azulejero talaverano Fernando de Loaysa de 8.000 azulejos con figuritas para el corredor y nichos (camarín nuevo) de la huerta. El 30 de marzo Loaysa suscribía una carta de compañía con Antonio Díaz para poder servir el pedido.

<sup>15</sup> A.H.N., *Osuna*, Planos 32 y 33, Leg. 2002, n.º 14.

<sup>16</sup> A.H.N., *Osuna*, Plano 72, Leg. 2002, s. n.º

<sup>17</sup> Véase A.H.P. DE MADRID, e. p. *Juan Bautista del Castillo*, 6 de octubre de 1578, Pr. 962, f. 1000: En este archivo se conservan varios documentos relativos al pintor, su mujer Isabel de Soto y sus hijos, entre ellos el testamento de aquél (e. p. *Alonso Gascón de Gálvez*, 10 de febrero de 1597, Pr. 708, f. 616), licencia real a su hijo Francisco Rómulo Cincinato para administrar sus bienes y conciertos con su madre (e. p. *Juan de Cardeñosa*, del 24 de mayo al 10 de junio de 1598, Pr. 21719, s. f.), curaduría y cambio de tutor de Diego, Juan Angel y Ana de Romuli (e. p. *Leonardo de Henao*, del 4 al 16 de enero de 1600, Pr. 2794, s. f.), citados en parte por Pérez Pastor, véase nota <sup>31</sup>.

<sup>18</sup> Quizá pudiera haber sido Andrea Rodi, el arquitecto italiano vinculado a los Hurtado de Mendoza, Marqueses de Cañete, desde 1572 en su obra de la capilla del Espíritu Santo de la Catedral de Cuenca. Cfr. M. ROKISKI LÁZARO, *Op. cit.*, pp. 26 y sigs.

<sup>19</sup> J. A. CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, I, pp. 332-5; según este autor, la cédula dataría del 1 de septiembre; según la cédula del Archivo General de Palacio de Madrid su fecha es del día 10 (A.G.P., *Cédulas Reales*, 5, 1576-1580, f. 248 v.º).

<sup>20</sup> CEÁN BERMÚDEZ, *Ibidem.* A.G.P., *Cédulas Reales*, 8, 1591-1595, f. 72.

<sup>21</sup> Siempre ha sido tenido por florentino y así lo señaló en muchos de sus documentos; de hecho, según su testamento, su hermana Catalina Cincinato vivía en «Poggibonçe» (Poggibonsi), «tierra del Duque de Florencia». Curiosamente, en una Cédula Real del 17 de junio de 1577 (A.G.P., *Cédulas Reales*, 5, 1576-1580, f. 54 v.º), se le llama Romulo Cincinato, «florentin pintor romano», quizá señalando su educación y formación artística romana más que toscana.

<sup>22</sup> Véase LAYNA, *Historia...*, IV, p. 158, y ANTONIO HERRERA CASADO, «La Capilla de Luis de Lucena en Guadalajara (Revisión y estudio iconográfico)», *Wad-Al-Hayara*, 2, 1975, p. 23.

<sup>23</sup> Las relaciones familiares exactas no están demasiado claras.

<sup>24</sup> JOSÉ MARÍA QUADRADO y V. DE LA FUENTE, *España, sus monumentos y artes... Castilla la Nueva*, Barcelona, 1886, II, p. 46, nota 2.

<sup>25</sup> A. HERRERA CASADO, «La Capilla...», p. 10.

<sup>26</sup> LAYNA, *Historia...*, IV, pp. 130-1. JUAN DIGES ANTÓN y MANUEL SAGREDO, *Biografías de hijos ilustres de la provincia de Guadalajara*, Guadalajara, 1889.

<sup>27</sup> A.G.P., *Cédulas Reales*, 5, 1576-1580, f. 248 v.º

<sup>28</sup> A.G.P., *Cédulas Reales*, 6, 1580-1587, f. 6-6 v.º

<sup>29</sup> Juan Bautista y Angel aparecen en la obra del monasterio de El Escorial entre 1564 y 1569; cfr. GREGORIO DE ANDRÉS, «Inventario de documentos sobre la construcción y ornato del Monasterio del Escorial existentes en el Archivo de su Real Biblioteca», *A.E.A.*, 177 (anejo), 1972, pp. 9 y sigs.

<sup>30</sup> Recientemente se ha hipotizado sobre la posible participación del pintor genovés Bartolomé de Matarana; cfr. FERNANDO BENITO DOMENECH, «El pintor Bartolomé Matarana. Datos para una biografía ignorada», *Archivo de Arte Valenciano*, 1978, pp. 60-4.

<sup>31</sup> De hecho, no parece que en 1582 estuviera la obra terminada; en enero de 1582, con motivo de las fiestas matrimoniales de D.<sup>a</sup> Ana de Mendoza y D. Rodrigo de Mendoza (buena ocasión para la inauguración del piso bajo), sólo se utilizó de esta planta una sala del «cuarto bajo que cae sobre el corredor nuevo de la huerta»; cfr. *Relaciones históricas de los siglos XVI y XVII*, Madrid, 1896, XIV, p. 162. En esta sala reposaron el día 20 el Marqués de Mondéjar y su hermano D. Bernardino de Mendoza. Sabemos que en octubre de 1575 Cincinato estaba en Madrid (MERCEDES AGULLÓ COBO, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, 1878, p. 50), así como en noviembre de 1578, obligándose a realizar en dos meses un retablo de la Quinta Angustia para la capilla de la madrileña Cárcel de Corte (CRISTÓBAL PÉREZ PASTOR, *Colección de documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1914, p. 28).

<sup>32</sup> En 1581 volvía a trabajar en el Alcázar madrileño (V. GÉRARD, *Ob. cit.*, p. 41) y desde esta fecha hasta 1588/1591 la documentación nos lo sitúa siempre entre la Corte y el Escorial (JULIÁN ZARCO CUEVAS, *Pintores italianos en San Lorenzo el Real de El Escorial (1575-1613)*, Madrid, 1932, pp. 141, 154-6, 163 y 184, y *Pintores españoles... (1566-1613)*, Madrid, 1931, pp. 142 y 178.

<sup>33</sup> A.H.N., *Osuna*, Planos, n.ºs 65 y 64 respectivamente.

<sup>34</sup> Sobre este tipo de frontón véase ANTONIO BONET CORREA, «El frontón invertido», *Bracara Augusta*, xxvii, 63(75), 1973; RUDOLF y MARGARET WITTKOWER, *The Divine Michelangelo. The Florentine Accademy's Homage on his Death in 1564*, Londres, 1964, y EVE BORSOOK, «Art and Politics at the Medici Court I: The Funeral of Cosimo I de' Medici», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1965, pp. 30-54. Según Settimanni (citado por Borsook), el frontispicio invertido indicaba desventura e interrupción del curso de la vida; si este significado era conocido por Cincinato o el mentor iconográfico de la Sala de Atalanta, era lógico que apareciera este motivo en la decoración de estuco y que, como veremos más adelante, fuera sustituido más adelante, al pretender conferir a la fábula mitológica un final feliz en lugar de la desventurada metamorfosis original. Nos encontraríamos ante una utilización iconológica de un motivo decorativo que resaltaría el valor icónico de toda arquitectura.

<sup>35</sup> Sobre este tema véase sobre todo a CATHERINE DUMONT, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et la décoration murale italienne (1520-1560)*, Ginebra, pp. 134-35.

<sup>36</sup> Sobre la colección de tapices, algunos con temas mitológicos e históricos, véase Layna.

También se utilizaron cuadros para la decoración de los muros como lo atestigua la compra de una serie de doce cuadros de emperadores romanos en 1580 (A.H.N., *Osuna*, Leg. 1886, n.º 11) pertenecientes a Pedro Osorio de Velasco (e. p. de Madrid *Rodrigo de Vera*, 7 de junio de 1580, y e. p. de Guadalajara *Juan de Molina*, 29 de julio de 1580).

<sup>37</sup> Véase V. GÉRARD, *Op. cit.*, y J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Op. cit.*, para Madrid; para El Viso, TRINIDAD DE ANTONIO, «El Palacio de Viso del Marqués» (memoria de licenciatura inédita, de 1972, citada por SANTIAGO SEBASTIÁN, *Arte y Humanismo*, Madrid, 1978, pp. 72 y sigs.). En la Sala de Linajes de este último palacio aparece una solución de *quadro riportato* sobre una cornisa sostenida por fingidas columnas, entre las que se asoman los miembros de la familia del Marqués de Santa Cruz.

<sup>38</sup> *Monumentos arquitectónicos de España*, IV, Madrid, 1859, cuaderno 30.

<sup>39</sup> LAYNA, *Historia...*, IV, lám. II, 1.

<sup>40</sup> En las esquinas del techo todas las figuras podrían identificarse, con dudas, como Minerva y Apolo.

<sup>41</sup> La posición escorzada de las cabezas de los animales y el mal estado de conservación del fresco impiden asegurarlo; podría tratarse de ciervos, animales típicos del tiro del Tiempo según los carros derivados de los *Trionfi* de Petrarca. El motivo guadalajareño, con el tiro encabritado aunque visto frontalmente, podría depender del grabado correspondiente de Valgrisi de *Il Petrarca con l'espositione de Valutello*, Venecia, 1561. Cfr. ERWIN PANOFSKY, «El Padre Tiempo», en *Estudios sobre iconografía*, Madrid, 1972, pp. 93 y sigs.

<sup>42</sup> Véase VICENZO CARTARI, *Imagini delli dei de gl'antichi*, Venecia, 1647 (ed. príncipe, Venecia, 1556), ed. de Walter Koschatzky, Graz, 1963, pp. 11-2, y CESARE RIPA, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità e di propria inventione*, Roma, 1603 (ed. príncipe, sin grabados), Roma, 1593), ed. Erna Mandowsky, Hildesheim, Nueva York, 1970, pp. 141-2, citando a la Eternidad/Perpetua como generatriz de la Totalidad, incluido el Tiempo. Nótese, naturalmente, que algunas de estas ediciones con grabados son posteriores a la obra de Guadalajara y no pudieron ser fuente icónica directa de Cincinato; sin embargo, es posible que el pintor o el mentor del programa conocieran algunas de las fuentes de los autores antes citados.

<sup>43</sup> LAYNA, *Historia...*, IV, II, 2.

<sup>44</sup> Nos fundamos en las analogías entre la Guadalajara contemporánea y la ciudad representada en B 6, sobre todo en la que parecen surgir, a la derecha, el Alcázar-Palacio ducal y, a la izquierda, la mezquita-parroquia de Santa María de la Fuente (para ésta véase el grabado de Villaamil en LAYNA, *Historia...*, I, lám. VI) y la puerta de Alvar Fáñez, al centro.

<sup>45</sup> FRANCISCO DE MEDINA MENDOZA, *Vida del Cardenal de España*. Memorial Histórico Español, VI; PEDRO SALAZAR DE MENDOZA, *Crónica del Gran Cardenal Don Pedro González de Mendoza*, Toledo, 1625, y ALONSO NÚÑEZ DE CASTRO, *Historia eclesiástica y seglar de la muy noble y muy leal ciudad de Guadalajara*, Madrid, 1653.

<sup>46</sup> LAYNA, *Historia...*, I, p. 43.

<sup>47</sup> Así aparece en el Plano 65 del A.H.N., *Osuna*, y en FRANCISCO DE TORRES, «Historia de la muy noble ciudad de Guadalajara», B.N. DE MADRID, Ms. 1689, f. 41, e «Historia de la muy nobilissima ciudad de Guadalajara», B.N. DE MADRID, Ms. 1690, cap. i.

<sup>48</sup> Casada su madre, hija del Rey de Escocia, con Lope López.

<sup>49</sup> Sobre los orígenes de la Casa de Mendoza en la época contemporánea, véase LOPE GARCÍA DE SALAZAR, *Las Bienandanzas e fortunas*, ed. de Angel Rodríguez Herrero, Bilbao, 1967, IV, xx; PRUDENCIO DE SANDOVAL, *Crónica del ínclito Emperador de España Don Alonso VII*, Madrid, 1600, ff. 453-6, 378 y sigs.; FRANCISCO GÓMEZ DE SALAZAR, *Crónica del Emperador Alfonso VII*, y la obra de Salazar de Mendoza ya citada. Así mismo, FRANCISCO DE MEDINA, *Op. cit.*, o las «Batallas y Quinquagenas» (I, 8), de GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO. Sobre genealogías históricas, ALBERTO y ARTURO GARCÍA CARRAFFA, *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles e hispanoamericanos*, XL, Salamanca, 1931, pp. 266-72, y CRISTINA DE ARTEAGA Y FALGUERA, *La Casa del Infantado, cabeza de los Mendoza*, Madrid, 1940.

Sobre la existencia histórica de D. Zuria, véase, por ejemplo, ESTANISLAO J. DE LABAYRU Y GOICOECHEA, «¿Es auténtica la existencia de Juan Zuria?», en *Historia*

*general del Señorío de Vizcaya*, Bilbao, 1895, reed. Bilbao, 1968, I, pp. 381-94, y II, pp. 45-9, para diversísimas listas genealógicas de los primeros «pre-señores» y señores de Vizcaya.

<sup>50</sup> La relación con D. Zuria estaba siendo también establecida por estas mismas fechas (1572-6) por otro Mendoza, el tercer Marqués de Cañete, D. Diego Hurtado de Mendoza, en el epitafio de su antepasado y homónimo fundador de la Casa de Cañete, en su capilla del Espíritu Santo de la catedral de Cuenca: «Aquí yace el muy noble Diego Hurtado de Mendoza... de varón en varón del Infante Don Zuria, Señor de Vizcaya...». Véase ANSELMO SANZ SERRANO, *La Catedral de Cuenca*, Cuenca, 1959, pp. 117 y sigs.

<sup>51</sup> Para PIERIO VALERIANO, *Hieroglyphica, sive de Sacis Aegyptorum aliarumque gentium literis commentariū*, Basilea, 1575 (ed. príncipe 1566), f. 431 v.º Su iconografía parece derivarse de CARTARI, *Op. cit.*, p. 195, más que de la imagen que recogerá RIPA, *Op. cit.*, pp. 202-3.

<sup>52</sup> CARTARI, *Op. cit.*, p. 195, y RIPA, *Op. cit.*, pp. 202-3.

<sup>53</sup> Ha desaparecido la corona de laurel, para Ripa atributo del honor logrado por medio del cultivo de la ciencia y las letras.

<sup>54</sup> RIPA, *Op. cit.*, p. 141, mezclando dos imágenes de representación de la Eternidad.

<sup>55</sup> CARTARI, *Op. cit.*, p. 7, y RIPA, *Op. cit.*, p. 415.

<sup>56</sup> De él se conserva, en el A.H.N., *Osuna*, Leg. 3398 C, f. 29, una petición de 1564 para imprimir el «Manual de cosas notables» de D. Iñigo López de Mendoza. En relación con la forma de las salas de los Héroes y los Dioses, de planta ochavada, hay que señalar que estas se reservaba en España, por estas fechas, casi exclusivamente para capillas de carácter privado; por consiguiente, es muy posible que estas salas aparecieran verdaderamente como «Templos de los Héroes y los Dioses».

<sup>57</sup> Se conservan dos inventarios de libros de los Duques, de 1575 y 1601, en A.H.N., *Osuna*, Leg. 1837, n.º 8, y 1948, n.º 3, respectivamente. Según el primero, entre los libros que pueden interesarnos desde nuestra perspectiva se encontraban los siguientes: manuscritos sobre las «Crónicas de los once reyes anteriores a Don Alonso», «Crónica del Cid», «Crónica de Don Alonso», «Libro de cosas memorables de España», «Décadas» de Tito Livio, «Historias romanas» de Eutropio y Paulo Diacolo (*sic*), la «General Historia de Alonso decimo» —ya de imprenta según el inventario—, «Quinto Curcio», «Summa de varones ilustres», «Josefo de bello judaico», «Apiano Alexandrino», «Eneida», «Vidas de Plutarco», «Jenofonte», «Generación de los dioses», «Salustio», «Homero», «Esopo», «Vidas de romanos y griegos», el Memorial del IV Duque, «Vida de Cleopatra», «Eglogas de Virgilio», «Plinio», «Marco Fabio Calvo de la pintura de Roma», «Altertum de Policiano», «Julio Frontino», «Jorge Alexandrino», «Marco Varron», «Cornelio de viris illustribus»,

«Veroso caldeo», «Polibio», «Ausonio», «Macrobio», «Silio itálico», «Frutos de Ovidio», «Ars amandi», «Metamorfosis sin alegorias», «Eutropio Historia romana», «Lactancio Firmiano», «Ilustres varones de Plinio», «Vellocino de oro de Alvar Gomez», «Triunfos de Petrarca» (Valladolid, 1541), varias ediciones de Boccaccio y Petrarca, «Guerra de romanos de Dion», «Imágenes de las mujeres augustas», «De medallas», «Vitruvio grande», «Suetonio vida de emperadores», «Divisas de Jovio», «Roma triunfante e ilustrada de Biondo», dos nuevos Vitruvios, Leon Battista Alberti, Luca Pacioli, «Libro de batallas de España», «Vitruvio en latín», «otro Vitruvio», «Imagen de los emperadores», libros de caballerías y amores en francés, etcétera.

En el inventario de 1601 aparecen además, sin contar muchos dedicados a temas mitológicos, los «Emblemas de Covarrubias», «Vidas de griegos y romanos», «Serlio de Villalpando», «Flavio Josefo», «Destrucción de Jerusalem», «Cosas fantásticas y prodigiosas», «Diego de Sagredo Medidas del romano», «Guerra de Alemania», etcétera.

<sup>58</sup> VALERIO MÁXIMO, *Op. cit.*, I, 7, y V, 6; TITO LIVIO, *Op. cit.*, VIII, 6-10.

<sup>59</sup> LÓPEZ DE MENDOZA, *Op. cit.*, pp. 127-9.

<sup>60</sup> VAL. MÁX., III, 3; LIVIO, II, 12.

<sup>61</sup> LÓPEZ DE MENDOZA, pp. 70-3.

<sup>62</sup> VAL. MÁX., III, 2; TITO LIVIO, II, 10.

<sup>63</sup> Falta, en cambio, en el «Memorial...».

<sup>64</sup> VAL. MÁX., VI, 3, 6; LIVIO, I, 24.

<sup>65</sup> LÓPEZ DE MENDOZA, pp. 49-50.

<sup>66</sup> Como después recogerá RIPA, *Op. cit.*, pp. 416-7.

<sup>67</sup> RIPA, *Op. cit.*, p. 292 y en el emblema de Otto Venius con la «Caída de Icaro», citado por GUY DE TERVARENT, *Attributs et symboles dans l'art profane*, Ginebra, 1958, pp. 146-7 y fig. 41.

<sup>68</sup> JEAN SEZNEC, *The Survival of the Pagan Gods. The Mythological Tradition and its Place in Renaissance Humanism and Art, 1450-1600*, Nueva York, 1961, pp. 303-4.

<sup>69</sup> RIPA, *Op. cit.*, p. 201.

<sup>70</sup> La figura masculina aparece con armadura (impropiedad en el caso de una identificación con Vulcano), pero no lleva en la mano alguna sino una especie de martillo, más propio del dios del fuego esposo de Venus. Presenta una sola pierna visible y aparece sentado sobre una especie de doble rueda; estos elementos apuntan a Vulcano como dios cojo instructor cultural de la humanidad.

- <sup>71</sup> GIOVANNI BOCCACCIO, *Genealogie deorum gentilium libri*, ed. de V. Romano, Bari, 1951.
- <sup>72</sup> Así, por ejemplo, en LAYNA (*Historia...*, IV, p. 160) o en ANTONIO HERRERA CASADO, *El Palacio...*, pp. 73-4.
- <sup>73</sup> OVIDIO, *Metamorfosis*, VIII.
- <sup>74</sup> ERWIN PANOFSKY, *Op. cit.*, pp. 139 y sigs.
- <sup>75</sup> Ilustración en LAYNA, *Historia...*, IV, lám. III, 1.
- <sup>76</sup> A. HERRERA CASADO, «Nota de arte», *Wad-Al-Hayara*, 2, 1975, p. 62.
- <sup>77</sup> OVIDIO, *Metamorfosis*, X, 4.
- <sup>78</sup> En *Obras poéticas de Diego Hurtado de Mendoza*, Madrid, 1877, pp. 223 y sigs. Citado y comentado por JOSÉ MARÍA DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1952, pp. 60 y 183.
- <sup>79</sup> RIPA, *Op. cit.*, pp. 60 y 183.
- <sup>80</sup> *Idem*, p. 183.
- <sup>81</sup> *Idem*, p. 62.
- <sup>82</sup> CARTARI, *Op. cit.*, pp. 72-3, cielo como Júpiter alado, con estrellas y cuernos en la cabeza.
- <sup>83</sup> RIPA, *Op. cit.*, pp. 48-9, citando a BOCCACCIO, *Op. cit.*, IV, y CARTARI, *Op. cit.*, p. 58.
- <sup>84</sup> Véase, por ejemplo, la serie de cuatro grabados de las *Virtudes de Escipión*, de Gerard de Jode, citadas por AURORA CASANOVAS, *Catálogo de la Colección de grabados de la Biblioteca de El Escorial*, en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1963-4, I, p. 194.
- <sup>85</sup> LÓPEZ DE MENDOZA, *Op. cit.*, pp. 192-4.
- <sup>86</sup> JUAN PÉREZ DE MOYA, *Philosophia secreta donde debaxo de historias fabulosas se contiene provechosa a todos estudios. Con el origen de los ídolos, o dioses de la Gentilidad*, Alcalá de Henares, 1611, cap. ii.
- <sup>87</sup> Véase FRAY HERNANDO PECHA, «Historia de las vidas de los excelentísimos señores duques del Infantado y sus progenitores desde el Infante don Zuria primer señor de Vizcaya hasta doña Luisa de Mendoza condesa de Saldaña» (1635) (citado por LAYNA, *Historia...*, III, pp. 332 y sigs.): «leia en latin y en romanze con velocidad y escriuia tan aprisa como si ganara de comer en ello». Sobre la boda véase LAYNA, *Ibidem* y *Relaciones históricas...*, XIV.

<sup>88</sup> Aunque algunos ejemplos del tema de la carrera de Atalanta e Hipómenes nos son conocidos entre las obras de pintura italiana del siglo XVI —no en España—, no tenemos noticia de ningún programa tan vasto como este sobre esta metamorfosis ovidiana.

<sup>89</sup> S. SEBASTIÁN, *Op. cit.*, pp. 72 y sigs., siguiendo el trabajo inédito de Trinidad de Antonio.

<sup>90</sup> JULIÁN GÁLLEGO, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1972, pp. 49 y sigs.

<sup>91</sup> S. SEBASTIÁN, *Op. cit.*

<sup>92</sup> Podrían señalarse a los historiadores Francisco de Medina Mendoza y Bernardino de Mendoza, Luis Gálvez de Montalvo o los poetas y II y III Marqueses de Montesclaros, D. Juan y D. Juan Manuel de Mendoza.

<sup>93</sup> B.N. DE MADRID, Ms. 1104, ff. 1-2, sin fecha.

<sup>94</sup> MARCEL BATAILLON, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México-Buenos Aires, 1966, pp. 1-22 y 343-4.

<sup>95</sup> FRANCISCO DE BORJA SAN ROMÁN, «El testamento del humanista Alvar Gómez de Castro», *Boletín de la Real Academia Española*, xv, 1928, pp. 543-66.

<sup>96</sup> FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN, «Viaje de un humanista español a las ruinas de Talavera la Vieja», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1927, pp. 221 y siguientes.

COMISION CENTRAL DE MONUMENTOS

MONUMENTOS HISTÓRICO-ARTÍSTICOS, CONJUNTOS Y PARAJES

PINTORESCOS INFORMADOS DURANTE EL AÑO 1982



## ALBACETE

### CAPITAL

#### Iglesia de la Asunción (1 febrero)

Antiguo convento de monjas franciscanas. Conserva interesantes techumbres en lo que fue su única nave y en la actual Sala de Danza del Conservatorio.

### ALATOZ

#### San Juan Bautista (7 junio)

Del siglo XVIII. Iglesia barroca de una nave con bóveda de cañón y lunetos, cúpula en el crucero y capillas laterales.

### ALBOREA

#### Parroquia de la Natividad (1 marzo)

Iglesia barroca del siglo XVIII de tres naves con bóvedas góticas y de aristas y gran presbiterio con bóveda imitando la de crucería. Portadas sencillas.

### ALCALA DE JUCAR

#### Conjunto histórico-artístico (1 febrero)

Población conquistada en 1211, con puente de origen romano, caserío su-

mamente pintoresco, castillo e iglesia parroquial de San Andrés, todo con bellísimas perspectivas y paisaje.

### ALMANSA

#### Parroquia de la Asunción (1 marzo)

Iglesia del siglo XVI, reformada en época barroca, de una nave con profundas capillas laterales y presbiterio semicircular con columnas, creando una girola. Buenas portadas manieristas. Se ha relacionado con Andrés de Vandelvira.

### LETUR

#### Conjunto histórico-artístico (7 junio)

Conjunto sumamente característico, en buen estado de conservación, con típicas calles, plazas y edificios de interés como el Ayuntamiento y la iglesia con portada de 1528. Perteneció a la Orden de Santiago. Corresponde esta protección al núcleo antiguo.

### MUNERA

#### Parroquia de San Sebastián (1 febrero)

Sencilla construcción de una nave, con bóvedas de crucería y arcos diafragmas. Portadas sencillas en arco escarzano. Torre a los pies.

## **PEÑAS DE SAN PEDRO**

**Ayuntamiento** (7 junio).

Construcción clásica del siglo XVIII con pórtico y galería muy sencilla. Profundamente reformado interiormente.

## **YESTE**

**Iglesia de la Asunción** (15 noviembre)

Se construye en 1503 por el vizcaino Ortuño del Villar, ampliándose a fines del siglo XVI. Una nave con bóvedas de crucería, cabecera en testero liso, sin capilla mayor. Portada de buena calidad, de influencia vandelviriana. Otra portada muy interesante hispanoflamenca.

## **A L I C A N T E**

### **CAPITAL**

**Convento de las Canónigas Regulares de San Agustín** (28 junio)

Construcción iniciada en 1725, de sencilla estructura, en la que sobresalen la portada barroca y la cúpula de la escalera que fue de los jesuitas, en la que intervino Fray Francisco Cabezas. La iglesia de hacia 1800.

**Santa María** (7 junio)

Iglesia gótica de una nave con capillas entre los contrafuertes y bóvedas de sencilla crucería, remozada en el siglo XVIII, al que corresponde su magnífica fachada rococó con colum-

nas salomónicas y abundante rocalla. Se hizo esta remodelación a partir de 1751.

## **BIAR**

**Nuestra Señora de la Asunción** (3 mayo)

Iglesia de tres naves con bóvedas de crucería y una buena portada plateresca. Capilla barroca del siglo XVIII de interés, así como la esbelta torre.

## **MORAIRA-TEULADA**

**Castillo de Moraira** (3 mayo)

Resto de las fortificaciones elevadas en tiempos de Felipe II. Se incluyen en el Decreto de protección a los castillos.

## **PETREL**

**Castillo** (11 octubre)

Magnífico ejemplo de castillo roquero. Se incluye en el Decreto de protección a los castillos.

## **A L M E R I A**

### **CAPITAL**

**Edificio de la Cruz Roja Española** (3 mayo)

Construcción ecléctica del siglo XIX.

**Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos** (13 diciembre)

Construcción reformada con la fecha de 1728, como convento de domi-

nicos. Conserva un buen patio renacentista de dos pisos con arcos y columnas toscanas.

## **CAMPOS DE NIJAR**

### **Edificaciones hidráulicas** (11 octubre)

Restos de edificaciones, entre las que está el llamado Aljibe Bermejo de Níjar.

## **HUECIJA**

### **Convento de Agustinos** (13 diciembre)

Construcción de una nave de tipo jesuítico, con bóveda de cañón con lunetos y cúpula. De ladrillo. Portada barroca y torre de tres cuerpos.

## **PURCHENA**

### **Parroquia** (13 diciembre)

Construcción del siglo XVI, de tres naves con danza de arcos escarzanos sobre grandes columnas y techumbre de gran interés.

## **ASTURIAS**

## **OVIEDO**

### **Plaza de Toros de Buenavista** (3 mayo)

Se inauguró en 1889. En estilo neomudéjar, renovada varias veces desde 1932.

## **ARENAS DE CABRALES**

### **Santa María de Llas** (11 enero y 13 diciembre)

De una nave con tres tramos y cabecera rectangular, con bóvedas de arista y de cañón. Portada gótica, así como un ventanal en la cabecera. Conserva pinturas, al parecer medievales.

## **AVILES**

### **Capilla de las Alas** (3 mayo)

Dedicada a Santa María de las Alas. Fundada en 1346. Sencilla construcción adosada a la iglesia de San Nicolás, de planta cuadrada con bóveda de crucería e interesante decoración escultórica y nichos para sepulturas.

### **Palacio de Balsera** (11 enero)

De hacia 1915, en estilo ecléctico. Buenos herrajes y característica fachada y balconaje.

### **Palacio Maqua** (11 enero)

De mediados del siglo XIX. Ecléctico.

### **Teatro Palacio Valdés** (3 mayo)

Obra del arquitecto Manuel del Busto, en estilo ecléctico, iniciado en 1900 y terminado en 1920.

## **CALDAS, LAS**

### **Cueva de la Lluera (7 junio)**

Formada por dos galerías y otra transversal al fondo. Conserva interesantes grabados de caballos, cérvidos, bóvidos y posiblemente mamuts.

## **CANGAS DEL NARCEA**

### **Colegiata de Santa María de Magdalena (1 marzo)**

Edificio barroco iniciado en 1639, conforme a planos de Bartolomé Fernández Lechuga, maestro mayor de la Alhambra. De una nave, en estilo toscano, capillas laterales y cabecera con tres capillas rectangulares. Bóvedas de cañón y cúpula.

### **Monasterio de Corias (1 marzo)**

Construcción barroca de gran amplitud, iniciada en 1774, sobre las ruinas del incendiado monasterio fundado en el segundo cuarto del siglo XI. Se deben los planos a Miguel Ferro Caaveiro, de Santiago de Compostela. La iglesia, herreriana, es de fines del siglo XVI.

### **Palacio de Omaña (1 marzo)**

Construcción de la primera mitad del siglo XVI, alterada, con fachada entre dos torres, escudos, portada renacentista y patio pequeño, con columnas renacentistas.

### **Palacio de Peñalba (1 marzo)**

Restos de un palacio barroco, con ventana rectangular y con escudo en el piso noble. El resto profundamente transformado.

### **Palacio de Toreno (1 marzo)**

Buen ejemplo de palacio barroco, bien conservado, con torreones angulares, portada resaltada, escudos y patio con pilares octogonales en el piso bajo, adintelado.

## **GIJON**

### **Mercado del Sur (30 noviembre)**

Construcción en hierro de 1897-1899, conforme a proyecto de Mariano Medarde, de planta pentagonal irregular.

### **Plaza de Toros de El Bibio (3 mayo)**

Obra del arquitecto Ignacio Velasco, iniciada en 1888. En estilo neomudéjar. Muy renovada.

## **LUANCO**

### **Palacio de los Méndez Pola (13 diciembre)**

Palacio barroco, reformado, en interesante contexto ambiental.

## LLANES

### Palacio de los Condes de la Vega del Selle (11 enero)

Sencilla construcción de dos pisos con vanos rectangulares.

## MORCIN

### Ermita de la Magdalena en Monsacro (19 abril)

Rectangular, de una nave, con ábside semicircular, de sillarejo. Bóveda de cañón. Abandonada.

### Ermita de Santiago en Monsacro (19 abril)

Pequeña construcción octogonal con capilla y con arcos de medio punto. Según la tradición en el "Pozo de Santo Toribio", que se conserva en el centro, se guardaron las reliquias de la Cámara Santa por Santo Toribio de Astorga. Abandonada.

## NAVA

### Palacio de la Ferrería (28 junio)

Situado en magnífico paisaje. Construcción que conserva restos medievales y otras barrocas adicionadas al núcleo primitivo.

## SIERO

### Capilla de Santa Ana, en Meres (28 junio)

Construcción barroca, del siglo XVII, de una nave, cubierta con bó-

veda de cañón. Sobresale la fachada, con columnas torsas, jambaje barroco y frontón partido curvo, con escudo.

### San Martín de Argüelles (28 junio)

Iglesia de una nave, que conserva su cabecera con ábside semicircular y cámaras laterales, así como en el crucero, elementos románicos de tradición asturiana. Se documenta en el 857. Renovada. Retablo barroco de Tamariz de Campos.

## TEVERGA

### Santa María de Villanueva (28 junio)

Iglesia románica, reformada, de tres naves con bóvedas de cañón. Conserva interesantísimos capiteles románicos, así como una buena pila bautismal, también románica, y retablo mayor barroco.

## AVILA

## CAPITAL

### Capilla de Mosén Rubí (28 junio)

Es una de las construcciones manieristas más característica de la arquitectura abulense. Sobresalen la portada y la zona de los pies, que se añaden a la magnífica construcción de la capilla de principios del siglo XVI, que sigue el esquema de la cabecera del Parral de Segovia.

**Ermита de San Martín** (15 noviembre)

Sencilla construcción de tres naves, con buena torre mudéjar de planta cuadrada y tres cuerpos, los superiores de ladrillo.

**Ermита de Nuestra Señora de las Vacas**  
(28 junio)

De fines del siglo XVI, en estilo herreriano, que se añade a un cuerpo más rústico y primitivo. La capilla mayor se cubre con cúpula, con esculturas en las pechinas.

**Las Gordillas** (7 junio)

Fundación de doña María Dávila, a principios del siglo XVI. Iglesia y convento del siglo XVI, de una nave con patio con columnas renacentistas y zapatas. Conserva restos románicos de otras iglesias abulenses.

**Monasterio de la Encarnación** (12 diciembre)

Fundado en 1515. Iglesia reformada a mediados del siglo XVIII y convento en torno a un patio o claustro con arcos rebajados. Portada de gran dovelaje con alfiz.

**San Juan** (11 octubre)

Construcción del siglo XVI, aun en gótico en buena parte con elementos herrerianos y barrocos. Su situación en la plaza del Mercado Chico es importante en tanto configura la plaza. Es de una nave con capillas laterales.

**Santiago** (15 noviembre)

Construcción del siglo XVI, de una nave de gran monumentalidad con contrafuertes, cubierta con bóvedas de crucería. Portadas sencillas renacentistas.

**Palacio de Polentinos** (11 octubre)

Actualmente Academia de Intendencia Militar. Construcción del siglo XVI, con característica fachada plateresca decorada con trofeos militares y patio muy representativo de dos pisos adintelados con zapatas y decoración plateresca. Adiciones barrocas y modernas, que no desvirtúan la belleza del conjunto, uno de los más característicos de la ciudad de Avila.

**Palacio de los Superunda** (15 noviembre)

Palacio de la segunda mitad del siglo XVI, con dos pisos con torreones angulares.

**Palacio de los Serranos** (15 noviembre)

Construcción renacentista de mediados del siglo XVI, muy reconstruido aprovechando los elementos renacentistas. Sobresale la fachada, reorganizada, con escudos.

**Torreón de los Guzmanes** (15 noviembre)

Del siglo XVI, cuadrangular, con almenas. Escalera gótica y patio de arcos escarzanos. Portada de gran dovelaje con escudos en las enjutas.

## **AREVALO**

### **San Miguel** (13 diciembre)

De una nave, con restos de techumbre. De ladrillo. Interesante retablo.

## **BECEDAS**

### **Iglesia** (7 junio)

Es una buena construcción de fines del gótico, de una nave, con arcos transversales, cubierta de madera y de crucería en la capilla mayor. Buen retablo plateresco de escultura, así como la fachada y algo más tardía la torre.

## **BURGOHONDO**

### **Abadía de Nuestra Señora de la Asunción** (1 marzo)

Iglesia gótica de tres naves, con techumbre a par y nudillo. Abside semicircular, de mampostería y ladrillo. Buena torre del siglo XVI.

## **CEBREROS**

### **Parroquia de Santiago** (28 junio)

Iglesia del siglo XVI, de tres naves, con grandes pilares cilíndricos y bóvedas de aristas barrocas. Portadas manieristas. Torre sencilla de tres cuerpos.

## **MADRIGAL DE LAS ALTAS TORRES**

### **Hospital Real** (7 junio)

Hospital de la Purísima Concepción. Es una construcción en la que

se funden las formas renacentistas y barrocas. Dos pisos, el inferior con arquería de ladrillo y con pies derechos el superior. Patios en mal estado, así como la capilla. Consta su fundación en 1443.

## **SAN JUAN DEL OLMO**

### **Ermita de la Virgen de las Fuentes**

(1 marzo)

Sencilla construcción de una nave del siglo XVII, con cúpula, bóvedas de aristas y bellos retablos barrocos. En el atrio, cruces de piedra y dos fuentes barrocas.

## **BADAJOS**

## **ALBURQUERQUE**

### **Santa María del Mercado** (13 noviembre)

Iglesia gótica de tres naves, con bóvedas de cañón con lunetos y a los pies de terceletes. Tendría techumbre. Conserva muy interesantes retablos con pinturas.

## **BALEARES**

## **MALLORCA**

### **Molinar de Levante** (11 enero)

Se trata de dos molinos maquileros de los cuarenta que a principios del siglo se conservaban. Construcción característica de seis aspas, con cuerpo cilíndrico, que es lo que subsiste. Se debe extender la protección a todos los molinos de la isla.

## **ALGAIDA**

### **Conjunto histórico-artístico de Castellitx** (1 marzo)

Interesante conjunto presidido por una iglesia medieval, gótica, de una nave, reformada en el siglo XVIII y otros restos de construcciones, en bello lugar paisajístico.

## **MANACOR**

### **Torre de Enegistes** (15 noviembre)

Restos de palacio medieval, gótico, con arco de medio punto en la portada y ventanas.

## **MANCOR DEL VALLE**

### **Capilla de Santa Lucía** (1 febrero)

Construcción gótica, del siglo XIV, con techumbre sobre arcos diafragmas, muy sencilla. Puerta de arco de medio punto de grandes dovelas. Es una de las más primitivas y características del gótico rural mallorquín.

### **San Juan Bautista** (1 febrero)

Construcción de principios del siglo XIX, debida al arquitecto capuchino Fray Miguel de Petra. De una nave con bóveda de cañón con lunetos, cuatro tramos y presbiterio con capillas laterales rectangulares. Reformada.

## **MENORCA**

## **MAHON**

### **Lazareto en la isleta del Puerto** (11 octubre)

Construido entre 1793 y 1807, de interés como ejemplo de construcción sanitaria. Se debe extender la protección a la isleta.

## **IBIZA Y FORMENTERA**

### **Iglesias rurales** (3 mayo)

Conjunto histórico-artístico muy característico como ejemplo de arquitectura popular, que se debe proteger, así como su contexto ambiental.

## **IBIZA**

## **SAN JUAN BAUTISTA**

### **Santuario des Cuyeram** (7 junio)

Dedicado a la diosa Tanit, del que proceden numerosas estatuillas de la diosa. Muy importante en relación con la cultura púnica.

## **BURGOS**

## **AGUILAR DE BUREBA**

### **Parroquia** (15 noviembre)

Construcción inicialmente del siglo XII, con sucesivas reformas hasta el siglo XVIII. Del siglo XII la nave

y el ábside con bóveda de cañón apuntado y cúpula sobre pechinas. Coro en alto a los pies.

#### **ALMIÑE**

**San Nicolás** (11 octubre)

Románica, reformada, de una nave con cúpula sobre trompas en el crucero y torre con arquillos pareados. Ventanas con interesante decoración.

#### **AMEYUGO**

**Santa María** (11 octubre)

Iglesia gótica muy reformada, de una nave, de planta rectangular. Retablos neoclásicos y barrocos.

#### **ARANDA DE DUERO**

**San Juan** (7 junio)

Iglesia gótica de buena sillería, de tres naves, con capillas que rematan en cabecera recta. Portada con molduraje de gran interés e imagen de San Juan. Solidísima torre de muy principios del gótico. Fuertes contrafuertes. Es una de las edificaciones más características de la población.

#### **BRIVIESCA**

**Santa María** (1 febrero)

Construcción de gran amplitud, de tres naves, con bóvedas imitando las de crucería. Se reformó entre 1788

y 1792. Es un magnífico ejemplo de arquitectura con fachada neoclásica, única en la provincia. Interesante capilla de los Briviesca, con forma del gótico renacentista del siglo XVI.

#### **BUTRERA**

**Nuestra Señora de Septiembre** (11 septiembre)

Iglesia románica de planta cruciforme con ábside semicircular, bóveda de ojivas en el crucero y dos absidiotas. Interesante decoración escultórica tanto en los canecillos como en la portada e interesante Virgen con el Niño en el ábside.

#### **CELADA DEL CAMINO**

**Parroquia** (7 junio)

Magnífica iglesia gótica, de una nave, con ábside semicircular y bóvedas de crucería. Portadas góticas y torre renacentista a los pies.

#### **CORUÑA DEL CONDE**

**Ermita del Santo Cristo de San Sebastián** (11 octubre)

Sencilla construcción románica de una nave, con techumbre y capilla mayor rectangular, abovedada y decorada con arquerías al exterior. Buena portada románica muy sencilla. Es la única con cabecera rectangular de la provincia de Burgos.

## **ENCIO**

### **San Cosme y San Damián** (11 octubre)

Iglesia del siglo XIII, de una nave con bóveda de cañón apuntado y ábside semicircular románico, con canchillos. En semirruina.

## **ESCALADA**

### **Conjunto histórico-artístico** (11 octubre)

Conserva un buen grupo de edificaciones barrocas y de carácter popular. Aparte del caserío, sobresale la iglesia de Santa María.

## **ESCOBEDO DE ABAJO**

### **Ernita de la Virgen de la Oliva** (11 octubre)

Iglesia románica en buen estado de conservación, de una nave, con bóveda de cañón con arcos fajones y cúpula ya barroca, como la cabecera. Portada románica.

## **LARA DE LOS INFANTES**

### **Parroquia de la Natividad** (1 febrero)

Consta existía en el siglo X, en relación con el Conde de Fernán González. De una nave, gótica, con bóvedas de crucería y ábside románico, así como la galería porticada y una de las portadas, correspondiendo la otra a principios del siglo XIII.

## **MAHAMUD**

### **Parroquia** (11 octubre)

Iglesia gótica del siglo XIII, con reformas del XV. Tres naves y capilla mayor poligonal. Magníficos retablos renacentistas. Interesante pila bautismal.

## **MIRANDA DE EBRO**

### **Conjunto histórico-artístico** (11 octubre)

Característico conjunto que conserva el trazado medieval. Sobresale el borrio de Aquende.

## **NAVAS DE BUREBA**

### **San Blas** (11 octubre)

Iglesia de una nave, del siglo XIII, con bóvedas de ojivas, capilla mayor semicircular e interesante por su escultura y los arcos de la cabecera.

## **ORBANEJA DEL CASTILLO**

### **Conjunto histórico-artístico** (11 octubre)

Se sitúa en uno de los parajes más característicos de Burgos, destacando por sus construcciones populares sumamente interesantes y edificios como la Casa de los Canes y la del antiguo hospital, con soportal.

## **PAMPLIEGA**

### **Parroquia** (11 octubre).

Magnífica construcción del siglo XVI, de una nave, con crucero y ca-

pilla mayor poligonal. Bóvedas de crucería de complicadas trazas. Torre a los pies sobre el ingreso. Intervino en su construcción Juan de Vallejo. Conserva el magnífico retablo mayor renacentista, aparte de otros retablos de interés.

### **PINEDA DE LA SIERRA**

#### **Conjunto histórico-artístico (11 octubre)**

En torno a la iglesia románica, construcciones populares de sillería y mampostería.

#### **San Sebastián (11 octubre)**

Románica, ya con bóveda de cañón apuntado. Interesante portada con arquería y galería porticada, además del buen ábside románico.

### **PRESENCIO**

#### **San Andrés (13 diciembre)**

Gótica del siglo XV, de tres naves, que debió iniciarse a fines del siglo XIV y se terminó en el XVI. Sencilla portada en arco apuntado.

### **PUEBLA DE ARGANZON (LA)**

#### **Conjunto histórico-artístico (11 octubre)**

Población cruzada por el Camino de Santiago. Construcciones de interés, puente, caserío en torno a la Plaza Mayor y calles de Santiago y de la Iglesia.

### **SAN VICENTEJO**

#### **Iglesia (13 diciembre)**

Una nave y ábside románico, ya del siglo XIII. Por inscripción consta su consagración en 1182.

### **SANTO DOMINGO DE SILOS**

#### **Conjunto histórico-artístico (11 octubre)**

Conjunto de edificaciones en relación con el monasterio. Casas blasonadas y de carácter rural, que se enclavan en las calles de las Condesas y del Medio. Destaca asimismo la iglesia de San Pedro, el Arco de la Cadena y el puente.

### **SEDANO**

#### **Conjunto histórico-artístico (11 octubre)**

Conjunto muy característico con buen caserío con casas blasonadas y de carácter popular. Destacan el puente, la magnífica iglesia de Santa María y el barroco Ayuntamiento, así como el barrio de Barruelo, la Plaza y Masa Covanera.

### **SOLARANA**

#### **Parroquia (7 junio)**

Iglesia gótica de tres naves con sencillas bóvedas y de terceletes, en su mayor parte del siglo XVI. Capilla de los Angulos, con interesante retablo de pintura y escultura.

## TREVIÑO

### Conjunto histórico-artístico (11 octubre)

Conjunto de edificaciones entre las que sobresalen la casona del Conde y las situadas en la plaza de Doña María Díaz y en las calles Mayor y del Pozo.

## VADOCONDES

### Conjunto histórico-artístico (11 octubre)

En el conjunto sobresale el núcleo central de la plaza, las de la calle Real, el rollo y el arco de la muralla.

## VILLAHOZ

### Conjunto histórico-artístico (11 octubre)

Conjunto con trazado medieval, en torno a la iglesia. Sobresale el rollo, la llamada Puerta de la Torre y las casas de la calle de Cuatro Cantones y el barrio de la Fuente.

## VILLASANA DE MENA

### Palacio (1 febrero)

Construcción gótica formada por dos cuerpos en ángulo, mandado construir por Sancho Ortiz de Matienzo a principios del siglo XVI. Fachada de piedra y ladrillo, muy sencilla. Interior en mal estado.

## VILLASANDINO

### Conjunto histórico-artístico (11 octubre)

Construcciones populares, salvo las dos iglesias y el puente sobre el río Odra.

## VILLAVETA

### Parroquia (11 enero)

Construcción de tipo columnario, conforme a trazas de Rodrigo Gil de Hontañón en 1529. De gran amplitud con ricas bóvedas de crucería y magnífica y monumental torre de principios del siglo XVII. Las bóvedas se terminaron en 1664 por Alonso de la Peña y Antonio de Camargo. Buen retablo, acabado en 1690 por Fernando de la Peña.

## CACERES

## ALCANTARA

### Santa María de Almocóvar (13 diciembre)

De fines del siglo XVI, conserva restos del siglo XIII, como la portada principal, de tradición románica. Numerosas laudas y enterramientos.

## CORIA

### Ermita de la Virgen de Argeme (19 abril)

Construcción en barroco popular del siglo XVIII. De una nave, cabeceira con cúpula sobre pechinas y camarín, con decoración barroca. Soporta-

les y conjunto muy típico, no frecuente en Extremadura, en relación con la romería.

## **VALENCIA DE ALCANTARA**

### **Dólmenes (7 junio)**

Conjunto de cerca del medio centenar de dólmenes, en peligro de desaparición.

## **VILLANUEVA DE LA VERA**

### **Conjunto histórico-artístico (7 junio)**

Integra un bello conjunto, bien conservado, con estrechas calles, característico caserío y plaza con fuente.

## **ZARZA LA MAYOR**

### **Fuente Conceja (19 abril)**

Fuente medieval, reconstruida. Cuadrangular, de sillería granítica y arco de medio punto

## **CADIZ**

## **ALGECIRAS**

### **Antigua Escuela de Artes y Oficios (1 marzo)**

Sencilla construcción de principios del siglo, popular. Dos pisos, con buenos herrajes en balcones y ventanas.

## **OLVERA**

### **Conjunto histórico-artístico (11 octubre)**

Sobresale el magnífico castillo, a cuyo pie se sitúa la neoclásica iglesia y un característico caserío.

## **CANTABRIA**

## **AMPUERO**

### **Iglesia de Udalla (13 diciembre)**

Singular construcción de fines del románico, de dos naves, con pilares fasciculados, de hacia 1250 la cabecera, el cuerpo de la iglesia del siglo XIV y la torre del XVII. Puerta principal sencilla en arco apuntado.

## **ARREDONDO**

### **Iglesia rupestre de San Juan de Socueva (15 noviembre)**

Es una de las más interesantes de España. De una nave, con tabiques transversales y ábside semicircular. Altar con pequeña columna monolítica. Arcos de herradura. De hacia el siglo X.

## **ARROYUELOS**

### **Iglesia rupestre (3 mayo)**

Se considera anterior al siglo X. La forma recintos irregulares excavados en la roca.

## **BARCENA DE CICERO**

### **Palacio y Capilla de Rugama** (13 diciembre)

Conocido como Casona del Carmen. Se construyó hacia 1740 por Don Lorenzo de Rugama, cuyos escudos se sitúan en la fachada. De grandes proporciones, con torre a la que se adosa la capilla. De tres cuerpos, de buena sillería, ventanas con orejeras barrocas.

## **CAMPOO DE EBRO**

### **Iglesia rupestre** (3 mayo)

Se forma por recintos irregulares excavados en la roca. Se considera anterior al siglo X.

## **COMILLAS**

### **Universidad Pontificia** (13 diciembre)

Portalada de entrada al recinto y primer edificio de estilo neogótico catalán, de amplias proporciones. El proyecto inicial se debe a Joan Martorell, realizado por Cristóbal Cascante e iniciado en 1883. Consta la intervención de Domenech entre 1890-1892.

## **CORRALES DE BUELNA, LOS**

### **Estela celta** (15 noviembre)

Es la llamada "estela de Barros", situada en este pueblo junto a la ermita de la Virgen. Tiene 1,70 metros de diámetro por 0,32 de espesor. El

motivo central con rayos, cazoletas, esvásticas, cruz, formas geométricas, círculos, etc. Se la conoce como "Estela de Santa Catalina".

## **HOZ DE MARRON**

### **Santuario de Nuestra Señora de la Bien Aparecida** (28 junio)

Del último tercio del siglo XVII, aún con bóvedas de crucería. Centro de peregrinaciones que se sitúa en un bellissimo paisaje.

## **MEDIO CUDEYO**

### **Casa solariega de Cueto en Sobremazas** (11 enero)

Casa formada por un cuerpo rectangular de dos pisos y gran torreón de cuatro pisos, barroca. Buena portalada con escudo, como la casa.

## **POTES**

### **Conjunto histórico-artístico** (15 noviembre)

Es uno de los conjuntos más característicos de Cantabria. El conjunto se delimita por el Deva y la carretera de Riaño, centralizado en torno a la Torre del Infantado.

## **PUENTE ARCE**

### **Puente Viejo** (19 abril)

Del siglo XVI compuesto por cinco arcos de medio punto.

## **RASINES**

### **Parroquia (13 diciembre)**

Del siglo XVI, de una nave con crucero y capilla mayor rectangular, con bóvedas de crucería. Pórtico con arcos carpaneles. En mal estado.

## **REINOSA**

### **Parroquia de San Sebastián (1 marzo)**

Construcción del siglo XVIII, de tres naves, con buenos retablos. Bóvedas con nervaduras góticas. Sólida torre de dos cuerpos y fachada del siglo XVIII.

## **SAN VICENTE DE LA BARQUERA**

### **Capilla de la Virgen de la Barquera (13 diciembre)**

Construcción del siglo XVII, de una nave, de dos tramos, cúpula en el crucero y bóvedas de crucería en la nave.

## **TUDANCA**

### **Conjunto histórico-artístico (28 junio)**

Integra el pueblo un conjunto sumamente característico de la arquitectura popular montañesa. Es importante la casa-biblioteca de Don José María de Cossío.

## **VALDERREDIBLE**

### **Iglesia rupestre de Cadalso (7 junio)**

Se estima anterior al siglo X y se integra en un conjunto de templos excavados en la roca.

### **Iglesia rupestre de Valverde (3 mayo)**

Se estima anterior al siglo X y como las de este tipo se forma por diversos recintos excavados en la roca.

## **CASTELLON**

### **ALBOCACER**

#### **Ermita y Hospedería de San Pablo (15 noviembre)**

Complejo arquitectónico de carácter rural, del siglo XVI, con restos anteriores. Iglesia muy sencilla, de una nave. Es centro de importante romería.

### **ALCALA DE CHISVERT**

#### **San Juan Bautista y su torre campanario (15 noviembre)**

Construcción de la primera mitad del siglo XVIII y de la segunda mitad la torre, ambas magníficos ejemplos del barroco valenciano. Bellísima fachada y esbelta torre de planta poligonal, de tres cuerpos. La iglesia es de tres naves con capillas laterales.

## **ALMAZORA**

### **Puente romano (7 junio)**

Sobre el río Mijares, junto a la ermita de Santa Quiteria. Muy reformado en época medieval y posteriormente. Interesante bóveda con arcos fajones.

## **BEJIS**

### **Acueducto romano (15 noviembre)**

Quedan cinco de los seis arcos que lo formaban, en mal estado. Parece construcción medieval sobre restos romanos.

## **VALL DE UXO**

### **Santo Angel (15 noviembre)**

Iglesia barroca del siglo XVII con cúpulas, de tres naves, decorada con interesantes pinturas al fresco.

## **CIUDAD REAL**

## **CAPITAL**

### **Casa de Hernán Pérez del Pulgar (7 junio)**

Construcción renacentista con bella fachada y patio con columnas toscanas y zapatas.

## **ALMURADIEL**

### **Parroquia (1 marzo)**

Iglesia neoclásica, de la época de Carlos III, de tres naves, las laterales

muy estrechas, cúpula central y fachada neoclásica.

## **COZAR**

### **Parroquial (1 febrero)**

De una nave, del siglo XVI, con bóveda gótica en la cabecera y portadas manieristas.

## **DAIMIEL**

### **San Pedro Apóstol (3 mayo)**

Construcción del siglo XVI. De planta de cruz latina, cabecera poligonal y bóvedas de crucería. Se terminaba hacia 1600 y de fecha posterior la terminación de la torre con cuerpo octogonal y la fachada barroca.

### **Santuario de Nuestra Señora de las Cruces (3 mayo)**

Santuario de gran popularidad, con iglesia sencilla, barroca, patio con cuartos en su entorno; arco de herradura de ladrillo en la entrada a la iglesia y Virgen del siglo XV, de mármol, de pie.

## **PORZUNA**

### **Parroquia (3 mayo)**

Sencilla y pobre construcción de ladrillo, mampostería y sillarejo, cubierta con techumbre a dos aguas sobre arcos diafragmas. Portada en ladrillo, de simple arco apuntado y de sillería renacentista. En el presbiterio bóveda de crucería de yeso.

## **SOLANA, LA**

### **Ermita de San Sebastián (1 marzo)**

Sencilla construcción de una nave, del siglo XVI, con interesante techumbre mudéjar.

## **VILLAMANRIQUE**

### **Casa de los Manrique (3 mayo)**

Casa solariega que tradicionalmente se considera de Jorge Manrique, aunque el escudo es de los Montoya. Patio de dos pisos con columnas y dinteles en el primero y pies derechos en el segundo.

## **VILLARTA DE SAN JUAN**

### **Puente sobre el Cigüela (1 marzo)**

Restos de un puente romano, de unos trescientos metros, con arcos de medio punto.

## **C O R D O B A**

### **CAPITAL**

#### **Ampliación del conjunto histórico-artístico (3 mayo)**

Corresponde al barrio del Alcázar Viejo que constituye un conjunto característico tanto por el trazado de su red viaria como por el tipo de vivienda popular y algunos palacios nobiliarios.

### **San Cayetano (1 febrero)**

Magnífica construcción barroca, del siglo XVII, de una nave con capillas laterales profusamente decorada y con buenos retablos con pinturas e imágenes. Singular importancia tiene su fachada, de 1638, obra de Andrés Gutiérrez, conforme a tipología carmelitana con narthex.

### **Santuario de Nuestra Señora de Linares (1 febrero)**

Santuario de gran devoción y en el que se vislumbran restos de construcción medieval supuestamente mozárabes.

## **AGUILAR DE LA FRONTERA**

### **La Candelaria (28 junio)**

Construcción barroca debida al arquitecto Juan López. Interesante por sus ricas yeserías y la magnífica techumbre. Es de una nave.

## **BUJALANCE**

### **Parroquia de la Asunción (11 enero)**

Magnífica construcción del siglo XVI, de tres naves, con arcos góticos y bóvedas de crucería y de cañón. Bella y esbelta torre barroca, inclinada. Buenos retablos.

## **CARPIO, EL**

### **Parroquia de la Asunción (11 enero)**

De mediado el siglo XV, reedificada en 1721. De tres naves, con colum-

nas clásicas, en la que intervino Hurtado Izquierdo. Interesante sacristía, antiguo relicario y panteón.

#### **Torre de Garci-Méndez (11 enero)**

Característica torre de influencia islámica edificada en 1325 por el maestro Mohammad para el señor de Jódar. Es un torreón de 24,75 de altura, rectangular, con arcos de herradura e interesantísimos matacanes en la escalera.

#### **CASTRO DEL RIO**

##### **Torre del convento Scala Coeli (1 febrero)**

Torre barroca en buen estado de conservación, que perteneció a la fachada del convento, con paramentos con placas y restos de claustros anejos.

#### **DOS TORRES**

##### **Conjunto histórico-artístico (11 noviembre).**

Interesante conjunto con características fachadas, además de la iglesia y ermitas.

#### **FERNAN NUÑEZ**

##### **Palacio ducal y construcciones aledañas (1 marzo)**

Conjunto de edificios barrocos de la segunda mitad del siglo XVIII, trazados por el Conde de Fernán Núñez, D. Carlos José Gutiérrez de los Ríos.

Se sitúan en torno a una plaza, destacando el palacio, terminado en 1785, que conserva interesantísimo conjunto de mobiliario y obras escultóricas y pictóricas.

#### **GUADALCAZAR**

##### **Torre Mocha (1 febrero)**

Restos de la torre barroca desmochada perteneciente al palacio del Virrey del Perú, D. Diego Fernández de Córdoba.

#### **HORNACHUELOS**

##### **Santa María de las Flores (19 abril)**

Construcción del siglo XVI de tres naves que conserva abundantes capiteles y elementos constructivos medievales, constando que fue erigida canónicamente en el siglo XIII.

#### **OBEJO**

##### **Parroquia de San Antonio Abad (11 enero)**

Edificada sobre castillo árabe, de tres naves con columnas, en la que aparecen arcos de herradura y parece reconocerse elementos visigodos, aunque pudiera ser mudéjar, aprovechando los soportes

#### **PALMA DEL RIO**

##### **Santa Clara (11 enero)**

Construcción iniciada a principios del siglo XVI, de sencilla traza, con

magnífica espadaña barroca y claustro con columnas aprovechadas, algunas con mocárabes, muy curiosas.

## **PEDRO ABAD**

**Ayuntamiento** (28 junio)

Pósito. Sencilla construcción fechada en 1785 con puerta adintelada e interior de tres naves con cubierta de madera.

## **RAMBLA, LA**

**Parroquia de la Asunción** (11 enero)

Plateresca, de tres naves, con interesante fachada atribuible a Hernán Ruiz el Joven, que es lo que se conserva de la antigua construcción ya que se rehizo en 1792. Torre neoclásica.

## **SANTA CRUZ**

**Despoblado de Teba** (7 junio)

Corresponde a la localidad de Ategua, conquistada por Julio César, que ofrece vestigios de una ocupación continuada hasta fines de la Edad Media.

## **CORUÑA, LA**

### **CAPITAL**

**Cementerio de San Amaro** (11 enero)

Construcción del siglo XIX, situado en bello paraje, con capilla de 1834,

neoclásica. De gran interés por su historia y vinculación a la cultura gallega.

## **CORCUBION**

**Conjunto histórico-artístico** (11 enero)

Es una de las más bellas villas coruñesas, pues conserva un típico caserío, casas con escudos y diversas construcciones, además de rodeada de un bellissimo paisaje.

## **CULLEREDO**

**Pazo de Labora de Andrade, en Alvedro** (1 marzo)

Residencia de hacia 1925, con bello jardín.

**Pazo de Hombre, en Almeiras** (1 marzo)

Del siglo XVIII, en el que nació la escritora Sofía Casanova.

## **LARACHA**

**Monasterio de Sonadres** (28 junio)

Iglesia gótica, alterada, de tres naves, crucero y cabecera con tres capillas con bóvedas de crucería y techumbre en el resto. Edificio prioral del siglo XVIII.

## **NOYA**

**Conjunto histórico-artístico** (3 mayo)

Conjunto sumamente característico y de interés tanto por los monumentos

que contiene como por el carácter de sus calles, plazas y edificios, además de un interesante cementerio.

## **OLEIROS**

### **Santa María de Dexo (7 junio)**

Iglesia románica popular, de una nave, con ábside semicircular, fechada en 1236. Conserva la bóveda ligeramente apuntada del ábside, columnas con interesantes capiteles, canecillos y una portada de tradición románica.

### **Pazo de Abella (19 abril)**

De fines del siglo XIX, de dos cuerpos, característico de la arquitectura civil de este momento.

## **PADRON**

### **Santa María de Herbón (11 enero)**

Construcción románica de una nave con bellas portadas con arquivoltas, con arquillos de herradura como lóbulos y, a los lados, dos arcos ciegos. De una nave abovedada y ábside semicircular. En un capitel leyenda relativa al obispo Pelagio.

## **CUENCA**

## **CAPITAL**

### **San Pantaleón (13 diciembre)**

Ruinas de la iglesia en la calle de San Pedro. Gótica, de una nave, restos de un arco de la cabecera. Muy sencillos.

## **ALBALATE DE LAS NOGUERAS**

### **Nuestra Señora de la Asunción (19 abril)**

Conserva del siglo XIII el tramo de los pies, con bóveda de cañón apuntado y ventana de tradición románica. El resto barroco, con cúpula y de pobre fábrica. Portada gótica en arco apuntado.

## **ARCAS**

### **Iglesia parroquial (1 marzo)**

Del siglo XIII, de una nave, presbiterio con arco de medio punto y de planta semicircular. Techumbre mudéjar, sencilla, del siglo XVI. Portada con arquivoltas apuntadas, molduradas.

## **BARCHIN DEL HOYO**

### **Parroquia (13 diciembre)**

Construcción del siglo XVI, de tres naves, que se cubrían con techumbres, de las que quedan restos. Retablos barrocos. Portada de principios del siglo XVII.

## **CARDENETE**

### **Parroquia (3 mayo)**

Iglesia de una nave del siglo XVI cubierta con magnífica techumbre, bien conservada y de excepcional calidad, con artesones exagonales. La portada y torre del siglo XVII.

## **CERVERA DEL LLANO**

### **Yacimiento del Cerro "El Recuenco"** (1 febrero)

Parcialmente excavado. Ha suministrado abundantes cerámicas.

## **GARCINARRO**

### **Parroquia** (19 abril)

Iglesia columnaria de tres naves, con bóvedas de crucería y bellas portadas renacentistas.

## **HUETE**

### **Santa María de Atienza** (7 junio)

Es la cabecera de una magnífica iglesia gótica del siglo XIV, pentagonal con esbeltísimos ventanales y detalles decorativos.

### **Monasterio de la Merced** (7 junio)

Construcción barroca con iglesia de tres naves, con bóvedas de cañón y cúpula. Edificio conventual y de gran amplitud, con magnífica escalera, con columnas toscanas y cúpula. Patio barroco de dos cuerpos, de ladrillo, adintelado el superior y con arcos ciegos cobijando ventanas el inferior.

## **MONTALBANEJO**

### **Parroquia** (11 enero)

Iglesia de tres naves, restaurada, con bóvedas de aristas y de crucería

en la cabecera. Magnífico retablo de Diego de Tiedra, de 1564, incompleto en su imaginería. Capilla renacentista y torre cuadrada con cuerpo octogonal.

## **PRIEGO**

### **Convento de Nuestra Señora del Rosal** (19 abril)

Ruinas de una iglesia del siglo XVI, que se cubría con bóvedas de crucería, fundada en 1525. Conserva restos de interés.

## **TEBAR**

### **Parroquia** (1 febrero)

Iglesia gótica de una nave con bóvedas de crucería y sencilla portada renacentista. Capillas laterales.

## **VILLANUEVA DE LA JARA**

### **Parroquia** (19 abril)

Iglesia de buena construcción del siglo XVI, de una nave con bóveda de crucería con capillas laterales entre los contrafuertes. Interesantes pilares torsos en los tramos de la cabecera. Portada renacentista y torre con remate piramidal remedando aguja gótica, barroca. Capilla del Rosario con abundante decoración barroca.

## **VILLAS VIEJAS**

### **Fosos de Cuarto de Bayona** (19 abril)

Yacimiento arqueológico con restos de un poblado de los siglos II a I

a. C., correspondientes a población indígena de la Edad del Hierro, no romanizada.

## VILLAREJO DE LA PEÑUELA

### Parroquia (28 junio)

Construcción barroca del siglo XVII. Tres naves con bóvedas de aristas. Sencilla puerta barroca y torre monumental de tres cuerpos.

## GRANADA

### CAPITAL

#### Conjunto histórico-artístico (3 mayo; 13 diciembre)

Se cumple lo preceptuado en R. O. del 5 de diciembre de 1929 y se amplía.

#### Carmen de la Fundación Rodríguez Acosta (3 mayo)

Construcción debida al pintor granadino José María Rodríguez Acosta, que contiene numerosas obras y se sitúa en bellísimo paisaje. En ella intervinieron T. Anasagasti, Jiménez Lacal y Modesto Cendoya. Magnífico jardín con esculturas.

#### Casa Molino de Ganivet (1 febrero)

Casa núm. 8 de la Cuesta de los Molinos, en la que vivió Angel Ganivet. De carácter popular, en mal estado.

#### Casa núm. 4 de Puerta Real (19 abril)

En ella se sitúa el "Café Granada". Del último tercio del siglo XIX, buen ejemplo de la arquitectura ecléctica local. Reformado en 1934 y 1950.

#### Colegio Máximo de la Compañía de Jesús (3 mayo)

Antiguo Colegio y Noviciado de la Compañía de Jesús situado en el Campus Universitario de la Cartuja Nueva. Se erigió entre 1891 y 1894 por Francisco Rabanal y es un buen ejemplo monumental y característico del neomudéjar de fines del siglo. Sobresalen la llamada capilla árabe y la monumental fachada.

#### Maristán nazari (28 junio)

Son restos en el Albaicín, que se estima corresponden al Hospital de locos, frente a la puerta de la iglesia de la Concepción. Restos de muros, zafatas y algunas vigas.

## ALMUÑECAR

#### Columbario romano "Antoniano Rufo" (19 abril)

En la Albina. Subsisten cuatro hileras y tres filas de hornacina.

## BUBION

#### Conjunto histórico-artístico (19 abril)

Pequeño conjunto rural situado en bellísimo paisaje y sumamente carac-

terístico por el carácter típico de sus edificios. Se sitúa en el barranco de Poqueira, en la Alpujarra alta occidental.

### **CAPILEIRA**

#### **Conjunto histórico-artístico (19 abril)**

En el barranco de Poqueira, en la Alpujarra alta occidental. Conjunto análogo a los de Pampaneira y Bubiión.

### **GALERA**

#### **Parroquia (19 abril)**

De mediados del siglo XVI, atribuida a Rodrigo de Gibaja. Consta de nave cubierta con magnífica techumbre y otra octogonal en lo que sería la primitiva cabecera. Fuerte torre.

### **GOBERNADOR**

#### **Parroquia (1 febrero)**

Construcción rectangular que conserva magnífica techumbre mudéjar, en buen estado. Puerta sencilla. Rústica pila de fines del siglo XVII.

### **PAMPANEIRA**

#### **Conjunto histórico-artístico (19 abril)**

En el barranco de Poqueira. Es un conjunto urbano sumamente pintoresco y de los más característicos de la zona.

## **HUELVA**

### **CAMPOFRIO**

#### **Plaza de Toros (3 mayo)**

Construcción muy sencilla y pobre, de tapial, que consta corresponde a la primera mitad del siglo XVIII, de las más antiguas de España.

## **HUESCA**

### **BOLEA**

#### **Parroquia de Santa María la Mayor (28 junio)**

Del siglo XVI, de tres naves de igual altura con bóvedas de crucería, que conserva un magnífico retablo de pintura de principios del XVI. Portada renacentista. Se atribuye la iglesia a Baltasar de Barazábal.

## **JAEN**

### **ANDUJAR**

#### **Santa Marina (3 mayo)**

Construcción del siglo XVII, sencilla, de tres naves cubiertas con bóvedas de cañón con lunetos y capilla mayor de 1646. Conserva algunos vestigios de la antigua construcción gótica.

#### **San Bartolomé (3 mayo)**

Iglesia gótica de tres naves correspondiente al último tercio del siglo XV, con capilla mayor de fines del

siglo, cubiertas las naves con bóvedas de crucería y la capilla mayor con bóveda baída. Puertas góticas y torre cuadrada con cuerpo octogonal.

#### **CASTELLAR DE SANTISTEBAN**

##### **Ex Colegiata de Santiago (3 mayo)**

Fundación de 1633, por el obispo de Cartagena Don Mendo de Benavides. Se construyó entre 1642 y 1648 por el maestro Juan de Aranda. Es una sólida construcción de una nave, crucero, con bóveda de cañón con lunetos y cúpula. Portada barroca de interés y un patio con arcos ligeramente rebajados de dos pisos.

#### **MANCHA REAL**

##### **San Juan Evangelista (28 junio)**

Magnífica construcción del siglo XVI, de tres naves con fuertes columnas con trozo de entablamento encima, bóvedas baidas y cúpula. Portada del siglo XVII, flanqueada por fuerte torre, el cuerpo superior octogonal. Se supone la intervención de Andrés de Vandelvira. Ya en el siglo XVII trabajan Antonio Cobos, Juan de Aranda y E. López Rojas, con reforma del siglo XVIII de Ventura Rodríguez.

#### **MARTOS**

##### **Santa Marta (11 enero)**

Iglesia mudéjar, de planta rectangular, de tres naves cubiertas con sencillas techumbres. Interesante portada

gótica de principios del siglo XVI y magnífica torre renacentista de 1562. La capilla de Jesús barroca, del siglo XVII.

#### **MENGIBAR**

##### **Casa de la Inquisición (28 junio)**

Construcción de la segunda mitad del siglo XVII, de dos cuerpos e interesante portada adintelada con los sillares en realce.

### **LEON**

#### **GRADEFES**

##### **Parroquia de Villarmún (3 mayo)**

Iglesia prerrománica de una nave con capilla de planta de herradura en la cabecera, rectangular el exterior. Del siglo X. Muy posterior la espadaña.

#### **HUERGAS DE GORDON**

##### **Santuario del Buen Suceso (28 junio)**

Sencilla construcción de la segunda mitad del siglo XVIII. De una nave, crucero con cúpula, capilla mayor rectangular envuelta en obra del siglo XIX. Pórtico lateral y espadaña.

#### **RABANAL DEL CAMINO**

##### **Parroquia de la Asunción (28 junio)**

Sencilla iglesia románica de una nave, con ábside semicircular y bóveda

de cañón. Situada en el camino de Santiago.

### **SAN MARTIN DE VALDETUEJAR**

**Parroquia de San Martín** (28 junio)

De una nave, del siglo XIII, con fuertes arcos fajones apuntados y bóveda de cañón. Cabecera rectangular y tras ella la sólida torre cuadrada. Portada con escultura e inscripción.

### **VILLAFRANCA DEL BIERZO**

**San Juan (San Fiz de Corullón)**  
(1 marzo)

Iglesia románica de una nave, con ábside semicircular, abovedada y sencilla puerta con arquivoltas. Espadaña. Abandonada.

### **LOGROÑO (Véase RIOJA)**

### **LUGO**

### **TABOADA**

**Pazo de Taboada en San Pedro de Bem-  
bibre** (15 noviembre)

Se integra como conjunto monumental con la vecina iglesia románica. Es obra de fines de la Edad Media con reformas posteriores. Buena portada renacentista, torreón almenado y patio con columnillas octogonales, zapatillas y soleras de madera, de dos pisos.

### **VIVERO**

**Conjunto histórico-artístico** (11 enero)

Interesante conjunto centralizado en torno a la plaza de Santa María, incluyendo restos de la muralla y la puerta llamada "Da Calexa".

### **MADRID**

### **CAPITAL**

**Iglesia del Sacramento** (28 junio)

Se funda por el Duque de Uceda en 1615. En su construcción intervinieron Francisco Bautista, Manuel del Olmo y Bartolomé Hurtado. Magnífico ejemplo de arquitectura barroca, de una nave con capillas laterales y cúpula. Característica fachada. Retablo neoclásico con pintura de Gregorio Ferro.

**Biblioteca Nacional** (15 noviembre)

Palacio de Bibliotecas y Museos iniciado por Francisco Jareño en 1866. De grandes proporciones, es uno de los más característicos ejemplos de arquitectura ecléctica.

**Estación de las Delicias** (19 abril)

Construcción iniciada en 1878. En hierro, buen ejemplo de arquitectura racional industrial.

**Palacio de los Consejos o de Uceda**  
(7 junio)

De principios del siglo XVII, que se atribuyó a Francisco de Mora, docu-

mentado actualmente como de Alonso de Turrillo. Clásico en sus formas. Dos puertas y patio central.

### **(PROVINCIA)**

#### **Atalayas y torres vigias (28 junio)**

Restos de fortificaciones y atalayas de muy diversas épocas: Castillo de Mirabel, El Berrueco, Arrebatapas, Venturada, El Vellón, de la Mina y Torrejón de Torreledones.

### **ARANJUEZ**

#### **Conjunto histórico-artístico (19 abril)**

Es una de las villas más características de Madrid, como ejemplo de urbanización en relación con el palacio y el río. Debe incluirse el convento de San Pascual y extenderse la protección hacia el sur y el este.

### **CERCEDILLA**

#### **Calzada romana y puentes (19 abril)**

Se trata de cuatro puentes conocidos como de Enmedio, del Descalzo, de la Venta y del Rejo o del Molino, que es el principal.

### **CIEMPOZUELOS**

#### **Edificio romano (7 junio)**

Vestigios en la margen oeste del Jarama, quizás restos de un arco de triunfo a juzgar por los sillares, dovelas e inscripciones.

### **CUBAS DE LA SAGRA**

#### **Parroquia (7 junio)**

Iglesia del siglo XVI, de una nave, que conserva una magnífica techumbre del siglo XVI y un buen retablo del siglo XVII.

### **EL ESCORIAL**

#### **San Bernabé (13 diciembre)**

De Francisco de Mora, modelo de estilo escurialense. Intervino en ella Fray Antonio de Villacastán. Una nave de cinco tramos, con capillas entre los contrafuertes.

### **ESTREMEZA**

#### **Nuestra Señora de los Remedios (11 enero)**

Construcción de tres naves, cúpula en el crucero y apaineladas y rebajadas en las naves laterales y central. Torre de dos cuerpos de sillería y mampostería.

### **EL MOLAR**

#### **Iglesia de la Asunción (13 diciembre)**

Sencilla construcción de tres naves, con pórtico con arcos escarzanos y apuntados y torre cuadrada. Cubierta con techumbre.

### **NAVALCARNERO**

#### **Parroquia (28 junio)**

De los siglos XVI y XVII. De tres naves con bóvedas de cañón con lu-

netos y cúpula. Torre mudéjar. Magníficos retablos barrocos.

## **PARACUELLOS DEL JARAMA**

### **Casa Grande (19 abril)**

Sencilla construcción, de escaso interés.

## **TORRELAGUNA**

### **Santa María Magdalena (13 diciembre)**

Magnífica iglesia de fines del gótico, con obra del siglo XIII. De tres naves con magnífica portada y torre. Capillas del máximo interés.

## **VALDEMORO**

### **Conjunto histórico-artístico (5 marzo)**

Buen conjunto con numerosas iglesias, palacios y caserío de muy diversa tipología.

## **M A L A G A**

### **CAPITAL**

#### **Antigua Casa-Cuna (13 diciembre)**

Construcción de José Martín Aldehuela en el siglo XVIII. Neoclásica de tres plantas. Conserva el patio y una bella fachada con restos de esgrafios.

#### **Palacio de la Aduana (1 febrero)**

Característica construcción neoclásica conforme a planos de Manuel Mar-

tín Rodríguez de 1787. De planta cuadrada, tres pisos y ático, con bello patio central, de gran monumentalidad.

## **MARBELLA**

### **Las Bóvedas (1 marzo)**

Restos de un complejo termal romano, semiexcavado, en muy mal estado de conservación.

## **RONDA**

### **Palacio de los Marqueses de Salvatierra (19 abril)**

Buen ejemplo de arquitectura barroca, situado en lugar sumamente pintoresco de la ciudad. Se organiza en torno a sencillo patio, de gran belleza, con arcos sobre columnas, de planta irregular, como lo es todo el conjunto.

### **Cuevas de San Antón (19 abril)**

De tres naves, una con ábside semicircular. Se supone de hacia el siglo X. Es la iglesia rupestre de Santa María de la Cabeza.

## **MURCIA**

### **CAPITAL**

#### **Santa Catalina (13 diciembre)**

Del siglo XVIII, de una nave con capillas. Interesantes esculturas de Salzillo.

### **San Juan (19 abril)**

Construcción barroca sobre el solar de la primera iglesia cristiana de Murcia. De tipo jesuitico y fachada terminada en 1795 por Lorenzo Alonso. Buenas esculturas y altares.

### **Palacio de los González Campuzano**

(1 marzo)

Club Taurino. Edificio de fines del siglo XVIII, neoclásico, de cuatro plantas, que forma conjunto de interés con los que se sitúan en la Plaza del Teatro Romea.

### **Antigua prisión provincial (7 junio)**

Construcción de 1922 de sencillas líneas. Planta de cruz griega con cruce central y cuatro patios.

### **Puente Viejo (11 enero)**

De principios del siglo XVIII, conforme a planos de Toribio Martínez de la Vega, cerrándose los arcos en 1740, en el que se colocó un altar dedicado a la Virgen de los Peligros. Reformado en 1849 y 1867.

## **AGUILAS**

### **Castillo de San Juan de las Aguilas**

(19 abril)

Sobre construcción medieval, reconstruido en 1530 y en el siglo XVIII. Acogido al Decreto de protección a los castillos.

## **ALGEZARES**

### **Santuario de la Fuensanta (13 diciembre)**

Amplia construcción barroca en bellissimo paisaje que se integra en un conjunto de edificaciones. Buen camarín de 1722.

## **BENABLON-CARAVACA**

### **Torre de los Alcores o de las Peñas**

(19 abril)

Medieval. Acogida al Decreto de protección de los castillos.

## **CALASPARRA**

### **El Molino (7 junio)**

Palacio-fortaleza que fue torre vigía en la frontera de Murcia y Granada, con bella portada entre los torreones cuadrados, de fines del siglo XVI.

## **CARAVACA DE LA CRUZ**

### **Templete o Capilla del Bañadero (28 junio)**

Construcción exagonal dentro de un círculo, erigida en 1780 sobre una alberca natural, obra de José López.

### **Torre de los Templarios (13 diciembre)**

Acogida al Decreto de protección de los castillos.

## **CARTAGENA**

### **Monasterio de San Ginés de la Jara y Ermita del Monte Miral (11 enero)**

Construcción barroca, de una nave, en mal estado y abandonado. Conserva una interesante portada barroca.

## **CIEZA**

### **Casa núm. 37 de la calle Cánovas del Castillo (15 noviembre)**

Casa barroca, con decoración en yeso en los espacios entre vigas, con figuras femeninas.

## **JUMILLA**

### **Torre del Rico (1 marzo)**

Casa señorial fortificada del siglo XVI. De planta cuadrada, puerta en arco de medio punto y escudo. Interior arruinado. Inscripción "Antonius Rico me fecit 1573".

## **LIBRILLA**

### **Parroquia (7 junio)**

Edificio barroco de planta de cruz latina, con capillas laterales, de amplias proporciones, con bóveda de cañón con lunetos y cúpula sin tambor.

## **LORCA**

### **Huerto Ruano (7 junio)**

Construcción de hacia 1877, iniciada por el arquitecto Arturo Navarro.

Es de grandes proporciones, con jardín. Pinturas de 1898 de M. Wesel Guimbarda.

## **MAZARRON**

### **Ayuntamiento (11 enero)**

Construcción ecléctica de principios de siglo. Dos pisos y ático, buena escalera y fachada.

## **MOLINA DE SEGURA**

### **Nuestra Señora de la Asunción (28 junio)**

Construcción del segundo tercio del siglo XVIII de tres naves con bóvedas de cañón con lunetos y cúpula. Rococó neoclásico.

## **UNION, LA**

### **Antiguo Hospital de la Caridad de Portman (1 marzo)**

Iniciado en 1892 por Víctor Beltrí. De planta rectangular con cúpula central.

### **Casa del Piñón (11 enero)**

Modelo ecléctico de Pedro Cerdán. Tres cuerpos, cúpula diseñada por Eiffel. Calle Mayor, 63.

## **YECLA**

### **Santa Bárbara (1 marzo)**

Construcción muy sencilla y popular barroca, de tres naves con retablos de carácter popular. Consta que existía en 1752.

## ORENSE

### CARBALLEDA DE AVIA

**San Miguel** (15 noviembre)

Perteneció a la Encomienda de Beade. Es fundamentalmente una construcción barroca de una nave, con bóveda de cañón, presbiterio con bóveda de crucería y bella torre barroca.

### COLES

**Santiago de Gustey** (15 noviembre)

Iglesia románica de una nave, con techumbre, capilla mayor rectangular abovedada y dos portadas románicas de interés. Imagen sedente de Santiago, de tradición románica, repintada.

### ENTRIMO

**Santa María la Real** (7 junio)

Monumental iglesia barroca de tres naves con cúpula en el crucero y fachadas con abundante decoración, con columnas salomónicas, de dos cuerpos y de tres cuerpos la central. Torre del siglo XVII, de dos cuerpos.

### LEIRO

**Santo Tomé de Serantes** (15 noviembre)

Iglesia de una nave, al parecer fundada en 1170, con cabecera rectangular con bóveda de cañón ligeramente

apuntada. Portada gótica de principios del XIII, con tema de la exaltación de la Cruz en el tímpano.

### MASIDE

**Santo Tomé** (15 noviembre)

Iglesia románica de una nave, con bierta de madera, capilla mayor rectangular y puerta con arquivoltas con tímpano liso.

### MOREIRAS

**San Pedro** (15 noviembre)

Construcción barroca, que conserva algunos restos góticos y románicos, de una nave, en la que sobresale su monumental fachada. Cúbrese la nave con falsa bóveda de madera con casetones el presbiterio.

### O BOLO

**Santuario de Nuestra Señora de las Ermitas de Molgas** (15 noviembre)

Construcción barroca del siglo XVII, de tres naves, con interesante organización en la cabecera y monumental fachada que se abre al atrio en el que otras construcciones crean un conjunto de gran monumentalidad y belleza.

### PARADA DO SIL

**Santa Cristina de Ribas de Sil** (15 noviembre)

Iglesia perteneciente a un cenobio del que hay noticias desde el último

tercio del siglo IX. Es una buena construcción románica de una nave, crucero y tres ábsides semicirculares, magnífica torre románica y los restos de un claustro, ya de principios del XIII.

#### **PEREIRO DE AGUIAR**

**Santa María de Melias** (15 noviembre)

Iglesia barroca, rectangular de tres naves, con bóveda de crucería en la cabecera, más antigua. Magnífica fachada de Fray Plácido Iglesia, de hacia 1770.

#### **PUGA**

**Pazo de las señoritas o del Olivar** (28 junio)

Conjunto armónico rodeado de muralla con almenas, del XVII y XVIII, con galerías, grandes salones y bella fachada muy característica de la vivienda señorial barroca.

#### **TRASALBA**

**Pazo Museo Otero Pedrayo** (7 junio)

Característica casa solariega que fue lugar de residencia de D. Ramón Otero Pedrayo, en el que se conservan sus objetos personales y una biblioteca, que ha de ser centro exaltador de la cultura gallega.

#### **VILLAMEA DE RAMIRAS**

**Monasterio de Ramiranes** (15 noviembre)

Magnífica construcción de tres naves, con pilares con columnas adosa-

das, cabecera con tres ábsides semicirculares, conforme a tipología del románico tardío, pero ya empleando arcos apuntados y bóveda de ojivas en el tramo anterior a la capilla mayor. Bellas portadas sencillas, con arquivoltas de medio punto e interesante decoración de arquillos en el remate de los muros del cuerpo de la iglesia.

#### **OVIEDO (Véase ASTURIAS)**

#### **PALENCIA**

#### **VALDEOLMILLOS**

**San Juan Bautista** (11 enero)

Construcción románica, de una nave y ábside semicircular, con bellos capiteles románicos. Bóveda de cañón apuntado en la nave.

#### **VILLAMEDIANA**

**Santa Columba** (7 junio)

Construcción fundamentalmente gótica de tres naves cubiertas con bóveda de crucería, fruto de las sucesivas reformas, pues mantiene restos románicos. Conserva buenos retablos barrocos y un magnífico retablo plateresco del primer tercio del siglo XVI, atribuido a Juan de Valmaseda.

#### **LAS PALMAS**

#### **SANTA MARIA DE GUIA**

**Conjunto histórico-artístico** (7 junio)

Bello conjunto de interés en el que destacan, aparte del característico ca-

serío, la iglesia parroquial, la casa de los Quintanas, las típicas fachadas canarias unificando puerta y ventana y las ermitas.

## PAMPLONA

### CAPITAL

**Casa núm. 7 de la calle Chinchilla** (28 junio)

Construcción de 1889 debida al arquitecto Angel Goicoechea, en estilo neomudéjar, único de este carácter en Pamplona.

## PONTEVEDRA

### MEAÑOS

**San Juan** (19 abril)

Iglesia románica de una nave con ábside rectangular con interesantes canchillos historiados.

### SILLEDA

**Santa María de Abades** (3 mayo)

Construcción románica de una nave, con cabecera rectangular, que conserva interesantes pinturas murales de la segunda mitad del siglo XVI, en mal estado como toda la capilla.

### SIMES-MEAÑO

**Santa María** (19 abril)

Iglesia románica, de una nave, con ábside rectangular con bóveda de ca-

ñón apuntado y arcos fajones, de buena construcción de sillería. Puertas con arquivoltas de medio punto y en el tímpano cruz. Buenos retablos barrocos.

## VILLA DE CRUCES

**Santa María de Merza** (19 abril)

Iglesia románica de una nave con ábside semicircular, de buena construcción. Portada en arcos de medio punto y torrecilla barroca. El interior reformado, conserva primitiva la cabecera, puertas y una parte de su nave románica.

## RIOJA

### CAPITAL (LOGROÑO)

**Antigua Tabacalera** (3 mayo)

Ex convento de la Merced. Iglesia de una nave del siglo XVI, y claustro de dos cuerpos de fines del tercer cuarto del siglo XVI. Magnífica portada de 1685. Muy renovada la construcción conventual para adaptarla a los fines utilitarios.

## SALAMANCA

### CAPITAL

**Capuchinos** (13 diciembre)

Restos de la construcción gótica y magnífica capilla de la Orden Tercera, barroca, atribuida a Andrés García de Quiñones. Altares de piedra con formas barrocas. Magnífica portada barroca.

**Casa de Doña María la Brava** (13 diciembre)

De fines del siglo XV. Buen ejemplo de casa-palacio, con magnífica y característica fachada en gran arco de medio punto con grandes dovelas y alfiz.

**Iglesia de la Vera Cruz** (1 marzo)

Construcción que se erigió entre 1567 y 1582, con dos capillas-camarín y fachada de Rodrigo Gil de Hontañón de 1567. Interior barroco de una nave con cúpula profusamente decorada, con bellos retablos e imágenes.

**MACOTERA**

**Nuestra Señora del Castillo** (19 abril)

Iglesia de buena construcción de principios del siglo XVI, de tres naves separadas por dos arcos escarzanos de gran amplitud. Se cubre la cabecera con bóveda de crucería y la nave central con magníficas techumbres de gran calidad, como la que cubre el sotocoro. Dos puertas con arcos apuntados y conopial, conforme al estilo hispano-flamenco.

**SAN MARTIN DEL CASTAÑAR**

**Conjunto histórico-artístico** (19 abril)

Conjunto urbano característico, en especial la rústica plaza de toros y el caserío, en trance de degradación por construcciones modernas y ruinas. Casas blasonadas, castillo e interesante iglesia recientemente restaurada.

**SANTIBAÑEZ DEL RIO**

**Iglesia románica** (1 marzo)

Sencilla construcción semiarruinada que conserva el muro meridional con interesantes canecillos y portada con ménsulas con temas figurados, quizás capiteles aprovechados.

**Santo Tomás Cantuariense** (13 diciembre)

Construcción románica de una nave muy corta con amplio crucero y presbiterio con tres ábsides. Bóveda de crucería sexpartita. De gran importancia.

**LEDESMA**

**Santa Elena** (13 diciembre)

Iglesia rural de una nave con techumbre. Espadaña. Altar barroco. Abside románico sencillo.

**VALDEFUENTES DE SANGUSIN**

**Parroquia** (13 diciembre)

Iglesia gótica, de una nave, de fines del XV y del XVI, con interesante cubierta de madera sobre arcos diafragmas y presbiterio de crucería estrellada.

**SANTA CRUZ DE TENERIFE**

**CAPITAL**

**Teatro "Guimerá" y Mercado** (15 noviembre)

Edificios clásicos debidos al arquitecto Oraa y Arocha y realizados a

mediados del siglo XIX. Reformados. De interés por su carácter neoclásico y, aunque reformados, por su buen estado de conservación.

#### **Antiguo Hospital Civil** (13 diciembre)

En tres etapas, de principios de siglo, del segundo cuarto y posterior a 1950. Construcción utilitaria. Interesante por su contexto ambiental.

#### **Nuestra Señora de la Concepción** (15 diciembre)

Iniciada hacia 1500, en una nave, luego transformada en tres en el XVII y a cinco en el XVIII. Techumbre y magnífico conjunto de retablos y otras obras.

#### **ADEJE**

##### **Casa Fuerte** (7 junio)

Ejemplo de finca fortificada, iniciada poco después de 1550, en el que funden las dependencias agrícolas y militares, caso excepcional en la arquitectura conservada de Canarias.

#### **GARAFIA**

##### **Nuestra Señora de la Luz** (13 diciembre)

De la segunda mitad del siglo XVI, en dos naves, con techumbre ricamente labrados sus artesones.

#### **LOS REALEJOS**

##### **Santiago Apóstol** (15 noviembre)

Construcción barroca del siglo XVII, de tres naves, con columnas y cu-

biertas de madera, destacando la techumbre de la capilla mayor. Magníficos retablos barrocos, el mayor de 1680. Torre muy esbelta, rematando en pináculo policromo.

#### **SAN ANDRES Y SAUCES**

##### **Parroquia de San Andrés Apóstol** (1 marzo)

Sencilla construcción rectangular, fundamentalmente del siglo XVII, en planta de cruz latina con techumbre mudéjar, que se termina en 1620 y la del presbiterio en 1666.

#### **SAN CRISTOBAL DE LA LAGUNA**

##### **Ex convento de San Agustín** (13 diciembre)

Era de tres naves, de las que subsisten los pilares tras el incendio de 1964. Se organiza, muy reformada, en torno a dos claustros con interesantísimos aspectos arquitectónicos. Actualmente Instituto de Enseñanza Media.

#### **SANTANDER (Véase CANTABRIA)**

#### **SEGOVIA**

#### **CUELLAR**

##### **San Andrés** (19 abril)

Característica iglesia mudéjar de tres naves, abovedadas las laterales, del siglo XIII. Portada lateral con arcos de medio punto, como a los pies, encuadrada por gran arco con arquivol-

tas de ladrillo. Magnífica cabecera con arquerías y recuadros, sumamente característica. Deben declararse las restantes iglesias de Cuéllar.

## **DURUELO**

### **Parroquia** (28 junio)

Construcción románica de una nave, ampliada en el siglo XVI. Conserva en buen estado la cabecera, magníficos retablos de pintura y escultura y una portada renacentista.

## **LA GRANJA DE SAN ILDEFONSO**

### **Conjunto histórico-artístico** (28 junio)

Fundado el palacio y jardines, a cuyo calor se desarrolló la población como Sitio Real. Es de gran importancia como ejemplo de edificaciones de los Sitios Reales, que interesa conservar, conforme a las delimitaciones de todo el antiguo casco urbano, incluyendo la Fábrica de cristales, debiéndose ampliarse hacia el sector de la Puerta de Segovia, así como incluir la defensa del paisaje y del palacio de Valsaín.

## **LAGUNA DE CONTRERAS**

### **Palacio** (15 noviembre)

Restos de un palacio gótico, de tapial y mampostería y alguna bóveda gótica.

## **MELQUE DE CERCOS**

### **Iglesia del cementerio** (15 noviembre)

Subsiste arruinada parte de su cabecera, con interesante decoración en ladrillo y formando recuadros rectangulares, arquillos, bandas y ladrillos esquinados como dientes de sierra dispuestos como crestas.

## **PINAREJOS**

### **Iglesia parroquial** (19 abril)

Iglesia barroca de una nave y cabecera rectangular, y fuerte torre que se estima de época medieval.

## **SACRAMENIA**

### **San Miguel** (15 noviembre)

Monumento románico de una nave, abandonado, que conserva los muros de la nave y la cabecera de una sola capilla abovedada.

## **SEBULCOR**

### **Ruinas de Nuestra Señora de los Angeles de la Hoz** (15 noviembre)

En la Hoz del río Duratón. Edificio barroco casi totalmente destruido que se sitúa en un espléndido paisaje de gran belleza.

## **TRESCASAS**

### **Iglesia** (19 abril)

Construcción del siglo XVIII, iniciada en 1774. De una nave, de mampos-

tería y sillería, neoclásica muy sencilla, conserva obras de interés de la escuela de Madrid, fundamentalmente de Maella y Bayeu.

## SEVILLA

### CAPITAL

#### **Santa Inés** (11 octubre)

Fundación clarisa de Santa Inés. Tres naves con bóvedas góticas e interesante Sala de Profundis con cúpula de dieciséis paños. Plateresco el patio y barroca la portada y las yeserías.

#### **Palacio de D. Miguel de Mañara** (11 octubre)

Construcción del siglo XVI, que en 1623 pasa a manos del padre de Don Miguel de Mañara. Portada con columnas de mármol toscano y bello patio, así como las rejas de las ventanas.

#### **Archivo de Indias** (11 octubre)

Construcción hecha con planos de Juan de Herrera a cargo de Juan de Minjares, dedicada a Archivo de Indias desde 1785. Es un modelo de arquitectura herreriana.

#### **Plaza de Toros de la Maestranza** (10 diciembre)

Construcción iniciada en 1761 por el arquitecto Vicente San Martín y no

se termina hasta 1880. Circular organizado en dos pisos, el inferior para tendidos y el superior con palcos.

#### **Ampliación del conjunto de toda la ciudad** (11 octubre)

Se extiende el espacio ya declarado, completándolo con barriadas y lugares dignos de conservación.

### CARMONA

#### **Palacio en la calle San Ildefonso, 1** (11 octubre)

Perteneció a la familia Quintanilla, con portada monumental de 1755 y buen patio de dos plantas.

#### **El Salvador** (11 octubre)

Construcción barroca de planta de cruz latina de tres naves, con bóvedas con lunetos y cúpula, obra del primer cuarto del siglo XVIII, del arquitecto Pedro Romero.

#### **Palacio en la calle de Carlota Quintanilla** (11 octubre)

De la familia Rueda, al que pertenece el escudo. Es construcción barroca de la segunda mitad del XVII, con interesante portada y patio.

## CAZALLA DE LA SIERRA

### **Conjunto histórico-artístico** (13 diciembre)

Restos de castillo y construcciones medievales y renacentistas, así como buenos ejemplos de arquitectura popular.

### **Nuestra Señora de la Consolación** (11 octubre)

La parte más antigua es un trozo de muralla almohade probablemente al que se adosa una iglesia de tres naves, con ábside poligonal en planta rehecho en el siglo XVI, en relación con el estilo de Diego de Riaño.

## CONSTANTINA

### **Conjunto histórico-artístico** (13 diciembre)

Conjunto característico conservando los restos de dos castillos, así como de numerosos edificios mudéjares, góticos y renacentistas fundamentalmente, aparte de las construcciones de carácter popular.

### **Ermita de la Encarnación** (7 junio)

Construcción soterrada en mal estado. Es de una nave, dividida en dos por arco apuntado de los siglos XIV-XV. En una portada lateral la fecha de 1570.

### **Iglesia de la Encarnación** (7 junio)

Iglesia del XIV, con obra de Fernán Ruíz en fachada. Tres naves con bó-

vedas de crucería en la cabecera, el resto de cañizo, conforme a estructura mudéjar. Torre con cuerpos superiores barrocos.

## ECIJA

### **Santiago** (11 octubre)

Construcción de hacia 1500 mudéjar de tres naves con techumbre, con obras barrocas, destacando la torre, obra del maestro Juan Núñez, y también importantes el patio y el sagrario.

## GUADALCANAL

### **Conjunto histórico-artístico** (13 diciembre)

Conjunto urbanístico de gran interés por su carácter, con obras religiosas y civiles de diversos estilos integrando un conjunto sumamente característico.

## PEÑAFLOR

### **San Pedro** (11 octubre)

Primitiva construcción mudéjar, totalmente rehecha en el siglo XVIII. Tres naves separadas por pilares con bóvedas baidas.

## SANLUCAR LA MAYOR

### **Murallas árabes** (11 octubre)

Acogidas al Decreto de protección de los castillos.

## **UTRERA**

**Conjunto histórico-artístico** (13 diciembre)

Ciudad sumamente característica cuya historia se remonta a tiempos prerromanos. Conserva vestigios del recinto amurallado y el castillo, así como un importante conjunto de iglesias y edificios señoriales.

**Santuario de la Consolación** (1 marzo)

Iglesia barroca de una nave, amplio crucero y capilla mayor rectangular, se cubre con techumbre mudéjar. Interesante portada barroca, así como el claustro y el retablo mayor. Conserva buen número de exvotos pictóricos. Se construyó en 1619, la portada en 1639.

## **SORIA**

### **BELTEJAR**

**Parroquia** (3 mayo)

Iglesia de una nave, con pórtico lateral del siglo XVI. Puerta del siglo XVIII, así como la bóveda elipsoidal del presbiterio.

### **BERLANGA DE DUERO**

**Convento de Paredes Albas** (3 mayo)

Se conserva arruinada y abandonada la ermita con restos de la bóveda gótica y portadas barrocas.

## **MONTEAGUDO DE LAS VICARIAS**

**Ermita de Nuestra Señora de la Bienvenida** (13 diciembre)

De una nave con bóveda de cañón con lunetos y cúpula en el presbiterio. Iniciada en 1543 y restaurada el interior a principios del XVII.

## **MONTENEGRO DE CAMEROS**

**Ermita de San Mamés** (13 diciembre)

Románica de una nave, cabecera semicircular con tramo recto. Muy sencilla.

## **MORON DE ALMAZAN**

**Parroquia** (11 enero)

De tres naves, con bóvedas de crucería. Magnífica torre plateresca. Portada plateresca con reminiscencias góticas.

## **NARROS**

**Casa de la Media Naranja** (28 junio)

Construcción de mediados del siglo XVIII, con patio interior cubierto y jardín. Sobresale su portada rococó.

## **OMEÑACA**

**Iglesia de la Inmaculada** (28 junio)

Iglesia románica de una nave que ofrece el interés de su galería porticada con capiteles con temas vegetales

y figurados. La capilla mayor cuadrada con bóveda de crucería de cinco claves.

### **SAN ESTEBAN DE GORMAZ**

**Conjunto histórico-artístico (7 junio)**

Es una de las ciudades de más importancia histórica de la meseta castellana, que cuenta con interesantes iglesias románicas de cronología muy temprana, restos de sus fortificaciones y un caserío sumamente representativo, aparte de su magnífica posición estratégica.

## **TERUEL**

### **CAPITAL**

**Despoblado de "El Alto Chacón" (7 junio)**

Se trata de un yacimiento ibérico que se sitúa en la llamada Muela de Xiquena, en las cercanías de la ciudad, muy interesante como testimonio sobre el origen de la ciudad. Conserva trozos de la muralla y de las casas.

### **ALBALATE DEL ARZOBISPO**

**Santuario de la Virgen de los Arcos (19 abril)**

Santuario de gran amplitud y mal estado de conservación, erigido sobre fortificación roqueña. Iglesia de tres naves de igual altura, en mal estado, barroco.

### **ARCOS DE LAS SALINAS**

**Iglesia de la Inmaculada (19 abril)**

Iglesia barroca de tres naves, con bóveda de cañón con luneto y cúpula. Interesante portada barroca del siglo XVIII.

### **CAMARILLAS**

**Ermita de la Virgen del Campo (1 marzo)**

Conjunto de dos ermitas, una sin culto, del XV, de una nave, precedida de atrio del siglo XVI, y otra barroca del XVIII. Torre octogonal mudéjar tardío del XVI o XVII.

### **ESTERCUEL**

**Monasterio del Olivar (1 marzo)**

Monasterio mercedario, fundado en el siglo XIII. La iglesia es del siglo XVI en su cabecera y barroco el resto, de una nave con bóvedas de crucería sencillas. El convento es construcción de fines del primer tercio del siglo XVII, muy sencillo.

### **FORNOLES**

**Santuario de Monserrate (3 mayo)**

Pequeña ermita gótica del siglo XIV, con bóveda de crucería en el tramo central y puerta de arcos moldurados con interesantes relieves en faja co-

rrida como capiteles. Precede un patio con la hospedería. Espadaña barroca de gran esbeltez.

## **HINOJOSA DE JARQUE**

### **Ermita del Pilar (19 abril)**

Construcción barroca iniciada en 1718, de planta octogonal que comprende un núcleo central circular con cúpula, conforme a añeja tradición medieval.

## **MOTALBAN**

### **Torreón "La Cárcel" (3 mayo)**

Torre que forma parte de la muralla como torre-puerta, con arco apuntado como entrada y otros análogos en sus tres pisos. Su parte superior es del siglo XVII.

## **OLALLA**

### **Torre de la iglesia antigua de Calamocha (7 junio)**

Son cuatro cuerpos de una torre de planta poligonal con rica decoración mudéjar, sumamente característica, asentándose el cuerpo poligonal sobre cuerpo cuadrado. De gran interés.

## **LA PORTELLADA**

### **Ayuntamiento (1 marzo).**

Construcción característica de la arquitectura civil del Bajo Aragón, rea-

lizada hacia mediados del siglo XVIII, conforme a fórmulas que tienen su raigambre en el Renacimiento.

## **TOLEDO**

### **ARCICOLLAR**

#### **Nuestra Sra. de la Asunción (11 enero)**

Iglesia mudéjar del siglo XVI, de tres naves con techumbre en la central atribuida al carpintero Juan de Torralva de Fuensalida. Capilla de los Villaseca, de interés, y retablos barrocos y renacentistas.

### **MENTRIDA**

#### **San Sebastián (3 mayo)**

Iglesia del siglo XVI, de tres naves, con columnas renacentistas, cubierta la nave central con techumbre oculta en parte, de buena calidad. Numerosas capillas y dos portadas, una aún gótica y otra renacentista. Esbelta torre terminada en el siglo XVII.

### **NAVAMORCUENDE**

#### **Santa María de la Nava (7 junio)**

Construcción de una nave, de buena cantería, debida a Pedro de Tolosa, edificada entre 1577 y 1591. Cabecera poligonal y los tres tramos cubiertos con magníficas bóvedas rebajadas, de muy buena cantería. Fachada con gran arco y sólida torre. Magnífico ejemplo de arquitectura escurialense.

## OCAÑA

### Conjunto histórico-artístico (28 junio)

Conjunto sumamente representativo que aún conserva edificios, caserío y urbanización de interés, aunque amenazados con modernas construcciones que desvirtúan su carácter. Se estima debe declararse el perímetro propuesto por D. Julio Porres añadiendo la zona de la Fuente Nueva y convento de dominicos, además de precisar las zonas de respeto.

### Plaza Mayor (11 enero)

Característica plaza mayor iniciada en 1777 y se terminaría en el último decenio del siglo, construyéndose tres lados, correspondiendo el cuarto a 1961. Obra de un discípulo de Ventura Rodríguez, Francisco Sánchez. Cuatro cuerpos, el inferior con arcos de medio punto y el superior con buhardilla.

### San Martín (3 mayo)

De la construcción del siglo XVI consérvase sólo la torre, de 1562-1567, renacentista con detalles platerescos. De tres cuerpos, de 28 metro de altura. En ella trabajaron Francisco Sánchez y los hermanos Lucas y Pedro de la Villa.

## TORRALBA DE OROPESA

### Hospital de Nuestra Señora de la Asunción (13 diciembre)

En el centro de la plaza, fundado en 1508. Conserva un patio, con pilares y arcos rebajados. En estado ruinoso.

## VALENCIA

### CAPITAL

#### Teatro Principal (11 enero)

Magnífica construcción del siglo XIX, con bellos detalles y conjuntos ornamentales, predominando las formas neoclásicas. La traza primitiva corresponde a 1775 a Felipe Fontana, reformada posteriormente, pues se termina en 1831 y la fachada en 1854.

#### Palacio de Berbedel (15 noviembre)

Palacio del siglo XVIII, característico en su organización, del que únicamente interesaría conservar la parte de la fachada y la parte hasta el patio que se señala en el plano.

#### Parroquia de San Miguel y San Sebastián (11 enero)

Construcción neoclásica, de planta de cruz latina y capillas laterales. Bóvedas de cañón con lunetos y cúpula. Portada aún de tradición barroca.

#### Escuelas Pías (11 enero)

Construcción neoclásica, de planta circular con grandiosa cúpula. Magnífica organización interior de tres cuerpos armónicamente concebidos.

#### Parroquia de Nuestra Señora del Pilar y San Lorenzo (11 enero)

Construcción barroca bellamente decorada en estilo rococó, con interesantes azulejos figurativos e interesantes pinturas.

### **Torre de San Bartolomé (19 abril)**

Corresponde a una iglesia desaparecida. Es una torre barroca muy reformada, que embellece la perspectiva urbana de la calle de Serranos.

### **Monasterio de la Trinidad (28 junio)**

Construcción gótica de fines del siglo XV, de una nave conforme a tipología levantina, recubierta con obra barroca. Conserva el bellissimo claustro gótico de dos pisos, con sencillos arcos apuntados al interior y con vigas sobre zapatas y pilares el superior.

### **San Martín (19 abril)**

Fundación de Jaime I, de una nave con arcos diafragmas, conforme a la fecha de su ampliación, en 1372. Actualmente toda revestida en barroco, que corresponde fundamentalmente a mediados del siglo XVIII.

### **ALFAFAR**

#### **Edificio del Sindicato Arrocero (28 junio)**

En la calle de San Cayetano. Se inicia a partir de 1930, característico en sus formas de la arquitectura valenciana del primer tercio del siglo. Elementos clásicos, fundidos con elementos barrocos y románticos.

### **BENAVITES**

#### **Santiago de Benicalaf (28 junio)**

Construcción de muy fines del siglo XVI, de una nave, con bóveda de cañón y rústica fachada manierista. En ruinas.

### **BETERA**

#### **Calvario, Ermita de la Divina Aurora y Panteón de Dos Aguas (13 diciembre)**

Conjunto histórico-artístico. Conjunto popular de muy diversa forma, pues la ermita fue erigida en 1955 y el Panteón de 1892. Interés fundamental por su carácter popular.

### **CANALS**

#### **Torreón del Homenaje y restos del palacio (15 noviembre)**

Restos de una fortificación, que se considera palacio de Calixto III, que está incluso en la protección decretada respecto a los castillos españoles.

### **CARCAGENTE**

#### **Convento de Aguas Vivas (15 noviembre)**

Antiguo convento agustino del siglo XIII. Actualmente establecimiento hostelero, conservando parte de las construcciones renacentistas y barrocas, reformadas y con añadidos.

### **San Bartolomé en Cogullada (11 enero)**

Ejemplo de arquitectura barroca de carácter popular de una nave con capillas laterales y sencilla portada y esbelta torre.

## **JATIVA**

### **Conjunto histórico-artístico (1 febrero)**

Constituye uno de los más bellos y característicos conjuntos de la región valenciana, bien conservado en su mayor parte, fundamentalmente el sector correspondiente a la ciudad vieja. Se incluyen los barrios Mercat y Ciutat, los arrabales Barreres y Sant Joan y las antiguas murallas.

### **San Pedro (11 noviembre)**

Construcción del siglo XIII, de nave única con techumbre sobre arcos diafragmas, revestida en barroco del siglo XVIII. Cabecera rectangular, como un tramo, al igual que San Félix. Magníficas pinturas.

## **LLOMBAY**

### **Templo de la Santa Cruz (28 junio)**

Fue templo dominico usado por San Francisco de Borja. Es una construcción de una amplia y espaciosa nave con bóveda de crucería, muy revestida actualmente de decoración barroca, con profundas capillas laterales. Sencillo claustro con arcos de medio punto.

## **LUCHENTE**

### **Iglesia del Corpus Christi (11 enero)**

Se considera como una de las primeras de España dedicadas a la Eucaristía. Es un complejo dominicano, con iglesia gótica de una nave cubierta con bóveda de crucería e interesante capilla de la Comunión, barroca. Conserva un bello claustro barroco, con eremitorio y diversas dependencias, en mal estado.

## **ONTENIENTE**

### **Palacio de la Duquesa de Almodóvar (28 junio)**

Construcción gótica, muy desfigurada ya que ha sido fragmentado en diversas viviendas, conservando algunos elementos de interés.

## **SAGUNTO**

### **Arciprestal (3 mayo)**

Iglesia gótica de tres naves, de gran esbeltez, con clara tendencia al tipo de iglesia salón. Capillas laterales entre contrafuertes conforme a la tipología del gótico levantino. Buenas portadas góticas y la principal barroca, construida en 1700.

## **TAVERNES DE VALLDIGNA**

### **Ermita del Santísimo Cristo del Calvario (1 marzo)**

Construcción de escaso valor artístico situado en bello parque y en la proximidad de la parroquia de San Pedro que podría integrar un conjunto de interés.

## VALLADOLID

### VILLABRAGIMA

#### San Ginés (3 mayo)

Construcción del siglo XVI, de tres naves. Cubierta con bóvedas de yesería que deben sustituir a las primitivas techumbres. Cúpula sobre pechinas. Pórtico lateral y buena torre de tres cuerpos. Contiene un magnífico conjunto de retablos, destacando el mayor del taller de Francisco Giralte.

## ZAMORA

### CAPITAL

#### Teatro Principal (1 marzo)

Construcción característica de mediados del siglo XIX obra del arquitecto Eugenio Durán, que lo terminaba en 1875. Pinturas decorativas de Antonio Bielsa, alegóricas, que también hizo el telón.

## BENAVENTE

#### Casa en la calle de Obispo Regueras, 81 (13 diciembre)

Edificio en ruinas, de dos cuerpos, con escaso interés artístico. Portada con escudos laterales y cajeadas a los lados, de fines del siglo XVI.

#### Santa Clara (28 junio)

Es una construcción cuya existencia data de 1388, cuyos restos interesa en alguna manera conservar, a pesar de la destrucción reciente, entre ellas una puerta gótica sencilla.

## ZARAGOZA

### BORJA

#### San Miguel (3 mayo)

Iglesia de una nave con capillas laterales del siglo XIII, reformada en barroco, la nave central, en mal estado de conservación, abandonada.

J. M.<sup>a</sup> A.

MEMORIA DE LA LABOR CORRESPONDIENTE  
AL AÑO 1982

COLECCIONES DE LA REAL ACADEMIA



Durante el pasado año se han continuado las labores de catalogación e inventario de pinturas y artes aplicadas, iniciándose los estudios previos para el traslado de obras de Arte a la nueva sede, así como los proyectos de instalación de las futuras Colecciones de la Academia.

Se han realizado visitas colectivas tanto en el Museo como en la Ermita de San Antonio de la Florida. Atendiéndose las consultas de investigadores y facilitando el acceso a los fondos.

*Préstamos:*

Con destino a las diversas exposiciones nacionales e internacionales se han prestado las siguientes obras:

● **Juan de Villanueva.**

Madrid (Museo Municipal).

678. Francisco de Goya: "Retrato de Juan de Villanueva".

729. Francisco de Goya: "Retrato de Don Isidro González Velázquez".

● **El Toledo del Greco.**

Toledo (Hospital Tavera. Convento de San Pedro Mártir).

1188. (G/64). El Greco: "Grupo de Familia".

● **Vázquez Díaz.**

Madrid (Biblioteca Nacional).

998. Daniel Vázquez Díaz: "Retrato de los hermanos Baroja".  
1007. Daniel Vázquez Díaz: "Retrato de Don Elías Tormo".  
1016. Daniel Vázquez Díaz: "Retrato del Duque de Alba".

● **Vázquez Díaz.**

Madrid (Museo Municipal).

476. Hipólito Hidalgo de Caviedes: "El Mar".

● **Murillo**

Madrid (Museo del Prado).

641. Bartolomé Esteban Murillo: "Resurrección".  
658. Bartolomé Esteban Murillo: "San Diego de Alcalá y los pobres".  
660. Bartolomé Esteban Murillo: "San Francisco confortado por un ángel".  
Actualmente en Londres (Royal Academy).

● **La Inquisición.**

Madrid (Palacio de Velázquez).

674. Francisco de Goya: "Los disciplinantes".  
Actualmente en Sevilla.

● **Pintura en Nápoles de Caravaggio a Giordano.**

Londres (Royal Academy).

609. Domenichino: "Cabeza de San Juan Bautista".  
Actualmente en Washington (National Gallery):

● **Ribera.**

Texas (Kimbel Art Museum).

630. José de Ribera: "Cabeza de San Juan Bautista".

**J. M.<sup>a</sup> A.**

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



## *Defunciones*

- Sesión necrológica del 4 de octubre.

Fallecido el Director de la Academia D. Federico Moreno Torroba el día 12 de septiembre, se celebra en sufragio de su alma la Santa Misa en el Museo y Panteón de Goya, a la una de la tarde del lunes 4 de octubre.

En la tarde del mismo día, después de asistir a la Santa Misa celebrada en una de las salas del Museo por Monseñor Sopena en sufragio del alma de D. Francisco Iñiguez Almech, se abre la sesión ordinaria de carácter necrológico a la memoria de D. Federico Moreno Torroba.

Intervienen los señores Director accidental, Secretario General, Rodrigo, Sopena, González de Amezúa, Querol, leyéndose los textos enviados por los señores Halffter, Romero de Lecea, Segovia y Fernández-Cid.

- Sesión necrológica del 11 de octubre.

Se abre la sesión ordinaria de carácter necrológico a la memoria de Don Francisco Iñiguez Almech. Intervienen los señores Director accidental, Secretario General, Cervera Vera, leyéndose además el texto enviado por el Académico Correspondiente D. Angel Peropadre Muniesa.

- Sesión ordinaria del 18 de octubre.

Se da cuenta del fallecimiento de los Académicos Correspondientes D. José Cardús Llanas, en Huesca; D. Antonio Sancho Corbacho, en Sevilla, y el Doctor Helmut Schlunk, en Alemania Federal.

Queda también enterada la Academia del óbito de D.<sup>a</sup> Paulina Junquera de la Vega, del arquitecto D. Manuel Lorente Junquera y del pintor D. Godofredo Ortega Muñoz, acordándose conste en acta la condolencia de la Academia por pérdidas tan sensibles.

- Sesión ordinaria de 25 de octubre.

Carta de agradecimiento de D.<sup>a</sup> Mariana Moreno-Torroba, devolviendo la Medalla académica de su padre y expresando su gratitud por las atenciones dispensadas.

- Sesión ordinaria del 3 de noviembre.

Después de asistir a la Santa Misa, celebrada en una de las salas del Museo por Monseñor Sopena en sufragio del alma de D. Eugenio Montes, se abre la sesión ordinaria de carácter necrológico, interviniendo los señores Director accidental, Secretario General, Sopena, Hidalgo de Caviedes y Fernández-Cid.

- Sesión ordinaria del 6 de diciembre.

Don Juan de Avalos da cuenta del fallecimiento del arquitecto y pintor D. Savva Brodski, Académico Correspondiente en Moscú.

*Premio "José González de la Peña", Barón de Fornas*

- Sesión ordinaria del 22 de diciembre.

A propuesta de la Comisión de Administración, se acuerda conceder el premio «José González de la Peña», Barón de Fornas, a D. Luis Mosquera.

*Homenajes*

- Sesión ordinaria del 18 de octubre.

Se acuerda delegar la representación de la Academia en el homenaje a Don César Pemán y Pemartín en D. Fernando Sánchez García, Académico Correspondiente en Cádiz.

- Sesión ordinaria del 6 de diciembre.

La Sección de Música propone la oportuna celebración de un sentido homenaje en recuerdo de D. Joaquín Turina conmemorando el centenario de tan insigne artista.

Ofrecido recientemente un merecido homenaje a D. Angel S. Novella Mateo, Académico Correspondiente en Teruel, se acuerda manifestar al mismo la adhesión de la Academia.

*Felicitaciones*

- Sesión ordinaria del 18 de octubre.

Don Enrique Segura subraya la brillantísima exposición de Murillo que se celebra actualmente en el Museo del Prado. Con tal motivo, y a propuesta del señor Director accidental, se acuerda felicitar a Monseñor Sopeña, así como a D. Diego Angulo y colaboradores por el éxito alcanzado.

- Sesión ordinaria del 8 de noviembre.

Se acuerda felicitar efusivamente a D. Joaquín Rodrigo por la aparición del disco *Concierto para un divertimento*, estrenado recientemente en Londres.

- Sesión ordinaria del 6 de diciembre.

Se acuerda expresar la satisfacción de la Academia por haber sido nombrado D. Luis Cervera Hijo Predilecto de la villa ducal de Lerma.

- Sesión ordinaria del 13 de diciembre.

Concedido recientemente el importante premio «Elie Faure» al *Murillo* de D. Diego Angulo, se acuerda felicitar al autor de dicha obra, constanding en acta la satisfacción de la Academia por tan honroso galardón.

Se acuerda asimismo felicitar a Don Andrés Segovia con motivo de su reciente investidura de *Doctor honoris causa* por la Universidad de Cádiz.

### *Designación de representantes*

- Sesión ordinaria del 25 de octubre.

Se designa a D. Luis Blanco Soler a fin de formar parte de una Comisión para tasar el edificio del Teatro Cervantes de Málaga.

### *Comisiones*

- Sesión ordinaria del 18 de octubre.

Se informa de las reuniones celebradas: por la Mesa de la Academia el día 15 de septiembre, por la Comisión restringida de Calcografía el día 21 de dicho mes (en el Museo Lázaro) y por la Comisión del Museo el día 11 de octubre del presente.

Examinados cuarenta expedientes por la Comisión Central de Monumentos (reunión del día 11 de octubre).

Reunida la Comisión de Administración, se trata especialmente de la publicación en el *B. O. del Estado* del día 30 de julio último de la reforma de los Estatutos de la Academia.

Examinados por la Sección de Música quince expedientes de dispensa de titulación académica relativos a los profesores principales del Conservatorio Superior de Música «Oscar Esplá» de Alicante.

- Sesión ordinaria del 15 de noviembre.

Reunida la Comisión del Museo el viernes día 12, D. José María de Azcárate informa de haberse acordado no trasladar ninguna pieza del mismo en

tanto en cuanto no se disponga de la suficiente seguridad para su conservación.

Examinados cuarenta y dos expedientes por la Comisión Central de Monumentos.

- Sesión ordinaria del 22 de noviembre.

Reunión de la Mesa de la Academia en la que, entre otros asuntos, se trata de la aplicación del Real Decreto sobre reforma de los Estatutos y de la marcha de las obras de la Academia. Por otra parte, y acerca de la proyectada reunión del Congreso de las Academias de Bellas Artes españolas, se acuerda la designación de una ponencia compuesta por los señores Director, Secretario General, Conservador del Museo y señores Sopeña, Marés y Hernández Díaz.

- Sesión ordinaria del 6 de diciembre.

Designación de representantes de la Sección de Pintura para la Comisión Central de Monumentos y Comisión del Museo.

Designación de representantes de las Secciones de Pintura, Escultura, Arquitectura y Música para la composición de las Comisiones en el próximo año.

- Sesión ordinaria del 13 de diciembre.

Examinados cuarenta y tres expedientes por la Comisión Central de Monumentos.

- Sesión ordinaria del 20 de diciembre.

A propuesta de la Comisión de Administración, se aprueba por unanimidad una moción relativa al problema suscitado por las asistencias de los señores Académicos sobre las elecciones pendientes, creándose una Comisión formada por los señores Díez del Corral, Romero de Lecea y el Académico Correspondiente señor Valverde Madrid, a fin de dictaminar sobre la cuestión planteada.

En la misma reunión el señor Tesorero se refiere en particular a la instalación de la Biblioteca, satisfactorio balance económico y visita al nuevo Subsecretario de Educación y Ciencia.

### Publicaciones

- Sesión ordinaria del 18 de octubre.

Don Juan Antonio Morales vuelve a interesarse por el número pendiente del *Boletín* dedicado a Vázquez Díaz.

El señor Censor destaca la salida de un nuevo número del *Boletín*, ya repartido a los señores Académicos, felicitándole por ello el señor Director accidental.

### Biblioteca

- Sesión ordinaria del 18 de octubre.

Recibidas las siguientes publicaciones con destino a la Biblioteca: Tomo I del Homenaje al Prof. Dr. D. José Hernández Díaz; *L'Art Catalá Contemporani*, de Cesáreo Rodríguez Aguilera, y

la *Historia de la Academia de Dibujo de Burgos*, de D. Alberto - Cayetano Ibáñez.

Asimismo, y enviada por la Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, se ha recibido amplia documentación con numerosas ilustraciones del Palacio de Viana, análoga a la remitida al Delegado Provincial de Cultura de dicha ciudad.

- Sesión ordinaria del 25 de octubre.

Don Luis Cervera entrega, con destino a la Biblioteca, un ejemplar de *La Plaza Mayor de Avila (Mercado Chico)*.

- Sesión ordinaria del 29 de noviembre.

Recibido con destino a la Biblioteca el *Catálogo* de la Exposición de Murillo.

Don Luis Cervera entrega con igual destino un ejemplar de *Jerma. Síntesis histórica y monumental*.

- Sesión ordinaria del 6 de diciembre.

Don José Hernández Díaz entrega, con destino a la Biblioteca, *El Manuscrito de la Academia de Murillo*, primer ejemplar de la edición facsímil del códice propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría sobre la Academia fundada en 1660 por Murillo, Herrera *el Mozo*, Valdés Leal y otros.

- Sesión ordinaria del 13 de diciembre.

Enviadas por el autor, D. José María de Mena, Académico Correspondiente en Sevilla, se han recibido, con destino

a la Biblioteca, las publicaciones: *La Sevilla que se nos fue* y *Heráldica Municipal de la provincia de Sevilla*.

- Sesión ordinaria del 20 de diciembre.

Don Luis Cervera entrega, con destino a la Biblioteca, su nueva publicación *Complejo arquitectónico del Monasterio de San José, en Avila*, en edición del Ministerio de Cultura. D. José María de Azcárate destaca la importancia de esta documentada aportación enriquecida con profusión de notas e ilustraciones.

### *Préstamos*

- Sesión ordinaria de 29 de noviembre.

A propuesta de la Comisión del Museo se acuerda acceder al préstamo de las siguientes obras:

*Cabeza de San Juan Bautista*, del Domenichino, actualmente en Londres para la exposición de Washington; los dos *Autorretratos* de Goya para la Exposición de Obras Maestras en las Colecciones Madrileñas, que se proyecta celebrar en los meses de abril-junio de 1983, y las tres obras de Murillo depositadas actualmente en el Museo del Prado más la *Magdalena* del propio autor para la exposición de Sevilla.

### *Elecciones*

- Sesión ordinaria del 18 de octubre.

Se acuerda demorar hasta diciembre la elección de Director con motivo de

la renovación de cargos, continuando de Director accidental D. Enrique Lafuente Ferrari.

- Sesión ordinaria de 8 de noviembre.

Publicación de la convocatoria de la vacante de Académico numerario no profesional de la Sección de Escultura, causada por fallecimiento de D. Xavier de Salas.

- Sesión ordinaria del 15 de noviembre.

Publicación de la convocatoria de la vacante de Académico numerario profesional de la Sección de Escultura, causada por fallecimiento de D. Enrique Pérez Comendador.

- Sesión ordinaria del 13 de diciembre.

El señor Director reitera su decisión de no aparecer como candidato a la Dirección titular, respondiendo a una determinación personal fruto de muy detenida reflexión.

### *Obras en la sede propia de la Academia*

- Sesión ordinaria del 25 de octubre.

El señor Director accidental informa sobre la visita a las obras de la Academia en la tarde del mismo día, encontrándose en fase muy avanzada.

Después de amplia deliberación, se acuerda celebrar sesión ordinaria con

carácter doble, en dicho local, el próximo día 8 a las siete de la tarde, por quedar suspendida la correspondiente al día 2, dada la jornada prevista durante la estancia de Su Santidad el Papa.

- Sesión ordinaria del 8 de noviembre.

El señor Director accidental saluda especialmente a los señores Académicos con motivo de la reanudación de las sesiones en la sede propia de la Corporación después de una prolongada ausencia debida a las obras realizadas. Resalta, por ello, el carácter verdaderamente histórico de la presente reunión. Felicita al arquitecto de las mismas, así como al señor González de Amezúa por su eficaz intervención en la habilitación de los locales disponibles hasta el momento.

- Sesión ordinaria del 15 de noviembre.

El señor Hidalgo de Caviedes informa sobre una carta con firmas de varios compañeros disconformes con los colores utilizados en la mayor parte de las estancias de la Academia, por considerarlos inadecuados para colgar cuadros. Don Alvaro Delgado manifiesta no estar plenamente de acuerdo con dicho planteamiento. El señor Chueca explica el procedimiento seguido, ofreciéndose a acompañar a los señores Académicos de la Sección de Pintura en visita a las salas destinadas al Museo de la Corporación.

- Sesión ordinaria del 22 de noviembre.

Se da cuenta de la visita de la señora Ministra de Cultura, acompañada por la Mesa de la Academia, Director General de Bellas Artes y Subdirector de Museos, a la nueva sede de la Corporación.

El señor Hidalgo de Caviedes propone—en relación con los colores empleados en la sede propia de la Academia— la celebración de un coloquio sobre «La pintura y su entorno».

- Sesión ordinaria del 6 de diciembre.

Nueva intervención del señor Hidalgo de Caviedes acerca del proyectado coloquio sobre «El cuadro y su entorno».

#### *Asuntos varios*

- Sesión ordinaria del 18 de octubre.

Se da cuenta de la convocatoria del concurso de grabado de la Calcografía Nacional.

- Sesión ordinaria del 25 de octubre.

Gestiones relativas a la asistencia de los señores Académicos para la recepción de Su Santidad Juan Pablo II a representantes de la cultura española, prevista para el día 3 de noviembre.

Actividades de D. Hipólito Hidalgo de Caviedes en San José de Costa Rica y Miami durante los meses de julio y agosto, acordándose dejar constancia en las actas de la felicitación al interesado.

Se acuerda enviar un telegrama de condolencia a la Academia de San Car-

los, de Valencia, por la catástrofe registrada a consecuencia de las inundaciones.

● Sesión ordinaria del 8 de noviembre.

El Secretario General informa sobre la recepción del Papa a los representantes de la Cultura, entre los cuales figuró una nutrida asistencia de los señores Académicos, entre ellos el señor Director accidental. Añade las personales deferencias de Su Santidad hacia nuestros compañeros D. Juan Luis Vassallo Parodi y D. Juan de Avalos, al contemplar dos recientes creaciones escultóricas de tan distinguidos compañeros.

El Director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma, D. Venancio Blanco, expone nuevamente la situación de dicho centro y la absoluta necesidad de ayuda para atender a sus propias actividades.

El señor Director accidental reitera el propósito de colaboración por parte de nuestra Academia en los problemas y tareas de la Academia de Roma.

Se suscita amplia deliberación sobre las actividades de los señores Académicos a la vista de la nueva etapa que se abre con motivo del traslado a la casa propia de la calle de Alcalá. Intervienen los señores Avalos, Cervera, Moya, Serrano, Sopena y el Director accidental, quien considera de particular importancia que las tareas de los señores Académicos hayan de encontrar un cauce natural de desarrollo a través de su asistencia a las sesiones ordinarias, Secciones y Comisiones.

● Sesión ordinaria del 15 de noviembre.

En relación con el proyectado Congreso de Academias de Bellas Artes Es-

pañolas, se acuerda designar en la próxima Comisión de Administración una ponencia que pudiera entender sobre ello.

● Sesión ordinaria del 22 de noviembre.

Se da lectura a un escrito, firmado en primer lugar por D. Carlos Romero de Lecea y Monseñor Sopena, proponiendo expresar la satisfacción de la Real Academia por el recital de piano celebrado con la asistencia de los Reyes en el Palacio de Oriente dentro del ciclo «Música desde los Reales Sitios».

El señor Censor da lectura a un escrito dirigido a la Academia respecto del riguroso cumplimiento de las disposiciones vigentes sobre el orden a seguir en las discusiones.

Sobre el concurso de piano de la Estatua de la Libertad, confiándose al señor Fernández-Cid la redacción de un informe en nombre de la Sección de Música.

El señor Azcárate se interesa por el estado del Cuarto Real de Santo Domingo, en Granada.

Don Pablo Serrano se interesa por el estado ruinoso de las pinturas de Claudio Coello y Sebastián Muñoz en la iglesia de las Escolapias de Zaragoza.

● Sesión ordinaria del 29 de noviembre.

Se da cuenta del escrito del Director General de Bellas Artes sobre el proyecto del Gobierno de los Estados Unidos de América para solicitar de la UNESCO la inclusión en el *Catálogo de Monumentos Mundiales* del Conjunto Monumental de la antigua ciudad de

Puerto Rico. Se acuerda pase a examen de la Sección de Arquitectura.

A la vista del escrito enviado por la Diputación Provincial de Alicante sobre expediente para declaración de Hijo Predilecto de la ciudad del pintor Eusebio Sempere, se acuerda, por iniciativa del señor Director accidental, adherirse a dicha propuesta considerando muy merecida la declaración de referencia.

- Sesión ordinaria del 6 de diciembre.

Se confía a D. Fernando Chueca la redacción del oportuno escrito sobre la inclusión del Conjunto Monumental de la antigua ciudad de San Juan de Puerto Rico en el *Catálogo de Monumentos Mundiales*.

- Sesión ordinaria del 13 de diciembre.

Se da lectura a la redacción de asistencias de los señores Académicos a las sesiones celebradas durante 1981, en relación con el artículo 37 de la reforma parcial de los Estatutos de la Academia, aprobados recientemente. Después de amplia discusión, el señor Director propone consultar al Ministerio sobre el alcance de las asistencias fijadas en el artículo de referencia, a efectos de tomar parte o no en las elecciones pendientes, suspendiéndose mientras tanto las sesiones extraordinarias previstas para el día de la fecha y el próximo lunes.

El señor Director accidental comuni-

ca que ha recibido un escrito de un grupo de artistas solicitando que vuelvan a celebrarse las exposiciones y los concursos nacionales hace tiempo suspendidos. Se acuerda que para mejor conocimiento de los señores Académicos se facilite por Secretaría una copia de dicho escrito.

- Sesión ordinaria del 20 de diciembre.

El señor Director accidental saluda a D. Kemenov Vladimir Semionovich, Académico Correspondiente en Rusia, Competente en Arte. Manifiesta su agradecimiento ante la amable acogida dispensada, reiterando su interés por el arte español.

Por reciente disposición oficial, la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas pasa a denominarse Dirección General de Bellas Artes y Archivos, creándose por otra parte la Dirección General del Libro y Bibliotecas.

Se da cuenta del escrito enviado por la Dirección General de Bellas Artes referente al traspaso de funciones y servicios del Estado a la Comunidad Autónoma de Galicia. Pasa a conocimiento de la Comisión Central de Monumentos.

El señor Director accidental se refiere con gratitud a la amable invitación del Banco Urquijo para visitar sus nuevas dependencias, obra realizada bajo la dirección del señor Domínguez Salazar, quien subraya la satisfacción de dicha entidad por la presencia de una nutrida representación de la Academia en la sede central de aquélla.

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



AGRUPACION NACIONAL DE MUTUAS PATRONALES DE ACCIDENTES DE TRABAJO. ESPAÑA.

*El mutualismo patronal en España / Agrupación Nacional de Mutuas Patronales de Accidentes de Trabajo.* — Madrid : UNESPA, 1981. — 155 p. : il. neg. y col. ; 25 cm.

D.L.M. 36817-1981. — ISBN 84-300-5329-8.  
R-9513.

ALVARADO BALLESTER, RAFAEL.

*De nomenclatura : juxta praeceptum aul consensu biologorum (tecnicismos, cultismos, nombres científicos y vernáculos en el lenguaje biológico) :* discurso leído el 25 de abril de 1982 ... / por el Excmo. Sr. D. Rafael Alvarado Ballester ; y contestación por el Excmo. Sr. D. Pedro Laín Entralgo. — Madrid : Real Academia Española, 1982. — 131 p. ; 21 cm.

D.L.M. 1182-1982.

AMBRUZZI, LUCIO.

*Nuovo dizionario spagnolo-italiano e italiano-spagnolo / Lucio Ambruzzi.* — 7.<sup>a</sup> ed. accrese., aggiorn. e corretta. — Torino [etc.] : Paravia, 1981. — 2 v. ; 23 cm.

1981 (D) — 19182-5001.

Settima ristampa.

ANALES.

*Anales de la Universidad de Murcia, Filosofía y Letras ;* dir. Manuel Batlle Vázquez [et al.]. — N.<sup>os</sup> 1-2 y 3-4 (v. XXIX y XXX). — Murcia : U. M., 1973-74. — 25 cm.

ANDRES ORDAX, SALVADOR.

*El pintor extremeño José de Mera /* Salvador Andrés Ordax. — Valladolid : Universidad, Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 1981. — p. 489-493 : il. ; 24 cm. — Es tirada aparte del *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XLVII, 1981.

AREAN, CARLOS.

*José Lapayese Bruna : Vida y obra de un artista ejemplar /* Carlos Areán. — Teruel : Instituto de Estudios Turolenses, 1982. — 43 p., XIX lám. neg. y col. ; 27 cm.

D.L.Z. 475-82. — ISBN 84-00-05093-2.

ARTE

*Arte Español /* director de Edición José Alberto López ... — Madrid : Lápiz, cop. 198. — 599 p. : il. neg. y col. ; 27 cm. — v. 7.

D.L.M. 23101-1982. — ISBN 84-85059-06-8.

ARTOLA GALLEGO, MIGUEL.

*Declaraciones y derechos del hombre :* discurso leído el día 2 de mayo de 1982 ... /por el Excmo. Sr. D. Miguel Artola Gallego ; y contestación por el Excmo. Sr. D. José Antonio Maravall Casesnoves. — Madrid : Real Academia de la Historia, 1982. — 86 p. ; 23 cm.

D.L.S. 277-1982.

ATTI

*Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna : Classe di Scienze Morali : Memorie.* — Bologna : l'Accademia, 1980. — 2 v. ; 28 cm. — V. LXXVI-LXXVII.

ATTI

*Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna : Classe di Scienze Morali : Rendiconti.*—Bologna : l'Accademia, 1980.—1 v. ; 28 cm.—V. LXVIII.

AZORIN POCH, FRANCISCO.

*Conjuntos borrosos, estadística y probabilidad* : discurso ... / por el Excmo. Sr. D. Francisco Azorín Poch ; y contestación del Excmo. Sr. D. Sixto Ríos García ... —Madrid : Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1981.—51 p. ; 24 cm.

D.L.M. 36456-1981.—ISBN 84-600-2449-0.

BALIL, ALBERTO.

*Un ara romana, chapada de bronce, hallada en Uxama* / Alberto Balil.—Soria : Centro de Estudios Sorianos, 1980.—p. 257-262, 1 lám. ; 25 cm.—Es tirada aparte de *Celtiberia*, n.º 60.

BALIL, ALBERTO.

*Emblemata* / Alberto Balil.—Valladolid : Universidad, Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 1975.—P. 67-89, lám. I-IX ; 25 cm.—Es tirada aparte del *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XL y XLI, 1975.

BALIL, ALBERTO.

*Esculturas romanas de la Península Ibérica (IV) : Notas de Lectura* / Alberto Balil.—Valladolid : Universidad, Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, 1981.—P. 214-244 : il. ; 25 cm.—Precede al título : «Varia».—Es tirada aparte del *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XLVII, 1981.

BALIL, ALBERTO.

*Una lucerna romana de Mataró* / Alberto Balil.—Madrid : Rev. Arch. Bibl. y Mus., 1979.—P. 571-573, 1 lám. ; 24 cm.—Es

tirada aparte de *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, n.º 3, julio-septiembre 1979.

BANCO DE ESPAÑA

*El Banco de España, dos siglos de historia : 1782-1982* : Madrid, junio-julio 1982.—Madrid : el Banco, 1982.—254 p. il. neg. y col. ; 30 cm.—Precede al título : Exposición conmemorativa de la fundación del Banco de San Carlos.

D.L.M. 15466-1982.

BANDA Y VARGAS, ANTONIO DE LA.

*Ceán Bermúdez y la Escuela Gaditana de Nobles Artes* / por Antonio de la Banda y Vargas.—Cádiz : Colegio Universitario de Filosofía y Letras, 1980.—P. 171-173 ; 24 cm.—Es tirada aparte de la revista *Gades*, núm. 5, -980.

BANDA Y VARGAS, ANTONIO DE LA.

*Una página gaditana en la biografía de Sabino Medina* / Antonio de la Banda y Vargas.—Cádiz : Colegio Universitario de Filosofía y Letras, 1981.—P. 171-177 ; 24 cm.—Es tirada aparte de la revista *Gades*, núm. 7, 1981.

BANDA Y VARGAS, ANTONIO DE LA.

*Un posible Esquível en la parroquia de la Concepción de La Laguna* / Antonio de la Banda y Vargas.—Sevilla : Archivo Histórico, Literario y Artístico, 1978.—P. 183-184, 1 lám. ; 24 cm.—Es tirada aparte de *Archivo Hispalense*, núm. 186.

D.L.SE. 25-1958.

BELDA NAVARRO, CRISTÓBAL.

*La adoración de los pastores de Hernando de Llanos* / Cristóbal Belda Navarro.—Murcia, 1976.—P. 115-124, 1 lám. ; 25 cm.—Es tirada aparte de *Homenaje al profesor Muñoz Cortés*.

BELDA NAVARRO, CRISTÓBAL.

*Notas y documentos sobre obras del siglo XVI desaparecidas : El retablo mayor de la catedral de Murcia / Cristóbal Belda Navarro.* — Murcia : Universidad, 1976. — P. 5-19 ; 25 cm. — Es tirada aparte de *Anales de la Universidad de Murcia*, v. XXXII, n.º 1-2-3-4.

BEÑO GALIANA, PASCUAL-ANTONIO.

*Argamasilla de Alba : el lugar de la Mancha / Pascual-Antonio Beño Galiana.* — Ciudad Real : Clunia, 1982. — 97 p., 10 h. con lám., 1 plan. pleg. ; 22 cm. — Precede al tít. : Instituto de Estudios Manchegos (Consejo Superior de Investigaciones Científicas).

D.L.C.R. 61-1982. — ISBN 84-00-05045-5.

BOIX, MANUEL.

*M. Boix : Premio Nacional de Artes Plásticas 1980* : Palacio de Velázquez, marzo-abril 1981. — Madrid : Subdirección General de Artes Plásticas, D.L. 1981. — 16 h. : principalmente il. neg. y col. ; 29 cm. — (Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas).

D.L.M. 6010-1981.

BRUGALLA, EMILIO.

*Contrastes de la Bibliografía : Divagaciones en torno al amor, al libro y a su indumento / por ... D. Emilio Brugalla Turmo ...* — Barcelona : Academia de Ciencias y Artes, 1981. — 55 p. : il. ; 24 cm. — (*Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, t. XLV ; n.º 2).

D.L.B. 2020-1959.—ISSN 0368-8283.

BUKOLSKA, EVA.

*Spanšlske podobizny / Eva Bukolská, Pavel Stépánek.* — Praha : Galerie Obelisk, 1980. — 5 plieg. suelt., 6 plieg. suelt. con lám. col. ; 30 × 33 cm. — Ed. políglota.

CABANNE, PIERRE.

*El siglo de Picasso / Pierre Cabanne ; traducción : María Fortunata Prieto Barral.* — Madrid : Ministerio de Cultura, 1982. — 2 v. ; 32 lám. neg. y col. ; 23 cm. D.L.M. 5209-1982. — ISBN 84-7483-254-9.

CABANNE, PIERRE.

*El siglo de Picasso / Pierre Cabanne ; traducción : María Fortunata Prieto Barral.* — Madrid : Ministerio de Cultura, 1982. — 4 v. : 32 lám. ; 18 cm.

D.L.M. 981-1982. — ISBN 84-7483-218-7.

CAJA DE AHORROS Y MONTE DE PIEDAD DE ZARAGOZA, ARAGON Y RIOJA. ZARAGOZA.

*Una historia de la moneda aragonesa* : Patio de la Infanta, Centro de Exposiciones y Congresos ... 21 abril-8 mayo 1982 / Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja. — Zaragoza : la Caja, [1982]. — 15 h. : il. neg. y col. ; 30 cm. — Textos del catálogo : Antonio Beltrán.

CAJA DE AHORROS PROVINCIAL. ALICANTE.

*Orfebrería de la catedral de Orihuela* / exposición celebrada en la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, del 17 de noviembre al 16 de diciembre de 1981 ; selección y estudio : Guadalupe Francés López. — Alicante : la Caja, 1981. — 93 p. : il. col. ; 22 cm.

D.L.A. 749-1981.

CANEJA, JUAN MANUEL.

*Caneja : Premio Nacional de Artes Plásticas* : Palacio de Velázquez, marzo-abril 1981. — Madrid : Subdirección General de Artes Plásticas, D.L. 1981. — 16 h. : principalmente il. neg. y col. ; 29 cm. — (Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas).

D.L.M. 6010-1981.

CANIGO

*Canigó, diccionario catalán-castellano, castellano-catalán* / por Pere Elies i Busqueta ... — Barcelona : Ramón Sopena, 1981. 877 p. ; 19 cm.

D.L.B. 10390-75. — ISBN 84-303-0089-9.

CANOGAR, RAFAEL.

*Rafael Canogar, 25 años de pintura* : salas de la Biblioteca Nacional, septiembre-octubre 1982. — Madrid : Subdirección General de Artes Plásticas, 1982. — 178 p. : principalmente il. neg. y col. ; 31 cm. — (Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas).

D.L.M. 22762-1982.

CAPITAL, ANTÓN.

*La arquitectura de Luis Moya Blanco* / Antón Capital. — Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos, 1982. — 202 p. : il. neg. y col. ; 24 cm. — (Monografías ; 3).

D.L.M. 17738-1982. — ISBN 84-8552-39-4.

CASTRO, ANTONIO.

*Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* / [por Antonio Castro]. — Madrid : Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1929. 142 p. ; 19 cm. — El autor está tomado del prólogo.

CATALA DE ALEMANY, JOAQUÍN.

*Ozonosfera y posibles cambios climáticos* : discurso leído en el acto de su recepción / por ... D. Joaquín Catalá de Alemany ; y contestación ... D. José García Santesmases ... — Madrid : Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1981. — 51 p. ; 24 cm.

CATALOGO

*Catálogo de arte* / [por Cristóbal Belda Navarro et al.]. — Murcia : Patronato de

Cultura de la Excm. Diputación Provincial, 1981. — 75 p., 44 lám. ; 30 cm.

D.L.M. 79-1981.

CEAN BERMUDEZ, JUAN AGUSTÍN.

*Voces y términos técnicos de Arquitectura de origen árabe* / recogidos por Ceán Bermúdez en sus *Adiciones a las Noticias de Eugenio Llaguno*. — Nueva edición con comentarios y notas / por Luis Cervera Vera. — Madrid : Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, cop. 1982. — 43 p. ; 28 cm.

D.L.V. 171-1982. — ISBN 84-7483-232-2.

CERVERA MIRALLES, LUIS.

*Els carrers de l'Eivissa antiga = Las calles de la Ibiza antigua* / Luis Cervera Miralles, Joan Mari Cardona. — Eivissa : la Caixa, 1981. — 131 h. : principalmente il. ; 25 x 35 cm.

D.L.V. 2379-1981. — ISBN 84-500-4919-9.

CERVERA VERA, LUIS.

*Arquitectura del Colegio Mayor de Santa Cruz en Valladolid* / Luis Cervera Vera. — Valladolid : Universidad, 1982. — 289 p. : il., plan. ; 31 cm. — Bibliografía : p. 95. — Indices : p. 275.

D.L.VA. 185-1982. — ISBN 84-600-2675-2.

CERVERA VERA, LUIS.

*Complejo arquitectónico del monasterio de San José en Avila* / Luis Cervera Vera. — [Madrid] : Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 1982. — 183 p. : il. ; 31 cm. — Bibliografía : p. 159. — Indices : p. 169.

D.L.V. 2194-1982. — ISBN 84-7483-271-3.

CERVERA VERA, LUIS.

*Indices de la obra «Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España» de E. Llaguno y J. A. Ceán Bermúdez* / Luis Cervera Vera. — [Madrid] : Real Acade-

mía de Bellas Artes de San Fernando, 1979.  
— 165 p. : il. ; 21 cm.

D.L.V. 924-1980. — ISBN 84-600-1607-6.

I. Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, ed. R-9346

CERVERA VERA, LUIS.

*Puerta de la muralla medieval de Lerma*  
/ Luis Cervera Vera ... — Burgos : Institución Fernán González, 1980. — P. 33-60 :  
il. ; 24 cm. — Es tirada aparte del *Boletín*  
Corporativo de la Academia Burgense,  
núm. 194.

CIRCULO DE BELLAS ARTES. MADRID.

*1880-1980 Centenario del Círculo de Bellas Artes : Fondos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.* — Madrid : el Círculo, 1980. — 30 h. :  
principalmente il. neg. y col. ; 29 cm. —  
Catálogo de la exposición celebrada en el  
Círculo de Bellas Artes (Sala Goya) en  
1980.

D.L.M. 12807-1980. — ISBN 84-300-2413-1.

COLLINS

*Collins, diccionario español-inglés, inglés-español* / por Collins Smith, en colaboración con Manuel Bermejo Marcos y Eugenio Chang-Rodríguez. — Barcelona : Grijalbo, 1982. — XXXVIII, 640 p. ; 25 cm.

D.L.TO. 642-1982. — ISBN 84-253-1184-5.

CORTINES PACHECO, JOSÉ.

*La pintora romántica lebrijana Antonia Rodríguez Sánchez de Alva* : discurso de ingreso del numerario José Cortines Pacheco ... ; contestación al mismo por el Secretario de la Real Corporación, Ilmo. Sr. D. Antonio de la Banda y Vargas. — Sevilla : Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1980. — P. 79-114, 6 lám. neg. y col. ; 24 cm.

CUMELLA, ANTONI.

*Cumella : Premio Nacional de Artes Plásticas 1980* : Palacio de Velázquez, marzo-abril 1981. — Madrid : Subdirección General de Artes Plásticas, D.L. 1981. — 16 h. :  
principalmente il. neg. y col. ; 29 cm. —  
(Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas).

D.L.M. 6010-1981.

CHIRINO, MARTÍN.

*M. Chirino : Premio Nacional de Artes Plásticas 1980* : Palacio de Velázquez, marzo-abril 1981. — Madrid : Subdirección General de Artes Plásticas, D.L. 1981. — 24 h. :  
principalmente il. ; 24 cm. — (Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas).

D.L.M. 6010-1981.

CHRISTIE'S. LONDON.

*Forthcoming sales* : february-march 1982 / Christie's. — London [etc.] : Christie's, Apollo Magazine, [1982]. — 14 h. : principalmente il. neg. y col. ; 30 cm.

CHRISTIE'S. LONDON.

*Forthcoming sales* : mayo-june 1982 / Christie's. — London [etc.] : Christie's, Apollo Magazine, [1982]. — 30 h. : principalmente il. neg. y col. ; 30 cm.

CHRISTIE'S. LONDON.

*Forthcoming sales* : june-july 1982 / Christie's. — London [etc.] : Christie's, Apollo Magazine, [1982]. — 46 h. : principalmente il. neg. y col. ; 30 cm.

CHRISTIE'S. LONDON.

*Forthcoming sales* : july-august 1982 / Christie's. — London [etc.] : Christie's, Apollo Magazine, [1982]. — 12 h. : principalmente il. neg. y col. ; 30 cm.

CHRISTIE'S. LONDON.

*Forthcoming sales* : september-october 1982 / Christie's. — London [etc.] : Christie's, Apollo Magazine, [1982]. — 18 h. : principalmente il. neg. y col. ; 30 cm.

CHRISTIE'S. LONDON.

*Forthcoming sales* : october-november 1982 / Christie's. — London [etc.] : Christie's, Apollo Magazine, [1982]. — 31 h. : principalmente il. neg. y col. ; 30 cm.

CHRISTIE'S. LONDON.

*Major sales : season 1981/82, London-New York-Geneva-Amsterdam-Rome : sales schedule autumn 1982.* — London [etc.] : Christie's, [1982]. — 2 h. : principalmente il. neg. y col. ; 30 cm.

R-9524

ESCUELA SUPERIOR DE CANTO. MADRID.

*Acto académico, homenaje en memoria de Consuelo Rubio* : [Madrid, 22 de marzo de 1982] / Escuela Superior de Canto. — Madrid : la Escuela, 1982. — 35 p. : il. ; 22 cm.

D.L.M. 20071-1982.

ESPAÑA. DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS.

*Estampas : Cinco siglos de imagen impresa* : Salas del Palacio de Bibliotecas y Museos ... Madrid, diciembre 1981-febrero 1982 / Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. — Madrid : Subdirección General de Museos, 1981. — 293 p. : il. ; 25 × 31 cm.

EXPECTATIVAS

*Expectativas sobre el futuro.* — Madrid : Cruz Roja Española, Servicio de Publicaciones, 1982. — 160 p. ; 21 cm.

D.L.M. 39265-1982. — ISBN 84-300-8247-6.

EXPOSICION CONMEMORATIVA DE SANTA TERESA DE JESUS, 1581-1981. SORIA.

*Exposición conmemorativa de Santa Teresa de Jesús (Soria, 1581-1981) ... Catálogo* / redactado por la Biblioteca Pública de Soria, organizadora de la exposición ... del 27 de mayo al 7 de junio ... Sala de Exposiciones «Casa de Cultura» de Soria. — Soria : Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, D.L. 1981. — 23 p. ; 24 cm.

D.L.BU. 211-1981.

FALCON MARQUEZ, TEODORO.

*La Catedral de Sevilla : (Estudio arquitectónico)* / Teodoro Falcón Márquez. — Sevilla : Ayuntamiento, Diputación Provincial, 1980 imp. — 175 p. con 1 h. pleg. : il. ; 24 cm. — (Sección Arte : Serie 1.<sup>a</sup> ; n.º 14. — Indices.

D.L.SE. 330-1980. — ISBN 84-500-4117-1.

FERNANDEZ LUQUE, MANUEL.

*Dibujos de Luque : expresionismo español* : [Goya-2 Galería de Arte, Valencia, del 18 de enero al 5 de febrero de 1902]. — Valencia : la Galería, 1982. — 32 h. : principalmente il. ; 33 cm.

D.L.V. 24-1982.

FONTANA, LUCIO.

*Lucio Fontana* : Palacio de Velázquez (Parque del Retiro), Madrid, abril-junio 1982. — Madrid : Subdirección General de Artes Plásticas, 1982. — 147 p. : principalmente il. neg. y col. ; 28 cm. — (Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas).

D.L.M. 11710-1982.

FUEYO ALVAREZ, JESÚS FLORENTINO.

*Eclipse de la historia* : discurso leído el día 6 de octubre de 1981 ... / por ... D. Jesús Florentino Fueyo Alvarez ; y discurso de contestación ... D. Manuel Fraga

Iribarne. — Madrid : Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1981. — 95 p. ; 24 cm.

D.L.M. 31540-1981.—ISBN 84-7296-261-X.

CODED ECHEVERRÍA, FEDERICO.

[*La ciencia en el desenlace de la última guerra mundial*] : discurso inaugural del año académico 1981-1982, leído en la sesión celebrada el día 28 de octubre de 1981 / por el Académico numerario Excmo. Sr. D. Federico Goded Echeverría. — Madrid : Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1981. — 18 p. ; 27 cm.

D.L.M. 84.943-1981 — ISBN 84-600-2480-X

GRUPO EDELWEISS. BURGOS.

*30 años de exploraciones (1951-1980)* : Memoria / del Grupo Edelweiss. — Burgos : Diputación Provincial, 1982. — 194 p. : il. neg. y col. ; 24 cm.

D.L.BU. 237-1982.

HERNANDEZ GIL, ANTONIO.

*En torno al concepto de la obligación* : discurso leído el día 16 de noviembre de 1981, en la sesión inaugural del curso 1981-1982 / por el Excmo. Sr. D. Antonio Hernández Gil ... — Madrid : Real Academia de Jurisprudencia y Legislación, 1981. — 63 p. ; 24 cm.

D.L.M. 38454-1981.

HERNANDEZ MORALES, ANGEL.

*La cripta de la catedral de Santander* / Angel Hernández Morales. — Santander : Colegio Oficial de Arquitectos, 1958. — 143 p. : il., 2 plan. pleg. ; 22 cm.

HERNANDEZ MORALES, ANGEL.

*Iglesia de Helguera (Molledo, Santander)* / Angel Hernández Morales. — Madrid : Maestre, 1961. — P. 255-261 : il. ; 24 cm. — Es tirada aparte del *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. CXLVIII, cuaderno II.

HERNANDEZ MORALES, ANGEL.

*Julióbriga ciudad romana en Cantabria* / A. Hernández Morales ... — Santander : Diputación Provincial, Centro de Estudios Montañeses, 1946. — 130 p. : il. ; 22 cm.

HISTORIA

*Historia de la ciencia árabe.* — Madrid : Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1981. — 199 p. ; 24 cm. — Curso de conferencias desarrolladas entre los días 15 de enero y 12 de febrero de 1980.

D.L.B. 27524-1981. — ISBN 84-600-2370-2.

INCISA DELLA ROCCHETTA, GIOVANNI  
MARCHESE DI.

*La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca* / Giovanni Incisa della Rocchetta. — Roma : l'Accademia, 1979. — 300 p. : il. ; 28 cm. — (Studi e Cataloghi ; 4).

INSTITUTO DE ESPAÑA. MADRID.

Sesión conmemorativa de su fundación, celebrada el día 25 de enero de 1982... / Instituto de España. — Madrid : el Instituto, 1982. — 61 p. ; 24 cm.

Contiene: *Resumen de las actividades ... El concepto institucional del derecho, según Roca Sastre* / por ... D. Miguel Casals Coldecarrera ... *Proyección de Roca Sastre en el derecho de sucesiones* / por ... D. Juan Vallet de Goytisolo ... *Palabras de homenaje a un gran jurista* / por ... D. Antonio Hernández Gil...

D.L.M. 14237-1982.

INSTITUTO DE ESTUDIOS MANCHEGOS.  
CIUDAD REAL.

*Homenaje a Quevedo.* — Ciudad Real : el Instituto, 1981 imp. — XVIII, 154 p. ; 22 cm. — (Memoria de la Reunión Plenaria de Institutos Locales).

D.L.CR. 1026-1981. — ISBN 84-00-04936-5.

INSTITUTO DE INFORMACION CIENTIFICA DE LA IGLESIA ESPAÑOLA. MADRID.

*Catálogo colectivo de las bibliotecas de centros de estudios eclesiásticos de España : Sección de Revistas* / Instituto de Información Científica de la Iglesia Española (IDICIE).—Madrid : Ministerio de Cultura, Subdirección General de Bibliotecas, Instituto Bibliográfico Hispánico, 1982.—V. ; 30 cm.—T. I.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADISTICA. MADRID.

*Proyecto del censo de locales 1980* / Instituto Nacional de Estadística.—Madrid : el Instituto, 1981.—153 p. ; 24 cm.

D.L.M. 24861-1981.

JOVER ZAMORA, JOSÉ MARÍA.

*La imagen de la primera República en la España de la Restauración* : discurso leído el día 28 de marzo de 1982 / en el acto de su recepción pública por el Excmo. Sr. D. José María Jover Zamora ; y contestación del Excmo. Sr. D. José Antonio Maravall Casesnoves.—Madrid : Real Academia de la Historia, 1982.—153 p. ; 23 cm.

LAMA, JESÚS ANGEL DE LA.

*El órgano en Valladolid y su provincia : catalogación y estudio* / Jesús Angel de la Lama, S. J.—Valladolid : Caja de Ahorros Provincial, 1982.—526 p. : il., 8 lám. ; 25 cm.

D.L.VA. 568-1981.—ISBN 84-500-5096-0.

LAROUSSE.

*Dictionnaire moderne français-espagnol, [espagnol-français]* / par Ramón García Pelayo y Gross ... et Jean Testas ...—París : Larousse, 1981.—2 t. en 1 v. ; 24 cm.—(Collection Saturne).

D.L. 1967.—3.º—N.º 27821.

LAU, PAU.

*Pau Lau* : Antología didáctica-Obra plástica, 1957-1982 : [Caja de Ahorros de Alicante y Murcia], Sala de Exposiciones, del 6 al 26 de mayo de 1982.—Alicante : la Caja, 1982.—6 h. : il. col. ; 23 cm.

D.L.A. 374-1982.

LEON TELLO, FRANCISCO JOSÉ.

*Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo XVIII* / Francisco José León Tello y María Virginia Sanz Sanz.—Madrid : Universidad Complutense, Departamento de Estética, 1981.—385 p. : il. ; 22 cm.

D.L.V. 2024-1981.—ISBN 84-600-2387-7.

LORENZO CRIADO, EMILIO.

*Utrum lingua an loquentes?* (Sobre las presuntas dolencias y carencias de nuestro idioma) : discurso leído el día 22 de noviembre de 1981 ... / por ... D. Emilio Lorenzo Criado ; y contestación ... D. Rafael Lapesa Melgar.—Madrid : Academia Española, 1981.—106 p. ; 22 cm.

D.L.M. 37580-1981.—ISBN 84-600-2467-9.

LUJAN MUÑOZ, LUIS.

*Tradiciones navideñas de Guatemala* / Luis Luján Muñoz.—[Guatemala] : Easo Central América, 1981 imp.—199 p. : il. neg. y col. ; 22 cm.—(Cuadernos de la tradición guatemalteca / Dir. Luis Luján Muñoz ; v. I).

LLORENS ARTIGAS, JOSEP.

*Josep Llorens Artigas* : Museo Español de Arte Contemporáneo, febrero 1982.—Madrid : Subdirección General de Artes Plásticas, 1981.—94 p. : il. neg. y col. ; 29 cm.—Publicación de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas y del Ayuntamiento de Barcelona.

D.L.B. 40943-1981.

MADRID, AYUNTAMIENTO.

*Artistas vascos entre el realismo y la figuración, 1970-1982* : Museo Municipal [exposición].— Madrid : Ayuntamiento, Delegación de Cultura, 1982.—235 p. : principalmente il. col. ; 32 cm.

D.L.M. 33057-1982.

MADRID, AYUNTAMIENTO.

*Escultura abstracta* : Museo Municipal [Madrid, 25 de junio-10 de julio 1982].— Madrid : Ayuntamiento, Delegación de Cultura, 1982.—126 h. : principalmente il. ; 22 × 22 cm.

D.L.M. 20846-1982.

MADRID, AYUNTAMIENTO.

*Homenaje a Vázquez Díaz* : Museo Municipal [Madrid, 25 de junio-10 de julio 1982].— Madrid : Ayuntamiento, Delegación de Cultura, 1982.—97 h. : principalmente il. neg. y col. ; 22 × 23 cm.

D.L.M. 20841-1982.

MALDONADO Y COCAT, RAMÓN JOSÉ.

*Almagro, Cabeza de la Orden y Campo de Calatrava* / Ramón José Maldonado y Cocat ... [fotos por Jorge Sánchez Lillo].— 3.ª ed. — Ciudad Real : Instituto de Estudios Manchegos, 1982.—122 p., 14 h. con lám., 2 plan. pleg. ; 22 cm.

D.L.CR. 273-1982.—ISBN 84-00-03751-0.

MANRIQUE DE LARA, JOSÉ GERARDO.

*Centenario de Juan Ramón Jiménez : cinco lecciones...* / José Gerardo Manrique de Lara.— Madrid : Instituto de España, 1982.—88 p., 1 lám. ; 24 cm.

D.L.M. 28799-1982.—ISBN 84-8559-25-8.

MARTINEZ BLASCO, TOMÁS y MANUEL.

*Las artes espaciales ...* / Tomás y Manuel Martínez Blasco.— Alicante : Instituto de Estudios Alicantinos, 1980.—154 p. : il. neg. y col. ; 28 cm.— (Serie II ; n.º 12).—V : la comunicación en el arte.

D.L.A. 201-1980.—ISBN 84-00-04580-7.

MARTINEZ CALVO, L.

*Diccionario español-ruso [ruso-español]* / L. Martínez Calvo.— Barcelona : Ramón Sopena, 1982.—2 v. ; 22 cm.

D.L.B. 26058-1975.—ISBN 84-303-0132-1.

MARTINEZ OROZCO, JOSEP.

*Salvament* : comèdia de mariners / Josep Martínez Orozco ; ilustracions de Batiste San Rock.— Altea [Alicante] : Grup Bernia, 1982.—35 p. : il. ; 26 cm.

D.L.V. 640-1982.—ISBN 84-300-6567-9.

MARTINEZ RIPOLL, ANTONIO.

*La casa de niñas y niños huérfanos y expósitos, de Murcia* / Antonio Martínez Ripoll.— Salamanca : C. H. M. E., 1972.—10 p. ; 25 cm.—Es tirada aparte de *Cuadernos de Historia de la Medicina Española*, XI, Salamanca, 1972.

MARTINEZ RIPOLL, ANTONIO.

*Catálogo de las pinturas de la antigua colección D'Estoup, de Murcia* / Antonio Martínez Ripoll.— Murcia : Universidad, Academia Alfonso X el Sabio, 1981 imp.—160 p., 41 h. con lám. ; 24 cm.

D.L.MU. 485-1981.—ISBN 84-600-2393-1.

MARTINEZ RIPOLL, ANTONIO.

*Urbanismo utópico dieciochesco : la nueva Plaza de la Alameda del Carmen en Murcia, por Jaime Bort* / Antonio Martínez Ripoll.— Murcia : Universidad, [1978?].— P. 297-324, 7 h. con lám. ; 25 cm.—Es tirada aparte de *Anales de la Universidad de Murcia, Filosofía y Letras*, v. XXXVI, núms. 3-4 (curso 1977-78).

MELGARES GUERRERO, JOSÉ ANTONIO.

*Museos de la Región de Murcia : nuestra cultura, nuestro turismo* / José Antonio Melgares Guerrero.— Murcia : Consejo Regional de Murcia, D.L. 1981.—55 p. : il. col. ; 22 cm.

D.L.MU. 452-81.

MOYA VALGAÑON, JOSÉ GABRIEL.

*El arte en la Rioja* / José Gabriel Moya Valgañón.—[Logroño] : Diputación de la Rioja, Unidad de Cultura, 1982.—80 p. : il. ; 17 cm.—(Colección de temas riojanos ; 8).—T. I : La Edad Media.

D.L.L.O. 467-1982.—ISBN 84-7359-160-7.

MUÑOZ, AURELIA.

*Aurelia Muñoz* : Palacio de Cristal del Retiro, Madrid, abril-mayo 1982 / Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas.—Madrid : la Dirección General, 1982.—34 p. : il. ; 35 cm.

D.L.M. 12304-1982.

MURCIA, AYUNTAMIENTO. Comisión de Cultura y Festejos.

*Murcia, 280 años* : Sala Municipal de Exposiciones, 2 de septiembre a 17 de septiembre 1972 ; catálogo de la exposición : textos de Cristóbal Belda Navarro.—Murcia : Ayuntamiento, Comisión de Cultura y Festejos, 1972.—26 h. : il. ; 17 × 23 cm.—Exposición organizada con motivo de la feria de septiembre de 1972.

D.L.MU. 276-1972.

MURILLO, BARTOLOMÉ ESTEBAN.

*Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682]* : Museo del Prado, Madrid, 8 de octubre-12 de diciembre 1972 ; Royal Academy of Arts, Londres, 15 de enero-27 de marzo 1983.—Madrid : Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Fundación Juan March, 1982.—318 p. : principalmente il. neg. y col. ; 28 cm.

D.L.M. 29855-1982.—ISBN 84-7075-249-9.

NICOLINI, ALBERTO.

*Jujuy y la Quebrada de Humahuaca* / Alberto Nicolini.—[Buenos Aires] : Academia Nacional de Bellas Artes, 1981.—105 p. : il. ; 27 cm.—(Estudios de Arte Argentino ; 1).

OLIVERAS GUART, ANGEL.

*Guía de Aranjuez, historia, palacios-museos y jardines* / Angel Oliveras Guart.—Madrid : Patrimonio Nacional, 1972.—218 p. : il. col. ; 18 cm.—(Guías turísticas Patrimonio Nacional).

D.L.B. 31549-XIV.

ORTEGA, JOSÉ G.

*José G. Ortega : grabador* [Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Sala de Exposiciones, Alicante, abril-mayo 1982].—Alicante : la Caja, 1982.—6 h. : il. neg. y col. ; 22 × 22 cm.

D.L.A. 251-1982.

ORTIZ JUAREZ, DIONISIO.

*Catálogo del Archivo Histórico del Gremio de Plateros de Córdoba* / por Dionisio Ortiz Juárez.—Córdoba : Academia, 1980.—P. 127-185 ; 25 cm.—Es tirada aparte del *Boletín de la Real Academia*, año L, 1980, núm. 101.

ORTOLA, MARÍA ANTONIA.

*El Castillo de la Mota de Medina del Campo* / M.<sup>a</sup> Antonia Ortola.—Madrid : Ministerio de Cultura, Junta Coordinadora de Actividades y Establecimientos Culturales, 1982.—39 p. : il. col. ; 19 cm.

D.L.M. 4097-1982.—ISBN 84-276-0565-X.

PAUL-ZINSERLING, VERENA.

*Sammlung antiker Kleinkunst* / Verena Paul-Zinserling.—Jena : Friedrich-Schiller.—Universität, 1981.—101 p. : il. neg. y col. ; 21 cm.

PELAY OROZCO, MIGUEL.

*Música sembrada : Orfeón donostiarra : su historia-Bere Kondaira (1897-1978)* / Miguel Pelay Orozco ; prólogo de J. Ignacio Tellechea Idígoras.—San Sebastián : Sociedad Guipuzcoana de Ed. y Pub., 1980.—417 p. : il. ; 25 cm.—(Colección

Izurun ; n.º 4). — Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián.  
D.L.S.S. 478-1980. — ISBN 84-7123-070-7.

PEREZGIL, JOSÉ.

*Oleos de Pérezgil 1982* : Salón Cano ..., Madrid, del 10 al 30 de mayo de 1982. — [Madrid] : el Salón, 1982. — 12 h. : il. neg. y col. ; 16 × 22 cm.  
D.L.A. 311-1982.

PEREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO.

*Evocación del «Recuerdo de Soria» (1881-1906)* / José Antonio Pérez-Rioja. — Soria : Centro de Estudios Sorianos, 1981. — P. 277-283 ; 24 cm. — Es tirada aparte de *Celtiberia*, núm. 62. R-9472

PEREZ-RIOJA, JOSÉ ANTONIO.

*Homenaje a Benito y Juan Antonio Gaya Nuño ...* / José Antonio Pérez-Rioja. — Soria : Centro de Estudios Sorianos, 1981. — P. 333-336 ; 24 cm. — Es tirada aparte de *Celtiberia*, núm. 62.

PICASSO, PABLO.

*Picasso y los toros ...* Museo de Bellas Artes, Málaga, octubre-diciembre 1981. — Madrid : Subdirección General de Artes Plásticas, 1981. — 82 p. : principalmente il. neg. y col. ; 25 cm. — (Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas).  
D.L. 3235-1981.

PORRES MARTÍN-CLETO, JULIO.

*Santa María de Piedraescrita* / Julio Porres Martín-Cleto. — Toledo : Toletum, 1982 imp. — 12 p. : il. ; 25 cm. — Es tirada aparte de *Toletum*, n.º 12.

PREMIO CACERES DE PINTURA. II. 1981.

*Premio Cáceres 1981* : Cáceres, Casa de los Caballos, 12 de diciembre 1981-31 de enero 1982 / Diputación Provincial. — Cá-

ceres : la Diputación, Institución Cultural «El Bronicense», 1981. — 4 h., 23 lám. ; 22 cm.

D.L.M. 41839-1981.

QUERO, JOSÉ.

*Quero : óleos, acrílicos y dibujos-collages* : [Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Sala de Exposiciones, del 13 de noviembre al 10 de diciembre de 1981]. — Alicante : la Caja, [1981]. — 4 h., 8 h. con lám. neg. y col. ; 22 × 22 cm.

RAFOLS CASAMADA, ALBERT.

*Ráfols Casamada : Premio Nacional de Artes Plásticas 1980* : Palacio de Velázquez, marzo-abril 1981. — Madrid : Subdirección General de Artes Plásticas, D.L. 1981. — 16 h. : principalmente il. neg. y col. ; 29 cm. — (Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas).  
D.L.M. 6010-1981.

RAMIREZ DURO, DIEGO.

*Evolución de la investigación operativa* : lección inaugural del curso 1981-82 / por el Dr. D. Diego Ramírez Duro ... — Pamplona : Universidad de Navarra, 1981. — 31 p. ; 27 cm.  
D.L.NA. 869-1981.

REPertoire

*Repertoire des Theses de Doctorat = Repertorium van de Doctorale Proefschriften 1978-1979.* — Bruxelles : Ministère des Affaires Etrangères, [1980]. — 319 p. ; 21 cm.

RETO

*El reto de la energía : programas de actuación en curso* / editado por Mohammad W. Khouja. — Londres [etc.] : Longman, 1981. — 139 p. ; 22 cm. — (Recursos energéticos y programas de actuación en Oriente Medio y África del Norte).  
ISBN 0-582-78333-X.

RODRIGUEZ-AGUILERA, CESÁREO.

*L'art catalá contemporani* / Cesáreo Rodríguez-Aguilera ; traducció Josep Alemany. — Barcelona : Cotal, 1982. — 203 p. : il. ; 19 cm. — (Col·lecció «L'autor i l'obra» ; n.º 8). — Tít. orig. : *El arte catalán contemporáneo*.

D.L.B. 13978-1982. — ISBN 84-7310-051-4.

RUBIO, CONSUELO.

*El Canto : estética, teoría, interpretación* / Consuelo Rubio de Uscatescu. — Reus, 1982. — 198 p., XXX p. con lám. ; 21 cm.

D.L.M. 1696-1982. — ISBN 84-290-1273-7.

SANCHEZ, JOSÉ LUIS.

*José Luis Sánchez : casi treinta años de oficio de escultor* : [Palacio de Cristal del Parque del Retiro de Madrid, marzo-abril 1981]. — Madrid : Subdirección General de Artes Plásticas, 1981. — 140 p. : principalmente il. ; 25 cm.

D.L.M. 5784-1981.

SANCHEZ, JOSÉ LUIS.

*José Luis Sánchez* : Galería de Exposiciones Banco de Granada, marzo-abril 1976. — Granada : el Banco, 1976. — 52 p. : il. neg. y col. ; 22 cm.

D.L.M. 3296-1976.

SANCHEZ, JOSÉ LUIS.

*José Luis Sánchez*. — Paris : Artcurial, [1978]. — 12 h. : principalmente il. ; 20 × 20 cm. — Catálogo editado con motivo de la exposición de Sánchez en Artcurial, Paris, abril 1978.

SAN ROMAN, FRANCISCO DE BORJA DE.

*El Greco en Toledo : Vida y obra de Domenico Theotocópuli* / Francisco de Borja de San Román. — Toledo : Zocodover, 1982. — XX, 431 p. : il. ; 23 cm.

D.L.TO. 604-1982. — ISBN 84-85996-16-X.

SANZ, MARÍA JESÚS.

*Juan Laureano de Pina* / María Jesús Sanz. — Sevilla : Diputación Provincial, 1981. — 182 p. : il. neg. y col. ; 19 cm. — (Arte Hispalense ; 26).

D.L.SE. 451-1981. — ISBN 84-500-5077-4.

SERRANO, PABLO.

*Pablo Serrano : Anti-Pieta*. — Antwerp : Vrienden van de Koninklijke voor Schone Kunsten, D.L. 1980. — 19 p. : principalmente il. ; 40 cm. — Ed. poliglota.

D. 1980-411-4.

SLABY, RODOLFO J.

*Diccionario de las lenguas española y alemana* / por el Dr. Rodolfo J. Slaby ... Rodolfo Grossmann ... — 4.ª ed., rev. y amp. / por José Manuel Banzo y Saenz de Miera ... — Barcelona : Herder, 1980-81. — 2 v. ; 25 cm. — El 2.º t., publicado en 1980, es de la 5.ª ed., amp. y rev. por Carlos Illig.

D.L.B. 3920-1981. — ISBN 84-252-0835-0.

TEATRO

*Teatro musical de Calderón* / estudio, transcripción y realización del acompañamiento por Miguel Querol Gavaldá ... — Barcelona : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1981. — 1982 p. : principalmente mús. ; 33 cm. — (Monumentos de la música española ; 39 : Música barroca española ; 6).

D.L.B. 9952-1981. — ISBN 84-00-04796-6.

TORRES, CAROLA.

*Carola Torres : Premio Nacional de Artes Plásticas 1980* : Palacio de Velázquez, marzo-abril 1981. — Madrid : Subdirección General de Artes Plásticas, D.L. 1981. — 16 h. : principalmente il. ; 29 cm. — (Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas).

D.L.M. 6010-1981.

TRAPIELLO, ANDRÉS.

*José Luis Sánchez : El rescate de los signos / Andrés Trapiello.*— Madrid : Rayuela, 1976.— 198 p. : il. neg. y col. ; 24 cm.— (Colección arte / testimonio ; 3).

D.L.M. 24651-1976.— ISBN 84-85253-09-4.

UGONIA, GIUSEPPE.

*Giuseppe Ugonia : disegni, litografie, illustrazioni nelle collezioni del Gabinete delle stampe :* Roma-Villa della Farnesina alla Lungara, 27 novembre-31 dicembre 1981 / a cura di Federica Di Costro.— Roma : De Luca, cop. 1981.— 120 p. : il. neg. y col. ; 21 x 21 cm.

UNIVERSIDAD DE NAVARRA. PAMPLONA.

*Apertura de curso 1981-82 /* Universidad de Navarra.— Pamplona : la Universidad, D.L. 1981.— 63 p. ; 27 cm.— Contiene : Memoria del curso 1980-81, leída por el Secretario General D. Jaime Nubiola.

D.L.NA. 903-1981.

UNIVERSIDAD DE SEVILLA, FACULTAD DE GEOGRAFÍA.

*Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz /* Universidad de Sevilla, Facultad de Geografía e Historia.— Sevilla : la Universidad, 1982.— V : il ; 25 cm. T. I.

D.L.CA. 494-1982.— ISBN 84-7405-232-7.

VALERIANI, ENRICO.

*Del Bebbio /* Enrico Valeriani.— Roma : Editalia, cop. 1976.— 16 p., 31 p. con lám. ; 24 cm.— (Accademici di San Luca ; 8).

VALSECCHI, MARCO.

*Casorati /* Marco Valsecchi.— Roma : Editalia, cop. 1977.— 17 p., 33 p. con lám. ; 24 cm.— (Accademici di San Luca ; 11).

VALSECCHI, MARCO.

*Ciaro /* Marco Valsecchi.— Roma : Editalia, cop. 1977.— 16 p., 31 p. con lám. ; 24 cm.— (Accademici di San Luca ; 14).

VALLS, XAVIER.

*Xavier Valls :* Salas de Exposiciones de la Subdirección General de Artes Plásticas, Madrid, marzo-abril 1982 / Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas.— Madrid : la Subdirección General, 1982.— 78 p. : il. neg. y col. ; 25 cm.

D.L.M. 7458-1982.

VAÑO SILVESTRE, RAFAEL.

*Protección legal de conjuntos histórico-artísticos : (su aplicación a Ubeda y Baeza) :* discurso de ingreso en el I.E.G / del Consejero ... D. Rafael Vaño Silvestre.— Jaén : Instituto de Estudios Giennenses [etc.], 1980 imp.— 57 p., 8 lám., 3 plan. pleg. ; 24 cm.

D.L.J. 489-1980.— ISBN 84-00-04632-3.

VAQUERO, JOAQUÍN.

*La obra integradora de Joaquín Vaquero en Asturias.*— Oviedo : Delegación de Asturias del Colegio Oficial de Arquitectos de León y Asturias, 1980.— 47 p. : principalmente il. neg. y col. ; 30 cm.— Precede al título : *Arquitectura-Arte-Ingeniería.*

D.L.O. 2418-1980.

VAQUERO, JOAQUÍN.

*Vaquero : Exposición Antológica 1920-1980 :* Museo de Bellas Artes de Asturias [nov. 1980, Palacio de Velarde].— Oviedo : el Museo, [1980].— 12 h. : principalmente il. neg. y col. ; 25 cm.— Exposición patrocinada por la Universidad Literaria de Oviedo.

PUBLICACIONES DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO

|  | PTAS. |   | PTAS. |
|--|-------|---|-------|
| J. A. CEÁN BERMÚDEZ, <i>Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España</i> , Madrid, 1800. 6 tomos. Reimpresión en facsímil, Madrid, 1965 ... .. | 1.000 | <i>Indice de los años 1907-1977 del BOLETIN de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando</i> , por Sofia Dieguez Patao. Prólogo del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, 1978 ... ..  | 1.000 |
| ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ, <i>Inventario de las pinturas</i> , Madrid, 1964 ... ..  | 150   | <i>Libro de diferentes pensamientos unos imbratados y otros delineados por Diego de Villanueva, año de 1754</i> . Reproducción en facsímil y color, con Introducción, resumen biográfico y notas a las láminas por Thomas F. Reese, 1979 ... .. | 2.000 |
| ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ, <i>Veintiséis dibujos boloñeses y romanos del siglo XVII</i> , Madrid, 1965 ... ..   | 150   | DIEGO DE VILLANUEVA, <i>Colección de diferentes papeles críticos de arquitectura, Valencia, Benito Monfort, 1766</i> . Reproducción en facsímil con una <i>Noticia</i> del Excmo. Sr. D. Luis Moya, 1979 ... ..                                 | 1.000 |
| VÍCTOR MANUEL NIETO ALCAIDE, <i>Carlo Maratti. Cuarenta y tres dibujos de tema religioso</i> , Madrid, 1965 ... ..   | 150   | LUIS CERVERA VERA, <i>Indices de la obra Noticias de los Arquitectos y arquitectura de España de E. Llaguno y J. A. Ceán Bermúdez</i> , 1979. 1.800   | 1.800 |
| DIEGO ANGULO IÑIGUEZ, <i>Cuarenta dibujos españoles</i> Madrid, 1966 ... ..  | 200   |   |       |
| ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ, <i>Catálogo de los dibujos</i> , Madrid, 1967 ... ..   | 350   |   |       |
| LUIS ALEGRE NÚÑEZ, <i>Catálogo de la Calcografía Nacional</i> , Madrid, 1968 ... ..  | 200   |   |       |

MUSEO DE PINTURA Y ESCULTURA

Provisionalmente, CALVO SOTELO, 20 - TELEFONO 276 2564

Abierto todo el año, de diez a una y media, excepto domingos y festivos.

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.

CALCOGRAFIA NACIONAL

Provisionalmente, CALVO SOTELO, 20 - TELEFONO 276 2573

Abierta todo el año, excepto domingos y festivos, de diez a una y media mañana y de tres a seis y media tarde. Venta al público de grabados originales.

TALLER DE VACIADOS

Pedidos en la Secretaría de la Real Academia

Provisionalmente, CALVO SOTELO, 20 - TELEFONO 276 2564

BIBLIOTECA Y ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA

Cerrada provisionalmente por obras.



