

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

PRIMER SEMESTRE DE 1983

NUM. 56

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

MADRID

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

DEPÓSITO LEGAL: M. 6264.—1958

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

PRIMER SEMESTRE DE 1983

NUM. 56

S U M A R I O

	PÁGINAS
ENRIQUE SEGURA: <i>Sobre un dibujo de Ortega</i>	5
HIPÓLITO HIDALGO DE CAVIEDES: <i>El pintor frente a su obra</i>	9
LUIS CERVERA VERA: <i>La ciudad ideal de Aristóteles</i>	21
ANTONIO FERNÁNDEZ-CID: <i>Arturo Rubinstein, un pianista para la Historia. Memoria de Joaquín Turina en nuestra Academia</i>	49
PABLO SERRANO AGUILAR: <i>Discurso pronunciado en la Universidad de Zaragoza en la investidura de Doctor «Honoris Causa»</i>	55
ADOLFO CASTILLO GENZOR: <i>Historia viva de los descendientes de Velázquez en las Casas Reales de Europa</i>	67
JUAN BASSEGODA NONELL: <i>Arquitectura neoclásica de Barcelona. El pórtico del convento de Carmelitas</i>	71
ANTONIO DE LA BANDA Y VARGAS: <i>Un busto de Isabel II, obra de Piquer, en Cádiz</i>	81
GUILLERMO YÁÑEZ PARAREDA: <i>La perspectiva curvilínea en la arquitectura (Con una nota sobre las curvaturas en los templos griegos)</i>	89
ENRIQUE CAMPUZANO RUIZ: <i>Los dibujos italianos de la Colección Cossío en la casa de Tudanca (Cantabria)</i>	99
PILAR DE MIGUEL EGEA: <i>Juan Antonio de Ribera, pintor neoclásico</i>	155
MARÍA VICTORIA CHICO PICAZA: <i>Una nueva iconografía trinitaria en el «Códice rico de las cantigas de Alfonso X el Sabio» (Escorial, t. I, 1).</i>	185
BONIFACIO LÁZARO LOZANO: <i>El espíritu de Eugenio Hermoso en su obra.</i>	213
ACADEMICORUM CURRICULA:	
<i>Excmo. Sr. D. Luis Moya Blanco</i>	225
<i>Excmo. Sr. D. Enrique Segura</i>	237
CRÓNICA DE LA ACADEMIA	255
BIBLIOGRAFÍA	269
	283

SOBRE UN DIBUJO DE ORTEGA

POR

ENRIQUE SEGURA



EN mi ya lejana adolescencia tuve la fibre de leer de forma desmedida, me pasaba noches enteras con los libros entre las manos, tengo que confesar que muchos de ellos no debidamente comprendidos por mi dureza de mollera o mi temprana edad. Entre las obras que intenté leer varias veces, sin poder entender a fondo, fue la *Divina Comedia*, sin embargo, lo que me deleitaba más eran sus ilustraciones, grabados de Gustavo Doré, magníficos.

En esta etapa de mi vida tuve ocasión de, entre mis autores preferidos, leer casi toda la obra de Pío Baroja; era el que más comprendía, no sé por qué. Después algunos escritores franceses y por supuesto muchos españoles, entre ellos Orte; recuerdo tuve que hacer grandes esfuerzos para poder asimilar algo. Hoy, cuando lo he vuelto a leer, me he asustado de mi osadía. Ahora pienso que fue bueno este atrevimiento, lástima que aquel cúmulo de conocimientos no fuera asimilado debidamente, pero quizá algo quedó.

Ya en mi juventud, salí por primera vez de mi tierra, pensionado por la Diputación, al extranjero. Después de algún tiempo en París, regresé a España y me afiqué en Madrid, año 1931. Fueron años muy difíciles, porque, como es sabido, la Administración paga tarde y mal, así es que tuve que realizar para poder subsistir dibujos en numerosos periódicos, la mayoría de ellos retratos.

En mi quehacer de ilustrador de periódicos tuve encargos para hacer casi todos los personajes importantes. Por este motivo traté con infinidad de ellos y así surgió la realización de este dibujo. Creo que la edad de Ortega, por entonces, sería alrededor de unos cincuenta años, yo tenía veinticuatro.

Era hombre de mirada profunda, ante la cual me sentía disminuido, en mi caso con razón. Sin embargo, ante Ramón Gómez de la Serna, al que

también retraté, no sentí esa sensación extraña de superioridad del personaje, Ramón era otra cosa, no sé, más asequible, no sentía ante él tanto distanciamiento, era más próximo, más comunicativo. Observé, cuando éste posaba, que arrojaba las cerillas al suelo habiendo sobre la mesa un gran cenicero, haciéndome pensar si no sería una reacción inconsciente por falta de adaptación al marco lujoso donde realicé el retrato; fue en el Hotel Ritz. Su mundo era otro, casi siempre entre cachibaches.

Eran dos polos opuestos, Ortega estaba siempre atildado, con gran corrección en el atuendo, no exento de alguna coquetería al cruzar el cabello de un lado a otro para ocultar en parte su despejado cráneo. Esto me hacía pensar por qué la mayoría de estos pensadores profundos no han podido superar lo que pudieran parecer ante los demás o ante ellos mismos.

Hoy en día veo que florecen las barbas apostólicas y me pregunto para qué, para diferenciarse de los demás, por estética, seguir la moda. Pienso que lo importante es lo que se realiza, porque al fin y al cabo es lo perdurable, la obra, la imagen es lo efímero. Pido perdón por esta pedantería, porque grandes monstruos del saber como Velázquez, Quevedo, Lope de Vega y Cervantes también iban a la moda, luego esto justifica mi tremenda equivocación, porque se puede tener cierta coquetería, estar a la moda y ser un genio.

Por cierto, he dicho "genio", palabra empleada hoy con gran frecuencia en contemporáneos. No sé si estaré también equivocado en esto, creo que este calificativo tiene que pasar por el tamiz del tiempo, cuando la obra se quede sola, libre de pasiones y otras influencias que la arropan. Si pudiéramos levantar la cabeza después de hecha esta criba y ver el resultado, creo que del susto nos volveríamos a poner horizontal rápidamente. Queramos o no esto va a suceder, aunque no tengan algunos la intención de que su obra perdure. Por otro lado, según van las cosas en el mundo, puede ser que algún día la ciencia y las circunstancias hagan alguna de las suyas y no quede nada de nada, sólo un profundo silencio y con un poco de suerte es posible que sobreviva un inquieto jilguerillo lanzando sus alegres trinos sobre una pequeña rama de jaramago. No hay que perder nunca la esperanza.

EL PINTOR FRENTE A SU OBRA

POR

HIPOLITO HIDALGO DE CAVIEDES

ESTE ensayo, especie de confesión pública, conseguiría lo que se propone si acertara a descubrir lo más íntimo y auténtico que habita dentro del artista desde el desconocido y vago momento de la concepción de la idea y desde mi particular observatorio interior.

Querría evitar, ante todo, cualquier afirmación dogmática.

Entre todas las actividades del espíritu, es sin duda el Arte en general y la pintura en particular, la que se caracteriza por su mayor independencia. No sólo en su expresión exterior, en cuanto creación busca el independizarse de su entorno en razón del motivo, de la escala de la forma y el color, sino que brota del subconsciente autónomo del artista al que está sometida su voluntad creadora.

El artista es como una esponja y así, al contacto con el mundo exterior, queda preñado de mundos para él inéditos que, tras un proceso de elaboración interna, van pasando de su ser al pincel y de éste al plano en que quedan plasmados para siempre. Parecido al misterio del amor, la motivación puede ser en casos banal, la gestación larga y el alumbramiento fácil y breve.

Tanto es así que, observando como el consciente y el subconsciente van cada uno por su lado, ocurre que, mientras algunos artistas pintan pensando que están creando obras sublimes, otros piensan en cosas banales o ajenas en tanto su subconsciente, sin saber por qué, va adecuando los elementos en el camino, a veces, de la sublimidad.

Pero esta fuerza interior del subconsciente que nos hace a los artistas espectadores insobornables de nuestras propias obras, no excluye que el

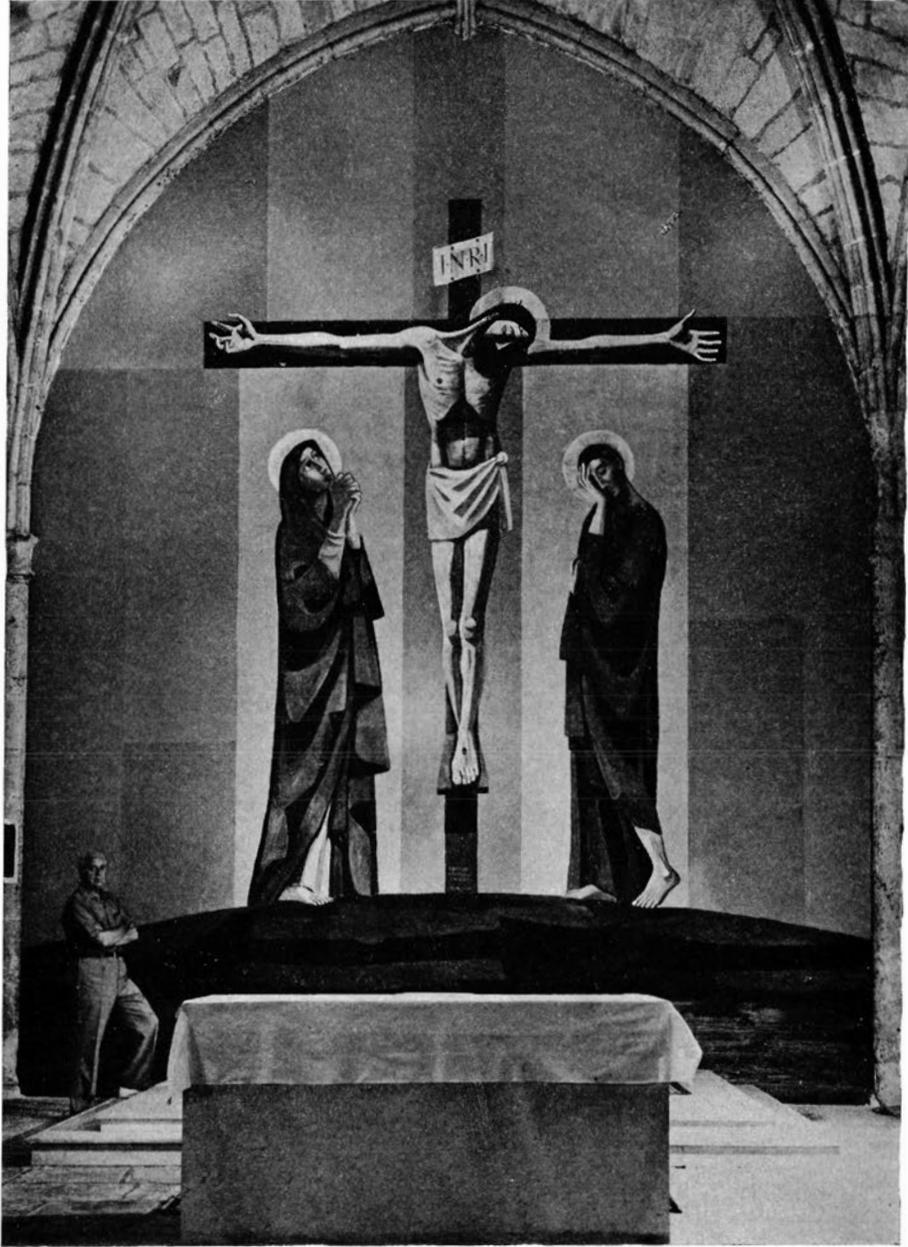
artista viva con los ojos abiertos a la realidad que le nutre de vivencias que se van acumulando y haciéndose substancia, es decir, materia subjetiva que es generadora de belleza. Con los ojos abiertos, aprende su oficio, ejercita su espíritu que se hace medio de expresión, maestría y dominio consciente de los materiales. El choque con un mundo exterior nuevo que desea poseer, es el que produce la obra de Arte, pero en todo caso, la *verdad* que él expresa, es una *verdad inventada*.

Para situarnos en un terreno más abierto y menos oscuro, saquemos la cabeza por fuera de ese misterioso mundo subconsciente y reduzcamos a una fórmula simple lo que define la personalidad del artista de todos los tiempos: creatividad, oficio e identificación con su lugar y su época.

Sujetos a estas tres dimensiones y dominando a veces una sobre las otras dos, las obras de los artistas de cada época y cada lugar, han evolucionado en su estética y en su temática destacando su escuela y formando dentro de ella su propia personalidad.

No se anunciaba ciertamente con pancartas y a toque de corneta el cambio de las ideas estéticas y existían períodos de transición, pero era tal la fuerza de la cultura, impuesta por razones religiosas, políticas o sociales, que se creaba un clima popular colectivo siendo cada época fiel a sí misma.

No se explicaría a un artista del siglo XII expresándose como un afresquista clásico romano, ni a un pintor del XV recreando formas románicas o uno del XVI pintando figuras góticas y así sucesivamente. El Renacimiento fue un renacer colectivo de la cultura, no una imitación. La Catedral de León construye una torre nueva, de acuerdo con su época, totalmente distinta en estilo y tamaño de la románica ya existente. Miguel Angel en la Capilla Sixtina, como después los artistas del Barroco, simulan en sus frescos su propia arquitectura. *Masaccio, Masolino y Filipino Lippi, pintan en la Capilla Brancacci de Florencia sus maravillosos frescos renacentistas ignorando el estilo gótico en que el edificio estuvo construido. Cuando a fines del siglo XVIII se incendia intencionadamente la iglesia salvándose los frescos, estos están a punto de desaparecer por el desprecio que de ellos hacen los frailes del Carmine.* Entonces, de forma *totalmente autónoma*,



Iglesia de El Molar. Madrid.



Residencia particular Miramar. La Habana (Cuba).

sólo en consonancia con la arquitectura diciohesca de la restauración, surge la bóveda con un fresco barroco, dejando de buena o mala gana a la obra del quattrocento vivir su propia vida.

La figura humana en sí se ha deshumanizado varias veces y ha vuelto a recobrar su jerarquía. Después de la Edad Media en que, según la doctrina tomista, era un símbolo descarnado de pecado, a la exaltación renacentista como ideal de belleza, centro y unidad de todas las cosas. Ya alboraba el siglo xv, cuando algo tardíamente, Cenninno Cennini, discípulo de Agnolo Gaddi y por tanto discípulo indirecto del Giotto, escribía: "Ti voglio dare a lettera le misure dell'Uomo. Quelle della femina lascialo stare, perche non ha nessuna perfetta misura".

También el oficio ha incidido en los cambios experimentados por la estética. Desde la primitiva pintura al fresco a la tempera, de ésta a la invención del óleo por los hermanos Van Eyck y a todos los materiales modernos, han impuesto nuevas leyes, nuevas técnicas, nuevas calidades.

Mucho tenemos que agradecer y también que reprochar a aquel "siglo del vapor y del buen tono, ¡oh venturoso siglo xix!, o por mejor decir décimonono". Al decaer de él se produjo, en efecto, la más prodigiosa eclosión de las ideas estéticas. Explorando científicamente en los viejos maestros y rompiendo, solo exteriormente, todos los moldes nació el impresionismo, el cubismo, el expresionismo y todos los ismos que fueron dispersando sus semillas por el mundo. Esas semillas dieron sus frutos.

Pero del afán iconoclasta de cada escuela, subdivididas en individualidades, se produjo también un vacío. Cuando un artista no tiene nada que crear, se dedica a imitar lo que otros, siglos atrás, crearon.

No se hubieran podido concebir antes catedrales góticas de cemento, rascacielos de estilo plateresco, edificios mudéjares, sin que causas políticas, religiosas o étnicas los hubieran inspirado.

Inglaterra fue la pionera de la regresión. A la idea de Ruskin de que el gótico era el arte de su tiempo, se produjo el más suntuoso *pastiche* en el Parlamento de Londres y en las increíbles capillas victorianas del Windsor Castle.

Aparte de las artes plásticas, ha habido, no olvidemos, muy ilustres

arquitectos que aportaron ideas nuevas; geniales individualidades que no consiguieron crear una conciencia colectiva: Le Corbusier y Gropius; Lloyd Wright y Van Der Rohe; Poelzig, Pei y Sert, entre otros.

Toda esta revista demasiado simplista de la evolución de las artes, vagamente recordadas, presidía mis primeros años de pintor, que eran, casi, los primeros de mi existencia, cuando, no cumplidos aún los nueve años, unos amigos de mi padre se llevaron mis dibujos y acuarelas y con ellos hicieron mi primera exposición.

Trotamuseos, devorador de libros de arte en la biblioteca de mi padre, observador ilusionado de las experiencias cubistas, expresionistas, fui sensible a las influencias de mi tiempo pero nunca me adscribí a una sola de ellas.

Había los saludables e inevitables monstruos sagrados que nos persiguen y nos presiden. Nunca fue, creo, retrógrado ni apegado a los dogmas académicos y era mi propia fantasía juvenil la que guiaba mi mano.

Estudiante mediocre en el Bachillerato, vencido por la aridez de las matemáticas en Arquitectura por la que siempre sentí una vocación precoz, seguramente presente en la estructura de mis obras.

Alumno distante en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando donde una comunicación con el profesor era casi imposible, encontré esa estrecha relación en la Accademia delle Belle Arti de Florencia y luego en las Vereinigte Staatsschule de Berlín, becado por la Junta para Ampliación de Estudios para estudiar pintura mural.

Felice Carena y Galileo Chini en Italia, Otto Dannenberg, Hans Poelzig y los últimos supervivientes de la Bauhaus en Alemania, estimulaban mi trabajo. Pero quien guió mis pasos y me sometió a una concienzuda disciplina en el dibujo fue mi padre. A él y a mi madre en el ambiente culto en que nací debo mis ilusiones y mi devoción por la cosas del arte.

Eran aquellos años de mi primera adolescencia una época heroica e ilusionada, cuando en Madrid existía apenas una galería comercial de arte y el salón permanente del Círculo de Bellas Artes. Allí concurríamos con una misma ilusión los artistas de todas las tendencias estéticas de la generación a que pertenezco y que se ha llamado de forma algo arbitraria

la generación del 27. Joaquín Vaquero, José Frau, Francisco Bores, Angeles Santos, un largo etcétera, y, por encima de todos, Daniel Vázquez Díaz recién caído de los cielos de un mítico París. Se debatían los críticos tratando de descubrir y clasificar valores nuevos y se prodigaban los manifiestos Marinetti y Gino Severini.

Era mucho antes del 1927, y aún del 20, cuando en la Residencia de Estudiantes, en la habitación de Federico García Lorca, nos reuníamos en torno a su ingenio polifacético Dalí, Buñuel, el ciego Lasheras, etc., etc. Completan el cuadro de la época Ramón Gómez de la Serna, en Pombo, donde yo, testigo no siempre mudo, asistía aún con pantalón corto. De aquella tertulia salimos y formamos la nuestra propia en el Café de Platerías de la calle Mayor Eugenio Montes, César González Ruano, Pepe López Rubio, Guillermo de Torre, Federico Carlos Sainz de Robles, alguno más y yo.

No fueron del todo estériles las charlas de café, el cúmulo de ideas y de conocimientos que quedaron en el aire sin un editor que los recogiera en aquellas tertulias inolvidables de mi adolescencia. Con tan sabia compañía, mi vocación literaria iba al compás de la plástica y en un momento no sabía cual iba a dominar a la otra. Venció la pintura, pero de aquella época eran las revistas *Psiquis* y *Brisas*, ésta de Lorenzo de Villalonga, donde en mis artículos la letra y la línea dibujada se hermanaban.

Siempre consideré al hombre, al cuerpo humano, como centro, como unidad y protagonista de la idea. Al mismo tiempo y tomando la figura como elemento principal, necesitando grandes espacios para expresarme, me dediqué desde muy joven a la pintura mural.

También en la Historia, en el principio fue el muro. Desde que el pintor encontró la fórmula más noble para hacer duradera su pintura, esto es la técnica del fresco, cubrió los paramentos que quería animar de varias capas de un espeso mortero de cal y arena que al ir fraguando el hidróxido de calcio deja escapar el oxígeno y absorbe el ácido carbónico del aire. Este, al evaporarse el agua, forma una película de carbonato de calcio neutro, insoluble y duro, que hace la pintura prácticamente eterna.

Yo atribuyo en parte a esta inhalación de oxígeno que el pintor recibe,

a ese fresco olor a cal húmeda, la alegre prisa, la euforia y esa resistencia a la fatiga que le acompañan en sus largas horas de trabajo al transportar y recrear su idea en el área de intónaco preparada para cada día.

Los materiales empleados, la cal, la arena, el polvo de mármol, así como las herramientas, el palustre, la llana, la flota o fratás, contribuyen a crear la idea de que se está incorporando la obra de una manera definitiva a la arquitectura misma, fundida con materiales, trabajada con instrumentos que pertenecen a la construcción.

En nuestro tiempo, que todos los dogmas y principios han ido superándose y perdiendo vigencia, parece aún prevalecer, en textos y manifiestos, ciertas normas escolásticas sobre las que valdría la pena meditar. Se refieren al veto a sobrepasarse a dos limitaciones fundamentales: el concepto de la tercera dimensión y el concepto de la escala humana y la monumental.

Y, sin embargo, se ve a lo largo de la Historia que esa incorporación de la pintura a la arquitectura como idea-muro no se ha cumplido más que en lo que se refiere a los materiales. La obra, el artista, no ha podido someterse y se ha manifestado como un concepto cerrado en sí mismo, fundado en principios estéticos propios.

Desde el momento en que la pintura crea una ilusión figurativa o aun una idea abstracta sobre el muro, este empieza a perder su función como tal, ya que al transformarse en una vida que no es la suya está en cierto modo a punto de desaparecer.

El muro es un plano imaginario sobre el cual se proyectan las ideas. Cuando ese muro ya vive y se anima, nuestra vista ya no se detiene sobre su superficie, ni la considera en razón de armonía con las demás superficies constructivas, ya que nos es dado *penetrar* como el artista penetró en su nueva alma, a la cual ya no podrá renunciar.

El muro tiene ya su vida propia, independiente en escala y concepto de los demás elementos, sean arquitectónicos u ornamentales. Si la arquitectura ha ordenado los espacios y volúmenes para el más racional y bello modo de alojar la vida diaria, la luz, el aire, las temperaturas, los sonidos, los silencios, el deambular de los hombres, de los animales y las cosas, el pintor tiene en sus manos una magia distinta: la de crear espacios irrea-

les y alojar en ellos todas las formas, todas las geometrías, todos los colores, todos los seres que existen y los que no existen, todos los dioses, todos los sueños, toda la poesía.

Mucho se ha hablado de la incorporación de las artes, pero no puede existir incorporación sin servidumbre y esto estuvo patente en todas las obras de la antigüedad y actuales.

Imponiéndome a mí mismo estos principios, pasé acaso el mejor tiempo de mi vida pintando murales (actualmente ciento tres entre España y las Américas).

Siempre me apasionó sobre todas las cosas la figura humana y a ella sometí los demás elementos del cuadro. Yo no veo el paisaje más que como el fondo en el que me quiero situar o como una proyección de mí mismo, lo cual no le hace perder su propia jerarquía. Pienso que al pintar un árbol, sin proponérmelo, estoy pintando mi propio autorretrato.

Ortega, más específicamente, dice que "sólo se ven bien los paisajes cuando han sido fondo y escenario para el dramatismo de nuestro corazón". Y luego observa: "La ambición del artista es también salvar la vida que hemos vivido y que no podemos retener, devolviéndola hecha arte o más bien hecha uno mismo". Coincide, pues, Ortega en la honda raíz subjetiva que preside la obra de arte.

En el retrato ya incide un elemento distinto. En él existe una convivencia o un compromiso con un testigo presente y vivo que, ¡ay!, no es siempre mudo, y el artista, su obra, está en peligro de sufrir presiones como una doncella en trance de perder su virtud.

En el estudio, sobre un caballete, del fondo de un plano, empieza a nacer la imagen de un ser presente. Los seres reales cambian de lugar, de postura, están sujetos a una vida movible de colores, de luces y sombras, de ámbito, y progresivamente se van deteriorando y desaparecen. Pero si todo ser vivo tiene un destino limitado, este retrato, desde que nace, por el contrario, sí sirve para el fin que estuvo concebido, tiene su destino en la inmortalidad. Sobre él han de converger y de él han de irradiar un número de elementos indispensables que lo comunican con el espíritu del artista y entre éste y él ha de consolidarse su perpetuidad.

Para determinar esos elementos que actúan en la concepción del retrato, voy a servirme de la metáfora del espejo. En él buscamos una gratificación subjetiva que complemente la inmediata realidad objetiva de la imagen. Así está presente y latente el principio de “idea” y “objeto”. El espejo es el primer filtro que separa al ser en “objeto” y “sujeto” y el que hace posible una subjetividad renovada. Descartes considera que sólo es verdadero el propio sujeto al reflejarse en el espejo de su pensamiento.

Para cerrar el ciclo de esa subjetividad renovada necesitamos al menos la metáfora de los cinco espejos:

- 1.º El espejo en el cual la persona retratada busca reconocer sólo sus caracteres positivos, en suma, en el que su subconsciente hace coincidir lo que es con lo que quiere ser.
- 2.º El espejo en el que la familia, las personas cercanas al retratado, ven rasgos positivos o negativos que el sujeto desconoce.
- 3.º El espejo en el que ven reflejado al sujeto las personas distantes, no inmediatamente próximas a él, y que, fuera del campo subjetivo de la familia, lo identifican con otros grupos fisionómicos a los que acaso pertenece la familia sin saberlo.
- 4.º El espejo que perdura eternamente, en el que el ojo desinteresado, el ojo sensible del espectador que no conoció al sujeto, que no vivió en su lugar ni en su época, se encuentra con ese momento eternizado de la persona retratada y de la personalidad del artista. El espejo mágico que en la obra bella suscita el milagro de la “empatía” como el reencuentro con un amigo de toda la vida. Desde el mundo irreal del cuadro, “isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes, nos mira ahora el personaje que fue retratado hace acaso varios siglos como si fuera él ahora el espectador, fijando una mirada enigmática desde su alma compartida”.
- 5.º Finalmente este es el espejo reservado al artista. El espejo donde convergen las propiedades de los demás espejos, donde se funden

todos los elementos de la realidad tangible que el artista somete a la "idea" previamente sentida y concebida. La fusión del artista con este espejo es tal que, en mayor o menor grado, todo retrato es un autorretrato.

Todo queda ya reflejado en este quinto espejo donde el artista queda a solas con su idea. Es posible que del sujeto, de la persona retratada, recibamos su imagen fiel o acaso ya ni siquiera su forma, sino solamente lo que el artista ha guardado para sí como problema estético. El retrato no es ya a nuestros ojos, pues, un documento, sino una obra de arte.

Como se ve, el dilatado camino de la idea formal al alejarse de la realidad y al identificarse con el artista, da lugar a muchos caminos que se bifurcan y a una teoría general de la idea.

Por este camino que inicié, refiriéndome específicamente al retrato que es un género aparte sujeto a coacción al contar con un sujeto vivo, me vuelvo a encontrar con los otros temas de mi predilección que comenté al principio de este ensayo. Esto es: la inviolable independencia del artista al crear su obra que es a su vez una isla autónoma e independiente del ámbito que la rodea, si no quiere ser sólo un elemento decorativo de uso doméstico.

De un tema en otro voy tratando de mostrar lo que, sujeto a estos principios sumariamente comentados, hay en mis obras o al menos yo creo que hay en ellas.

"El espejo es nuestro maestro", decía Leonardo, y yo querría ahora acercarlo a mi propia obra, a mi propia vida, que ha sido llevada a rastras por ella.

Buscando lo real y huyendo de ello, el arte de mi tiempo, y yo con él, sigue golpeándose de un lado en otro como en una cámara de espejos donde la propia imagen se encuentra al huir de ella.

Ortega hace coincidir el espíritu idealista de Grecia con Don Quijote y el del realismo romano con Sancho Panza. Mientras el realismo se impresionamente con lo sensible como tal, el idealismo, que él condensa en el clasicismo helénico y en su representante Don Quijote, ve "lo que está

gobernado y corregido por el pensamiento y sólo tiene valor cuando asciende a símbolo de lo ideal”.

Yo creo que me encuentro equidistante de estas dos fuerzas, acaso por huir del arte melancólico de los surrealistas o acaso me identifico con el Renacimiento por lo que tiene de encontrarse de nuevo, de transcripción de una idea anterior o de la “idea como idea” que decía Goethe.

Esto lo veo en mis desnudos que pinto con frecuencia y deleite. Yo creo expresar en ellos no el retrato de una mujer desnuda, sino “la mujer” como síntesis de la más bella geografía del Universo. También pinto ángeles y no sería capaz de exclamar como Courbet: “Si queréis que os pinte un ángel, traedme uno vivo. La pintura es un arte de los ojos”.

Kennett Clark distingue de forma simplista los términos ingleses “naked” y “nude”.

De manera desordenada he tratado de descifrar y ordenar cómo mi obra se desarrolla.

Quisiera en síntesis ordenar también los avatares de cómo se desarrolló mi vida, que no supe conducir, sino que me dejé conducir por ella. Puedo considerarme afortunado y dar gracias al cielo por las cosas buenas y bellas que viví. No he sido, no soy, un forjador del destino ni un luchador. Sólo luché por encontrarme en mi arte y las otras luchas por el éxito me parecen pueriles.

No hablaré por eso de las pocas recompensas y premios que me otorgaron a lo largo de mi existencia. Hubo uno en la mitad de mi vida que me obligó mucho conmigo mismo por haber sido precedido en tan alta distinción por nombres tan consagrados como Derain, Matisse, Felipe Carena y Picasso: el Primer Premio Internacional del Carnegie Institute de Pittsburgh. Después de este acontecimiento, y no por placer, viajé por primera vez a América, donde permanecí veinticinco años, y de donde salí después, tampoco por placer, teniendo que abandonar todo menos mi familia.

Mi ilusión por la vida y el amor no me han abandonado nunca, quizá a causa de ese niño que los artistas llevamos dentro y que nos conduce a un destino faústico.

LA CIUDAD IDEAL DE ARISTOTELES *

POR

LUIS CERVERA VERA

* *Nos ocupamos de las ideas de Aristóteles acerca de su ciudad ideal en nuestro trabajo Sobre las ciudades ideales de Platón, Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, leído el 4 de abril de 1976, 57-66, en el cual, por su naturaleza, hubimos de prescindir de las notas. Considerando éstas necesarias para documentar aquel texto, y haberse agotado el mencionado Discurso, aquí lo reproducimos con su aparato documental.*

EN el tratado *Política*¹ expone Aristóteles² sus teorías acerca del mejor gobierno de la ciudad³, con el deliberado intento de que ellas *permitan* el desarrollo de la vida espiritual hacia la virtud⁴, como *posibilidad* para conseguir en una meta final la felicidad del individuo⁵; todo ello en “pro-vecho de la comunidad”⁶. Estos hombres perfeccionados serán los que habiten su ciudad ideal, concebida como “la comunidad de familias y aldeas en una vida perfecta y suficiente”, lo que a “juicio” de Aristóteles representa “la vida feliz y buena”⁷; y describe las “condiciones ideales” que, según él, deberá reunir aquella ciudad, “ninguna de las cuales”, añade, son imposibles de alcanzar⁸.

Considera “los elementos sin los cuales la ciudad no podría existir”, ya que ellos son necesarios para lograr su autarquía y cumplir su función, enumerándolos en los siguientes seis servicios o funciones: alimentos, oficios, armas, recursos, religión y autoridad⁹. Cada uno de estos, en consecuencia, origina diferente “género de vida” a quien lo practica. Así, los agricultores¹⁰ suministrarán los alimentos; los artesanos¹¹ con sus oficios producirán los utensilios y las herramientas; las armas serán utilizadas por los guerreros¹²; los recursos económicos estarán en poder de los ciudadanos¹³ mediante sus riquezas y propiedades¹⁴; de la religión se ocuparán principalmente los sacerdotes¹⁵ aplicándose al culto de los dioses; y la autoridad¹⁶ deberá “juzgar sobre la justicia”. Como Aristóteles está considerando el “régimen mejor” para su ciudad ideal¹⁷, asigna las anteriores funciones entre quienes componen las tres clases sociales que habitarán su ciudad: ciudadanos, esclavos y artesanos.

Los ciudadanos¹⁸ no realizarán ninguna especie de trabajo manual¹⁹, pues habrán de dedicar su vida al ocio, ya que este es “indispensable”

tanto para alcanzar la virtud como para desarrollar actividades al servicio de la comunidad ²⁰; y entre ellos se elegirán a los guerreros ²¹, gobernantes ²² y sacerdotes ²³.

Los esclavos “han de ser necesariamente” agricultores ²⁴ y depender del señorío de su amo ²⁵; y los artesanos, junto con los obreros, jornaleros y mercaderes, carecen “de nobleza”, pues a causa de los oficios retribuidos que realizan ²⁶ su “género de vida” es contrario a la virtud que debe poseer el ciudadano ²⁷. Aristóteles considera que los campesinos, obreros, mercaderes y jornaleros son las cuatro clases principales “del pueblo”, en el que integra, además, a los marinos, pescadores y “aquellos que tienen una hacienda tan pequeña que no les permite ningún ocio” ²⁸.

El “régimen” que gobierne la ciudad queda constituido por “un elemento guerrero y otro que delibera sobre lo conveniente y que juzga sobre la justicia”; y estos ciudadanos formarán los dos grupos que Aristóteles denomina “partes de la ciudad” ²⁹.

El “primer recurso” que estima Aristóteles en el planteamiento de su ciudad ideal es el de fijar el número y la clase de sus ciudadanos ³⁰. No debe confundirse una ciudad grande, en el sentido de que sea “feliz”, con una que contenga mucha población ³¹. El “índice de una gran ciudad” lo señala el elevado número de sus ciudadanos, pues “se deberá tener en cuenta únicamente a los que son parte de” ella constituyendo “sus partes propias”, y en una “muy populosa” pudieran encontrarse en manifiesta desproporción con los “obrereros manuales” ³². En otro sentido, las ciudades demasiado grandes no se gobiernan bien y, “de hecho”, las bien gobernadas limitan su población ³³, puesto que “un número excesivamente elevado no puede participar del orden” de una buena legislación ³⁴.

Lo mismo que sucede con “todos los demás seres” naturales “e instrumentos”, la ciudad ideal deberá mantener “su propia capacidad” ³⁵ al objeto de “ser suficiente” a sí misma ³⁶ y, con el apropiado número de ciudadanos, “bastarse para vivir bien en comunidad política” ³⁷. Así, “el límite perfecto de la población” para una ciudad ideal queda determinado por Aristóteles como “la cifra más alta posible para la autarquía de la vida y susceptible de ser abarcada en su totalidad” por los que la gobier-

nen³⁸; y en relación con la “naturaleza” de sus ciudadanos entiende que la “raza griega” es la que “mejor se gobierna”, por ser a la vez “briosa e inteligente”³⁹, condiciones favorables con las cuales fácilmente el legislador los conducirá hacia la virtud⁴⁰ y mediante ésta, con su “ejercicio y uso perfecto”, a la felicidad⁴¹.

Todas las anteriores consideraciones político-sociales configuran los conceptos fundamentales que programan la organización formal de la ciudad ideada por el filósofo, que será desarrollada pensando en la función adecuada para cada uno de sus componentes.

Respecto a las características del “territorio” donde se asentará la ciudad ideal, Aristóteles señala tres fundamentales: *Calidad, tamaño y configuración*. La *calidad* del terreno será aquella “que produzca de todo” lo necesario para la población⁴². Su *tamaño* permitirá “a los habitantes vivir con holgura, con liberalidad y moderación”⁴³, y, a la vez, deberá “ser abarcable”, esto es: “que sea fácil de socorrer” en todas sus partes⁴⁴. En cuanto a su *configuración* estará dotada de un “acceso penoso para el enemigo y de salida fácil para” sus moradores⁴⁵.

La ciudad ideal “conviene que esté bien situada tanto respecto del mar como respecto de la tierra”⁴⁶, y su emplazamiento estará condicionado a “poder acudir en socorro de todos los puntos de su territorio” amenazados por un enemigo⁴⁷, así como a ocupar un lugar apropiado que permita transportar a ella con facilidad las cosechas, provisiones y mercancías⁴⁸.

Según habían “discutido muchas veces” los griegos⁴⁹, aquellos inconvenientes que originan a una ciudad su “comunicación con el mar”, por cuanto propician “la admisión de extranjeros educados en otras leyes” y la “entrada de una multitud de comerciantes”, son considerados por Aristóteles como “contrarios” al buen gobierno de su ciudad ideal⁵⁰. No obstante estima el *estagirita* la conveniencia de que su ciudad “se comunique” con el mar en atención a los beneficios que puede producir tanto en lo que respecta a su defensa ante un ataque⁵¹, como en los que ofrecería la importación “de todo aquello de que carezca la ciudad y la exportación del excedente de sus productos”, cuyo mercado beneficiaría el propio interés de la comunidad⁵². Pero dispuesto Aristóteles a que su ciudad

ideal “recoja el provecho” de las ventajas marítimas acepta disponer “de muelles y puertos bien situados respecto de la ciudad, de modo que ni tengan su mismo emplazamiento ni se encuentre demasiado lejos”, aunque siempre protegidos “por murallas y otras fortificaciones semejantes”. Por otra parte, con objeto de “precaerse” contra aquellos “posibles daños” que las gentes extrañas podrían ocasionar a los pobladores, aconseja la disposición de unas leyes que determinen “quienes no deben entrar en contacto unos con otros”⁵³; y, luego de aceptada la proximidad del puerto, estudia la fuerza naval que deberá proteger a su ciudad ideal⁵⁴.

Después de fijar Aristóteles los anteriores requisitos, “todo ello aproximadamente, pues no se ha de buscar la misma exactitud en las cosas teóricas que en las perfectibles por los sentidos”⁵⁵, se ocupa de “la situación apetecible de la ciudad considerada en sí misma”⁵⁶, que “debe determinarse teniendo en cuenta cuatro condiciones”⁵⁷. Estas son: salubridad, abundancia de aguas, favorable ubicación política y ventajoso emplazamiento estratégico.

En “primer lugar, necesariamente”, se preocupa por “la salud” de los habitantes⁵⁸, pues esta dependerá de “la buena situación de la ciudad en sí misma” —insiste Aristóteles—, y de la benignidad de su contorno⁵⁹. Considera que “las ciudades que miran al Oriente y a los vientos del Este son las más sanas”⁶⁰, así como “las protegidas del viento del Norte” resultan las mejores para invernar⁶¹. Respecto a vientos prefiere los “del Norte a los del Mediodía”⁶².

En “un segundo lugar” aconseja sobre las “aguas”, ya que su empleo “no debe considerarse en modo alguno como cuestión accidental”, pues de las saludables “nos servimos más y con mayor frecuencia para nuestro cuerpo”, contribuyendo con ellas “en el más alto grado a la salud”⁶³. La ciudad deberá poseer “corrientes de agua propias” con caudales suficientes⁶⁴; “de no ser así la falta se remediará con la construcción de grandes y numerosos depósitos para las aguas de lluvia”⁶⁵. Pero teniendo en cuenta que “todas las aguas no son igualmente buenas”, advierte la conveniencia de separar “el agua para la alimentación” de aquella destinada “a los demás usos”⁶⁶.

Para “las actividades políticas” indica que la ciudad debe “estar bien situada”⁶⁷; situación que interpretamos en cuanto a vecindad con otras ciudades que mantengan regímenes político-sociales análogos o compatibles con el preconizado por Aristóteles. Y, finalmente, señala como condiciones estratégicas las de tener fáciles salidas para los habitantes en caso de ataque, a la vez que “difícil acceso y cerco por el enemigo”⁶⁸, y preveer “que el agua no pueda faltar si durante la guerra quedan cortadas las comunicaciones entre la ciudad y el campo”⁶⁹.

En la *Política* no aparecen suficientemente definidos ni emplazados los componentes de la ciudad que ideó Aristóteles⁷⁰, por cuya causa resulta imposible diseñar su esquema formal. El filósofo consideró “ocioso hablar con precisión de estas cosas, pues según él, “la dificultad no está en planearlas, sino más bien en llevarlas a cabo”, ya que “su realización depende de la suerte”⁷¹. A pesar de lo cual intentaremos reflejar una posible composición, de manera informal y teórica basados en el texto de la mencionada obra.

Luego de haber elegido el “territorio” más apropiado, y de acuerdo con las características antes indicadas, procede a su primera división en dos partes: “una común y otra de los particulares”⁷².

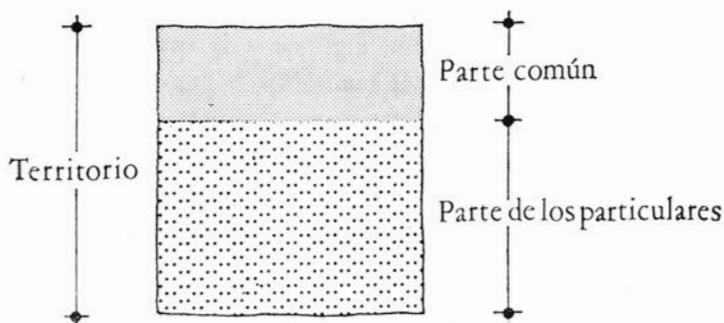


FIG. 1. División teórica del «territorio».

La parte que corresponde a la “tierra común” de nuevo se divide en dos partes: una destinada “al servicio de los dioses y otra a sufragar comi-

das comunes”. Y la de los particulares, también se subdivide en dos partes: una “estará cerca de la frontera y otra cerca de la ciudad”, como denomina Aristóteles a la “parte común”⁷³.

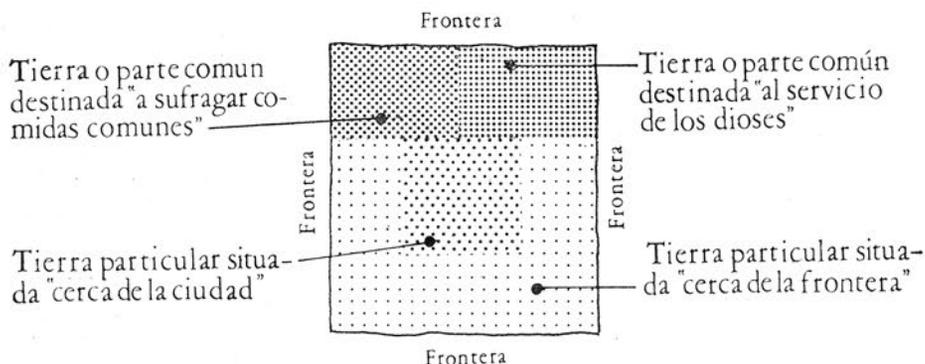


FIG. 2. Subdivisión teórica del «territorio».

A continuación, el conjunto de tierra destinado a los particulares, o sea el formado por las dos partes situadas “cerca de la frontera” y “cerca de la ciudad”, se divide en “lotes”. Luego, para que “todos participen de los dos lugares”, se une un lote situado “cerca de la frontera” con otro que lo esté “cerca de la ciudad”, y se adjudican estos “dos lotes a cada uno” de los particulares. Es una distribución análoga a la que Platón realizó con los “dos pedazos emparejados” en la *ciudad de los magnetes*⁷⁴, y que Aristóteles estima la más conveniente “en interés de la igualdad, la justicia y la unanimidad en las guerras con los vecinos”⁷⁵.

“En cuanto a la disposición de las casas particulares” planteó Aristóteles dos aspectos. Consideró “más agradable y más útil para toda clase de actividades en general la distribución regular y moderna al modo de Hipódamo”⁷⁶; “pero desde el punto de vista de la seguridad de la guerra”, estimó “más útil, por el contrario, la antigua” urbanización de las ciudades griegas, “que hace difícil para los extraños el salir de la ciudad y para los atacantes el orientarse en ella”⁷⁷. Por estas razones y para conseguir “a la vez la seguridad y la belleza”, la ciudad, según Aristóteles,

deberá “participar de las dos disposiciones, cosa fácil si se construye en parte como los agricultores colocan las plantaciones de vides, que algunos llaman *systades*”, o sea, “apretadamente y sin orden”; “y no se traza regularmente la ciudad entera, sino sólo algunos lugares y partes de ella” ⁷⁸.

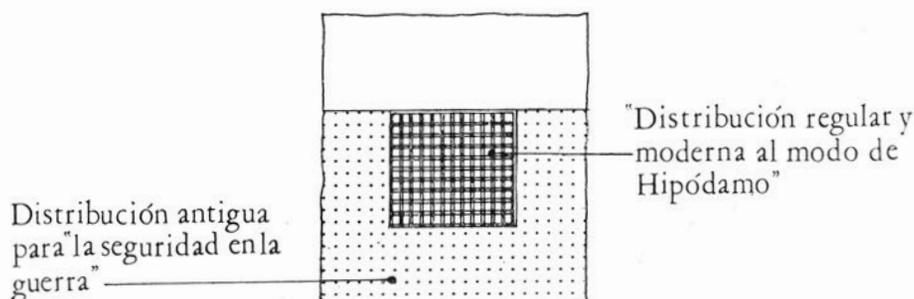


FIG. 3. Disposición teórica de «las casas particulares».

Atención especial dedica nuestro filósofo a la fortificación de su ciudad ⁷⁹. Toda ella —“parte particular” y “parte común”—, se deberá rodear con murallas que “sean a la vez un ornato adecuado y útiles para fines guerreros y para hacer frente incluso a los inventos modernos” ⁸⁰, que en su tiempo fueron los nuevos proyectiles y las perfeccionadas máquinas de asedio ⁸¹; además, estas murallas estarán “divididas por puestos de guardia” y provistas de “torres en los lugares oportunos” ⁸². Piensa que “cuanto más fuertes sean las murallas tanto mayor es su eficacia guerrera”, porque “cuando una ciudad está bien preparada nadie intenta siquiera atacarla” ⁸³.

Reseña también Aristóteles los principales “edificios comunes” o públicos que deberán levantarse en su ciudad. En la zona de la “parte común” destinada a los dioses sitúa los edificios para el culto ⁸⁴, las “mesas comunes” donde celebrarán sus comidas los magistrados ⁸⁵ y sacerdotes ⁸⁶, una plaza que denomina “libre”, por estar destinada al ocio de los ciudadanos “y a la que no debe tener acceso ningún obrero ni campesino ni nadie de

esa clase”⁸⁷, y en fin los gimnasios para los adultos⁸⁸. La plaza del mercado estará situada en la zona de la “parte común” destinada a las comidas comunes; en ella se acumularán “todos los productos necesarios” para la vida de los habitantes⁸⁹, y en su proximidad se instalarán los magistrados que se ocupen de las funciones administrativas⁹⁰.

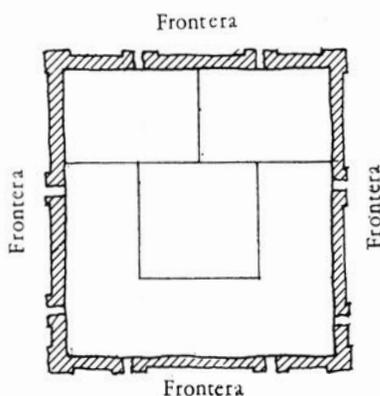


FIG. 4. Esquema teórico de las murallas.

En “el campo” distribuye lugares de culto “en honor de los dioses y de los héroes”; dispone “mesas comunes” para los magistrados, “que unos llaman inspectores de bosques y otros agrónomos”; y fija “puestos de guardia para la vigilancia” de las murallas⁹¹, junto a los cuales se instalarán “mesas comunes” para una “multitud” de ciudadanos⁹².

En la ciudad así dispuesta los ciudadanos pueden dedicarse al ocio en la Plaza Libre, acudir a los edificios destinados al culto para celebrar las ceremonias en honor de sus dioses y sus héroes, y asimismo fortalecer sus cuerpos con el ejercicio en los gimnasios previstos. Y como Aristóteles se muestra partidario de la institución antigua de celebrar comidas en común⁹³, pues considera que “todos están de acuerdo en que su existencia es útil en las ciudades bien organizadas”⁹⁴, deja establecidas las “mesas comunes” anteriormente citadas.

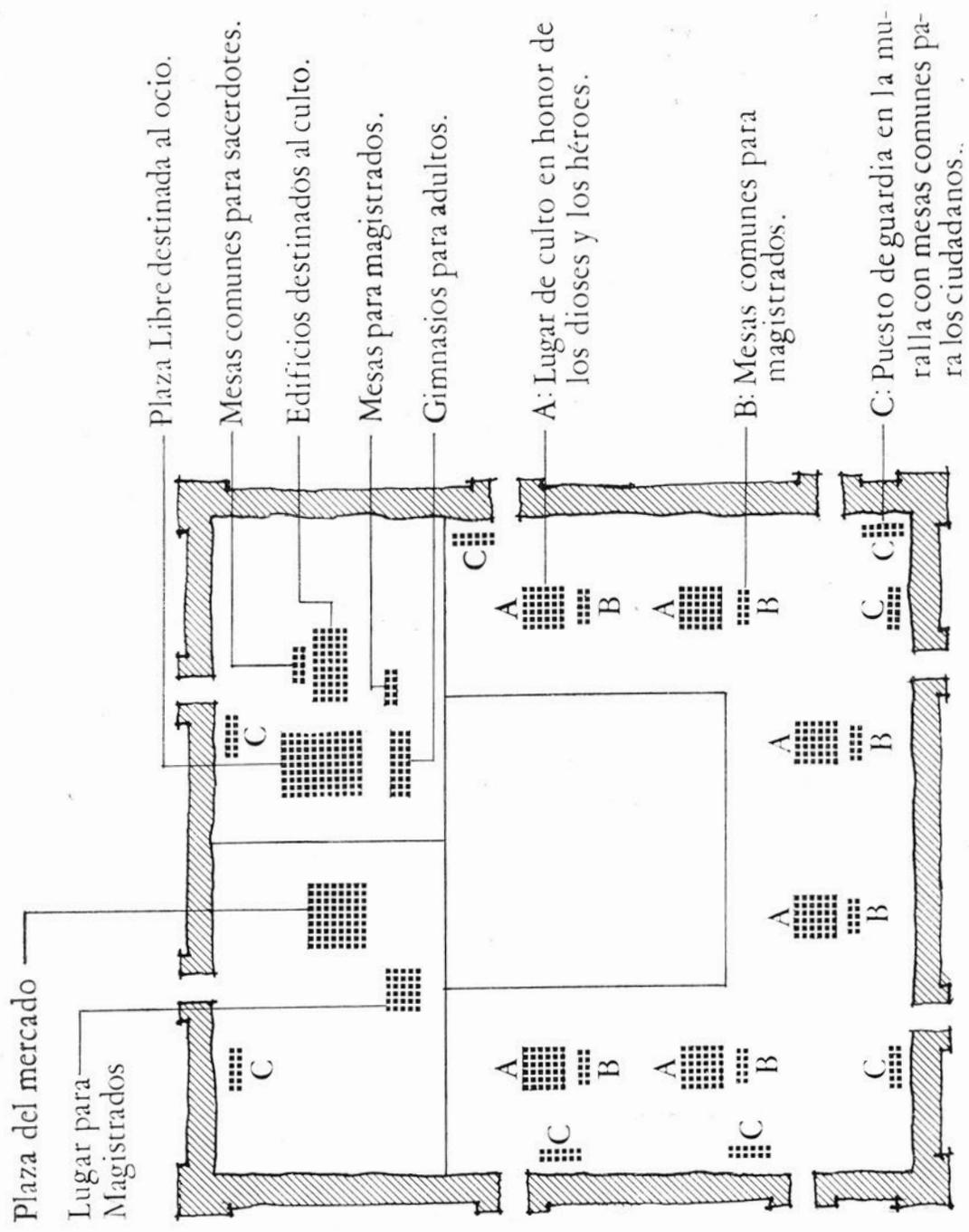


FIG. 5. Distribución teórica de los «edificios comunes» en la ciudad amurallada.

Finalmente Aristóteles, que no se muestra intransigente ni dogmático en parte alguna de su doctrina política, sino por el contrario abierto a toda posibilidad razonable, subraya la importancia de acertar en la elección de un régimen que sea “relativamente fácil de alcanzar y adecuado para todas las ciudades”⁹⁵. Por lo que suponemos utilizaría idéntico criterio al meditar los consejos y advertencias formulados para edificar su ciudad ideal, pues la teoría especulativa tenía en su mente más importancia que su aplicación práctica⁹⁶.

N O T A S

¹ Utilizamos el texto ARISTÓTELES, *Política*. Edición bilingüe y traducción por Julián Marías y María Araujo. Introducción y notas de Julián Marías, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1970 (= ARISTÓTELES, *Política*). Un texto clásico con valiosos comentarios W. L. NEWMAN, *The Politics of Aristotle*, 4 vols. Oxford, 1887-1902.

Acerca de los conocimientos de Aristóteles expuestos en su *Política* véase JEAN BRUN, *Aristóteles y el Liceo*, Buenos Aires, Eudeba, 1970 (= BRUN, *Aristóteles*), 129.

Comentarios sobre el texto de *Política* en ROBERT VON PÖHLMANN, *Geschichte der sozialen Frage und des Socialismus in der antiken Welt*, II, München, Beck, 1925 (= PÖHLMANN, *Geschichte*), 245; HERMANN BENGTSON, *Griegos y Persas. El mundo mediterráneo en la Edad Antigua*, I, Madrid, Siglo XXI, 1973 (= BENGTSON, *Griegos y Persas*), 237; y E. BARKER, *The Politics of Aristotle*, Oxford, 1948.

² Aristóteles nació en 384 a. J.-C. en Estagira, ciudad de la Calcídica. Aunque muy distante de Atenas y sita en territorios del rey de Macedonia, era una ciudad griega, donde se hablaba el griego. Era hijo de Nicómaco, célebre médico de cabecera del rey Amintas II (padre de Filipo de Macedonia) y supuesto descendiente de Esculapio; la madre, Festia, era nativa de Calcis, en Eubea, donde moriría Aristóteles. Este quedó pronto huérfano de padre y, poco después, de madre. Por el 366, a los dieciséis años, Aristóteles marchó a Atenas e ingresó como estudiante en la Academia de Platón. Véase BRUN, *Aristóteles*, 5; WERNER JAERGER, *Aristóteles*. Trad. J. Gaos, México, 1946.

³ ARISTÓTELES, *Política*, 109, 1288b: «El que se proponga hacer un estudio adecuado del régimen mejor tendrá que definir primero necesariamente cuál es la vida más preferible, pues mientras esto no esté en claro tampoco podrá estarlo, forzosamente, el régimen mejor».

⁴ ARISTÓTELES, *Política*, 84, 1280b: «Así resulta también manifiesto que la ciudad que verdaderamente lo es, y no sólo de nombre, debe preocuparse de la virtud».

Ibidem, 135, 1332a: «Ya hemos dicho en la *Ética*, si es que aquellos argumentos tienen algún valor, que la felicidad consiste en el ejercicio y uso perfecto de la virtud, y ésta no por convección, sino en absoluto».

Ibidem, 124, 1328a: «y como la felicidad es lo mejor y consiste en un ejercicio y uso perfecto de la virtud».

Ibidem, 126, 1328b: «Ahora bien, como nos estamos ocupando del régimen me-

jor, y éste es el que puede hacer más feliz a la ciudad, y la felicidad, según antes dijimos, no es posible aparte de la virtud».

Ibidem, 127, 1329a: «Esto resulta evidente de nuestro principio fundamental: la felicidad tiene que darse unida a la virtud».

⁵ JULIÁN MARÍAS, «Introducción» a la *Política* de Aristóteles, XXXVII, considera acertadamente que el pensamiento político de Aristóteles «lo lleva a cifrar en el destino de la *polis* la posibilidad de la felicidad humana»; añadiendo (p. XXXVII): «desde el punto de vista del individuo, que *permite* el desenvolvimiento de la vida personal y, por consiguiente, haga *posible* la felicidad, aunque no se confíe en que positivamente la produzca ni garantice; desde el punto de vista de la *polis*, que exista efectivamente y que sea *estable*, que tenga *seguridad*».

PÖHLMANN, *Geschichte*, II, 247, estudia el principio individualista del «mejor» Estado para lograr la aspiración de igualdad y de felicidad. Desarrollo de estas ideas en JAMES DAY and MORTIMER CHAMBERS, *Aristotle's History of Athenian Democracy*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1962.

⁶ ARISTÓTELES, *Política*, 1279b: «La tiranía es, efectivamente, una monarquía orientada hacia el interés del monarca, la oligarquía busca el de los ricos, y la democracia el de los pobres; pero ninguna de ellas busca el provecho de la comunidad».

Ibidem, 140, 1334a: «Puesto que es evidente que el fin de la comunidad y el del individuo es el mismo y que necesariamente ha de ser también el mismo el fin del hombre mejor y el del mejor régimen, es manifiesto que éste debe poseer las virtudes que tienden al coio».

Ibidem, 90, 1282b: «y el bien político es la justicia, que consiste en lo conveniente para la comunidad». Según FRANCISCO RODRÍGUEZ ADRADOS, *Ilustración y política en la Grecia clásica*, Madrid, Revista de Occidente, 1966 (= RODRÍGUEZ ADRADOS, *Ilustración*), 214: «en Aristóteles, la justicia entendida como ordenación de la ciudad».

PÖHLMANN, *Geschichte*, II, 254, analiza la coincidencia entre el interés individual y el social según Aristóteles.

⁷ ARISTÓTELES, *Política*, 85, 1280b-1281a: «El fin de la ciudad es, pues, el vivir bien, y esas cosas son medios para este fin. La ciudad es la comunidad de familias y aldeas en una vida perfecta y suficiente, y ésta es, a nuestro juicio, la vida feliz y buena».

Ibidem, 124, 1328a: «Pero la ciudad es una comunidad de individuos semejantes para vivir lo mejor posible, y como la felicidad es lo mejor, y consiste en un ejercicio y uso perfecto de la virtud».

⁸ ARISTÓTELES, *Política*, 117, 1325b: «hemos de empezar lo restante diciendo qué condiciones debe reunir la ciudad que se proponga estar constituida lo mejor posible, pues no puede darse la constitución óptima sin los recursos adecuados. Por eso tenemos que presuponer muchas condiciones ideales, ninguna de las cuales, sin embargo, debe ser imposible».

Reseña muy ligeramente la ciudad ideal aristotélica ARMIN VON GERKAN, *Grie-*

chische Städteanlagen. Untersuchungen zur entwicklung des Städtebaues im Altertum, Berlin und Leipzig, Gruyter, 1924 (= GERKAN, *Griechische*), 62-63.

⁹ ARISTÓTELES, *Política*, 124, 1328b: «Hemos de considerar también cuantos son los elementos sin los cuales la ciudad no podría existir, y los que llamamos *partes de la ciudad* tienen que estar incluidos necesariamente en ellos. Enumeraremos, pues, las *funciones* de la ciudad, con lo cual pondremos en claro esa cuestión. En primer lugar tiene que haber *alimento*; después, *oficios*, porque la vida requiere muchos instrumentos; en tercer lugar, *armas*, pues los miembros de la comunidad han de tener armas forzosamente, por causa de los que se rebelan, para mantener la autoridad en el interior, y, de otro lado, contra los que intentan atacar desde fuera; además, cierta abundancia de *recursos*, a fin de tener para cubrir las necesidades propias y las de la guerra; en quinto lugar, aunque es lo más importante, *cierto cuidado de la religión*, al que se da el nombre de culto, y en sexto lugar, si bien es lo más necesario, *una autoridad* que juzgue acerca de lo conveniente y justo entre los ciudadanos. Estos vienen a ser los *servicios que requiere toda ciudad*, pues la ciudad no es una muchedumbre cualquiera, sino *autárquica*, como solemos decir, para la vida, y si falta alguno de estos elementos es imposible que esa comunidad sea absolutamente autárquica. Es necesario, por tanto, que la ciudad se constituya teniendo en cuenta esas funciones. Tiene que haber, pues, cierto número de labradores que suministren el alimento y artesanos, , y soldados, y recursos, y sacerdotes, y jueces de lo que es necesario y conveniente».

¹⁰ ARISTÓTELES, *Política*, 125, 1328b: «Tiene que haber, pues, cierto número de labradores que suministren el alimento».

¹¹ Véase la anterior nota 9.

¹² ARISTÓTELES, *Política*, 127, 1329a: «y de que los combatientes sean otros que los campesinos no parece ser un descubrimiento reciente de los que filosofan sobre política».

Ibidem, 128, 1329b: «Ya hemos dicho que la tierra debe ser de los poseen armas y participan del gobierno».

¹³ ARISTÓTELES, *Política*, 126, 1329a: «También son éstos los que deben tener la propiedad, porque los ciudadanos tienen que poseer recursos abundantes... Es claro, pues, que las propiedades deben ser de ellos».

Ibidem, 129, 1329b-1330a: «puesto que, a nuestro juicio, la propiedad no debe ser común, como han dicho algunos, pero en la práctica debe hacerse de ella, amistosamente, un uso común y por otra parte, ninguno de los ciudadanos debe carecer de alimento».

Ibidem, 140, 1334a: «Porque hay que disponer de muchos bienes necesarios para que sea posible una vida holgada».

¹⁴ ARISTÓTELES, *Política*, 169, 1289b: «En primer lugar, vemos que todas las ciudades están compuestas de familias; después, de esta muchedumbre forzosamente unos son ricos, otros pobres y otros de condición intermediaria, y los ricos están

armados y los pobres sin armas. Del pueblo, vemos que unos son campesinos, otros comerciantes y otros obreros».

Ibidem, 175, 1291b: «Entre los ciudadanos distinguidos se dan diferencias según su riqueza, nobleza, virtud, educación y otras condiciones análogas».

¹⁵ ARISTÓTELES, *Política*, 265, 1322b: «Otra especie de cargos son los religiosos, como los de los sacerdotes y los encargados de la conservación de los templos existentes y reparación de los ruinosos, y todos los demás asuntos relacionados con la religión. Estos quehaceres están en ocasiones a cargo de una sola magistratura, como ocurre en las ciudades pequeñas, y otras veces se reparten entre muchas y ajenas al sacerdocio, como las de los inspectores de templos, guardianes de santuarios y administradores de los fondos sagrados».

¹⁶ ARISTÓTELES, *Política*, 174, 1291a y 193, 1298a.

¹⁷ ARISTÓTELES, *Política*, 125, 1328b: «Precisados estos puntos, nos falta considerar si todos deben participar en dichas funciones... (p. 126). Ahora bien, como nos estamos ocupando del régimen mejor».

Ibidem, 134, 1332a: «Como nosotros nos hemos propuesto ver cual es el régimen mejor, que no es sino aquel por el cual puede estar mejor gobernada la ciudad, y la ciudad es mejor gobernada por el régimen que hace posible la mayor medida de felicidad».

¹⁸ ARISTÓTELES, *Política*, 69, 1275b: «Prácticamente, sin embargo, suele definirse al ciudadano como aquel cuyos padres son ambos ciudadanos, y no solamente uno, el padre o la madre; algunos retrotraen más esta exigencia, por ejemplo a dos, tres o más antepasados».

¹⁹ ARISTÓTELES, *Política*, 76, 1278a: «La ciudad más perfecta no hará ciudadano al obrero; y en el caso de que lo considere ciudadano, la virtud del ciudadano que antes se explicó no habrá de decirse de todos, ni siquiera de los libres solamente, sino de los que están exentos de los trabajos necesarios».

²⁰ ARISTÓTELES, *Política*, 126, 1328b: «Ahora bien, como nos estamos ocupando del régimen mejor, y éste es el que puede hacer más feliz a la ciudad, y la felicidad, según antes dijimos, no es posible aparte de la virtud, resulta evidente que en la ciudad mejor gobernada y que posee hombres justos en absoluto y no según los supuestos del régimen, los ciudadanos no deben llevar una vida de obrero ni mercader (porque tal género de vida carece de nobleza y es contrario a la virtud) ni tampoco deben ser labradores los que han de ser ciudadanos (porque tanto para que se origine la virtud como para las actividades políticas es indispensable el ocio)».

Ibidem, 141, 1334a: «El valor y la resistencia son necesarios para el trabajo, la filosofía para el ocio».

²¹ ARISTÓTELES, *Política*, 126, 1329a: «Pero hay también en las ciudades un elemento guerrero».

WILL, «Le territoire», cit. en siguiente nota 81, 306.

²² ARISTÓTELES, *Política*, 135, 1332a: «La ciudad es buena cuando lo son los ciudadanos que participan de su gobierno».

²³ ARISTÓTELES, *Política*, 127, 1329a: «De las clases enumeradas nos falta hablar de la de los sacerdotes. Su puesto es también claro. Ni un labrador ni un obrero debe ser sacerdote, porque el culto de los dioses debe ser función de los ciudadanos... se debe dar culto a los dioses y descanso a los ciudadanos retirados por la edad, estos últimos deberían desempeñar las funciones sacerdotales».

²⁴ ARISTÓTELES, *Política*, 127, 1329a: «los labradores han de ser necesariamente esclavos o bárbaros periecos».

Ibidem, 127, 1329a: «Ni un labrador ni un obrero debe ser sacerdote».

Ibidem, 129, 1330a: «En cuanto a los agricultores, si hemos de disponer las cosas de acuerdo con el ideal, lo mejor es que sean esclavos, ni de la misma tribu todos ellos ni arrogantes. De este modo serán a la vez útiles para el trabajo y seguros en cuanto a todo peligro de rebelión. De no ser así, deberán ser periecos extranjeros de condición próxima a la mencionada». De ellos, los que trabajen en los lotes privados deberán ser propiedad de los dueños del terreno».

²⁵ ARISTÓTELES, *Política*, 6, 1253b: «Así también los bienes que se poseen son un instrumento para la vida, la propiedad en general una multitud de instrumentos, el esclavo una posesión animada y todo subordinado algo así como un instrumento previo a los otros instrumentos».

Ibidem, 79, 1278b: «El gobierno del amo, aunque en verdad la conveniencia del esclavo y del amo por naturaleza es una misma, no por eso deja de ejercerse, sin embargo, según la conveniencia del amo, y sólo accidentalmente según la del esclavo; pues si el esclavo perece no puede subsistir el señorío del amo».

Ibidem, 76, 1278a: «De los que realizan los trabajos necesarios, los que los hacen para servicio de un solo son esclavos».

Sobre el «fenómeno natural» de la esclavitud, BENGTSON, *Griegos y Persas*, 134.

²⁶ PÖHLMANN, *Geschichte*, 257, estudia la organización económica de la ciudad ideal de Aristóteles. Interesantes las noticias sobre economía griega en: RAYMOND BOGAERT, *Banques et Banquiers dans les cités grecques*, Leyde, Sijthoff, 1968; A. FRENCH, *The growth of the Athenian economy*, London, Routledge & Kegan Paul, 1964; W. TARN y G. T. GRIFFITH, *La Civilización Helenística*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969, 62.

²⁷ ARISTÓTELES, *Política*, 126, 1328b: «llevar una vida de obrero ni mercader (porque tal género de vida carece de nobleza y es contrario a la virtud)».

Ibidem, 127, 1329a: «ya que los obreros no participan en la ciudad».

Ibidem, 74, 1277a-b: «Una parte de ellos [esclavos] la constituyen los trabajadores manuales; éstos son, como da a entender su nombre, los que viven del trabajo de sus manos, a los cuales pertenece el artesano».

²⁸ ARISTÓTELES, *Política*, 169, 1289b: «Del pueblo, vemos que unos son campesinos, otros comerciantes y otros obreros».

Ibidem, 175, 1291b: «También esto resulta evidente por lo que hemos dicho, pues hay varias clases dentro del pueblo y de los ciudadanos distinguidos. Así, entre las del pueblo una es la de los campesinos, otra la que se dedica a los oficios, otra la de los mercaderes, dedicados a la compra y a la venta, otra la de los marinos... los pescadores... Además de estas clases existe la de los jornaleros y la de aquellos que tienen una hacienda tan pequeña que no les permite ningún ocio, y la de los libres cuyos padres no son ambos ciudadanos y quizá otras».

Ibidem, 260, 1321a: «Puesto que son principalmente cuatro los elementos del pueblo, campesinos, obreros, mercaderes y jornaleros».

²⁹ ARISTÓTELES, *Política*, 126, 1329a: «Pero hay también en las ciudades un elemento guerrero y otro que delibera sobre lo conveniente y que juzga sobre la justicia, y éstos parecen ser principalmente partes de la ciudad. ¿Hemos de considerar también estas funciones como distintas o hemos de atribuir ambas a los mismos ciudadanos? También aquí es evidente que en cierto modo se deben atribuir a los mismos, y en cierto modo a ciudadanos distintos. En la medida en que cada una de estas funciones corresponden a distinta sazón de la vida, puesto que una requiere prudencia y la otra fuerza, son funciones de distintas personas; pero en la medida en que es imposible que los que son capaces de emplear o resistir la fuerza vivan siempre sometidos, corresponden a los mismos. En efecto, los que tienen en su poder las armas tienen también en su poder la permanencia o no permanencia del régimen. No queda, pues, otra alternativa que entregar a ambos grupos ese régimen, pero no al mismo tiempo, sino que, de la misma manera que la naturaleza ha dado la fuerza a los más jóvenes y la prudencia a los más viejos, también conviene y es justo que se repartan esas dos funciones, pues tal división es conforme a sus méritos».

Ibidem, 127, 1329a: «y son partes de la ciudad el elemento armado y el deliberativo, que están separados entre sí, o siempre o alternativamente».

Ibidem, 133, 1331b: «Al dividir la población de la ciudad hemos establecido, junto a la clase de magistrados, la de los sacerdotes».

Ibidem, 174, 1291a: «es evidente que el elemento armado es necesariamente una parte de la ciudad».

Ibidem, 193, 1298a: «El elemento deliberativo tiene autoridad sobre la guerra y la paz, las alianzas y su disolución, la pena de muerte, de destierro y de confiscación, el nombramiento de los magistrados y la rendición de cuentas».

Ibidem, 248, 1316b: «el poder deliberativo y supremo de la ciudad».

Consúltese JAMES DAY and MORTIMER CHAMBERS, *Aristotle's history of Athenian democracy*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1962, 38sq.

³⁰ ARISTÓTELES, *Política*, 117, 1326a: «El primer recurso de una ciudad es la población, y habrá que considerar cuántos ciudadanos debe haber y de qué clase».

³¹ ARISTÓTELES, *Política*, 117, 1326a: «Los más creen que la ciudad para ser feliz debe ser grande; pero si bien en esto están en lo cierto, desconocen por completo qué ciudad es grande y cuál pequeña, porque juzgan que la ciudad grande lo es por el número de sus habitantes, cuando se debe mirar más bien, no a la población, sino a la potencia».

³² ARISTÓTELES, *Política*, 117, 1326a: «Pero aun en el caso de que lo que se deba tener en cuenta sea el número de habitantes, no se debe juzgar por esa cantidad sin más (ya que forzosamente puede haber en las ciudades un número elevado de esclavos, metecos y extranjeros), sino que se deberá tener en cuenta únicamente a los que son parte de la ciudad y constituyen sus partes propias, pues la elevación de esta cifra es índice de una gran ciudad; en cambio la ciudad de la que sale un gran número de obreros manuales, pero pocos hoplitas, no puede ser grande, porque no es lo mismo una ciudad grande que muy populosa».

³³ ARISTÓTELES, *Política*, 118, 1326a: «Por otra parte, los hechos ponen también de manifiesto que es difícil y acaso imposible que la ciudad demasiado populosa se legisle bien; de hecho, entre las que tienen fama de gobernarse bien, no vemos ninguna en que no se limite la población».

³⁴ ARISTÓTELES, *Política*, 118, 1326a: «Esto puede demostrarse también mediante una prueba teórica: la ley es, en efecto, un cierto orden y la buena legislación tiene que ser una ordenación buena, y un número excesivamente elevado no puede participar del orden; esto requeriría sin duda una fuerza divina, como la que mantiene unido el universo. La belleza se realiza siempre según número y magnitud, y así la ciudad que une a su tamaño el límite que hemos dicho será necesariamente la más hermosa».

GERALD BURKE, *Towns in the making*, London, Arnold, 1975 (= BURKE, *Towns*), 19: «Athenian philosophers envisaged the ideal urban community as comprising such a number of free citizens as could maintain sociable contact with each other, could hear a speaker in the agora or could know who to vote for in an election».

³⁵ ARISTÓTELES, *Política*, 118, 1326a: «Pero hay también una medida de la magnitud de la ciudad, lo mismo que de todos los demás seres, animales, plantas e instrumentos, pues ninguno de ellos conservará su propia capacidad si es demasiado pequeño o extremadamente grande, sino que, o quedará completamente privado de su naturaleza, o será defectuoso; así una nave de un palmo no será en absoluto una nave, ni tampoco será una de dos estadios, y el llegar a cierto tamaño, tanto en el sentido de la pequeñez como en el del exceso, dificultará la navegación».

³⁶ ARISTÓTELES, *Política*, 118, 1326b: «Igualmente, la ciudad que se compone de demasiados poco habitantes no es suficiente (y la ciudad ha de ser suficiente) y la que se compone de demasiados, si bien se bastará para proveer a sus necesidades, será como un pueblo, pero no una ciudad, porque difícilmente podrá tener una constitución. ¿Quién podrá, en efecto, ser general de un número de hombres excesivamente elevado, o quién podrá ser su heraldo sin tener una voz estentórea?».

³⁷ ARISTÓTELES, *Política*, 119, 1326b: «Por tanto, empezará a haber una ciudad allí donde el número de ciudadanos sea tal que empiece a bastarse para vivir bien en una comunidad política. La ciudad cuyo número exceda al de ésta podrá ser una ciudad mayor, pero ese exceso, como hemos dicho, no es ilimitado».

³⁸ ARISTÓTELES, *Política*, 119, 1326b: «Es evidente, por tanto, que el límite perfecto de la población es la cifra más alta posible para la autarquía de la vida

y susceptible de ser abarcada en su totalidad. Quede así determinada la cuestión relativa a la magnitud de la ciudad». Véase, también, la siguiente nota 52.

³⁹ ARISTÓTELES, *Política*, 122, 1327b: «Hemos hablado ya del límite conveniente en cuanto al número de ciudadanos; hablemos de cuál debe ser su naturaleza... La raza griega, así como ocupa localmente una posición intermedia, participa de las características de ambos grupos y es a la vez briosa e inteligente; por eso no sólo vive libre, sino que es la que mejor se gobierna y la más capacitada para gobernar a todos los demás si alcanzara la unidad política».

⁴⁰ ARISTÓTELES, *Política*, 122, 1327b: «Es evidente, pues, que para dejarse conducir dócilmente por el legislador hacia la virtud los hombres tienen que ser a la vez de natural inteligente y brioso».

⁴¹ Véase la anterior nota 5.

⁴² ARISTÓTELES, *Política*, 119, 1326b: «Aproximadamente lo mismo hay que decir del territorio. Respecto a las cualidades que debe tener, es evidente que todos preferirán el más autárquico, y lo será necesariamente el que produzca de todo, puesto que la autarquía consiste en estar provisto de todo y no carecer de nada».

⁴³ ARISTÓTELES, *Política*, 119, 1326b: «Su tamaño y extensión serán tales que permitan a los habitantes vivir con holgura, con liberalidad y moderación al mismo tiempo».

⁴⁴ ARISTÓTELES, *Política*, 120, 1326b: «Por otro lado, de la misma manera que dijimos que el número de ciudadanos debe ser abarcable, también debe serlo el territorio, y que el territorio sea abarcable quiere decir que sea fácil de socorrer».

⁴⁵ ARISTÓTELES, *Política*, 120, 1326b: «En cuanto a la configuración del terreno, si bien en parte hay que seguir la opinión de los que entienden de estrategia, no es difícil decir que debe ser de acceso penoso para el enemigo y de salida fácil para los habitantes».

Ibidem, 130, 1330a: «para las guerreras deben ser de salida fácil para sus habitantes y de difícil acceso y cerco para el enemigo».

⁴⁶ ARISTÓTELES, *Política*, 120, 1327a: «Si el emplazamiento de la ciudad puede elegirse conviene que esté bien situada tanto respecto del mar como respecto de la tierra».

⁴⁷ ARISTÓTELES, *Política*, 120, 1327a: «Una condición es la que ya hemos mencionado: la ciudad debe poder acudir en socorro de todos los puntos de su territorio».

⁴⁸ ARISTÓTELES, *Política*, 120, 1327a: «y también debe estar convenientemente situada para transportar a ella las cosechas, las provisiones de madera y las de cualquier otra industria que pueda tener su territorio».

⁴⁹ Recuérdese la oposición y los razonamientos que desarrolló Platón en contra de los inconvenientes que suponían el establecimiento de un puerto para una ciudad ideal.

⁵⁰ ARISTÓTELES, *Política*, 120, 1327a: «Se ha discutido muchas veces si la comunicación con el mar es útil o perjudicial para las ciudades, y se ha dicho que la admisión de extranjeros educados en otras leyes y el aumento de población no son convenientes para el buen orden: ambas cosas son consecuencia del uso del mar y de la salida y entrada de una multitud de comerciantes, y contraria al buen gobierno».

⁵¹ ARISTÓTELES, *Política*, 120, 1327a: «Por otra parte, es indudable que, aparte de eso, es mejor tanto para la seguridad como para el aprovisionamiento de la ciudad que ésta se comunique con el mar, ya que para resistir más fácilmente al enemigo es menester que se pueda acudir fácilmente por tierra y por mar en auxilio de aquellos a quienes hay que salvar, y para infligir daños a los atacantes, si no es posible hacerlo por tierra y por mar a la vez, será más fácil por uno de los dos si se dispone de ambos».

Nada comenta GERKAN, *Griechische*, 62.

⁵² ARISTÓTELES, *Política*, 121, 1372a: «El mar hace además posible la importación de todo aquello de que carezca la ciudad y la exportación del excedente de sus productos, pues la ciudad debe practicar el comercio en su propio interés y no para los demás. Los que se ofrecen para servir de mercado a todos lo hacen por conseguir ingresos; pero si la ciudad no debe tener una ambición de esa clase tampoco debe poseer semejante mercado».

Ibidem, 262, 1321b: «pues por lo general todas las ciudades tienen necesidad de comprar unas cosas y vender otras para cubrir sus respectivas necesidades, y éste es el medio más a mano para alcanzar la autarquía, que parece hacer de ellas ciudades unitarias».

⁵³ ARISTÓTELES, *Política*, 121, 1327a: «Actualmente vemos que muchas comarcas y ciudades disponen de muelles y puertos bien situados respecto de la ciudad, de modo que ni tengan su mismo emplazamiento ni se encuentren demasiado lejos, pero estén protegidos por murallas y otras fortificaciones semejantes, con el fin, evidentemente, de que la ciudad recoja el provecho que pueda resultar de la utilización de los mismos, pero pueda precaverse a la vez fácilmente contra posibles daños, indicando y determinando mediante las leyes quienes deben o no deben entrar en contacto unos con otros».

⁵⁴ ARISTÓTELES, *Política*, 121, 1327b: «En cuanto a la fuerza naval, evidentemente es mejor contar con ella hasta cierto límite, pues la ciudad debe ser temible no sólo para sus propios ciudadanos, sino para algunos de sus vecinos, y a la vez estar en condiciones de socorrerlos lo mismo por mar que por tierra. El número y magnitud de esta fuerza naval deberán considerarse de acuerdo con la vida de la ciudad, pues si lleva una vida de hegemonía y de actividad política, su fuerza naval tendrá que ser proporcionada a sus empresas. No es forzoso que la tripula-

ción de la flota produzca un exceso de población en las ciudades, puesto que no hay necesidad ninguna de que los tripulantes constituyan una parte de la ciudad. Las tropas de marina están formadas por hombres libres y pertenecientes a la infantería, que mandan y dirigen a bordo; donde hay gran número de periecos y trabajadores de la tierra habrá también necesariamente abundancia de marineros. Tal es el caso de algunas ciudades de hoy, como Heraclea, que siendo por su tamaño más modesta que otras, puede tripular muchas trirremes.

Queda, pues, determinado lo que se refiere al territorio, los puertos, las ciudades, el mar y la fuerza naval».

⁵⁵ ARISTÓTELES, *Política*, 123, 1328a: «Hemos determinado, pues, cuántos deben ser los ciudadanos y cuál su naturaleza, así como la extensión y condiciones de su territorio, todo ello aproximadamente, pues no se ha de buscar la misma exactitud en las cosas teóricas que en las perceptibles por los sentidos».

Estimamos impropia y ligera la opinión de SIBYL MOHOLY-NAGY, *Urbanismo y Sociedad. Historia ilustrada de la evolución de la ciudad*, Barcelona, Blume, 1970 (= MOHOLY-NAGY, *Urbanismo*), 100, de que «el urbanismo de Aristóteles es legalista, controlado cuantitativa y basado en un lógico realismo».

⁵⁶ ARISTÓTELES, *Política*, 130, 1330a: «En cuanto a la situación apetecible de la ciudad considerada en sí misma, debe determinarse teniendo en cuenta cuatro condiciones».

⁵⁷ Véase la anterior nota.

⁵⁸ ARISTÓTELES, *Política*, 130, 1330a: «en primer lugar, necesariamente, la salud».

⁵⁹ ARISTÓTELES, *Política*, 130, 1330b: «Es preciso pensar en la salud de los ciudadanos, y ésta depende de la buena situación de la ciudad en sí misma y en cuanto a su contorno».

⁶⁰ ARISTÓTELES, *Política*, 130, 1330a: «las ciudades que miran al Oriente y a los vientos del Este son las más sanas».

Nada comenta GERKAN, *Griechische*, 62.

⁶¹ ARISTÓTELES, *Política*, 130, 1330a: «y después las [ciudades] protegidas del viento del Norte, que son las mejores para invernar».

⁶² ARISTÓTELES, *Política*, 144, 1335b: «tratan adecuadamente..., y los físicos de los vientos, prefiriendo los del Norte a los del Mediodía».

⁶³ ARISTÓTELES, *Política*, 130, 1330b: «Es preciso, en efecto, pensar en la salud de los ciudadanos, y ésta depende de la buena situación de la ciudad en sí misma y en cuanto a su contorno, y se segundo lugar del uso de aguas sanas, y que no debe considerarse en modo alguno como cuestión accidental. Porque aquello de que nos servimos más y con mayor frecuencia para nuestro cuerpo contribuye en el más alto grado a la salud y el agua y el aire son de esta naturaleza».

Nada comenta GERKAN, *Griechische*, 62.

⁶⁴ ARISTÓTELES, *Política*, 130, 1330b: «deben tener además corrientes de agua propias en número suficiente».

Edificios para fuentes en R. E. WYCHERLEY, *How the Greeks built cities*, London, Macmillan, 1949 (= WHYCHERLEY, *How the Greeks*), 198.

⁶⁵ ARISTÓTELES, *Política*, 130, 1330b: «de no ser así la falta se remediará con la construcción de grandes y numerosos depósitos para las aguas de lluvia, de modo que el agua no pueda faltar si durante una guerra quedan cortadas las comunicaciones entre la ciudad y el campo».

Simplemente cita GERKAN, *Griechischen*, 62.

⁶⁶ ARISTÓTELES, *Política*, 131, 1330b: «Por eso en las ciudades prudentes si todas las aguas no son igualmente buenas y no abundan las corrientes de tales condiciones, debe separarse el agua para la alimentación de la que se destina a los demás usos».

⁶⁷ Véase la nota siguiente.

⁶⁸ ARISTÓTELES, *Política*, 130, 1330a: «además deben estar bien situadas para las actividades políticas y guerreras; para las guerreras deben ser de salida fácil para sus habitantes y de difícil acceso y cerco para el enemigo». Véase, también, la anterior nota 43.

⁶⁹ Véase la anterior nota 65.

⁷⁰ Incluso falta precisión en muchas de sus disposiciones, como observó R. D. MARTIENSEN, *La idea del espacio en la arquitectura griega. Con especial referencia al templo dórico y a su emplazamiento*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1957 (= MARTIENSEN, *La idea del espacio*), 37: «Aunque sus intenciones no siempre son claras y la brevedad de sus observaciones deja muchos puntos por tratar». Observó GERKAN, *Griechische*, 62: «In einer ähnlichen Allgemeinheit bewegen sich die Forderungen des Aristoteles».

⁷¹ ARISTÓTELES, *Política*, 133, 1331b: «Pero es ocioso detenernos ahora en hablar con precisión de estas cosas; la dificultad no está en plantearlas, sino más bien en llevarlas a cabo, porque podemos hablar de ellas a nuestro arbitrio, pero su realización depende de la suerte».

Comenta GERKAN, *Griechische*, 63: «auch Aristoteles ein bestimmtes Schema nicht erkennen; er ist zu scharfer Beobachter, um sich nicht über die Zwecklosigkeit eines zu detaillierten Programms für die praktische Ausführbarkeit im klaren zu sein». BURKE, *Towns*, 18, al estudiar la estructura de las ciudades griegas considera que los griegos no concedían gran importancia al confort doméstico.

⁷² ARISTÓTELES, *Política*, 129, 1330a: «Por tanto, será necesario dividir el territorio en dos partes, una común y otra de los particulares, y dividir de nuevo en otras dos partes cada una de ellas; y de las dos partes de la tierra común se destinará una al servicio de los dioses y otra a sufragar comidas comunes, de la de los particulares una parte estará cerca de la frontera y otra cerca de la ciudad, a fin

de que, al repartirse dos lotes a cada uno, todos participen de los dos lugares, en interés de la igualdad, la justicia y la unanimidad en las guerras con los vecinos».

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ PLATÓN, *Las leyes*. Edición bilingüe, traducción, notas y estudio preliminar por José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galiano, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1960, I, 187, 745c: «AT ... lotes y cada uno será dividido en dos partes y con estos dos pedazos emparejados se harán otros lotes».

⁷⁵ Véase la anterior nota 72.

⁷⁶ ARISTÓTELES, *Política*, 131, 1330b: «En cuanto a la disposición de las casas particulares, se considera más agradable y más útil para toda clase de actividades en general la distribución regular y moderna al modo de Hipódamo».

⁷⁷ ARISTÓTELES, *Política*, 131, 1330b: «En cuanto a la disposición de las casas particulares ... pero desde el punto de vista de la seguridad en la guerra es más útil, por el contrario, la antigua, que hace difícil para los extraños el salir de la ciudad y para los atacantes el orientarse en ella».

MARTIENSSSEN, *La idea del espacio*, 57, estudia la casa griega en el s. V. a. J. C. WYCHERLEY, *How the Greeks*, 175.

⁷⁸ ARISTÓTELES, *Política*, 131, 1330b: «Por eso la ciudad debe participar de las dos disposiciones, cosa fácil de conseguir si se construye en parte como los agricultores colocan las plantaciones de vides que algunos llaman systades [*apretadamente y sin orden*], y no se traza regularmente la ciudad entera, sino sólo algunos lugares y partes de ella. De este modo se conseguirá a la vez la seguridad y la belleza».

De «compromiso» comenta estas dos disposiciones GERKAN, *Griechischen*, 63: «Aristoteles empfiehlt daher ein Kompromiss in der Art, dass die regelmässige Aufteilung sich nur auf den Umfang einzelner Stadtviertel ausdehnen solle, wodurch Schönheit und Sicherheit vereinigt wären». C. A. DOXIADIS, *Architectural Space in Ancient Greece*. Translated and Edited by Jaqueline Tyrwhitt, Cambridge Mass. and London, 1972, 20, considera que Aristóteles aquí comparaba dos «sistemas», no un sistema nuevo con un anterior crecimiento casual.

⁷⁹ Acerca de las fortificaciones: WYCHERLEY, *How the Greeks*, 36; GERKAN, *Griechischen*, 62: «feste und gut angelegte Mauern, die zugleich eine Zierde der Stadt sein sollen»; R. L. SCRANTON, *Greek Walls*, Cambridge Mass, 1941; F. E. WINTER, *Greek Fortifications*, Toronto, University, 1971. Fundamental consultar Y. GARLAN, *Recherches de poliorcétique grecque*, Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 223, Paris, 1974.

⁸⁰ ARISTÓTELES, *Política*, 131, 1330b-1331a: «En cuanto a las murallas, quienes afirman que las ciudades con ciertas pretensiones de valor no deben tenerlas, aun viendo que los hechos refutan a los que se han vanagloriado de ello, tienen ideas

demasiado anticuadas en este punto. No está bien, sin duda, utilizar la defensa de las murallas para protegerse contra un enemigo semejante y no muy superior en número. Pero como existe también la posibilidad y se dan realmente casos de que la superioridad de los atacantes esté por encima del valor humano y del de un pequeño número, si éste ha de salvarse y no sucumbir a la violencia, habrá que convenir en que cuanto más fuertes sean las murallas tanto mayor es su eficacia guerrera, especialmente si se tienen en cuenta los inventos modernos relativos a proyectiles y al perfeccionamiento de las máquinas de asedio. Porque pensar que las ciudades no deben rodearse de murallas es como buscar un territorio fácil de invadir y allanar en torno de él los lugares montañosos, o no rodear de muros las viviendas particulares alegando que los habitantes serán cobardes. Tampoco debe olvidarse que aquellos cuya ciudad está rodeada de murallas pueden servirse de ella de los dos modos, como amurallada y como no amurallada, cosa que no puede hacerse con las que no las poseen. Siendo esto así, no sólo se deberá cuidar de rodear las ciudades de murallas, sino de que éstas sean a la vez un ornato adecuado y útiles para fines guerreros y para hacer frente incluso a los inventos modernos, pues de la misma manera que los atacantes se preocupan de los medios para vencer, también los defensores han inventado ya unos y tienen que investigar y estudiar otros para la defensa, porque cuando una ciudad está bien preparada nadie intenta siquiera atacarla».

⁸¹ EDOUARD WILL, «Le territoire, la ville et la poliorcétique grecque», *Revue historique*, n. 514, Paris, P. U. F., avril-juin 1975, 297-318. También Y. GARLAN, *Recherches de poliorcétique grecque*, Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 223, Paris, De Boccard, 1974.

⁸² ARISTÓTELES, *Política*, 132, 1331a: «y las murallas divididas por puestos de guardia y torres en los lugares oportunos».

⁸³ Véase la anterior nota 80.

⁸⁴ ARISTÓTELES, *Política*, 132, 1331a: «Los edificios dedicados al culto y las mesas de los magistrados más altos deben tener, sin embargo, su lugar apropiado, que será el mismo, excepto en los casos en que la ley de los templos o algún otro oráculo pítico imponga su aislamiento; y el lugar apropiado será aquel que posea la visibilidad adecuada para la sede de la virtud y reúna condiciones de mayor seguridad respecto de las partes de la ciudad vecina a él».

Acerca del culto religioso MARTIN P. NILSSON, *La religion populaire dans la Grèce antique*, Paris, Plon, 1954, 143-174.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ ARISTÓTELES, *Política*, 133, 1331b: «pues bien la instalación de mesas comunes de los sacerdotes debe ser contigua a los edificios de los templos».

⁸⁷ ARISTÓTELES, *Política*, 133, 1331a: «Al pie de este lugar [edificios dedicados al culto] debe estar instalada una plaza como la que recibe ese nombre en Cesárea,

donde la llaman Plaza Libre, que debe estar limpia de toda clase de mercancías y a la que no debe tener acceso ningún obrero ni campesino ni nadie de esa clase, a no ser que lo citen allí los magistrados».

Ibidem, 133, 1331b: «pues la de arriba [*Plaza Libre*] la hemos destinado al ocio».

⁸⁸ ARISTÓTELES, *Política*, 133, 1331a: «La instalación de los gimnasios de adultos en este lugar [*Plaza Libre*] no disminuiría su agrado, porque esta institución debe también dividirse por edades, permaneciendo algunos magistrados con los jóvenes y ejercitándose los adultos junto a los demás magistrados. La presencia de los magistrados contribuye sobremanera al pudor y el respeto de los hombres libres».

Sobre gimnasios: MARTIENSSEN, *La idea del espacio*, 44; WYCHERLEY, *How the Greeks*, 139.

⁸⁹ ARISTÓTELES, *Política*, 133, 1331b: «La plaza del mercado debe ser distinta y separada de ésta [*Plaza Libre*] y tener un emplazamiento donde puedan acumularse fácilmente todos los productos, tanto los transportados por mar como los procedentes de la región».

Ibidem, 133, 1331b: «pues la de arriba [*Plaza Libre*] la hemos destinado al ocio, y ésta [*Plaza del Mercado*] a las actividades necesarias».

Desde la primera mitad del siglo IV se encuentran referencias a decretos relativos al orden general de las calles y mercados, así como a la designación de funcionarios para su vigilancia; véase: F. J. HAVERFIELD, *Ancient Town-planning*, Oxford, Clarendon Press, 1913, 37; MARTIENSSEN, *La idea del espacio*, 37.

⁹⁰ ARISTÓTELES, *Política*, 133, 1331b: «y los magistrados que se ocupan de contratos, procesos, citaciones y demás funciones administrativas semejantes, así como los que se ocupan de la regulación del mercado y de lo que recibe el nombre de ordenación urbana, deben instalarse junto a alguna plaza o punto de reunión, como el de la plaza del mercado».

⁹¹ ARISTÓTELES, *Política*, 133, 1331b: «La ordenación que hemos expuesto deberá establecerse también en el campo. También allí los magistrados, que unos llaman inspectores de bosques y otros agrónomos, deberán disponer de mesas comunes y puestos de guardia para la vigilancia, y asimismo deberá haber lugares de culto distribuidos por la comarca, en honor de los dioses y de los héroes».

⁹² ARISTÓTELES, *Política*, 132, 1331a: «Puesto que la multitud de los ciudadanos debe estar distribuida en mesas comunes y las murallas divididas por puestos de guardia y torres en los lugares oportunos, esto invita manifiestamente a instalar algunas de las mesas comunes en dichos puestos de guardia. Así podría, en efecto, disponerse».

⁹³ PÖHLMANN, *Geschichte*, I, 46, estudia el proceso de las comidas colectivas organizadas por diversos Estados.

⁹⁴ ARISTÓTELES, *Política*, 56, 1271a: «Estos ranchos, en efecto, deberían más bien ser costeados por el erario público, como en Creta». *Ibidem*, 58, 1272a: «Las comidas en común están mejor organizadas en Creta que en Laconia» ...; pero que las comidas en común están mejor organizadas en Creta que en Laconia, es evidente». *Ibidem*, 127, 1329b: «También parece ser antigua la institución de las comidas en común que se estableció en Creta en el reinado de Minos, y en Italia en época mucho más antigua». *Ibidem*, 129, 1330a: «Respecto a las comidas en común todos están de acuerdo en que su existencia es útil en las ciudades bien organizadas».

⁹⁵ ARISTÓTELES, *Política*, 167, 1288b: «Además de todo esto debe conocer el régimen que se adapta mejor a todas las ciudades, pues la mayoría de los que han tratado de política, aunque aciertan en lo demás, fallan en lo práctico. En efecto, no hay que considerar exclusivamente el mejor régimen, sino también el posible e igualmente el que es relativamente fácil de alcanzar y adecuado para todas las ciudades».

⁹⁶ BENGTON, *Griegos y Persas*, 237: «Era una naturaleza esencialmente teórica, para quien la observación importaba más que la acción».

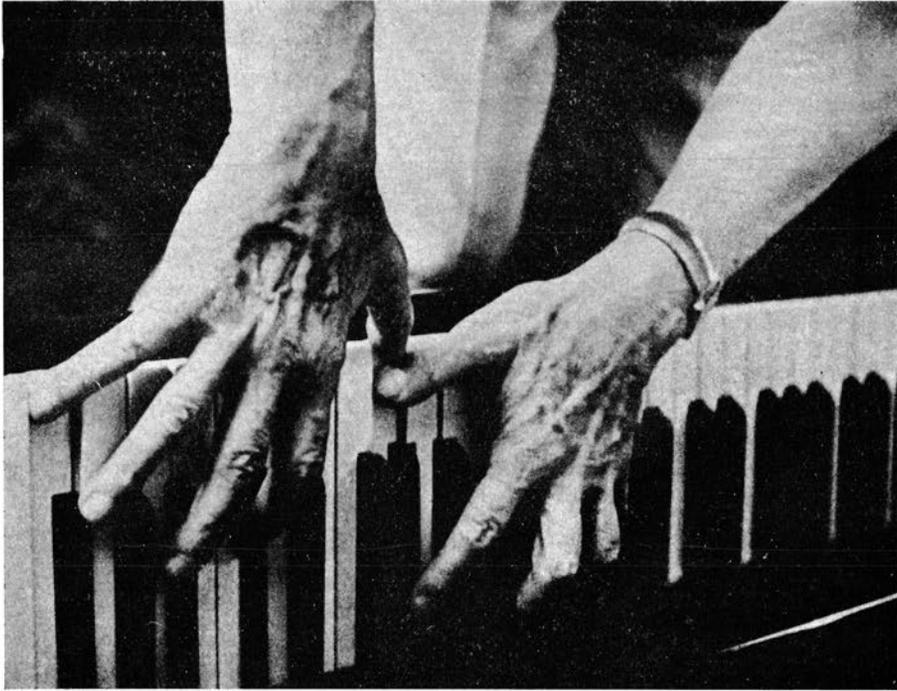
ARTURO RUBINSTEIN, UN PIANISTA
PARA LA HISTORIA

POR

ANTONIO FERNANDEZ-CID



Estampa del Arturo Rubinstein maduro y glorioso.



Las manos del artista, que supieron arrancar del teclado tantas maravillas.



Una actitud característica, firme el cuerpo, concentrado el gesto, lo mismo en el trabajo que ante los públicos encendidos por su arte.

Lo decíamos siempre: Arturo Rubinstein era uno de esos raros artistas con valor representativo ya en vida. Con su muerte ha quedado incorporado a la Historia con firmes y definitivos trazos. Los que conocimos al hombre y disfrutamos con el intérprete, no podemos olvidar jamás a uno y otro. A lo largo de su prolongadísima existencia desfilaron múltiples generaciones de virtuosos del teclado y en sus últimos lustros activos hubo de luchar con verdaderos monstruos del virtuosismo y los medios de ejecución. El incluso lo confesaba muy graciosamente:

—No; ya no toco las *Iberias*, tan difíciles. Hoy las interpretan pianistas que valen *horrores* en el juego de sus mecanismos, y a mí se me caen tantas notas que precisaría un negro para que me las recogiese.

Con estas obras, culminación del genio de Isaac Albéniz y del pianismo español de altura, había iniciado él sus caminos de internacionalidad allá por la segunda década del siglo, en el primer encuentro con España, punto de partida para “hacer las Américas” y para que el nombre se afirmase con fuerza en la constelación universal de cultivadores del teclado.

Hay en la biografía de Arturo Rubinstein —¡qué jugosas, personales, divertidas y aleccionadoras sus *Memorias!*— muchas razones que abonaban la condición de Académico de Honor de la Real de Bellas Artes de San Fernando. No es la menor, muy al contrario, el interés que siempre demostró por lo español. En etapas en las que la música nuestra era la gran ausente, la desconocida o maltratada en los programas del orbe, Rubinstein supo situarla en lugar de privilegio. Cuando, en ocasión feliz, descubrió en París partituras de Isaac Albéniz, al que había visto exuberante y agudo en reuniones artístico-literarias poco antes de su muerte en 1909, se acercó

a ellas con curiosidad, pronto con sorpresa, al advertir la complejidad de su “barroquismo nimbado por la gracia”.

Sólo cuando en un encuentro con la viuda y las hijas del músico fue instado por ellas a tocar unas piezas que no se atrevía jamás a brindar en público y tuvo la satisfacción de oírlas decir que “así las interpretaba el propio autor”, se decidió a incorporarlas a sus recitales. Desde entonces rara era la oportunidad en la que voces ardorosas no reclamaban como apéndice de los programas el regalo de *Navarra*, cuya copla servía con un donaire singular.

Porque Arturo Rubinstein supo instintivamente alzarse con el duende, el espíritu de lo español, con la gracia en la expresión, el acento, el color debidos. No importan, en razón de sus grandes aciertos, las libertades, cuando el propio, exigentísimo en el camino de la verdad y la pureza, D. Manuel de Falla aceptaba su versión *sui géneris* de la *Danza de fuego* de *El amor brujo*. (Bien sabido es que Falla le dedicó la *Fantasia Bética*, lo mismo que lo es que, único lunar en su hoja de servicios, el artista no supo captar la enorme hondura de esos pentagramas abandonados por él pronto y considerados hoy como un hito en la creación pianística ibérica.)

Arturo Rubinstein conquistó amistades sin cuento entre los españoles: en la realeza, la aristocracia de la sangre y las artes, la intelectualidad. Visitaba nuestro país siempre que le era posible y muchos de sus últimos años hizo de Marbella el punto más fijo de residencia en medio de su deambular por los mundos filarmónicos.

Yo le recuerdo, en tantas ocasiones que pude acercarme a él, como modelo de cortesía y de agudeza, presto siempre a la entrevista periodística y ejemplar en la amabilidad, porque no es frecuente que un artista de su talla se moleste en escribir una larga carta autógrafa a quien entonces era un joven crítico, tan pronto recibió en Nueva York el periódico en el que se recogía la conversación que había tenido la generosidad de concederme. Recuerdo las alegres charlas *post concierto*, animadas con mil anécdotas, ocurrente, simpático, incluso castizo en los giros y las expresiones: con un castellano rico en el léxico y de muy fluido curso.

Pero conviene, por encima de lo pintoresco, destacar lo que centra la

figura del artista polaco: su condición de pianista músico, de intérprete inspirado.

Al margen de que, ya sexagenario, fuese capaz de interrumpir su actividad de concertista para depurar y revisar su técnica, en lección de rigor desusado en quien era ya ídolo de los públicos, pues no es la perfección técnica el arrollador mecanismo lo que califica el arte de Rubinstein, y a ese respecto hubo, en distintos momentos de su vida, contemporáneos diversos que fueron más infalibles ejecutantes. En Rubinstein lo que se aúpa hasta el primer plano es la condición de artista expresivo y la belleza sonora.

En el primer aspecto, podríamos considerarlo un intérprete romántico, aunque ahí quedan sus construcciones profundísimas de Mozart, Beethoven y del Brahms gran señor de la forma. Romántico por ser artista que sabe cantar y recoger en su expresión el caudal de sentimientos que los compositores encerraron en sus pentagramas. Romántico porque reconoció una y otra vez su incapacidad para entender mensajes objetivos de vanguardia. Romántico de Liszt, Tschaikowsky, Rachmaninoff, Schumann, Chopin...

Hemos llegado al autor que cabría considerar "tipo" en las versiones de Arturo Rubinstein. ¿Vibraría con la música del antepasado su alma de artista polaco? Para saber cómo se producía en la música chopiniana, bastará repasar su herencia discográfica. ¿Los conciertos? ¿Las baladas? Quizás me inclinaría más por recomendar los nocturnos, las mazurcas, tan distintos unos de otras, con su clima ensoñado y sus ritmos y acentos peculiares. Rubinstein supo siempre liberar las versiones del peligro doble que acecha: la asepsia, el amaneramiento. Lejos de la frialdad objetiva, su forma de cantar lo estuvo también de la afectación, el dengue, los ojos en blanco, la cursilería.

Queda, por fin, lo que atañe al sonido. No es la primera vez que comento cómo en música, para el regalo de un mensaje, es básica la calidad del sonido con la que se nos sirve. Hay algunos intérpretes que se distinguen primordialmente por ese aspecto. Rubinstein, como Andrés Segovia con la guitarra, para no citar sino a un insigne compañero en el escalafón Académico, hace sonar el piano de una forma distinta: dulce, llena, igual,

rica, poderosa, redonda. ¿Cuál era el secreto? ¿El ataque, el pedal, el juego de sus manos maestras? Sin adentrarnos en la cuestión, quede muy en alto la verdad de que el piano sonaba de manera diferente y bellísima con Arturo Rubinstein. Y volvamos al disco; si es cierto que nunca una reproducción mecánica puede servirnos el testimonio justo, incluso a través del único sucedáneo en nuestras manos podremos siempre evocar al artista que se nos fue. Para él, sin duda, hay en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando un lugar de reverente recuerdo. Del que desearían servir humilde pero muy hondo testimonio estas apresuradas cuartillas de homenaje.

MEMORIA DE JOAQUIN TURINA EN NUESTRA ACADEMIA



El maestro Eduardo Toldrá examina con el compositor sevillano la obra que pronto dirigirá.

A la espera de la definitiva conclusión de las obras que permitan, con la puesta a punto del Salón de Actos, celebrar conciertos y sesiones de homenaje, entre las que ocupará lugar de relieve la en recuerdo al insigne Joaquín Turina, ilustre miembro de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el Pleno de la Academia me hizo el encargo de recoger las personales aportaciones de todos los componentes de la Sección de Música, en memoria y como ofrenda al artista y al compañero inolvidables, cuyo centenario se ha celebrado en el mundo musical.

Con libertad absoluta en el carácter y la extensión de las colaboraciones, coincidentes sólo en el fervor hacia el amigo, he aquí las respuestas, que se recogen por orden de antigüedad en el escalafón Académico, sin la menor apostilla por parte de quien se une a ellas y se honra transcribiéndolas.

A. F. - C.

UNIVERSALIDAD Y LOCALISMO

TODO se ha dicho y todo se ha escrito sobre este gran músico español.

Aunque su obra es universal, en toda ella se refleja, radiante, su ciudad natal: Sevilla, con su Torre del Oro, su Giralda, su Catedral, su barrio de Santa Cruz, sus altas palmeras, el alegre bullicio de sus calles, la sonrisa de sus graciosas mujeres.

Fue un gran músico y también fue un hombre noble cuya alma no conoció la envidia ni la vanidad.

Fue amigo de sus amigos. Y por ello quiero, ahora que celebramos el cien aniversario de su nacimiento, rendirle con estas breves líneas mi modesto homenaje, lleno de admiración y cariño.

JOAQUÍN RODRIGO.

TURINA Y EL MUNDO INTELECTUAL

ME refiero a la época de nuestra posguerra, en la que le conocí íntimamente y trabajé a su lado. En el temprano otoño de 1939 yo formaba parte muy como hermano menor de esa generación —Laín, Tovar, Ridruejo— que agrupada en torno a la revista *Escorial* trataba a toda costa de establecer una tarea cultural de continuidad: era labor difícil y que se transformó en oposición a partir de febrero de 1956. Musicalmente, la continuidad posible se cifraba en la obra de Falla y en la presencia de Ernesto Halffter, nombres unidos al reestrenarse *El retablo de maese Pedro*.

La vida intelectual se cifraba un tanto en *Escorial* —allí se rindió homenaje a Ricardo Viñes— y en la tertulia del Lyon. En ambos mundos Turina fue recibido con respeto, bien pronto acrecido en cariño. Sirvió de puente para el cariño la simpática y venerable figura de Manuel Machado, cuyo gran poema sirvió de prólogo a mi biografía de Turina. Machado presidía una especie de sociedad poética titulada “Musa, musae”. Nos reuníamos en la Biblioteca Nacional y los poetas leían sus versos. Dedicamos una sesión especial al estreno de *El cortijo*, de Turina. Turina, ya seriamente enfermo, no podía ser tertuliano diario del Lyon y por eso mismo su presencia, como en el caso de d’Ors o de Zuloaga, tenía caracteres de acontecimiento. Un gran homenaje de la tertulia fue para Ricardo Viñes, que entró con los dos Joaquines: Turina y Rodrigo. Una pequeña regañina: cuando yo en una conferencia critiqué a la Academia por su conducta con Felipe Pedrell.

Cuando Turina muere, yo no estaba todavía en la Academia. A las puertas, sí: siendo todavía seminarista surgió mi candidatura al fallecer

Víctor Espinós. Rechacé agradecido la sugerencia por mi edad, situación y entusiasta deseo de ver elegido al Infante Don José Eugenio de Baviera. A Turina le pareció muy bien. Turina llegó tarde a la Academia, como llegó tarde a la Cátedra de Conservatorio, grado este de escalafón como se ve por el *Anuario*. Quería muchísimo a la Academia, definida por él como “tertulia en el más alto grado”. Se llevaba bien con sus compañeros de sección, como se llevaba bien con todos, pero tenía preferencia por los pintores, pues alguno como Eugenio Hermoso había conocido bien al padre de Turina, pintor. Me contaba con gracia y sin hiel las incidencias en las elecciones académicas cuyo reglamento era distinto al de ahora: cabía entre otra cosas la presentación directa del candidato y él se divertía con algún candidato “inevitable”. Alguna otra referencia de bienvenida hay en sus artículos, deliciosos artículos, del *Dígame*: el dedicado, por ejemplo, a José Cubiles, su intérprete preferido. Ninguno de los actuales componentes de la sección hemos podido compartir con él las tareas académicas aunque todos le quisimos mucho: por las actas pueden seguirse sus intervenciones breves y cordiales. Solicitó el apoyo de la Academia para la reanudación de las obras del Teatro Real: la barrera de la que tanto se dolió fue su mayor amargura como Comisario de la Música.

FEDERICO SOPEÑA.

MI HOMENAJE DE COMPOSITOR

CUANDO el año pasado me encargaron una obra en homenaje a Joaquín Turina vi la ocasión, deseada por mí hacía mucho tiempo, de dedicar, con admiración y respeto a su brillante obra musical, mi aportación a tan gran artista sevillano y español, tan admirado siempre por mí.

En este *Divertimento para piano* que le dediqué he querido unir el encanto de nuestros ritmos andaluces al color y belleza de sus cadencias. Con la admiración al gran Maestro, que tan bien supo emplearla en sus obras.

JOSÉ MUÑOZ MOLLEDA.

AL HILO DEL PERSONAL RECUERDO

Todos hemos leído *La colmena*, de Cela, y ningún cinéfilo habrá dejado de ver la magnífica película basada en aquella obra. Fueron años muy difíciles, en efecto, los de la posguerra. Pero, luchando denodadamente contra la escasez y las dificultades sin cuento, existía la ilusión de reconstruir un país destrozado. Para los que habíamos conocido el cochambroso Conservatorio de la calle de Pontejos, o sus destartaladas instalaciones en “Los Luises”, la casa de la calle de San Bernardo (hoy Escuela de Canto) nos parecía de un lujo asiático. Pero el lujo no estaba sólo en las aulas, salones, el bellissimo salón de actos o el famoso cuarto de baño del P. Otaño, sino muy principalmente en los profesores que entonces ejercían la docencia. Bien lo sabemos los músicos de mi generación y los de la siguiente. Conrado del Campo, Francisco Calés Pina, Julio Gómez, José Cubiles, Antonio Lucas Moreno, Regino Sainz de la Maza, Bernardo de Gabiola, Jesús Guridi y tantos y tantos otros.

Y, naturalmente, Joaquín Turina. Allí le conocí y le traté con el gran respeto que, muy justificadamente, nos inspiraban aquellos maestros. Recuerdo su aspecto menudo, su elegancia natural—como sabe dar la tierra andaluza, con milenios de civilización detrás—, su innata cortesía, nunca una palabra más alta que otra, su sentido del humor.

Y luego pensaba para mis adentros: “Este señor, que no tiene pretensiones ni se da importancia, es el autor de la *Sinfonía sevillana*, de las *Danzas fantásticas*, de la *Oración del torero...*” Obras que me maravillaban y me siguen maravillando.

En el actual Conservatorio, en la zona de la Dirección, hay un busto de Turina que recoge con gran sobriedad no tanto la expresión como el talento de nuestro gran músico. Cuando paso por allí me parece que a la vuelta de algún recoveco de aquellos pasillos me voy a cruzar con Don

Joaquín, la cabeza un sí es no es inclinada y el andar silencioso... Dice la Escritura que benditos sean los que mueren en el Señor, pues sus obras les siguen. Y, ciertamente, también ellos siguen a sus obras, que mantienen vivos su presencia y su recuerdo en quienes les conocimos.

RAMÓN GONZÁLEZ DE AMEZÚA.

PIANISMO IMPORTANTE

SIEMPRE he sido muy sincero admirador de Joaquín Turina, desde su condición de músico representativo de España hasta la de agudo y gracioso comentarista de *Dígame*.

He interpretado multitud de veces su obra pianística y creo que ocupa un lugar de suma importancia no sólo en su propio brillante catálogo, sino en el general español de música para teclado. Creaciones tan distintas como las *Mujeres españolas* o la *Orgía* dejaron testimonio de la inspiración personal del gran artista sevillano.

LEOPOLDO QUEROL.

GRAN MAESTRO Y COMPOSITOR DE MERITOS NO SIEMPRE RECONOCIDOS

CON profunda emoción evoco la memoria de quien siempre me distinguió con su amistad y amplia comprensión, dedicándome desde mis comienzos frases elogiosas que tanto me alentaron.

Turina fue un gran maestro y un gran compositor al que no siempre se le reconocieron sus verdaderos méritos. Pero ahí están, por ejemplo, sus obras pedagógicas, que no debemos archivar, y ahí está su extensa y variada producción, que representa, junto a Albéniz, Granados, Falla, Guridi, Esplá y Conrado del Campo, la vanguardia de su tiempo.

Si su obra sinfónica merece estar entre las más importantes creaciones

de la música española contemporánea —bastaría citar la crítica tan elogiosa de Claude Debussy a *La Procesión del Rocío* cuando su estreno en París—, no es menor su producción de cámara y pianística con sus aportaciones vocales.

Dentro de su tan extenso catálogo —por supuesto todo él de alta categoría— mis preferencias se fijan en la *Sinfonía sevillana*, en el *Canto a Sevilla*, en las *Danzas fantásticas*, así como en sus Canciones y en esa “delicia” que escribió para el Cuarteto de Laúdes de los Hermanos Aguilar —y que después transcribió para cuerda— llamada *La oración del torero*, que yo he dirigido tantas veces, siempre con gran placer y excelente resultado.

Turina es plenamente merecedor del gran homenaje que se le está tributando.

ERNESTO HALFFTER.

TESTIMONIO DE UN EXITO MUNDIAL

AUNQUE la música de Joaquín Turina ha estado siempre en mi repertorio desde hace más de veinte años, con motivo de su centenario he tenido ocasión de, en una temporada, dirigir su música en Europa, Estados Unidos y Japón.

Y es una gran satisfacción, como español, ver el cariño con que su obra es acogida en todas partes. No ya la que es repertorio normal, como las *Danzas*, la *Sinfonía*, la *Oración*, sino una pequeña obra que, por encargo de Nicanor Zabaleta, transcribí para arpa y orquesta. *Tema y variaciones*, del “Ciclo plateresco”, es recibida en tan diversas latitudes con fervor y cariño; y no sólo por el público, sino por las orquestas.

Creo que el hecho de que profesionales de la categoría de los profesores de la Orquesta de Filadelfia toquen con gusto y cariño su música, es algo que forma parte del mejor homenaje que se puede rendir a nuestro gran maestro en su Centenario.

RAFAEL FRÜHBECK DE BURGOS.

CALIDAD HUMANA

EN la conmemoración centenaria de Joaquín Turina quisiera destacar, entre aquellos rasgos vitales que acreditan su singularidad artística, los que revelan la gran calidad humana del músico sevillano.

En el gran quiebro que imprime a su actividad, al recibir el oportuno consejo de Albéniz, se advierte el fino talante de quien sabe recoger para sí el juicio certero del maestro amigo. Pero aunque acepte para lo sucesivo el inspirarse en las fuentes populares de su tierra nativa, sabe huir del camino fácil, consiguiendo elevar a categoría musical la vida anecdótica cotidiana del entorno andaluz, aunando su delicada y peculiar dicción de las expresiones populares, como las de la romería, la procesión o el toreo, con la gracia del espíritu que pone emoción en las notas de su pentagrama.

CARLOS ROMERO DE LECEA.

TURINA Y LA GUITARRA

DURANTE mi larga ausencia de España —del 1936 al 52— me lamentaba yo con frecuencia, sobre todo al iniciar cada día mi trabajo matinal, no serme ya posible estimular de cerca al admirable Joaquín Turina a que prosiguiera la composición de obras para guitarra.

Se resistió al principio a responder afirmativamente a mis repetidas instancias. El no hallaba en ningún Tratado de Instrumentación suficientes datos informativos para lanzarse, con mano suelta y certera, a escribir para un instrumento de técnica polifónica tan intrincado como la guitarra.

Le llevé obras de Sor y de Giuliani, transcripciones de Tárrega y mías, le aconsejé que se ensayara componiendo imaginativamente para un violín de seis cuerdas, sin arco, pulsándolo con los cuatro dedos de la mano

derecha —el meñique no se emplea—, y finalmente me puse a su entera disposición para ir adaptando a la guitarra, compás por compás, lo que él fuese escribiendo. No fue preciso. A los dos meses saltó la *Sevillana* de la cabeza de Turina, como Minerva de la de su padre, adulta, bella, armada de todos los recursos y atractivos que suelen exigirse de una obra maestra.

Naturalmente que hubo de ser parcialmente transcripta de su versión original a la que cupiese en la guitarra. Pero esta no fue completa ni de gran momento. Sólo frases aisladas en las que suprimimos duplicación de notas, procedimos a invertir acordes, buscamos giros melódicos distintos y simplificamos apretadas armonías. Turina comprendió y acogió los cambios que iba yo proponiéndole y de tal manera fijó en su memoria mis razones, que al escribir, años después, el *Fandanguillo* —una de las obras breves más perfectas de la música española contemporánea— se acercó tanto y tan bien a la índole técnica de la guitarra que entró en ésta más fácilmente de lo que ambos pensáramos. La guitarra es como un castillo encantado por cuyos laberínticos pasillos y aposentos sólo puede circular su dueño. Le entregué la llave, pero él —como todos los compositores que le han sucedido— aguardaba siempre al castellano en la cámara principal.

Así compuso *Ráfaga*, una sonata cuyo tierno andante irradia poesía, y, sugerido por mí, el *Homenaje a Tárrega*.

La *Sevillana* y el *Fandanguillo* permanecen en mis programas de hoy con igual placer mío en ejecutarlas que gozo del público en oirlas.

Volviendo al comienzo de esta página, ¿os dáis cuenta del rimero de obras preciosas, de auténtico carácter andaluz, que poseería mi instrumento si la vida no me hubiese alejado del eximio maestro? ¿Y cuán sincera es mi pensadumbre al considerar lo que he perdido?

ANDRÉS SEGOVIA.

PROYECCION HUMANO MUSICAL, EN EL TIEMPO

A veces el conocimiento directo, el trato asiduo que determina la confianza personal, puede ser causa de que no valoremos con el rango debido a la figura de cuya bondad y modestia somos destinatarios. El tiempo es crisol que deja en pie lo auténtico y, al margen de lo adjetivo y circunstancial, ensalza virtudes que la misma frecuentación minimizó en su día.

Joaquín Turina, hombre entrañable con el que vivimos todo el acontecer musical de la posguerra hasta su muerte en 1949, era tan sencillo y cordial que nos aupaba hasta esa altura que ahora, por la ausencia, cobra mayor relieve.

Fue un músico irrepitible, muchos años oasis en un paisaje que sólo en los últimos le rindió el debido reconocimiento. Fiel a sí mismo, a su andalucismo lírico, maestro del color y la expresividad, el sentimiento ensoñado y nostálgico, la capacidad descriptiva y el rigor de una técnica de pulcritud extrema, Joaquín Turina ocupa un capítulo esencial en la historia de la música del siglo xx.

Personalmente recuerdo sus agudas y pintureras croniquillas de crítico sabio y bondadoso, su afán organizador de servicio y su generosidad con el colega que entonces comenzaba su actividad profesional. Sin olvidar la ejemplar lección humana de saber vencer el dolor físico de sus enfermedades y, hasta el momento último, trabajar en su piano de Alfonso XI, rodeado por el amor de los suyos —Obdulia, la esposa, en cabeza— y por su familia espiritual de sobrinos y ahijados, que formaban legión.

ANTONIO FERNÁNDEZ-CID.

DISCURSO PRONUNCIADO EN LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
EN LA INVESTIDURA DE DOCTOR “HONORIS CAUSA”

POR

PABLO SERRANO AGUILAR

MAJESTADES, Magnífico Rector y Claustro de la Universidad de Zaragoza:

Dar forma a la materia hasta imprimirle un sentimiento, es tarea ajustada a mi experiencia. Dar forma con palabras queriendo agradecer vuestro gesto generoso, es pretender modelar la antimateria. Mi incapacidad, con el rubor en el rostro os abona mi voluntad. El os transmite mi emoción y gratitud.

Os lo agradezco también porque, desde un quehacer de conocimientos universitarios, se reconoce y se valora, lateralmente al ejercicio de la profesión, el quehacer cultural y creativo de las Artes en su cometido o misión social. Quiero decir que el escultor, pintor, arquitecto, músico o poeta no puede ser un hombre aislado de su entorno, de su cultura y del sentido que ella tiene en su época. Solamente así se llegará a comprender su mensaje y su testimonio en el futuro.

Vivimos una cultura postindustrial científica que ha de desembocar en una cultura de relaciones.

En estas relaciones humanas las ciencias de la información y formación se preocupan por la tecnología perfeccionista y por la influencia de la imagen. El cine, la fotografía, las artes y los objetos visuales nos configuran rostros nuevos en sucesivos y constantes cambios, dejando huellas en el andar caminos.

Detrás de la cultura y la civilización está siempre la vida, la poderosa realidad de la naturaleza. En ella, el hombre, "la vida viviente", según Ortega. Vida-persona que busca constantemente la razón de vivir su vida, su esencia, como práctica diaria hacia la realidad utópica.

Amor sería la palabra que toda esencia contiene y en ella todo sentido de libertad creativa. *Amor*, todo amor tiene fundamento de sí mismo.

Si desde mi consciente quisiera encontrar las motivaciones que animaron el espíritu generoso de esta Universidad, honrándome con la distinción que me otorga, pudiera ser la de observar en mí al hombre que ama su profesión y extiende su vocación en un quehacer elementalmente filosófico, ahondando, escrutando el misterio encerrado en la materia misma, en el hombre escultura viva, materia y esencia en sí mismo. Pensamiento universal inquietante que nos obliga a vivir en penumbras de luz y sombra, en pretendida voluntad de formarnos y realizarnos desde un almacén primario de conocimientos para sostenernos y andar la vida bordándola y tejiéndola armoniosamente con el rigor necesario entre sentimiento y razón.

Enseñar en búsquedas constantes, por encima de aprobar asignaturas, trascendiendo el carácter científico rigurosamente objetivo, dirigiendo al ser humano ansioso de la palabra renovada, a vivir, a actuar y entender la realidad pasada creando la presente y su futuro esperanzador.

Así entiendo mi lazo de unión con esta Universidad. Su sentido y espíritu de universalidad nos une al interés por modelar, dar forma, potenciar ese espacio luz en penumbra, adivinado desde un exterior a un interior, desde una circunstancia agresiva al espíritu de reflexión. Aprender, enseñar, mostrar, crear, realizarse y comunicarse en un mundo que vive peligrosamente por haber olvidado al poeta, por haber equivocado la senda de su esencia.

Recuperémosla ejerciendo con amor la práctica de lo aprendido.

“¿Qué es amor?”, preguntó una niña al poeta, y él la contestó: “Verte una vez y pensar haberte visto otra vez”.

Tengamos fe en el hombre receptivo, el que está modelando y trabajando nuestra historia contemporánea, esta historia joven por ser la de una España nueva, la del cincel y de la maza, rica en contrastes y experiencias, la del pensamiento, la de la palabra y la de su esencia.

Para la comunicación y la tolerancia.

Zaragoza, 26 de mayo de 1983.

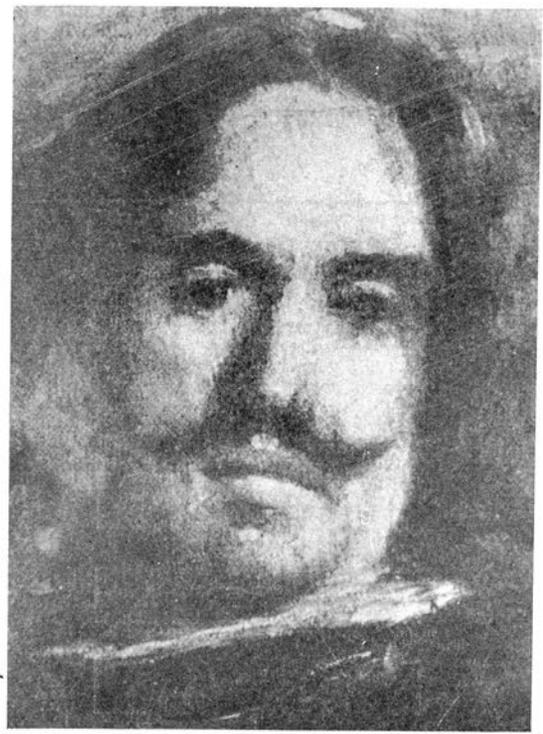
HISTORIA VIVA DE LOS DESCENDIENTES
DE VELAZQUEZ EN LAS CASAS REALES
DE EUROPA

POR

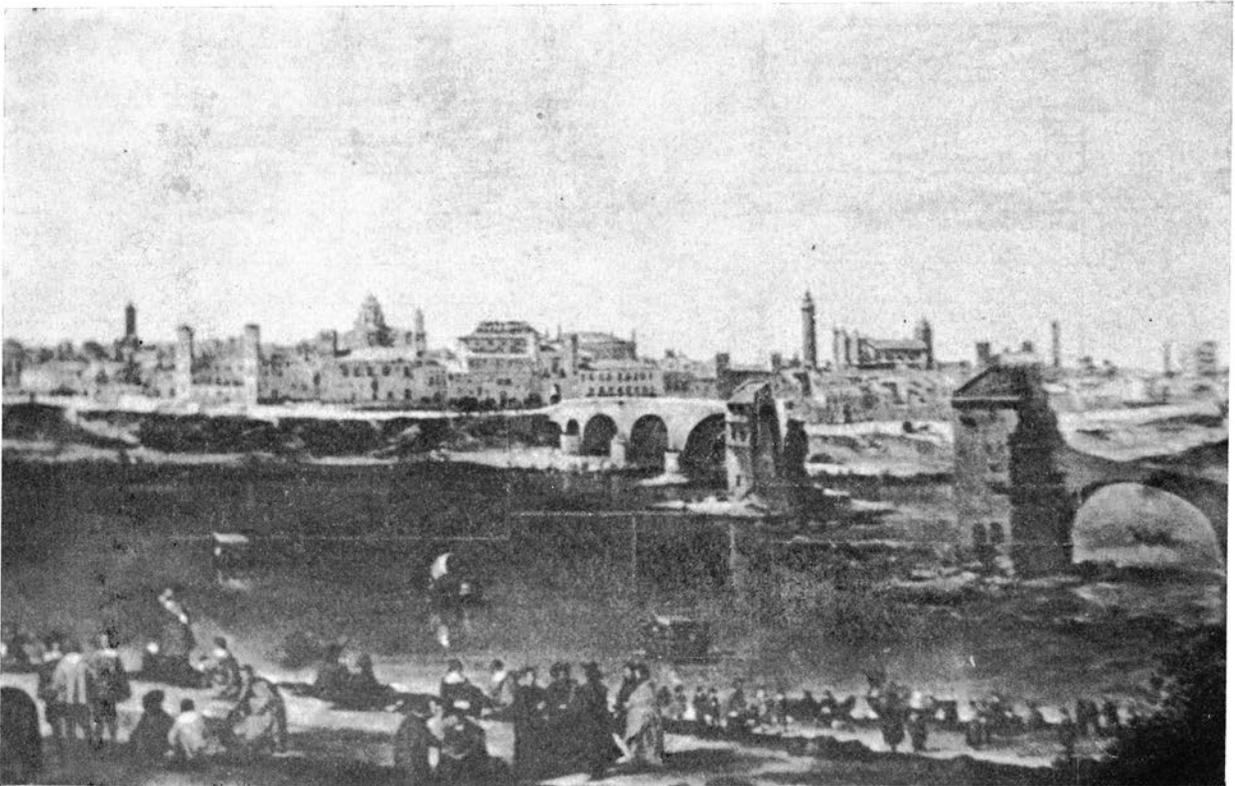
ADOLFO CASTILLO GENZOR



Felipe IV de España.

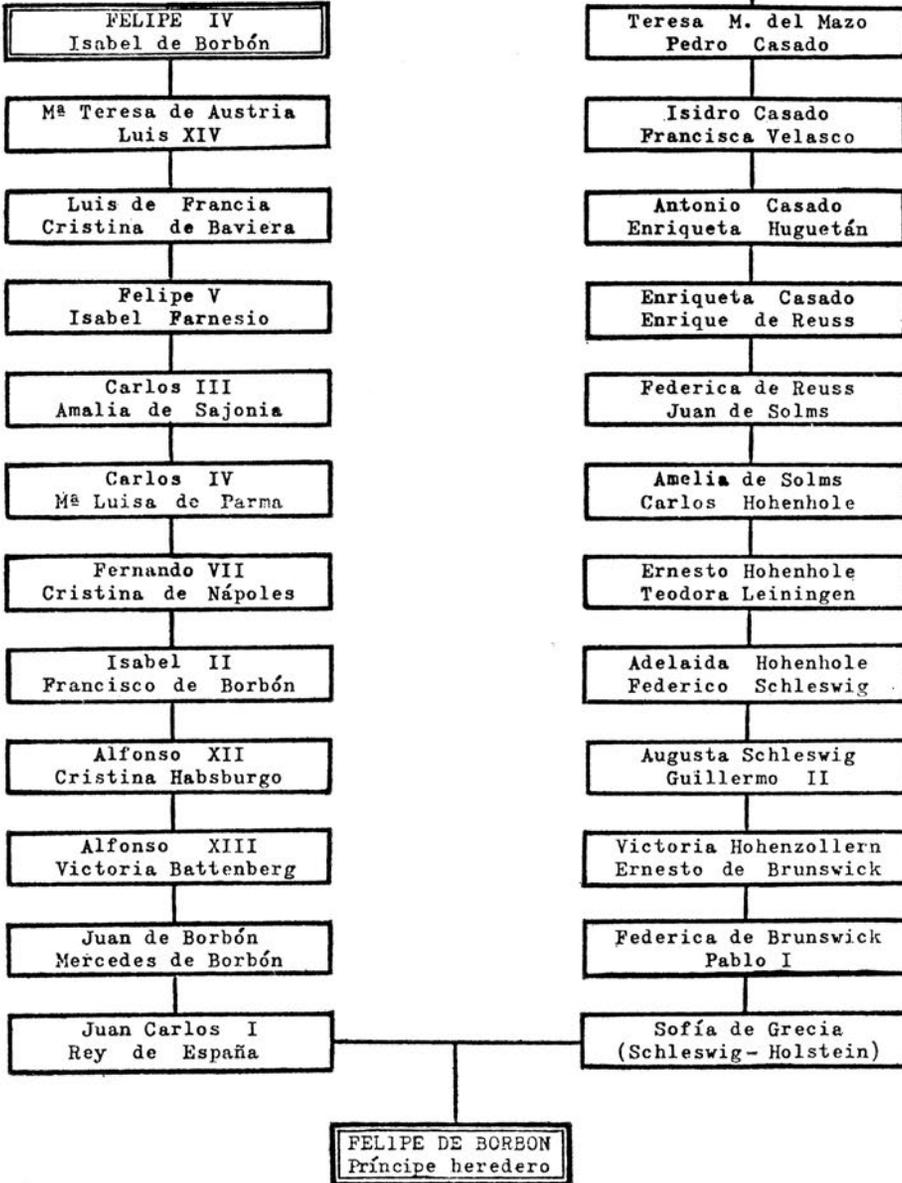


Autorretrato de Velázquez.



MUSEO DEL PRADO: *Vista de Zaragoza*, original de Velázquez y Martínez del Mazo, ascendientes del actual Príncipe de Asturias.

Diagrama genealógico del Príncipe Felipe de Borbón y Schleswig- Holstein, Borbón-Sicilia y Brunswick-Lunebourg, señalando los diferentes tronques familiares, en su doble filiación paterno-materna, como descendiente de Felipe IV y de Velázquez



SI las brujas de Macbeth se hubieran materializado en la España del Rey Felipe IV, en lugar de hacerlo en la Escocia del Rey Duncan, países ambos igual de conflictivos, podrían haber hecho al egregio autor de *La rendición de Breda* el mismo vaticinio que a Banquo, el compañero y la víctima, a un tiempo, del protagonista de la tragedia histórica escrita por Shakespeare en 1606.

Recordemos que el “deux ex machina” que pone en movimiento todo el dispositivo del drama no es otro que el profético augurio de las harpías fantasmales: Macbeth será rey, pero no padre ni semilla de reyes; Banquo no ocupará el trono, pero sí será simiente y generación de monarcas y príncipes de la sangre de muchos países europeos.

No cabe duda alguna que, con seis siglos de diferencia, Velázquez es un segundo Banquo, por repetirse en su persona y en su prole el mismo destino histórico, con la ventaja para el pintor del retrato del Papa Inocencio X de que nadie atentó contra su vida.

¿Velázquez progenitor de reyes?

La idea más parece el esbozo de un relato de ciencia-ficción que pura y simple constatación de una evidencia real y cierta. Digamos, de entrada, que el pintor más importante del seiscientos dejó este mundo en la más completa ignorancia de que las coordenadas familiares de la gran pirámide humana que le reconoce hoy como cima y remate pudieran abarcar, al cabo de tres siglos solamente, las estirpes más linajudas que tuvieron cabida en el severo y siempre aristocrático *Almanach de Gotha*.

Ninguna de las biografías de Velázquez incluyen esta curiosa faceta de su personalidad, inédita también para el artista, que a diferencia de lo

sucedido con Eugenia de Montijo no se topó en su Sevilla nativa con una gitana que, echándole la buenaventura, levantara en obsequio suyo el velo del futuro.

EL CABO DEL OVILLO

En que se devana la posteridad velazqueña, en toda su amplitud, lo constituye la hija del pintor, Francisca Velázquez, habida en su matrimonio con Juana Pacheco, casada en 1637 con Juan Bautista Martínez del Mazo, discípulo-ayudante de su suegro y cuyo cuadro mejor y más conocido, la *Vista de Zaragoza*, es obra de colaboración con él, como aseguran Ceán Bermúdez y Beruete.

Tampoco el matrimonio Del Mazo-Velázquez tiene más sucesión que una hija, Teresa, a la que sus padres casarán en 1666, cinco años después de la muerte de su ilustre abuelo, con Pedro Casado de Rosales, ajeno al mundillo del Arte, por ser un hidalgo bien provisto de pergaminos y talegas. Son los años de la minoría de Carlos II, con una minusválida mental al frente del gobierno y un inquisidor general haciendo juego.

El angelical tontorrón que pasa de mano en mano de exorcistas no es peor, intelectualmente hablando, que la torpe alemana que lo llevó en el seno. Si acaso le aventaja en estatura moral, porque sabe ser inmune al odio rencoroso, en cuyo jugo se rebozan tanto la viuda de Felipe IV como Nitard.

Del Mazo muere un año después de “colocar” a su hija, en el uso y disfrute de su oficio palatino de Pintor de Cámara, pero sin ver todavía asegurada la sucesión de su posteridad, que es a la vez la de su suegro y benefactor. En efecto, su hija tardará a conseguir un hijo once años, supuesto que tantos pasan hasta el nacimiento del bisnieto de Velázquez.

NOBLES CON TÍTULO

Y título de Marqués, lo serán tanto el eslabón tercero como el cuarto de la cadena familiar que engarza la sucesión del pintor. La promoción del

bisnieto, Isidro Casado de Rosales, a la dignidad de primer Marqués de Monteleón, llega con el debut de la Casa de Borbón y cuando la de Austria ha fenecido, labrándose a pulso un final bochornoso. El nuevo Marqués había nacido en Madrid en 1677 y casado veintiún años después con María Francisca de Velasco. La joven pareja ceñía la corona marquesal en 1701, o lo que es igual, a los tres años de casados, lo que quiere significar que Felipe V les dedicó su devoción y afecto.

El hijo y sucesor de los Monteleón, Antonio Casado de Rosales, nació en Madrid en 1703, en vísperas ya del enfrentamiento armado de los españoles con motivo de la guerra de Sucesión, ya que el forcejeo bélico no comenzaría en España hasta 1704. Contaba seis años apenas cuando murió su padre (1709), fijando poco después su residencia en La Haya, donde el segundo Marqués de Monteleón casó (1721) con Enriqueta Huguetan von Gyldenstein.

El rebisnieto de Velázquez murió a los treinta y siete años, en la plena madurez de la edad, dejando de su enlace con la Huguetan una hija de quince años, Enriqueta Casado, que resulta ser cuarta nieta de Velázquez y su postrero vástago propiamente español, aunque naciera en La Haya el 2 de mayo de 1725, de padre español y madre germano-holandesa.

A partir del quinto tramo de la escala velazqueña se extranjeriza la descendencia del Pintor de Cámara de Felipe IV, cuya "aclimatación" en las tierras alemanas es tan perfecta como extensa. Comienza el exilio voluntario de la descendencia de Velázquez en 1746, al casar su cuarta nieta con un Príncipe de la multiforme y federal Alemania, y no cesa su apartamiento de España hasta doscientos veintidós años después, en que una Princesa griega, Sofía, duodécima nieta del genial pintor de la *Venus del espejo*, casa en Atenas (1968) con el futuro Rey de los españoles. El triple "dos" del destierro de la estirpe velazqueña de sus lares españoles parece un número cabalístico, que brindamos a los parasicólogos para su recreo y regalo.

ALTEZAS SERENÍSIMAS

Lo serán todos los descendientes de Velázquez, a partir de la quinta generación, representada por Enriqueta Casado, huérfana de padre a los quince años, como ya se dijo, y que seis después es una Princesa consorte más de las muchas que pululan por el extenso mapa germánico. Su esposo, el Príncipe Enrique IV, Conde de Reuss-Koestritz, lleva a la estirpe velazqueña a cotas aristocráticas hasta entonces apenas imaginadas. Cuando la Condesa de Reuss-Koestritz muere en las tierras de su Estado feudal de Alemania (1761) deja una hija, Federica, que cuenta ya con trece años de edad, y que seis después se convertirá en la esposa del Príncipe Juan Cristián II, Conde de Solms-Baruth.

Es perfectamente razonable que esta Federica de Reuss-Koestritz, quinta nieta de Velázquez, ignorara el parentesco existente entre ambos. Los cambios familiares han sido drásticos en los años que median entre la muerte del pintor (1661) y el fallecimiento de su cuarta nieta Enriqueta, Condesa de Reuss, por ser solamente cien los transcurridos y cinco los tramos generacionales que cubren tan corto intervalo temporal.

Los Príncipes-Condes de Solms se convierten en padres de la Princesa Amelia de Solms-Baruth al año de casados (1768), y esta sexta nieta de Velázquez contraerá nupcias a los veintiún años con Carlos Luis III, Príncipe de Hohenlohe-Langenbourg, que pasará por el trance de ser desposeído de sus estados patrimoniales en la tempestad geopolítica provocada por Napoleón.

El eslabón generacional siguiente —octavo de la serie— lo ocupa el séptimo nieto del pintor, Ernesto-Cristián IV, Príncipe de Hohenlohe-Langenbourg, que contrajo matrimonio en el palacio de Kensington (Londres) con Teodora de Leiningen, hermana uterina de Victoria I de Inglaterra. Se convierte así la Reina Victoria en tía carnal de una octava nieta de Velázquez, Adelaida de Hohenlohe, que casa en 1856 con Federico-Cristián, Duque de Schleswig-Holstein.

La sucesión velazqueña se bifurca en las dos líneas que encabezan Augusta-Victoria y Carolina de Schleswig-Holstein, hijas de los precedentes

y novenas nietas del insuperable pintor de *Las Meninas*, originando la segunda la rama sucesoria que enlaza con los actuales Bernardottes.

NIETAS IMPERIALES

Imaginemos el trauma de Velázquez si alguna pitonisa llega a predecirle que de su sangre y estirpe procederían las dos últimas Emperatrices de Alemania y de Austria-Hungría. La diferencia social y de rango entre el pintor y sus imperiales retoños es de vértigo, pero ello no empece a la realidad del entronque parentelar.

La Princesa Augusta-Victoria de Schleswig-Holstein, nacida en Dolzig (1858), se convirtió en Princesa de Prusia, primero, y en Emperatriz de Alemania, después, al casar en 1881 con el último Kaiser, Guillermo II, cuyo reinado comienza en 1888 para terminar en 1918 con una abdicación forzosa, consecuencia de la derrota de los Imperios Centrales. La Emperatriz murió tres años después en su exilio holandés de Doorn, sobreviviéndole su marido hasta el año 1941.

La prole imperial alemana está representada hoy por el nieto de Guillermo II y de Augusta-Victoria, el Príncipe Luis-Fernando de Hohenzollern, Jefe de la Casa Imperial de Alemania desde 1951, en que murió su padre Federico-Guillermo. Está casado, desde 1938, con la gran Duquesa Kira Romanoff, hija del gran Duque Cirilo Wladimirovich, nieto del Zar Alejandro II y primo del último Zar Nicolás II y su presunto sucesor.

La Historia dirá si este Hohenzollern, duodécimo eslabón de la cadena velazqueña, o alguno de sus futuros habientes-derecho, han de volver a Berlín. En política, cualquier mutación es posible.

Lo mismo puede decirse en relación con la Casa de Habsburgo Lorena, titular del Imperio Austro-Húngaro hasta 1918. Su inclusión entre la descendencia de Velázquez se produce al casar Zita de Borbón-Parma, hija de María Antonia de Braganza-Portugal y de Roberto I, Duque de Parma, con Carlos I de Habsburgo, último Emperador de Austria-Hungría (1916-1918). La Emperatriz Zita y sus hijos, los Príncipes Otto —Jefe de la Casa de Austria—, Adelaida, Roberto, Félix, Carlos-Luis, Rodolfo, Carlota y María

de Habsburgo y Borbón-Parma. Madre e hijos son descendientes en décimo y undécimo grados de consanguinidad del pintor de la *Venus del espejo* como hija y nietos, respectivamente, de la Princesa María Antonia, Duquesa de Parma, consorte de Roberto I e hija de Miguel I de Portugal, cuya esposa Adelaida de Loewenstein-Langembourg era nieta en noveno grado de Velázquez, al ser hija de María Inés de Hohenlohe, la cual, a su vez, lo era de Amelia de Solms-Baruth, citada anteriormente como sexta nieta del pintor.

LA REINA SOFÍA

Como séptima nieta que es de Enriqueta Casado, que perdió la nacionalidad española en 1746, al matrimoniar con el Conde-Príncipe de Reuss-Koestritz, ya dijimos que al cabo de doscientos veintidós años repite a la inversa el gesto de su antepasada, al recobrar para la descendencia de Velázquez su perdida españolidad, al menos en una de sus líneas.

La filiación de la Reina Sofía es fácil de establecer, en su condición de duodécima nieta de Velázquez o de descendiente del eximio pintor de *Los borrachos* en décimotercer grado directo de consanguinidad. Nacida en Psychico (1938), por su madre, la Reina Federica, esposa de Pablo I de Grecia, es bisnieta materna del postrero Kaiser alemán, Guillermo II, y de Augusta-Victoria, su esposa, de los cuales fue hija Victoria-Luisa de Hohenzollern, Princesa imperial de Prusia, casada en 1913 con Ernesto-Augusto, Duque-Príncipe de Brunswick-Hannover, que fueron los padres de la susodicha y penúltima soberana de los helenos.

Casó Sofía de Grecia o, por mejor decir, de Schleswig-Holstein y Brunswick, con Juan-Carlos de Borbón y Borbón-Sicilia, hijo de los Condes de Barcelona, el 4 de mayo de 1962, adquiriendo automáticamente la nacionalidad de su esposo, con quien ocupa el trono de San Fernando desde el 22 de noviembre de 1975.

PÓKER DE REYES

Cuatro son, en efecto, los que coinciden en el juego dinástico de la estirpe velazqueña: Leopoldo III de Bélgica, bisnieto de Miguel I de Portugal y de Adelaida de Loewenstein, duodécimo descendiente del pintor de *Las hilanderas*; Balduino I de Bélgica, su hijo (a quien “descubrimos” en 1960 el parentesco que le une con su esposa Fabiola); Constantino II de Grecia, hermano de la Reina Sofía, y, finalmente, Carlos Gustavo XVI de Suecia. Este último, el actual Rey de los suecos, es décimotercer descendiente de Velázquez como rebisnieto de Adelaida de Hohenlohe y de Federico-Cristián de Schleswig-Holstein.

Seis son, en cambio, los monarcas europeos que al casar con princesas de la estirpe velazqueña se convierten en parientes por afinidad del pintor: Alberto I de Bélgica, Miguel I de Portugal, Juliana de Holanda, Humberto II de Italia, Pablo I de Grecia y el que cierra este breve catálogo regio, Juan Carlos I de España. De los consortes, no están citados todavía Isabel de Baviera (esposa de Alberto I y nieta de Miguel I de Portugal) y la Princesa María José de Bélgica (mujer de Humberto II y hermana de Leopoldo III).

La “saga” velazqueña tiene su culminación en el Príncipe Felipe, nacido en Madrid el 30 de enero de 1968. Fue apadrinado en el bautismo por su abuelo el Conde de Barcelona y su bisabuela la Reina Victoria-Eugenia de Battenberg. Bien puede Velázquez repetir como suya la divisa de los Manrique de Lara: “Nos non venimos de reyes, que reyes vienen de nos”.

ARQUITECTURA NEOCLASICA DE BARCELONA
EL PORTICO DEL CONVENTO DE CARMELITAS

POR

JUAN BASSEGODA NONELL

RAROS son los ejemplos de arquitectura neoclásica en Barcelona ya que edificios al estilo de la Casa Lonja, el palacio Arzobispal o las casas March de Reus, Sessa o de la Virreina encajan mucho mejor dentro del estilo francés de los Luises, que siendo clásico no puede considerarse parejo a lo que Ledoux o Boullée, Nash o Wood, Gilly o Schinkel hicieron en Francia, Inglaterra o Alemania a principios del siglo XIX.

La arquitectura arqueologista neoclásica se introdujo en la ciudad por obra de Antonio Celles Azcona (1775-1835), primer profesor de la Clase de Arquitectura de la Escuela Gratuita de Diseño que la Junta de Comercio estableció en Lonja a partir de 1817. Hombre formado en San Fernando y luego en la Academia de San Lucas de Roma, enseñó a sus alumnos, y predicó con el ejemplo en sus edificios, el estilo purista grecorromano, horro de decorativismos barrocos del *grand goût* francés de los siglos XVII y XVIII ¹.

EL CONVENTO DE CARMELITAS CALZADAS

Don Antonio Paulí Meléndez, inolvidable figura barcelonesa, erudito investigador de los religiosos regulares en la ciudad, estudió, entre otros, el monasterio de la Encarnación de las Madres Carmelitas en un libro publicado en 1951 conmemorando el III centenario del establecimiento de la comunidad en Barcelona (1649-1949) ².

El carmelita Fray Martín Román después de fundar un convento de monjas de la Antigua Observancia del Carmelo en Vilafranca del Penedès,

en 1643, consiguió establecer otro en la calle del Hospital, de Barcelona, junto a la Riera d'En Prim, en 1649, cuyas obras llevó adelante el arquitecto Juan Termens, que las terminó en 1679, luciendo el altar mayor el gran retablo lúneo de Juan Gra (1676).

En este convento, situado entre las calles del Hospital, de la Cadena, del Carmen y Pasaje Bernardino, vivían las monjas en la más estricta clausura, hasta el extremo que cuando la invasión napoleónica sólo la Priora tuvo conocimiento del hecho, pero no las hermanas que solamente se enteraron cuando al final de la ocupación francesa, en 1814, fueron expulsadas de su casa.

Liberada Barcelona regresaron las monjas el verano de aquel año, pero en 1823 los constitucionalistas las expulsaron de nuevo hasta 1825. De regreso al monasterio vieron grandes grietas en la iglesia causadas por defectuosa cimentación en la riera d'En Prim. No les quedó más remedio que tirar la casa y encargar otra de nueva planta en 1830.

EL PROYECTO DE CELLES

Antonio Celles hizo una iglesia de planta elíptica inspirada en Sant' Andrea al Quirinale de Roma, obra de Bernini, quien siendo excelso barroco como escultor y decorador fue muy sobrio en arquitectura.

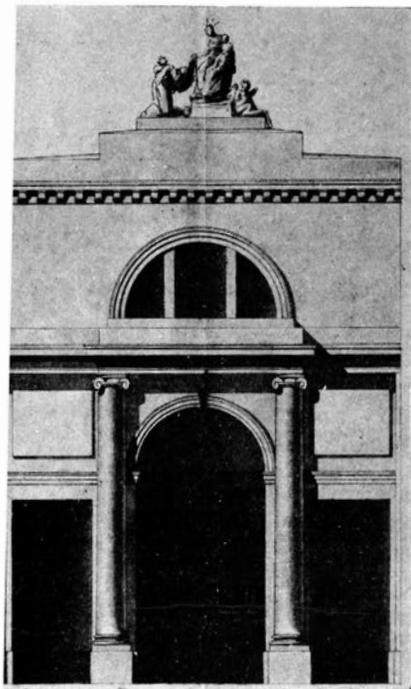
La iglesia de Celles tenía amplia cúpula y seis altares entre los contrafuertes, además del mayor bajo otra cúpula más chica. La comunidad tenía el coro encima del pórtico de la entrada cubierto con bóveda por arista.

La iglesia fue inaugurada en 1832 y en 1844 el pintor Miguel Flui-xench Trell (1820-1866)³ pintó seis cuadros para las capillas cuando las monjas volvieron al convento del que nuevamente las habían expulsado, en este caso la nefasta ley de Mendizábal, en 1835.



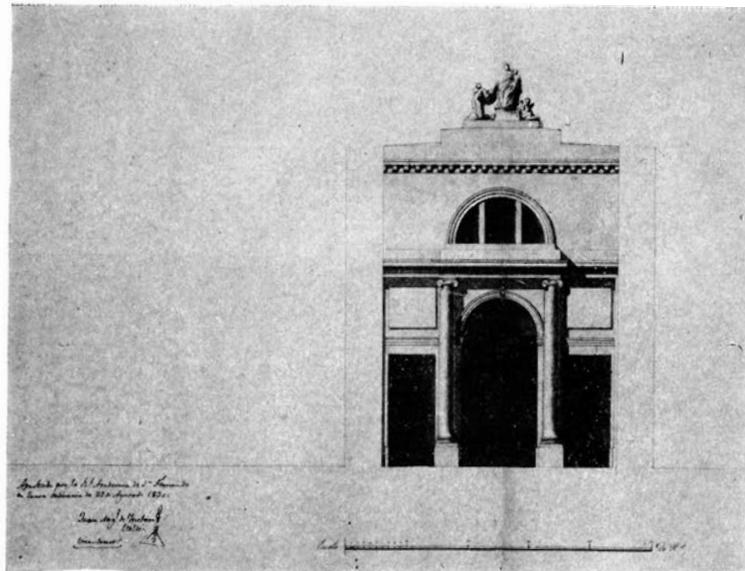
El Arquitecto Don Antonio Celles Azcona (1775-1835). Retrato de Antonio Ferrán exhibido en la Sala de Actos de la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge de Barcelona. La fotografía, de los hermanos Blassi, es anterior a la restauración del cuadro realizada por Gudiol en 1973.

(Archivo Cátedra Gaudí.)



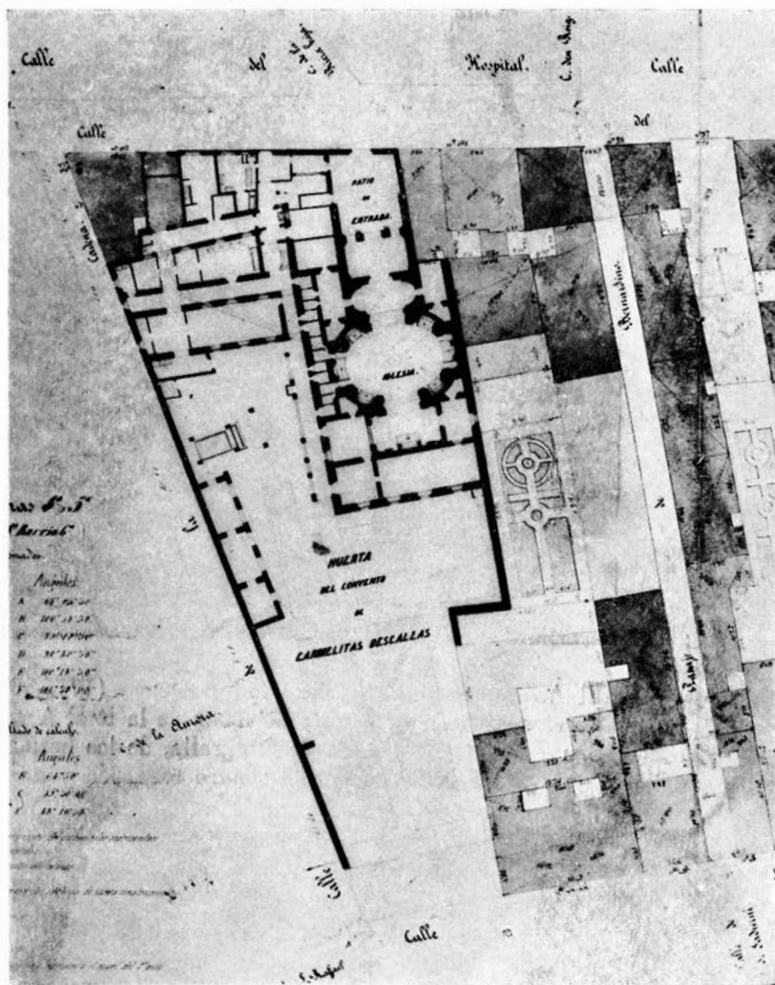
Pormenor de la sobria fachada de la iglesia de las monjas Carmelitas Calzadas, de Barcelona, resuelta en estilo jónico. Dibujo lavado original del arquitecto Celles. El pórtico está rematado por el grupo escultórico representando a San Simón Stock recibiendo el escapulario de manos de la Santísima Virgen.

(Foto F. Ribera Colomer.)



Proyecto de la fachada de la iglesia del convento de Carmelitas de Barcelona trazado de mano de Antonio Celles Azcona en julio de 1830. El original figura en el Museo de Arquitectura de la Cátedra Gaudí.

(Foto F. Ribera Colomer.)



anta del convento de Carmelitas Calzadas la calle del Hospital del llamado Arrabal Barcelona. Fragmento del plano de las izanas 4.^a y 5.^a del Barrio 6.^o del denomi- o Plànol de Quarterons levantado por el uitecto municipal Miguel Garriga Roca 1858. El original se guarda en el Instituto Municipal de Historia de la Ciudad.

(Foto F. Ribera Colomer.)

ÚLTIMOS AVATARES DEL CONVENTO

En 1868 la iglesia fue utilizada como sede de la parroquia de Santa Madrona, pero el 19 de febrero de 1869 la comunidad fue nuevamente exclaustrada, yendo a parar a una casa de la Travessera de Dalt hasta 1873. En 1877 vendieron el edificio de la calle del Hospital, construyendo otro en la calle de San Francisco, hoy Deu i Mata, de Les Corts a partir de 1882, según proyecto del arquitecto Eduardo Mercader Sacanella⁴. Quedó listo en 1884 y muy dañado durante la Semana Trágica de julio de 1909. Se restauró y en 1935 celebraron el cincuenta aniversario de la terminación de la casa, pero en 1936 fue asaltado y convertido en *checa* o cárcel política. Recuperado en 1939, se celebró allí el tercer centenario del establecimiento de las Carmelitas en Barcelona. En 1978 fue abandonado debido a su mal estado de conservación y las monjas establecidas en un nuevo convento en la calle de Panamá, en Sarrià, proyectado por Santiago Mestres Fossas y concluido por su sobrino, Jaime Mestres Gili⁵.

UN DIBUJO INÉDITO

Procedente del despacho del fallecido arquitecto José Domènech Estapà⁶, y por donación de su nieto Enrique, ingresó en el archivo de la Cátedra Gaudí un dibujo representando el pórtico de la iglesia del convento de la Encarnación en la calle del Hospital. Está lavado sobre canson y lleva el título: “Fachada de la nueva iglesia de las M.M. Carmelitas Calzadas de Barcelona”, con escala gráfica o petipié en palmos, la fecha, Barcelona, 4 de julio de 1830, y la leyenda: “Hecho por el arquitecto Académico de Mérito Don Antonio Celles”, rubricado, y una “Aprobación por la Real Academia de San Fernando en Junta Ordinaria de 22 de agosto de 1830” y la firma del Vice-Secretario Juan M. de Inclán Valdés. Presenta el dibujo el alzado de un pórtico *in antis* con columnas exentas de estilo jónico y tres aberturas a lo Serlio, dos adinteladas y la central bajo arco de medio punto. Encima se ve el ático con ventana semicircular

palladiana y una cornisa de modillones con un remate escultórico que representa a la Virgen del Carmen entregando el escapulario a San Simón Stock ⁷.

Este dibujo, único conocido del proyecto de Celles, recuerda la iglesia que en 1831 hizo el mismo arquitecto para los Escolapios de Sabadell y se complementa con la planta del edificio que se conoce a través de una de las hojas del "Plànol de Quarterons" que levantó Miguel Garriga y Roca ⁸ en 1858 de toda la ciudad de Barcelona.

Un dato más para la arquitectura neoclásica de Barcelona y testimonio de un monumento por desgracia desaparecido.

N O T A S

¹ J. BASSEGODA, *El templo romano de Barcelona*, Barcelona, 1974, pp. 57-91. Con posterioridad a la publicación de este libro fueron localizados en el archivo del Colegio de Arquitectos de Barcelona los planos del proyecto de Celles para la reconstrucción de la iglesia del monasterio de Montserrat, muy dañada por la francesada. Fueron expuestos en el propio Colegio del 22 de junio al 30 de agosto de 1979 y uno de ellos impreso en el cartel anunciador. Es la sección longitudinal del testero y lleva fecha de 1829, con aprobación de la Academia de San Fernando el 1 de marzo de dicho año.

También se tiene noticia de la fachada principal de una casa de contratación firmada por Celles, sin fecha. En 1833 era propiedad de D. Federico Fontserè y fue expuesta en el Museo Martorell en dicho año; ver: *Album de dibujos de la Asociación Artística y Arqueológica de Barcelona*, Barcelona, 1883, p. 34.

² A. PAULI MELÉNDEZ, *El Monasterio de la Encarnación, MM. Carmelitas de Barcelona (1549-1949)*, Barcelona, 1951.

Del convento de la Encarnación hay descripciones en:

- *Boletín Nacional de Nobles Artes*, tomo I, n.º 9, Barcelona, 1 de agosto de 1846, p. 141.
- AINAUD, GUDIOL y VERRIÉ, *La ciudad de Barcelona*, Barcelona, 1944, p. 233.
- A. A. PI Y ARIMÓN, *Barcelona antigua y moderna*, vol. I, Barcelona, 1854, p. 549.
- CENTRE EXCURSIONISTA DE CATALUNYA, *Record de l'Exposició d'edificis desapareguts a Barcelona en el segle XIX*, Barcelona, 1901, p. 244.
- M. SAURÍ y J. MATAS, *Guía general de Barcelona*, Barcelona, 1849, p. 122.

³ Miguel Fluixench Trel (1820-1866). Natural de Tarragona. Pintó muchos retratos de Isabel II. Estudió en Barcelona y Roma (J. M. GARRUT, *Dos siglos de pintura catalana (XIX-XX)*, Madrid, 1974).

⁴ Eduardo Mercader Sacanella (1851-1919). Con título de 3-III-1877. Autor del Colegio de los Escolapios de Sarrià y Presidente de la Asociación de Arquitectos de Cataluña entre 1903 y 1905. (*Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, Barcelona, 1920, p. 8).

⁵ Parte del convento y la iglesia subsisten actualmente dedicados a finalidades docentes.

⁶ José Domènech Estapà (1858-1917). Arquitecto, Doctor en Ciencias Exactas, Presidente de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona en 1914, autor del Hospital Clínico, Cárcel Modelo, Observatorio Fabra y otras obras de destacado interés (J. BASSEGODA, *Arquitectos catalanes del siglo XIX*, «La Prensa», Barcelona, 27 de julio de 1971).

⁷ San Simón Stock fue General de la Orden Carmelitana en el siglo XIII y se venera el 16 de mayo. Se le representa recibiendo el escapulario de manos de la Virgen o bien socorriendo a las almas del Purgatorio por medio de tal reliquia (L. J. GENÉBAULT, *Dictionnaire Iconographique*, París, 1850, p. 578).

⁸ Miguel Garriga Roca (1808-1888). Arquitecto municipal de Masnou y Barcelona, autor del primer proyecto del teatro del Liceo y del primer Plano de Ensanche Indefinido de Barcelona en 1858 (J. BASSEGODA, *L'arquitecte masnouenc Miguel Garriga i Roca*, Masnou, 1976).

UN BUSTO DE ISABEL II, OBRA DE PIQUER, EN CADIZ

POR

ANTONIO DE LA BANDA Y VARGAS

COLOCADO en el testero de su Sala de Juntas, conserva la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz el vaciado en yeso de un busto de Isabel II, obra del escultor valenciano José Piquer Duart. La circunstancia de haber hallado, en el archivo de dicha Corporación, la documentación referente a su adquisición y envío, así como la referente a la ménsula que la sustenta, me mueve a darlas a conocer junto con su reproducción fotográfica y cuanto concierne a los restantes proyectos que se hicieron para el aludido basamento.

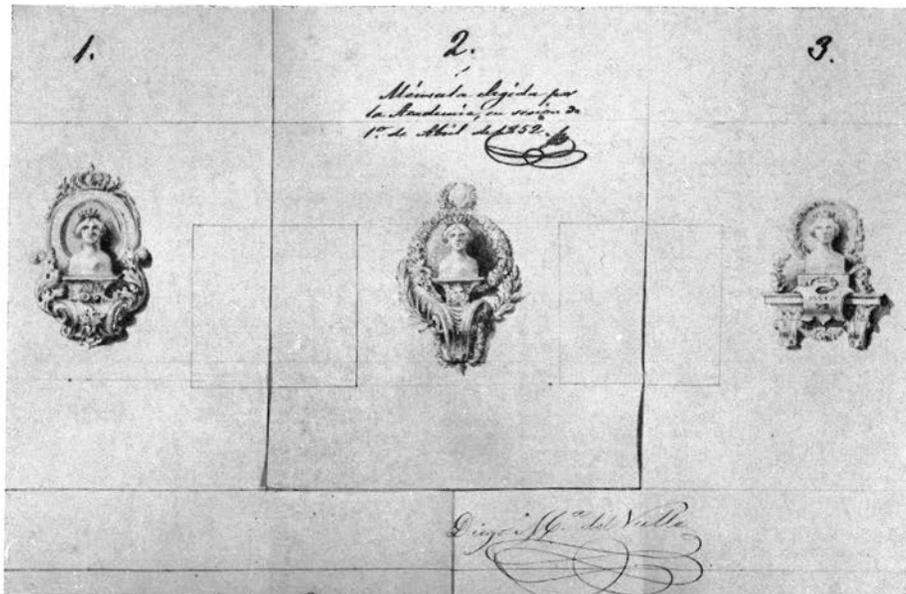
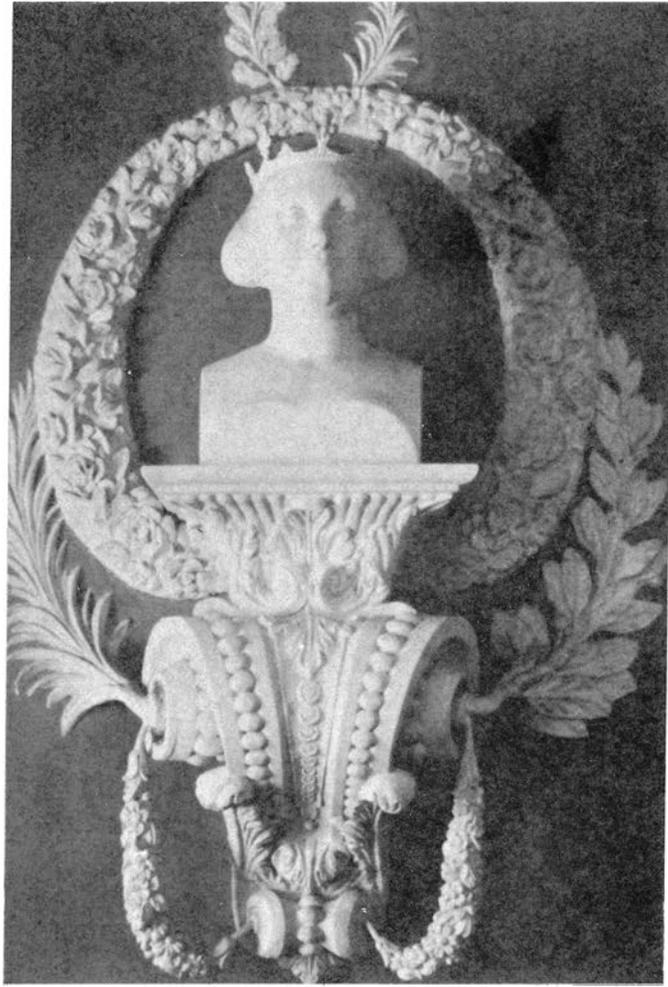
Respecto del busto, diré que, aun cuando la documentación del hoy existente no se inicia hasta 1852, cinco años antes el escultor malagueño José de Vilchez, a la sazón Director de Escultura de la Academia gaditana, donó a la misma un busto de la Soberana, obra del valenciano, según nos informa un oficio fechado en Madrid el 24 de enero del citado año ¹. No obstante, bien porque Vilchez no hiciese efectivo el obsequio, a causa de su expulsión de la Academia ², o que se rompiese con posterioridad a su recibo por ésta, es lo cierto que en la Junta de Gobierno del 1 de marzo de 1852 ³ se dio cuenta de que el Presidente de la Academia, Don Rafael Sánchez de Mendoza, a la sazón en Madrid, había comprado a Piquer “*un busto retrato de S. M. la Reyna D.^a Isabel 2.^a*” cuyo costo —“*incluso el cajón y embalado*”— ascendía a la cantidad de mil reales de vellón.

Aprobada la gestión por la Junta, ésta decidió se hiciese el oportuno libramiento a favor del citado Presidente —“*cuyo importe percibirá su apoderado en esta Ciudad*”—, así como, en la sesión que celebró el 26 de abril del mismo año ⁴, lo hizo del gasto de ciento catorce reales que había ocasionado la traida del busto desde Madrid a Cádiz. Este se hallaba ya

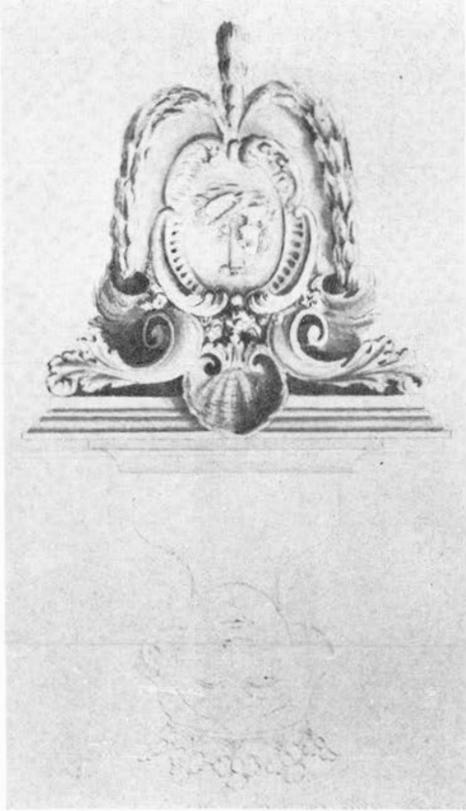
allí desde el mes anterior, pues el 14 del mismo el Académico Don Javier de Urrutia pidió al pleno corporativo que se sacase un bajorrelieve del mismo a fin de colocarlo en la Sala de la Presidencia, o que, dado que algunos Académicos preferían la del propio busto, se hiciese así en un pedestal o ménsula y que se nombrase una Comisión encargada de informar sobre cual de las dos soluciones era más oportuna ⁵. Enterada la Academia, decidió que el caso pasase a dictamen conjunto de la Sección de Escultura y de la Comisión de Arquitectura ⁶, y en consecuencia, aparte de los Académicos pertenecientes a ambas, se citaron a la reunión, que celebraron para tratar el caso el día 20 a las seis y media de la tarde, al propio Urrutia —“*como autor de la proposición*” ⁷— y al también Académico Diego María del Valle —“*como Director de la obra de pintura de la Sala de la Presidencia*” ⁸— para que diesen su parecer sobre el particular.

El acuerdo adoptado fue, desechando la idea del bajorrelieve, colocar el busto sobre una ménsula o pedestal, así como encargar al propio Del Valle, al Arquitecto Don Juan de la Vega y Correa y al Profesor Interino de Modelado y Vaciado de Adornos Don Carlos Gazzolo que presentasen dibujos sobre el particular. Habiendo recibido siete, la Academia, en Junta General celebrada el 1 de abril, eligió el número dos de los tres que presentó Del Valle ⁹; y dos días después el Secretario, Don Roque Yanguas, le oficiaba para comunicarle el acuerdo, indicándole que debía presentar, a la mayor brevedad posible, una réplica, a tamaño natural, del dibujo premiado “*en su frente y secciones*”, a fin de remitirlo al Profesor de Modelado para que procediese a su ejecución, rogarle le dijese cuándo podía darlo, así como que fuese adelantando la pintura de la Sala de la Presidencia “*sin dar la última mano hasta que la ménsula esté colocada*” ¹⁰.

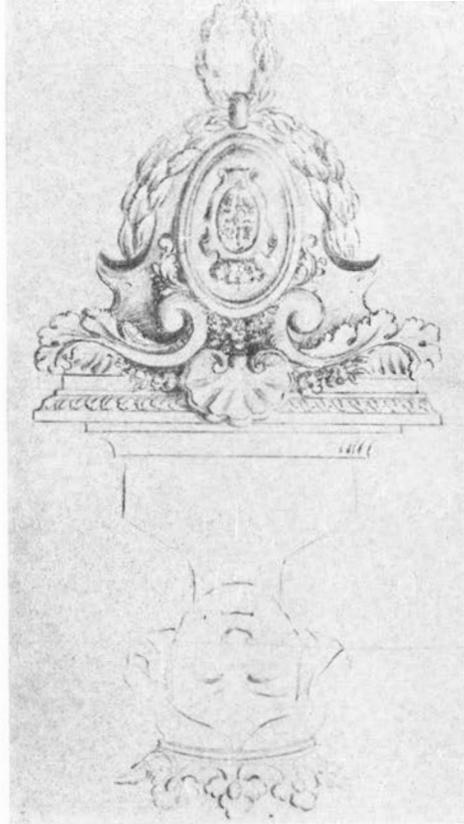
Con fecha 8 del mismo mes entregó lo que se le había pedido e indicó, en el correspondiente oficio de remisión ¹¹, que se había permitido introducir unas pequeñas hojas en la parte inferior del proyecto original “*para su mejor ornato*”. Dos días después el Presidente accidental de la Academia, Don Cipriano González de Mendoza, decretó se pasase el dibujo a Gazzolo con la orden de que manifestase, por escrito, cuanto tiempo necesitaba para la ejecución de la ménsula ¹². Así lo hizo el Secretario en el



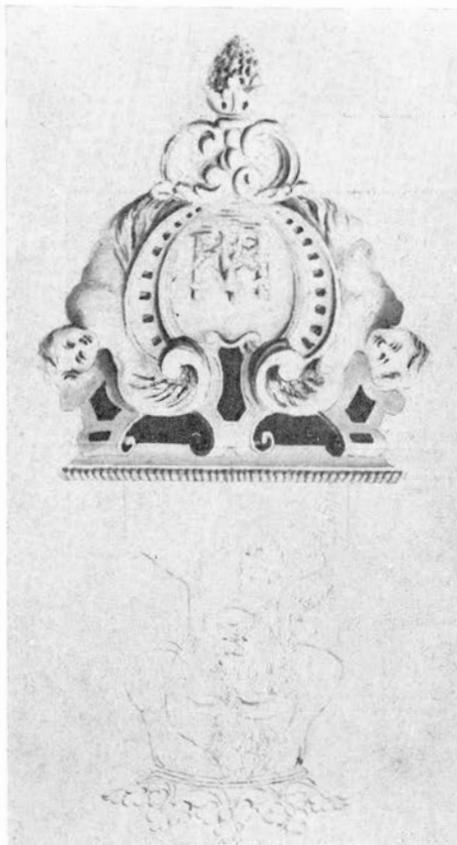
LÁM. II. DIEGO M.^a DEL VALLE: *Proyectos de ménsulas* (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz).



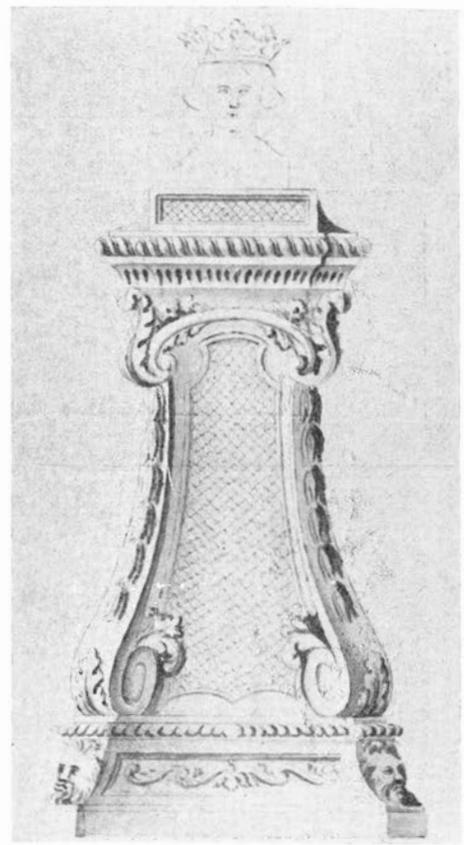
LÁM. III. CARLOS GAZZOLO: *Proyecto de ménsula* (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz).



LÁM. IV. CARLOS GAZZOLO?: *Proyecto de ménsula* (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz).



LÁM. V. CARLOS GAZZOLO?: *Proyecto de ménsula* (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz).



LÁM. VI. JUAN DE LA VEGA Y CORREA?: *Proyecto de pedestal* (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz).

mismo día ¹³, y Gazzolo, que contestó el día 16 ¹⁴, manifestó en su oficio que necesitaba tres meses, así como que, si bien consideraba existían en el modelo “*partes inconstruibles*”, se abstenía, por el momento, “*de hacer reflexiones sobre el particular*” a fin de no demorar la ejecución del cometido. También pedía instrucciones acerca de a quién debía encomendar la factura de alguna madera que consideraba necesaria tuviese la ménsula.

Pese a tanta diligencia en contestar, Gazzolo demoró de tal modo el trabajo que, con fecha 13 de junio de 1852, el citado Presidente accidental dispuso su cese en el empleo y sueldo de Profesor interino de la Escuela —“*teniendo presente la indiferencia absoluta con que ha mirado el acuerdo de la Academia*”—, pues consideraba intolerable su conducta, mucho más teniendo en cuenta, dadas las atenciones y favores que aquélla le había prodigado, que las mismas “*exigían de su parte un celo y puntualidad extraordinarias en el cumplimiento de sus deberes*” y que, a su juicio, la falta había sido cometida por quien “*con ningún sacrificio que hiciese podrá corresponder a los favores que se le han dispensado*”; disposición que, al día siguiente, le trasladó el Secretario ¹⁵, así como, en cumplimiento de lo dispuesto por la presidencia, lo notificó al Director de la Escuela ¹⁶ y al Tesorero de la Academia ¹⁷.

Ante lo drástico de la medida, Gazzolo elevó, el mismo día 14 de junio, una instancia manifestando que reconocía excesivo el plazo de tres meses que había dado para la realización de la ménsula, así como su negligencia en realizarla, si bien “*sin ánimo deliberado*”, sino por “*la necesidad de ocuparse de otros objetos para su subsistencia y la de familia*”. Por ello, tras reconocer los favores que debía a la Corporación, pedía el correspondiente perdón y prometía entregar la ménsula el 27 del mismo mes, así como ejecutarla con toda perfección —“*ya por el alto objeto a que se destina, ya también por ser encargo de la Academia*”—, al igual que dedicarle “*todo el esmero que tiene acreditado en otras obras*” ¹⁸. Por fortuna, González se ablandó y revocó la orden de cese el 22 de junio y ordenó que se diesen los correspondientes traslados de su resolución ¹⁹, cosa que hizo el Secretario al día siguiente ²⁰, notificándolo, para sus correspondientes

efectos, tanto al Director de la Escuela ²¹ como al Tesorero de la propia Academia ²².

Que Gazzolo debió de entregar la obra a tiempo lo prueba, aparte el estar colocada en el sitio a que se la había destinado, el hecho de que un año después, como quiera que éste hubiese pedido al Ministro de Fomento le diese en propiedad la plaza docente que interinaba, la Academia, en Junta General celebrada el 20 de febrero de 1853, acordó, a propuesta del propio Presidente accidental y tras oír el parecer favorable del Director de la Escuela, expedirle un certificado en que constase servía la misma “*con toda inteligencia, asiduidad y esmero*” a fin de que le valiese como recomendación corporativa a su instancia ²³.

Volviendo al busto de Piquer, diré que se trata de un buen vaciado en yeso del original marmóreo que cita Pardo Canalís ²⁴ y que representa a Doña Isabel, cuyo pecho descubierto está sin tallar, con corona abierta sobre su cabellera peinada en bandós. Bien modelado, aunque con cierta sobriedad, revela fielmente sus rasgos fisonómicos, aun cuando se advierte un cierto afán idealizador por parte del artista, quien lo ha resuelto dándole un aire severamente mayestático aparte la dureza de líneas que presenta su cuidado dibujo.

Respecto de la ménsula, el que es un fiel reflejo del eclecticismo propio de la era isabelina en que la morfología clásica se auna con ciertas decoratividades algo barroquistas y cuya razón de ser radica en la libertad estética propia de los días del Romanticismo. De cuidada factura y absoluta fidelidad al dibujo original, es un bello ejemplar de su época y estilo y constituye un perfecto complemento de la escultura que sustenta y a la vez enmarca, así como revela una perfecta compenetración entre el proyectista y el realizador del vaciado.

El conjunto está formado por un primer basamento en forma de caprichosa voluta adornada con perlas, palmetas y hojas de acanto con el rizo ancho en la parte superior dispuesto hacia dentro y saliente el inferior, así como de menores dimensiones, lo que le da una caprichosa forma de V, enlazándose todo por sendas guirnaldas de capullos rosáceos y abiertas margaritas, así como en la parte superior una palma a la derecha y una

hoja de laurel a la izquierda. Sobre él la ménsula propiamente dicha, también decorada con hojas de acanto, de cuyos laterales parten otras dos guirnaldas de rosas que describen una especie de óvalo, que enmarca el busto, complementado con dos pequeñas hojas de palma y laurel dispuestas en sentido inverso a las de la parte inferior.

Como indiqué, no fue éste el único proyecto presentado por Don Diego María del Valle. Afortunadamente he hallado los dos restantes y, tras apuntar que lo único añadido por Gazzolo al premiado fue la mayor riqueza decorativa del intradós de la voluta, paso a analizar los rechazados por la Academia. El número uno es una cartela en forma de medallón rematado por la Corona real en la parte que enmarca al busto y una doble moldura en el basamento, compuesta por uno propiamente dicho y la voluta, más corta y enrollada hacia dentro en sus dos partes, de paralelas hojas de acanto que, también, se usan para servir de unión de ambas partes del conjunto.

Totalmente diferente es el número tres, pues se trata de una repisa sustentada por dos mensulitas en forma de volutas y unidas entre sí por una guirnalda en cuyo centro hay una cartela que remata una corona de laurel y contiene el nombre de la Reina. Sobre ella, a los lados del busto, los símbolos de las Bellas Artes, y, a modo de orla que lo enmarca, sendas ramas de laurel; dibujos todos muy finos y de gran precisión de detalles, al igual que el premiado, que revelan la maestría de oficio de su autor, quien en el proyecto premiado dejó estampadas su firma y rúbrica.

Junto con ellos se conservan los cuatro restantes presentados al concurso. Anónimos todos, me parece que los numerados con el cuatro, el cinco y el seis corresponden a una misma mano, que por su cariz ornamental pudiera ser la de Gazzolo, mientras que el número siete, de mayor empaque y entidad tectónica, debe ser el enviado por Don Juan de la Vega. No obstante, los cuatro están perfectamente dibujados y son buena muestra de los gustos de la época, así como del aludido eclecticismo isabelino.

El número cuatro es una sencilla repisa que tiene debajo una preciosa cartela, cuyo interior contiene las alegorías de las Bellas Artes, enmarcada por una sencilla guirnalda y que enlaza con la repisa mediante sendas hojas

de acanto muy rizadas en cuyo centro hay una venera. Más complicado es el número cinco, pues la guirnalda termina en una pequeña corona de laurel, la cartela es doble, al contener una interior con el escudo usual de Isabel II, así como estar abiertas y extendidas las hojas de acanto que constituyen el enlace con la repisa. Por último, el número seis, pese a sus elementos figurativos, es el más sobrio de los que atribuyo a Gazzolo, pues la repisa es una simple moldura y el cuerpo inferior una bella cartela, sustentada por dos figuras infantiles a modo de atlantes y terminada en un ornamento en doble C del que pende una perilla, que contiene el escudo de Cádiz.

La que atribuyo a Juan de la Vega es un pedestal formado por un basamento con sencilla ornamentación floral y de mascarones, cuerpo intermedio definido por sendos mensulones decorados con acantos e interior escamado y una cornisa doble con decoración de ovas y otros elementos propios de la morfología del orden corintio. Reafirmandome en mi juicio sobre su calidad, no encuentro otra explicación a su rechazo por parte de la Academia que la de su propia entidad que chocaba con el deseo corporativo de colocarla, como lo está la premiada, en el testero principal de la Sala, justo encima del sillón presidencial, aprovechando la pared y no restando espacio alguno al estrado.

N O T A S

¹ BANDA Y VARGAS, ANTONIO DE LA, «El escultor malagueño José de Vilchez en Cádiz», en el *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría*, 2.^a época, n.º X, Sevilla, 1982, p. 130.

² *Op. cit.* en la nota anterior, pp. 131-132.

³ ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE CÁDIZ, *Libro de Actas Número XII* (Juntas de Gobierno de 1850 a 1861), fol. 59.

⁴ Libro de Actas citado en la nota anterior, fol. 61.

⁵ ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE CÁDIZ, *Libro de Actas Número XI* (Juntas Generales de 1850 a 1853), fols. 74-74 vt.º

⁶ La nota anterior.

⁷ ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE CÁDIZ, *Libro Copiador de Oficios Número V* (1851-1855), fol. 32, Oficio n.º 50.

⁸ Libro Copiador de Oficios citado en la nota anterior, fols. 32-32 vt.º

⁹ Libro de Actas citado en la nota n.º 5, fols. 76-76 vt.º

¹⁰ Libro Copiador de Oficios citado en la nota n.º 7, fol. 34, Oficio n.º 55.

¹¹ ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE CÁDIZ, *Carpeta de Oficios y Documentos Número XVI*, año 1852.

¹² Decreto marginal consignado en el oficio citado en la nota anterior.

¹³ Libro Copiador de Oficios citado en la nota n.º 7, fol. 35, Oficio n.º 58.

¹⁴ Carpeta de Oficios citada en la nota n.º 11.

¹⁵ Libro Copiador de Oficios citado en la nota n.º 7, fol. 38 vt.º, Oficio n.º 67.

¹⁶ Libro Copiador de Oficios citado en la nota n.º 7, fol. 39, Oficio n.º 68.

- ¹⁷ Libro Copiador de Oficios citado en la nota n.º 7, fol. 39, Oficio n.º 69.
- ¹⁸ Carpeta de Oficios y Documentos citada en la nota n.º 11.
- ¹⁹ El Decreto marginal consignado en la instancia a que se hace referencia en la nota anterior.
- ²⁰ Libro Copiador de Oficios citado en la nota n.º 7, fol. 41, Oficio n.º 76.
- ²¹ Libro Copiador de Oficios citado en la nota n.º 7, fol. 41, vt.º, Oficio n.º 77.
- ²² Libro Copiador de Oficios citado en la nota n.º 7, fol. 41 vt.º, Oficio n.º 78.
- ²³ Libro de Actas citado en la nota n.º 5, fol.
- ²⁴ PARDO CANALÍS, ENRIQUE, *Escultores del siglo XIX*, Madrid, 1951, pp. 129 y 132.

LA PERSPECTIVA CURVILINEA EN LA ARQUITECTURA

(Con una nota sobre las curvaturas en los templos griegos)

POR

GUILLERMO YAÑEZ PARAREDA

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia del Arte ha existido un debate permanente entre *visión* y *representación*, y más concretamente entre el espacio visual y el espacio representado bidimensionalmente. Sus orígenes se remontan a la Antigüedad, pero adquiere cierta importancia en el Renacimiento, con el descubrimiento (¿o redescubrimiento?) de la perspectiva lineal, llamada también perspectiva artificial (*perspectiva artificialis, practica o pingendi*). En efecto, en ese momento histórico se hace patente la diferencia entre la perspectiva natural (*perspectiva naturalis o comunis*), que nos ofrece la propia visión, y la perspectiva artificial, producto de la mente. Sin embargo, cuando el debate adquiere su mayor relieve y hasta podríamos decir dramatismo, es con la publicación en 1927 del ensayo *La perspectiva como forma simbólica*¹ del historiador de Arte Erwin Panofsky donde se hace la crítica más radical, hasta el momento, a la perspectiva renacentista.

Panofsky intenta proponer un modelo perspectivo curvilíneo basado en la *esfericidad* del espacio visual, de carácter dinámico, considerando el ángulo como magnitud fundamental y ofreciendo una imagen geométrica no euclidiana. Por el contrario, la perspectiva renacentista o artificial, se basa en la línea recta del espacio euclidiano, respondiendo así a un modelo de visión estática con campo visual más reducido.

A nuestro modo de ver, cualquier *modelo* teórico que trate de aproximarse a la visión humana y quiera resolverse con un dibujo sobre una superficie ha de ser inevitablemente artificial, y por tanto, al igual que la perspectiva lineal, todas las demás perspectivas curvilíneas que se proponen

como alternativas son en realidad *perspectivas artificiales*, con sus ventajas e inconvenientes como más adelante veremos.

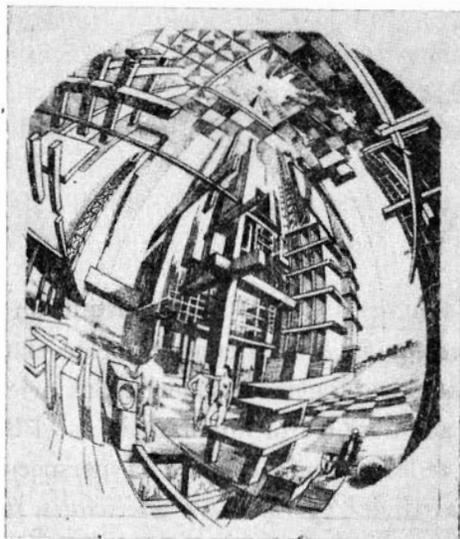


FIG. 1. Grabado realizado en perspectiva curvilínea (A. Flocon, 1968).

En este trabajo, aparte de comentar algunos de los modelos de perspectiva curvilínea ya propuestos, se analizan con más detalle dos de tipo esférico, incluyéndose al final una nota relativa a las curvaturas de los templos griegos. Para completarlo, y a modo de introducción, desarrollamos unos apartados en torno a: la *Optica*² de Euclides, la perspectiva renacentista y la reciente perspectiva curvilínea, recordando además algunos aspectos elementales de la visión humana, que en parte justifican los modelos perspectivos.

LA "OPTICA" DE EUCLIDES

La historia de la Perspectiva no se puede separar de la historia de la Optica, ambas se inician prácticamente desde el momento en que el artista intenta llevar a cabo representaciones bidimensionales de una realidad tridimensional. La *Optica*³ de Euclides (siglo III a.C.) es uno de los tratados más antiguos que estudian el problema de la visión, y posiblemente sirvió de referencia a algunos pintores de la Antigüedad clásica. Este tratado desarrolla sesenta y una proposiciones, o teoremas, basadas en doce postulados o suposiciones primeras.

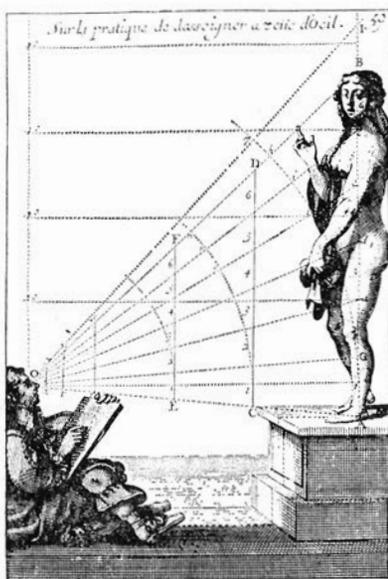


FIG. 2. Ilustración del arquitecto y matemático A. Bosse perteneciente a su tratado: *Traité des pratiques géométrales et perspectives, enseignées dans l'Académie Royale de peinture et sculpture*, París, 1665. En este grabado se apunta la diferencia entre la proyección sobre un plano y una superficie esférica.

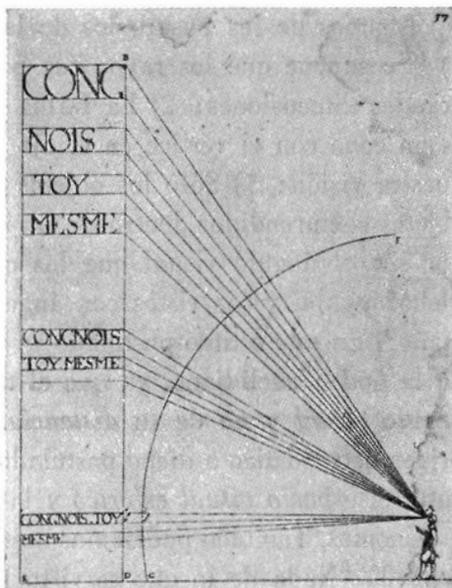


FIG. 3. Ilustración del libro: *Perspective, avec la raison des ombres et miroirs*, Londres, 1612, del arquitecto e ingeniero SALOMÓN DE CAUS, que muestra el tamaño que hay que utilizar en las inscripciones sobre un muro según su altura.

Una de las hipótesis fundamentales sobre las que descansa la obra euclidiana consiste en el concepto de *cono visual*, atribuido a Pitágoras (siglo VI antes de Cristo), que establecía que los objetos se veían gracias a un haz de rayos que partiendo del ojo (vértice del haz) alcanzaba los objetos para después volver al punto de origen. Dicha hipótesis tuvo una vigencia generalizada hasta que Al-Hazen (aproximadamente 965-1039) comprendió el origen de los rayos visuales, situándolos en los objetos y no en el ojo; si bien hay que reconocer que Demócrito ⁴ (460-361 a.C.), muchos años antes, dijo que de los objetos se desprendían “ciertos simulacros” que tienen la misma forma que los objetos visibles y se reflejan en el ojo humano como un espejo, provocando la visión.

Algunos de los postulados de la óptica euclidiana son los siguientes: 1) “Se supone que los rayos que parten del ojo atraviesan un espacio de grandes dimensiones; 2) La forma del espacio que incluye nuestra visión es un cono con el vértice en el ojo y cuya base se sitúa en los límites de nuestra visión; 3) Sólo los objetos dentro del cono visual se ven; 4) Los objetos comprendidos dentro de un ángulo visual serán mayores cuanto mayor sea el ángulo visual que los comprende, menores cuanto menor sea dicho ángulo, y los vistos con ángulos iguales parecen ser del mismo tamaño”. En este último postulado se basa la *concepción esférica de la visión* de la óptica euclidiana, ya que el tamaño de las cosas vistas depende del *ángulo visual* y no de su *distancia*. Nosotros nos atreveríamos a dar un origen astronómico a dicho postulado, puesto que existe una cierta analogía entre el *espacio visual esférico* y la virtual *bóveda celeste* que utilizan los astrónomos. También podríamos destacar algunas de las proposiciones como son: 1) “Nada de lo que es visto lo es inmediatamente en su totalidad”. Curiosamente esta proposición concuerda con lo que actualmente sabemos sobre el proceso de *lectura* que realiza el ojo cuando enfoca un objeto dentro de su campo visual; 4) “Si sobre la misma recta se marcan varios segmentos iguales, el más lejano parecerá más pequeño; 10) Las partes más distantes de un plano que se extiende por debajo de los ojos parecerán más altas; 40) Las ruedas de un carro parecerán circulares unas veces y otras darán la impresión de ser óvalos”.

En algunos pasajes de la *Optica* de Euclides se alcanza una gran sutileza⁵ al suponer que los rayos visuales forman un haz discontinuo, lo que explicaría la limitación de la agudeza visual. Por otra parte, en la proposición 9 expone que: “el ángulo recto visto a gran distancia parece un arco”, lo que justifica el que objetos rectangulares vistos desde lejos parecen redondearse. Esto último podría conectar en cierto modo con el problema de las curvaturas en los templos griegos, ya que de suponer cierto lo afirmado en dicho teorema, entre otras razones, ¿no se trataría, al introducir curvaturas convexas, de conseguir un efecto *ilusionista* de lejanía que psicológicamente aumentase el tamaño aparente de dichas construcciones?

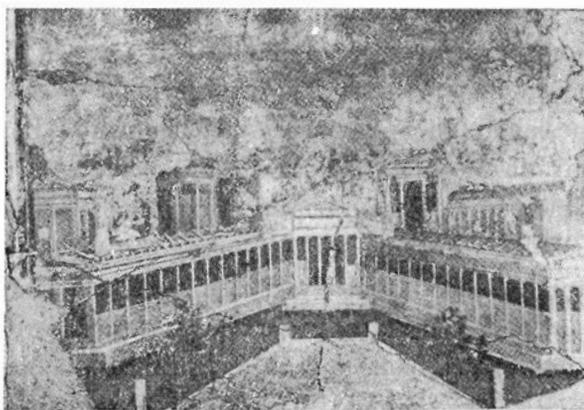


FIG. 4. Fresco de Pompeya (Nápoles, Museo Arqueológico Nacional).

El modelo de visión euclidiano del *cono visual emergente* describe gran parte de las leyes de la visión y se puede comprobar cómo alguna pinturas (Fig. 4) y mosaicos pompeyanos realizados entre cincuenta y veinticinco años a.C. obedecen en sus composiciones a las reglas que Euclides estableció. En estas pinturas, de clara intención escenográfica, no se llega aún, al parecer, a un *punto de fuga* único para las rectas paralelas, sino que más bien lo que se encuentran son múltiples puntos de fuga sobre un eje vertical u horizontal; son las perspectivas en “espina de pez”, que se repe-

tirán en la pintura gótica tardía y prerrenacentista. Sin embargo en un corto pasaje del tratado de Vitruvio ⁶ *De architectura*, donde hace referencia a la *Scenografía*, da a conocer la existencia de un punto de concurso único de las rectas paralelas pertenecientes a la fachada lateral de un edificio. Este ha sido uno de los indicios, entre otros, que ha permitido llegar a pensar que el Renacimiento *redescubrió* la perspectiva lineal que ya se conocía en la Antigüedad.

LA PERSPECTIVA RENACENTISTA Y LAS DISTORSIONES MARGINALES

El arquitecto Brunelleschi fue, al parecer, el primero en realizar el trazado de una perspectiva lineal de un edificio, tal como la entendemos hoy día, es decir, haciendo uso de la *sección de la pirámide visual*, manteniendo el ojo en una posición fija (punto de estacionamiento). Por fin se había logrado encontrar un método matemático explícito que permitiera representar la visualización del espacio tridimensional sobre un plano. Este modelo visual monocular y estático se corresponde con un modelo geométrico que admite un tratamiento riguroso, y si bien constituye una buena aproximación a la visión real, lo hace a costa de una serie de restricciones que sin duda esquematizan el fenómeno real binocular y dinámico.

El método utiliza dos conceptos: el de la *pirámide visual* y el de la *sección*. El primero, como sabemos, era ya conocido en la Antigüedad, si bien aquí los rayos de luz no parten del ojo, sino de los objetos. Hay un pasaje del *Tratado de Pintura* ⁷ de Leonardo da Vinci (que para nosotros tiene una estrecha relación con lo que dijo Demócrito ⁸) donde dice: “En el instante en que la luz se hace queda el aire colmado por las infinitas imágenes que causan los distintos cuerpos y colores que en su seno se disponen; el ojo se convierte en su blanco y piedra imán”. Leonardo fue uno de los primeros que relacionaron el funcionamiento del ojo con el de una cámara oscura (Fig. 6) y así dice: “Todas las cosas que el ojo ve a través de pequeños crificios son vistas por ese ojo, pero conocidas del derecho” ⁹, con clara alusión a la imagen retínica invertida.

El concepto de sección y la precisión sobre el punto de vista único y fijo (vértice de la pirámide) es lo que constituyó un verdadero avance respecto a los sistemas prerrenacentistas de representación. Nos hemos apartado de la esfericidad de la óptica euclidiana, formada por una serie de reglas, para pasar a un modelo teórico sin ambigüedades y perfectamente operativo en el plano del cuadro (Fig. 7).

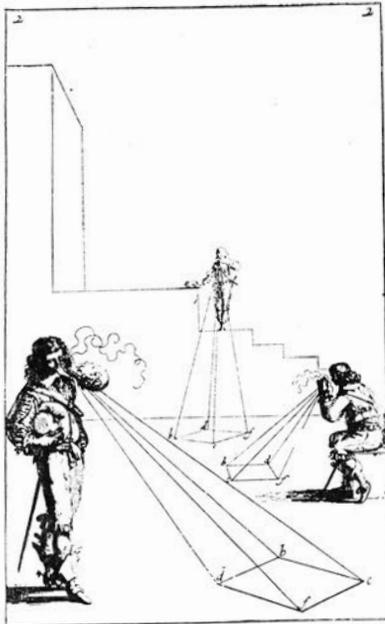


FIG. 5. La «pirámide visual», ilustración del libro de A. Bosse, *Manière universelle de Mr. Desargues, pour pratiquer la perspective...* Paris, 1648.

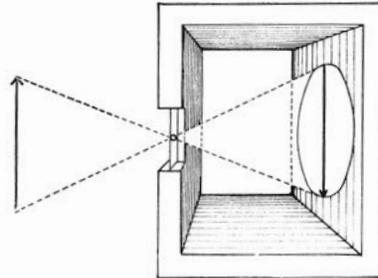


FIG. 6. LA CAMARA OSCURA.



FIG. 7. En esta ilustración del libro de BROOK TAYLOR, *New Principles of Linear Perspective*, Londres, 1749, se muestra el principio básico de la perspectiva lineal: la sección de la pirámide visual cuyo vértice está en el ojo del observador, O. La pirámide, en este caso, se apoya en los vértices de un cubo. En el plano del cuadro se representa dicha sección que es la perspectiva.

En el famoso tratado de Piero della Francesca *De prospectiva pingendi*, escrito hacia 1470 pero que no se imprimió hasta 1899, se exponen las partes de que se compone la *perspectiva artificialis*: "... la primera es el

órgano de la vista, es decir, el ojo; la segunda es la forma del objeto visto; la tercera es la distancia entre el ojo y el objeto; la cuarta son las líneas que se inician en la superficie del objeto y se dirigen al ojo; la quinta es el plano que está entre el ojo y el objeto donde quiera que uno intente colocar los objetos”.



FIG. 8. *Perspectiva urbana*, pintura atribuida a PIERO DELLA FRANCESCA (1420-1492).

Pero sigamos con Leonardo, que en otro apartado de su *Tratado*¹⁰, titulado *La Pared de Vidrio*, dice: “La perspectiva no es otra cosa que ver un lugar a través de un vidrio plano y perfectamente transparente¹¹, sobre cuya superficie han sido dibujados todos los cuerpos que están del otro lado del cristal. Estos objetos pueden ser conducidos hasta el punto del ojo por medio de pirámides que se cortan en dicho vidrio”. Esto nos permite comprender la introducción del *plano del cuadro*, interpuesto entre el objeto y el observador, que secciona la pirámide visual como sustitución de la *pantalla transparente*; y análogamente, la sección sustituye a la impresión visual. Así, pues, las dos operaciones básicas, *proyección* desde un vértice y *sección* por el plano del cuadro, quedaban justificadas en cierta forma experimentalmente. Dichas operaciones serían la base de la Geometría proyectiva desarrollada posteriormente a partir de Desargues y Pascal.

Respecto a la simplificación monocular y fija que propone el modelo de la perspectiva lineal, conviene hacer algunas observaciones que nos permitan comprender hasta qué punto tienen su fundamento. En primer lugar, se puede comprobar que cuanto mayor es la coincidencia entre el punto de

vista del proyectista o pintor y el del observador, tanto mayor será la impresión de profundidad obtenida en la perspectiva. Este efecto se mejora notablemente si la distancia entre los ojos (6,5 cms. aproximadamente) es muy pequeña comparada con la que existe entre el centro de proyección y el plano del cuadro. Pero además hay que añadir que si observamos una escena conocida de antemano con un solo ojo, el cerebro la interpreta en relieve al tener en cuenta una información anterior. Vemos, por tanto, que las simplificaciones introducidas en dicho modelo se basan en ciertas experiencias que si se aprovechan adecuadamente pueden ofrecer una imagen bastante aproximada a la imagen visual.

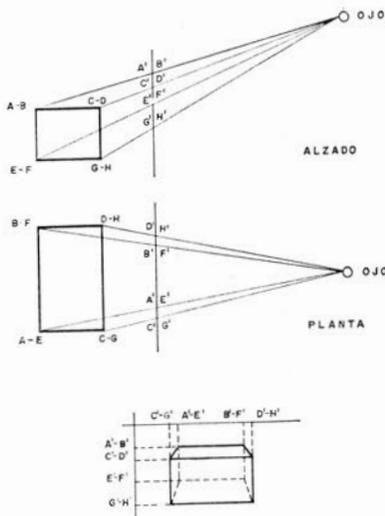


FIG. 9. COSTRUZIONE LEGITTIMA.

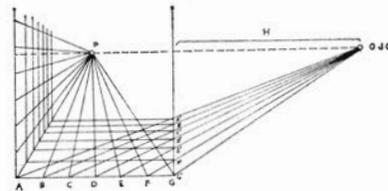
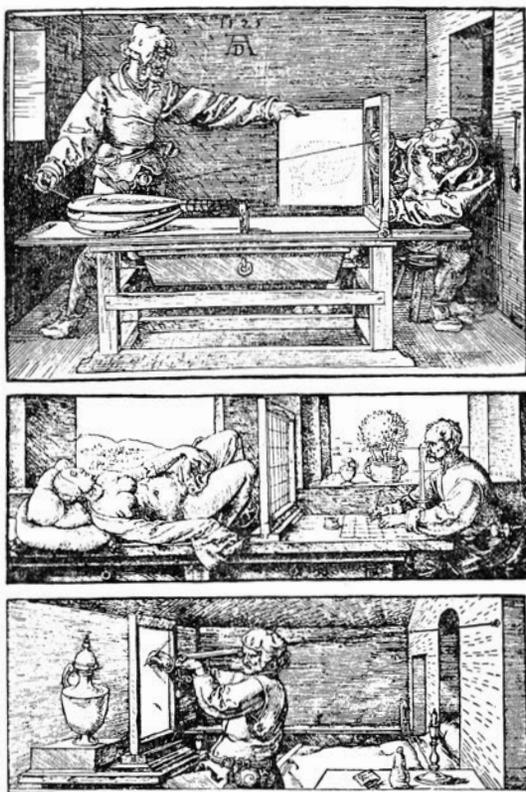


FIG. 10. CONSTRUCCION ABREVIADA

Una vez establecido el modelo perspectivo estaba preparado el camino para las distintas construcciones gráficas renacentistas como son: “*la costruzione legittima*” (atribuida a Brunelleschi), más apropiada para el dibujo de edificios (Fig. 9) que utiliza el alzado y la planta de la sección piramidal; la *construcción abreviada* (Fig. 10), más empleada por los pintores, es una perspectiva central donde se combina con un dibujo auxiliar correspondiente a la sección lateral de la pirámide visual; esta construcción fue

descrita primero por Leon Battista Alberti. Por último podríamos destacar los instrumentos o máquinas de hacer perspectiva de Alberto Durero (Figuras 11, 12 y 13).



FIGS. 11, 12 y 13. Procedimientos mecánicos de ALBERTO DURERO para hacer perspectivas (1525).

Al llegar aquí conviene llamar la atención sobre un problema que surgió de la práctica de la perspectiva lineal y que ya advirtieron algunos artistas, entre ellos Leonardo. Nos estamos refiriendo a las *distorsiones marginales*. Parecía, pues, que el método no era todo lo perfecto que cabía esperar, ya que daba lugar en ocasiones a unas deformaciones situadas en las márgenes del dibujo. Para ilustrar estas aberraciones, Leonardo en su

*Tratado*¹² pone el ejemplo de la perspectiva de una columnata vista de frente (Figs. 14a y 14b), haciendo ver que, paradójicamente, las dimensiones de estas tienden a aumentar a medida que la columna representada se desplaza lateralmente en el dibujo. Qué duda cabe que esto contradice la observación real o perspectiva natural, en la cual las imágenes de las columnas laterales reducen su tamaño al aumentar la distancia al centro, debido a la disminución del ángulo visual. En la figura 15 se ilustra esto con segmentos de igual longitud.

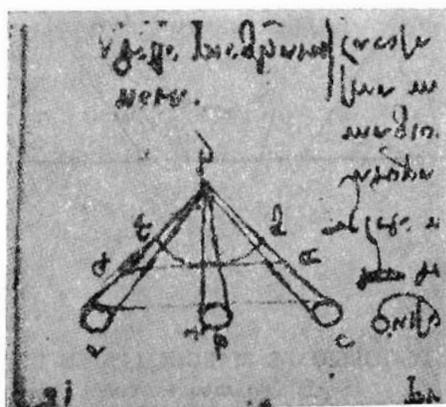


FIG. 14a. Dibujo de LEONARDO DA VINCI para ilustrar el problema de la perspectiva de una columnata (*Tratado de la Pintura*).

En relación con este problema entre la perspectiva *natural* y la perspectiva *artificial*, Leonardo hace el siguiente comentario¹³: “La Perspectiva natural dice que, entre cosas de igual magnitud, la más remota parece menor. Y a la inversa, que la más próxima parece mayor; y que tal es la proporción de las disminuciones cual es la de las distancias. La perspectiva artificial, sin embargo, dispone cosas desiguales a diversas distancias, cuidando de que la menor esté más próxima al ojo que la mayor y, a tal distancia, que esa mayor parezca menor que todas las otras. Causa de esto es el plano vertical donde esa demostración es representada, cuyas partes todas,

y en toda la extensión de su altura, guardan desiguales distancias del ojo". Observamos en este comentario de Leonardo que apunta al plano del cuadro como causa de estas distorsiones que evidentemente, como veremos más tarde, tratarán de eliminarse con perspectivas curvilíneas que sustituyen dicho plano del cuadro por una superficie curva.

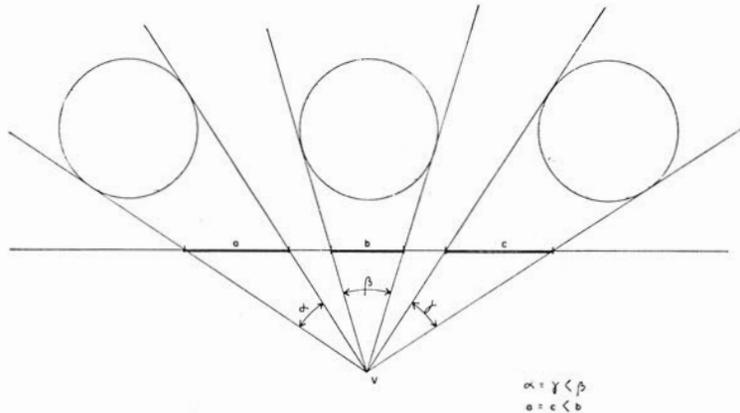


FIG. 14b. DISTORSIONES MARGINALES EN UNA COLUMNATA
(Según LEONARDO DA VINCI).

Las deformaciones marginales que se observan en las perspectivas lineales (Figs. 16, 17a y 17b) se pueden obtener también mediante la cámara fotográfica con orificio de pequeña abertura y sin lente, como ha mostrado Pirenne¹⁴. Dichas distorsiones son especialmente acusadas cuando se representan superficies de revolución. Así, por ejemplo, las imágenes de esferas resultan ser elipsoides. Tratadistas de la perspectiva, como La Gournerie¹⁶, estudiaron las correcciones realizadas por algunos pintores renacentistas en sus pinturas para evitar dichas deformaciones (Figs. 18 y 19).

En el Renacimiento se dieron dos soluciones al problema. La primera consistía en combinar la perspectiva lineal con la perspectiva natural, haciendo uso de esta última, en forma intuitiva, como correctora de la primera. En la segunda solución ofrecida por Leonardo, que como tratadista

le preocupa especialmente este problema, propugna lo que él llama la *Perspettiva semplice*, que sencillamente consiste en aumentar la distancia del punto de vista hasta hacer desaparecer del plano del cuadro dichas aberraciones.

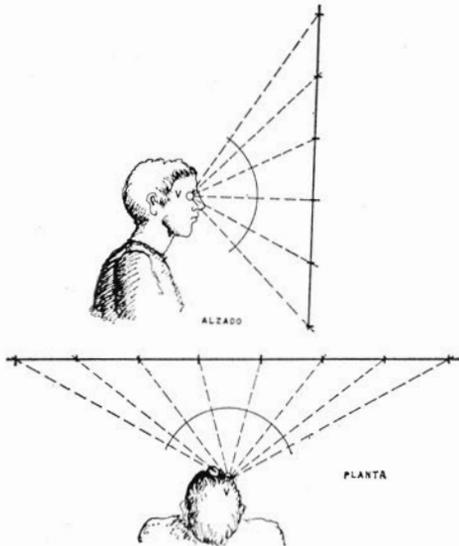


FIG. 15. Los valores de los ángulos visuales disminuyen al separarse del eje del cono visual para segmentos de igual longitud.

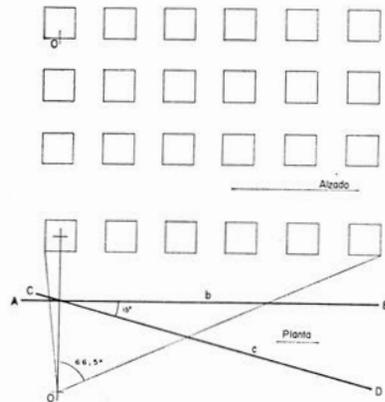


FIG. 16. Alzado y Planta de 18 cubos. Esta disposición se utiliza para realizar las dos perspectivas de la figura 17a y 17b con distinto plano del cuadro (PIRENNE, *Op. cit.*, p. 153).

ciones. Esta última solución, tan razonable, propone en definitiva una *limitación* al ángulo de apertura del cono de visión (Fig. 20).

Dejamos en este punto el debate renacentista y vamos a dar un salto en la historia que nos situará, en el próximo apartado, a finales del siglo XIX.

EN TORNO A LA PERSPECTIVA CURVILÍNEA

La *Optica fisiológica*¹⁶ de Helmholtz, publicada por primera vez en 1866, junto con el trabajo del profesor del politécnico de Berlín Guido Hauck, *Die Subjektive Perspektive...*¹⁷, de 1875, constituyen dos obras de gran importancia en este debate sobre la perspectiva, siendo además dos

antecedentes básicos al citado ensayo de Panosfky. Como acertadamente apunta Gioseffi ¹⁸, por una parte Helmholtz, en base a sus trabajos experimentales sobre la visión, plantea la *complejidad del acto visual* y la *imposibilidad* que tiene el artista de alcanzar una *copia exacta de la realidad*; y por otra Hauck, tomando como referencia el trabajo de los fisiólogos de la visión, realiza una crítica a la perspectiva renacentista (*artificialis*), que se proyecta sobre un plano, propugnando en su lugar la proyección sobre

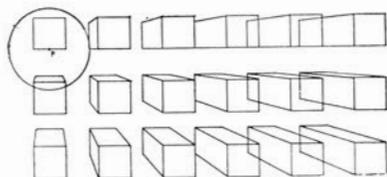


FIG. 17a. Perspectiva obtenida con el plano AB (ver Fig. 16). Obsérvese las distorsiones marginales (PIRENNE, *Op. cit.*, p. 154).

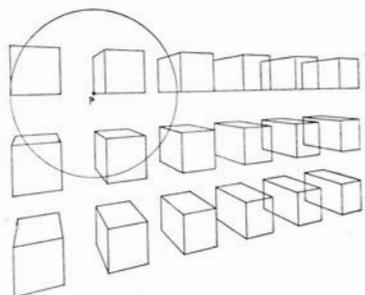


FIG. 17b. Perspectiva obtenida con el plano CD (ver Fig. 16). Las distorsiones marginales se reducen respecto a la figura 17a. Ambas perspectivas se han obtenido mediante un computador (PIRENNE, *Op. cit.*, p. 154).

una superficie curva basándose en la esfericidad de la imagen retínica (Figura 22) y del movimiento ocular. Hauck propone, por tanto, una *perspectiva curvilínea sobre una superficie cilíndrica* que a continuación se desarrollaría sobre un plano (Figs. 23 y 24).

En dicha perspectiva curvilínea cilíndrica las imágenes de las rectas horizontales paralelas serán curvas que se cortarían en dos puntos, mientras que las de las de las rectas verticales se conservan verticales en el dibujo. Sin embargo la operación de desarrollar el cilindro recto en el plano, pasando a éste las imágenes proyectadas en aquél, se hará siempre de forma aproximada, pues se parte de un prisma inscrito o circunscrito al cilindro. El grado de exactitud dependerá del número de lados que tenga el polígono de la base del prisma.



FIG. 18. RAFAEL, *La Escuela de Atenas*. La Gourniere detectó en esta pintura la corrección por perspectiva natural de la esfera situada a la derecha de la composición. Sin esta corrección su imagen sería un elipsoide.

Para evitar esta segunda operación de desarrollo sobre un plano, necesariamente inexacta y a veces laboriosa (dependiendo de la complejidad de las imágenes proyectadas en el cilindro), nosotros consideramos más apropiado utilizar *una segunda proyección sobre el plano del dibujo con vértice de proyección a distancia finita*. Obtendríamos así una perspectiva curvilínea cilíndrica más exacta y resuelta exclusivamente con procedimientos geométricos.

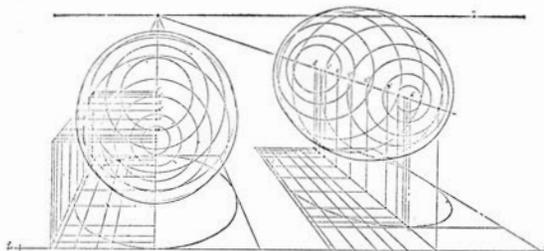


FIG. 19. Perspectiva lineal de dos esferas. Obsérvese la deformación tan acusada de la esfera representada a la derecha del dibujo cuya imagen es un elipsoide (Luigi y Pietro de SIMONI, *Spazio Prospettico*, Roma, Bonacci, 1976, p. 84).

Por otra parte, Hauck ¹⁹ realiza una aplicación al estudio de las curvaturas de los templos dóricos proponiendo la tesis de que su causa se debe a una corrección óptica del efecto de ilusión de Zöllner, que luego veremos.

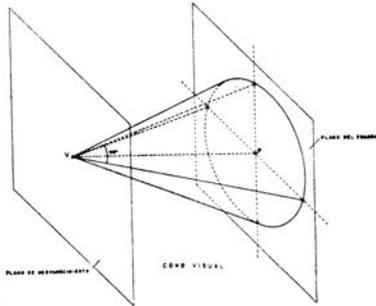


FIG. 20. Cono visual. Leonardo propugna que el objeto se debe situar dentro de un ángulo óptico de 28°, sin embargo mucho tratadistas posteriores convienen en un ángulo de 40°.

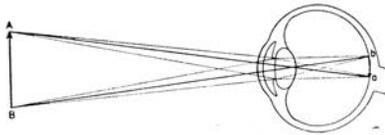


FIG. 22. Formación de la imagen retiniana.

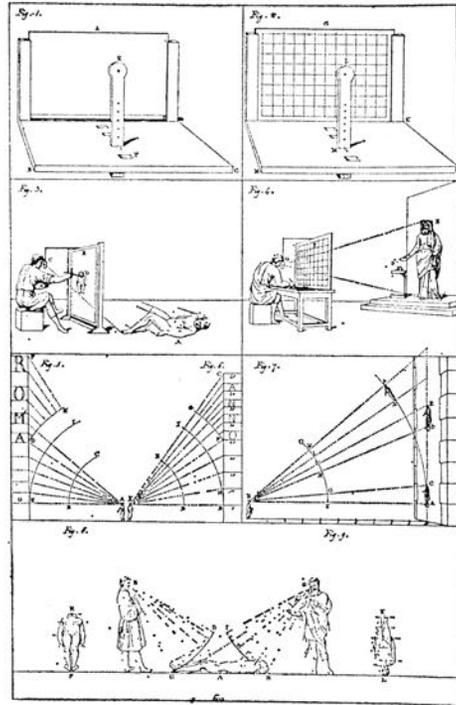


FIG. 21. Ilustraciones del libro *La prospettiva dimostrata con regole pratiche dall'architetto-prospettico ed incisore Giacomo Fontana*, Roma, 1851, en donde su autor, G. FONTANA, muestra la técnica de la perspectiva.

Recién publicado el trabajo de Hauck apenas tuvo repercusiones en el mundo cultural. Sin embargo, cincuenta años después constituyó un punto de partida importante, como ya hemos indicado, para el citado ensayo de Panofsky ²⁰ sobre la perspectiva, en cuya concepción tuvieron también gran influencia las ideas de Cassirer contenidas en su obra *La Filosofía de las*

Formas Simbólicas (1923). En dicho ensayo se vuelve a poner sobre el tapete el debate entre la perspectiva natural y la artificial, y Panofsky lo hace radicalmente, considerando, en primer lugar, una “audaz abstracción”²¹ las dos hipótesis fundamentales en las que se basa la perspectiva renacentista, es decir: 1.º) que miramos con un ojo inmóvil y 2.º) que la intersección plana de la pirámide visual deba considerarse como una reproducción adecuada de nuestra imagen visual. Ello lo justifica fundamentalmente (aparte de ciertas consideraciones respecto a la isotropía y homogeneidad del espacio) en que²²: “... se prescinde de que vemos con dos ojos en constante movimiento y no con uno fijo, lo cual confiere al *campo visual* una forma esferoide...”, y que “... en fin, pasa por alto un hecho importantísimo: el que en esta imagen retínica (prescindiendo totalmente de su *interpretación* psicológica y del hecho de la movilidad de la vista) estas formas son proyectadas no sobre una superficie plana, sino sobre una superficie cóncava...” Es evidente aquí la influencia del trabajo anterior de Hauck.

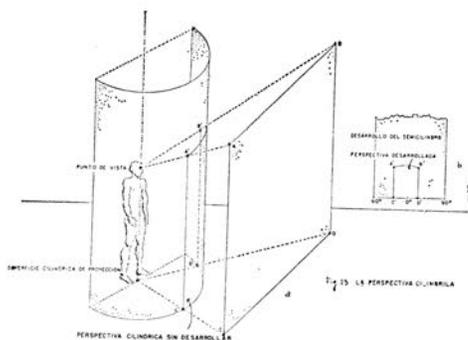


FIG. 23. LA PERSPECTIVA CILÍNDRICA.

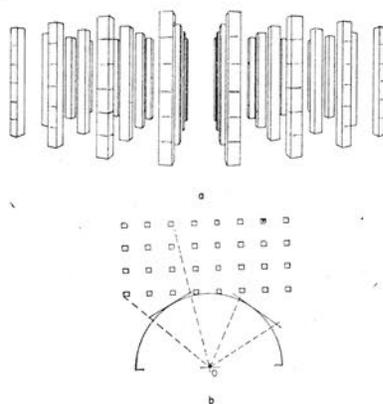


FIG. 24. a) Perspectiva curvilínea cilíndrica de un conjunto de pilares (Según HAUCK). b) Planta indicando la sección del cilindro, el punto de vista *O* y dos planos tangentes al cilindro que corresponden al prisma circunscrito que se utiliza en el desarrollo de la perspectiva sobre un plano.

En otro pasaje²³, después de presentar a las aberraciones marginales como aquello que distingue a la imagen perspectiva de la imagen retínica (que se pueden cuantificar por la diferencia existente entre la relación de los ángulos visuales y la relación de los segmentos obtenidos por la proyección sobre una superficie plana), propone una perspectiva curvilínea esférica sin concretar el método geométrico de proyección. A continuación hace una breve alusión crítica a la perspectiva curvilínea propuesta por Hauck, que se basa, como sabemos, en una proyección cilíndrica y no esférica como pretende Panofsky. Su argumentación es la siguiente: “Mientras la perspectiva plana proyecta las líneas rectas como tales líneas rectas, nuestro órgano visual las toma como curvas (considerándolas como curvas en sentido convexo desde el centro de la imagen); así, una cuadrícula (Fig. 25)²⁴ que objetivamente está formada por líneas rectas parece, al ser mirada de cerca, curvarse como un escudo, mientras que una cuadrícula objetivamente curva parece, por el contrario, plana y las líneas de fuga de un edificio, que en la construcción perspectiva se representan como rectas, deberían ser curvas, correspondiendo a la efectiva imagen retínica. Para ser precisos, incluso las verticales deberían sufrir una ligera curvatura (a diferencia de lo que ocurre en el dibujo de G. Hauck)”²⁵.

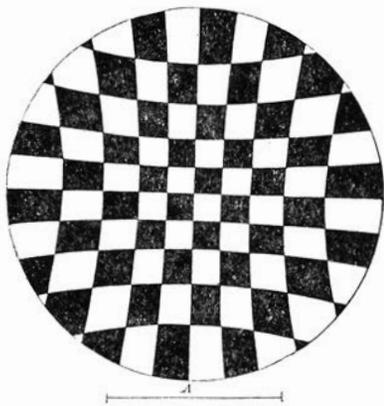


FIG. 25. Si se mira fijamente al centro de esta figura (mejor ampliada) con un solo ojo colocado a una distancia A se observa como se anula la curvatura de las líneas (HELMHOLTZ, *Op. cit.*).

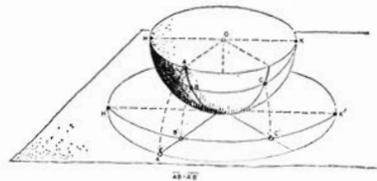


FIG. 26. TRANSFORMACION DE POSTEL.

Quisiéramos hacer aquí tres observaciones a propósito del texto de Panofsky: Primera, si bien las aberraciones ópticas existen en la perspectiva lineal y tienden a desaparecer al proyectarse sobre una superficie curva de revolución, sin embargo, las curvaturas que se introducen pueden llegar a ser muy exageradas, produciendo otra aberración gráfica en la imagen perspectiva que nosotros llamamos *aberración de curvatura*, la cual se puede apreciar fácilmente en los dibujos. Segundo, respecto al experimento de Helmholtz aludido en el texto de Panofsky, para demostrar las curvaturas subjetivas, hemos de decir que no es razón suficiente para justi-

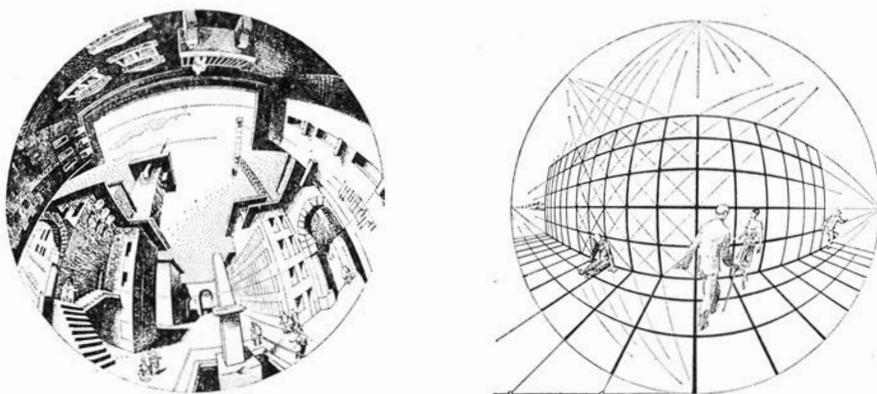


FIG. 27 a y b. Perspectivas curvilíneas mediante la transformación de Postel (BARRE y FLOCON, *Op. cit.* pp. 173 y 180).

ficar la perspectiva curvilínea, puesto que lo que realmente se está demostrando en dicho experimento es el efecto de distorsión en barrilete²⁶ (que compensa al efecto de distorsión en corsé de la figura) producido por el exceso de curvatura del cristalino. Tercero, la perspectiva curvilínea cilíndrica propuesta por Hauck puede ser, sin embargo, adecuada para representar edificios de poca altura.

Es de destacar, en el ensayo que estamos comentando, como su autor encuentra en la *Optica* de Euclides otra de sus argumentaciones básicas para la crítica hacia la perspectiva renacentista; aún más, incluso llega a

lanzar la atrevida tesis de que la Antigüedad clásica estaba habituada a una perspectiva que no era plana. A este respecto dice²⁷: “Por eso una época cuya visión estaba condicionada por la representación del espacio, expresada mediante una rigurosa perspectiva plana, debía redescubrir la curvatura de nuestro, digamos, mundo visual esférico. Estas curvaturas no eran evidentes para una época habituada a ver perspectivamente, pero no según la perspectiva plana: la Antigüedad clásica. En las obras de los ópticos y teóricos de arte de la Antigüedad (incluyendo igualmente a los filósofos) nos encontramos continuamente con observaciones de este tipo: lo recto es visto como curvo y lo curvo como recto; las columnas para no parecer curvadas deben poseer su éntasis (sabemos que en el período clásico era relativamente débil); el epistilo y el estilobato deben ser contruidos curvos si se quiere evitar que aparezcan flexados. Las famosas curvaturas de los templos dóricos, por ejemplo, manifiestan las consecuencias prácticas de estos conocimientos. La óptica de la Antigüedad, que había madurado estas nociones, era básicamente contraria a la perspectiva plana. El hecho de que la óptica de la Antigüedad conozca la modificación esférica de las cosas vistas, encuentra su fundamento, o por lo menos su correspondencia, en el hecho aún más importante de que la teoría clásica, respecto a las modificaciones de dimensión, se ajustaba más que la perspectiva del Renacimiento a la estructura efectiva, representándose la configuración del campo visual como una esfera”.

Aquí conviene hacer una puntualización respecto a las curvaturas, por cuanto la imagen esférica *acentuaría* dichas curvaturas y no las eliminaría, como equivocadamente se supone²⁸, lo que comprenderemos después de ver la perspectiva curvilínea esférica.

Por otra parte, las dimensiones visuales en la imagen retínica están determinadas por el ángulo de visión y no por la distancia existente entre los objetos y el ojo (como antes apuntábamos, estos constituye una clara *analogía* con la astronomía de posición donde los astros son localizados en la esfera celeste según coordenadas angulares y sus tamaños aparentes según el cono visual que subtienden); la diferencia aparente entre dos dimensiones iguales vistas a distancias diferentes estaría determinada por la rela-

ción de los ángulos visuales correspondientes, según el octavo teorema de Euclides.

Posteriormente, el profesor de fisiología Pirenne²⁹ discrepa de Panofsky principalmente en dos aspectos: en primer lugar, la *Optica* de Euclides no está en total desacuerdo con la perspectiva renacentista. En segundo lugar, respecto a la imagen curvilínea producida en la retina, que para Panofsky y Hauck constituye un punto de partida básico para propugnar la perspectiva curvilínea, hace la siguiente e importante advertencia: "... la imagen retínica no es lo que vemos, lo que vemos es el mundo exterior". Lo cual no excluye la existencia de ciertas líneas curvas en algunas obras de arte debidas a curvaturas subjetivas que puedan tener su origen en la visión binocular próxima.

Llegados a este punto queremos hacer hincapié en una cuestión que nos parece fundamental, y que ya hemos apuntado antes, respecto a la polémica entre la óptica euclidiana y la perspectiva renacentista, y es que no son comparables al mismo nivel, pues mientras la segunda propone un *método de representación* claramente definido, la primera no pasa de ser un *conjunto de proposiciones* y reglas respecto a la visión natural, pero que no resuelve el paso siguiente que es la representación de dicha visión.

El historiador de arte Gombrich en su obra *Arte e Ilusión*³⁰, que constituye un estudio sobre psicología de la representación pictórica, parece ponerse implícitamente del lado de Pirenne al cuestionar la visión curva calificándola en cierto modo de irrealista³¹; en este sentido hace alusión a ciertas confusiones respecto a la perspectiva lineal que se han visto reforzadas por frases poco afortunadas (y quizá influidas por el cubismo) como aquella de Herbert Read (que recoge Gombrich³²) que dicen: "No siempre nos damos cuenta de que la teoría de la perspectiva desarrollada en el siglo XIV es una convención científica; es meramente una de las maneras de describir el espacio, y no tiene validez absoluta".

Si bien otros autores como F. Hohenberg³³ (1956) y D. Gioseffi³⁴ (1963) han tratado el tema de la perspectiva curvilínea, son A. Flocon y R. Taton, con la publicación de su libro *La Perspective*³⁵, quienes abogan entusiasta y decididamente por una perspectiva curvilínea esférica como

alternativa a la perspectiva lineal, que ellos denominan clásica. Según Flocon y Taton los inconvenientes de la perspectiva clásica (deformaciones laterales, conservación del paralelismo en rectas paralelas al plano del cuadro, campo de visión reducida y punto de vista fijo y obligatorio) podrían ser superados mediante una perspectiva curvilínea de campo visual completo que represente sobre el plano del cuadro la imagen hemiesférica de la visión.

Posteriormente A. Barre y A. Flocon publican *La perspective curviligne*³⁶, donde exponen más ampliamente su propuesta, que se concreta en una perspectiva curvilínea basada en la *transformación de Postel* (Fig. 26). Esta transformación, que no es precisamente una proyección geométrica, se basa en última instancia en la rectificación de la circunferencia. Recordemos que este problema, conocido como la cuadratura del círculo, trajo de cabeza a los geómetras griegos de la Antigüedad que se propusieron resolverlo, inútilmente, con regla y compás. Ahora bien, este procedimiento equivale a construir un segmento de medida igual al número π dado el segmento unidad, cosa que es imposible como demostró Lindemann³⁷ en 1882.

Por tanto la transformación de Postel no es un procedimiento exacto y, en nuestra opinión, tampoco elegante por no ser puramente geométrico. Sin embargo los propugnadores de este tipo de perspectiva curvilínea quitan importancia a la imposibilidad de trazar arcos trascendentes, ya que el error puede ser despreciable y además en dicha perspectiva (que más bien es un ábaco) las divisiones que se realicen sobre la superficie esférica son equivalentes a las realizadas en el plano, es decir, al dividir el arco de circunferencia en partes iguales se trasladan al plano manteniendo la igualdad entre segmentos.

Ahora creemos que ha llegado el momento de recordar algunos aspectos elementales sobre el funcionamiento del ojo humano que es el protagonista de fondo en nuestra exposición.

EL OJO HUMANO

El ojo funciona ³⁸, en primera aproximación, como una cámara oscura dotada de un diafragma (*iris*), una lente variable (*crystalino*) y una pantalla curva (*retina*) donde se proyecta la imagen visual (Fig. 28). Su forma es aproximadamente esférica con un diámetro de unos 25 mm., si bien en la parte frontal, donde se sitúa la córnea, tiene una curvatura mayor. En un corte transversal y de fuera hacia dentro, el sistema óptico del ojo está constituido por la córnea transparente, el humor acuoso, el cristalino y el humor vítreo, separados por superficies de revolución del mismo eje. El cristalino varía de forma y se comporta como una lente elástica debido a la acción del músculo ciliar. Al ser una lente de curvatura variable permite la acomodación, es decir, enfocar un objeto con nitidez a cualquier distancia comprendida entre el infinito y unos 15 cms. delante del ojo. Cuando el músculo ciliar no está contraído el cristalino enfoca al infinito formando la imagen sobre la retina (*ojo emétrope*). Cuando, por el contrario, se quiere enfocar a poca distancia se contrae adquiriendo una forma más esférica. Los extremos del intervalo dentro del cual es posible la visión distinta se denominan *punto remoto* y *punto próximo*. El primero en un ojo normal está en el infinito. El segundo entre 20 y 15 cms., aunque hay que tener en cuenta que se aleja mucho con la edad (*presbicia*).

Los índices de refracción ³⁹ del humor acuoso y del humor vítreo son iguales y próximos al del agua: 1,336. El cristalino, que está formado por diversas capas cuyo índice de refracción aumenta de la periferia al centro (reduciendo así las aberraciones de esfericidad), tiene un índice medio de 1,437, que difiere poco de los anteriores, y por tanto la mayor parte de la refracción de la luz se produce en la córnea.

Delante del cristalino se encuentra un diafragma, el iris, cuya abertura, denominada *pupila*, varía entre 2 y 8 mm. de diámetro. Su función consiste en regular la cantidad de luz que penetra en el ojo, así, si el nivel de brillo del campo de visión es alto, se contrae, y si es bajo, se dilata. El ojo se puede adaptar a variaciones de brillo comprendidas entre 1 y 100.000. En dicha adaptación colabora también el mecanismo receptor de la retina.

por Kepler imagen *rerum*, en contraposición a la imagen *picturae*, formada en la retina y que es susceptible de estudio óptico y geométrico. Como muy bien dice U. Neisser⁴⁰ (coincidiendo con Pirenne): "... el hecho es que *no vemos* la imagen retiniana, *se ve* con la ayuda de la imagen retiniana". Debido a esa segunda elaboración de la imagen *rerum* se puede comprender fácilmente como las experiencias, visuales y no visuales (táctiles, etc.), anteriores, así como los condicionamientos culturales, pueden influir en su constitución definitiva.

La imagen *picturae* fue observada por Descartes utilizando el ojo de un buey (Fig. 29). Para ello raspó la parte posterior del globo ocular con el fin de hacerla transparente y llevó a cabo un experimento que consistió en colocar el ojo en un agujero practicado en la contraventana de una habitación, pudiendo observar por detrás la imagen invertida. Posteriormente se han realizado experimentos análogos con ojos de conejos albinos para observar a través de la pared del globo ocular la geometría de las imágenes retínicas procedentes de conjuntos de lámparas que configuraban líneas paralelas. Las imágenes retínicas obtenidas, naturalmente, concuerdan con las que resultan en las perspectivas curvilíneas de tipo esférico.

En el lugar por donde el nervio óptico penetra en el ojo no existen conos ni bastones y, por lo tanto, tampoco existe la visión, es el *punto ciego*. Por el contrario, hay otra zona en la retina (de unos 2 mm. de diámetro) llamada mancha amarilla, pero sobre todo en su parte central, donde existe una pequeña cavidad, llamada *fovea centralis* (de unos 0,25 mm. de diámetro), que contiene sólo conos, en donde la visión es mucho más nítida y aguda. Por ello el movimiento de giro del ojo dentro de la fosa orbitaria tratará de situar la imagen que estamos enfocando en ese momento sobre la fovea. Esta impone, por tanto, una importante restricción al tamaño del campo visual, pues, si en principio podría ser el correspondiente a un cono de vértice el centro de la pupila y con una abertura de unos 150° en sentido horizontal y 120° en sentido vertical, se reduce a 2° para asegurar una visión nítida. Ello es la causa de la gran movilidad del ojo que en realidad efectúa un verdadero "barrido" del objeto, existiendo una cierta analogía con el que se realiza en una pantalla de televisión, basado en la persistencia de

la imagen. En efecto, el ojo se “pasea” por el objeto a gran velocidad permitiendo la vista casi simultánea y con nitidez de todo lo comprendido dentro del contorno aparente del objeto. El ojo está en constante movimiento, en su mayor parte en forma inconsciente, incluso cuando se supone fijo el punto a observar; debido a ello la visión monocular no es una simple proyección central sobre la retina, sino una *superposición de innumerables proyecciones retínicas*. En esta posición fija pero de ojo móvil, el cono visual, con visión bastante nítida, aumentaría virtualmente de 2° a valores comprendidos entre 30 y 40° . Estas aberturas del ángulo cónico son las que se emplean con más frecuencia en la práctica de la perspectiva lineal.

Se puede decir, por tanto, que la imagen *rerum* se “construye” con el material informativo que proporciona la *pluralidad de imágenes picturae*. Por otra parte, la restricción del cono visual *instantáneo* a 2° reduce las aberraciones del campo que se puedan producir en el ojo.

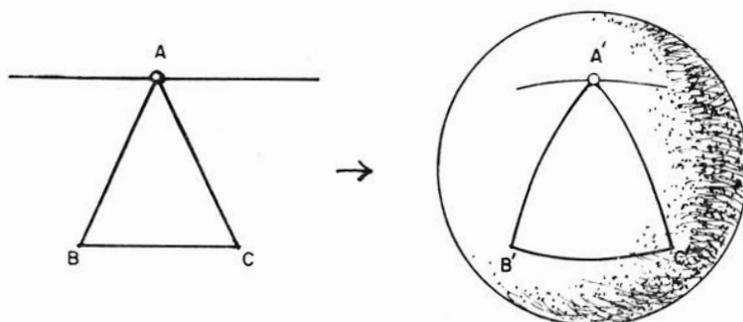


FIG. 30. Modelo de geometría no-euclídea de Riemann donde el plano se convierte en la superficie de una esfera, los puntos del plano se convierten en puntos de la superficie esférica y las líneas rectas son círculos máximos.

La perspectiva curvilínea esférica tendría, en parte, su justificación en lo antes expuesto, es decir, en el hecho de dar una imagen simultánea y sintética correspondiente a una pluralidad de conos visuales que en su conjunto quedan comprendidos dentro de un ángulo (mayor de 30° e igual o menor a 180° , cumpliéndose, además, el cuarto postulado de la *Optica* de Euclides. Esta perspectiva curvilínea daría una imagen curva del espacio

correspondiente a una *geometría no euclídea* de Riemann ⁴¹, donde los puntos del plano del cuadro se convierten en puntos de la superficie esférica y las líneas rectas en círculos máximos. Por tanto, dos rectas paralelas son dos segmentos de círculos máximos que no cumplen el postulado de las paralelas (Fig. 30).

Veamos a continuación dos sistemas de perspectiva curvilínea esférica de construcción netamente geométrica.

PERSPECTIVA CURVILÍNEA ESFÉRICA CON EL SEGUNDO VÉRTICE DE PROYECCIÓN A DISTANCIA INFINITA

Tanto para reducir las deformaciones marginales como para dar una imagen visual esférica que *syntheticamente* las numerosas perspectivas que el ojo pueda obtener desde distintas posiciones de giro dentro de la fosa orbitaria, se puede proponer una perspectiva curvilínea consistente en un *sistema de doble proyección*: en primer lugar se proyecta el objeto sobre una superficie esférica y después esta imagen se proyecta en un plano. Así, pues, se considera una semiesfera (Fig. 31), situada delante del plano de desvanecimiento, en principio de radio cualquiera y cuyo centro coincide con el punto principal. Además se considera como plano del cuadro el propio plano de desvanecimiento. En otras palabras, realizamos la proyección de todos los elementos del espacio situados delante del plano del cuadro desde el punto principal P o punto de vista sobre la superficie esférica, obteniendo una primera imagen curva. Esta imagen es precisamente la que corresponde a la esfera virtual antes citada, pero como no podemos manejar dicha superficie como plano del cuadro, realizamos una segunda proyección, en este caso cilíndrica ortogonal, de dicha imagen esférica sobre el plano del cuadro definitivo.

De esta forma tenemos definido este nuevo sistema de representación, mediante los siguientes elementos: el punto principal P o de vista, que a su vez es el centro de la esfera y centro o vértice de la primera proyección; la semiesfera como superficie de representación o primer "plano" del cua-

dro (determinada por su traza t); el segundo plano del cuadro π , que es el definitivo, y por último el segundo centro de proyección, que es el punto impropio V_{∞} , que establece la dirección perpendicular al segundo plano del cuadro donde se representa la proyección definitiva.

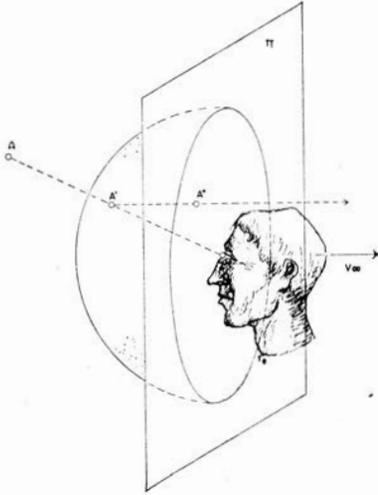


FIG. 31

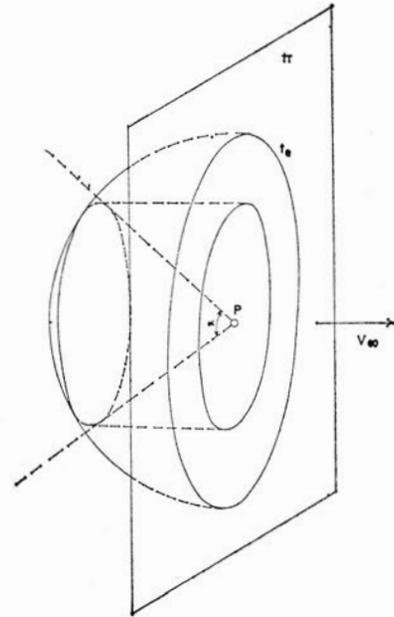


FIG. 32

En este sistema, si queremos reducir el campo visual, podemos establecer un ángulo cónico determinado α inferior a 180° (Fig. 32), determinándose mediante la intersección del cono de visión correspondiente con la semiesfera; de esta forma se establece el casquete esférico, dentro del cual se realiza la primera proyección desde P . La segunda proyección desde V_{∞} quedaría por tanto limitada dentro del círculo de proyección de dicho casquete esférico concéntrico con la traza de la esfera ⁴².

Al objeto de poder representar cualquier forma espacial dentro de este sistema, será necesario, en primer lugar, saber representar los elementos geométricos fundamentales que componen cualquier figura, a saber: los

puntos, las rectas y los planos. En este trabajo, y para evitar extendernos excesivamente, consideramos suficiente tratar solamente la representación de rectas y puntos.

REPRESENTACIÓN DE LA RECTA

Supongamos que una recta r cuya traza con el plano del cuadro π es Tr . Si proyectamos esta recta desde P (Fig. 33), el plano proyectante que se genera corta la semiesfera según una circunferencia correspondiente a un círculo máximo. Esta circunferencia es la primera imagen r' , la cual se proyecta a continuación desde V_∞ obteniendo su segunda imagen r'' . Como esta última imagen es la proyección cilíndrica de una circunferencia sobre un plano será una elipse, y solamente en el caso de que el plano proyectante generado sea perpendicular al cuadro, la segunda proyección de la recta será también una recta que pase por P . Para determinar esta recta se procederá igual que en el sistema central de representación⁴³, utilizando, además de su traza, el punto límite $L''r$, que es la segunda proyección del punto de infinito de la recta.

Así, pues, la imagen de la recta será un arco de elipse comprendido entre $T'r$, proyección de la traza Tr , y $L''r$, ya que representamos solamente la semirecta situada delante del plano del cuadro (Fig. 34). En estos arcos de elipse el eje mayor coincide con el diámetro de la esfera, siendo el eje menor variable. Para su trazado se puede utilizar la construcción por afinidad, al existir esta relación geométrica entre dichas elipses y el círculo traza de la esfera (Fig. 35). La afinidad es ortogonal, siendo su eje coincidente con el diámetro del círculo traza de la esfera que pasa por $T'r$.

REPRESENTACIÓN DEL PUNTO

Al igual que en el sistema central⁴⁴, un punto no queda determinado por su imagen A'' , sino que hay que dar otro elemento geométrico al que

pertenezca, como es la recta, ya que en nuestro caso no vamos a utilizar por ahora el plano. Así, pues, la posición de un punto quedará determinada mediante la intersección del rayo proyectante del punto desde P con la recta r a que pertenece, reflejándose esto en las imágenes correspondientes Fig. 36).

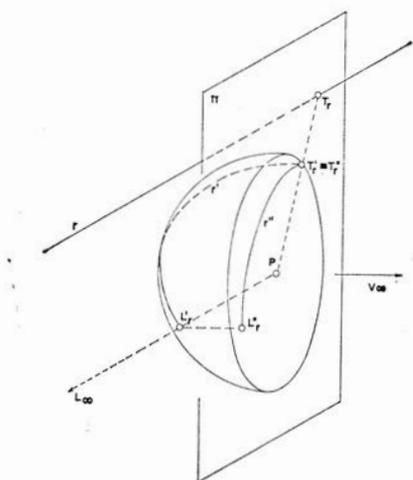


FIG. 33

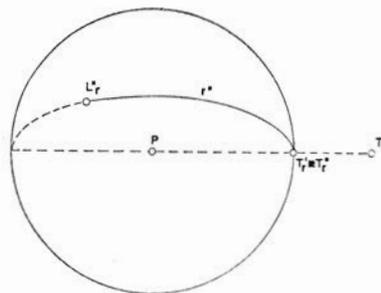


FIG. 34

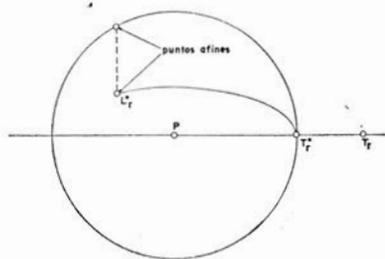


FIG. 35

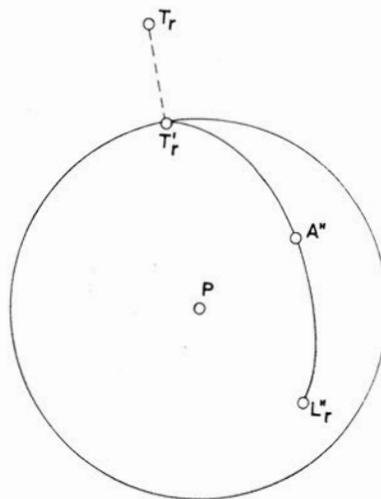


FIG. 36

CRÍTICA A LA PERSPECTIVA CURVILÍNEA CON EL SEGUNDO VÉRTICE
DE PROYECCIÓN A DISTANCIA INFINITA

La utilización de un vértice impropio como segundo centro de proyección sobre el plano del cuadro π da lugar, como acabamos de ver, a representar rectas del espacio visual según arcos de elipse. Si bien la construcción de estos arcos se puede realizar mediante la conocida afinidad ortogonal que se establece entre dichas elipses y el círculo traza de la esfera, no deja, sin embargo, de complicar notablemente las construcciones geométricas. Esto nos obliga a buscar una mayor simplificación de las mismas sin modificar sensiblemente las imágenes. Para ello existe una proyección

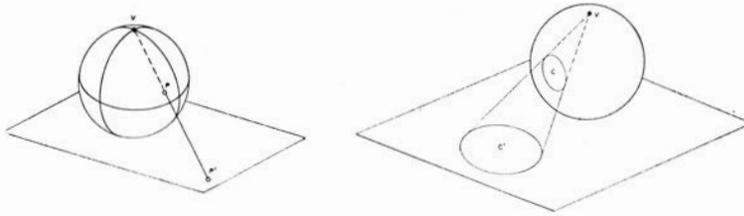


FIG. 37. PROYECCION ESTEREOGRAFICA

con el segundo vértice a distancia finita que nos puede resolver el problema y es la *proyección estereográfica de la superficie esférica*⁴⁵ (Fig. 37). En efecto, en esta proyección las circunferencias situadas sobre la superficie esférica siempre se proyectan como circunferencias o rectas, lo cual facilita enormemente las construcciones gráficas.

Aparte del problema de la construcción de los arcos de elipse, en esta perspectiva curvilínea las representaciones gráficas tienen una excesiva curvatura (como ocurre en todas las representaciones esféricas), si bien hemos eliminado el problema de las distorsiones marginales.

PERSPECTIVA CURVILÍNEA ESFÉRICA CON EL SEGUNDO
VÉRTICE DE PROYECCIÓN A DISTANCIA FINITA (APLICACIÓN
DE LA PROYECCIÓN ESTEREOGRÁFICA)

La proyección estereográfica de una superficie esférica sobre un plano consiste en la proyección de todos los puntos de dicha superficie desde uno de ellos, V , sobre un plano π perpendicular al diámetro que pasa por V ⁴⁶.

Como en la proyección estereográfica el plano del cuadro es paralelo al plano tangente a la esfera en el centro de proyección, tendremos que en la primera proyección de la perspectiva curvilínea el vértice, O , coincide con el centro de la esfera, y en la segunda proyección el vértice, V , es un punto de la esfera situado en la perpendicular al plano del cuadro. La proyección estereográfica tiene las siguientes propiedades ⁴⁷: 1.^a) Se conservan los ángulos de líneas homólogas. Es decir, si dos líneas que están en la superficie esférica se cortan en un punto de ésta, P , al proyectarlas estereográficamente sus imágenes se cortarán en P' bajo ese mismo ángulo. 2.^a) Las circunferencias pertenecientes a la superficie esférica al proyectarse sobre el plano del cuadro se representan también como circunferencias. Si las circunferencias situadas sobre la esfera pasan por el centro de proyección, se representan como rectas.

La conservación de los ángulos, en esta proyección, proporciona una cierta semejanza entre la figura situada en la esfera y su proyección en el cuadro en zonas reducidas donde no influye mucho la variación de su distancia al centro; por ello se utiliza mucho en cartografía. Esto puede suponer una ventaja, desde el punto de vista de la representación en perspectiva, cuando se utiliza un ángulo cónico reducido.

Como el plano del cuadro que escogemos para la segunda proyección es el que pasa por el centro de la esfera, la cortará según un círculo máximo que coincide con el círculo de distancia en proyección cónica.

Utilizando este sistema para la segunda proyección se simplifica la construcción de las imágenes de las rectas del espacio ya que se convierten en arcos de circunferencia de muy sencillo trazado. Para ello se utilizarán

circunferencias que pasen por tres puntos conocidos. Dos de estos puntos corresponderían a los extremos de un diámetro, donde se situarán los puntos límites; el tercer punto se podrá construir utilizando el abatimiento de un plano proyectante ⁴⁸.

REPRESENTACIÓN DE RECTAS EN PERSPECTIVA CURVILÍNEA ESTEREOGRÁFICA

A continuación vamos a ilustrar la representación de algunas rectas más utilizadas en arquitectura en este sistema de representación:

a) *Recta del plano geometral perpendicular a la línea de tierra:* Sea la recta a ; para su primera proyección sobre la superficie esférica se utiliza el plano proyectante Φ determinado por O y a , obteniéndose a' que pasa $L'a$ y A' . Su segunda proyección desde V será a'' determinada por A' y $L''a$ (Fig. 38).

En la figura siguiente (Fig. 39) se ha trazado un conjunto de rectas paralelas perpendiculares a la línea de tierra y contenidas en el geometral.

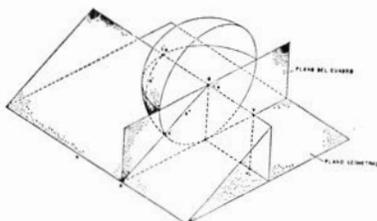


FIG. 38. PERSPECTIVA DEL PLANO GEOMETRAL PERPENDICULAR A LA L. T. (Perspectiva libre).

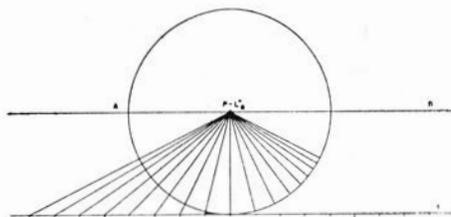


FIG. 39. RECTA DEL PLANO GEOMETRAL PERPENDICULAR A LA L. T. (Representación curvilínea).

b) *Recta del plano geometral paralela a la línea de tierra:* Sea la recta b (Fig. 40); su primera proyección, desde O sobre la superficie esférica, se obtiene en forma análoga al caso anterior, utilizando un plano pro-

yectante λ que la contiene, obteniéndose dos puntos límites: $L'b$. Como es necesario un tercer punto para determinar el arco de circunferencia trazamos otro plano proyectante θ perpendicular a la línea de tierra que determina A (en perspectiva estereográfica el ángulo de dos planos proyectantes aparece en verdadera magnitud), el cual se proyecta en A' desde O en la superficie esférica y en A'' en el plano del cuadro. En la figura 41 se muestra la construcción sobre el plano del cuadro. Para lo cual, apoyán-

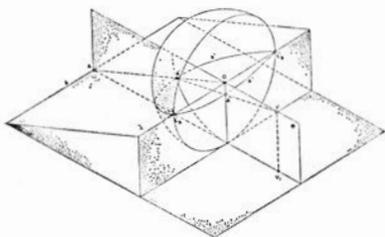


FIG. 40. RECTA DEL PLANO GEOMETRAL PARALELA A LA L. T. (Perspectiva libre).

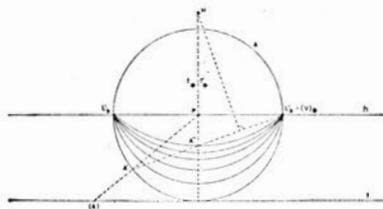


FIG. 41. RECTA DEL PLANO GEOMETRAL PARALELA A LA L. T. (Representación curvilínea).

donos en el abatimiento auxiliar sobre dicho plano, se proyecta (A) desde P , obteniéndose A' , la cual se proyecta estereográficamente desde (V), obteniéndose A'' . Con los dos puntos límites $L'b$ y A'' trazamos el arco de circunferencia que representa la recta b en el plano del cuadro. Se han dibujado análogamente una serie de rectas paralelas a la b .

c) *Recta perpendicular al plano geometral*: Sea la recta c ; en la figura 42 los puntos $L'c$ son los puntos límites que se hallarán trazando por O la paralela a c . Como es necesario conocer la representación de un tercer punto para trazar el arco de circunferencia, hacemos uso del plano proyectante de la recta. Se procedería como en el caso anterior, mediante un abatimiento auxiliar sobre el plano del cuadro obtendríamos A' proyectando desde O y, posteriormente, A'' proyectando desde (V). En la figu-

ra 43 se ha dibujado la recta vertical en representación curvilínea. En la figura 45 se muestra la perspectiva curvilínea estereográfica de un pilar; la situación espacial se describe en la figura 44 en perspectiva libre. La figura 46 muestra dos perspectivas, una lineal y otra curvilínea, de una misma columnata. Partiendo de una perspectiva lineal se puede pasar a una curvilínea estereográfica trasladando los datos desde una malla lineal a otra curvilínea ⁴⁹. Así se ha realizado la figura 47.

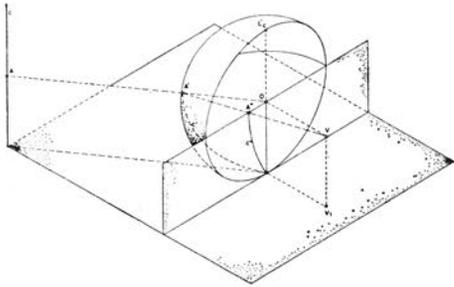


FIG. 42. RECTA PERPENDICULAR AL PLANO GEOMETRAL (Perspectiva libre).

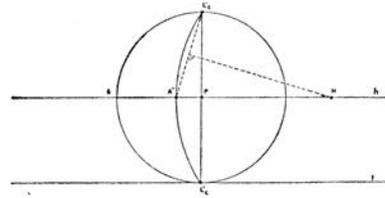


FIG. 43. RECTA PERPENDICULAR AL PLANO GEOMETRAL (Representación curvilínea).

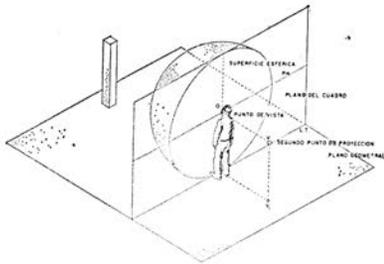


FIG. 44. Situación especial en perspectiva libre.

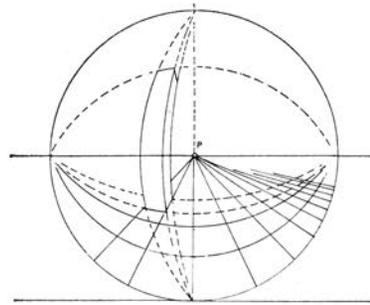


FIG. 45. Perspectiva curvilínea estereográfica de un pilar.

CRÍTICA DE LA PERSPECTIVA CURVILÍNEA ESTEREOGRÁFICA

Si bien con la perspectiva curvilínea hemos superado los problemas debidos a las aberraciones o distorsiones marginales que aparecían en la perspectiva lineal, sin embargo, es evidente que nos aparece otra *deformación*, en este caso debido a la mayor o menor curvatura que tengan los arcos de circunferencia en la imagen gráfica (Fig. 46), lo que nosotros denominamos *aberración por curvatura*.

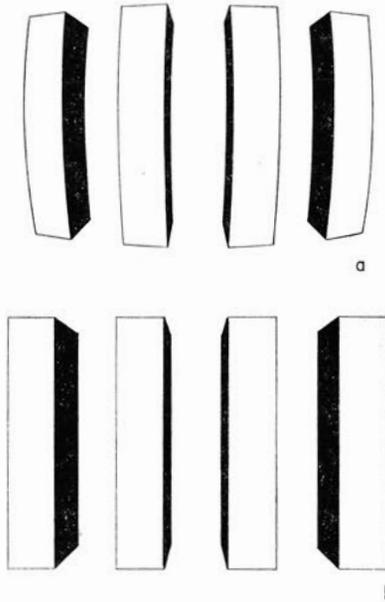


FIG. 46. *a)* Perspectiva curvilínea estereográfica de una columnata. *b)* Perspectiva lineal de la misma columnata.

Esta imagen gráfica, en perspectiva curvilínea, con su acentuada curvatura no concuerda con la imagen visual del espectador. Las rectas que se representan por arcos de circunferencia tendrán mayor o menor curvatura según que la *semiesfera virtual de visión* sea mayor o menor. En efecto, si

utilizamos una semiesfera reducida de radio, R , la imagen estereográfica nos dará arcos de circunferencia que tendrán una curvatura mayor que si la esfera correspondiente fuese de radio R' mayor, es decir:

$$\frac{1}{R} > \frac{1}{R'}$$

Las imágenes obtenidas en dos esferas de distinto radio y concéntricas son homotéticas, con centro en O (primer vértice de proyección). Por otra parte, una vez escogido el tamaño de la esfera de representación las imágenes también serán afectadas por la escala del dibujo, ya que será necesaria la reducción para acomodar la perspectiva al tamaño del papel.



FIG. 47. Perspectiva estereográfica de la estación de Viena (HOHENBERG, *Op. cit.*, p. 151).

Estos dos factores, *tamaño de la esfera* y *escala del dibujo*, afectan a la curvatura con que vemos las imágenes en este sistema de representación. Este tipo de perspectiva, si bien tiene ventajas respecto a la perspectiva lineal o clásica al eliminar las aberraciones marginales cuando nos salimos del cono visual permitido, exige, sin embargo, obviar el problema de la *deformación por curvatura*, lo cual requiere imágenes a *tamaño real*, cosa que no ocurría con la perspectiva lineal⁵⁰.

En el paso de la imagen retiniana a la imagen visual (cerebral), al parecer, se produce una reducción de la curvatura de la imagen retiniana en el cerebro, que equivale a un aumento del radio de la esfera virtual de proyección.

En otro orden de cosas, el concepto de curvatura nos permitirá agrupar la proyección cilíndrica (proyección con centro impropio) y la curvilínea estereográfica de tal forma que se puede decir que *la proyección cilíndrica es un caso particular de perspectiva curvilínea*, en la que la curvatura es nula, es decir, el resto de la perspectivas curvilíneas corresponderán a una curvatura finita. En efecto, en la figura 48 se muestra cómo, al disminuir la curvatura, la superficie esférica σ tiende a confundirse con el plano del cuadro π , mientras V tiende al punto V_∞ del infinito, en cuyo caso la perspectiva curvilínea se confunde con una proyección cilíndrica ortogonal.

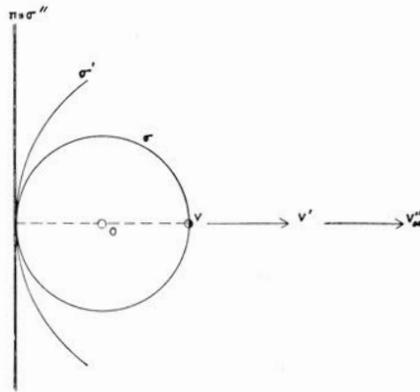


FIG. 48

NOTA SOBRE LAS CURVATURAS EN LOS TEMPLOS GRIEGOS

Vamos a tratar aquí, brevemente, un asunto estudiado desde mediados del siglo pasado por los investigadores de la arquitectura griega, como es el de las curvaturas de los estilobatos y entablamentos de los templos griegos. En nuestra opinión, el problema de las curvaturas aún no ha sido suficientemente aclarado y por lo tanto se puede considerar todavía como un

problema abierto. Sin embargo, como veremos, tiene cierta relación con la óptica y la perspectiva curvilínea.



FIG. 49. El Partenón.

Si miramos de frente una fachada preponderantemente larga, compuesta por líneas horizontales y verticales, parece como si las rectas horizontales a izquierda y derecha se curvaran acercándose a la línea de horizonte, siendo convexas o cóncavas dichas curvas según su posición, superior o inferior respectivamente en relación a dicha línea de referencia. Por otra parte, las rectas verticales, en forma análoga, parecen juntarse en los extremos de la recta vertical que pasa por el punto principal. Estas curvaturas subjetivas se producen con visión binocular cercana y al abarcar un campo visual amplio. Ello concuerda con el modelo de perspectiva curvilínea antes expuesto basado en la esfericidad de la visión y que en cierto modo propugnaba la óptica de la Antigüedad. Así, al objeto de reflejar en la imagen perspectiva estas curvaturas, se puede pensar en utilizar la perspectiva curvilínea.

Remontándonos al origen del problema, parece ser que un breve pasaje del tratado vitruviano ⁵¹, donde alude al trazado de la curvatura del estilobato mediante un procedimiento llamado de los “scamillos impares” ⁵² (mal

interpretado por todos los tratadistas de Vitruvio hasta Aurés), constituyó una de las pistas para comprobar la existencia de las curvaturas en el estilobato y el entablamento del Partenón y posteriormente en otros templos griegos (Fig. 50).

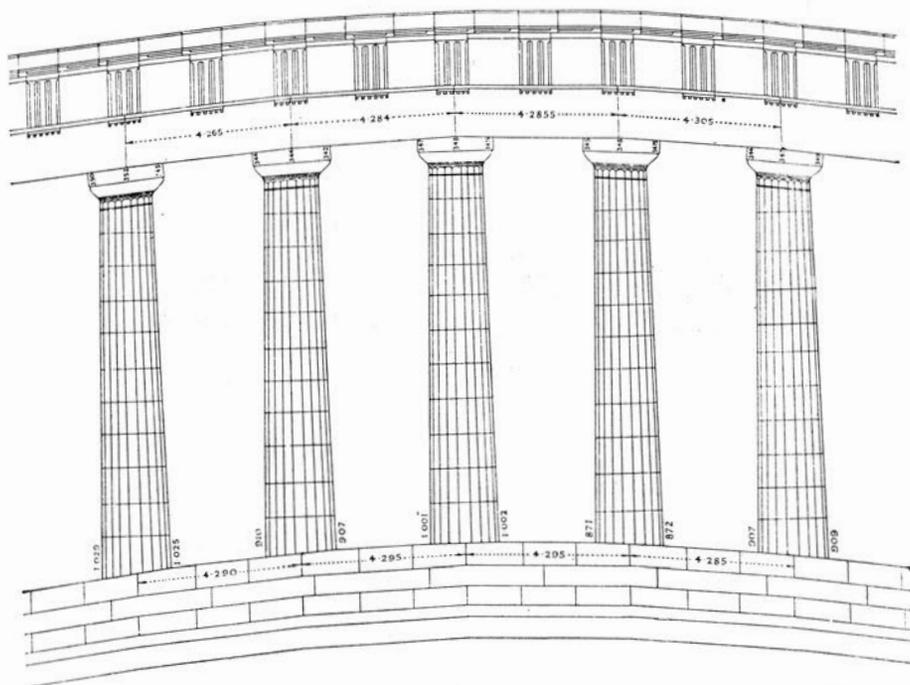


FIG. 50. Dibujo de BALANOS, *Op. cit.*, indicando las curvaturas.

En efecto, Penrose midió en 1846 la flecha en el centro de la curvatura (convexa hacia arriba) que tenía un valor de 0,065 m. en las fachadas este y oeste y de 0,123 m. en las fachadas laterales⁵³. Posteriormente, Balanos⁵⁴ perfeccionó estas medidas, que eran: 0,065 m. y 0,119 m., respectivamente (Fig. 51).

La pregunta era inmediata: ¿cuál es la causa de dichas curvaturas? Vitruvio fue quizá uno de los primeros que escribió sobre esta cuestión justificando la curvatura convexa del estilobato para compensar el efecto

visual de concavidad que se produciría si se trazase a nivel ⁵⁵. En su tratado da la explicación general a las modificaciones o correcciones que se introducen en el diseño arquitectónico clásico: “La vista busca siempre la belleza; y si no la vamos halagando con la proporción y aumento de dimensiones para suplir con prudencia el engaño que padecen, daremos un aspecto feo y desproporcionado” ⁵⁶. Entiéndase aquí “el aumento de dimensiones” (en otras traducciones se utiliza la expresión “adiciones”) al conjunto de modificaciones (curvaturas, inclinaciones, aumento de espesores) para corregir unas ilusiones ópticas. La explicación vitruviana constituye, pues, un punto de arranque básico para las explicaciones que vendrían mucho después, empezando por las de Penrose y Choisy.

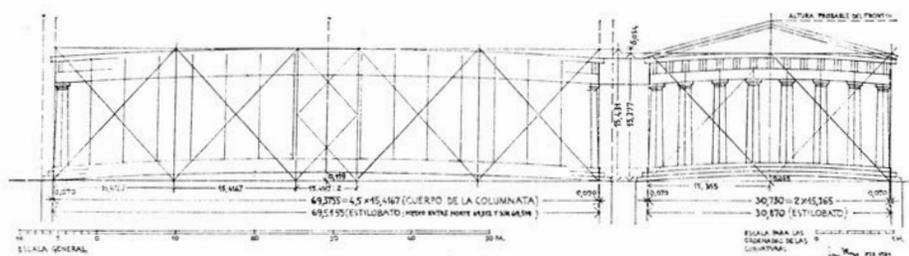
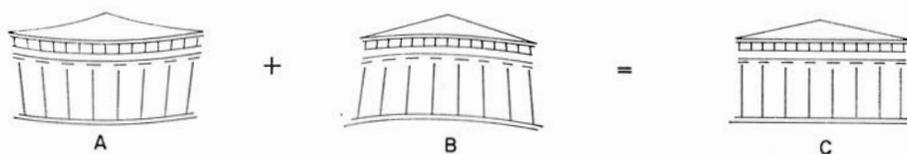


FIG. 51. Dibujo de L. MOYA (*Op. cit.*, nota 63) indicando las curvaturas del Partenón según las medidas de Balanos.

Para Penrose el origen de la curvatura del entablamento se debía al efecto de flexión que producen las pendientes del frontón, y en consecuencia, al objeto de mantener uniforme la altura de las columnas, había que trazar el estilobato según una línea curva paralela. La hipótesis del efecto visual del frontón tiene relación con el efecto de ilusión de Zöllner, que fue descubierto más tarde en 1860, y sería aplicado también, posteriormente por Hauck, a los triglifos.

Choisy ⁵⁷ dio una de las versiones más difundidas al problema de las curvaturas que posteriormente ha sido recogida en muchos libros de arquitectura. Así apunta a una ilusión óptica que según él se puede comprobar en las fachadas: “Al mismo tiempo que las líneas verticales divergen, las

horizontales del entablamento flexionan dirigiendo su concavidad hacia el cielo, como si la columnata cediera en su parte media bajo la sobrecarga del frontón. Los griegos observaron también esa desagradable apariencia y la neutralizaron curvando las líneas en sentido inverso. De suerte que al aumentar las curvaturas al mismo tiempo que se fuerza la inclinación de las columnas, obtendremos para la fachada del Partenón el diagrama B” (Fig. 52). Respecto a la curvatura del estilobato, Choisy da la misma explicación que dio Vitruvio.



FACHADA ORIENTAL DEL PARTENON (SEGUN CHOISY)

- A PROBABLE ASPECTO SIN CORRECCIONES OPTICAS
 B FACHADA CON ENTABLAMENTO Y ESTILOBATO CONVEXO (CORRECCION INTRODUCIDA)
 C ASPECTO VISUAL AL COMPENSARSE A CON B

FIG. 52

Sin embargo, Choisy no parece que quede convencido de las explicaciones que él mismo ofrece, pues más adelante dice ⁵⁸: “Vitruvio, por otra parte, nos habla del artificio correctivo de las curvaturas como de una práctica perpetuada hasta la época romana, y para esto se apoya sobre la razón ya mencionada, la compensación de un error visual más o menos inexplicado, pero indiscutible como hecho. La teoría del célebre arquitecto romano sería decisiva si esta débil flecha correctora produjera la ilusión de la línea recta. En realidad la curvatura subsiste en forma apreciable. ¿Significa esto que la finalidad no haya sido alcanzada? Ciertamente, no, pues, tengamos o no conciencia de ello, de esta forma inesperada surge una imprevisión extraña y nueva de las líneas. El espectador desprevenido siente algo insólito, pero si se le señala el artificio reconoce una atención delicada que le encanta. Los contornos adquieren, gracias a ese rebuscamiento, un arte

de distinción al cual el gusto no podría permanecer indiferente. El edificio se substraer al aspecto vulgar de las construcciones de líneas rígidas y se impregna de un carácter imprevisto y nuevo que quizá escape al análisis, pero que nos sorprende aun cuando ignoremos su verdadero sentido y las causas que lo promueven”.

Posteriormente, Pirenne duda que las curvaturas objetivas se utilizaran para compensar las curvaturas subjetivas, apuntando como Choisy a un propósito de belleza, y así dice ⁵⁹: “Los contornos levemente curvos, cuando están adecuadamente elegidos, pueden contribuir a producir una impresión extraordinariamente artística”. Esta última razón de orden estético será la que posiblemente prevalecerá sobre cualquiera de las causas que se puedan apuntar, sin excluirlas, para explicar dichas curvaturas.

La cuestión de las curvaturas y en general de las modificaciones ópticas (inclinación de las columnas, del entablamento y del frontón; aumento del diámetro de las columnas de esquina; éntasis de los fustes, etc.) aunque aparentemente de poca trascendencia ya que, como apunta Luis Moya ⁶⁰, su valor es relativo por exigir unos puntos de vista determinados desde los cuales la contemplación de la obra arquitectónica ofrezca una imagen ideal prevista, sin embargo adquieren un *valor conceptual* muy importante para la comprensión de la arquitectura griega. En efecto, según Moya, cabe distinguir en su génesis dos etapas ⁶¹: En la primera se trataría de que el edificio se ajustase a una geometría y a un sistema de proporciones ideales, dentro de lo que podríamos llamar una concepción *pitagórica*. En la segunda, teniendo en cuenta que el edificio es para ser visto y preferentemente desde unos puntos de vista privilegiados, se introducen unas modificaciones de acuerdo con la esfericidad de la visión que, podríamos decir, implican una matemática *postpitagórica*.

La concepción esférica de la visión nos puede servir para abordar el problema de las curvaturas. A dicha concepción ha contribuido Penne-thorne ⁶² con su obra *The Geometry and Optics of Ancient Architecture*, y ha resultado ser uno de los métodos utilizados para intentar comprender la génesis de las proporciones del Partenón. En este sentido nos parece oportuno, por lo significativo, transcribir aquí el siguiente párrafo de otro

trabajo de Luis Moya ⁶³: “Otro modo de explicar estas proporciones ha consistido en fundarlas sobre la apariencia real de las mismas, tal como las deforma la visión. Las fachadas son, en esencia, planos verticales; se ven proyectadas sobre una superficie esférica cuyo centro está entre los ojos del espectador, y por esto se hace imposible percibir las verdaderas medidas y proporciones. Los investigadores que han seguido este método han supuesto que las proporciones sencillas, sean las de Vitruvio o las de Pitágoras, se encuentran en esa superficie esférica y que en ella se hizo el verdadero trazado del templo; al proyectar este trazado, desde el centro de la esfera, sobre un plano vertical las proporciones dejan de ser expresadas mediante relaciones entre números enteros bajos y se convierten en las complicadas relaciones que se pueden observar actualmente en el Partenón. La dificultad del sistema consiste en que obliga a determinar algunos puntos de vista privilegiados... Fuera de ellos no se pueden percibir las proporciones sencillas que se suponen están en la idea del edificio; no obstante, es verosímil que se emplease este sistema, pues lo apoyan dos indicios: la existencia real de elementos arquitectónicos tales como los propileos, que determinan esos puntos de vista privilegiados, y una frase del *Filebo* referente a los instrumentos de trabajo de los arquitectos...”

Respecto a este último indicio, en el diálogo que Sócrates mantiene con Protarco al nombrar los distintos instrumentos que utiliza la arquitectura se dice: “Se sirve de la regla, del torno, del compás, de la plomada y del desabollador”. Este último instrumento, detectado por Moya en la traducción del *Filebo* que hace Patricio de Azcárate ⁶⁴, sería el que transformaría segmentos curvos dibujados sobre una superficie esférica, que representa la imagen visual, en segmentos rectos sobre un plano. Así se dividiría un arco de circunferencia empleando divisiones sencillas según relaciones traducibles a números naturales, que al proyectarlas desde el centro de la circunferencia (o esfera) sobre un plano, en algunos casos ⁶⁵, podrían dar lugar a otras relaciones con números irracionales (Fig. 53).

La concepción esférica de la visión se vería así reforzada, por una parte, por la presencia de un instrumento que establece transformaciones entre

una esfera y un plano, y por otra, por la teoría de Pennethorne, según la cual la arquitectura griega tendría unos puntos de vista privilegiados que coincidirían con los centros de las superficies esféricas donde se proyectarían las imágenes curvas, homotéticas a las que configuraría el ojo, basadas en proporciones sencillas. La teoría de Pennethorne se ajusta a la óptica de la Antigüedad que, como sabemos, se basa en que la vista percibe solamente relaciones angulares. Dicho autor fue el primero en observar las correcciones ópticas en las inscripciones del templo de Priene, donde las letras situadas en lo más alto tenían tamaños mayores que las situadas a menor altura.

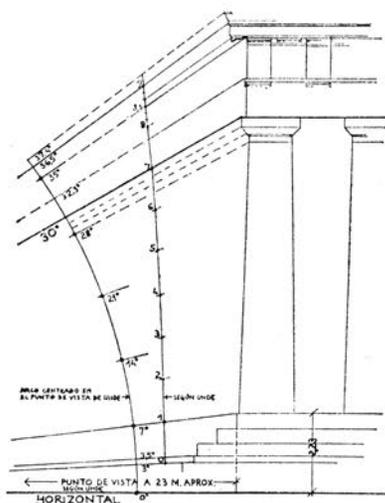


FIG. 53. División de un arco centrado en un punto de vista privilegiado (según UHDE y corrección por MOYA, *Op. cit.*, nota 63, p. 139).

Sin embargo, conviene hacer aquí una observación respecto a la concepción esférica de la visión, y es que ésta contradice el efecto de corrección óptica que se atribuye a las curvaturas objetivas de los templos griegos. En efecto, estas curvaturas acentúan la deformación óptica de la imagen

visual (Fig. 54) que se configura sobre una superficie esférica, ya que, en el caso de estar la línea de horizonte por debajo del estilobato, se suman dos curvaturas: la que existe en el estilobato o en el entablamento que provienen de la propia arquitectura, y la que imprimiría la visión esférica ⁶⁶.

La convexidad hacia arriba del estilobato se ha justificado, desde el punto de vista funcional, para facilitar la evacuación del agua de lluvia.

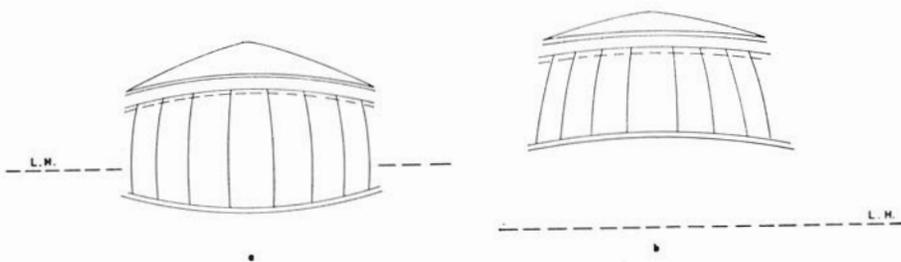


FIG. 54. PERSPECTIVA CURVILINEA ESQUEMATICA DEL PARTENON SEGUN SU POSICION RESPECTO A LA LINEA DE HORIZONTE.

Por último, el descubrimiento de una serie de figuras que daban lugar a ilusiones o distorsiones ópticas, a partir de mediados del siglo pasado, ha permitido la aplicación de algunas de ellas al estudio de las curvaturas. Así Hauck ⁶⁷ propuso una adaptación de la ilusión de Zöllner (ya que la esfericidad de la visión no contribuía a neutralizar las curvaturas) recurriendo al denominado “conflicto de los triglifos angulares”, en la perspectiva de cuadro inclinado que se produce al mirar de cerca y desde abajo el entablamento (Fig. 55). De este modo, al dividir la perspectiva en dos figuras simétricas según un eje vertical estableciendo la relación entre segmentos inclinados (triglifos) respecto a las horizontales del entablamento, se genera un cierto efecto Zöllner. Sin embargo, Panofsky ⁶⁸ considera insuficiente esta explicación por cuanto se han encontrado también curvaturas en templos que no son dóricos.

Nosotros sugerimos aquí que si bien puede haber un cierto efecto Zöllner entre segmentos inclinados correspondientes a los triglifos y las pendientes del frontón respecto a las horizontales que se deforman, también, y con más razón, existe un efecto Hering. En efecto, en una vista próxima y hacia arriba de la fachada del templo, las líneas verticales de éste (fustes, estrías), al converger en la perspectiva en un punto, arquean las rectas horizontales del entablamento; dicha perspectiva en esquema se puede asociar a una semifigura de Hering (Fig. 56, A-B).

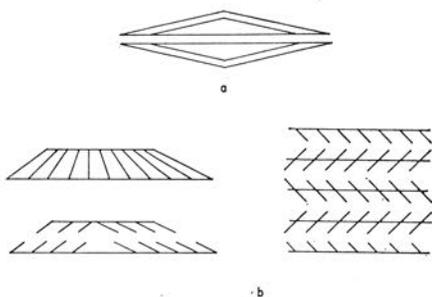
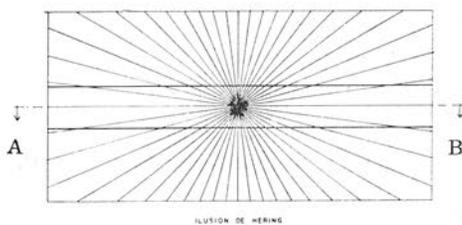


FIG. 55. APLICACION DEL EFECTO ZÖLLNER.



ILUSION DE HERING

FIG. 56. Para su aplicación al problema de las curvaturas tomamos la mitad inferior que se adapta a la vista cercana desde abajo de la fachada.

Como primeras conclusiones, en esta breve nota, podemos decir lo siguiente: 1.^a) Que las curvaturas pudieran no obedecer a una sola causa, sino a una *constelación de causas* (ópticas, estéticas e incluso funcionales). 2.^a) Para comprender las curvaturas sería necesario introducir una *concepción relativista* de las mismas, ya que su valor varía de unos puntos de visión a otros de tal forma que en unos se acentúa y en otros se reduce por compensación de los efectos ópticos antes apuntados. 3.^a) La sutil belleza introducida por las curvaturas quizá hará prevalecer la *razón estética* (que bien pudiera considerarse *síntesis* de todas las demás) como su causa última.

N O T A S

¹ E. PANOFSKY, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1973. Este ensayo fue publicado por vez primera con el título «Die Perspektive als Symbolische Form», *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1924-1925, pp. 258 y ss., Leipzig-Berlín, B. G. Teubner, 1927.

² P. AMBROSIO ONDERIZ, *La Perspectiva y la Especularia de Euclides*, Madrid, A. Gono, 1585. Consúltese también: P. EECKE, *Euclide: l'optique et la catoptrique*, Paris, Declée de Brouwer, 1938; H. E. BURTON, «The optics of Euclid», *Journal of the Optical Society of America*, 35, pp. 357-372, N. Y., 1945.

³ Ver nota anterior.

⁴ F. VERA, *Científicos griegos*, t. I, p. 160, Madrid, Aguilar, 1970.

⁵ M. H. PIRENNE, *Optica, Perspectiva y Visión en la pintura, arquitectura y fotografía*, p. 87, Buenos Aires, V. Leru, 1974. La edición inglesa se publicó en 1970 con el título: *Optics, Paintings and Photography*, Cambridge University Press.

⁶ JOSEPH ORTIZ Y SANZ, *Los diez libros de Architectura de M. Vitruvio Polión*, Madrid, Imprenta Real, 1787. En esta versión, I, 2, pp. 9-10, se puede leer: «Y la *Scenografía* es el dibuxo sombreado de la frente y lados del edificio, que se alexan, concurriendo todas las líneas a un punto». Vitruvio lo escribió hacia el año 40 a. C.

⁷ LEONARDO DA VINCI, *Tratado de Pintura* (edición preparada por A. González García), Madrid, Editora Nacional, 1976, p. 122.

⁸ F. VERA, *Op. cit.* (Nota 4).

⁹ LEONARDO DA VINCI, *Op. cit.*, p. 133.

¹⁰ LEONARDO DA VINCI, *Op. cit.*, p. 142.

¹¹ Hemos sustituido la palabra *traslúcido*, que aparece en esta versión, por *transparente*, que se ajusta más al concepto de *plano del cuadro como ventana*.

¹² LEONARDO DA VINCI, *Op. cit.*, p. 155.

¹³ LEONARDO DA VINCI, *Op. cit.*, p. 156.

¹⁴ M. H. PIRENNE, *Op. cit.*, pp. 39, 153 y ss. Como la abertura es tan reducida, en inglés el orificio se denomina «pinhole» (orificio de alfiler).

¹⁵ J. DE LA GOURNERIE, *Traité de perspective linéaire, contenant les tracés pour les tableaux plans et courbes, les bas-reliefs et les décorations théâtrales, avec une théorie de effets de perspective*, Paris, 1859.

¹⁶ H. HELMHOLTZ, *Handbuch der Physiologischen Optik*, Hamburgo y Leipzig, 1866.

¹⁷ G. HAUCK, *Die Subjektive Perspektive und die horizontalen Krümmungen des Dorischen stils*, Stuttgart, 1875.

¹⁸ D. GIOSEFFI, «*Ottica*», *Enciclopedia universale dell'arte*, t. IX, Roma, 1963, pp. 282-284.

¹⁹ G. HAUCK, *Op. cit.*, pp. 93 y ss.

²⁰ E. PANOFKY, *Op. cit.*

²¹ *Ibidem*, p. 10.

²² *Ibidem*, p. 11.

²³ E. PANOFKY, *Op. cit.*, pp. 12-13.

²⁴ Si bien en el ensayo de Panofsky no viene esta ilustración, nosotros la incluimos aquí para comprender mejor el texto.

²⁵ Se refiere a un dibujo de Hauck análogo al de la figura 24. Ver también E. PANOFKY, *Op. cit.*, p. 13, fig. 3.

²⁶ J. PALACIOS, *Física para médicos*, Madrid, 1952, p. 203.

²⁷ E. PANOFKY, *Op. cit.*, p. 15.

²⁸ En forma intuitiva se comprende al imaginar que el objeto es reflejado en un espejo hemiesférico.

²⁹ M. H. PIRENNE, *Op. cit.*, pp. 175-176.

³⁰ E. H. GOMBRICH, *Arte e ilusión*, Barcelona, G. Gili, 1979.

³¹ *Ibidem*, p. 226.

³² E. H. GOMBRICH, *Op. cit.*, p. 219.

³³ F. HOHENBERG, *Geometría constructiva*, Madrid, Labor, 1965, pp. 149 y ss.

³⁴ D. GIOSEFFI, «*Prospettiva*», *Op. cit.*, t. XI, Roma, 1963, pp. 152-153.

³⁵ A. FLOCON y R. TATON, *La Perspective*, Paris, P. U.F., 1963. Hay que incluir en esta relación una publicación muy anterior y poco conocida del pintor LUIS G. SERRANO, *Una nueva perspectiva. La perspectiva curvilínea*, México, Editorial Cul-

tura, 1934. También relacionada con la pintura, aunque bastante posterior, es la de JULIO FUENTES ALONSO, *Solución lógica a la perspectiva natural*, Madrid, Editora Nacional, 1975. Una breve exposición se encuentra en: G. YÁÑEZ, *Perspectiva (Gnomónica, Central, Lineal y Curvilínea)*, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, 1980.

³⁶ A. BARRE y A. FLOCON, *La perspective curviligne*, Paris, Flammarion, 1968. Contiene un anexo titulado «Etude comparée de différents méthodes de perspective, une perspective curviligne», de G. Bougiland, A. Flocon y A. Barre. La transformación de Postel, que es una gnomónica modificada, propugnada en este trabajo se utiliza en Cartografía, radiodifusión y en soleamiento.

³⁷ Este matemático probó la imposibilidad de construir, mediante un número finito de operaciones con regla y compás, un segmento de longitud igual a una circunferencia de radio dado basándose en que el número π no puede ser raíz de ninguna ecuación algebraica de coeficientes racionales. En efecto, si tal construcción fuese posible se podría traducir en dicho tipo de ecuaciones.

³⁸ J. PALACIOS, *Op. cit.*, pp. 205 y ss.

³⁹ F. SEARS, *Optica*, Madrid, Aguilar, 1979, pp. 131 y ss.

⁴⁰ U. NEISSER, «Los procesos de visión», *Psicología contemporánea*, Madrid, Blume, 1975, p. 140. Véase también la nota 29. DAVID HUBEL, premio Nobel de Medicina 1981, en una reciente conferencia titulada «El ojo, el cerebro y la percepción», pronunciada en la Fundación Juan March dentro del ciclo sobre «La Nueva Neurobiología» (2-23 de mayo de 1983), dijo: «Cuando vemos una escena con sus diferentes formas, sus colores y sus movimientos es porque una gran cantidad de células receptoras de la retina se están impresionando, pero la impresión que puedan sufrir estas células no tiene en sí misma ningún sentido si el cerebro no es capaz de dar una interpretación de todas ellas. De momento conocemos los primeros pasos de este proceso de interpretación, las primeras conexiones o sinopsis con las que el estímulo se lleva hasta la corteza cerebral, pero a partir de ahí tenemos un gran desconocimiento de lo que ocurre».

⁴¹ P. LE CORBEILLER, «La curvatura del espacio», *Matemáticas en el Mundo Moderno*, Madrid, Blume, 1974, pp. 144-150; véase también en la misma obra la figura de la p. 252.

⁴² Esta modalidad de perspectiva curvilínea ha sido estudiada por A. García Vereda (comunicación personal). En cuanto a la *restricción* del campo visual se puede hacer con cualquier tipo de perspectiva curvilínea esférica, si bien lo más frecuente es utilizar una abertura correspondiente a los 180° de la semiesfera completa. En cambio, en la perspectiva curvilínea cilíndrica conviene reducir el campo visual en altura para reducir las distorsiones marginales.

⁴³ Puede consultarse: J. M. RUIZ AIZPURI, *Geometría Descriptiva*, Madrid, Guadiana, 1973, p. 162; y también: F. IZQUIERDO ASENSI, *Geometría Descriptiva*, Madrid, Dossat, 1977, p. 441.

⁴⁴ J. M. RUIZ AIZPIRI, *Op. cit.*, p. 164; y F. IZQUIERDO ASENSI, *Op. cit.*, p. 440.

⁴⁵ P. PUIG ADAM, *Geometría Métrica*, t. I, Madrid, 1958, p. 318. Las primeras referencias sobre la proyección estereográfica aparecen en el *Planisferio* (también conocido por *Geographia*) de PTOLOMEO (150 años después de Cristo) y sus orígenes se remontan a Hiparco, 300 años antes. Fue estudiada por Ahmad Al-Fergani, en Bagdad (siglo IX), en su obra *Libro sobre la construcción del astrolabio*. Así en la Edad Media la proyección estereográfica se denominaba *proyección de astrolabio*. Fue utilizada por G. FRISINS (1540) en la construcción de mapas. El término *proyección estereográfica* fue introducido en 1831 por L. I. MAGNUS. Un estudio elemental de la proyección estereográfica se puede ver en: B. A. ROSENFELD y N. D. SERGEEVA, *Proyección estereográfica*, Moscú, Mir, 1977.

⁴⁶ P. PUIG ADAM, *Op. cit.*, p. 318.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 318.

⁴⁸ La perspectiva curvilínea se ha estudiado también recientemente en el Seminario de *Geometría y Arquitectura* en la ETS de Arquitectura de Madrid, creado y dirigido por el autor del presente artículo. Así, C. J. Sebastián Buendía, ha estudiado la perspectiva curvilínea estereográfica como sistema de representación desarrollando en él la problemática propia de todo sistema; J. I. González Moreno ha estudiado las deformaciones en dicha perspectiva. Por otra parte, Fabriciano J. García, dentro de un voluminoso estudio sobre la esfera, ha considerado este tipo de perspectiva que él denomina en «ojo de buey», expresión que hace referencia a la experiencia de Descartes.

⁴⁹ F. HOHENBERG, *Op. cit.*, p. 152.

⁵⁰ Es en Cartografía donde se han estudiado, principalmente en los siglos XVIII y XIX, el problema de las *deformaciones* entre imágenes situadas en distintas superficies. Como sobre un plano no se pueden dibujar las figuras de una superficie esférica conservando la *forma* y el *tamaño*, ya que dicha superficie no es desarrollable sobre aquél, se plantea el problema de las deformaciones o *anamorfosis*, que pueden ser lineales, angulares y superficiales, entre la proyección sobre la esfera y la correspondiente sobre el plano. Una consecuencia del «teorema egregium» de Gauss, relativo al estudio intrínseco de superficies, es que: *Dos superficies aplicables, es decir aquellas entre cuyos puntos se puede establecer una correspondencia biunívoca tal que son iguales los arcos homólogos $ds = ds'$, tienen la misma curvatura en los puntos homólogos*. Por tanto, las únicas superficies aplicables sobre el plano son las superficies desarrollables, es decir envolventes de planos (conos, cilindros, superficies engendradas por las tangentes a una curva alabeada). Tal correspondencia, llamada también *isométrica*, no se da entre la esfera y el plano en la proyección estereográfica, dándose, sin embargo, la correspondencia *isógona* o *conforme* (que conserva los ángulos). En la proyección estereográfica ecuatorial (el plano de un cuadro pasa por el centro de la esfera), donde la transformación de los paralelos son círculos y la de los meridianos son rectas, radios del círculo base, la deformación en el sen-

tido de los meridianos, h , y la correspondiente en el sentido de los paralelos, k , son iguales (h y k se denominan módulos lineales y son las relaciones correspondientes de las longitudes entre el plano y la esfera dp/de). Así, tenemos (ver MIFSUT, p. 588) en este caso que $h = k = 1/2 \cos^2\theta/2$, siendo θ el ángulo visual medido desde el punto principal y el dado con vértice en el centro de la esfera. Desde el segundo vértice de proyección el ángulo será la mitad, es decir $\theta/2$. La relación de deformación entre magnitudes elementales homólogas es la misma para cada punto y varía con θ . En el centro de la proyección es igual a $1/2$ y crece hacia la circunferencia límite donde vale la unidad. Si el plano de proyección se sitúa tangente a la esfera las deformaciones se duplican.

Para un estudio de las anamorfosis en proyección estereográfica se puede consultar: A. MIFSUT, *Geodesia y Cartografía*, Madrid, 1905. Según reciente comunicación personal J. A. Franco Taboada en colaboración con C. Alsina Catalá, en la ETS de Arquitectura de La Coruña, han realizado un trabajo relativo a las deformaciones en Perspectiva Curvilínea.

Algunos autores como F. Hohenberg aducen razones de *costumbre* para utilizar la perspectiva curvilínea y así dice: «... la necesidad de un cambio de la imagen perspectiva se encuentra sólo raras veces, pues nuestra vista está tan acostumbrada a la observación de pinturas, dibujos y fotografías en perspectiva como en el Asia oriental lo están a sus proyecciones oblicuas». Véase F. HOHENBERG, *Op. cit.*, p. 152. Una aclaración nuestra al texto anterior: deberá entenderse perspectiva por perspectiva *lineal*.

En otro orden de cosas, podemos decir que la perspectiva curvilínea tiene gran aplicación a los problemas de *Soleamiento* en la arquitectura; ver: G. YÁÑEZ, *Energía solar, edificación y clima*, Madrid, MOPU, 1982, t. I, pp. 99 y ss.

⁵¹ JOSEPH ORTIZ Y SANZ, *Op. cit.*, p. 71 (Nota 6).

⁵² L. MOYA BLANCO, «Notas sobre las proporciones del cuerpo humano según Vitruvio y San Agustín», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Primer semestre de 1978, pp. 57-59. Ver también el trabajo de Luis Moya citado en la nota 63, p. 93.

⁵³ A. CHOISY, *Historia de la Arquitectura*, Buenos Aires, Leru, 1958, I, p. 223.

⁵⁴ N. BALANOS, *Les Monuments de l'Acropole*, Paris, Massin et Levy, 1936.

⁵⁵ JOSEPH ORTIZ Y SANZ, *Op. cit.*, III, 3, p. 71; refiriéndose al estilobato, Vitruvio dice así: «... porque si se dirige todo llano, hará a la vista como un canal».

⁵⁶ JOSEPH ORTIZ Y SANZ, *Op. cit.*, III, 2, p. 68.

⁵⁷ A. CHOISY, *Op. cit.*, pp. 222-223; Parte Gráfica, p. 104.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 223.

⁵⁹ M. H. PIRENNE, *Op. cit.*, p. 177 (Nota 5).

⁶⁰ L. MOYA BLANCO, *Op. cit.*, p. 59 (Nota 52).

⁶¹ *Ibidem*, p. 59.

⁶² J. PENNETHORNE, *The Geometry and Optics of Ancient Architecture*, London and Edinburg, Williams and Norgate, 1878.

⁶³ L. MOYA BLANCO, «Relación de diversas hipótesis sobre las proporciones del Partenón», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Primer semestre de 1981, p. 34.

⁶⁴ PLATÓN, *Diálogos*, traducción de Patricio de Azcárate, Buenos Aires, Argonauta, 1946.

⁶⁵ A modo de ejemplo: Si los ángulos son 30° y 60° , la relación entre arcos es $1/2$ y la relación entre segmentos es $1/3$, en ambos casos son números racionales. En cambio, si los ángulos son de 30° y 45° , la relación entre arcos es de $2/3$, mientras que la relación entre segmentos rectilíneos proyectados sobre un plano es de $1/\sqrt{3}$, es decir, un número irracional.

⁶⁶ El Partenón, además de ubicarse en el sitio más alto de la Acrópolis, se apoya en una plataforma con gradas, lo que contribuye a que en las visualizaciones de acercamiento aparezca con la línea de horizonte por debajo del estilobato.

⁶⁷ G. HAUCK, *Op. cit.* (Nota 17).

⁶⁸ E. PANOFSKY, *Op. cit.* (Nota 1).

LOS DIBUJOS ITALIANOS DE LA COLECCION COSSIO
EN LA CASONA DE TUDANCA (CANTABRIA)

POR

ENRIQUE CAMPUZANO RUIZ

RECIENTEMENTE ha sido descubierto para la Historia del Arte —en la Casona de D. José M.^a de Cossío en Tudanca, por D. Rafael Gómez, conservador de la misma— un libro de dibujos cuya notable calidad e interés artístico nos ha determinado a realizar su catalogación y su publicación sin demora para sobre ello poder desarrollar estudios posteriores.

Estamos haciendo referencia a un libro de amplias dimensiones encuadernado en cartón forrado con cordobán rojo. En la portada lleva el escudo de los Borbones de Parma, emblema utilizado por Felipe V antes y en los primeros años como Rey de España, y en el lomo se lee la siguiente inscripción: “DIBUXOS DISEGNI / TOM: 2”.

Su ya evidente procedencia italiana se vuelve a constatar en su contenido: Dibujos y esbozos, italianos en su mayoría, de la segunda mitad del siglo XVIII.

Dicho libro forma parte de una Colección de al menos seis tomos, encuadernados de la misma forma y dimensiones, que al parecer pertenecieron hasta la Desamortización de Mendizábal al Monasterio zamorano de Valparaíso, pasando luego a formar parte de los fondos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde se conservan cuatro de ellos, considerados como pertenecientes a la colección del pintor italiano Carlo Maratta (1625-1713).

El hecho, pues, de formar parte de una colección conocida es otro ali- ciente para valorar la obra. Es muy posible que D. Francisco de Cossío lo adquiriera en París —junto con otro, también de indudable interés, de grabados que pertenecieron a la Colección de Luis XIV—, pues conserva el cuño de su paso por las aduanas d'Ivry, quien lo cedió a su hermano Don José María.

Los dibujos han sido insertados en las hojas del libro, ya pegados directamente, ya recortando el folio en la medida adecuada para que pueda apreciarse también el reverso.

Los enmarcamientos son sencillos, a base de líneas rectas negras que alternan con otras de color rojo o verde, de menor grosor, similares a los del resto de los libros de la Academia de San Fernando. No obstante la numeración es diferente, ya que en nuestro caso los caracteres numéricos son romanos.

El interés de nuestra Colección se ve incrementado por la alta calidad de los dibujos, muchos de los cuales son definitivos o preparados para su transporte al lienzo. Algunos contienen ya el cuadrículado, líneas maestras o numeración acotada para su realización pictórica inmediata. Otros no llegaron a concluirse; si bien quedaron muy avanzados y sus volúmenes están suficientemente sugeridos como para copiarse sin dificultad. Por último, existe un pequeño número de esbozos, estudios, apuntes y diseños de composiciones repetidas o perfeccionadas. No obstante, predominan los dibujos acabados y por tanto portadores de un valor como obra artística singular, lo cual proporciona un elevado valor artístico y no menos económico a la Colección.

El soporte es papel de diversas características y calidad. Predomina el papel blanco verjurado, pero también observamos el amarillento, el gris verdoso, el blanco agarbanzado y el satinado o apergaminado. Algunos de los últimos dibujos están ejecutados sobre pergamino.

La técnica es también heterogénea: lápiz, sanguina, pluma de tinta negra y sepia, y el modelado se realiza a base de aguadas—sepia y marrón, azul y toques de albayalde— azul y sanguina. A través de las características técnicas del dibujo y materiales se puede estudiar la atribución de las obras a diversos artistas.

Sin embargo en esta somera introducción no pretendemos entrar en posibles atribuciones a autores, sino que solamente nos referiremos a aquellos que han firmado sus obras o que su labor sea fácilmente reconocible en comparación con otros dibujos firmados. Estos artistas son: Silvester Nola, Simone Drago y Paolo Girella, pintores poco conocidos y de

menor trascendencia que otros a los que suponemos autores de gran parte de los dibujos restantes.

A continuación pasamos a describir y catalogar cada uno de los 123 dibujos que forman parte de esta Colección:

I. DESPEDIDA DE AGAR E ISMAEL

21 × 27.

Pluma. Aguada sepia con toques de albayalde y azul. Papel gris verjurado. Abraham y Sara desde la puerta de su casa despiden a Agar e Ismael en una situación dramática que se refleja en las actitudes y en los rostros.

Reverso: Mismo tema (invertido).

Lápiz (dibujo encajado).

Composición más atrevida, dinámica y dramática.

II. JESUS ANTE PILATOS

13,5 × 19,5.

Pluma. Aguada azul. Papel blanco verjurado.

Jesús señala hacia el cielo con su dedo índice («mi reino no es de este mundo»).

Pilato desde su trono escucha atentamente con la mano en la mejilla. Soldados y judíos en grupos contrapuestos atienden y discuten. La escena se desarrolla en una estancia con columnas clásicas. Dibujo muy suelto y poco acabado.

III. SUEÑO DE JACOB

19,5 × 25,5.

Pluma. Aguada azul. Papel blanco verjurado.

Jacob en primer plano recostado junto a un árbol. Escalera diagonal por la que suben y bajan ángeles y en la parte superior el Padre Eterno entre nubes. Paisaje idealizado al fondo. Dibujo muy hecho en los primeros planos y desleído en los planos medios y fondo para diferenciar la realidad del sueño y al mismo tiempo producir una perspectiva gradual en profundidad.

IV. ELIEZER Y REBECA

21,5 × 28.

Dibujo encajado, apenas los trazos más significativos y mancha el resto. La aguada le confiere el carácter de esbozo. En primer plano figuras sujetando por las riendas a una pareja de camellos. En la escena principal la figura de Eliezer está muy forzada y con defectos anatómicos.

Lápiz. Trazos de pluma. Aguada sepia oscura. Papel blanco verjurado.

Reverso: Posible tema de la *Coronación de espinas*.

Lápiz (dibujo encajado).

V. JUICIO DE SALOMON

13,5 × 19.

Pluma. Aguada azul. Papel blanco verjurado.

En el centro aparece un soldado disponiéndose a dividir al niño. Salomón le ordena detenerse. A la izquierda la verdadera madre trata de evitar el golpe. Movimiento de ropajes y tensión escenográfica.

VI. SALOMON Y LA REINA DE SABA

16 × 22.

Pluma. Aguada sepia. Papel blanco verjurado.

La reina ante el rey entronizado y su comitiva a su espalda portando regalos.

Escultura de un ángel en la estancia. Dibujo ligero y definido pero sin retocar.

VII. RECONCILIACION DE ESAU Y JACOB

23,5 × 18,5.

Pluma. Aguada sepia con toques de azul. Papel rugoso amarillento oscuro.

Esaú da la mano a Jacob. Dibujo definido en la escena principal. Grupos difuminados en el plano medio de niños, mujeres y soldados.



I. Despedida de Agar e Ismael.



VI. Salomón y la reina de Saba.



XVI. Sagrada familia con San Juanito, Zacarías e Isabel.



XII. Descanso en la huida a Egipto.



XV. Nacimiento.



XVII. Inmaculada Concepción.



XIX. San Juan Bautista.



XXV. Extasis de Santa Catalina.



XXII. Sagrada Cena.



XXVII. Muerte de San Francisco.

VIII. SALIDA DEL ARCA DE NOE

13 × 18,5.

Pluma. Aguada azul. Papel blanco verjurado.

Composición en diagonal. Personajes principales enfatizados en el centro de la escena ante el altar. Yavé sobre las nubes en actitud de dominio. Dibujo ligero e inacabado. Tiene relación con el V.

Reverso: Martirio de un santo.

Lápiz. Papel blanco. Dibujo encajado.

IX. NACIMIENTO DE LA VIRGEN

24 × 15,5.

Pluma. Aguada azul y toques de albayalde. Papel amarillento verjurado.

La figura de la matrona en primer plano lavando a la recién nacida. Al fondo Ana en el lecho y Joaquín conversando con una mujer. Angeles en la parte superior. Se resalta el primer plano con el volumen y transparencias proporcionadas por los toques de albayalde.

X. SAGRADA FAMILIA

15 × 11,5.

Pluma con toques de sanguina. Papel blanco verjurado.

María sentada bajo un árbol y Jesús en sus brazos jugando con un ángel. San José, apartado, observa la escena. Composición esbozada.

Reverso: Tema indescifrable. Caballos (?) 27 × 20. Lápiz y figura a pluma.

XI. MARIA ENSEÑANDO A LEER A JESUS

13 × 10.

Pluma. Aguada sepia y toques de albayalde. Papel marrón.

San José detrás observa la escena representado de medio cuerpo con gran volumen. Trazos seguros. El rostro de la Virgen caracteriza a muchos de estos primeros dibujos y los relaciona con un mismo autor.

XII. DESCANSO EN LA HUIDA A EGIPTO

17,5 × 29,5.

Pluma. Aguada sepia con toques de azul y albayalde. Papel sepia verjurado. Composición en arco de medio punto. Énfasis en el plegado de los paños. El paisaje como telón de fondo está solamente esbozado.

XIII. SAGRADA FAMILIA

24 × 18.

Lápiz. Aguada sepia. Papel sepia verjurado.

Dibujo preciso en las formas pero inacabado. Sombreado resaltando el volumen. San José en segundo plano y ángeles completando la distribución del espacio.

XIII. ADORACION DE LOS PASTORES

9,5 × 13.

Pluma. Aguada azul. Papel blanco verjurado.

Figuras de medio cuerpo. Dibujo rápido. Interesante juego de las manos en el centro de la composición. La blancura del rostro de la Virgen contrasta con la rudeza de los pastores.

XV. NACIMIENTO

11,5 × 16,5.

Pluma. Aguada azul. Papel blanco verjurado.

Asimilable al anterior. Mismo tipo de dibujo rápido.

XVI. SAGRADA FAMILIA CON SAN JUANITO, ZACARIAS E ISABEL

23,5 × 15.

Pluma. Aguada azul. Papel blanco verjurado.

Composición en diagonal. Trazo ligero y preciso.

XVII. INMACULADA CONCEPCION

Lápiz. Aguada sepia y toques de albayalde. Papel sepia verjurado.

Virgen sobre globo universal, pisando la cabeza de la serpiente. Angeles alrededor. Figura de la Virgen muy acabada con toques de albayalde y sombreado. Ultimos planos difusos con paños al aire.

Enmarcamiento superior en semicírculo y contracurva en los extremos.

XVIII. ASUNCION DE LA VIRGEN

25 × 20.

Lápiz. Papel blanco.

Dibujo rápido y mancha en la escena central. Trazos imprecisos en la zona inferior. Muy relacionado con el anterior.

XIX. SAN JUAN BAUTISTA

20 × 17.

Pluma. Aguada azul. Papel sepia.

El Precursor señala a Jesús que camina al fondo de la escena.

Composición enmarcada en un escudo o cartela con lambrequines y angelotes.

XX. PRENDIMIENTO DE CRISTO

17 × 22.

Pluma. Aguada sepia y toques de albayalde.

Dibujo rápido. Toques de albayalde para proporcionar luminosidad. Composición horizontal.

XXI. TRIPTICO. Cristo crucificado entre San Agustín y Santa Catalina

14 × 24,5.

Pluma. Aguada sepia. Papel blanco verjurado.

Santos eremitas a los lados. Francisco y el hermano León (izquierda) y San Antonio Abad (derecha). Dibujo poco pronunciado por el excesivo empleo de la aguada. Composición tradicional.

XXII. SAGRADA CENA

26,5 × 20.

Pluma. Aguada sepia y toques de albayalde.

Perspectiva forzada en la arquitectura. Dibujo acabado. Composición ovalada y plegados barrocos resaltados por el albayalde. Se trata de la escena: «Os doy un mandato nuevo».

Reverso: Tres bocetos de figuras. Sanguina.

XXIII. PENTECOSTES

25 × 18.

Pluma. Aguada sepia fuerte. Papel blanco verjurado.

Perspectiva en profundidad mediante las líneas del suelo. Composición oval.

Figuras muy acabadas en el primer plano y perfección en el modelado.

Atribuible al mismo autor que el anterior.

Reverso: Figura abocetada. Santa Catalina. A lápiz.

XXIV. SAGRADA FAMILIA, con San Joaquín y Santa Ana presentando memoriales.

27 × 19,5.

Pluma. Aguada sepia. Papel blanco verjurado.

Composición en aspa. Dibujo acabado y volúmenes conseguidos a través del estudio de los paños.

XXV. EXTASIS DE SANTA CATALINA

26,5 × 17,5.

Pluma. Aguada sepia. Papel blanco verjurado.

Distribución en dos planos: el terrenal y el celeste. La Santa es auxiliada por un obispo y otras monjas de la comunidad al fondo. Dibujo de gran fuerza expresiva.

La escena inferior se repite, si bien no concluida, en el dibujo número LXXXVIII.

XXVI. DOS FRANCISCANOS CAMINANDO SOBRE EL AGUA

26 × 20,5.

Lápiz. Aguada sepia con toques de albayalde. Papel gris verdoso.

Los dos personajes en el centro de la escena. Uno pudiera ser San Francisco.

Detrás una barca y el barquero en la orilla y otros asustados. Los ángeles aclaman el prodigio.

XXVII. MUERTE DE SAN FRANCISCO

26,5 × 20,5.

Lápiz. Aguada sepia y toques de albayalde. Papel gris verdoso.

Composición y técnica semejante a los anteriores.

Aparecen los dos planos: en el superior se observa a la Virgen y la Santísima Trinidad, en el inferior se recoge el momento del óbito del santo en su lecho rodeado de monjes.

XXVIII. SAN JUAN DE LA CRUZ

26,5 × 18.

Lápiz. Aguada sepia con toques de albayalde. Papel gris verdoso.

El santo aparece en el aire al encuentro de una gran cruz sostenida por ángeles. La composición da lugar a un excelente desarrollo de los paños con una técnica virtuosa.

XXIX. CRISTO RESUCITADO CORONANDO A SANTA CATALINA

26,5 × 18.

Lápiz. Aguada sepia ligera y toques de albayalde. Papel gris verdoso.

En primer plano aparece Jesús imponiendo la corona de espinas a la Santa.

Detrás se esbozan varias figuras, entre ellas la Virgen y un obispo. Sólo existen toques de albayalde para modelar la figura de Cristo.

XXX. LA VIRGEN ACOGIENDO A SANTA CATALINA

27 × 19.

Lápiz. Aguada sepia con toques de albayalde. Papel blanco verjurado.

Escena enmarcada por una arquitectura clasicista. La Virgen en la parte superior en perspectiva jerárquica recibe a la santa que es rodeada de ángeles y monjas.

XXXI. CORONACION DE SANTA CATALINA

26 × 19,5.

Pluma. Aguada azul y toques de albayalde. Papel blanco.

Composición en diagonal apoyada por grupos de ángeles. La santa recibe al Niño Jesús de manos de la Virgen y es coronada por un ángel. Dibujo ligero e inconcluso.

XXXII. COMUNION DE SANTA CATALINA

26 × 19,5.

Lápiz. Aguada sepia y toques de albayalde. Papel blanco verjurado.

Distribución y técnica semejante a los anteriores. La santa recibe la Comunión de manos de Cristo. Un ángel sostiene la bandeja y la Virgen asiste a la escena.

XXXIII. DESPOSORIOS DE SANTA CATALINA

26 × 20.

Lápiz. Aguada sepia con toques de albayalde. Papel blanco verjurado.

La composición es triangular, encabezada por un obispo cuya mitra sería el vértice superior. La santa recibe el anillo de mano de Cristo.

XXXIII. SANTA PASSIBEA

19,5 × 13,5.

Pluma. Aguada sepia. Papel blanco verjurado.

La santa, arrodillada, entrega su corazón al Niño Jesús, que aparece sentado sobre el regazo de su Madre. La figura de María es muy voluminosa y algo desproporcionada.

Al pie la inscripción: «Sta. Passibea».

XXXV. SANTO DOMINGO RECIBIENDO EL ROSARIO

17 × 13,5.

Pluma. Aguada sepia y toques de albayalde. Papel blanco verjurado. Cuadricado a lápiz.

El santo, arrodillado, recibe el rosario de manos de la Virgen. Dibujo muy hecho y acabado. Los ángeles rellenan los huecos, apoyando la distribución diagonal de las figuras.

XXXVI. DESPOSORIOS DE SANTA CATALINA

17 × 14.

Pluma. Aguada sepia. Papel blanco verjurado.

Nueva interpretación de este tema con la figura de Jesús Niño imponiendo el anillo.

XXXVII. SAN ANTONIO DE PADUA, SAN ELIAS, SAN BIAGIO, SAN FRANCISCO Y SAN ROQUE

22,5 × 14.

Pluma. Aguada azul. Papel gris verdoso.

Abajo los santos contemplan a la Virgen y al Niño que portan escapularios.

Inscripción al pie: «Di sopra dalle bande S. Antonio di Padova e S. Elía.

Da basso in mepo S. Biagio; a man'dritta S. Francesco, et a mano manca S. Rocco».

XXXVIII. SAN NICOLAS DE BARI

25 × 17,5.

Lápiz. Papel blanco.

Al contrario de lo que ocurre en otras composiciones, ésta presenta el tema principal en un plano superior con menor firmeza e intensidad de dibujo, quizá en la pretensión de resaltar las escenas gloriosas del santo en el plano terrenal en el que se desenvuelven los niños y sus madres. Composición triangular y dibujo nervioso, aunque no totalmente elaborado.

XXXIX. APOTEOSIS DE SAN PEDRO

26,5 × 19,5.

Pluma. Aguada azul. Papel blanco.

Monumental figura entronizada sobre ángeles que le elevan al cielo en composición romboidal. En la zona inferior una barca junto a la orilla en la que se encuentra un grupo de hombres. Dibujo seguro y elegante.

XXXX. DOS SANTOS MARTIRES

27 × 17.

Pluma. Aguada sepia con toques de albayalde. Papel blanco.

En la zona inferior escenas relativas a su martirio. Las dos figuras en el centro esperando la palma del martirio que portan los ángeles. Dibujo acabado y de gran fuerza plástica en las figuras.

XXXXI. SAN JUAN EVANGELISTA Y SAN ANDRES

25,5 × 17,5.

Pluma. Aguada sepia. Papel blanco.

San Juan arrodillado, con el águila simbólica, adorando el medallón superior sostenido por ángeles, en el cual posiblemente se reservaría para una figura de la Virgen. El otro apóstol parece llevar una cruz en aspa en la mano izquierda. Dibujo trabajado y de gran maestría compositiva.

XXX XII. SAN CARLOS BORROMEO, SAN FRANCISCO DE ASIS, SAN ANTONIO DE PADUA Y SAN ANTONIO ABAD

22 × 16.

Pluma. Aguada azul con toque de albayalde. Papel gris verdoso.

Composición semejante a la anterior con la Virgen y el Niño, sólo esbozados, en el medallón. Las figuras de los santos tienen gran prestancia y excelente tratamiento en los paños.

XXXXIII. SAN PEDRO, SAN FRANCISCO, SAN ANTONIO DE PADUA,
SAN PABLO Y LA VIRGEN DEL CARMEN

25 × 18,5.

Lápiz. Aguada sepia con toques de albayalde. Papel blanco.

Disposición semejante a las composiciones anteriores. Volumen de las figuras a través del estudio de los ropajes. Composición enmarcada en arco rebajado en la parte superior.

XXXIV. EXEQUIAS

8 × 14.

Pluma sepia. Papel blanco y aguada sepia.

Junto con los dos siguientes forma un grupo muy diferente del resto de la Colección y quizás un siglo anterior a ellos.

La composición, enmarcada en arco de medio punto, es frontal en el primero, y en diagonal hacia el fondo con arquitecturas en los dos siguientes, por lo cual hemos de referirle al manierismo romano del segundo tercio del siglo XVI. El dibujo es muy ligero y nervioso y posiblemente fuera un diseño para trasladar a un fresco. Aunque la realización es incompleta, las líneas maestras y volúmenes están perfectamente conseguidos.

XXXXV. CONSAGRACION Y COLOCACION DE LA PRIMERA PIEDRA DE
UNA BASILICA

9 × 16.

Pluma sepia. Aguada sepia. Papel blanco.

Composición en arco de medio punto con características técnicas y estéticas semejantes al anterior y por tanto asimilable al mismo autor.

XXXXVI. ORDENACION DE UN SACERDOTE

7,5 × 12,5.

Pluma sepia. Aguada sepia. Papel blanco.

Distribución semejante a los dos anteriores y por tanto atribuible al mismo autor. Gradación de intensidad en los trazos desde el primer plano hacia el fondo.

XXXXVII. MARTIRIO DE SANTOS JESUITAS

17 × 21,5.

Pluma sepia. Papel blanco teñido con aguada sepia y manchas de sepia.

Composición en arco de medio punto peraltado. Destaca el personaje de la izquierda con atuendos militares como autoridad que presencia la ejecución. En la parte inferior, fuera de la línea que delimita la composición, se encuentra la inscripción: «15 1/2».

Reverso: Santa consolando a presos en una cárcel.

16 × 20.

Pluma y aguada sepia.

Composición enmarcada en arco peraltado.

XXXXVIII. MARTIRIO DE UN SANTO SOBRE UNA GRAN LOSA

20,5 × 13,5.

Pluma. Aguada sepia y toques de sanguina. Papel blanco verjurado.

Composición en aspa, con la figura del santo en postura supina sobre la losa.

El fondo está compuesto por una arquitectura en cuya puerta central aparece una figura que llama la atención del grupo.

Reverso: Tres estudios de grupos (fragmento).

XXXIX. MARTIRIO DE UN SANTO SOBRE UNA GRAN LOSA

22 × 14.

Pluma. Aguada sepia. Papel blanco verjurado.

Se trata del mismo tema y semejante composición, si bien más acabada. Se han suprimido dos figuras a la izquierda y la arquitectura solamente conserva dos arcos, con lo que la composición gana en nitidez y elegancia.

Aparecen líneas en sanguina que remarcan la perspectiva de la composición y quizás se emplearon para su transporte al lienzo.

Reverso: Fragmento. Figuras e iglesia esbozada, a sanguina.

L. SAN CARLOS BORROMEIO

20,5 × 15.

Pluma. Aguada sepia marrón y toques de albayalde. Papel blanco verjurado. Aparece el santo en pie bendiciendo y curando a un cojo arrodillado, mientras otros mendigos atienden el milagro. Arquitecturas clásicas, angelotes volando y cortinaje recogido.

LI. SAN CARLOS BORROMEIO

20,5 × 14.

Pluma. Aguada sepia marrón con toques de albayalde. Papel blanco verjurado. Escena similar a la anterior. En esta ocasión el cojo aún está sentado en el suelo y a la izquierda de la composición. El diseño está más acabado, sobre todo en el aspecto de los volúmenes.

Señalización inferior para trasladar al cuadro.

LII. SAN ATANASIO (?)

24 × 18.

Pluma. Papel gris verdoso, aguada marrón y toques de albayalde.

Alegoría del santo con los ángeles rodeándole sosteniendo los atributos. A la derecha aparece una iglesia. En la parte inferior derecha aparece una inscripción: «...Atas viara», apenas legible.

LIII. PAPA ROGANDO POR LA REDENCION DE LAS ALMAS DEL PURGATORIO

Pluma marrón. Aguada sepia con toques de albayalde. Papel blanco verjurado. El Papa arrodillado en primer plano a la derecha. Como fondo una escena en que los ángeles liberan a las almas del Purgatorio, con la Virgen entronizada en la parte superior.

LIV. SAN BENITO Y OTRO SANTO ANTE LA VIRGEN

19,5 × 17.

Pluma. Papel gris verdoso. Aguada sepia marrón con toques de albayalde.

Los dos santos arrodillados ante la Virgen sedente con un paisaje agreste y ciudad al fondo. La Virgen tiene un pie sobre la luna invertida (alusión al tema de la Inmaculada).

LIV. SANTOS ROGANDO A LA VIRGEN POR LAS ALMAS DEL PURGATORIO (S. CARLOS BORROMEIO Y S. FRANCISCO)

18,5 × 13,5.

Pluma. Aguada azul. Papel blanco verjurado.

En la parte inferior un santo en pie rodeado de nubes y ángeles, mientras que en un plano superior, a la derecha, aparece otro arrodillado ante la Virgen y el Niño. En la zona baja de la composición se observan las ánimas en el fuego.

LVI. MARTIRIO DE SAN LORENZO

20 × 13.

Pluma. Aguada azul. Papel blanco verjurado.

En primer plano aparece San Lorenzo sobre la parrilla glorificando a Dios, mientras los esbirros atizan el fuego. En la parte superior, en un plano medio, se observa al emperador en su trono aconsejándose por un anciano y una estatua clásica. Dibujo muy conseguido y de gran perfección técnica.

LVII. SAN CARLOS BORROMEIO

21 × 14.

Pluma. Aguada azul muy ligera. Papel blanco verjurado.

El santo, arrodillado sobre una nube sostenida por ángeles, delante de un altar, mientras en el cielo aparecen ángeles músicos y angelotes.

LVIII. SAN AGUSTIN (?)

14 × 20.

Pluma. Aguada azul y toques de albayalde. Papel marrón.

La composición está recortada en un rectángulo con los ángulos ochavados. El santo aparece recostado y sosteniendo un libro. Se le aparece un ángel que le indica una escena en la que dos figuras van caminando junto al mar.

LIX. SAN GIL

10,5 × 20,5.

Pluma. Aguada azul con toques de albayalde. Papel azulado.

El santo arrodillado, atravesado su corazón por una flecha, con un ciervo a su lado y dos cazadores con perros detrás de una cerca.

LX. FIGURAS ESBOZADAS DE MEDIO CUERPO

17 × 13.

Lápiz. Papel gris verdoso.

Es muy difícil discernir el tema.

LXI. SAN FRANCISCO DE SALES

17 × 13,5.

Pluma. Aguada azul con toques de albayalde. Papel gris verdoso.

El personaje aparece adorando al crucifijo delante de un altar con una calavera. Sus características son similares a las del dibujo LII.

LXII. MARTIR JESUITA

17,5 × 13.

Lápiz. Toques de azul y albayalde. Papel gris verdoso.

Torso de un mártir atado a un poste, entre nubes y con la mirada puesta en el cielo. Gran perfección técnica.

LXIII. SAN FRANCISCO ANTE UN EMPERADOR

17,5 × 12,5.

Pluma. Aguada sepia con toques azules. Papel blanco verjurado.

Composición enmarcada por dos cortinas abiertas al medio. San Francisco entrega sus credenciales al emperador que se encuentra entronizado junto a sus consejeros.

LXIV. ALEGORIA DE LA RELIGION

27 × 22.

Lápiz. Aguada sepia muy ligera. Papel azul.

Figura alegórica con el pecho desnudo y una cruz en su mano derecha, sentada sobre nubes y dirigiendo su mirada volviendo la cabeza hacia el Padre Eterno que aparece en el ángulo superior derecho entre nubes.

LXV. LA CARIDAD

19,5 × 11,5.

Pluma. Aguada sepia. Papel blanco verjurado.

Figura femenina, con dos niños, con indumentaria clásica y el pecho descubierto.

Reverso: Dibujos preparatorios de la figura anterior. Lápiz.

LXVI. CONSTANTINO ANTE LA VISION DEL LABARO

16 × 25.

Pluma. Aguada sepia con toques de albayalde. Papel rugoso agarbanzado.

El emperador, en pie sobre su tribuna, contempla extasiado el signo en el cielo. El ejército le rodea. El dibujo no está acabado, pero preparado con acotaciones para trasladar al lienzo.

Reverso: Dibujo preparatorio de la composición anterior. Sanguina.

LXVII. CORIOLANO

18 × 27.

Pluma. Aguada sepia con toques de albayalde. Papel agarbanzado.

El rey, sentado delante de su tienda de campaña, escucha los consejos de sus familiares mientras que el resto del ejército presencia la escena.

Reverso: Esbozo de tres figuras formando un conjunto, quizás una Sagrada Familia. Lápiz.

LXVIII. ALEJANDRO ACOGIENDO A LA FAMILIA DEL EMPERADOR PERSA

16 × 25,5.

Lápiz. Toques de azul y albayalde. Papel marrón.

Dibujo acabado. Composición en dos grupos afrontados.

LXIX. ALEGORIA DE LA PAZ

19,5 × 14.

Pluma. Aguada sepia con toques de sanguina y albayalde. Papel blanco verjurado.

Doncella con peplo y laureada con un ramo de olivo en la mano izquierda y una antorcha invertida en la derecha. A sus pies restos de armas y armadura. A su lado un niño con un carcaj de flores.

LXX. ALEGORIA DE LA GUERRA.

20 × 13.

Pluma. Aguada sepia con toques de sanguina y albayalde. Papel blanco verjurado.

Doncella con indumentaria y armas de guerra caminando sobre los despojos de la batalla. Al fondo una ciudad incendiada.

LXXI. EL TIEMPO ECHANDO COMIDA A LOS GANSOS DE ATENAS

25 × 20,5.

Lápiz. Aguada sepia y toques de albayalde. Papel gris.

El dios arroja peces al estanque donde se nutren los gansos. Al fondo un templete semicircular. En la parte superior hay un reservado sin decorar y sobre él una filacteria sin inscripción.

LXXII. TEMA MITOLOGICO. Disputa entre dioses: El Tiempo, Marte, la Furia y Atenea.

25,5 × 21.

Lápiz. Papel blanco verjurado.

Características similares al anterior. También posee reservado sin decorar en forma semicircular.

LXXIII. PARIS Y AFRODITA

21 × 24,5.

Pluma. Aguada sepia. Papel blanco verjurado.

En la zona inferior, en primer plano, Paris duerme recostado sobre una roca, acompañado de dos angelotes. En la parte superior Venus cruza en su carro sobre las nubes. Unos *putti* sostienen una filacteria con la inscripción: «Diligit et vitae dilecti haud pacit eundo». Existe un espacio reservado semejante a los anteriores. Los ángulos inferiores del papel están ochavados.

LXXIV. ATHENEA

23 × 17,5.

Pluma. Aguada azul. Papel blanco verjurado.

La diosa guerrera sobre las nubes. En la parte inferior el caballo de Troya admirado por unos soldados. Composición rectangular rematada en arco de medio punto.

LXXV. VENUS Y MARTE

18,5 × 22,5.

Pluma. Aguada azul y toques de albayalde. Papel marrón.

Ambos dioses avanzan admirados por algún acontecimiento. A su espalda las doncellas se refugian junto a una cortina.

LXXVI. VENUS Y EL CAZADOR

16 × 20,5.

Pluma. Aguada azul y toques de albayalde. Papel marrón.

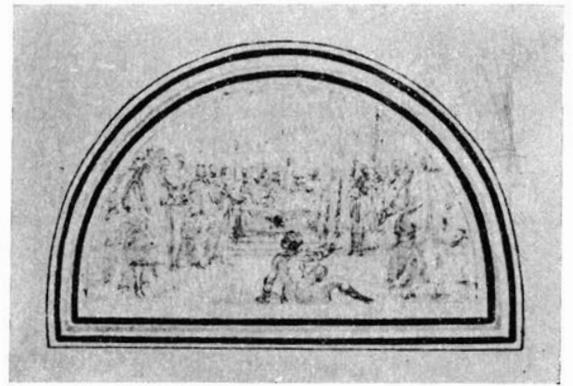
Características similares a los dibujos anteriores. El cazador yace tendido en el suelo y Venus se acerca a él, desnuda, sobre una nube y rodeada de *putti*.

Reverso: Apolo y Dafne. Lápiz. Papel gris verdoso.

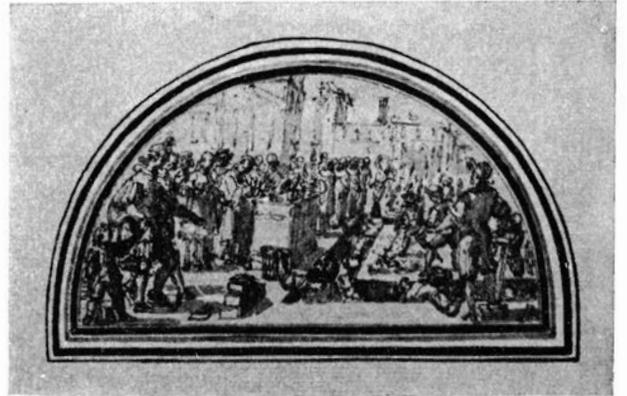
19,5 × 22.



XXVIII. San Juan de la Cruz.



XXXIV. Exequias.



XXXV. Consagración y colocación de la primera piedra de una basílica.



XXXI. Coronación de Santa Catalina.



XXXIX. Martirio de un Santo sobre una gran losa.



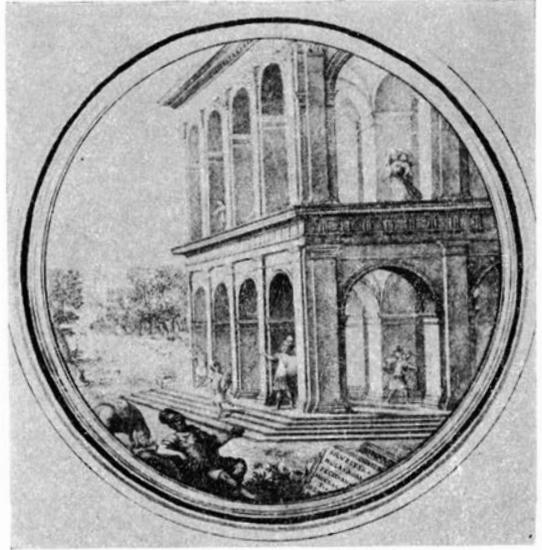
LVI. Martirio de San Lorenzo.



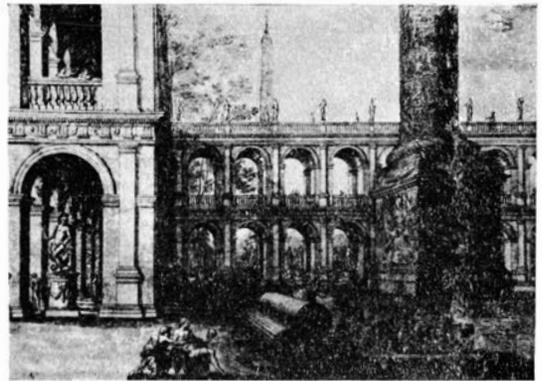
LXVI. Constantino ante la visión del lábaro.



LXXVII. Apolo y Dafne.



LXXXVII. Arquitectura idealizada.



C. Arquitecturas idealizadas.



CI. Paisaje bucólico.



CIV. Arquitectura idealizada.

LXXVII. APOLO Y DAFNE

19 × 21.

Pluma. Aguada azul y toques de albayalde. Papel gris verdoso.

Rapto de Dafne por Apolo en presencia de un macho cabrío. Inscripción inferior: «Apollo et Dafne quando si conuerbi in Allao».

LXXVIII. APOLO Y DAFNE

16,5 × 20.

Pluma. Aguada azul y toques de albayalde. Papel gris verdoso.

Repetición del tema anterior con las mismas características aunque en diferente situación.

LXXIX. NINFA Y SATIRO Y ZEUS Y HERA

25,5 × 19.

Pluma. Aguada sepia. Papel blanco.

Dos escenas diferentes. Dibujo muy ligero y descuidado con las manchas de aguada preparando el volumen.

Reverso: Bocetos de las escenas anteriores. Uno puede ser el centauro raptando a Dejanira. Pluma y lápiz.

LXXX. BACO JOVEN Y EL OTOÑO Y VULCANO Y EL INVIERNO

16,5 × 27,5.

Pluma. Aguada sepia. Papel blanco agarbanzado.

Inscripciones al pie de cada dibujo: «Bacco y l'autumno» y «Vulcano y l'inverno».

Dibujo más elaborado, pero de las mismas características que los anteriores.

LXXXI. VENUS

11 × 14,5.

Pluma. Aguada sepia oscura. Papel blanco verjurado.

Venus sentada en el lecho acompañada de amorcillos. Fondo de grandes cortinones.

Reverso: Esbozo de composición con tres figuras.

LXXXII. NINFAS ACOSANDO A ORFEO

18 × 20.

Sanguina. Papel blanco verjurado.

Perfección en los ropajes y escasa referencia al paisaje.

LXXXIII. VENUS Y SATIROS

16,5 × 23,5.

Sanguina. Papel blanco verjurado.

Características similares a los anteriores, más acabado y sombreado que éstos, en perjuicio de la claridad del dibujo.

LXXXIV. DIBUJO DECORATIVO DE PUERTA ADINTELADA CON COLUMNAS CORINTIAS

30,5 × 60,5.

Pluma. Aguada sepia con toques de albayalde. Papel blanco verjurado.

El arquitrabe soporta una estructura piramidal en cuyo interior se ve representado a un Papa acogiendo a una doncella.

LXXXV. DISEÑO DE PEQUEÑO RETABLO CON UNA HORNACINA CENTRAL ENMARCADA POR DOS TRIOS DE COLUMNAS CORINTIAS DE FUSTE LISO

Pluma. Aguada sepia oscura con toques de albayalde. Papel blanco verjurado.

En la predela aparece una balaustrada y decoración de rocalla. En el ático está representado Cristo triunfante y dos ángeles en los extremos.

LXXXVI. ASUNCION DE LA VIRGEN

30,5 × 50.

Lápiz y sanguina. Aguada con toques de albayalde. Papel blanco verjurado.

En la escena inferior aparecen los apóstoles rodeando el sepulcro, mientras que en la parte superior se encuentra la Virgen sostenida por los ángeles. Gran alarde compositivo y dibujístico.

LXXXVII. TRANFIGURACION

24 × 24.

Pluma sepia. Aguada sepia. Papel blanco verjurado.

Composición enmarcada en un círculo. Graduación del dibujo en profundidad y altura. Trazos muy sueltos en las figuras principales, en el centro y parte superior de la escena.

LXXXVIII. EXTASIS DE SANTA CATALINA

22 × 32,5.

Lápiz y trazos de pluma. Aguada sepia y toques de sanguina y albayalde. Papel blanco verjurado.

Composición centrada y ángeles en diagonal presenciando la escena. Puede ser un boceto para la composición número XXV.

Reverso: Esbozo para diseño decorativo de rocallas. Lápiz.

LXXXIX. VIRGEN CON NIÑO

14 × 20.

Lápiz. Papel blanco verjurado.

El Niño sentado en el regazo alancea a la serpiente. Angeles rodeando la escena. Sombreado a lápiz.

LXXXX. COMUNION DE SANTA MARIA EGIPCIACA

24 × 24.

Pluma. Aguada sepia oscura. Papel blanco verjurado.

Escena principal en el centro enmarcada por árboles y ángeles sobre la misma. Graduación del dibujo.

Reverso: Esbozo de ángeles.

LXXXXI. RETRATO ALEGORICO DE UN CARDENAL

22 × 30,5.

Pluma. Aguada sepia. Papel blanco verjurado.

Sentado en su sitial bajo un cortinón y rodeado de las virtudes. Fondo arquitectónico.

LXXXXII. BOCETO PARA DECORACION DE CUPULA CON ANGELES

33 × 38.

Pluma. Aguada sepia y toques de albayalde. Papel blanco verjurado.

Composición ovalada, con un doblez en un lado para adaptarla al folio. Graduación de la intensidad del dibujo y aguada para dar la sensación de lejanía. Angeles sobre nubes con atrevidos escorzos.

LXXXXIII. BOCETO PARA DECORACION DE CUPULA CON ANGELES

35 × 35.

Pluma. Aguada sepia. Papel blanco verjurado.

Enmarcamiento circular roto sólo por una nube recortada del papel del dibujo. Composición semicircular inferior.

LXXXXIV. DISEÑO DE UN RETABLO PARA UN CONVENTO

40,5 × 60.

Pluma. Aguada sepia y toques de albayalde. Papel blanco verjurado.

En el centro aparece una pintura que representa a San Pedro. En las calles laterales, en hornacinas, dos santos: San Francisco y Santa Clara. La estructura del retablo es cóncava. Gran dominio de la perspectiva y de la luz.

LXXXXV. DECORADO DEL TECHO Y MUROS DE UNA ESTANCIA

48,5 × 64,5.

Pluma. Aguada sepia y toques de albayalde. Papel blanco verjurado.

Arquitecturas fingidas, con atlantes y cariátides y abundancia decorativa de rocallas en el techo, con reservados para pinturas.

LXXXXVI. PERDIDO

15 × 19,5.

LXXXXVII. ARQUITECTURA IDEALIZADA

20 × 20.

Pluma. Tinta negra y sepia. Pergamino.

Enmarcamiento circular. Palacio con logias en sus dos cuerpos y templo clásico de dos pisos. Personajes al pie de los edificios. En la parte inferior izquierda se observa a un anciano que lee una inscripción en una lápida: «Silvester Nola fecit ANNO MDCLXXV».

LXXXXVIII. ARQUITECTURA IDEALIZADA

19,5 × 19,5.

Pluma. Tinta negra y sepia. Pergamino.

Composición similar a la anterior. Fachada de un palacio con logias y bosque al fondo. Caballero sentado en primer plano introduciendo el tema. En una lápida caída se lee la siguiente inscripción; «Silvester Nola. Rom. Fecit. An. MDCLXXIV Rom».

IC. ARQUITECTURAS IDEALIZADAS EN RUINAS

15,5 × 15,5.

Pluma. Tinta sepia. Papel blanco apergaminado.

Enmarcamiento circular. Templo clásico, palacio barroco e iglesia barroca.

Inscripción al dorso: «Questo disegno fu donato a mogio Batta Trionfetti dal P. Paolo Girella come lavoro delle sue mani».

C. ARQUITECTURAS IDEALIZADAS

20,5 × 03.

Pluma. Colores: verde, rojo en trama de espina de pez, azul de fondo y verdazul en el follaje. Pergamino.

Columna trajana (basamento y tercio inferior), logias en el plano intermedio y obelisco al fondo con una estatua en su cúspide. En primer plano se aprecia un relieve clásico fragmentado, columnas truncadas y dos personajes conversando acerca de una calavera. Bajo una arcada se observa una estatua de Hércules matando a la hidra.

CI. PAISAJE BUCOLICO

19 × 29.

Pluma. Tinta negra y sepia. Pergamino.

Perfeccionismo en el detalle de la vegetación. Graduación de intensidad del dibujo y color hacia el fondo en que se abre con gran luminosidad una ciudad y su puerto.

CII. BODA CAMPESTRE

17,5 × 25,5.

Pluma. Tinta negra y sepia. Pergamino.

Enmarcamiento rectangular con ángulos ochavados. Composición más abierta y con gran número de personajes.

CIII. PAISAJE BUCOLICO. TEMA DE FAETON

Pluma. Tinta negra y sepia. Pergamino.

Pastores en primer plano observando la caída desde el cielo del carro de caballos de Faeton. Ciudad y puerto como fondo paisajístico.

Inscripción al dorso: «Simone Drago fecit».

Esta leyenda nos lleva a atribuir los dos dibujos anteriores a este mismo autor.

CIV. ARQUITECTURA IDEALIZADA

19 × 29,5.

Pluma. Papel blanco satinado.

Obelisco truncado en el centro y arquitecturas a ambos lados. Restos arqueológicos en primer plano. Se puede relacionar con el dibujo IC y por tanto es atribuible a Paolo Girella.

CV. PAISAJE COMPUESTO

11 × 19,5.

Pluma. Papel blanco satinado.

Al pie del dibujo se leen las siguientes inscripciones:

1. «Antichità della Città d'Ischia».
2. Gaiola, seu Scola di Virgilio».
3. «Bocche di Capri del Golfo di Napolis».
4. «Parte d'Antichità di Pazzolo».

CVI. ERUPCION DEL VESUBIO

11 × 23.

Pluma. Papel blanco satinado.

Composición enmarcable dentro de las «vedutte». Minuciosidad en el detalle.

Abreviatura en el ángulo inferior izquierdo «GP», posiblemente referida a Paolo Girella.

CVII. PAISAJE BUCOLICO

42 × 29.

Pluma. Papel blanco verjurado.

Pastor con ovejas junto a un arroyo. Castillo sobre colina y ciudad marítima al fondo. Relación con los anteriores de Simone Drago.

CVIII. DIBUJO ARQUEOLOGICO DEL FORO ROMANO

27 × 41.

Pluma y lápiz. Papel amarillento verjurado.

Inscripción en el reverso: «Dasparsi n.º 4».

Pórtico de templo en ruinas, cuyo entablamento lleva la siguiente inscripción:

«Senatus Popul(us) que Romanus / Incendio Cons()ptum Restituit».

Ruinas en primer plano. Pequeñas figuras junto al templo. Detrás aparece otro templete circular. Al fondo un arco de triunfo semienterrado, pirámide y muralla.

JUAN ANTONIO DE RIBERA

Pintor neoclásico

POR

PILAR DE MIGUEL EGEA

JUAN Antonio de Ribera y Fernández de Velasco, hijo de Anacleto Eusebio y de Petra (o Petronila), naturales de Granada y Navalcarnero (Madrid), respectivamente, nació en Madrid el 27 de mayo de 1779. En la correspondiente partida de bautismo se especifica que:

«En la villa de Madrid, a siete de Junio de 1779 yo, don Juan de Rueda, teniente cura de esta parroquia, de los santos Justo y Pastor de dicha Iglesia, bauticé y puse óleos y crismas a un niño que puse por nombre JUAN ANTONIO..., fue su madrina Polonia Rochel...»¹.

Hasta la edad de cinco años vivió en Navalcarnero, pasando seguidamente a la capital de España. Desde muy pronto manifestó afición por el dibujo, lo que indujo a su padre a procurarle cuantos estímulos estaban en su mano para encauzar tan espontánea y temprana vocación. De aquí que decidiera encomendar la dirección de sus primeros estudios a D. José Piquer, Académico de mérito de escultura. Más tarde, en 1790, al evidenciarse en el niño Ribera una profunda inclinación por la pintura, su padre decidió que siguiera las enseñanzas del pintor Francisco Bayeu², con quien inició su carrera artística propiamente dicha.

A la muerte de su padre siguió algo más tarde, en 1795, la de su maestro, quedando huérfano artísticamente y, en consecuencia, desorientado sobre qué camino seguir, hecho agravado por la estrechez con que vivía desde el fallecimiento del primero. Motivado por esta circunstancia, y siguiendo el libre influjo de su vocación, decidió dirigirse al religioso

Luis Mínguez, encargado de las obras que a la sazón se realizaban en el claustro de las Escuelas Pías de Madrid, obteniendo de éste el encargo de pintar varios cuadros representativos de los venerables de la Orden de los Escolapios.

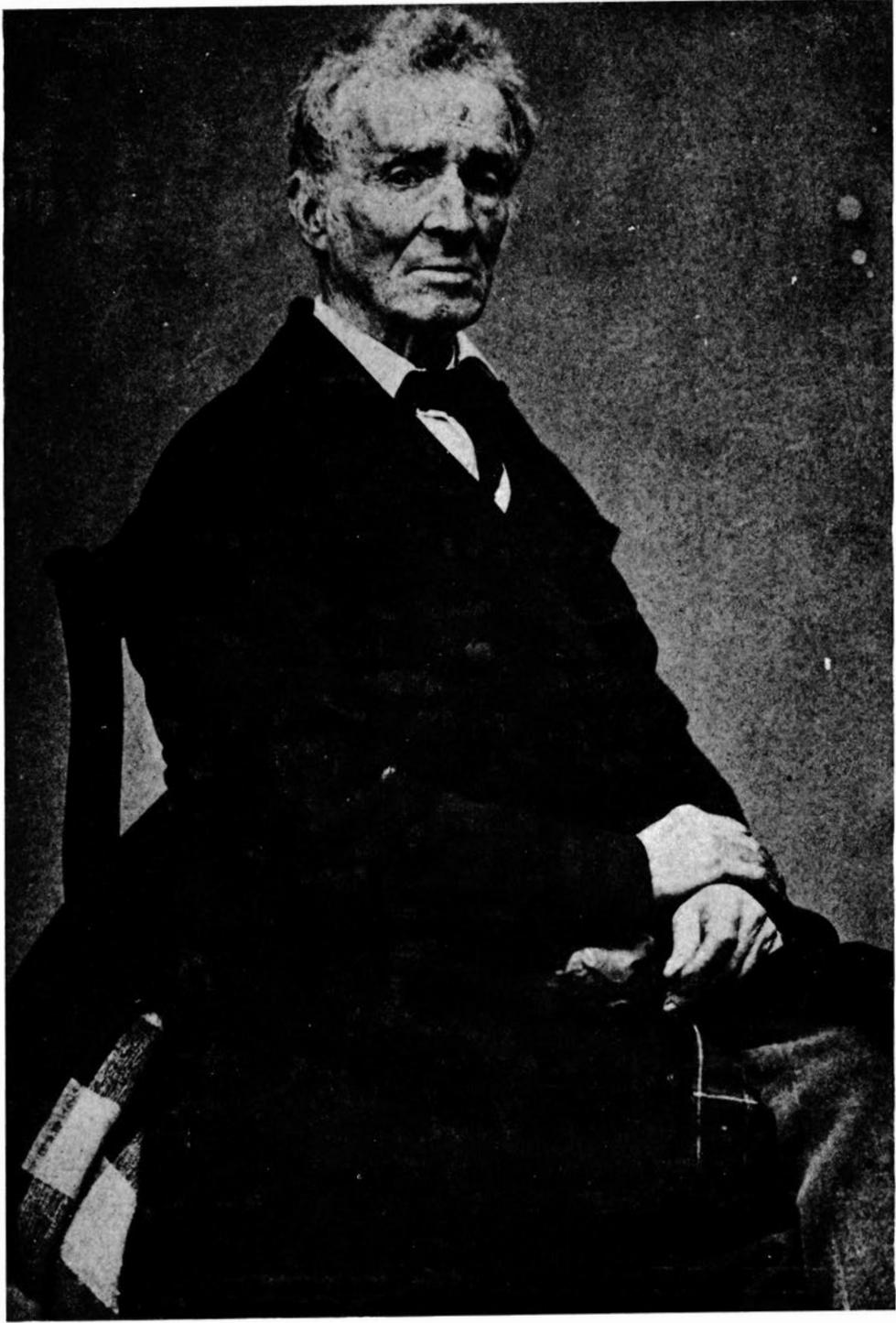
La ejecución de estos cuadros debió satisfacer mucho a su mentor, por cuanto que decidió remunerar a Juan Antonio con un doblón de oro por cada uno, procurándole al mismo tiempo una plaza en el refectorio del convento hasta la terminación del encargo. Asimismo, y al objeto de que el joven artista pudiera proseguir su carrera, Mínguez ejerció su influencia para que nuestro artista obtuviera una pensión del Gobierno, gracia que consiguió en la cuantía de seis reales diarios y con cargo a los fondos de Correos.

No obstante este auxilio, corto en definitiva para sus aspiraciones profesionales, Juan Antonio decidió abandonar la casa de su madre e ir a vivir con su hermano mayor, Manuel, quien, en su calidad de Relojero de Cámara, podía propiciarle ayudas más efectivas. Y así fue en efecto, puesto que siguiendo su consejo ejecutó una copia del cuadro de Rafael *El Pasma de Sicilia*, con el que concurrió a los Premios generales de la Real Academia de San Fernando convocados en 1802 y donde obtuvo el segundo premio de primera clase.

A resultas de este primer éxito público, Juan Antonio logró del Rey Carlos IV, conecedor de la obra premiada gracias a los buenos oficios del hermano del pintor, una pensión anual de siete mil reales para que perfeccionase su arte en París.

En la capital francesa reemprende su carrera con renovado entusiasmo al tener acceso a las enseñanzas de uno de los más preclaros pintores del momento, Jacques-Louis David (1748-1825), quien destaca por la novedad y brillantez de su estilo, la grandiosidad de sus composiciones y la corrección de su dibujo, todo ello amalgamado por la indudable calidad de su pintura.

Motivado por su maestro, nuestro pintor se dedicó por entero a aprovechar las enseñanzas recibidas, modificando gradual y positivamente su modo de hacer. De este modo fue ganándose la estima y el beneplácito de



Juan Antonio de Ribera.



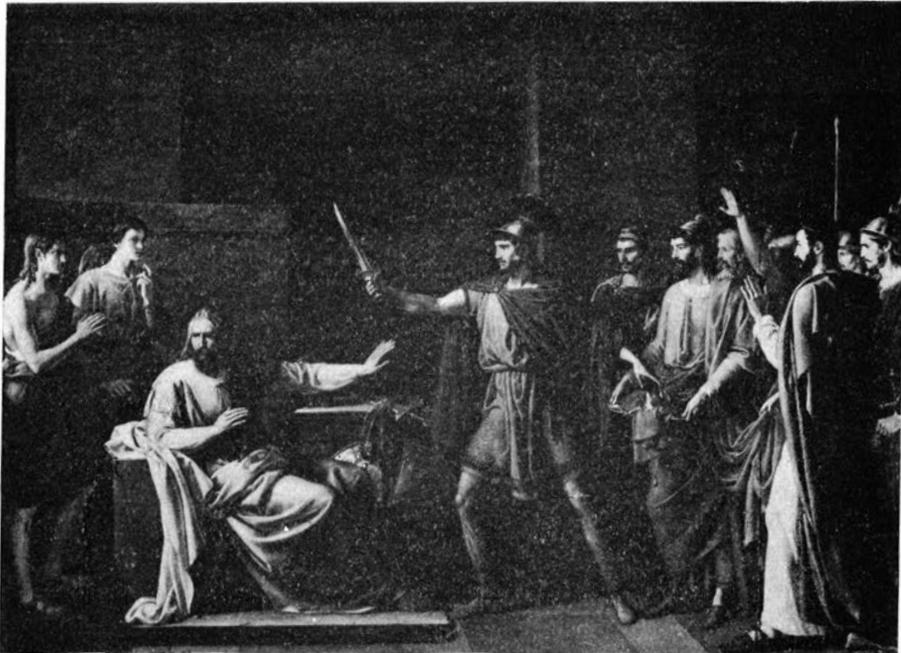
Parnaso de los grandes hombres de España. Palacio de El Pardo. Madrid.



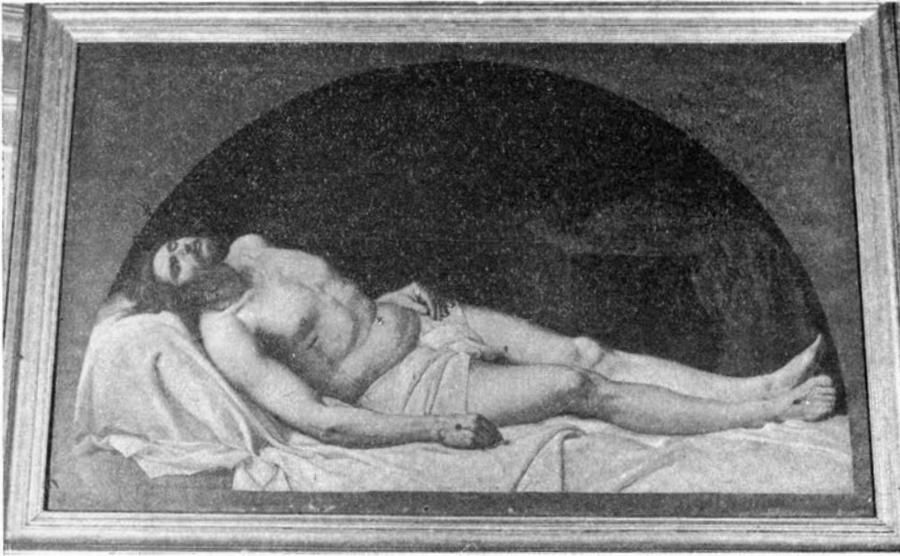
Parnaso de los grandes hombres de España (detalle). Palacio de El Pardo. Madrid.



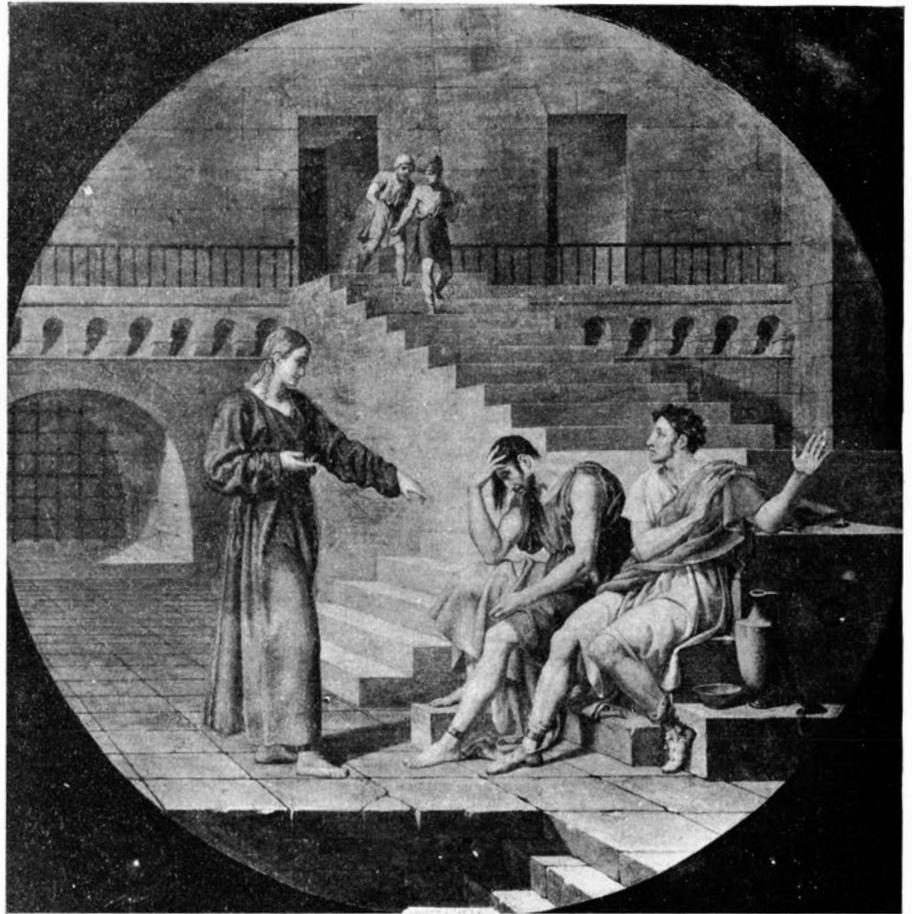
Cincinato. Museo Provincial de Cáceres.



Wamba en el acto de ofrecerle la corona. Universidad de Granada.



Divino Señor muerto. Escuelas Pías de San Antón. Madrid.



José interpretando los sueños. Colección particular. Madrid.

David, hasta el punto de llegar a ocupar, al cabo de tres años, el primer puesto entre los discípulos del maestro, como consecuencia de haber ganado las oposiciones que se celebraban con regularidad dentro del mismo estudio, rivalizando para ello con pintores de la talla de Guilmó, Abel de Pujol, Drupé y Drolling.

Entre las obras producidas por Juan Antonio de Ribera en esta época cabe destacar las siguientes: *Retrato del Sr. Rodríguez del Pino, Cincinato en el momento de ser separado de su labranza para que dictase leyes a Roma*, lienzo que fue objeto de expresivos elogios por parte del propio David, y *La Sagrada Familia*, cuadro destinado al entonces Ministro de Estado, D. Pedro de Cevallos.

Estas obras fueron enviadas a España con el fin de testimoniar el perfeccionamiento y los adelantos conseguidos por el pintor. Ello valió para que Carlos IV, ratificando la positiva evolución protagonizada por el artista, decidiera en 1808 aumentar la cuantía de la pensión hasta 12.000 reales, con objeto de que prolongara su estancia en París un año más y de viajar a continuación a Roma para completar sus estudios con los grandes maestros de la pintura allí residentes.

Sin embargo, al poco de obtener dicha gracia se produjo la invasión napoleónica en España, dejando nuestro pintor de recibir la asignación anunciada. Falto de recursos, Juan Antonio aprovechó para examinar y estudiar las grandes obras pictóricas que el Emperador, en el apogeo de su dominio y poder, hizo traer del extranjero para colgar en las salas del Museo Nacional de París, dedicándose a copiar muchas de ellas a fin de poder cubrir con su venta las muchas necesidades que su débil situación económica le planteaba. Entre estas copias cabe destacar la del cuadro de Domeniquino *La comunión de San Jerónimo*, que en una segunda venta realizada en 1824, y ajena ya a nuestro pintor, alcanzó el precio de 4.500 duros, sin que faltasen otras concernientes a obras de Rubens, Rembrandt, Poussin, etc., copias “que se encuentran repartidas en Alemania, Polonia y Rusia”³.

Por aquella fecha, 1808-1809, nuestro pintor conoció al Príncipe ruso Issupof, tío del Emperador Alejandro, de quien recibió el encargo de llevar

a cabo una copia de grandes dimensiones del *San Miguel* de Rafael, copia remitida a su término al Ermitage de San Petersburgo. A través de Issupof, Juan Antonio tomó contacto con el Príncipe Kurakin, embajador entonces de Rusia en Francia, el cual le pidió la ejecución de su retrato y el del Emperador. “Tanto gustaron estos cuadros en la corte imperial, y tanto distinguieron a Ribera los extranjeros, que se le hiciera por el Príncipe Issupof proposiciones muy halagüeñas para que trasladase su residencia de San Petersburgo”⁴, oferta que nuestro pintor declinó.

No permanecería mucho tiempo más Juan Antonio en la capital francesa, puesto que en 1809 fue nombrado Pintor de Cámara del destronado Carlos IV⁵, hecho que con toda probabilidad tuvo lugar en Marsella, según permiten deducir algunas noticias recabadas al efecto. De un lado, y con fecha 5 de mayo de 1808, se produce la renuncia de Carlos IV a favor de Bonaparte, “recibiendo a cambio una pensión y quedando confinado en Compiègne, de donde pasará luego a Marsella hasta que, por fin, en 1812, fija su residencia en Roma”⁶. De otro, existe el testimonio, bien es verdad que sin una clara especificación cronológica, de que nuestro pintor estuvo también en la mencionada ciudad francesa, según se afirma en el párrafo que sigue:

«Pasó (Juan Antonio de Ribera) en seguida a Marsella donde pintó un cuadro de figuras del tamaño natural que representa la santísima Trinidad, y una copia del San Juan Evangelista de Rafael. Desde allí fué a Roma con SS. MM. los SS. D. Carlos IV y Doña María Luisa»⁷.

De todo ello cabe concluir que Juan Antonio acudió junto al padre de Fernando VII en 1809, a la sazón en Marsella, siendo allí nombrado su Pintor de Cámara. Y que, siguiendo a “su” Rey cuando éste se estableció en el Palacio Barberini de Roma en 1812, fijó asimismo su residencia en esta capital.

Durante su estancia en Roma, nuestro pintor ejerció también de maestro de diseño y pintura del Infante D. Francisco de Paula Antonio⁸. Y a buen seguro que conocería a artistas renombrados como Overbeck, Cornelius, Canova, etc., tratando obviamente a los españoles José de Madrazo, tam-

bién Pintor de Cámara de Carlos IV, José Aparicio, Antonio Solá, José Alvarez Cubero, etc., todos ellos domiciliados en aquella capital ⁹.

La producción pictórica de Juan Antonio en Roma se inició con dos estaciones al temple de tamaño natural. Hizo después una copia del *San Miguel* de Guido, de gran formato, así como nueve cuadros al temple, de los cuales, cinco, de mayor tamaño, representan los temas siguientes: *Judit con la cabeza de Holofernes*, *El becerro de oro*, *Abigail y David*, *La toma de Jericó* y *La copa de oro en el saco de Benjamín*. Los otros cuatro tratan, por su parte, los temas de *José explicando los sueños a los presos de la cárcel*, *Agar e Ismael despedidos por Abraham*, *Adán y Eva llorando a su hijo Abel muerto* y *La sombra de Samuel aparecida a Saúl*. Realizó también una copia del tamaño del original del *Endemoniado* de Domeniquino, y dos cuadritos en cobre con escenas de la Pasión de Jesucristo —*La Coronación de Espinas* y *La Resurrección*—, por los cuales fue nombrado Académico de Mérito de la insigne de San Lucas de Roma ¹⁰.

En 1815, y por Orden de 5 de marzo, Juan Antonio es confirmado Pintor de Cámara de Carlos IV, según la comunicación remitida el interesado por D. Ramón de S. Martín, expresada en los términos siguientes:

«Queriendo su majestad darle prueba de lo mucho que está satisfecho de sus servicios, ha tenido a bien confirmarle el nombramiento de su pintor de Cámara con los honores correspondientes de que disfruta hace seis años para que pueda participar de las ventajas que ofrece a sus criados fieles y leales vasallos el contrato concluido con su augusto Hijo el Rey Ntro. Señor D. Fernando VII (que Dios Guarde) y ratificado ayer cuatro de Marzo» ¹¹.

Las deferencias de Carlos IV para con nuestro pintor no terminarían aquí, por cuanto que ese mismo año, y con motivo del nacimiento del primero de sus hijos —Juan Antonio estaba casado con D.^a Emilia Fievée de Richi ¹²—, la pareja real exiliada tuvo a bien apadrinar al recién nacido, a quien por tal motivo se le impusieron en la pila bautismal de San Pedro los nombres de Carlos Luis.

Sin embargo, y a pesar de la evidente predilección que Carlos IV debía

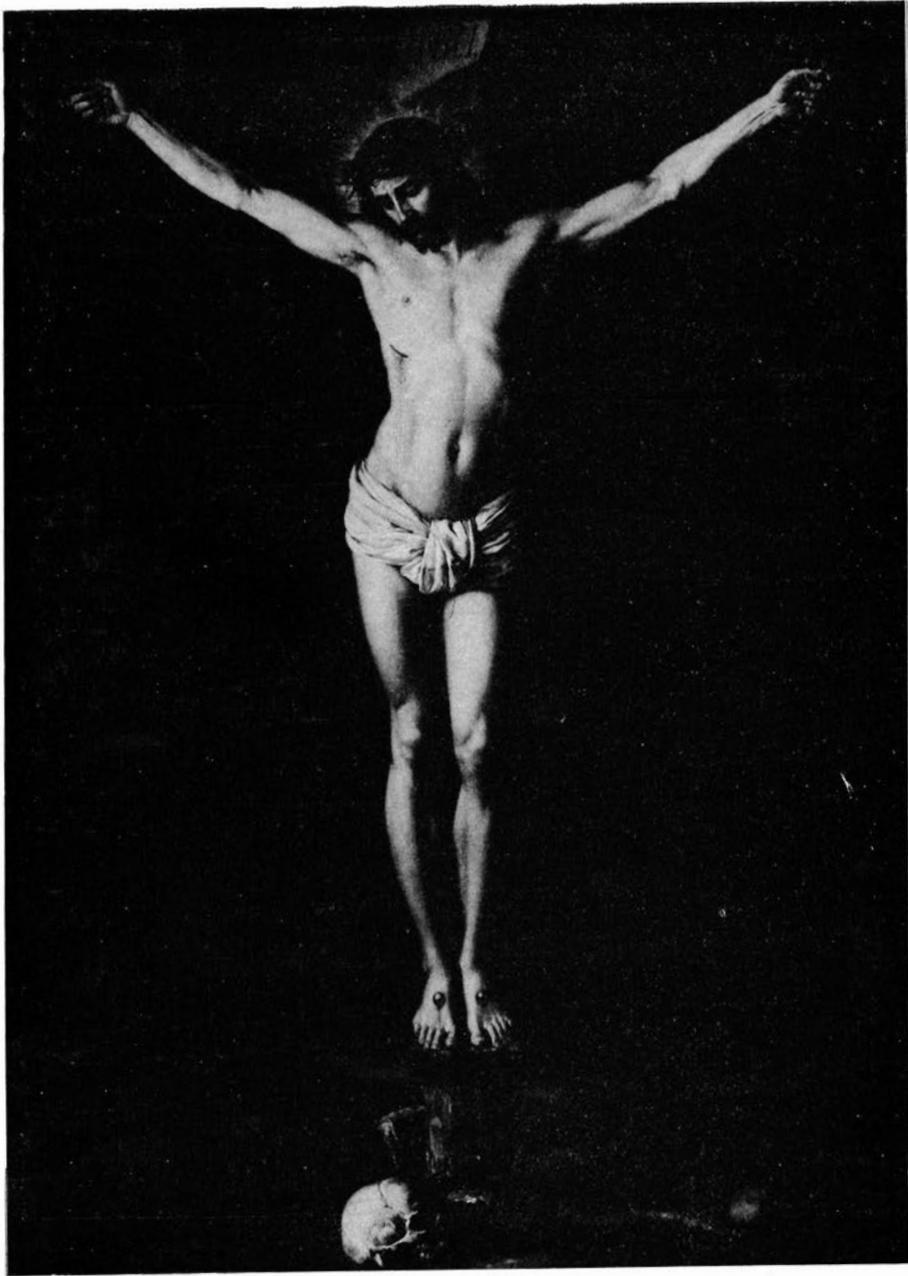
sentir hacia su Pintor de Cámara, la cada vez más estrecha economía del monarca tuvo que repercutir de algún modo en la asignación que venía percibiendo Juan Antonio, al igual que ocurrió con José de Madrazo, a quien el tesorero del padre de Fernando VII, y en oficio de 2 de abril de 1815, comunicó que, “viendo su Majestad que las circunstancias, lejos de mejorar, se ponen de peor en peor estado, y tratando de combinar los medios de ahorro con la posible reducción de gastos, no podrá continuar el tanto por mes que se le daba”¹³.

No extraña, pues, que, viendo comprometido su porvenir profesional, Juan Antonio se dirigiera un año después, el 13 de julio de 1816, y por escrito a Fernando VII, quien a la sazón ocupaba el trono español desde su regreso en 1814, para, tras exponerle todos los servicios y lealtades dispensadas por su persona a su padre, solicitarle la gracia de “unir a tantas honras la de ser confirmado por V. R. M. su Pintor de Cámara con los sueldos y prerrogativas anexas a tal nombramiento”. A esta petición se uniría el propio Carlos IV, quien, de su puño y letra, firmó en el margen de dicho escrito la recomendación siguiente:

«Elexaga recomienda este memorial a Fernando de este excelente hombre por todas sus circunstancias, y que es el mexor pintor Español que ay aquí, y que enseña muy bien a Francisco Antonio»¹⁴.

Este memorial, enviado por el Encargado de Negocios en Roma al Ministro de Estado, D. Pedro de Cevallos, y remitido por éste al titular de la Mayordomía Mayor, D. Santiago Masarnau y Torres, a fin de que sobre dicha solicitud “recaiga la Real determinación”¹⁵, causó el efecto apetecido por nuestro pintor. Con fecha 22 de agosto de 1816, dicha Mayordomía, en oficio remitido al respecto, así lo comunicó, haciendo saber que:

«Enterada S. M. de ella (la solicitud de J. A. de Ribera) y de la recomendación conque viene apoyada por su augusto Padre se ha servido concederle la insinuada confirmación de tal pintor de Cámara que solicita con la asignación anual de quince mil rl.»¹⁶.



Cristo en la Cruz. Capilla de el Palacio de El Pardo. Madrid.



La destrucción de Numancia. Real Academia de San Fernando. Madrid.

Con referencia a la retribución asignada al pintor cabe mencionar la decisión del Rey al respecto, dado que no estaban establecidas para la condición de Pintor de Cámara un sueldo ni unas prerrogativas determinadas. De aquí que se ilustrara a Fernando VII con la relación de los sueldos que en esa fecha tenían asignados los pintores de tal condición. Al decidirse la cantidad de 15.000 reales anuales, J. A. de Ribera fue equiparado con Francisco Javier Ramos, Zacarías Velázquez, Juan Guillermo Bansil, José Camarón y Juan Navarro¹⁷.

Un año después, el 26 de noviembre de 1817, la Sumillería de Corps, por medio de su titular, el Conde de la Puebla Maestre, comunicó al Ministro Plenipotenciario ante la Santa Sede, D. Antonio de Vargas Laguna, la necesidad de que se sirviera reconocer el juramento de fidelidad a Fernando VII por parte de Juan Antonio de Ribera, diligencia aparejada al citado nombramiento y que no podía verificarse en Madrid “por la gran distancia a que se halla (el pintor) de esta Corte”¹⁸. Tal requisito, comunicado asimismo a nuestro pintor, fue cumplimentado el 31 de enero de 1818, en un acto celebrado en el Palacio de D. Antonio de Vargas, quien, ante el Notario Apostólico D. Domingo M.^a Navasqués, tomó juramento a Juan Antonio según la fórmula siguiente:

«D. Juan Antonio de Ribera jurais de servir bien y fielmente al Rey Nuestro Señor en la plaza de Pintor de Cámara, de que su Magestad os ha echo merced, procurando en todo su provecho, y apartando su daño, y que si supiereis cosa en contrario me dareis cuenta, o a persona que lo puede remediar? Y el dicho D. Juan Antonio de Ribera respondió: 'Si lo juro' y el Exmo. Sr. Dn Antonio de Vargas Laguna dixo: 'Si asi lo hicierais Dios os ayuda, y si no os lo demande' al que respondió dicho Dn Juan Antonio de Rivera 'Amen'»¹⁹.

Pintor de Cámara no ya de Carlos IV, sino de su hijo Fernando VII, Juan Antonio permanecería, sin embargo, un año más en Roma. Justo hasta poco después de que murieran los reyes padres en enero de 1819, retrasando su regreso a España una orden emitida por el Rey, según la cual se le encomendaba, junto a José de Madrazo, confirmado también en 1816

como Pintor de Cámara de Fernando VII, la realización del inventario de las obras artísticas que Carlos IV poseía en Italia, así como su custodia y transporte a Madrid. Así lo hizo, firmando el inventario correspondiente el 11 de febrero siguiente, junto con Madrazo y el ministro Vargas Laguna. Se contabilizaron un total de 688 cuadros, procedentes de los palacios Barberini, Albano y San Alejo, tres de los cuales —*Cristo en la Cruz, La Trinidad y Las cuatro estaciones*— eran obra del propio Juan Antonio ²⁰.

De vuelta ya en Madrid, nuestro pintor, previa la ejecución de los trabajos reglamentarios, fue nombrado el 23 de enero de 1820 “individuo de mérito” por la Real Academia de San Fernando. Y meses después, el 13 de octubre del mismo año y a propuesta del Príncipe de Anglona, fue designado sustituto del primer Pintor de Cámara, Vicente López, en la dirección de las obras de restauración de las pinturas del Real Museo ²¹.

La actividad básica de Juan Antonio durante los años siguientes se relacionó en todo momento con su condición de Pintor de Cámara, tanto en el plano creativo como en el de asesoramiento artísticos. Así, en 1823, da cuenta de haber dibujado en litografía el retrato del Rey, motivo por el cual solicita permiso para llevar a cabo otro, de igual tamaño, de la Reina María Josefa Amalia, permiso que le es concedido y, “en su vista, prevenir a V. el número de ejemplares que deberán librarse” ²².

Desde el 17 de febrero de 1825 ²³, por espacio de varios meses y junto con los también Pintores de Cámara Juan Gálvez y Zacarías Velázquez, trabajó en la ejecución de pinturas al fresco en los techos del Real Palacio del Pardo, circunstancia que le obligó a separarse temporalmente de su domicilio madrileño y motivando en consecuencia la percepción de las dietas correspondientes, las cuales se dictaminaron “como si estuviera de jornada por todo el tiempo que dure su ocupación” ²⁴. Con referencia a este trabajo consta el testimonio que sigue:

«En la Sala 6.ª figuró Dn. Juan Ribera la España acompañada de los más eminentes artistas, poetas, escritores y conquistadores del Nuevo Mundo» ²⁵.

En rigor, el título por el que se conoce tal representación es el de *Par-*

naso de los grandes hombres de España, así mencionado por la mayoría de los autores consultados.

En 1826 entró a formar parte de una comisión, integrada también por Luis Eusebi y el escultor José Alvarez Cubero, que, auspiciada por el Duque de Híjar, tuvo por objeto recorrer los Reales Sitios con el fin de rescatar obras de arte depositadas en sótanos y otras dependencias afines a los mismos ²⁶.

La biografía de nuestro pintor sigue registrando en los años siguientes diversas ejecuciones de índole oficial, sin perjuicio de que sus aptitudes pedagógicas se vieran recompensadas con el nombramiento de que fuera objeto el 10 de agosto de 1827 como Teniente director de estudios de la Real Academia de San Fernando, aptitudes asimismo apreciadas en el seno de la Corte al requerir sus servicios el Infante D. Sebastián ²⁷, a fin de que le proporcionase consejo y asesoramiento “en las ocasiones en que se ha propuesto dedicarse al estudio de la pintura”. Para ello no duda el solicitante en declarar “la habilidad y buen gusto con que la practica (la pintura) este digno profesor”.

Este deseo del Infante, reafirmado por su madre, la Duquesa de Beyra, y expresado en oficio de 3 de abril de 1829, precisó de la oportuna licencia real, dada la condición de Pintor de Cámara de Juan Antonio y de que era “indispensable al efecto su concurrencia a los Sitios Reales en tiempo de Jornadas”, licencia que tras los trámites oportunos fue concedida por Real Orden de 12 de abril siguiente, tras recalarse, por parte del Sumiller de Corps, que “el mérito artístico de Ribera es sobresaliente, sus circunstancias y conducta muy propias en mi concepto para desempeñar debidamente la honrosa comisión que trata de conferírsele” ²⁸.

Alrededor también de 1829 se sitúa la ejecución por parte de Juan Antonio de otra pintura al fresco, correspondiente esta vez a la bóveda de la “sala décima octava” ²⁹, hoy conocida como habitación del Rey Francisco, y situada junto al salón de Gasparini, del Palacio Real de Madrid, siendo el tema allí representado *Apoteosis del Rey Fernando de Castilla*. Y cerrando el capítulo de obras palaciegas llevadas a cabo por el artista durante esta época hay que significar la pintura de “un techo en el Real

Casino de Vista Alegre, muy complicada con varios asuntos de la fábula”³⁰, ejecución fechada en 1833.

En 1835, es el Infante D. Francisco de Paula, hermano menor de Fernando VII, fallecido dos años antes y, en consecuencia, cuñado de la Reina Gobernadora, quien desea que nuestro pintor instruya a sus hijos en la práctica del dibujo, designándosele al efecto para pasar al Real Sitio de San Ildefonso, en La Granja (Segovia), con fecha 10 de julio³¹. Este nombramiento, en virtud de la plaza que como Pintor de Cámara ocupaba Juan Antonio, precisó nuevamente de la oportuna licencia real, la cual fue otorgada por la Reina María Cristina en oficio comunicado dos días después, aunque se precisara en su redacción que “sin sueldo alguno”³². De aquí que nuestro pintor, no conforme con este extremo, hiciera presente al Sumiller de Corps la decisión que sigue:

«... no teniendo más medios para mantener su dilatada familia que el sueldo de pintor de Cámara, no le es posible hacer uso de la licencia que S. M. se ha dignado concederle... y que en consecuencia no se moverá de esta corte si S. M. no manda en contrario»³³.

Tras las comunicaciones oportunas, la Mayordomía Mayor, en oficio fechado el 31 de julio siguiente, dio cuenta de que “enterada S. M. ... de que el pintor de fama D. Juan de Ribera, exhausto de otros medios de subsistencia que los que proporciona su destino... se ha servido mandar S. M. que no se le excluya de la nómina”³⁴. Esta decisión satisfizo, pues, la inquietud de nuestro pintor, posibilitando al mismo tiempo los deseos de D. Francisco de Paula.

Sin embargo, la posición profesional y económica de Juan Antonio de Ribera sufrió ese mismo año un serio quebranto. Disfrutaba entonces de un sueldo anual que ascendía a 33.000 reales, de los que 18.000 lo eran por concesión de Carlos IV con carácter vitalicio desde que se produjo su fallecimiento y 15.000 con cargo al sueldo de Pintor de Cámara de Fernando VII, tal como se especificó en su momento. Esta renta experimentó una drástica reducción al producirse en breve espacio de tiempo dos hechos que repercutieron desfavorablemente en Juan Antonio.

En primer lugar, y a resultas de la reforma dispuesta en la servidumbre de la Real Casa, se le suprimió la percepción de 15.000 reales anuales, so pretexto de que no podían disfrutarse dos sueldos simultáneamente. En definitiva se le canceló la renta vitalicia apuntada, remunerándosele únicamente en concepto de Pintor de Cámara con la cantidad que venía percibiendo por aquella, esto es, 18.000 reales al año. Y, poco después, al declarársele cesante por reducirse a sólo dos las plazas de Pintor de Cámara, reservadas a Vicente López y José Madrazo, los ingresos de nuestro pintor experimentarían una nueva y notable reducción, tal como se constata en el testimonio que sigue:

«... señalando a Ribera 7.500 reales, mitad del sueldo menor de 15.000 reales, aunque descontándole sin embargo para el Montepío por el sueldo mayor de 18.000; de modo que de 33.000 reales de sueldo que disfrutaba ha quedado reducido en la actualidad a sólo 6.000 y pico liquidos, hecho el descuento del Monte, y estos percibidos con el atraso consiguiente»³⁵.

La declaración de cesado de Juan Antonio se produjo por Orden de 31 de diciembre de 1835, en la que “se le reconoce como servicio abonable el tiempo de 23 años, 11 meses y 10 días”, aunque su situación como tal se había producido de hecho el 1 de mayo anterior³⁶.

Con cincuenta y seis años de edad, Juan Antonio de Ribera quedó relegado, pues, a la clase de cesante y contando como único ingreso fijo la quinta parte del que hasta entonces había venido percibiendo. Esta realidad, unida a las nada ortodoxas circunstancias con que se había producido, debieron afectar negativamente el ánimo de nuestro pintor, aunque durante algún tiempo intentara, por medio sobre todo de buena voluntad y afán de trabajo, hacer reconsiderar a las instancias superiores las decisiones adoptadas para con su persona.

Como prueba de esta buena disposición se tiene la constancia de que desempeñó, sin retribución alguna, “la tasación de los cuadros de la Galería de Dn. José Salamanca, adjudicada a S. M. la Reina” y de que, preguntado en la Contaduría de Palacio si quería quedarse en la clase de

jubilado o en la de servicio activo, “firmó sin vacilar que su deseo era continuar en servicio activo, en razón á su buena salud y disposición para trabajar”³⁷.

Pero a pesar de todo ello, Juan Antonio no logró recuperar su anterior condición profesional ni, en consecuencia, sanear sus reducidos ingresos. De aquí que, desengañado y en cierto modo humillado por la Corte, optara por retirarse a Navalcarnero para olvidar la pintura oficial.

La estancia de nuestro pintor en esa villa se prolongó por espacio de dos años, coincidiendo el inicio de su “autoexilio” de la Corte con la marcha de su hijo Carlos Luis a París, quien, habiendo dado ya muestras de su talento artístico, siguió el ejemplo que protagonizara su padre a principios de siglo al viajar a la capital francesa para perfeccionar su pintura. Separado del ambiente cortesano de Madrid, Juan Antonio debió observar una vida tranquila, reencontrándose con el campo que rodeó sus primeros años de vida. En Navalcarnero vivió en la calle San Sebastián, núm. 14, casa de su propiedad³⁸, bien porque la adquiriera en esas fechas o porque la heredara de su familia materna, de allí originaria.

Nuestro pintor vuelve a Madrid en 1838, siendo nombrado el 14 de diciembre Profesor de dibujo del natural de la Real Academia de San Fernando, impartiendo sus clases en las dependencias que esta institución disponía en la calle de Fuencarral. En relación con el ambiente en que se desarrollaba la correspondiente actividad pedagógica se tiene el testimonio de uno de sus alumnos, Ceferino Araujo, quien asimismo revela algunos rasgos de la personalidad de Juan Antonio:

«El local donde estaban situadas las clases se componía de varias salas, no muy altas de techo y de paredes ahumadas y sucias, alrededor de las que había mesas largas y bancos pintados de negro. En ellas estaban colgados los modelos, puestos en marcos con cristales, y eran dibujos a lápiz negro o rojo por Mengs, Bayeu, Maella y D. Vicente López. La mayor parte se hallaba en mal estado.

En cada una de las diversas salas había una clase, desde la de dibujo geométrico hasta la de figura. El profesor de ésta lo era entonces D. Juan Ribera, siendo muy de extrañar que un clásico no hubiera hecho variar

unos modelos que estaban en contradicción con sus teorías. Concurrían a aquella dependencia de los estudios menores unos setenta alumnos, la mayor parte muchachos del pueblo de corta edad: a la clase de figuras es a la que asistían los mayores y más formales.

Como las sesiones eran de noche, cada alumno tenía para alumbrar su dibujo y su modelo una vela de sebo puesta en un candelero de hierro sujeto a la mesa; en la del profesor había un velón de Lucena con pantalla. D. Juan de Ribera, a pesar de sus genialidades, era un excelente maestro, y un padre tan cariñoso que siempre tenía alabanzas para su hijo Carlitos, como él le llamaba, y nos negaba la posibilidad de que ninguno pudiera nunca llegar a hacer lo que él hacía»³⁹.

Al margen de la labor docente ejercida por nuestro pintor a partir del año citado, poco más se sabe de otras actividades artísticas que pudiera haber llevado a cabo durante los años siguientes. En todo caso, esta laguna biográfica bien pudiera justificarse por la conjunción de dos circunstancias significativas al respecto. De un lado, es más que probable que el regreso de Juan Antonio a Madrid no conllevara su reencuentro con la Corte bajo ningún aspecto. Y siendo ésta el “vivero natural” de la producción artística de la época, mal podía nuestro pintor sustraerse a tan limitante hecho. Y, de otro, la más que deteriorada situación sociopolítica y económica del país, que, preso de las convulsiones protagonizadas por el período 1836-1843, poco o nada invitaba a alentar los encargos particulares que pudiera propiciar el gusto de esos años.

No extrañará, pues, que aun sin perder su domiciliación en Madrid⁴⁰, puesto que así lo exigía su calidad de profesor de la Real Academia de San Fernando, frecuentara el contacto con Navalcarnero, villa por la que sentía singular afecto. Esta hipótesis viene avalada por la compra que hizo el 9 de agosto de 1843 de la Ermita de San Roque, puesta a subasta pública por el Ayuntamiento de Navalcarnero con objeto de reunir los fondos necesarios con que acometer la reparación y construcción de varias obras en la torre y edificio de la iglesia parroquial⁴¹. La postura que al efecto presentó Juan Antonio el 4 de junio de este año se redactó en los términos siguientes:

«... pareció en esta Secretaría D. Juan Ribera, vecino de Madrid y propietario en esta manifestando, hacía postura á la Hermita de Sn. Roque y terreno que á ella corresponde en cantidad de tres mil cien reales con objeto de conservarla»⁴².

Y del remate, celebrado el 18 de junio siguiente, da cuenta asimismo el testimonio recogido a continuación:

«Reunidos los señores del Ayuntamiento Constitucional de la misma (villa de Navalcarnero) a la hora de las cuatro de la tarde, y habiendo en la plaza un gran concurso de gentes, se publicó la postura hecha a la Hermita de San Roque y terreno que a ella corresponde, llamando mejorantes y aun cuando se repitió muchísimas veces, como no pareciese ninguno, y fuese la hora de ponerse el sol, determinaron los espresados Señores se verificase el remate, lo que tuvo efecto precedidas las voces de estilo, diciendo por conclusión 'los repetidos tres mil cien reales dán por la Hermita de San Roque y terreno á ella perteneciente, a la tercera buen provecho haga al postor'; y como lo fuese D. Juan Ribera, dispusieron los Señores del Ayuntamiento, le acepte tan pronto como se presente en esta Villa. Y para que así conste...»⁴³.

Reparada y adecentada en buena medida, la ermita, que se encontraba convertida en pajar y, por consiguiente, fuera de culto, ocupó la atención de nuestro pintor, quien no escatimó esfuerzos para decorarla, acaso por ser su deseo destinarla a panteón familiar⁴⁴.

Así, y al margen de numerosos utensilios para el culto, Juan Antonio incorporó a la ermita varios cuadros, entre ellos dos de su firma: *La Virgen en su trono con el Niño Jesús, San Roque y San Rafael* y *El pasmo de Sicilia*, copia este último del lienzo de Rafael que ejecutó en su juventud, según se apuntó en su momento. Asimismo, el propio Juan Antonio llevó a cabo la decoración del retablo, realizando también un bajorrelieve con la representación de San Roque. Tres cuadros firmados por su hijo Carlos Luis, otro debido a Antolínez y un Cristo de talla, obra del que fuera su primer maestro, José Piquer, enriquecieron el patrimonio artístico de la ermita, sin que faltaran algunos objetos regalados a nuestro pintor

que, por su procedencia, resulta anecdótico reseñar: “una cruz y seis candlabros grandes de bronce dorado á fuego, regalo del Rey (Carlos IV)”, “un recado de celebrante de Tisú de oro... regalo de Montpensier”, etc.⁴⁵.

Lamentablemente, tanto la ermita como la obra artística que albergaba, fue pasto de las llamas a resultas de un bombardeo sufrido en el transcurso de la guerra civil española de 1936-1939, siendo su testimonio a la fecha cuatro muros semiderruidos de la misma.

Fue por esos años (1840-1845) cuando Juan Antonio recibió el nombramiento de Académico de Número de la Real Academia de San Fernando por el Departamento de Pintura de Historia, dado que en 1846, al ser distinguido con el mismo honor su hijo Carlos Luis, el apellido Ribera figuraba por partida doble en la relación de miembros académicos⁴⁶.

En 1857 se produce un hecho que propiciaría el definitivo reencuentro de Juan Antonio de Ribera con la Casa Real, y ello en los términos más satisfactorios para el pintor. Se trata de la dimisión presentada por José de Madrazo como Director del Real Museo de Pintura y Escultura, dimisión suscitada por un Decreto de 6 de marzo que, dictado por el Intendente general de la Real Casa y Patrimonio, Marqués de Santa Cruz, y relativa al régimen de los talleres de restauración del Museo, hirió la susceptibilidad de Madrazo, al interpretarlo como de crítica a su gestión⁴⁷. Tras los trámites oportunos, y por Real Decreto de 26 de mayo siguiente, se aceptó la dimisión “de los cargos reunidos de Director del Real Museo de Pintura y Escultura y de Primer Pintor de Cámara, declarándole jubilado con el sueldo anual de treinta mil reales que disfrutaba”⁴⁸. Con igual fecha, Isabel II, firmó de su mano el Real Decreto siguiente:

«Vengo en nombrar Director del Real Museo de Pintura y Escultura, Primer Pintor de Cámara, a Dn. Juan Antonio de Ribera, Pintor de Cámara jubilado»⁴⁹.

Comunicada esta decisión real a José de Madrazo y a los otros dos Pintores de Cámara a la sazón en activo, Federico de Madrazo y Bernardo López, nuestro pintor fue convocado para “prestar el juramento y proceder

á hacerse entrega de los valores del Museo”⁵⁰. Dicho requisito fue cumplimentado el 28 de mayo siguiente, en acto celebrado ante el Secretario de la Intendencia general, D. Buenaventura Carlos Aribau, quien certificó la prestación del juramento prestado por Juan Antonio y que, tomado por el Intendente general, Marqués de Santa Isabel, adoptó la fórmula siguiente:

«D. Juan Antonio de Ribera.

¿Jurais servir bien y fielmente á la Reina Doña Isabel II en la plaza de Director del Real Museo de Pintura y Escultura y Primer Pintor de Cámara para que habeis sido nombrado, procurando en todo su provecho y aportando todo su daño; y dar cuenta á los Gefes de cuanto sepais que pueda ser contrario á su Real servicio y perjudicial á a su Real persona é interés?

R. Sí juro.

Si así lo hiciéreis Dios os ayude, y si no, os lo demande.

R. Amén»⁵¹.

Juan Antonio, que vio así reparadas las privaciones e injusticias que sufriera con anterioridad, expresó su más vivo agradecimiento a Isabel II el mismo día en que juró su cargo, a través de un oficio remitido al Marqués de Santa Isabel⁵².

La situación de nuestro pintor experimentó, en consecuencia, un notable cambio profesional al reunir en un mismo nombramiento los dos cargos oficiales acaso más altos a que pudiera llegar el artista de la época. Y ello pudo ser así en virtud de un Real Decreto de 28 de abril de 1857, esto es, publicado un mes antes de la fecha de su designación, por el que “queda unido el cargo de Director del Real Museo de Pintura y Escultura al de Primer Pintor de Cámara”, viniendo justificada esta simultaneidad por expreso deseo de la Real Casa en el sentido de que “con respecto al arte, esté simbolizada la mayor eminencia en la persona que está al frente de aquel depósito de las glorias artísticas del país”⁵³.

La situación económica de Juan Antonio también experimentó, lógicamente, una acusada mejoría, dado que su nueva actividad estaba remunera-

rada con un haber anual de 40.000 reales, según quedó expresado en el art. 1.º del Real Decreto que acerca del funcionamiento del Real Museo se emitió en la referida fecha de 26 de mayo de 1857. Otros artículos de esta disposición se referían a las actividades concernientes al nuevo Director, actividades inspiradas en buena medida en el Decreto de 6 de marzo que motivó la dimisión de José de Madrazo. En consecuencia, nuestro pintor debía atenerse, entre otras, a las directrices siguientes:

«2.º En la Dirección facultativa del Establecimiento le auxiliarán los demás Pintores de Cámara efectivos, que formarán bajo la presidencia del 1.º, Director del Museo, una Junta Consultiva.

5.º ... el Director... me propondrá las personas que juzgue más idóneas para las dos plazas de restauradores de planta y un forrador de cuadros..., indicando asimismo una tercera para jefe de la Restauración.

6.º ... procederá el Director... á investigar los cuadros que se hallen en el caso de ser restaurados, clasificándolos por el orden de su importancia artística y de urgencia»⁵⁴.

Tan privilegiada posición no iba a pasar desapercibida para quien, acostumbrado desde muy temprano a los favores de la Corte, se consideró desde el primer momento con mejor derecho para desempeñar el cargo de Primer Pintor de Cámara, acaso por llevar el apellido Madrazo. Se trata de Federico, hijo mayor del Director y Primer Pintor de Cámara dimisionario, el cual, viéndose postergado, explicitó su voluntad de dimitir del cargo de Pintor de Cámara que venía desempeñando, expresándose para ello con términos severos en el cruce epistolar que mantuvo al efecto con el Marqués de Santa Isabel, tal como evidencian los párrafos entresacados que se recogen a continuación:

«... habiendo visto... que V. M. ha tenido por conveniente conferir el encargo de primer pintor de la Real Cámara... a otro profesor... a quien no correspondía por natural y legítimo ascenso, como al recurrente, la referida plaza...»

«Nada he recibido de S. M. la Reina más que la Cruz de Caballero de Carlos III (en 1840)...»

«Ninguno de los pintores puede decir como yo que he recibido en París 3 medallas de oro...»

«Lo único que me toca hacer... al ver que bajo la autorizada firma de V. E., se atribuye a S. M. un error de hecho tan manifiesto, es lamentarme de que S. M. haya sido mal informada...»

«... suplico encarecidamente a V. E. que reitere a S. M. mi respetuoso pero decidido propósito de retirarme de Su Real Servicio...»

«... estoy persuadido desgraciadamente de que en el punto ha que han llegado las cosas, la buena voluntad de ambos no bastará ya a hallar esa solución...» 55.

A su vez, el Marqués de Santa Isabel, Jaime Gibert, enumeró, en una de las cartas de respuesta remitidas a Madrazo, las razones que invalidaban los argumentos del recurrente, razones que expuso del modo que sigue:

«1.^a porque en ningún artículo de la Ordenanza ni en otra disposición vigente se halla consignado que el segundo Pintor de Cámara deba ascender a primero en caso de vacantes...»

«2.^a porque en el Real decreto de 28 de Abril último el cargo de Primer Pintor de Cámara no absorbió el de Director del Museo, sino que el primero quedó absorbido por el segundo...»

«3.^a porque aun cuando hubiera regido en algún tiempo distinta jurisprudencia, habrá esta quedado destruida por su base por el Real decreto de 26 de Febrero de este año.»

«4.^a porque, aun admitida la doctrina contraria, una vez llamado nuevamente al servicio activo el Pintor de Cámara jubilado D. Juan Antonio de Ribera, revivieron en él sus derechos anteriores, que adquirió desde principios de este siglo como tal Pintor...» 56.

La designación de nuestro pintor para ocupar tan prestigiosos cargos no tuvo más reacciones negativas que la protagonizada por Federico de Madrazo, siendo, por contra, elogiada públicamente en las columnas de la prensa madrileña. Así, y en noticia fechada el 30 de mayo, pudo leerse el siguiente suelto:

«Celebremos que este nombramiento haya recaído en una persona que a su mérito y a sus distinguidos conocimientos en el arte reúne el

de hacerse amar por sus discípulos y de todas las personas que le tratan» 57.

Juan Antonio asumió con entusiasmo y entrega sus nuevas responsabilidades, procediendo de inmediato a elaborar el Inventario del Real Museo para dar cumplimiento a lo dispuesto en el Real Decreto de su nombramiento. Pero en el transcurso de los tres años que nuestro pintor dirigió el Museo —hasta su muerte—, la actividad que primó sobre las demás fue la restauradora, siguiendo igualmente las instrucciones cursadas por Isabel II en el ya citado Real Decreto de 26 de mayo de 1857, y contando para ello con el auxilio de la mencionada Junta Consultiva.

La labor de restauración y arreglo de obras llevada a cabo en el período de tiempo señalado alcanzó un total de cincuenta y seis cuadros forrados y el mismo número de cuadros restaurados, destacando entre estos últimos *La victoria de Lepanto* (Tiziano), *Cristo, difunto, en los brazos de la Virgen* (Rubens), *Retrato de hombre vestido de negro* (Tintoretto), *Retrato de un caballero con traje negro y gorguera, con la mano derecha en el pecho* (El Greco), *Santa María Magdalena* (Ribera), *Sacra Familia de la Rosa* (Rafael), *Asunto místico* (Claudio Coello), etc. 58.

Al margen de esta actividad restauradora, la Dirección del Real Museo se ocupó de asuntos relacionados con la seguridad, conservación y mejoras del edificio. Así, y respecto de la escasa protección de que adolecían las instalaciones, sin guardia en sus aledaños, se solicitó solucionar tal carencia, resolviéndose satisfactoriamente según el testimonio que sigue:

«... faltando la fuerza moral que da el soldado, y sobreviviendo la soledad y el aislamiento que se producen en este punto durante las noches de invierno, es fácil que se atreva la gente mal intencionada y de mal vivir, por su cuenta o por instigación ajena, a intentar elevar su mano hasta esta joya de la Corona de España, y, en consecuencia, se accede a la petición, presentándose el 10 de agosto (1859) la guardia reclamada, que eran un cabo y cuatro soldados» 59.

Objeto de la preocupación de nuestro pintor fueron las humedades que

podían deparar a los cimientos del edificio los días de lluvia, manifestando este peligro en un informe redactado a finales de 1859:

«... el terreno que hay delante de la fachada principal de este Real Museo, y que media entre éste y el Paseo del Prado, debe estar arenado convenientemente y con el desnivel necesario para que las aguas se aparten del edificio y poco removido para que las mismas no se detengan y vayan con sus filtraciones a perjudicar los cimientos de la fábrica. Desde algún tiempo a esta parte, ha sido elegido para paseo o picadero de las mulas de artillería de la plaza, con lo cual, removiéndose y quitándose el desnivel conveniente y formándose un fango perjudicial en tiempos de lluvia, se ha convertido aquel sitio perjudicial para el establecimiento»⁶⁰.

Asimismo se insistió por la Junta Consultiva que presidía Juan Antonio en la necesidad de instalar un pararrayos en la sala “Reina Isabel II”, dado que “contiene la mayor parte de los cuadros de primer orden del Real Museo”, sala construida con posterioridad a la colocación de los pararrayos que protegían el resto del edificio⁶¹.

En el ámbito ornamental, se proyectó ubicar encima del bajorrelieve que figura en el pórtico de la fachada sur del edificio una estatua de Apolo, ya prevista en el proyecto original, así como instalar otras dos estatuas —*La Pintura* y *La Escultura*— en las hornacinas existentes junto a la entrada de la fachada norte. No obstante, estos proyectos no llegaron a convertirse en realidad al surgir diversas dificultades.

Por último, cabe reseñar la publicación en 1858 del *Catálogo del Real Museo* (quinta edición), análogo básicamente al de 1845 y vigente hasta la edición del de 1868.

La labor, pues, de Juan Antonio al frente del Real Museo de Pintura y Escultura fue eminentemente práctica, potenciando el quehacer de conservación y restauración, así como la consecución del buen orden interno del establecimiento.

1860 es el año que puso punto final a la vida de nuestro pintor y, en consecuencia, a su dilatada e intensa actividad artística. Murió, en efecto,

el 15 de junio de ese año, esto es, cuando contaba ochenta y un años recién cumplidos, víctima de una pleuro peripneumonía nerviosa ⁶², estando a la sazón domiciliado en la calle de Infantas, núm. 30, piso 2.º, de Madrid ⁶³. Y aunque en su testamento había expresado el deseo de recibir sepultura en la Ermita de San Roque de Navalcarnero, el hecho cierto es que su cadáver fue enterrado en Madrid, según se certificó en la partida correspondiente:

«Como Teniente mayor de Cura de la Iglesia Parroquial de San Luis de esta M. H. Villa de Madrid, Provincia del mismo nombre, mandé dar en el día de la fecha (17 de junio de 1860) sepultura en uno de los Nichos en el Cementerio de la Sacramental de San Pedro y San Andrés, al cadáver del Sor. Dn. Juan Antonio de Ribera» ⁶⁴.

Sin embargo, los restos mortales de nuestro pintor no permanecerían mucho tiempo en el cementerio de referencia, por cuanto que meses después serían exhumados y trasladados al cementerio de San Isidro, también en Madrid ⁶⁵. Esta decisión fue adoptada por su viuda e hijos, quienes con fecha 15 de septiembre de ese mismo año adquirieron al efecto 225 pies de 3.ª por 1.125 pesetas, correspondientes a la parcela 1 de la manzana 4-c ⁶⁶, para, seguidamente, levantar el oportuno panteón familiar, de acuerdo con el dibujo que en este sentido elaboró en su día el propio Juan Antonio de Ribera ⁶⁷.

Dicho panteón, en el que también fueron enterrados con posterioridad varios familiares del pintor ⁶⁸, figura entre los enterramientos más sencillos de dicha sacramental, dado que “su único hito lo encarna una simple columna” ⁶⁹.

Sencillez y honradez —“la probidad fue su norte”, según reza el epitafio de su tumba— debieron constituir las notas predominantes del perfil humano y profesional de Juan Antonio, a tenor de los escasos pero expresivos testimonios que sobre su personalidad han podido recogerse. Así, y al margen de las referencias que sobre el particular se han señalado en páginas anteriores, resulta ilustrativo reproducir las líneas siguientes:

«Su genio raro y filosófico, en oposición con el trato falaz de la sociedad moderna; la ninguna ostentación y el descuido natural de su persona, contribuyen mucho a que el pintor de cámara que ha sido de tres monarcas españoles, no luzca lo que debiere por su mérito y por su clase. Se deja inferir por esto mismo, que Ribera no tenga cruces de ninguna orden, aun cuando le hubiera sido muy fácil obtenerlas, decorando sólo su pecho con la medalla de mérito de la Academia y con el honor de ser individuo de la de San Lucas de Roma» ⁷⁰.

Sirva también de exponente al respecto el homenaje que en su memoria le dispensara la villa de Navalcarnero, al acordar su Ayuntamiento el 9 de diciembre de 1901 dedicarle una de sus calles, expresándose en el acta correspondiente el reconocimiento que a continuación se transcribe:

«... nos trasladamos a la Calle de esta población designada por el Municipio para rotularla con el nombre de Don Juan Rivera con el fin de hacer imperecedera la memoria de este famoso pintor que un día habitó en ella compartiendo con los moradores de aquella época sus penas y sus alegrías y haciéndose acreedor a su consideración y respeto por el cariño que desde luego profesó á esta Villa haciendo levantar á su costa en sus inmediaciones una Ermita dedicada al culto del glorioso San Roque, que no ha mucho su nieto Don Emilio de Rivera en recuerdo suyo cedió con generoso desprendimiento á su Municipalidad...» ⁷¹.

Hombre de origen humilde, Juan Antonio de Ribera supo situarse por méritos propios entre los artistas más significados de la época. Pintor de Cámara de tres monarcas —Carlos IV, Fernando VII e Isabel II—; maestro de príncipes y de un sinnúmero de alumnos, algunos de los cuales llegaron en su día a ser magníficos pintores; conocedor a fondo de los ambientes artísticos de París y Roma; Director del Real Museo, etc., nuestro pintor unió a su probada pericia profesional una gran sensibilidad y cultura, extremo éste corroborado por el testimonio material —una abundante y selecta colección de libros, estampas y cuadros ⁷²— que dejó a su muerte.

N O T A S

¹ ARCHIVO DE LA PARROQUIA DE SAN JUSTO. Madrid. Libro de 1779, folio 257.

² M. Ossorio y Bernard (*Guía biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1883-84, segunda edición, p. 574), J. A. Gaya Nuño (*Historia del Museo del Prado (1819-1969)*. León, Editorial Everest, 1969, p. 90), quien toma el dato del primero, y A. Salcedo Ruiz (*La época de Goya*. Madrid, Editorial Calleja, 1924) otorgan la condición de profesor de J. A. de Ribera a Ramón Bayeu y no a su hermano Francisco. No obstante, autores coetáneos de nuestro pintor, amén de conocedores íntimos de su vida como J. Saiz Milanés y Federico de Madrazo, el primero como yerno del propio pintor y el segundo como amigo de la familia Ribera, han dejado constancia escrita de haber sido Francisco su maestro (Vid. notas 3 y 7, respectivamente).

³ S. MILANÉS, J., *Don Juan Antonio de Ribera. Pintor de historia, contemporáneo*. Madrid, «El Museo Universal», 1856. Núm. 4, p. 30.

⁴ *Idem*, nota 3.

⁵ Aunque Ossorio y Bernard, en su obra citada, fija la fecha de este nombramiento el 1 de agosto de 1811, reiterándola asimismo S. Milanés en el artículo consignado en la nota 3, el propio pintor, en oficio dirigido a Fernando VII el 13 de julio de 1816, escribe «que hace más de Siete años que tubo el honor de ser nombrado por el augusto Padre de V. M. su pintor de Cámara (ARCHIVO DE PALACIO. Madrid. *Expediente personal*. Caja 285/63).

⁶ PALACIO ATAR, V., *La España del siglo XIX (1808-1898)*. Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1978, p. 25.

⁷ MADRAZO, F., Galería de Ingenios Contemporáneos (Sec. Bellas Artes). *Don Juan Antonio de Ribera*. Madrid, «El Artista», 1936, t. III, p. 26.

⁸ ARCHIVO DE PALACIO. Madrid. *Expediente personal*. Caja 885/63.

⁹ A propósito de las amistades que nuestro pintor pudo tener en Roma, cabe reseñar aquí lo escrito por el Conde de la Viñaza (*Goya. Su tiempo, su vida, sus obras*. Madrid, 1887, pp. 21-22) a la hora de criticar los textos de los autores franceses Matheron e Iriarte dedicados a Francisco de Goya: «¿Y qué Antonio Ribera

es el nombrado por Iriarte como compañero y protector de Goya en Italia? ¿Es acaso D. Juan Antonio Ribera y Fernández, nacido en 1779? ¿Y es á éste á quien se le atribuye el haber conservado la tradición de que Goya anduvo una temporada por el Mediodía de España formando parte de una cuadrilla de toreros para reunir *con este medio de vida* la suma con la que decidió su viaje a Italia...? (iii iii)».

¹⁰ *Idem*, nota 7.

¹¹ *Idem*, nota 8.

¹² El matrimonio Ribera debió contraer nupcias en Francia, durante la estancia de Juan Antonio Ribera en ese país, de cuya capital era natural la desposada.

¹³ PANTORBA, B. DE, *Los Madrazo*. Barcelona, Editorial Iberia, S. A., 1947, p. 11.

¹⁴ *Idem*, nota 8.

¹⁵ *Idem*, nota 8.

¹⁶ *Idem*, nota 8.

¹⁷ La relación facilitada a Fernando VII incluía, aparte de los citados, a Francisco de Goya (50.000 reales), Juan Brambila (27.000), Máximo Sánchez (7.200), Juan Duque (6.000) y Agustín Estévez (6.000). Adviértase la notoria diferencia que separaba el sueldo del pintor aragonés del señalado para sus compañeros.

¹⁸ *Idem*, nota 8.

¹⁹ *Idem*, nota 8.

²⁰ PANTORBA, B. DE, *Op. cit.*, p. 11.

²¹ *Idem*, nota 8.

²² ARCHIVO DE PALACIO. Madrid. *Sec. Admón.* Legajo 38. Archivo Casa B.

²³ *Idem*, nota 8.

²⁴ *Idem*, nota 8.

²⁵ ARCHIVO DE PALACIO. Madrid. *Sec. Real Sitio del Pardo*, «*Observaciones sobre el estado actual de los antiguos techos del Real Palacio del Pardo y medios de llevar a cabo su restauración*». Vicente Poleró. Madrid, 1 de noviembre de 1875.

²⁶ MADRAZO, M. DE, *Historia del Museo del Prado. 1818-68*; GAYA NUÑO, J. A., *Historia del Museo del Prado*, Madrid, 1969, p. 73, y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Juan March, 1977, p. 17.

²⁷ Bernardo López y José de Madrazo fueron, asimismo, maestros del Infante.

²⁸ *Idem*, nota 8.

²⁹ FABRE, F. J., *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*, Madrid, 1829, pp. 214-220.

³⁰ MADRAZO, F., *Art. cit.*, p. 27.

³¹ *Idem*, nota 8.

³² *Idem*, nota 8.

³³ *Idem*, nota 8.

³⁴ *Idem*, nota 8.

³⁵ *Idem*, nota 8.

³⁶ *Idem*, nota 8.

³⁷ *Idem*, nota 35.

³⁸ ARCHIVO FAMILIAR DE DON JESÚS LÓPEZ GALÁN. *Copia del testamento nupcial otorgado por Dn. Juan Ant. Rivera y Fernández de Velasco.*

³⁹ ARAUJO, C., *Conferencia sobre la España del siglo XIX.* Ateneo de Madrid. Curso 1886-87. Madrid, 1887, pp. 20-21.

⁴⁰ Por estas fechas, Juan Antonio de Ribera debió vivir en la calle de San Vicente Alta, núm. 27, de esta capital de España, finca que adquirió en su totalidad en 1829, según se escrituró con fecha 19 de octubre del mismo año.

⁴¹ Pertenciente al común de los vecinos, la ermita, «con el terreno que la circunda, tiene mil sesenta y cuatro varas superficiales...» Tasada en 6.957 reales, al no concurrir ningún licitador en la subasta fijada para el 14 de mayo de 1843, fue retasada en 4.800 reales, sin que tampoco surgiera comprador alguno en la nueva subasta celebrada el día 28 siguiente.

⁴² *Idem*, nota 41.

⁴³ *Idem*, nota 41.

⁴⁴ Así consta en el testamento del artista al expresar el deseo de que su cadáver «sea enbuelto en una savana imitando á nuestro Sor. Jesucristo, y colocado en caja se le de sepultura en la hermita de Sn. Roque que me pertenece extramuros del pueblo de Navalcarnero».

⁴⁵ ARCHIVO FAMILIAR DE DON JESÚS LÓPEZ GALÁN. Madrid. *Inventario, tasación, cuenta y participación de los bienes hallados al fallecimiento de D. Juan Antonio de Ribera.*

⁴⁶ GONZÁLEZ LÓPEZ, C., *Federico de Madrazo y Künta.* Barcelona, 1981, p. 60.

⁴⁷ PANTORBA, B. DE, *Op. cit.*, p. 15.

⁴⁸ *Idem*, nota 8.

⁴⁹ *Idem*, nota 8.

⁵⁰ *Idem*, nota 8.

- ⁵¹ *Idem*, nota 8.
- ⁵² *Idem*, nota 8.
- ⁵³ *Idem*, nota 8.
- ⁵⁴ *Idem*, nota 8.
- ⁵⁵ ARCHIVO DEL MUSEO DEL PRADO. Madrid. Legajo núm. 80, 1857.
- ⁵⁶ *Idem*, nota 55.
- ⁵⁷ «El Museo Universal». Madrid, 30-V-1857. Núm. 10.
- ⁵⁸ MADRAZO, M. DE, *Historia del Museo del Prado. 1818-68*. Madrid, 1945, p. 218.
- ⁵⁹ MADRAZO, M. DE, *Op. cit.*, p. 220.
- ⁶⁰ MADRAZO, M. DE, *Op. cit.*, p. 221.
- ⁶¹ MADRAZO, M. DE, *Op. cit.*, p. 221.
- ⁶² ARCHIVO FAMILIAR DE DON JESÚS LÓPEZ GALÁN. Madrid. *Certificado de defunción de J. A. R.*
- ⁶³ ARCHIVO DEL MUSEO DEL PRADO. Madrid. *Lista de empleados del Real Museo de Pintura y Escultura que disfrutaban el emolumento de Médico-Cirujano y Botica*. Legajo 271. Expediente de minutas y comunicaciones de los años 1857, 1858 y 1859.
- ⁶⁴ *Idem*, nota 62.
- ⁶⁵ ARCHIVO FAMILIAR DE DON JESÚS LÓPEZ GALÁN. Madrid. *Inventario, tasación, liquidación y adjudicación de los bienes quedados al fallecimiento de la Sra. Dña. María Fievée de Richi...*
- ⁶⁶ ARCHIVO DE LA SACRAMENTAL DE SAN ISIDRO. Madrid.
- ⁶⁷ *Idem*, nota 45.
- ⁶⁸ *Idem*, nota 66. Consta el enterramiento de Emilia Fievée (viuda del pintor), Carlos Luis de Ribera (hijo), M.^a Encarnación Ribera (nieta), Mariana González Bolívar (nuera), Eulalia González Arroyo (sobrina política de Mariana) y Carlos González Pinto (sobrino de Mariana).
- ⁶⁹ NAVASCUÉS PALACIO, P., *Madrid. Puerta del Angel y Sacramentales*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1979, t. I, p. 311.
- ⁷⁰ S. MILANÉS, J., *Art. cit.*
- ⁷¹ ARCHIVO FAMILIAR DE DON JESÚS LÓPEZ GALÁN. Madrid. *Acta municipal*.
- ⁷² *Idem*, nota 65.

UNA NUEVA ICONOGRAFIA TRINITARIA EN EL "CODICE
RICO DE LAS CANTIGAS DE ALFONSO X EL SABIO"

(Escorial, t. I, 1)

POR

MARIA VICTORIA CHICO PICAZA

EN el amplio y variado repertorio iconográfico que caracteriza la miniatura del *Códice Rico de las Cantigas de Alfonso X el Sabio* (Escorial, t. I, 1) destaca de modo singular la asombrosa riqueza de las *Cantigas de Loor*¹, en las que el Rey Sabio aparece como trovador ensalzando la figura de la Virgen²; en ellas se sintetiza toda la religiosidad de la Baja Edad Media.

Dentro de este conjunto llama particularmente la atención la número 90, titulada *Virgen sin par*, que compendia unas alabanzas sumamente características. El texto dice así:

Sola fusti, senlleira
 Virgen sa companneira.
 Sola fusti, senlleira
 ú Gabriel creviste,
 e ar sen companneira
 ú a Deus concebiste
 e per esta maneira
 o demo destroiste. Sola fusti...
 Sola fusti, senlleira
 ena virgidade,
 e ar sen companneira
 en teer castidade;
 e per esta maneira
 jaz o demo na grade. Sola...
 Sola fusti, senlleira
 en seer de Deus Madre,
 e ar sen companneyra
 send'el Fill'e Padre;

Sola fuiste, Señora³
 Virgen y compañera.
 Sola fuiste, Señora
 cuando a Gabriel creiste,
 y sin par compañera
 cuando a Dios concebiste
 y de esta manera
 destruiste al demonio. Sola...
 Sola fuiste, Señora
 en la virginidad,
 y sin par compañera
 en tener castidad;
 y de esta manera
 yace el demonio en prisión. Sola...
 Sola fuiste, Señora
 en ser de Dios Madre,
 y sin par compañera
 siendo él Hijo y Padre;

e per esta maneira
 jaz o dem'en vessadre. Sola...
 Sola fusti, senlleyra
 dada que a nos vallas
 e ar sen companneyra
 por toller nossas fallas
 e per esta maneira
 jaz o demo nas pallas. Sola
 Sola fusti, senlleyra
 en ser de Deus ama
 e ar sen companeyra
 en valer quen te chama,
 e per esta maneira
 jaz o demo na lama. Sola...

y de esta manera
 yace el demonio en ataduras. Sola...
 Sola fuiste, Señora
 dada a valernos,
 y sin par compañera
 en quitar nuestras faltas
 y por esta manera
 yace el demonio en pajas. Sola...
 Sola fuiste, Señora,
 en ser de Dios ama
 y sin par compañera
 en valer a quien te llama,
 y por esta manera
 yace el demonio en el fango. Sola...

De la lectura del texto y de la página miniada correspondiente se desprende con claridad la exaltación de la figura de María como compañera de su Hijo, como Virgen y madre de Dios, que amamantó a su Hijo, siendo por ello valedora de todos nosotros y triunfadora del demonio. Esta última advocación tiene particular importancia dentro de la Cantiga repitiéndose en el texto al final de cada estrofa y apareciendo en tres de las seis miniaturas que la ilustran.

Todas estas alabanzas están recogidas y desarrolladas en las obras mariológicas de San Bernardo y San Buenaventura, siendo indudable la inspiración del Rey Sabio y de otros muchos autores contemporáneos en estos textos⁴.

Desde el punto de vista iconográfico, cabe resaltar la miniatura número 4 que ilustra la tercera estrofa del texto: "Sola fuiste, Señora, en ser de Dios Madre, y sin par compañera siendo el Hijo y Padre..." En ella se habla de María como Madre de Dios y compañera sin par de aquel que a la vez es Primera y Segunda Personas de la Trinidad, siendo esta composición pictórica totalmente novedosa desde dos puntos de vista diferentes:

- Como iconografía trinitaria.
- Como iconografía de María hija de su Hijo.





Pasamos a describir la escena representada. La composición está articulada —como en la práctica totalidad de las miniaturas de las Cantigas— en tres partes definidas por la arquitectura que encuadra a los personajes, dos arcos apuntados para Cristo y la Virgen y un tercer arco en mitra para el demonio⁵. A la izquierda y bajo el primer arco apuntado aparece la Virgen María, sentada y vestida con túnica azul y manto rojo; sobre sus rodillas, el Niño, con nimbo crucífero, bendice con su mano derecha y sostiene con la izquierda el libro cerrado. La Virgen dirige su mirada hacia la derecha, donde aparece Jesucristo bajo el segundo arco apuntado. Este ocupa el centro de la composición y está sentado igualmente en un trono de mayor riqueza que el de su Madre. En su mano derecha el libro cerrado y sobre sus rodillas aparece sentada la Virgen niña. Jesucristo mira sonriente hacia la izquierda correspondiendo a la sonrisa de su Madre. Por último, en el extremo derecho de la composición y bajo el arco en mitra, se encuentra el demonio, colgado por las piernas de una viga dispuesta transversalmente en un espacio claramente diferenciado y separado del interior en que se encuentran Cristo y María.

Esta composición tripartita exalta tres conceptos fundamentales de la religiosidad bajomedieval:

- Jesucristo, Primera y Segunda Personas de la Trinidad, hombre nacido de mujer y Dios a la vez, por tanto Padre de todos nosotros, incluso de su propia madre.
- María, madre de Dios y por tanto hija de su Hijo.
- El demonio, que es derrotado por Cristo y la Virgen.

El anónimo miniaturista consigue expresar con gran claridad narrativa un concepto tan complejo como el de la plural relación entre Madre e Hijo debido a la doble naturaleza de Este. Y todo ello basándose fundamentalmente en la ternura de la mirada que intercambian ambos personajes y en la “metáfora” compositiva de invertir los papeles de éstos en una misma escena; esta ternura se convierte en complicidad hacia el demonio, que es engañado y derrotado por la Virgen y por esta dualidad de parentescos

entre Ella y su Hijo, dualidad por otra parte incomprensible a la mente humana si no es a través del dogma de la Santa Trinidad ⁶.

Analicemos a continuación el grupo compositivo formado por los cuatro personajes principales, prescindiendo del demonio, al que el miniaturista separa claramente gracias a la diferenciación arquitectónica mencionada anteriormente.

La figura de Cristo con la Virgen niña sobre sus rodillas, acompañado de la Virgen adulta con Cristo niño, es una iconografía inédita de Trinidad incompleta o Trinidad Binaria.

Desde la aparición del concepto "Trinidad" en el Concilio de Nicea en el año 325, como expresión de Dios Triple y Uno, su representación iconográfica en el arte cristiano ha sido muy variada y nunca plenamente satisfactoria debido a la gran complejidad del propio dogma y a su importancia dentro de la religión cristiana ⁷. El repertorio abarca desde meros símbolos geométricos como el círculo, el triángulo o el trébol..., a imágenes trifaciales de clara inspiración pagana o composiciones antropomorfas de distinto signo y organización; entre ellas destacan la *Trinidad*, en la que las Tres Personas aparecen representadas iguales, o el llamado *Trono de Gracia* en sus dos versiones: la *Paternitas*, en la que el Padre sostiene al Hijo sobre sus rodillas y la Paloma del Espíritu Santo vuela sobre su cabeza, y la *Compassio Patris*, en la que el Padre sostiene bien a Cristo crucificado, bien a Cristo muerto sobre sus rodillas.

Es bien patente, por otro lado, la asociación de la Virgen a la iconografía trinitaria, como *Templum Trinitatis* ⁸, hecho que ya desde la Alta Edad Media se opera en las artes figurativas. El mejor ejemplo de ello lo constituye sin duda la llamada *Quinidad del Officium Trinitatis de Winchester*, obra realizada entre 1023 y 1035, en la que aparece el Padre con el Hijo a su lado y también la Virgen con el Niño en sus rodillas, con el Espíritu Santo en forma de Paloma sobre su cabeza ⁹. Citemos como ejemplos españoles los magníficos *Arboles de Jessé trinitarios con la Virgen*, del mainel del Pórtico de la Gloria y del claustro de Silos, o el rico conjunto escultórico de *Virgenes abrideras trinitarias* ¹⁰.

Cabe destacar igualmente cómo, ya desde el siglo XI, aparecen compo-

siciones incompletas de la *Trinidad* (Trinidad Binaria) en las que se prescinde de la representación del Espíritu Santo o incluso del Padre sin menoscabo en la evocación de las Tres Personas ¹¹. El arte español ofrece varios ejemplos de ello en obras fundamentalmente del siglo xv; citemos así el grupo escultórico de la Catedral de Jaca, el de Oyarzun (hoy en el Museo de San Telmo de San Sebastián) o el del tímpano de la Puerta del Mirador de la Catedral de Palma de Mallorca ¹².

La miniatura que nos ocupa ofrece un gran interés por aunar en una misma composición las dos variantes citadas anteriormente, es decir la posibilidad de iconografía trinitaria incompleta (en este caso sin el Espíritu Santo) o Trinidad Binaria, y la asociación de la figura de la Virgen al tema trinitario.

Tipológicamente esta composición responde al modelo de *Paternitas*, semejante a la de los tímpanos románicos de las iglesias de San Nicolás de Tudela (Navarra) y de Santo Tomás de Soria; pero en este caso se han invertido los papeles de la Segunda Persona trinitaria. El pintor anónimo prescinde, pues, en esta iconografía de la representación física de dos de las tres Personas de la Trinidad, el Padre y el Espíritu Santo, Personas éstas las más difíciles de acercar al lector. Y sólo con la aparición de la Segunda Persona, hombre como nosotros, bajo sus dos aspectos —“secundum divinitatem” (Padre de su Madre) y “secundum humanitatem” (hijo de mujer)—, consigue expresar con evidente acierto el misterio de la Trinidad ¹³ y crear una nueva iconografía trinitaria que por sus características podría ser llamada “TRINIDAD BINARIA MARIOLÁTRICA” ¹⁴.

Considerando aisladamente la representación de la Virgen Niña sentada sobre las rodillas del Padre, nos encontramos igualmente ante una iconografía de María inédita en las artes figurativas, en la que se la exalta como Hija de su propio Hijo. Esta representación es sumamente interesante al ser la expresión simple y literal de una de las alabanzas mariales que debía ser más difundida por los siglos XIII y XIV, “María, Hija de Tu Hijo”, alabanza cuyo origen literario se encuentra en la Patrística y en la literatura litúrgica medieval ¹⁵, mucho antes de que Dante la pusiera en boca de

San Bernardo, su último guía en el Paraíso de la *Divina Comedia*, o de que Chaucer la utilizara en los *Cuentos de Canterbury* ¹⁶.

Esta iconografía de la Virgen Niña puede recordar a aquella perteneciente al ciclo del *Tránsito de la Virgen*, en la que la figura de Jesucristo adulto recoge en sus brazos el alma de su madre en forma de niña pequeña. Recordemos, por ejemplo, el tímpano del *Tránsito de la Virgen* de la Catedral de León o el desarrollo que este tema tuvo en la escultura alemana del siglo XIV ¹⁷. Pero pienso que nada tiene que ver esta iconografía funeraria del ciclo de la *Vida de la Virgen* con la de *María, Hija de su Hijo*, que he estudiado.

Esta miniatura, cuarta de una página de las 210 que reúne el *Códice Rico de las Cantigas*, en la que se nos presenta a la Madre y al Hijo sonriéndose mutuamente con sus respectivos hijos sobre las rodillas, constituye un magnífico ejemplo de cómo los artistas alfonsíes, además de servir de la iconografía tradicional, expresan al pie de la letra el texto previo que ilustran, haciendo comprensible al lector conceptos tan complejos como el de las distintas naturalezas de Cristo y por ello la doble relación de parentesco entre Cristo y María, sirviéndose de un nuevo repertorio iconográfico, fresco y espontáneo, que caracteriza a esta gran enciclopedia de la España del siglo XIII, y hace de las *Cantigas* una de las obras más importantes del Medioevo europeo.

N O T A S

¹ Las *Cantigas de Loor* son cantigas de alabanza, no narrativas de milagros concretos. También reciben el nombre de «decenales» en función de su colocación en el texto cada diez cantigas narrativas. Este término «de loor» fue establecido por el Marqués de Valmar en su estudio *Cantigas de Alfonso X el Sabio*. Real Academia Española.

² La doctora Ana Domínguez resaltó la importancia de la representación de Alfonso X en las *Cantigas* como trovador de Nuestra Señora, apuntando incluso la posibilidad de un intento de dramatización por parte del Rey. Consultar: «Imágenes de un Rey Trovador de Nuestra Señora (Alfonso X en las Cantigas)». *Actas del XXIV Congreso Internacional de Historia del Arte*. Bolonia, 1979.

Iconografía Evangélica de las Cantigas de Santa María (en prensa). Coloquio Internacional sobre las *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*. Nueva York, 1981.

³ Versión castellana: *Apéndice al Facsímil del Códice Rico de las Cantigas de Alfonso X el Sabio* (Madrid, Edilán, 1979), por el profesor Filgueira Valverde.

⁴ SAN BERNARDO, Homilía II, 1 y 13: Exaltación de María como Madre de Dios y enemiga del demonio. Quien engañó a la primera mujer es engañado por otra mujer, madre de un hijo que es Dios al mismo tiempo. *Obras Completas*, Barcelona, 1942.

SAN BUENAVENTURA, Discurso Mariológico II-4 (Anunciación a la Beata Virgen María). San Buenaventura, recogiendo la frase del *Eclesiastés*, XXIV, 12, «El que a mí me dio el ser descansó en mi tabernáculo», exalta igualmente la idea de María como Madre de Dios y por tanto madre de su propio Padre. Puede sorprender, dada la contemporaneidad de San Buenaventura y el Rey Sabio, el hecho de que sus obras fueran conocidas en la corte castellana en la segunda mitad del siglo XIII. Recordemos sin embargo la presencia en la corte de Alfonso X del franciscano español Juan Gil de Zamora, primer biógrafo de San Buenaventura en su obra *De Viris Illustribus* y autor igualmente del *Liber Mariae*.

⁵ La distinta tipología de los arcos que cobijan a los personajes y el origen pagano del que cobija al demonio, así como de la cúpula que aparece sobre él, abre la posibilidad de ver en esta diferenciación algo buscado, utilizando el arco apuntado gótico para los personajes principales y relegando el uso del de mitra para encuadrar la figura del demonio. Este tema es tratado en la tesis doctoral que, con el título «Composición pictórica en la miniatura del Códice Rico de las Cantigas de Santa María», estoy realizando.

⁶ SAN BUENAVENTURA, *Ob. cit.*, Supra.

Pseudo-Buenaventura, *Speculum Beatae Mariae*. Lect. III. (Citado por E. MÁLE, *L'Art Religieux en France aux XII^{ème} siècle*. Paris, 1958, p. 235).

⁷ Bibliografía general sobre la Iconografía de la Trinidad:

— MÁLE, E., *L'Art Religieux en France aux XIII^{ème} siècle*. Paris, Armand Colin, 1958.

— PAMPLONA, G., *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*. Madrid, C.S.I.C., 1970.

— SCHILLER, G., *Iconography of Christian Art*. Londres, Lund y Humphries, 1971.

— KIRSCHBAUM y otros, *Lexicon der Christlichen Ikonographie*, t. I, «Dreifaltigkeit». Herder, 1971.

— RÉAU, L., *Iconographie de L'Art Chrétien*. Paris, Presses Universitaires de France, 1974.

⁸ SCHILLER, G., *Ob. cit.*, t. I, p. 49.

⁹ KANTOROWITZ, E., *The Qinity of Winchester*. Nueva York, *Art. Bulletin*, 1947.

¹⁰ PAMPLONA, G., *Ob. cit.*, p. 69.

— TRENS, M., *María, Iconografía de la Virgen en el Arte español*. Plus Ultra, 1946, p. 497.

¹¹ Kirschbaum y sus colaboradores, en el *Lexicon der Christlichen Ikonographie* (t. I, «Dreifaltigkeit», pp. 526-36), insisten en que hay ejemplos de iconografía trinitaria en los que no aparecen representados bien el Espíritu Santo, bien el Padre, pero que a pesar de ser iconografías incompletas se representa a la Trinidad en su conjunto.

Recordemos, por ejemplo, la Trinidad de la Biblia de San Benigno de Dijon (siglo XII), en la que no aparece la Tercera Persona, o la miniatura trinitaria de Juan, I de los Evangelios Bernward (siglo XI), en la que no figura el Padre.

¹² PAMPLONA, G., *Ob. cit.*, p. 103.

¹³ RÉAU (*Ob. cit.*, t. II, p. 28) destaca la originalidad de esta doble representación de Dios Hijo en sus dos naturalezas en la Quinidad de Winchester; esta iconografía alfonsí sería pues semejante en este sentido.

¹⁴ RÉAU (*Ibidem*) utiliza el adjetivo «mariolátrica» para hablar de la Trinidad con la Virgen asociada a ella.

- ¹⁵ La alabanza de María, Hija de su Hijo, se deduce claramente de textos como:
- SAN BERNARDO, Homilía II, I: «Pues es a Dios a quien dio a luz».
 - SAN BUENAVENTURA, Discurso Mariológico II, 4: «El que a mí me dio el ser, descansó en mi tabernáculo».
 - ADÁN DE SAN VÍCTOR (siglo XII): «Salve Mater Pietatis
et Totius Trinitatis
Nobile Triclinium».
 - APÓCRIFOS, Evangelio de San Bartolomé II, 4: «Dios te salve Tabernáculo del Altísimo».
- ¹⁶ — DANTE, *Divina Comedia*, Paraíso, Canto XXXIII:
«Virgen Madre, Hija de tu Hijo, la más humilde al par que la más alta de todas las criaturas...»
- CHAUCER, *Cuentos de Canterbury*:
«Thou Maid and Mother, daughter of Thy Son...»
(Tú, Virgen y Madre, Hija de tu Hijo...)
- ¹⁷ Como ejemplo recordemos el bello conjunto escultórico de Cristo, de pie, con el alma de su madre en brazos, obra del siglo XIV que se conserva en el Museo de Stuttgart.

EL ESPIRITU DE EUGENIO HERMOSO EN SU OBRA

POR

BONIFACIO LAZARO LOZANO

SIRVAN estas breves ideas para evocar la memoria del pintor extremeño Eugenio Hermoso, nacido en Frejenal de la Sierra y que este año se cumple el primer centenario de su nacimiento.

Desearía interpretar el mundo espiritual de uno de los artistas más representativos del arte español del siglo xx y más auténtico: Eugenio Hermoso. Fue siempre él, él mismo.

Cruzó las corrientes de los ismos sin que éstas lo arrollaran y sin que las salpicaduras perturbasen la paz de su alma; del amor a su terruño, a su patria chica como solía decirme en aquellas maravillosas tardes pasadas junto a él, en rededor de la camilla que le servía de estudio, de tablero de dibujo, de apoyo para escribir sus poemas...

Conversar con él, oírle, era caminar por su mundo en el que nació y se formó espiritualmente, en ese jardín florido que su alma absorbió. Por donde filtraba la vida que le envolvía. Por eso su obra está nimbada de un halo de profética poesía y fueron sus cuadros flores cogidas en su jardín.

Desde niño vio el mismo mundo que veían los demás, pero su percepción era diferente. Poseía una gracia especial cual era la de amar cuanto sus ojos descubrían. Realizaba sus cuadros sin que su espíritu se perturbara. La mente ordenaba lo que sentía al recrearse enamorado en cuanto contemplaba. Su actitud en el mundo de la creatividad era muy simple: miraba y pintaba. Ya sé que los artistas actúan más o menos de la misma forma, pero lo que él le diferenciaba era su manera de sentir y esto hacía que sus cuadros acusasen un sello tan definido, tan personal que le alejaba de sus contemporáneos.

Subjetivaba la realidad, pintaba lo que sentía y como lo sentía. Al mi-

rar transformaba en una ensoñación poética el mundo y era su otro yo quien ejecutaba su visión filtrada.

Era un hombre sano de cuerpo y espíritu; en su interior no existía tenebrosidad, ni deformación; su obra nos lo dice.

Artista con una gran sensibilidad y cultura, enamorado del arte griego asimiló las grandes enseñanzas de ese Siglo de Oro, así como del Renacimiento.

Pero con anterioridad se había formado en la escuela de la vida, de aquella que él vivía desde su más tierna edad y de la cual había quedado prendado. Unió su sentir con el conocimiento adquirido y de esta fusión fue surgiendo su obra inconfundible.

No necesitó recurrir a excentricidades de cualquier índole para imponerse dentro de su marco siempre tan característico, tan personal.

Pasaban los años, su concepto se iba definiendo, sus últimas obras, que pocos las conocen, alcanzaron altos niveles.

Recuerdo, cuando visitaba su estudio, le pedía algunas veces que me enseñase sus últimos cuadros, casi siempre figuras femeninas, zagalillas cogidas entre las espigas o los cardos, o entre margaritas y amapolas, con la lozanía propia y patrimonio de los bellos campos de Extremadura.

Contemplaba en silencio estas obras, Hermoso me miraba y también a sus cuadros. Sentí como si quisiera descubrir lo que yo veía en ellos.

Salí al encuentro de su pregunta antes que me la hiciese.

“¿A que no sabe, Don Eugenio, qué estoy pensando? En esas cabezas pintadas al fresco o a la cera en los primeros siglos de nuestra era: en el Fayum, Menfis o Pompeya. No son iguales a las cabezas de estos cuadros suyos, pero sin embargo existe cierta conexión, aquella que dice respecto que tiene relación con la cultura mediterránea. Y es que no puede haber continuidad sin tradición. El arte se renueva con sus propias raíces. Si no es así, sobreviene la muerte. A ésta sólo se la vence con el impulso de nuestro hábito vital. Aquella se complace y sacia en la destrucción de la materia, pero el alma se le escapa como el agua entre los dedos de la mano; su huella queda impresa en la obra realizada y huye cuando presente su encadenamiento”.

Es en el alma donde el hombre siente la vida y el anhelo por su libertad creadora. Por eso la obra de Hermoso es un perpetuo canto a la vida, pues la hizo al dictado de como su alma sentía.

Muchas son las veces que me he preguntado: “¿Qué es el alma? ¿No será la fe que intuya la esencia de todo lo creado?”

Con relación a este tema tan apasionante transcribo una enseñanza del sabio indú Jajnavalkia. Le preguntan: “Muéstrame ese ser presente y evidente que es el alma, que está en todo.” Jajnavalkia le contesta: “¡No puedes ver al que ve el ver! ¡No puedes pensar al que piensa el pensar! ¡No puedes comprender al que comprende el comprender! Eso es tu alma que está en todo”.

Hice este inciso, en mi disertación, por emplear repetidas veces la palabra que define este principio vital: el alma.

Hermoso nos lo enseña en su obra. Es la vida, la suya, misión del verdadero artista y nos muestra, nos revela cómo ha vivido su mundo.

Dice Marangoni en su libro *Saber ver* que la obra de arte se engendra en la acción de mirar y no en su ejecución.

En resumen: el artista ha de nacer con un sentido poético de cuanto es vida. La vida que le envuelve irá penetrando en su inconsciente, despensa donde se guardan los tesoros que un día verán la luz para nuestro gozo.

A Hermoso le iniciaron en los rudimentos del dibujo y pintura, lo suficiente para empezar a mostrar cantando el mundo que él tanto amó. Digo cantando porque sus cuadros los presiden las armonías líricas y la estética bucólica ordenada.

Esta fue la fuerza inspiradora en su obra. Me gustaría caminar con ustedes para examinar la evolución del artista a través de su senda. Veríamos cómo de las primeras tonalidades claras pasa a los contrastes de claro-oscuro para volver y mantenerse fiel a su principio de luminosidad.

Me parece esta ruta la que suelen seguir los artistas que no se dejan influenciar por el confusionismo de la metrópoli. El fin es el encuentro con el principio; el intermedio es el tiempo de los ensayos de la comprobación.

La sensibilidad de Hermoso se manifiesta en cualquier faceta que presida su espíritu.

Transcribo aquí un fragmento de su libro *Vida de Eugenio Hermoso* donde se lee: "Paseaba yo por los campos, paseo siempre que voy a mi tierra, abstraído en mis pensamientos, o bien en observación de seres y de cosas a esas horas del atardecer en que parece que el día se queda rendido de cansancio en brazos del ángel del crepúsculo que lo ha de llevar al amplio lecho estrellado de la noche".

Es una imagen propia de un poeta. "El día, fatigado de su labor, es conducido por el ángel del crepúsculo y lo lleva al lecho estrellado de la noche para que descanse". La poesía está en su alma como el ruiseñor en el ramaje. "La pintura debe ser una poesía silenciosa", dice Plutarco. Y es ese canto del ruiseñor que Hermoso transforma en el canto poético del alma en sus diálogos con la naturaleza, con las cosas o con las personas.

Observen cómo pinta los ojos de sus modelos. Yo no sé cómo serían ni eso me importa. Lo que me enamora son esas inmensas ventanas abiertas a la vida a las que se asoman sus almas y ese misterio hace que nuestros ojos no se aparten de ellos.

Hubiera sido interesante conocer la reacción de las modelos cuando se veían pintadas. ¿Cómo relacionarían la idea que tenían de sí mismas con lo que veían en el lienzo? Tal vez pensasen: "Esa soy yo, pero ¿qué veo ahí que no cansa el mirar? En cambio si lo hago al espejo me harto de verme".

¿Qué le respondería el artista? "Tal vez... Lo que te seduce es lo que tú no ves porque lo llevas dentro, en cambio yo que estoy fuera siento tu alma al mirarte. Eso es lo que te prende, por eso te agrada mirarte en el lienzo".

Eso mismo nos ocurre a nosotros, nos fascina sentir que participamos en ese diálogo espiritual con esas figuras pintadas porque a través de ellas Hermoso nos habla de su mensaje desde el silencio del más allá.

Poseía un exquisito espíritu. Hombre comprensivo y delicado con quien era muy grato dialogar, con un elevado concepto de la moral, caminaba por el mundo con la insignia de una conciencia tranquila como corresponde

a quien vivió sin ambiciones materiales y sin dañar a las personas. Consideraba el manifiesto público, en el mundo del arte, una corrupta profanación del mismo. Este no puede canjearse por cheques de ambición.

Fue una vida dedicada al arte que agradecido le premió con la más alta recompensa: visionar la vida con humildad y amor.

En lo más profundo de su alma de artista dudaba: "Yo pinto lo que siento necesidad de plasmar, pero... ¿se sabe cuándo se hace ARTE?" En esta confesión yo veía al verdadero artista. Le contestaba: "Ser artista es sentir, lo demás es oficio que se aprende. El artista vive en un mundo real, pero lo idealiza". Zola, en una frase célebre, dice: "El arte es la naturaleza vista a través de un temperamento". "Un paisaje en un estado de alma", dijo Amiel.

El artista es ante todo un soñador.

Existe arte cuando la comunicación con determinados resortes de nuestra sensibilidad nos hace sentir el vuelo del artista que ha podido evadirse de la esclavitud de la realidad de la vida sin perder contacto con ella.

El espíritu deforma por ser emocional. La razón ordena con lógica y la obra difiere en consecuencia de la idiosincrasia del artista. Pero la obra no debe ser toda emoción, sería incomprendida por su abstracción. Ni toda razón, pues la vida quedaría fosilizada.

El equilibrio hace tensar las cuerdas emocionales haciendo que nuestro espíritu goce no de la realidad, pero sí de ese mundo que trasciende de él.

El éxtasis, el reposo contemplativo, sobreviene al aunarse en nosotros la combinación de los dos elementos de nuestra vida, sin los cuales no existe el placer completo en el espíritu y la materia.

Esta nos recuerda el mundo real, el otro se propaga y nos conduce al mundo soñado. Estas dos fuerzas las vierte el artista en su crisol y como por misteriosa magia surge la obra. En ella nos dará una síntesis de su mundo.

La vida del artista nos fascina invitándonos a penetrar en el misterio de su alma. Es un mundo invisible del que sentimos su existencia que la razón no consigue comprender.

Ese mundo que no vemos, no tocamos, ni entendemos, lo lleva dentro, está en él y le impulsa a realizar.

Se le llama instinto, amor, fe, duende. Potente fuerza que le obliga a consumir y cuando ésta necesita manifestarse para adquirir forma, la conciencia la introduce en la razón para comunicar con el mundo. Después surge la obra, pero sin contrariedad, sin torturar el placer de sentir, que no impida manifestarse llanamente la inteligencia del instinto por una obsesiva preocupación de hacer difícil lo que tan fácil nace. Deja que tu alma exponga su mensaje que siempre será diferente en el verdadero artista.

Tal vez su inteligencia desconozca la senda, pero su inconsciente intuye y le conducirá a lugares que será manantial sugerente para su creación. Este acaso, azar, destino para nuestra razón le llamo instinto del alma, pues conduce al artista a encontrarse.

El arte es un espectáculo vivo que el artista supo encontrar en la naturaleza, en la vida.

Georges Duhamel dice: “El arte te introduce a una vida profunda, apasionante, lírica, es el regalo supremo que los hombres se hacen”.

Bergson: “La naturaleza ha olvidado unir la percepción a lo útil, al interés”.

Yo diría que el arte es un juego en persecución de la belleza y que el arte en la pintura es la unión del alma con el pincel.

Por el sentir profundo de la belleza quiero leerles un fragmento del *Tratado sobre la filosofía del placer*, del filósofo japonés Kaibara Ekiken, de los siglos XVII y XVIII; dice así: “Si abrimos nuestros corazones a la hermosura del cielo, de la tierra y de los millones de cosas creadas, sacaremos de ello una alegría infinita, un placer de que gozaremos sin cesar, día y noche, de manera perfecta. El hombre que encuentra su delicia en esta contemplación se hace poseedor de las montañas y de las corrientes de las aguas, de la luna y de las flores; para gozar de ello no tiene necesidad de adular a otros, no tiene necesidad de gastar un céntimo en estas cosas que no se compran con un tesoro, puede gozar de ellas con contento de su corazón sin agotarlas jamás y aun cuando goce de ellas como si le pertenecieran no se las ve disputar por ningún otro. Es que la hermosura de las

montañas y de los ríos, de la luna y de las flores, no ha sido jamás de nadie”.

Hermoso poseía esta gran virtud. Su desinterés por la vida material. Su dignidad y respeto a su sentir, su amor a la vida a la que fue llamado para honrar el lugar de su nacimiento.

Fue congruente consigo. De la vida tenía un concepto simple. Sus figuras, los asuntos, las composiciones nos lo narran en su natural sencillez. Veía la vida con ingenua pureza y esa disposición le llevaba a dar a sus cuadros esa apariencia decorativa, uno de los encantos que de ellos fluye. Sus tonalidades claras, luminosas enriquecidas por el color. Su culto al dibujo y a la forma dio a su obra la apariencia lírica que la preside.

El amor a su tierra, gracia que recibió al nacer, fue su personalidad, su luz en el caminar por la senda del arte.

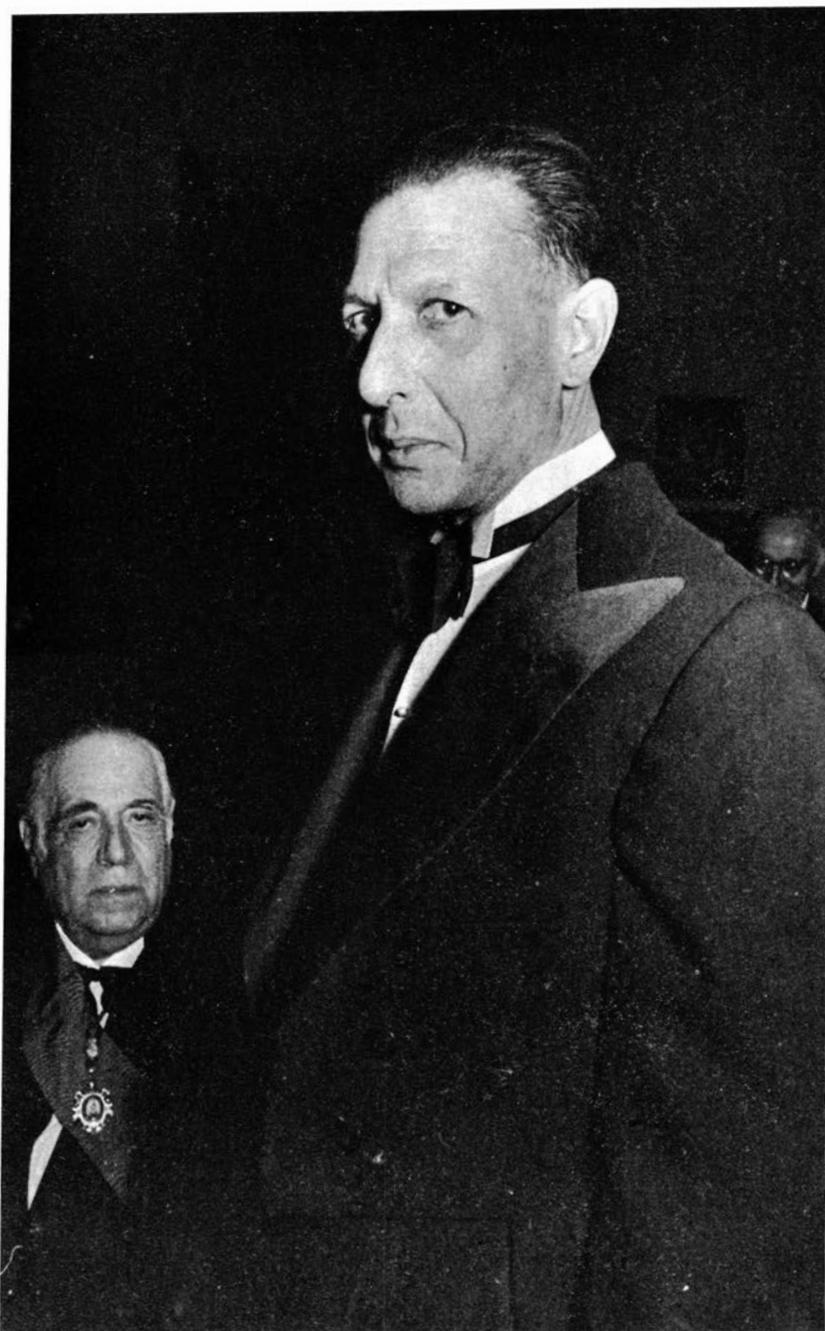
En el mundo del espíritu se crea en la medida que se ama y Hermoso debió amar mucho a su patria chica.

Pretendí pintar un cuadro en el que presidiera su espíritu siempre presente en su obra. Quise hacer, con la huella de su alma que dejó en sus lienzos, un ramillete para coronar su gloria.

Reconozco mi impotencia para plasmar eso de lo que tantas veces hablamos aunque ignoramos qué es. Se nos escapa al conocimiento y sin embargo es donde reside toda la fuerza creativa, lo que hizo que a este gran artista le admirásemos, le respetásemos.

Ahí queda su obra para recuerdo imperecedero, con todo el cariño a su tierra y a la luz que le vieron nacer.

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



EXCMO. SR. D. LUIS MOYA BLANCO
con el EXCMO. SR. D. EUGENIO D'ORS.

EXCELENTISIMO SEÑOR DON LUIS MOYA BLANCO

MEDALLA NÚM. 38

Elegido en 6 de abril de 1953. Ingresó en 15 de noviembre de 1953. Tema de su discurso: “La Geometría de los arquitectos griegos pre-euclidianos”.

Luis Moya Blanco nació en Madrid el 10 de junio de 1904, en el seno de una familia acomodada de cinco hijos. Su padre, Luis Moya Idígoras, Ingeniero de Caminos, era funcionario del Canal de Isabel II, para el que construyó el depósito de Santa Engracia; y estaba casado con Esther Blanco Jaureguiberri, de ascendencia vasca y mejicana.

Luis Moya Blanco queda pronto influenciado por la personalidad de su tío Juan Moya, hermano de su padre, arquitecto y catedrático —de Modelado y Detalles Arquitectónicos— en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Esta admiración le lleva a estudiar la carrera aun en contra tanto de la opinión de su padre como de la de su tío, pues ambos preferían que hubiera ingresado en la Escuela de Caminos. La ascendencia de ambas figuras en la personalidad intelectual de Luis Moya Blanco es notable. Se puede decir que de su padre heredará la pasión y la aptitud para la técnica, la cualidad de gran constructor que también aquél tuvo. Con su tío aprenderá lo que le permita desarrollar tal cualidad, contagiándose de él en el amor a la artesanía y a la sabiduría de los antiguos oficios. Aunque su tío será también una figura a la que él deberá responder: Juan Moya era un arquitecto pesimista que consideraba a la arquitectura de su tiempo —aquella que se desarrolla desde la década final del siglo hasta los años veinte— en

grave decadencia, lo que venía a provocar en él, como profesional, una actitud ecléctica en la que el desencanto no impedía la corrección e incluso la maestría en el oficio. Luis Moya Blanco tomará de su tío el reconocimiento de la decadencia en la arquitectura de sus años jóvenes, pero lejos de él la actitud desencantada y pesimista, huirá del eclecticismo, orientándose a la búsqueda de una arquitectura cierta —la verdadera— que no querrá reconocer en lo moderno y verá encarnada en la tradición clásica española.

Luis Moya Blanco cursa el bachiller con los PP. Marianistas, circunstancia que pesará también notablemente en su vida. Allí recibe la educación católica, ya iniciada por su familia, que tendrá para sí como ideología más propia. Pero además nunca perderá el contacto con la Congregación religiosa, lo que le va a valer, por otra parte y desde el final de la guerra civil hasta el inicio de los setenta, el recibir los encargos de muchos de los edificios que necesitaba aquélla.

Ingresado en la Escuela de Arquitectura en 1921, y después de haberse preparado para ello con su propio tío Juan, de quien volverá a ser alumno en la carrera, recibirá allí los cursos, entre otros, de Flórez, de Lampérez, de Anasagasti, de Muguruza y de López Otero. Entre los compañeros de su pequeña promoción se cuentan Joaquín Vaquero Palacios, Luis Martínez Feduchi y José Manuel Aizpurúa, compartiendo en tal ambiente el interés por conocer la nueva arquitectura europea. (La satisfacción que originara en Luis Moya Blanco debió ser, en todo caso, muy medida, lejana del entusiasmo que, con respecto a Le Corbusier, manifestaba Aizpurúa ya entonces.) Después de ser alumno de Pedro Muguruza —en tercer año— comienza a trabajar en su estudio, donde permanecerá como ayudante, con algunas intermitencias, hasta la guerra .

Con el trabajo fin de carrera —un proyecto de Mausoleo y auditorio para Beethoven en Viena— obtiene el título en 1927. Gana también con él el premio Manuel Aníbal Alvarez, y el proyecto se publica en la revista *Arquitectura Española*, de la Institución Libre de Enseñanza, juntamente con algunos trabajos de restauración arqueológica.

A partir de este momento, y compatibilizándolo con su trabajo en el estudio de Muguruza, Luis Moya Blanco inicia el ejercicio libre de la profesión, en el que atenderá escasos encargos particulares— sólo uno construido— y se presentará a numerosos concursos. Especializado en el diseño y cálculo de hormigón armado por influencia de su padre, desarrollará este tipo de trabajo en el estudio de Muguruza. Una tal especialización le llevará a publicar algún texto sobre este campo, o a trabajos, por ejemplo, como el de emplearse como arquitecto de la contrata en la obra del edificio Capitol.

En 1928 obtiene el segundo premio en el concurso para un Dispensario Antituberculoso y Antivenéreo en Palencia, y en 1929 se presenta, conjuntamente con Joaquín Vaquero, al concurso para el Faro a la Memoria de Cristóbal Colón en la República Dominicana, en el que queda seleccionado el trabajo para la segunda fase. La entrega del proyecto en esta segunda fase, que les valdrá el tercer premio (1932), da motivo a un viaje por América que permite a Luis Moya Blanco conocer Centroamérica, Estados Unidos, Méjico —donde visitará las ruinas aztecas—, etc.

En otro orden de cosas, Luis Moya Blanco pertenece a una familia monárquica, ligada incluso a la Corona por lazos profesionales, por lo que votará a la Monarquía en las municipales que la derribaron. Nunca intervendrá, sin embargo, en política activa durante el período republicano, ni pertenecerá a ningún partido o asociación política. Por el contrario, Luis Moya Blanco es hombre atento al fuerte acento cultural y polémico de la época, que se manifiesta en el Madrid de entonces. Inicia lo que será su buena biblioteca, en la que tendrán cabida tanto viejos tratados clásicos como la revista *A. C.*, de la que es suscriptor. Prueba de la atención, y hasta participación, en los intereses arquitectónicos nuevos fue su nombramiento como jurado, conjuntamente con Blanco Soler y Luis Lacasa, en el Concurso de Vivienda Mínima organizado por Fernando García Mercadal.

En 1932 concursa, conjuntamente con el escultor Enrique Pérez Comendador, al Monumento de Pablo Iglesias. En 1933 obtiene un accésit en el IV Concurso Nacional de Arquitectura para el Museo de Arte Moderno en Madrid.

En 1934 contrae matrimonio con Concepción Pérez Masegosa.

En 1935 gana el primer premio en el Concurso del edificio para Hogar-Escuela de Huérfanos de Correos, y también en el V Concurso Nacional de Arquitectura para un Museo del Coche y del arte popular.

Habiendo sido ayudante de su tío Juan, en 1936 gana por oposición la Cátedra de Composición I en la Escuela de Arquitectura de Madrid. (Se trata de una asignatura del nuevo plan y no la impartirá ya hasta después de la guerra civil.)

Al iniciarse ésta, Luis Moya Blanco se encuentra en Madrid, donde permanece, siendo luego detenido y encarcelado en la Checa de Santa Isabel. Puesto en libertad por la inexistencia de antecedentes políticos, ingresa en la C.N.T. con ayuda de unos falangistas. Encuadrado en el Sindicato metalúrgico con su propia especialidad —arquitecto—, proyecta y dirige pequeñas obras de conservación y protección en edificios y talleres. Asiste a algunas reuniones con otros arquitectos, también encuadrados en C.N.T., como Bidagor, Bravo, Méndez, González Edo, De Miguel... De entre sus conversaciones y trabajos saldrán algunas de las ideas plasmadas luego en el Plan de Madrid de 1941, siendo ya Bidagor la opinión más autorizada. Por otro lado, y con la pequeña colaboración de Laviada, Luis Moya Blanco dibuja el *Sueño arquitectónico para una Exaltación Nacional*. También dibuja la colección de *Grandes Conjuntos Urbanos*.

Finalizada la guerra, se incorpora a la Escuela como catedrático, ingresa como arquitecto al servicio de la Dirección General de Arquitectura que desempeña Pedro Muguruza, su maestro y antiguo jefe, y es confirmado como arquitecto conservador de la Biblioteca Nacional.

Para la Dirección General de Arquitectura realiza distintas obras, formando parte de la Oficina Técnica de la Junta de Reconstrucción de Madrid que, dirigida por Bidagor, elabora el Plan General de Ordenación Urbana de 1941. Dirigió los anteproyectos de poblados del Tercio y del Terol (1941), realizados por un equipo de ocho arquitectos, aunque no llegó a pertenecer a la Comisaría de Ordenación Urbana.

En 1943 gana, con E. Huidobro, M. Thomas y R. Moya, el Primer Premio para la Gran Cruz del Monumento Nacional de los Caídos, que, como es bien sabido, no se construye según su propuesta.

En 1945 inicia el proyecto para la Iglesia Parroquial de San Agustín. En 1946, con E. Huidobro, P. R. de la Puente y R. Moya, el de la Universidad Laboral de Gijón. En 1947, con De la Puente y R. Moya, el correspondiente a la Fundación San José de Zamora.

En 1947 la Dirección General de Arquitectura publica su libro *Bóvedas tabicadas*.

Fue miembro de la Academia Breve de Eugenio d'Ors, en cuyo seno pronuncia la conferencia *La Arquitectura Cortés* (1946). Cuando es elegido, en 1953, Académico de Bellas Artes de San Fernando, d'Ors contestará a su discurso de ingreso, recibiendo al nuevo miembro y evidenciando la cierta afinidad y la admiración mutua. Luis Moya Blanco tendrá en gran estima la amistad y el magisterio intelectual de Eugenio d'Ors, de gran influencia sobre su interés en la restauración de la tradición clásica. A la muerte del maestro, Luis Moya Blanco glosó su figura en el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*.

En 1953 concursa por invitación, y conjuntamente con Joaquín Vaquero, al Concurso de la Catedral de San Salvador, invitación que da prueba del impacto que tuvo en su día el proyecto de ambos para el Faro de Colón.

De 1960 a 1963 fue redactor-jefe de la revista *Arquitectura* del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, siendo su director Carlos de Miguel.

De 1963 a 1966 desempeña la dirección de la Escuela de Arquitectura de Madrid, sucediendo a Pascual Bravo Sanfelú, y ocupando la Cátedra de Proyectos V, según era costumbre si el director era catedrático de la línea específica. En 1970 pasa a la situación de supernumerario, jubilándose en 1974 y encargándose de Estética y Composición en la Escuela de Arquitectura de la Universidad privada de Navarra, donde continúa trabajando.

Aunque con poca intensidad, sigue también trabajando profesionalmente en Madrid.

LISTA DE PROYECTOS Y OBRAS, Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE LOS MISMOS

1927. Proyecto fin de carrera: Mausoleo para Beethoven en Viena; prof. López Otero. Premio Manuel Aníbal Álvarez. Publicado en *Arquitectura Española*, año VI, enero-marzo de 1928. Planos y memoria.
1928. Proyecto para el Concurso de un dispensario antituberculoso y antivenéreo en Palencia. Segundo Premio. Publicado (sin plantas) en *Arquitectura*, noviembre de 1928.
- 1929-1932. Proyecto para el Concurso de Faro a la memoria de Cristóbal Colón en la República Dominicana. Con Joaquín Vaquero Palacios. 1.ª fase. Seleccionados para la segunda. Publicado en *Arquitectura*, junio de 1929.

- 2.ª fase. Tercer premio. Publicado en *Arquitectura*, abril de 1932. Con artículo de los autores sobre el concurso y con otros trabajos del mismo.
Reproducido en *Nueva Forma*, 68, sept. de 1971. En *Arquitectura*, 128, agosto de 1969. En *Arquitectura*, 189, sept. de 1974.
1930. Proyecto de Hotel en la Avenida de Eduardo Dato. Con José María Irazusta. No realizado.
1932. Proyecto para el Concurso de Monumento a Pablo Iglesias. Con el escultor Enrique Pérez Comendador. Publicado en *Arquitectura*, sept.-oct. de 1932. Reproducido en *Nueva Forma*, 68, sept. de 1971.
Ampliación de la vivienda del señor Lamarque en Luarca (Asturias).
1933. Proyecto de ampliación del Colegio de Nuestra Señora del Pilar. No realizado.
Proyecto para el IV Concurso Nacional de Arquitectura, Museo de Arte Moderno en Madrid. Accésit. Publicado en *Arquitectura*, sept. de 1933. Reproducido en *Nueva Forma*, 68, sept. de 1971.
Proyecto para el Concurso de la Escuela Elemental de Trabajo en Avila.
Proyecto para el Concurso de Instituto de Enseñanza Media en Cartagena. Con Vicente Eced.
1935. Proyecto para el Concurso de edificio destinado a Hogar-Escuela de Huérfanos de Correos. Primer Premio. Publicado en *Arquitectura*, marzo-abril de 1935. No realizado.
Proyecto para el V Concurso Nacional de Arquitectura, Museo del Coche y del Arte Popular. Primer Premio. Publicado en *Arquitectura*, julio de 1935, con un comentario de P. Muguruza. No realizado.
Proyecto de cine Pacífico en la calle Granada, 19. No realizado.
Proyecto para el Concurso de Grupo Parroquial en la Carretera de Aragón. No realizado.
Proyecto para el Concurso de Grupo Parroquial en Tetuán de las Victorias. No realizado.
Proyecto para la fundación Santa Ana y San Rafael. No realizado.
1936. Proyecto para el Concurso de la Facultad de Ciencias de Oviedo.
- De fecha desconocida, pero anterior a la guerra civil:
Anteproyecto de Universidad en San Salvador. Con Joaquín Vaquero (hacia 1932).
Anteproyecto de Teatro. Con Emilio Moya (hacia 1933-34).

- 1937-1938. Proyecto de *Sueño Arquitectónico para una Exaltación Nacional*. Con Manuel Laviada y el Vizconde de Uzqueta. Publicado en *Vértice*, septiembre de 1940. En *Arquitectura*, 64, abril de 1964. En *Arquitectura*, 199, marzo-abril de 1976. En el Catálogo de la exposición *Arquitectura para después de una guerra. 1939-1949*, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1977.
1940. Anteproyecto para el Concurso de la Iglesia Parroquial de San Francisco en Santander. Con E. Huidobro.
- 1940-1942. Proyecto de edificio para Archivos, Bibliotecas y Museos en Málaga. Realizado sin su intervención.
1941. Anteproyectos de Poblados en los Barrios del Tercio y del Cerro de Palomeras, Madrid. Con E. Huidobro, L. Díaz-Guerra, R. Avendaño, C. Bailly, J. Tamés, R. Moya y E. García Hormaechea. Publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura*, 10-11, 1942.
 Proyecto de ampliación y reforma del Teatro Real. Con Diego Méndez. Realización a partir de 1946. Publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura*, 10-11, 1942.
 Reconstrucción del Hospital de la Mutual del Clero, Madrid. Con Ramiro Moya. Publicado parcialmente en: Luis Moya, *Bóvedas Tabicadas*, Madrid, 1947.
1942. Edificio destinado a Museo de América. Con Luis Martínez Feduchi. Construido a partir de 1944. Publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura*, 24, 1943. Y en *Bóvedas Tabicadas*, cit.
 Proyecto de Monumento a los Caídos en Zaragoza. Con Laviada, escultor; E. Huidobro y R. Moya. Primer Premio en el Concurso.
 Casas abovedadas para la Dirección General de Arquitectura en Usera, Madrid. Publicadas en la *Revista Nacional de Arquitectura*, 14, 1943. Y en *Bóvedas Tabicadas*, cit.
- 1942-1944. Escolasticado para los PP. Marianistas de Carabanchel Alto, Madrid. Publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura*, 39, 1945. En *Bóvedas Tabicadas*, cit. En el Catálogo de la exposición *Arquitectura para después de una guerra. 1939-1949*, cit.
1943. Anteproyecto para el Concurso de la Gran Cruz del Monumento Nacional a los Caídos. Primer Premio. Con Enrique Huidobro y Manuel Thomas. Publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura*, 18-19, 1943. No realizado.
 Proyecto para el Concurso de edificios sanitarios para la Diputación de Valla-

- dolid. Con E. Huidobro. Publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura*, 13, 1943. No realizado.
- 1943-1945. Reconstrucción de la Iglesia de Manzanares, Ciudad Real. Con Pedro Muguruza y E. Huidobro. Publicado parcialmente en *Bóvedas Tabicadas*, cit.
1943. Proyecto de edificio para el Archivo de Simancas en Valladolid. No realizado. Reforma y estudio de la iluminación natural en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.
Reforma de edificio para Museo de Artes Decorativas, en Madrid.
- 1943-1944. Proyecto de Edificio de Viviendas en Lagasca, 90, Madrid, con Pedro Méndez.
1943. Proyecto de edificio docente para la Fundación Santa Ana y San Rafael.
1945. Reconstrucción de la Iglesia de San Pedro de la Mutual del Clero. Con Ramiro Moya y Luis García Palencia. Publicada parcialmente en *Bóvedas Tabicadas*, cit.
Reforma del edificio de General Oraa, 39, para dispensario de Puericultura.
Anteproyecto para el Concurso de Edificio de Aduanas en Vigo. Con Ricardo Magdalena.
Panteón para Religiosos Marianistas en Carabanchel.
- 1945-1951-1955-1959. Proyecto de Iglesia Parroquial de San Agustín en la calle de Joaquín Costa. Publicada en *Bóvedas Tabicadas*, cit. (proyecto primitivo desechado y proyecto primero aceptado). En *Informes de la Construcción*, 19, marzo 1950. En *Arquitectura*, 64, 1964. En el Catálogo de la exposición *Arquitectura para después de una guerra. 1939-1949*, cit.
- 1946-1956. Proyecto de la Universidad Laboral de Gijón. Proyecto primitivo con E. Huidobro, R. Moya y Pedro R. de la Puente. Proyecto reformado, con los dos últimos. Publicada parcialmente en la *Revista Nacional de Arquitectura*, 168, dic. de 1955. Con «*Sesión de Crítica de Arquitectura*», ponente Luis Moya. Nota y axonometría en *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, septiembre de 1948. Plano, fotos y elenco de colaboradores: Antón Capitel, «La Universidad Laboral de Gijón o el poder de las arquitecturas», *Arquitectura bis*, 12, marzo de 1976.
- 1947-1953. Proyecto de edificio para la Fundación San José de Zamora. Con R. Moya y Pedro R. de la Puente. Publicada en la *Revista Nacional de Arquitectura*, 161, mayo de 1955. Capilla en la *Revista Nacional de Arquitectura*, 151-

- 52, julio-agos. de 1954. Residencia para las Religiosas Clarisas en *Revista Nacional de Arquitectura*, *ibid.*
- Edificio de viviendas en General Pardiñas, 74, Madrid.
1948. Casa para Don Alvaro Ozores en Ciudad Puerta de Hierro, Madrid.
- 1949-1953. Edificio de viviendas protegidas para sacerdotes en Rodríguez San Pedro, Madrid. Con Ramiro Moya.
1950. Proyecto de Estación de Servicio en Embajadores, 103, Madrid.
Ampliación de la Fundación Santa Ana y San Rafael, en Doctor Esquerdo, Madrid.
1953. Anteproyecto del Concurso para la Catedral de San Salvador. Con Joaquín Vaquero Palacios. Publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura*, 151-152, julio-agosto de 1954.
Proyecto de Monumento a Manolete en Córdoba. Concurso. Con Manuel Alvarez Laviada, escultor. Seleccionado en la primera y segunda fase. Publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura*, 142, oct. 1953.
1954. Proyecto de Talleres «B.K.» en Canillejas, Madrid. No realizado.
- 1954-1957. Edificio de viviendas en Pedro de Valdivia, 8, Madrid.
1955. Terminación del dispensario de Cardiología en Buen Suceso, 19, Madrid.
1956. Casa en la finca de «Cantos Negros», Torrelodones.
- 1956-1962. Iglesia Parroquial en Torrelavega, Santander.
1959. Anteproyecto de conjunto religioso y docente para los PP. Marianistas en Carabanchel Alto. Terrenos del Escolasticado. Madrid.
- 1959-1960. Nuevo Pabellón para el Colegio de Nuestra Señora del Pilar, en General Mola/Don Ramón de la Cruz/Castelló, Madrid.
- 1959-1960. Capilla para el Colegio de Santa María del Pilar, con J. A. Domínguez Salazar. Publicada en *Arquitectura*, 17, mayo de 1960. En *Arquitectura*, 23, noviembre de 1960. En *Informes de la Construcción*, 173, agost.-sept. de 1965. En *ARA*, 13, julio de 1967.
- 1959-1960. Colegio de Santa María del Pilar en el Barrio del Niño Jesús, Madrid.
Con J. A. Domínguez Salazar.

1960. Pabellones escolares abovedados para los PP. Marianistas en Carabanchel Alto, Madrid.
1963. Colegio Mayor Chaminade en la Ciudad Universitaria de Madrid.
Anteproyecto para el Concurso de Pabellón de España en la Feria de Nueva York. Publicado —un dibujo— en *Arquitectura*, 52, abril de 1963.
- 1965-1966. Edificio para la editorial S. M. de los PP. Marianistas, General Tabanera, 39, Carabanchel Alto, Madrid.
- 1966-1969. Proyecto de Centro Parroquial para los PP. Marianistas en Carabanchel Alto, Madrid.
1967. Pabellones Escolares para los PP. Marianistas en Carabanchel Alto, Madrid.
Colegio de Enseñanza Media para los PP. Marianistas en Ciudad Real.
- 1970-1971. Centro Parroquial de Nuestra Señora de la Araucana en la calle de Puerto Rico.
- 1976-1979. Obra de acondicionamiento de Aire en el Museo del Prado de Madrid.
(En realización.)

Obras de la Biblioteca Nacional

Arquitecto conservador del edificio desde agosto de 1930, realiza innumerables obras de reforma, adaptación, entretenimiento, mejora y ampliación. Entre ellas, por ejemplo:

1958. Proyecto de tres salas alrededor de nuevos patios en la crujía sur.
1959. Ampliación de depósitos de libros (tres fases).
1960. Decoración de salas de exposición de planta baja y sótano de la crujía norte.
1961. Ordenación de la entrada y circulación interior.
Nuevas instalaciones y acondicionamientos.
1965. Depósitos, salas, depósito blindado, ampliación de salas de trabajo, nuevo acceso a la planta principal por el jardín, locales del servicio de canje internacional.

BIBLIOGRAFÍA DE TEXTOS ESCRITOS Y DE TRABAJOS NO PROYECTUALES
DE LUIS MOYA BLANCO.

- «Capilla de Nuestra Señora de la Portería, obra del arquitecto Pedro de Ribera». Planos y restauración, *Arquitectura Española*, año VI, 1928.
- «Las vigas vierendel», *Arquitectura*, oct. de 1928.
- «Fachada de la Iglesia de Santa Teresa de Avila», *Arquitectura*, oct. de 1929.
- «Concurso de Faro a la memoria de Cristóbal Colón en la República Dominicana», texto, con Joaquín Vaquero, *Arquitectura*, abril de 1932.
- «Notas sobre la iluminación natural en los Museos de Pintura», *Arte Español, Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, 1934.
- «Orientaciones de la arquitectura en Madrid», *Reconstrucción*, dic. de 1940.
- «Las ideas en la arquitectura actual», *Fondo y Forma*, feb. de 1944.
- «La columna salomónica», presentación del tema en el libro *El arquitecto práctico*, de Don Antonio Plo y Camín, Madrid, 1973. *Fondo y Forma*, feb. de 1944.
- «El templo de Salomón», revista *Estilo*, año I, núm. 1.
- «Las medidas castellanas en las reglas del trazado. Félix Sancho de Sopranis», *Revista Nacional de Arquitectura*, 49-50, ene.-feb. de 1946.
- «La arquitectura cortés», conferencia en la Academia Breve, *Revista Nacional de Arquitectura*, 56-57, agos.-sept. de 1946.
- Bóvedas Tabicadas*, Dirección General de Arquitectura, Madrid, 1947.
- «Bóvedas Tabicadas», extracto del libro en el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, vol. II, núm. 2, marzo de 1947.
- «Regularización de medidas», *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, volumen II, núm. 5, dic. de 1947.
- «Historia de las obras del Teatro Real», con Diego Méndez, *Revista Nacional de Arquitectura*, 79, julio de 1948.
- «La obra arquitectónica del orfanato minero de Gijón», Publicaciones de la Fundación José Antonio Girón, Gijón, 1948.
- «Grandes conjuntos urbanos», con planos del autor, *Revista Nacional de Arquitectura*, 87, marzo de 1949.
- La liturgia en el planteamiento y composición del templo moderno* (conferencia), Madrid, agos. de 1949, Real Congregación de Arquitectos.
- «El vestíbulo del Palacio Imperial en Roma», *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, sept. de 1949.

- «Datos sobre la composición arquitectónica de la Grecia clásica», *Revista Nacional de Arquitectura*, 97, enero de 1950.
- «Frank Lloyd Wright», *Revista Nacional de Arquitectura*, 99, feb. de 1950.
- «Comentario al proyecto de Enrique Lantero y Damián Galmés sobre urbanización en Mallorca», *Revista Nacional de Arquitectura*, 101, mayo de 1950.
- «Tradicionalistas, funcionalistas y otros» (1.ª y 2.ª partes), *Revista Nacional de Arquitectura*, 102, junio de 1950, y 103, julio de 1950.
- «Detalles de carpintería y ventanas», *Revista Nacional de Arquitectura*, 107, noviembre de 1950.
- «El edificio de las Naciones Unidas» (Ponencia en la Sesión de Crítica de Arquitectura), *Revista Nacional de Arquitectura*, 109, 1951.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura* sobre «El Ministerio del Aire, de Luis Gutiérrez Soto» (ponente, Chueca), *Revista Nacional de Arquitectura*, 112, abril de 1951.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura* sobre «Estación Términi en Roma» (ponente, Aburto), *Revista Nacional de Arquitectura*, 113, mayo de 1951.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura* sobre «Los proyectos de la basílica de Aránzazu y de la basílica de la Merced, de Saenz de Oíza y Laorga» (ponente, Cabrero), *Revista Nacional de Arquitectura*, 114, junio de 1951.
- «La próxima Bienal hispano-americana», opinión pedida por la Dirección General a los arquitectos sobre la futura organización. Respuesta de Luis Moya, *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, 1952, 2.º trim.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura* sobre «La Arquitectura y el paisaje» (ponente, De la Sota), *Revista Nacional de Arquitectura*, 128, 1952.
- Madrid, Escenario de España*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1952.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura* sobre «Cosas de las calles» (ponente, Carlos de Miguel), *Revista Nacional de Arquitectura*, 134, feb. de 1953.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura* sobre «La Arquitectura Contemporánea en España» (ponente, Anibal Alvarez), *Revista Nacional de Arquitectura*, 143, nov. de 1953.
- «La Geometría de los arquitectos griegos pre-euclidianos», discurso leído por el señor Don Luis Moya el día 15 de noviembre de 1953, con motivo de su recepción, y contestación del Excmo. Sr. D. Eugenio d'Ors. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1953.

- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura* sobre la «I Feria Internacional del Campo» (ponente, José María Muguruza), *Revista Nacional de Arquitectura*, 145, enero de 1954.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura* sobre «El Instituto Nacional de Investigaciones Agronómicas, de José de Azpiroz», *Revista Nacional de Arquitectura*, 148, abril de 1954.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura* sobre «Defensa del ladrillo», *Revista Nacional de Arquitectura*, 150, junio de 1954.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura* sobre «Museo de Arte Contemporáneo, de Ramón Vázquez Molezún, Premio Nacional de Arquitectura», *Revista Nacional de Arquitectura*, 154, oct. de 1954.
- «Eugenio d'Ors», *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, tercer trimestre, 1954.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura* sobre «La capilla en el Camino de Santiago, de Saenz de Oíza y Romani», *Revista Nacional de Arquitectura*, 161, mayo de 1955.
- «La Universidad Laboral de Gijón» (ponencia en la *Sesión de Crítica de Arquitectura*), *Revista Nacional de Arquitectura*, 168, 1955.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura* sobre «La Embajada de los Estados Unidos en Madrid», *Revista Nacional de Arquitectura*, 161, 1955.
- Escrito a propósito de la Fundación San José en Zamora, *Revista Nacional de Arquitectura*, 161, mayo de 1955.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura* sobre «La pintura en el techo del Teatro Real» (ponente, Carlos Lara, pintor), *Revista Nacional de Arquitectura*, 170, feb. de 1956.
- «Coordinación Modular», *Revista Nacional de Arquitectura*, 187, julio de 1957. Y en *The European productivity agency of the organization for European Economic co-operation*, París, 1956.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura* sobre «Plazas» (ponente, José Luis Picardo), *Revista Nacional de Arquitectura*, 181, enero de 1957.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura* sobre «Crítica de las Sesiones de Crítica», *Revista Nacional de Arquitectura*, 176-77, agos.-sept. de 1956.
- «Observaciones sobre el Concurso de la basílica de Siracusa (Luis Moya, miembro del Jurado)», *Revista Nacional de Arquitectura*, 189, sept. de 1957.
- «Teodoro de Anasagasti», *Revista Nacional de Arquitectura*, 191, nov. de 1957.
- «Sobre la edad de los arquitectos», *Revista Nacional de Arquitectura*, 192, dic. de 1957.

- «Le Corbusier» (ponencia de la *Sesión de Crítica de Arquitectura*), *Revista Nacional de Arquitectura*, 199, julio de 1958.
- «Un trozo de muralla en Palma de Mallorca», dictamen del 22 de diciembre de 1958 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Academia*, núm. 9, segundo semestre de 1959.
- «El templo parroquial de San Antonio de la Florida», dictamen del 11 de mayo de 1959 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Academia*, número 9, segundo semestre de 1959.
- «Félix Candela», *Arquitectura*, 10, oct. de 1959.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura* sobre «La Ciudad Lineal», *Arquitectura*, 11, nov. de 1959.
- «Alvar Aalto y nosotros», *Arquitectura*, 1, ene. de 1960.
- «La arquitectura religiosa contemporánea en España», *Fede e Arte*, año VII, núm. 2, abril-junio de 1960.
- «El afeitado de los toros y otros afeitados», *Arquitectura*, 20, agos. de 1960.
- «Tensiones personales, hormigón pretensado y fuego» (comentario a un artículo de *Architectural Forum*), *Arquitectura*, 22, oct. de 1960.
- «Cariátides y abstracción», *Arquitectura*, 24, dic. de 1960.
- «Cuenca, Iglesia Parroquial de San Esteban. La exposición de anteproyectos», *Arquitectura*, 25, enero de 1961.
- «La crisis del teatro» (comentario a un artículo de *Architectural Forum*), *Arquitectura*, 26, feb. de 1961.
- Texto de réplica y complemento a: *Para una localización de la arquitectura española de posguerra*, de Antonio Fernández Alba, *Arquitectura*, 26, feb. de 1961.
- «El hospital-hospicio de Oviedo», dictamen de 30 de enero de 1961 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Academia*, 12, primer semestre de 1961.
- «Panorama de la arquitectura en el 1960», *Arquitectura*, 30, junio de 1961.
- «La calle de Serrano», *Arquitectura*, 32, agos. de 1961.
- «Petición de una verdadera historia de la arquitectura», *Arquitectura*, 33, septiembre de 1961.
- «Eero Saarinem» (comentario por su muerte), *Arquitectura*, 35, nov. de 1961.
- «La Cibeles» (y otros lugares de Madrid), *Arquitectura*, 37, ene. de 1962.
- Comentario al artículo de Coderch *No son genios lo que necesitamos ahora*, *Arquitectura*, 38, feb. de 1962.
- Intervención en el coloquio sobre el *ostensorio* diseñado por José Luis Alonso Coomonte, *Arquitectura*, 41, mayo de 1962.
- «La inquietud entra en la escena del urbanismo americano», *Arquitectura*, 42, junio de 1962.

- «La conservación de las obras de arquitectura», *Arquitectura*, 42, junio de 1962.
- «Equilibrios estéticos», *Arquitectura*, 43, julio de 1962.
- «Tipificación en edificios industriales» (comentario al *Baumeister*, abril de 1962), *Arquitectura*, 45, sept. de 1962.
- «Vida humana y vida de laboratorio», *Arquitectura*, 46, oct. de 1962.
- «La catedral de Coventry y Reyner Banham», *Arquitectura*, 46, oct. de 1962.
- «Arquitectura de la lluvia», *Arquitectura*, 46, oct. de 1962.
- «Arquitectura y esquizofrenia», *Arquitectura*, 47, nov. de 1962.
- Caracteres peculiares de la composición arquitectónica de El Escorial*, en la obra sobre el Monasterio publicada por la Editorial del Patrimonio Nacional, Madrid, 1963, tomo 2, pp. 155 a 180.
- Comentario a la muerte de Modesto López Otero, *Arquitectura*, 49, enero de 1963.
- «Sobre las oposiciones para dos plazas de pensionados en la Academia Española de Bellas Artes en Roma», *Arquitectura*, 59, feb. de 1963.
- «Notas sobre Borromini en su tercer centenario», *Goya*, 82.
- Comentario al libro *Construcciones escolares*, del Ministerio de Educación, *Arquitectura*, 51, marzo de 1963.
- «Casas para los viejos», *Arquitectura*, 51, marzo de 1963.
- Comentario sobre la *Iglesia Catedral de Coventry* (Diálogo entre Luis Moya y Francisco de Inza), *Arquitectura*, 52, abril de 1963.
- «El arco de Arévalo», *Arquitectura*, 52, abril de 1963.
- «Coloquios sobre iglesias», de Luis Moya y otros, *Arquitectura*, 52, abril de 1963.
- Intervención en el coloquio *Laguardia, pueblo manchego*, *Arquitectura*, 53, mayo de 1963.
- «La composición arquitectónica de El Escorial», *Arquitectura*, 56, agosto de 1963.
- Comentario al artículo de Rafael Moneo *Sobre un intento de reforma didáctica*, en *Arquitectura*, 61, enero de 1964.
- «La arquitectura al servicio de la comunidad cristiana», *Fede e Arte*, núm. 2, abril-junio de 1966.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura* sobre «Madrid, los arquitectos y el azar» (ponente, Camilo José Cela), *Arquitectura*, 98, feb. de 1967.
- «Felipe II», *Arquitectura*, 99, marzo de 1967.
- «Madrid. Edificios singulares del barrio de Alfonso XII», *Arquitectura*, 100, abril de 1967.
- Intervención en la *Sesión de Crítica de Arquitectura* sobre el «Edificio Girasol de J. A. Coderch», revista *Arquitectura*, 107, noviembre de 1967.

- «Idea sobre un genio en la edad juvenil» (sobre J. M. Aizpurúa), *Nueva Forma*, 40, mayo de 1969.
- «El palacio de Villahermosa en Madrid», dictamen de 10 de marzo de 1969 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Academia*, 31, segundo semestre de 1970.
- «El Hospital General de Atocha en Madrid», dictamen de 10 de marzo de 1969 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Academia*, 31, segundo semestre de 1970.
- «Palacio y jardines de Boadilla del Monte, Madrid», dictamen de 6 de octubre de 1969 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Academia*, 31, segundo semestre de 1970.
- El código expresivo en la arquitectura actual*, publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona, 1971.
- Ideas en la arquitectura madrileña de la época de Napoleón*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1971.
- «La opinión de un miembro de la Academia sobre las dos maneras de composición en la Mezquita de Córdoba», *Arquitectura*, 168, dic. de 1972.
- «Las Escuelas Pías de San Antón, en Madrid», dictamen del 4 de julio de 1974 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Academia*, 39, segundo trimestre de 1974.
- Más «leña al fuego» en la discusión sobre el Viaducto*, dentro del Catálogo de la exposición *El Viaducto y lo demás*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, octubre de 1974.
- «Recuerdo de Don Ventura Rodríguez», en el libro *Madrid, plazas y plazuelas*, de Carlos de Miguel, Madrid, 1976, cit., pp. 111-121.
- «El Salón del Prado», en el libro *Madrid, plazas y plazuelas*, de Carlos de Miguel, cit., pp. 111-121.
- «Concurso de opiniones sobre el Concurso de Anteproyectos para la nueva sede social en Sevilla del C.O.A.A.O.B.», opinión de Luis Moya, *Arquitecturas bis*, 17-18, julio-septiembre de 1977.
- «Sobre el sentido de la arquitectura clásica», en *Tres conferencias de arquitectura*, publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1978.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LUIS MOYA BLANCO Y SU OBRA

Andrés Calzada, *Historia de la arquitectura española* (que incluye, de A. Cirici Pelliger, *El siglo XX*), Ed. Labor, Barcelona-Madrid, 1949, 2.ª ed., pp. 426 y 429.

- Manuel Thomas, *Estudio del zuncho-estribo de la bóveda de planta elíptica y arcos entrecruzados de la Iglesia de San Agustín, según el proyecto de Luis Moya Blanco*, Informes de la Construcción, 19, marzo de 1950.
- La Universidad Laboral de Somió, en Gijón (Asturias). Una obra inspirada en la política social de F. Franco*, Fundación José Antonio Girón, Gijón, 1951.
- Reseña de la elección de Luis Moya como Académico de Bellas Artes, *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, 1952, tercer trimestre.
- Dos décadas. 1941-1951*. Comisaría Nacional del Paro, Madrid, 1952.
- Reseña y preámbulo al discurso de ingreso de Luis Moya como Académico de Bellas Artes, *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, 1953, cuarto trimestre.
- Universidad Laboral de Gijón*, Fundación José Antonio Girón, Gijón, mayo de 1954.
- Universidades Laborales de España*, Secretaría General Técnica del Ministerio de Trabajo, Madrid, 1959.
- Carlos Flores, *Arquitectura española contemporánea*, Ed. Aguilar, Madrid, 1961, p. 205.
- Nota de Carlos de Miguel comentando el nombramiento de Luis Moya como Director de la Escuela de Arquitectura, Madrid, *Arquitectura*, 57, sept. de 1963.
- Antonio Fernández Alba, «Notas para un panorama de la arquitectura contemporánea en España», en *Arquitectura*, 64, abril de 1964, dedicado a *25 años de arquitectura española, 1939-1964*. Documentación gráfica del Sueño, San Agustín, Fundación San José de Zamora y Universidad Laboral de Gijón.
- Rafael Moneo, *Madrid, los últimos 25 años*, Información Comercial Española, febrero de 1967.
- Luis Domenech Girbau, *Arquitectura española contemporánea*, Ed. Brume, 1968. Cita en el prólogo de A. Cirici Pellicier, p. 16.
- Universidades Laborales*, Dirección General de Promoción Social, Madrid, 1971.
- Antonio Fernández Alba, *La crisis de la arquitectura española 1939-1972*, Edicusa, Madrid, 1972, pp. 134, 144-45, 152-53, 160-61.
- Valeriano Bozal, *Historia del Arte en España*, 1972, p. 372.
- Ramón Solís, *Vaquero*, col. Artistas Españoles Contemporáneos, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1973, pp. 21 y 22.
- Antón Capitel, «La Universidad Laboral de Gijón o el poder de las arquitecturas», *Arquitecturas bis*, 12, marzo de 1976.
- Carlos Sambricio, «Por una posible arquitectura falangista», *Arquitectura*, 199, marzo-abril de 1976.
- Víctor Pérez Escolano, «Arte de Estado frente a cultura conservadora», *Arquitectura*, 199, marzo-abril de 1976.

- Daniel Sueiro, *La verdadera historia del Valle de los Caídos*, Ed. Sedmay, Madrid, 1976, pp. 9-10.
- Antón Capitel, *Madrid, los años cuarenta: Ante una moderna Arquitectura*, Catálogo de la Exposición *Arquitectura para después de una guerra. 1939-1949*, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1977.
- Carlos Sambricio, ... *¡que coman república! Introducción a un estudio sobre la Reconstrucción en la España de la posguerra*. Catálogo de la exposición *Arquitectura para después de una guerra. 1939-1949*, Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, Barcelona, 1977.
- Alexandre Cirici Pellicier, *La estética del franquismo*, Ed. Gustavo Gilí, Barcelona, 1977, pp. 115, 118, 137-147.
- Luis Domenech Girbau, *Arquitectura de siempre*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1978, pp. 46, 49, 53-62, 96, 102.

ANTÓN CAPITEL.

EXCELENTISIMO SEÑOR DON ENRIQUE SEGURA

MEDALLA NÚM. 33

Elegido en 27 de enero de 1964. Ingresó en 14 de febrero de 1965. Tema de su discurso: "Consideraciones sobre el retrato en la pintura".

Enrique Segura, sevillano de nacimiento, cursa sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, en donde ingresa a los diez años, permaneciendo en ella hasta los veinticuatro. A esta edad toma parte en unas oposiciones, convocadas por la Diputación Provincial, y, habiéndolas ganado, hace su primera escapada al extranjero. Es el primer contacto que tiene con la pintura de Francia, de Bélgica y Holanda.

A la vuelta de este viaje, permanece algunos meses pintando en Galicia y Zamora y, a su regreso, instala su primer estudio en Madrid.

Como resumen de estos viajes ofrece su primera exposición en Sevilla, y, por ello, obtiene la prórroga de la beca un año más. Cuando ésta se extingue regresa a Madrid, y sigue estudiando y pintando en el Círculo de Bellas Artes, donde consigue una plaza para asistir a las clases. Pasado algún tiempo, se presenta al concurso convocado por la Junta de Ampliación de Estudios. En esta ocasión su estancia fue más prolongada en los países donde ya había pintado y en Italia.

Celebra su primera exposición en Madrid, en la desaparecida Sala Vilches. Como consecuencia de aquella exposición tuvo los primeros encargos de retratos, entre ellos el de Antonio Ferro, ministro de Propaganda portugués, y este señor le invita a celebrar en Lisboa una exposición, que pudo contemplarse en el Palacio de Fox.

Consigue tercera medalla en la Nacional de Bellas Artes, en 1945, con el cuadro titulado *Muñecos*. La segunda medalla en 1948 y la primera en 1950 con un cuadro de gran composición titulado *Religiosos*.

Durante este período sigue celebrando exposiciones en Madrid, San Sebastián, Bilbao, Barcelona..., pues Segura, sin abandonar sus encargos, no rehuye en el curso de su vida de pintor el ofrecer públicamente su obra. En este año de 1950 presenta su primera exposición en París, en la Sala André Weil. Envía, asimismo, obras a las exposiciones de El Cairo y Venecia y, posteriormente, a las bienales de Madrid, Habana y la de Veinticinco años de pintura española celebrada en Lisboa.

Por estos días, en su nuevo estudio de la calle de Olózaga, comienza su serie ininterrumpida de retratos. Por esta fecha pinta también la cúpula del panteón de los Duques de Medinaceli.

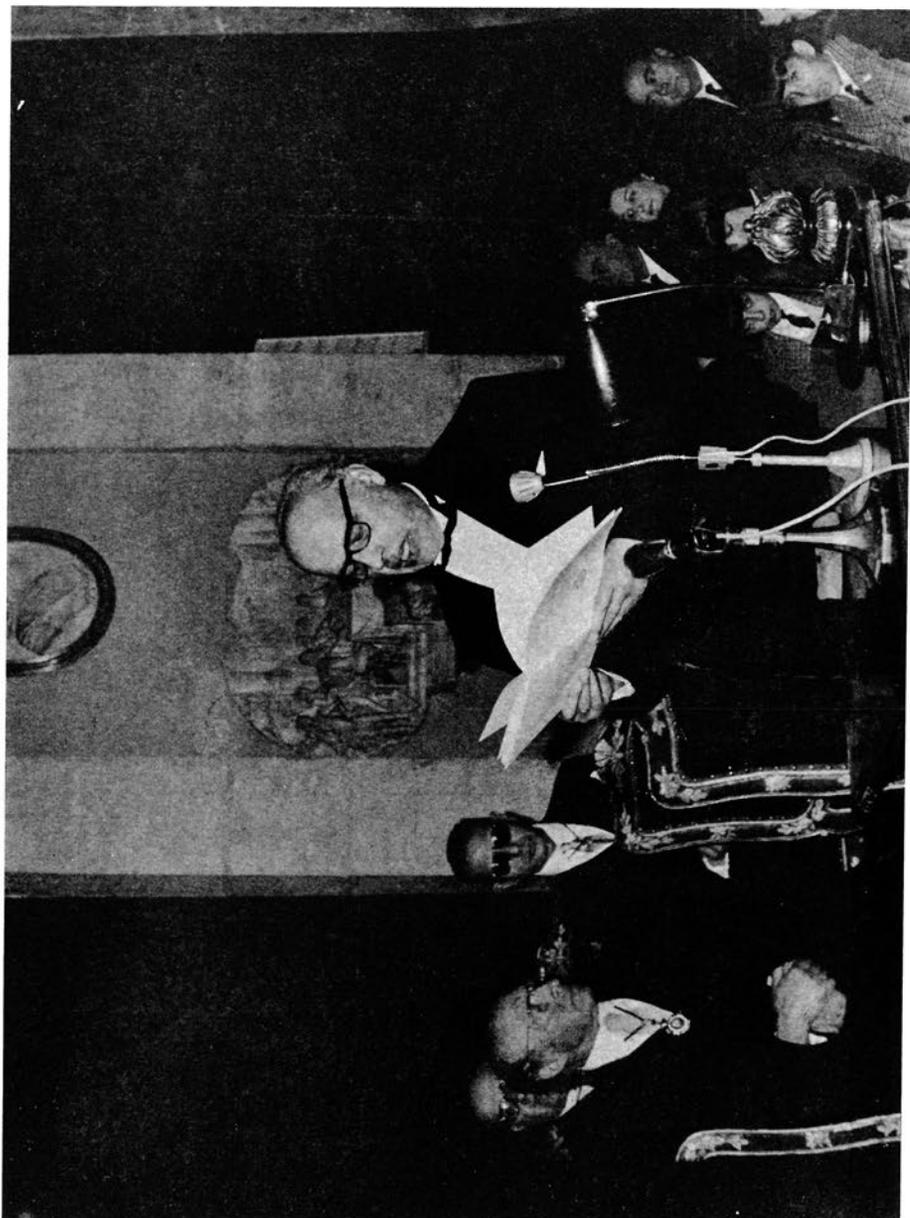
En estos últimos años se traslada a su casa-estudio, que posee actualmente, muy cerca de los antiguos jardines de la Moncloa, desde donde se pueden ver los perfiles del Guadarrama, y en este lugar sigue su trayectoria de retratista, sin abandonar sus cuadros de composición, de paisajes y de naturalezas muertas. Continúa su norma de exponer su obra particularmente y asistiendo a las Exposiciones Nacionales y a todas aquellas donde ha sido invitado.

Sus obras figuran en los Museos de Arte Contemporáneo de Madrid, Sevilla, Lisboa y Holanda y en colecciones particulares de Europa y América. Es Académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y correspondiente de la de Santa Isabel de Hungría de Sevilla y de la de San Carlos de Valencia. Miembro de la Institución Cultural Francesa "Arts-Sciences-Lettres". Gran Cruz Alfonso X el Sabio.

Se ha editado un libro homenaje, titulado *Enrique Segura y su tiempo*, en el que figuran ciento veinte retratos en color de personalidades destacadas en la vida pública en general de la *España contemporánea* por el Marqués de Lozoya y Montero Alonso.

En su numerosa relación de retratos ha efectuado varios a reyes y jefes de Estado, siendo el último el del Presidente Don José López Portillo, realizado en Méjico.

Ha hecho más de treinta exposiciones individuales en distintas partes de la geografía española y en el extranjero. La última acaba de clausurarse en el "Club Urbis" de Madrid.



EXCMO. SR. D. ENRIQUE SEGURA.

EXPOSICIONES

NÚM. ORDEN	POBLACIÓN	CENTRO EXPOSITIVO	AÑO
1	Sevilla	Diputación Provincial	1931
2	Sevilla	Diputación Provincial	1932
3	Madrid	Sala Vilches	1943
4	Madrid	Salones Macarrón	1945
5	Madrid	Salones Macarrón	1947
6	Lisboa	Palacio Foz	1948
7	Bilbao	Sala Alonso	1948
8	San Sebastián	Círculo San Ignacio	1950
9	Madrid	Salones Macarrón	1950
10	Madrid	Salones Macarrón	1951
11	París	Galerie André Weil	1951
12	Madrid	Salones Macarrón	1952
13	Madrid	Salones Macarrón	1953
14	Oporto	Galería Carneiro	1953
15	Madrid	Salones Macarrón	1954
16	Barcelona	Sala Gaspar	1955
17	Madrid	Salones Macarrón	1956
18	Madrid	Salones Macarrón	1957
19	Jerez	Hotel Los Cisnes	1957
20	Madrid	Salones Macarrón	1958
21	Madrid	Salones Macarrón	1959
22	Barcelona	Galería Augusta	1959
23	Madrid	Sala Eureka	1960
24	Madrid	Sala Eureka	1962
25	Madrid	Sala Euroka	1963
26	Madrid	Sala Eureka	1965
27	Madrid	Sala Eureka	1966
28	Madrid	Sala Eureka	1968
29	Madrid	Sala Eureka	1969
30	Madrid	Círculo de Bellas Artes	1973
31	Madrid	«Club Urbis»	1979

- Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1965.
- Académico Correspondiente de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría. Sevilla, 1967.
- Medalla de Oro de Arts-Sciences-Lettres. París, 1970.
- Gran Cruz de Alfonso X El Sabio. 1975.
- Académico Correspondiente de la Real Academia de San Carlos. Valencia, 1979.
- Medalla de Oro y Honor de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Sevilla, 1980.

CRÍTICAS A LA OBRA DE ENRIQUE SEGURA

- «LA UNIÓN». SEVILLA, 1934.—Enrique Segura presenta una serie de lienzos con paisajes castellanos y andaluces modernos, sin extravagancias.
- JOSÉ PRADOS LÓPEZ. 1943.—Enrique Segura es un pintor con conocimientos inteligentes de las cosas, una sensibilidad al servicio de una escuela sana y honrada.
- LUIS DE FONTES. 1943.—En Enrique Segura existe un fuerte potencial artístico que desarrolla sus mejores frutos a través de las pruebas de la figura.
- SILVIO LAGO, «DOMINGO». 1945.—El brío, la bravura de dibujo y pincelada que resalta en sus figuras no se rebaja ni decae en la justeza bien hispánica de sobriedad tradicional de los bodegones.
- RODRÍGUEZ FILLOY. 1945.—Hay en Enrique Segura, particularmente en esta obra, un claro sentido de las exigencias fundamentales del arte, ante las cuales les resulta ineficaz toda simulación expresiva. Su labor tiene por esta razón la necesaria consistencia y ese grado de concentración que demanda la consciencia de la numeración de los problemas.
- «GACETA DEL NORTE» 1948.—Muchos tardarán acaso en encontrar la puerta inicialmente escondida en el silencio de los «argumentos» temáticos que lleva a la verdad pictórica del arte de Enrique Segura, pero una vez que la transpongan todo se les irá en ver y admirar el amor, la dedicación íntegra entusiasta del artista en su logrado afán por alcanzar que las cosas sean —hablamos de retratos, cuadros de composición y bodegones en general— como Octavio Roméu las quiere.
- LUIS DE LA BARGA. 1948.—Su exposición, esperada con interés en los medios artísticos lisboetas, ha causado honda impresión en la crítica. Dueño de una técnica

perfecta. Portugal no ha tardado en captar la calidad pictórica de la obra de nuestro compatriota.

JOSÉ CAMÓN AZNAR. 1948. «A B C».—Creemos que es ésta la presentación hasta ahora más conseguida de Enrique Segura. Su paleta se ha hecho más contenida, su pincelada más fuerte y apretada.

REVISTA «FOTOS». 1948.—Entre las obras presentadas este año en la Exposición Nacional ha llamado poderosamente la atención la aportación del laureado pintor Enrique Segura, uno de los más genuinos representantes de la viril pintura española del momento.

EDUARDO LLOSENT. 1950. «ARRIBA».—Enrique Segura ofrece una maestría consumada. Se deben enumerar también como valores característicos de esta pintura su pasión expresiva, amplitud de paleta, su robusta plasticidad y sobre todo la limpieza, el rigor y la segura eficiencia del oficio.

CECILIO BARBERÁN. 1950. «INFORMACIONES».—Dos tendencias informan la obra pictórica que expone Enrique Segura en los Salones Macarrón: la pureza, la concepción realista más española; la segunda, su vigor colorista, que viene a aportar un nuevo concepto a nuestra pintura moderna.

RUFO VELÁZQUEZ. 1950. «DÍGAME».—Nuestro pintor hace alarde de una paleta jugosa. Pero es que además en alguna nota breve se nos manifiesta como excelente paisajista.

PEDRO ROCAMORA. 1950.—... por eso cada nueva salida a la actualidad de las obras de Enrique Segura significa, para los que mantienen todavía limpio el ánimo de influencias deformadas, una auténtica fiesta espiritual.

SÁNCHEZ CAMARGO. 1950. «EL ALCÁZAR».—En el titulado *Religiosos*, de Enrique Segura, que es para nuestra preferencia, entre los galardonados que se dicen otorgados, aquel que reúne más méritos a su favor. El juego de cabezas de la composición, la amplitud y la consecuencia de grises, revelan en el autor condiciones de facilidad excepcionales y categoría de pintor que «puede» con todas las deficiencias.

JOSÉ M. SÁNCHEZ SILVA. 1950. «ARRIBA».—Yo aspiro —porque aspira Enrique Segura acaso sin haberlo dicho aún— a este tercer tiempo que todos adivinamos ya: ese tiempo soberanamente dulce y libérrimo en que el pintor se encierre consigo propio y haga cosas como son en él, más que como son en ellas mismas.

- «UNIDAD», SAN SEBASTIÁN, 1950.—En efecto: Enrique Segura es ante todo retratista. Posee este pintor excelentes cualidades como tal. Sabe ahondar en la psicología de sus modelos que «viven» en el lienzo su vida interior.
- ANDRÉ WEIL. PARÍS, 1951.—Enrique Segura respeta la tradición de sus naturalezas muertas y sus retratos hasta tal punto que triunfaría en el Salón de los Artistas Franceses.
- «JOURNAL DE NOTICIAS». PORTUGAL, 1952.—El pintor español Enrique Segura presenta en la Galería Antonio Carneiro una exposición de trabajos al óleo que es una significativa credencial de notable mérito artístico.
- BARTOLOMÉ MOSTAZA. 1953 (RADIO NACIONAL).—Realismo y a la vez emoción hay en los cuadros de Enrique Segura, las cosas, los rostros están vistos y sentidos.
- RAMÓN LEDESMA MIRANDA. 1953. «MADRID».—En el caso de Enrique Segura el realismo de que hablan las críticas es proceso de estilización. El busca lo real y aparta de sí lo que le estorba, y la expresión será más viva y verdadera cuanto más se aparte de lo accidental.
- JOSÉ CARLOS DE LUNA. «A B C», 1953.—Enrique Segura, maestro en la escuela donde bebió su inspiración, pinta sereno y firme cantan por soleares y «siguiriyas» los que «la siguela» en el quinto traste puntean en canas las falsetas, las manos en el oficio y los ojos arriba en lo alto del cielo donde nada es revolucionario porque todo obedece a una ley divina e inmutable.
- MARIANO TOMÁS. «MADRID». 1954.—Como una afirmación rotunda de lo que es, ha sido y debe ser la pintura española. Cada año nos confirma Enrique Segura que su obra es perdurable y cada año lo dice con razones más firmes.
- ANTONIO COBOS. «YA». 1954.—El conjunto actual es muestra de sus infinitas posibilidades y de su catalogación de pintor completo.
- JOSÉ FRANCÉS. «DOMINGO». 1954.—Excelente lección de pintura a la española esta que con masculino acento da estos días en los Salones Macarrón Enrique Segura.
- GIL FILLOL. «LUNA Y SOL». 1955.—Enrique Segura es uno de los pintores que con más autoridad dominan todas las diversas técnicas como son el fresco, óleo, etc. Toda su obra, no precisamente la mural, sino la de retratos, naturalezas muertas, figuras, etc., está pensada en las tres dimensiones, con profundidad, bizarria y empaque de gran pintura.
- RAMÓN LEDESMA MIRANDA. «MADRID». 1956.—En su última exposición Enrique Segura ha abierto un venturoso tríptico de composiciones y que titula «Retratos,

Figuras y Paisajes». Claro es que los retratos, las figuras y los paisajes son toda la pintura. Los retratos son ahí magistrales; un implacable virtuosismo se hace luz en ellos, como en los lienzos de Goya y Velázquez. Son personajes de la actualidad de España.

MARIANO TOMÁS. «MADRID». 1956.—Afortunadamente aquí está Enrique Segura con sus retratos, sus bodegones, sus paisajes y sus bocetos de pinturas murales para afirmarnos que la pintura vive. En el Arte de Enrique Segura, igual que en el proverbio castellano, las cosas son como son, sin que ni él ni nosotros deseemos que sean de otro modo. Lo difícil es decir la verdad y que esta verdad sea limpia y luminosa.

ERNESTO RUIZ DE VILLEGAS. «AYER». 1957.—Enrique Segura es hoy día uno de los pintores más pujantes. Su nombre camina hacia la universalidad a fuerza de entrega al trabajo, ilusionado y constante; y por conocedor de escuelas e «ismos» a sabido labrar para sí su propia técnica, que es lo mismo que decir su personalidad, no concediendo fronteras ni límites teóricos a tipos de pinturas.

J. L. VÁZQUEZ DODERO. «A B C». 1958.—Enrique Segura, vigoroso en el dibujo, con grandes dotes asimilativas, sirve a ese carácter hispano sin fingir otras preocupaciones, mas no ajeno a ellas. Tiene, pues, una sinceridad que le honra. Los frutos de su brío están de nuevo a la vista y podrán madurar al calor de su inquietud presente y adquirir insospechada profundidad por la meditación y el reposo.

SÁNCHEZ CAMARGO. «HOJA DEL LUNES». 1958.—Enrique Segura, aspirante a la Medalla de Honor, los más valiosos premios oficiales a su lado y una producción por demás extensa de retratos, tanta que se le ha llamado por ello el Esquivel de nuestro tiempo.

«LA VANGUARDIA». BARCELONA, 1959.—La elocuente maestría del pintor Enrique Segura vuelve a presentarse a los ojos de los barceloneses después de cuatro años de ausencia de nuestras salas de exposición. Lo hace esta vez con un espléndido conjunto de lienzos, de los cuales no hay que decir, siendo Segura retratista magnífico por su potencia de captación de fisonomías y caracteres, que sus pinceles escudriñan hasta el más inapreciable y, acaso por ello, el más representativo acento.

«DIARIO DE BARCELONA». BARCELONA, 1959.—Constituye un acontecimiento artístico la exposición que el ilustre pintor Enrique Segura celebra en nuestra ciudad, a la que raramente le cabe la satisfacción de poder admirar de cerca sus obras,

- en especial sus admirables retratos. Si bien su nombre como pintor es sobradamente conocido de nuestro público.
- ANTONIO COBOS. «YA». 1960.—Enrique Segura en la plenitud de su arte manifiesta su maestría no solamente en el género del retrato, faceta de su consagración artística, sino en una gama completa de ángulos pictóricos que va desde el leve pero denso bodegón hasta la gran composición con figuras, pasando por la gracia alada de los floreros y la armonía cromática de los paisajes.
- SÁNCHEZ CAMARGO. «HOJA DEL LUNES». 1960.—Enrique Segura, como Rembrandt, gusta de autorretratarse, y así en su última exposición figura un autorretrato y además varios retratos de personalidades de distinta procedencia: aristocracia, altas finanzas, etc. Segura domina un oficio y sabe remontar todas las dificultades del empeño.
- PEDRO ROCAMORA. «A B C». 1961.—Lo más interesante de Enrique Segura es la invención del «segundo rostro». Detrás de cada rasgo se intuye, veladamente, de manera imprecisa, que no es el volumen, o «el bulto», que diría Ortega. Hay un «más allá», un transfondo de interioridades que se intuye detrás de la forma física. Más que los ojos, habla la mirada. Más que los labios, la emoción.
- JULIO TRENAS. «PUEBLO». 1962.—Enrique Segura es, y lo atestiguan los miles de cuadros que ha pintado ya a lo largo de una vida ahora situada a elevación de madurez fecunda, el plástico de la fidelidad. Bien entendido que la fidelidad no es detención o estancamiento, sino un caminar acompasado, sin prisas ni pausas como en la imagen goethiana, por el camino de la existencia.
- GÓMEZ FIGUEROA. «HOJA DEL LUNES». 1962.—Lo más importante, como es lógico, en Enrique Segura son los retratos, esos retratos que «oyen y piensan» y entre cuya armadura física, prisionera en el lienzo, parece que se mueve también el espíritu que los anima.
- ARBÓS BALLESTE. «A B C». 1962.—Enrique Segura es uno de los maestros de ese género pictórico tan complejo que llamamos retrato de salón, al que se le pide no sólo que sea una obra de arte como es lógico, sino que represente a la vez un documento iconográfico amablemente fiel y cumpla, de paso, una doble función social y ornamental.
- JULIO TRENAS. «PUEBLO». 1963.—Enrique Segura este año, como todos, trae una colección de retratos. El gran secreto del plástico es, a mi juicio, este continuado renacer sobre sí mismo. La evolución casi imperceptible, como el crecer de la nueva hierba sobre los prados, de su pintura. A primera vista puede aquí apreciarse la inquietud velazquiana.

- SÁNCHEZ CAMARGO. «HOJA DEL LUNES». 1963.— Enrique Segura presenta en esta ocasión una serie de cuadros de gran valor artístico, entre los que destacan los retratos, verdaderamente soberbios, y en los que el pintor ha conseguido no sólo una realización perfecta en cuanto a la técnica y el color, sino también una especie de vida auténtica que flota sobre el lienzo y que condensa toda la personalidad del retratado.
- «MADRID». 1965.— En este conjunto de figuras de hombre, de mujer, Enrique Segura reitera y ratifica su personalidad técnica, su oficio sabido y experimentado, que le ha llevado a una facilidad asombrosa en el género, con las realidades anatómicas y las realidades espirituales, que es lo que da al retrato su positivo interés como continuación de Velázquez y Goya, máximos genios del género.
- JULIO TRENAS. «PUEBLO». 1965.— Pocos pintores se han acercado al problema central de su arte, la reflejación humana, discriminada en la aislada personalidad del retrato, con bagaje tan importante como Enrique Segura. El artista poseería, de entrada, los recursos que hacen posible la puntualidad física. No obstante, su mentalidad le llevó al problema desasido de técnicas y fórmulas. Fue como un desnudarse de armas lícitas para librar a cuerpo limpio la dura batalla.
- GIL FILLOL. «LUNA Y SOL». 1965.— El retrato es la exclusiva actividad artística de Enrique Segura. Al retrato ha dedicado su discurso de ingreso en la Academia. El retrato lo considera él, y todos, claro está, como la meta de la actitud profesional. El retrato es, por añadidura, la clave del gran arco de la escuela española. Retratistas han sido los grandes pintores de todas las épocas.
- M. SÁNCHEZ DE PALACIO. «A B C». 1966.— Estos retratos y pinturas de Enrique Segura entonados de color y sobrios en la pincelada nos revela hasta qué punto el arte puede darnos una tan perfecta y ajustada interpretación psicológica y espiritual del modelo.
- ANTONIO COBOS. «YA». 1966.— La muestra presentada por Enrique Segura es una de las más representativas y extensas de cuantas celebró en los últimos años y también, a nuestro entender una de las más enjundiosas. En ella salta a la vista, amén de la facilidad sorprendente para imprimir el parecido físico y la personalidad modular de los modelos, una tendencia a la sobriedad constructiva que valoriza un retratismo día a día más escueto y simple.
- LUIS MARTÍNEZ KLEISER. «A B C». 1968.—... y ese es el gran secreto de los retratos de Enrique Segura: no son figuras inmóviles, sino personas que hablan y que viven. Ese es el gran secreto que le ha permitido acercarse al número de mil

retratos, fruto de su genio pictórico, de su capacidad de trabajo y de la difusión de su bien ganada fama de retratista excepcional.

JOSÉ VARA FINEZ. «ARRIBA». 1967.—Treinta y dos personajes asistieron a nuestra entrevista a Enrique Segura. Los mismos que, desde sus lienzos, transmitían un latido de vida y un acento vibrante por obra y gracia de la técnica que su autor imprimió.

Lo dijo ya Camón Aznar, cuando conversaba con el maestro ante muchos de sus retratos, con un vigor y formidable estremecimiento: «Nos están escuchando».

JOSÉ M.^a PEMÁN. «A B C». 1969.—Segura es el nombre de un río. También es el nombre de un pintor: Enrique Segura. El río, por una magna operación de ingeniería y de hidráulica, recibe ahora el trasvase de otro río: el Tajo. Pero al pintor no se le trasvasa nada ni nadie. Enrique Segura es lo más autónomo que existe en el arte de la pintura: un gran retratista.

FERNÁN GONZÁLEZ. «A B C». 1970.—Enrique Segura es hombre que ha edificado su obra sobre una maestría cuyo ejercicio se remonta a la mejor época renacentista. Los historiadores del futuro pasarán sin duda largas horas contemplando los retratos de Enrique Segura para entender mejor la sociedad española de las tres últimas décadas.

EDUARDO ALCALÁ. «A B C». 1973.—El retrato es la prueba de fuego de un pintor. Y una manera de examinarse a diario sobre los conocimientos técnicos, color, dibujo, distancias y fantasía, y la potencia de la imaginación creadora. Hay más. Sólo un retratista recobra de pronto su autonomía frente a las tendencias del arte.

A. M. CAMPOY. «A B C». 1973.—Es indudable que Enrique Segura es, hoy por hoy, el maestro consumado de un género que, pese a los augurios que se hicieron al advenimiento de la fotografía en color, parece inmarcesible, y ello dentro de unos cánones concepto y manera—que casi permanecen invariables desde las postrimerías del siglo XIX. Hoy es Enrique Segura el gran prolongador de un género lleno de dificultades, y al par, muy agradecido, propicio al virtuosismo de los que lo cultivan con veteranía y rigor.

ANTONIO COBOS. «YA». 1973.—Enrique Segura, porque así lo siente, cree, y con razón, que el retratismo de la alta sociedad tienen que ser por fuerza eminentemente realista, rabiosamente fiel al parecido. Así lo entendieron, así lo hicieron

y así ganaron fama todos los pintores grandes del mundo, desde Lazslo pasando por los jalones de Velázquez, Durero, Ticiano, Rubens, Moro, Pantoja de la Cruz, Van Dick y Gainsborohug, Lawrence y Reynolds.

FLORENCIO MARTÍNEZ RUIZ. «A B C». 1973.—Enrique Segura, pintor sevillano ganado por las luces de Velázquez, sevillano pintor tocado por las sombras de Goya, arrancar el secreto —casi fáustico— de sus modelos y personajes es una fiesta. Mas una fiesta en la que nunca se sube a la cabeza el delirio ni asoma a sus colores el chafarrinón o la carnavalada. El oficio a prueba de fuegos fatuos y la sensibilidad refinada son una hermosa coartada de su equilibrio y su maestría.

JULIO TRENAS. «PUEBLO». 1973.—Cada retrato pintado por Enrique Segura, cabe afirmar, vale por una biografía escrita. La finura, la delicadeza, esplenden en los retratos femeninos. Aquí el artista alcanza las más logradas matizaciones y se recrea en la obtención de calidades.

MARQUÉS DE LOZOYA. «A B C». 1974.—Y, como firma de esta evocación de alguno de los modelos de Enrique Segura, el retrato del pintor. Escucha al mismo tiempo que mira. Porque lo que oye le facilita la captación de su aspiración suprema del retratista: el alma, la psicología de los personajes fatigados que se yerguen sobre la tarima del estudio y se derrumban entre los brazos del sillón barroco, que es su efímero trono.

JOAQUÍN CALVO SOTELO. «A B C». 1975.—Pocos habrán superado el número de horas que Enrique Segura ha estado en pie frente a su modelo con la paleta en ristre, los colores dispuestos, la aguda mirada taladrante buscando el secreto mensaje del pliegue, de la arruga, de la luz de la mirada, del gris del cabello, de la onda sobre la frente, de todas esas minúsculas matizaciones del rostro de las que mana la personalidad.

BASILIO GASSENT. RADIO MADRID. 1975.—Estamos ante un gran pintor, maestro del retrato, miembro de número de la Academia de Bellas Artes de San Fernando que nos ha legado en sus cuadros, a través de sus personajes, el alma —en la literatura, en la política, en el arte, en las finanzas, en la sociedad— de un amplio período de la historia de nuestra España contemporánea.

PEDRO ROCAMORA. «A B C». 1975.—Con ágil técnica de su época, el arte de Enrique Segura dicta, desde la admirable colección de sus retratos, una permanente lección de verdad pictórica. Sus críticos y biógrafos tendrán que reconocer ante

su obra lo que René Huyghe llamó «el arrollador poder de la imagen». Esa fuerza nos dice que en cada lienzo del Académico español el espectador ha de descifrar el misterioso mensaje que encierra.

JOSÉ CAMÓN AZNAR. «GOYA». 1976.—Al hablar de Enrique Segura hay que plantear como primer problema el del retrato. ¿Por qué en algunos sectores críticos y creadores de hoy está desvalorizado este género de pintura? Nosotros, por el contrario, creemos que es el más significativo del talento de un artista, precisamente porque es el más sacrificado, el más objetivo.

LUIS MARÍA ANSÓN. «CLUB URBIS». 1979.—A mí me parece claro que Enrique Segura es uno de los pocos artistas cuya personalidad pictórica no resultó sepultada por el alud literario. Segura pinta como sabe, sabe como pinta, ha hecho de su pintura una cosa mental y mantiene su estilo, impermeable a las modas, a los modos, a los críticos y a los comentaristas.

Estamos, pues, ante un pintor independiente que además conoce su oficio a fondo en una época en que surgen numerosos, como las estrellas del cielo, los aficionados, encumbrados a veces para el espectador ignorante por una crítica desconocedora de la materia que trata, pero petulante hasta los extremos grotescos.

DIEGO ANGULO IÑIGUEZ. «CLUB URBIS». 1979.—Como artista, Enrique Segura no ha sentido la tentación de los numerosos nuevos ismos que han aflorado en la vanguardia artística de los años de su juventud y en los de su madurez se ha mantenido, fundamentalmente, dentro del naturalismo tradicional imperante en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla cuando era su cabeza más distinguida Gonzalo Bilbao, y que en líneas generales, pese a sus muy diversas modalidades y salvo algunas excepciones, imperaba, en general, en toda España.

Sin perjuicio de haber cultivado el cuadro de gran composición como el que le hizo merecer la Primera Medalla, Segura se ha dedicado preferentemente al retrato. Y en este aspecto, aparte de su valor artístico, este importante capítulo de su obra es también la mejor ilustración de un capítulo de nuestra historia contemporánea.

JOSÉ CAMÓN AZNAR. «CLUB URBIS». 1979.—Objetividad e intimismo, fidelidad y espíritu. Estas son las condiciones que exige todo retrato cuando el pintor vierte en un plano el volumen del modelo. Porque no hay nada más noble que el respeto a la personalidad del retratado, y esta personalidad está fundida con sus rasgos físicos. Pero estos rasgos, en el gran retratista, no están inertes. En ellos está latiendo el alma, y en esta alma, tanto como el relieve físico, la que debe

tener el buen retrato. El rigor representativo no debe acompañar con la opacidad de la materia el carácter. Y tampoco resaltar la expresión de que convierta al rostro del hombre en una mueca. Esta dosificación de materia e inspiración encontramos en los retratos de Enrique Segura.

JOAQUÍN CALVO SOTELO. «CLUB URBIS». 1979.—«Sé que voy a morir porque no amo ya nada», escribió el poeta. Si, a la inversa, la capacidad de vivir ha de medirse por la capacidad de amor que se tiene al trabajo propio, a los seres que nos rodean, a la tierra y a la época en que hemos nacido, no conozco longevidad más garantizada que la de Enrique Segura.

A. M. CAMPOY. «CLUB URBIS». 1979.—A Enrique Segura también se le ha clasificado como retratista, sin advertir (¿sin querer advertir?) que esa parcela de su obra, aunque pueda ser la más extensa, no compendia del todo su quehacer. Hay que reivindicar en su obra el paisaje y el bodegón, que además de ser exactos testimonios de la realidad son al mismo tiempo, o sobre todo, creaciones puras, es decir, recreaciones individualizadas, singularizadas, pictóricas. Una unidad de estilo armoniza todas sus obras.

EUGENIO MONTES. «CLUB URBIS». 1979.—Estilo sobrio, sin efectismos escenográficos, porque, como bien se ha dicho, «el dibujo es la sobriedad de la pintura» y Enrique Segura es un gran dibujante, preciada y rarísima calidad en nuestro tiempo, donde cada vez son menos los conocedores del oficio. Su paleta despliega gamas de finos colores cromáticos. A mí me seducen sus matizados pardos que prolongan su lejanía y poesía, la esencial verdad del retrato.

PEDRO ROCAMORA. «CLUB URBIS». 1979.—Ni traiciona su sinceridad por las nuevas exigencias de las modas ni se queda dormido sobre los dogmas clásicos, como el viejo poeta que busca inútilmente el perfume del laurel marchito. Enrique Segura es un pintor moderno, con esa modernidad de lo permanente, de lo que pudo ser contemporáneo del pasado y que alcanzará siempre vigente actualidad en el futuro.

JULIO TRENAS. «CLUB URBIS». 1979.—Merece gratitud la lección que Enrique Segura ofrece a lo largo de su obra. En el mundo tantas veces confuso de la plástica no es fácil mantenerse enhiesto y vivo, fiel a la propia verdad, bien alertado por toda incorporación positiva en lo estético. En ocasiones, y aun tratándose de artistas de bien sentada cabeza, el plástico puede dejarse llevar por la corriente. ¿Qué actitud adoptar entonces? Nunca la cerrazón, jamás obturar los

poros de la sensibilidad inmunizándolos a la temporal angustia. Hay que dar la cara y el alma a la contienda para acabar —como en el caso de Segura— imponiendo las razones de la propia personalidad.

JOSÉ LUIS VÁZQUEZ DODERO. «CLUB URBIS». 1979. — Enrique Segura se propone siempre apresar la centella que hace del retrato una persona, esto es, como diría el viejo filósofo, una sustancia individual de la naturaleza racional. Me viene de pronto a la memoria esta definición aprendida en mi primera y ya remotísima juventud, y creo que ella puede emparejarse, por su clasicidad, con la línea de clasicismo que persigue el titánico esfuerzo de este fertilísimo pintor andaluz.

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

Defunciones

- Sesión necrológica del 10 de enero.

Dedicada a la memoria de D. Joaquín Valverde, intervienen los señores Director accidental, Lafuente Ferrari; Secretario General, Pardo Canalís, Moya, Mosquera, Morales y Hernández Díaz.

- Sesiones de 24 de enero, 7 de febrero, 9 de mayo y 27 de junio.

En dichas sesiones dióse cuenta respectivamente del fallecimiento del escultor D. Luis Marco Pérez (Premio «José González de la Peña», Barón de Forna, en el año anterior), del gran pianista internacional Arturo Rubinstein (Académico Honorario que fue de nuestra Corporación, elegido en 1974), del arquitecto D. Armando Sol (Académico Correspondiente en El Salvador), del Marqués de Siete Iglesias (Académico de la Historia y Presidente de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes) y del compositor argentino D. Alberto Ginastera.

Festividad de San Fernando

El lunes, día 30 de mayo, festividad de San Fernando, se celebró a la una de la tarde, en la antigua ermita de San Antonio de la Florida, la Misa aplica-

da, según costumbre, en sufragio de Goya y demás Académicos fallecidos.

Ofició el Santo Sacrificio Monseñor Sopeña, quien subrayó en sentidas palabras la significación de la festividad de San Fernando, celebrada este año entre el domingo de la Santísima Trinidad y el Corpus, con claras resonancias devocionales y dentro del marco mariano por excelencia del mes de mayo.

Durante la Misa, D. Ramón González de Amezúa interpretó brillantemente al órgano algunas composiciones de Jean Philippe Rameau, con motivo del centenario del nacimiento del insigne músico.

Trasladados los señores Académicos a la sede propia de la Corporación, se celebró, en la Sala de Juntas, el almuerzo tradicional.

Ocupó la presidencia el señor Director, acompañado de los demás componentes de la Mesa. Iniciada animada sobremesa, se centró especialmente en la intervención de los señores Académicos electos, reiterando su ferviente deseo de incorporarse lo antes posible a las tareas propias de la Corporación. El señor Director dedicó un afectuoso recuerdo a los Académicos enfermos, señores Rodrigo y Arrese, expresando el deseo de un pronto restablecimiento.

En términos de gran cordialidad transcurrió tan grata velada, que hubo de prolongarse hasta las dieciséis horas, cuarenta y cinco minutos.

Medalla de Honor

- Sesiones extraordinarias del 9 de mayo.

Se acuerda conceder la Medalla de Honor correspondiente a 1982 a la Casa de Alba.

Se acuerda conceder la Medalla de Honor correspondiente a 1983 al Orfeón Donostiarra, de San Sebastián.

- Sesión ordinaria del 27 de junio.

Se da cuenta de la carta enviada por el señor Duque de Alba agradeciendo, en nombre de la Casa, la concesión de la Medalla de Honor de la Academia.

El señor Cervera anuncia el propósito de la Casa de Alba de organizar, con motivo de la entrega de la Medalla de Honor, una exposición sobre el Duque D. Jacobo.

Premio "José González de la Peña", Barón de Forna

- Sesión extraordinaria de 17 de enero.

Entrega del Premio «José González de la Peña», Barón de Forna, a D. Luis Mosquera.

Felicitaciones

- Sesión ordinaria del 7 de febrero.

Afectuosa felicitación de la Academia a D. Andrés Segovia con motivo de la próxima celebración de su nonagésimo aniversario.

- Sesión ordinaria del 14 de marzo.

Se acuerda conste en acta la satisfacción de la Academia por el éxito de las exposiciones celebradas por D. Joaquín Vaquero en la Galería de arte Heller y D. Alvaro Delgado en la Galería Biosca.

Se acuerda felicitar a D. Luis Cervera por haber sido nombrado de la Junta de Monumentos y Conjuntos Histórico-Artísticos.

- Sesión ordinaria del 11 de abril.

Se registra con satisfacción el éxito alcanzado en el Teatro Real por la interpretación de la Sinfonietta del maestro Halffter, así como por su nombramiento de Master de la Hispanic Society.

Asimismo queda constancia de la inauguración en Burgos de la estatua ecuestre en bronce de D. Diego Rodríguez Porcelos por D. Juan de Avalos, autor igualmente de la Alegoría de las Fuerzas Armadas, con representación de la Paz, la Libertad y la Justicia, en la misma ciudad.

Acerca del descubrimiento en Baeza de la Cabeza de Antonio Machado por Pablo Serrano.

- Sesión ordinaria del 18 de abril.

Se felicita cordialmente a D. Antón García Abril por su nombramiento de Hijo Predilecto de Teruel y a D. Luis Cervera Vera por su elección de Académico Correspondiente de la Academia Aragonesa de Nobles y Bellas Artes de San Luis, de Zaragoza.

- Sesión ordinaria del 25 de abril.

El señor Director subraya el éxito alcanzado por la exposición «Goya en las colecciones madrileñas», organizada por la Asociación de Amigos del Museo del Prado y bajo la dirección personal del señor Lafuente Ferrari, a quien expresa con tal motivo su más cordial enhorabuena.

- Sesión ordinaria del 2 de mayo.

Se acuerda felicitar a D. Pablo Serrano por la unánime propuesta de la Universidad de Zaragoza para la concesión del título de *Doctor Honoris Causa* por dicha Universidad.

Se acuerda conste en acta la felicitación de la Academia por el gran éxito de la exposición de Dalí, abierta recientemente.

- Sesión ordinaria del 16 de mayo.

Entusiasta felicitación de la Academia a D. Juan de Avalos con motivo de la solemne entrega de la Medalla de Oro de la provincia de Badajoz y a D. Antonio Fernández-Cid por su nombramiento de Hijo Predilecto de Orense.

Se felicita cordialmente a D. Pascual Bravo con motivo de cumplir en el día de la fecha noventa años.

- Sesión ordinaria del 13 de junio.

Se acuerda felicitar a D. Andrés Segovia por la reciente declaración de Hijo Predilecto de Almuñécar e igualmente a D. José María de Azcárate por su conferencia sobre «La Academia de Bellas Artes en el primer cuarto de siglo», pronunciada en el Aula Municipal de Cultura.

- Sesión ordinaria del 20 de junio.

Por orden ministerial de Obras Públicas y Urbanismo se ha resuelto denominar Viaducto del Ingeniero Carlos Fernández Casado al construido sobre el pantano de Barrios de Luna, en la autopista Campomanes (León), a fin de «enaltecer y perpetuar la memoria» —son palabras textuales— de tan distinguido compañero, a quien la Academia felicita efusivamente.

Designación de representantes

- Sesión ordinaria del 7 de febrero.

Se designa representantes de la Academia en el Jurado del Premio «Maestro Villa» a D. Ernesto Halffter y en la Comisión Española de Cooperación con la U.N.E.S.C.O. a D. Luis Díez del Corral.

Comisiones

- Sesión ordinaria del 17 de enero.

Examinados treinta y nueve expedientes de la Comisión Central de Monumentos.

- Sesión ordinaria del 31 de enero.

Reunida la Comisión de Administración.

- Sesión ordinaria del 7 de febrero.

Examinados cincuenta y seis expedientes de la Comisión Central de Monumentos.

● Sesión ordinaria del 14 de febrero.

Reunida la Sección de Escultura, dedicada en su mayor parte al estudio de la instalación y funcionamiento del Taller de Vaciados.

● Sesión del 28 de febrero.

Reunión de la Comisión de Calcografía el día 21.

Reunión de la Sección de Música el día 21, habiéndose examinado dieciocho expedientes de dispensa de titulación académica.

Reunión de la Sección de Arquitectura a fin de examinar las candidaturas presentadas para la vacante de D. Francisco Iñiguez.

Reunión de la Sección de Pintura, dedicada a un cambio de impresiones generalizado sobre las dos vacantes de la Sección.

Se informa de la visita del señor Director General de Bellas Artes y Subdirector General de Museos a las obras de la Academia.

Primera reunión de la Comisión de Ornato.

● Sesión ordinaria del 7 de marzo.

Examinados cuarenta y un expedientes de la Comisión Central de Monumentos.

● Sesión ordinaria del 21 de marzo.

Reunida la Comisión de Administración, queda formada la Comisión de la Medalla de Honor para 1982 y 1983.

● Sesión ordinaria del 11 de abril.

Se informa de la reunión celebrada el día 28 de marzo último por la Comisión de Archivo y Biblioteca.

● Sesión ordinaria del 18 de abril.

Reunida la Comisión de Administración el día 15 de abril.

Examinados cuarenta y un expedientes y revisión de cuatro más a cargo de la Comisión Central de Monumentos.

● Sesión ordinaria del 25 de abril.

Reunidas las Secciones de Pintura y Escultura.

● Sesión del 2 de mayo.

Reunida la Comisión de Administración, el señor Director se refiere especialmente a la entrevista mantenida por la Mesa con el señor Ministro de Cultura, acompañado por el Subsecretario del Departamento y el Director General de Bellas Artes.

Reunida la Comisión de la Medalla de Honor, examinando las propuestas presentadas correspondientes a 1982 y 1983.

● Sesión ordinaria del 16 de mayo.

Examinados cincuenta y dos expedientes de la Comisión Central de Monumentos.

Reunida la Sección de Pintura.

● Sesión ordinaria del 23 de mayo.

Reunión de la de la Sección de Pintura.

● Sesión ordinaria del 31 de mayo.

Reunida la Sección de Pintura.

Examinados por la Sección de Música catorce expedientes de dispensa de titulación académica.

- Sesión ordinaria del 6 de junio.

Reunida la Comisión de Archivo y Biblioteca el día 3, destacándose la elección de D. José Antonio Domínguez Salazar como Bibliotecario en funciones.

- Sesión ordinaria del 13 de junio.

Examinados cincuenta expedientes de la Comisión Central de Monumentos.

- Sesión ordinaria del 20 de junio.

Reunión de la Comisión de Calcografía el día 16.

- Sesión ordinaria del 27 de junio.

Examinados cuarenta y seis expedientes y revisados dieciséis más de la Comisión Central de Monumentos.

Examinados por la Sección de Música diez expedientes de dispensa de titulación académica.

Publicaciones

- Sesión ordinaria del 18 de abril.

El señor Cervera da cuenta de la aparición del *Boletín* n.º 55 de la Academia, correspondiente al segundo semestre de 1982, destacando el alcance de su contenido.

Biblioteca

A través de las sesiones ordinarias celebradas en el primer semestre de 1983, se han recibido con destino a la Biblioteca las siguientes publicaciones:

Artes textiles en el Palacio de la Casa de Viana en Córdoba, de Francisco La-

ra Arrebola (por mediación de D. Enrique Lafuente Ferrari); *La Navidad en Gran Canaria*, por José Miguel Alzola; el *Poema de Mío Cid*, en primorosa edición facsímil a cargo del Ayuntamiento de Burgos; *Temas del mundo clásico en la pintura de Kokoschka y Braque, Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia, Mosaicos romanos de la Real Academia de la Historia, Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca y Cástulo I* (Acta Arqueológica Hispánica 8), todo ello enviado directamente con afectuosa dedicatoria por su autor, D. José María Blázquez.

Las Espadañas de Sevilla, por José Antonio Calderón Quijano, y *Francisco Antonio Gijón*, por Jorge Bernales Ballesteros, presentadas por D. José Hernández Díaz; asimismo el volumen comprendiendo *Treinta y cuatro canciones gallegas*, dedicadas a Antonio Fernández-Cid y publicado por la Diputación Provincial de Orense.

Del Consejo General de Castilla y León, *Actas de las I Jornadas del Patrimonio Histórico-Artístico* (Soria, 5-7 de diciembre de 1980), dos tomos; *Boletín del Museo del Prado*, núm. 9; *Goya y Burdeos, 1824-1828*, por el Dr. Jacques Fauquè y Ramón Villanueva Etcheverría; entregados por el autor, D. Antonio de la Banda y Vargas: *Panorámica de la escultura sevillana en el siglo XX; Nuevos datos para la biografía de Matías Arteaga; El escultor malagueño José Vilches en Cádiz; Semblanza del escultor Jacinto Higuera y Murillo. La pintura sevillana de su tiempo; Catálogo Inventario Histórico-Artístico de la Provincia de Córdoba*, de D. Rafael Ramírez de Arellano, con notas de Don José Valverde Madrid, editado por el Monte de Piedad y Caja de Ahorros Provincial de Córdoba.

Entregado por el autor: *80 Dibujos*

de Genaro Lahuerta, ejemplar dedicado a la Academia fervorosamente; entregada por D. Fernando Chueca, la obra *De España*, fotografías de Reinhart Wolf y textos del propio señor Chueca; por mediación de D. Pablo Serrano, *Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte*, con dedicatoria del Presidente de la Diputación Provincial de Teruel, y *Expectativa sobre el futuro*; por mediación de D. Alvaro Delgado, *Nicanor Piñole*, por Ruperto Alvarez Caravia, correspondiente a la serie «Pintores Asturianos», y con dedicatoria del autor, ofrecido por D. Antonio Fernández-Cid y presentado por D. Luis Cervera, un segundo ejemplar de *Música sembrada: Orfeón Donostiarra. Su historia. Bere Kondairra*, por Miguel Pelay Orozco.

El señor Lafuente Ferrari entrega un ejemplar dedicado de la reciente publicación *Las litografías de Goya*.

El señor Cervera entrega las siguientes separatas: *La ciudad ideal concebida en el siglo XV por el humanista Sánchez de Arévalo*, *Tres homónimos y contemporáneos del arquitecto escorialense Juan de Herrera* y *El Enchiridion, de Marbodeo, en la Biblioteca de Juan de Herrera*.

Se reciben asimismo: *Antonio de Puga, pintor gallego*, por D.^a María Luisa Caturla, en espléndida edición a cargo de la Fundación «Pedro Barrié de la Maza», Conde de Fenosa; *Pilar Bayona*, por Monseñor Federico Sopena, comentado brevemente por el autor, y *Libros religiosos en la biblioteca de Juan de Herrera*, por D. Luis Cervera Vera.

Don José Luis Morales y Marín, Académico Correspondiente en Zaragoza, entrega los tres primeros volúmenes de la *Colección de documentos para la Historia del Arte*.

Nueva página del Romancero Español. Romance de Juan Pablo II en España (dos ejemplares), por D. Germán Sierra Rico, e *Iconografía teresiano-alcantarina*, de D. Salvador Andrés Ordax; D. José Antonio Domínguez Salazar entrega un ejemplar de la espléndida publicación *Colección Banco Urquijo. Pintura. Dibujo. Escultura*, editada como homenaje a Juan Lladó por la fundación de dicha entidad bancaria; precediendo al contenido del volumen figuran dos notables estudios: uno de D. Enrique Lafuente Ferrari sobre «La pintura y el coleccionismo moderno» y otro del difunto D. Xavier de Salas acerca de la colección del Banco Urquijo.

Monseñor Sopena entrega el primer ejemplar de la obra en dos tomos *Joaquín Turina a través de sus escritos en el centenario de su nacimiento*, por Alfredo Morán.

Catálogo monumental de Navarra. II. Merindad de Estella, por D.^a María Concepción García Gainza, como Directora, y otros autores, publicado conjuntamente por la Institución Príncipe de Viana y Universidad de Navarra.

Remitidas por D. José A. Melgares Guerrero: *La Dama de Cehégín*, por Pedro A. Lillo y José Antonio Melgares Guerrero, y *Exposición Antológica Pedro Sánchez Picazo (1863-1952)*

La Universidad literaria de Valencia y sus obras de arte, por D. Felipe María Garín y Ortiz de Taranco, afectuosamente dedicado; *La Estética y la Filosofía del Arte en España en el siglo XX*, tomo I, por D. Francisco José León Tello; *Juan de Mesa*, segunda edición, revisada por D. José Hernández Díaz y con afectuosa dedicatoria, y *Boletín de Bellas Artes de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría*, correspondiente al número 11 (segunda época).

Préstamos

- Sesión ordinaria del 25 de abril.

Se accede al préstamo de la escultura en bronce *Cabeza de Antonio Machado*, por Pablo Serrano, solicitada por el Director General de Bellas Artes y Archivos para la proyectada exposición en Madrid sobre «Ortega y su tiempo».

- Sesión ordinaria del 2 de mayo.

Se accede al préstamo de la escultura representando el torso de Hércules, del Taller de Vaciados, con destino al Teatro Español.

- Sesión ordinaria del 20 de junio.

La Dirección General de Bellas Artes y Archivos solicita para la proyectada exposición dedicada al «Bodegón Español», prevista para el próximo otoño, un conjunto de veinte obras de la Academia.

Elecciones

- Sesión extraordinaria del 17 de enero.

Es elegido Director de la Academia D. Luis Blanco Soler.

Es elegido Tesorero D. Ramón González de Amezúa, quien desempeñará su mandato por un trienio.

Es elegido Académico numerario Don Joaquín García Donaire, cubriendo la vacante de D. Enrique Pérez Comendador.

No habiendo obtenido ninguno de los candidatos presentados los votos suficientes, queda sin cubrir la vacante de D. Xavier de Salas.

- Sesión ordinaria del 24 de enero.

Don Luis Blanco Soler, al ocupar la presidencia, manifiesta en primer término su gratitud a la Academia por su elección para ocupar el honroso cargo de Director, que aceptaba en cumplimiento del mandato recibido.

- Sesión ordinaria del 21 de febrero.

Cerrado el plazo de presentación de propuestas para cubrir la vacante de D. Francisco Iñiguez Almech, se han recibido las tres siguientes: a favor de D. Manuel Manzano-Monís, de D. Rafael Manzano Martos y de D. Ramón Andrada. Después de amplio debate, se acuerda que los proponentes expongan con brevedad los méritos y circunstancias personales de los candidatos.

- Sesión ordinaria del 7 de marzo.

De conformidad con lo acordado en la sesión anterior, se da lectura a los breves informes presentados sobre los candidatos a la vacante de Arquitectura.

- Sesión extraordinaria del 14 de marzo.

No habiendo obtenido ninguno de los candidatos presentados los votos suficientes, queda sin cubrir la vacante de D. Francisco Iñiguez.

- Sesión ordinaria del 21 de marzo.

Examinada por la Sección de Música la única propuesta presentada para cubrir la vacante de D. Federico Moreno Torroba a favor de D. Cristóbal Halffter Encinas, se acuerda fijar la fecha para la correspondiente votación el día 12 de abril.

- Sesión extraordinaria del 11 de abril.

Es elegido Académico numerario Don Cristóbal Halfter Encinas, cubriendo la vacante de D. Federico Moreno Torroba.

- Sesión ordinaria del 18 de abril.

Cerrado el plazo de presentación de propuestas para cubrir la vacante de D. Eugenio Montes, se han recibido las dos siguientes: una a favor de D. Gratiniano Nieto Gallo y otra a favor de D. Jesús Aguirre y Ortiz de Zárate, Duque de Alba, pasando ambas propuestas a la Sección de Pintura para su examen y clasificación.

- Sesión extraordinaria del 9 de mayo.

Es elegido Académico numerario Don Jesús Aguirre y Ortiz de Zárate, Duque de Alba, cubriendo la vacante de Don Eugenio Montes.

- Sesión ordinaria del 23 de mayo.

Cerrado el plazo de presentación de propuestas para cubrir la vacante de D. Joaquín Valverde, se han recibido las tres siguientes, a favor de D. Rafael Martínez Díaz, D. Francisco Echaz Buisán y D. Javier Cortés Echánove.

- Sesión ordinaria del 31 de mayo.

Atendiendo al ruego del interesado, los proponentes de D. Javier Cortés Echánove para cubrir la vacante de Don Joaquín Valverde retiran su candidatura.

- Sesión extraordinaria del 13 de junio.

No habiendo obtenido ninguno de los candidatos presentados los votos suficientes, queda sin cubrir la vacante de D. Joaquín Valverde.

Obras en la sede propia de la Academia

- Sesión ordinaria del 31 de enero.

Se informa sobre el estado de las obras de la Academia, interviniendo los señores Chueca, Domínguez Salazar, Vassallo, Avalos y Director.

- Sesión ordinaria del 20 de junio.

Intervienen los señores Azcárate, Chueca y Lafuente Ferrari sobre la instalación de las salas del Museo.

- Sesión ordinaria del 27 de junio.

Respecto de la inauguración de las exposiciones en la Academia, después de amplia deliberación, se acuerda extender a dos el número de representantes de cada Sección para formar la Comisión de Reglamentación de las exposiciones.

Asuntos varios

- Sesión ordinaria del 14 de febrero.

Se informa de la visita del Subsecretario de Cultura acompañado de la Subdirectora General de Fundaciones y Asociaciones Culturales.

- Sesión ordinaria del 21 de febrero.

El señor Chueca, en su calidad de Presidente del Patronato de la Academia Española de Bellas Artes de Roma, informa con detenimiento acerca de la misma con motivo de su reciente viaje junto con el Director de la Academia, D. Luis Blanco Soler.

- Sesión ordinaria del 28 de febrero.

Ante el relevo de Monseñor Sopena en la dirección del Museo del Prado, la Academia cree oportuno resaltar la actividad que ha desplegado durante su mandato y el acierto con que ha llevado a cabo varias exposiciones monográficas de relevante interés.

- Sesión del 7 de marzo.

El señor Director informa de que la proyectada adquisición del cuadro de *San Antonio Abad*, de Zurbarán, por el Albaceazgo de D. Fernando Guitarte, no ha llegado a quedar formalizada por estimar inaceptable determinada cláusula de gastos e impuestos pretendida por sus propietarios.

Sobre la situación y dependencia de las Academias Provinciales, dándose lectura a un escrito de D. Carlos Romero de Lecea proponiendo el nombramiento de un grupo de estudio o ponencia de cuatro señores Académicos que pudiera exponer al Pleno sus observaciones sobre la materia. Después de amplia deliberación, se acuerda que la Comisión de Administración proponga la designación de referencia.

Don Juan de Avalos deplora la «lamentabilísima» restauración del Arco de Trajano, en la ciudad de Mérida, proponiendo, y así se acuerda, recabar

de los Académicos Correspondientes señores Ramos Sánchez y Saenz de Buruga la oportuna información sobre el particular, sin perjuicio de la que eventualmente pudiera facilitar la Academia de Extremadura de las Letras y las Artes.

- Sesión ordinaria del 14 de marzo.

Nuevo escrito de D. Juan de Avalos sobre la restauración del Arco de Trajano y telegrama del Presidente de la Academia de Extremadura recabando la ayuda de nuestra Academia para actuar urgentemente en la defensa y conservación del excepcional monumento.

- Sesión ordinaria del 11 de abril.

El señor Lafuente Ferrari interviene para referirse a un anuncio aparecido en un periódico sobre una nueva edición de *La Tauromaquia* en términos que pudieran inducir a confusión, por lo que había preparado una nota aclaratoria para su publicación en la Prensa.

- Sesión ordinaria del 25 de abril.

Nueva intervención del señor Avalos sobre la restauración del Arco de Trajano, en Mérida. Después de amplia deliberación se confía al señor Fernández Casado la preparación de un informe sobre el particular.

- Sesión ordinaria del 2 de mayo.

Sobre la restauración del Arco de Trajano.

- Sesión ordinaria del 9 de mayo.

Después de amplia deliberación, y a propuesta del señor Director, se acuerda

aprobar la modificación de los Estatutos de la Academia con el fin de aumentar dos plazas de numerarios que, incorporados a la Sección de Pintura, representarán el arte de la imagen.

● Sesión ordinaria del 16 de mayo.

A propuesta del señor González de Amezúa, se acuerda exponer al Ministerio de Industria y Energía el sentir de la Academia en relación con los instrumentos musicales incluidos en la normativa general del Código alimentario.

● Sesión ordinaria del 23 de mayo.

Don Carlos Fernández Casado presenta y explica el alcance del informe solicitado por la Academia sobre las obras realizadas junto al Arco de Trajano, en la ciudad de Mérida. El señor Director agradece el luminoso estudio del señor Fernández Casado, dejando constancia del mismo en el acta y remitiéndolo a la Dirección General de Bellas Artes para su conocimiento.

Don Pablo Serrano expone algunas ideas generales sobre la creación de nuevos programas de estudio y enseñanzas para las Artes Plásticas, centrandó sus puntos de vista en tres vertientes: Cultura, Información y Tecnología.

● Sesión ordinaria del 31 de mayo.

Don Alvaro Delgado ofrece su retrato de D. José Camón Aznar, que considera superior al conservado en el Museo de Zaragoza. El señor Director agradece efusivamente tan generoso ofrecimiento, que acepta complacido en nombre de la Academia.

El señor Azcárate ofrece un artístico abanico, propiedad de D.^a Pilar Chao,

conteniendo más de un centenar de firmas de celebridades de los siglos XIX y XX.

● Sesión ordinaria del 6 de junio.

Con referencia a la celebración del centenario del pintor Eugenio Hermoso, se acuerda confiar al señor Avalos una primera gestión en tal sentido.

● Sesión ordinaria del 13 de junio.

Don Juan de Avalos informa sobre las gestiones practicadas relativas al centenario de Eugenio Hermoso, acordándose que cuanto concierne a la proyectada exposición en homenaje del artista pase a estudio de la Comisión del Museo.

Por indicación de los señores Azcárate y Angulo se acuerda enviar un escrito al Ministro de Cultura apoyando la eventual adquisición del Palacio de Villahermosa para ampliación del Museo del Prado y en particular Goya y la pintura del siglo XVIII.

● Sesión ordinaria del 20 de junio.

El señor Director se refiere a la exposición de los pensionados de la Academia de Roma y subraya la importancia de la exposición antológica de D. Venancio Blanco en el Palacio Real de Caserta.

Intervención de D. Juan de Avalos sobre el proyectado homenaje al pintor Eugenio Hermoso.

El señor González de Amezúa se refiere al proyecto del Real Decreto aprobando las condiciones generales de los instrumentos musicales en relación con

el Código Alimentario español, estimando que con ello se habían recogido esencialmente las observaciones formuladas en su día por la Academia.

● Sesión ordinaria del 27 de junio.

Antes de entrar en el orden del día se procede a la entrega de los premios del concurso de grabado convocados por la Academia con destino a la Calcografía Nacional.

Se da cuenta de la carta enviada por el Secretario Perpetuo de la Real Academia de Extremadura en relación con

la proyectada exposición de Eugenio Hermoso en Madrid.

Se acuerda conste en acta la felicitación de la Academia por la concesión de la Medalla de Oro de las Bellas Artes a D. Ernesto Halffter y al Profesor Jean Cassou.

Don Juan Luis Vassallo reitera su preocupación por el estado de conservación de la estatua de Pérez Galdós, de Victorio Macho, en el Retiro, acordándose enviar nuevo escrito al Ayuntamiento manifestando el sentir de la Academia.

E. P. C.

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

ACADEMIA DE CIENCIAS MORALES Y POLITICAS. MADRID.

Escritos de homenaje a S. S. Juan Pablo II / Academia de Ciencias Morales y Políticas.—Madrid : la Academia, 1982.—365 p. ; 25 cm.
D.L.M. 31708-1982.

ACADEMIA ESPAÑOLA DE BELLAS ARTES EN ROMA. Exposición Colectiva. 1983.

Academia Española de Bellas Artes en Roma : Exposición Colectiva 1983, mayo-junio / Blanco del Dago [et al.].—Roma : la Academia, 1983 imp.—65 p. : principalmente il. ; 25 cm.

ACADEMIA DE JURISPRUDENCIA Y LEGISLACION. MADRID.

Resumen del curso académico 1981-82, leído el día 15 de noviembre de 1982 por el Académico Secretario General Excelentísimo Sr. D. Juan Vallet de Goytisolo / Academia de Jurisprudencia y Legislación.—Madrid : la Academia, 1982.—82 p. ; 24 cm.
D.L.M. 30944-1982.

ACTAS

Actas de las I Jornadas de patrimonio histórico-artístico.—Burgos : Consejo General de Castilla y León, 1982.—2 v. ; 24 cm.—(Colección Actas / director : Jesús Crespo Redondo ; 2).
D.L.SO. 887-1982.—ISBN 84-500-8273-0.

ACTAS

Actas del II Simposio Internacional de Mudejarismo : Arte. Teruel, 19-21 de no-

viembre de 1981.—Teruel : Instituto de Estudios Turolenses de la Diputación Provincial, 1982.—XV, 403 p. : il. ; 24 cm.
D.L.Z. 1630-1982.—ISBN 84-00-05266-8.

ALVAREZ CARAVIA, RUPERTO.

Nicanor Piñole : su vida y sus técnicas / Ruperto Alvarez Caravia.—Oviedo : Banco Herrero, 1982.—173 p. : il. neg. y col. ; 32 cm.—(Pintores Asturianos).
D.L.M. 27286-1982.—ISBN 84-300-7519-4.

ALZOLA, JOSÉ MIGUEL.

La Navidad en Gran Canaria / José Miguel Alzola.—Las Palmas de Gran Canaria : El Museo Canario, 1982.—98 p. : il. ; 24 cm.—(Colección Viera y Clavijo ; 9).
D.L.M. 34363-1982.—ISBN 84-00-05208-0.

ANALES

Anales del Instituto de Estudios Madrileños.—Madrid : el Instituto, 1982.—1 v. : il., lám. ; 25 cm.
D.L.M 4593-1966 (XIX).

ARQUITECTURAS

Arquitecturas de ingenieros, siglos XIX y XX : Palacio de Cristal (Parque del Retiro). Madrid, febrero 1980.—Madrid : Centro de promoción de las artes plásticas y de investigación de nuevas formas expresivas, 1980.—79 p. : il. ; 25 cm.—Precede al tít. : Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.—Esta exposición, itinerante, ha sido realizada por el «Centre de Création Industrielle» (CCI), Centre Georges Pompidou.
D.L.M. 6331-1980.

ARTE

El arte en la Servia Medieval de los siglos XII al XVII : Museo del Prado, Madrid, septiembre-octubre 1981.—Madrid : Patronato Nacional de Museos, 1981.—82 p. : principalmente il. neg. y col. ; 25 cm.—Precede al tít. : Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas.—Esta exposición ha sido organizada y realizada en Yugoslavia.—Traductor : Biljana Obradovic.

D.L.M. 30434-1981.

BALLESTES, MARIANO.

Los Ballester de Ballester : 7 al 30 de abril [de 1983, Murcia], Colegio de Arquitectos.—Murcia : Consejo Municipal de Cultura y Festejos del Excmo. Ayuntamiento, D.L. 1983.—30 h. : principalmente il. ; 24 × 28 cm.—(Castiaparada ; 4).

D.L.MU. 136-1983.

BERNALES BALLESTEROS, JORGE.

Francisco Antonio Gijón / por Jorge Bernales Ballesteros.—Sevilla : Diputación Provincial, 1982.—197 p. : il. neg. y col. ; 19 cm.

D.L.C. 704-1982.—ISBN 84-500-7953-5.

BEULAS, JOSÉ.

Beulas : exposición retrospectiva, 27 de enero al 26 de febrero de 1983, Caja de Ahorros y Monte Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, centro de exposiciones y congresos.—Zaragoza : la Caja, 1983.—19 h. : il. neg. y col. ; 30 cm.

D.L.Z. 58-1983.

BLANCO, VENANCIO.

Venancio Blanco : mostra antologica, Caserta, Palazzo Reale, 10-25 maggio 1983.—Caserta : Instituto Español de Cultura. «Santiago», [1983].—p. 17-36 : il. neg. y col. ; 24 cm. Contiene además con portada propia: *L'officina : discorso / letto dall'*

Illmo. Sig. Venancio Blanco Martín, al momento della sua ammissione publica; e risposta del Eccmo. Sig. José Camón Aznar, il giorno 6 novembre 1977.—16 p.—Precede al tít. : Reale Accademia di Belle Arti di San Fernando.

BLAZQUEZ, JOSÉ MARÍA.

Cástulo I / José María Blázquez.—Madrid : Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1975.—344 p. : il., LXXXIII lám. ; 35 cm.—(Acta arqueológica hispánica ; 8).—Es publicación de la Comisaría General del Patrimonio Artístico y Cultural.

D.L.M. 23898-1975.—ISBN 84-369-0409-5.

BLAZQUEZ, JOSÉ MARÍA.

Cástulo II / José María Blázquez.—Madrid : Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Subdirección General de Arqueología, 1979.—450 p. : il., 28 plan. : 2 pleg., LIX lám. ; 24 cm.—(Excavaciones Arqueológicas en España ; 105).

D.L.M. 23470-1980.—ISBN 84-7483-091-5.

BLAZQUEZ, JOSÉ MARÍA.

El mosaico con el triunfo de Dionysos de la villa romana de Valdearados (Burgos) / por J. M.^a Blázquez.—Badajoz : Diputación Provincial, 1982.—p. 407-425: il. ; 28 cm.—Es tirada aparte del libro *Homenaje a Saenz de Buruaga*.

D.L.M. 25424-1982.

BLAZQUEZ, JOSÉ MARÍA.

Mosaicos romanos de la Real Academia de la Historia, Ciudad Real, Toledo, Madrid y Cuenca / J. M.^a Blázquez.—Madrid : Instituto Español de Arqueología «Rodrigo Caro» (C.S.I.C.), 1982.—108 p. : il, 50 lám. neg. y col. ; 28 cm.—(Corpus de Mosaicos de España ; fasc. 5).

D.L.S. 833-1982.—ISBN 84-00-05232-0.

BLAZQUEZ, JOSÉ MARÍA.

Mosaicos romanos de Córdoba, Jaén y Málaga / J. M.^a Blázquez. — Madrid : Instituto Español de Arqueología «Rodrigo Caro» (C.S.I.C.), 1981. — 133 p. : il., 95 lám. neg. y col. ; 28 cm. — (Corpus de Mosaicos de España ; fasc. 3).

BLAZQUEZ, JOSÉ MARÍA.

Mosaicos romanos de Sevilla, Granada, Cádiz y Murcia / J. M.^a Blázquez. — Madrid : Instituto Español de Arqueología «Rodrigo Caro» (C.S.I.C.), 1982. — 105 p. : il., 47 lám. neg. y col. ; 28 cm. — (Corpus de Mosaicos de España ; fasc. 2).

BLAZQUEZ, JOSÉ MARÍA.

Las pinturas helenísticas de Qusay' Amra (Jordania) y sus fuentes / por J. M.^a Blázquez. — Madrid : Instituto Español de Arqueología (C.S.I.C.), 1981. — p. 157-190, 6 h. con lám. ; 28 cm. — Es tirada aparte de *Archivo Español de Arqueología*, v. 54, 1981, núm. 143-144.

D.L.M. 559-1958.

BLAZQUEZ, JOSÉ MARÍA.

Temas del mundo clásico en la pintura de Kokoscha y Braque / J. M.^a Blázquez. — Madrid : Miscelánea de Arte, 1982. — p. 269-272, 1 h. con lám. ; 28 cm. — Es tirada aparte de *Miscelánea de Arte*.

D.L.M. 18462-1982.

BULLON RAMIREZ, AGUSTÍN.

Historia de la inflamación / por el Excelentísimo Sr. D. Agustín Bullón Ramírez... — Madrid : Garsi, 1983. — 32 p. ; 24 cm. — Precede al tít. : Instituto de España, Real Academia Nacional de Medicina. — Discurso leído en la sesión inaugural del curso 1983.

D.L.M. 119-1981. — ISBN 84-7391-054-0.

CAJA DE AHORROS Y MONTE DE PIEDAD DE ZARAGOZA, ARAGON Y RIOJA. ZARAGOZA.

Arte español contemporáneo : Centro de Exposiciones y Congresos [Zaragoza], 16 noviembre-18 diciembre 1982 / Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja. — Zaragoza : la Caja, 1982. — 35 h. : il. ; 30 cm. — (Colección de la Fundación Juan March). — Exposición itinerante por Zaragoza, Teruel y Huesca. — Textos del catálogo : Julián Gallego.

CANTABROS

Cántabros, astures y galaicos : bimilenario de la conquista romana del norte de Hispania. — Madrid : Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982. — 96 p. : il. neg. y col. ; 24 cm. — Catálogo de la exposición presentada por la Dirección General.

D.L.M. 11098-1982.

CASTRO ARINES, JOSÉ DE.

Ciruelos : Crónica de una anticipación / José de Castro Arines. — Burgos : Diputación Provincial, 1982. — 125 p. : il. neg. y col. ; 29 cm. — (Serie artistas burgaleses).

D.L.M. 22231-1982. — ISBN 84-500-7752-4.

CATALOGO

Catálogo Monumental de Navarra. — Pamplona : Institución Príncipe de Viana, 1982. — v. : il. ; 29 cm.

Contiene: v. II: *Merindad de Estella : Abaigar - Eulate* / por María Concepción García Gainza [et al.]. — 671 p. : il. neg. y col.

D.L.NA. 677-1980. — ISBN 84-235-0575-8.

CATURLA, MARÍA LUISA.

Antonio de Puga : pintor gallego / por M.^a Luisa Caturla. — La Coruña : Atlántico, 1982. — 91 p. : il. neg. y col. ; 33 cm. — (Catalogación Arqueológica y Artística

- de Galicia / patrocina : Fundación «Bardié de la Maza»). — Contiene además: Apéndice I: *Los libros que poseía el pintor Puga* / por Francisco Javier Sánchez Cantón. — Apéndice II: Documentos.
D.L.B. 31702-1982. — ISBN 84-85728-12-2.
- CENTRO DE ESTUDIOS Y EXPERIMENTACION DE OBRAS PUBLICAS. MADRID.
Memoria 1981 / Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas. — Madrid : MOPU, 1982. — 11 p. : il. ; 30 cm.
D.L.M. 37576-1982.
- CERVERA VERA, LUIS.
La ciudad ideal concebida en el siglo XV por el humanista Sánchez de Arévalo / Luis Cervera Vera. — Madrid : Academia de la Historia, 1982. — 34 p. : il. ; 25 cm. — Es tirada aparte del *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. CLXXIX, cuad. I, enero-abril.
- CERVERA VERA, LUIS.
Clásicos de la historia de la ciencia : la «Pirotechnia» de Biriguccio en la Biblioteca de Juan de Herrera / Luis Cervera Vera. — [Valencia] : Cuad. de Bibliofilia, 1982. — 22 p. : il. ; 24 cm. — Es tirada aparte de *Cuadernos de Bibliofilia*, n.º 9, septiembre 1982.
- CERVERA VERA, LUIS.
El «Enchiridion» de Marbodeo en la Biblioteca de Juan de Herrera / Luis Cervera Vera. — Valencia : Universidad Literaria, [1983]. — P. 83-96 : il. ; 23 cm. — Es tirada aparte de *Traza y Baza* ; 8.
- CERVERA VERA, LUIS.
Lerma : síntesis monumental / Luis Cervera Vera. — Lerma : Consejo General de Castilla y León, Ayuntamiento, 1982. — 125 p. : il. neg. y col. ; 24 cm.
- CERVERA VERA, LUIS.
Libros religiosos en la biblioteca de Juan de Herrera / Luis Cervera Vera. — Zamora : Monte Casino, 1982. — P. 521-548 ; 24 cm. — Es tirada aparte de *Hispania Sacra* : revista de historia eclesiástica del Instituto «Enrique Flórez» (C.S.I.C.), volumen XXXIV, 1982.
D.L.M. 553-1958.
- CERVERA VERA, LUIS.
Tres homónimos y contemporáneos del arquitecto escorialense Juan de Herrera / Luis Cervera Vera. — Valladolid : Universidad, 1982. — P. 223-232 : il. ; 25 cm. — Es tirada aparte del *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. XLVIII, 1982.
- COLECCION
Colección Banco Urquijo : pintura, dibujo, escultura. — Madrid : Fundación Banco Urquijo, 1982. — 425 p. : il. neg. y col. ; 29 cm.
D.L.M. 1861-1982. — ISBN 84-300-6308-0.
- COLECCION
Colección de documentos para la historia del arte en España. — Zaragoza [etc.] : Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1981. — v. ; 4 cm. — (Publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar».)
D.L.Z. 1373-1981. — ISBN 84-600-2434-9.
- Contiene: V. 1: *Documentos biográficos de Juan de Herrera : I (1572-1581)* / por Luis Cervera Vera. — 575 p. — V. 2: *Datos histórico-artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI* / por José María de Azcárate. — 291 p. — V. 3: *Documentos de los artífices de artes industriales de los reyes de España : I* / por José Luis Morales y Marín. — 174 p.

CORRAL, JOSÉ DEL.

Las composiciones de aposento y las casas a la malicia / José del Corral. — Madrid : Instituto de Estudios Madrileños, 1982. — 145 p. ; 24 cm. — (*El Madrid de los Austrias* / director: Antonio Domínguez Ortiz. Serie documentación ; n.º 1).

D.L.M. 1055-1983. — ISBN 84-00-05276-5.

CHRISTIE'S. LONDON.

Forthcoming sales : november-december 1982 / Christie's. — London [etc.] : Christie's, Apollo Magazine, [1982]. — 54 h. : principalmente il. neg. y col. ; 30 cm.

CHRISTIE'S. LONDON.

Forthcoming sales : december 1982 / Christie's. — London [etc.] : Christie's, [1982]. — 24 h. : principalmente il. neg. y col. ; 30 cm.

CHRISTIE'S. LONDON.

Forthcoming sales : january-february 1983 / Christie's. — London [etc.] : Christie's, Apollo Magazine, [1983]. — 8 h. : il. neg. y col. ; 30 cm.

CHRISTIE'S. LONDON.

Forthcoming sales : february-march 1983 / Christie's. — London [etc.] : Christie's, Apollo Magazine, [1983]. — 18 h. : principalmente il. neg. y col. ; 30 cm.

CHRISTIE'S. LONDON.

Forthcoming sales : april-may 1983 / Christie's. — London [etc.] : Christie's, Apollo Magazine, [1983]. — 50 h. : principalmente il. neg. y col. ; 30 cm.

DELGADO, ALVARO.

Alvaro Delgado : algunos de sus temas, 19 de abril al 21 de mayo de 1983, Centro de Exposiciones y Congresos, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Ara-

gón y Rioja. — Zaragoza : la Caja, 1983. — 38 p. : il. neg. y col. ; 31 cm.

D.L.Z. 510-1983.

DURAN MIRANDA, ARMANDO.

El saber físico y la naturaleza / Armando Durán Miranda. — Madrid : Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1982. — 35 p. ; 27 cm. — Discurso inaugural, 1982-83.

D.L.M. 33891-1982. — ISBN 84-600-2812-7.

ESCRIBANO UCELAY, VÍCTOR.

Nociones sobre terrenos y sus cimientos, muros de contención de tierras, bujeo y pilotes / Víctor Escribano Ucelay... ; tablas, cuadros y dibujos del autor... — Córdoba : Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, D.L. 1983. — 360 p. : il. neg. y col. ; 24 cm.

ESPAÑA, DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS.

La guerra civil española : exposición itinerante / Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. — Madrid : Subdirección General de Archivos, 1980. — 130 p. : il. neg. y col. ; 30 cm.

D.L.M. 35393-1980.

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.

EXPOSICIO

Exposició d'escultura contemporania ... Sa Llonja, febrer-març 1983. — Palma de Mallorca : Consell General Interinsular, Consellería de Cultura, Fundació Bartoméu March Servera, 1983. — 30 h. : principalmente il. ; 28 cm.

D.L.P.M. 59-1983.

EXPOSICION ANTOLOGICA «HOMENAJE A WIFREDO LAM». 1982. MADRID.

Exposición antológica «homenaje a Wifredo Lam» 1902-1982 : Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Madrid, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Musée d'Ixelles, Bruxelles. — Madrid : Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1982. — 180 p. : principalmente il. neg. y col. ; 28 cm. — Precede al título: Ministerio de Cultura de España y Ministerio de Cultura de Cuba.

D.L.M. 33894-1982.

EXPOSICION BIBLIOGRAFICA DE LOS MUSEOS EN ESPAÑA 1980-1982. MADRID, 1982.

Exposición Bibliográfica de los Museos en España 1980-82. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 27 noviembre-19 diciembre 1982. — Madrid : Asociación del Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos y Comité Nacional Española de ICOM, 1982. — 100 p. 22 cm.

EXPOSICION CONMEMORATIVA DE SANTA TERESA DE JESUS. 1981. SORIA.

Exposición conmemorativa de Santa Teresa de Jesús ... 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». — Madrid : Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, 1981. — 23 p. ; 24 cm.

D.L.BU. 211-1981.

EXPOSICION RETROSPECTIVA DE TEODORO MICHIANO. 1982. MADRID.

Exposición retrospectiva de Teodoro Michiano : [Adart Galería de Arte, del 7 al 30 de octubre de 1982] . — Madrid : Adart, 1982. — 6 h. il. ; 22 cm.

EXPRESIONISMO

Expresionismo español : 7 al 30 de abril [de 1983, Murcia], Iglesia de San Juan de Dios. — Murcia : Consejo Municipal de Cultura y Festejos del Excmo. Ayuntamiento, D.L. 1983. — 28 h. : principalmente il. ; 24 × 28 cm. — (Contraportada ; 4).

D.L.MU. 136-1983.

FERNANDEZ CASADO, CARLOS.

Ingeniería hidráulica romana / Carlos Fernández Casado. — Madrid : Turner, 1983 imp. — 674 p. : il. ; 24 cm. — (Publicaciones del Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos).

D.L.M. 4472-1983. — ISBN 84-7506-058-7.

FRONTERAS

Hacia las fronteras del conocimiento : novedades de la Dt. Forschungsgemeinschaft (Comunidad Alemana de Investigaciones Científicas) / selección y ed. Frank Grünhagen. — Bonn-Bad Godesberg : Deutscher Forschungsdiens, 1982. — 127 p. ; 21 cm. ISBN 3-923120-20-6.

FUENTES, JOSÉ.

Fuentes : obra gráfica, exposición didáctica, abril-mayo 1983, Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Sala de Exposiciones. — Alicante : la Caja, 1983. — 10 h. : il. ; 22 cm.

GARCIA NIETO, JOSÉ.

Nuevo elogio de la lengua española : discurso de recepción / del Excmo. Sr. D. José García Nieto ; y contestación del Excelentísimo Sr. D. Camilo José Cela el día 13 de marzo de 1983. — Madrid : Real Academia Española, 1983. — 62 p. ; 24 cm.

D.L.M. 6929-1983.

GONZALEZ PEREZ, JESÚS.

El principio general de la buena fe en el Derecho Administrativo : discurso leído el

día 18 de enero de 1983 ... / por el Excelentísimo Sr. D. Jesús González Pérez ; y contestación del Excmo. Sr. D. Laureano López Rodó.—Madrid : Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1983.—155 p. ; 24 cm.

D.L.M. 41189-1982.—ISBN 84-7398-230-4.

GOYA Y LUCIENTES, FRANCISCO DE.

Cartas a Martín Zapater / Francisco de Goya.—Edición de Mercedes Agueda y Xavier de Salas.—Madrid : Turner, 1982.—244 p., 8 h. con lám. ; 21 cm.—(Colección Turner ; 49).

D.L.M. 40845-1982.—ISBN 84-7506-053-6.

GOYA Y LUCIENTES, FRANCISCO DE.

Las litografías / de Goya : reproducción en facsímil precedida de una introducción y catálogo del profesor Enrique Lafuente Ferrari ... — Barcelona : Gustavo Gili, 1982.—76 p., 23 lám. ; 28 × 38 cm.

D.L.B. 39097-1982.—ISBN 84-252-1143-3.

GOYA Y LUCIENTES, FRANCISCO DE.

Regina Martirum, Goya / Eduardo Torra [et al.]. — Zaragoza : Banco Zaragozano, 1982.—165 p. : il. neg. y col. ; 31 cm.

D.L.Z. 1480-1982.—ISBN 84-300-8143-7.

GRECO, EL. DOMENICO THEOTOCOPULI.

El entierro del Conde de Orgaz / [El Greco] : nueva instalación, estudio científico y tratamiento.—Madrid : I. C. R., 1977.—186 p. : il. neg. y col. ; 24 cm.—(Informes y trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte ; 13).—Texto paralelo en español y traducción inglesa.

HERNANDEZ DIAZ, José.

La escultura y la arquitectura españolas del siglo XVII / por José Hernández Díaz ..., Juan José Martín González ... y José Manuel Pita Andrade...—Madrid : Espa-

sa Calpe, 1982.—758 p. : il. neg. y col. ; 28 cm. (Summa Artis, vol. XXVI).

D.L.M. 13618-1964.—ISBN 84-239-5226-6.

HERNANDEZ GIL, ANTONIO.

Puntualizaciones y correcciones al positivismo jurídico : discurso leído el día 18 de noviembre de 1982, en la sesión inaugural del curso 1982-83 / por el Excmo. Sr. Don Antonio Hernández Gil ...—Madrid : Real Academia de Jurisprudencia y Legislación, 1982.—97 p. ; 24 cm.

D.L.M. 36278-1982.

HISTORIA

Historia General del Arte en la Argentina.—Buenos Aires : Academia Nacional de Bellas Artes, 1982 im.—v. : il. neg. y col. ; 31 cm.—V. I.

D.L. 11723.—ISBN 950-612-001-3.

IBARRA, CARLOS.

Ibarra : esculturas y joyas : [Adart, Galería de Arte, Madrid, del 21 de diciembre de 1982 al 22 de enero de 1983].—Madrid : la Galería, [1982].—6 h. : il. neg. y col. ; 21 cm.

INSTITUTO DE CONSERVACION Y RESTAURACION DE OBRAS DE ARTE. MADRID.

Informes y Trabajos, 14.—Madrid : Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, D.L. 1982.—75 p. : il. neg. y col. ; 28 cm.—El Instituto dedica este n.º 14 a su fundador D. Gratiano Nieto en el XX aniversario de la fundación.

INSTITUTO DE CUESTIONES INTERNACIONALES. MADRID.

La descolonización de Gibraltar / Instituto de Cuestiones Internacionales, Dirección General de Estudios y Documentación.

— Madrid : el Instituto, la Dirección General, 1981.—IV, 110 p. ; 24 cm.

D.L.M. 15143-1981.—ISBN 84-7471-031-6.

INSTITUTO DE CUESTIONES INTERNACIONALES. MADRID.

Problemas de seguridad de Europa y África : Seminario Internacional de Jaca, mayo 79 / Instituto de Cuestiones Internacionales ; [prólogo Manuel Díez-Alegría ; traducción Paloma Redondo y Luis Martos].—Madrid : Instituto Nacional de Prospección, 1980.—V, 139 p. ; 24 cm.

D.L.M. 40534-1980.—ISBN 84-500-4104-X.

LAHUERTA, GENARO.

80 Dibujos / de Genaro Lahuerta ; introducción de Enrique Lafuente Ferrari ; opiniones de Camón Aznar [et al.].—Valencia : el autor, 1982.—100 h. : principalmente lám. ; 34 cm.

D.L.V. 196-1983.—ISBN 84-300-8514-9.

LARA ARREBOLA, FRANCISCO.

Artes textiles en el Palacio de la Casa de Viana en Córdoba / Francisco Lara Arrebola.—Córdoba : Caja Provincial de Ahorros, 1982.—199 p. : il. neg. y col. ; 29 cm.—(Publicaciones de la obra cultural de la Caja).

D.L.CO. 473-1982.—ISBN 84-500-7856-3.

LICENCIAS

Licencias de exención de aposento en el Madrid de los Austrias (1600-1625) / Ana Oliver [et al.].—Madrid : Instituto de Estudios Madrileños, 1982.—145 p. ; 24 cm.—(El Madrid de los Austrias / director: Antonio Domínguez Ortiz. Serie documentación ; n.º 2).

D.L.M. 1057-1982.—ISBN 84-00-05274-9.

LINES ESCARDO, ENRIQUE.

La función zeta de Riemann : discurso ... / por el Excmo. Sr. D. Enrique Lines Escardo ; y contestación del Excmo. Sr.

D. Alberto Dou Masdexexas ... — Madrid : Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, 1982.—77 p. ; 24 cm.

D.L.M. 39871-1982.—ISBN 84-600-2890-9.

LOPEZ HERNANDEZ, JULIO.

Julio L. Hernández.—Oviedo : Caja de Ahorros de Asturias, 1980.—71 p. : principalmente il. ; 27 cm.

D.L.O. 1160-1980.—ISBN 84-500-3775-1.

LOPEZ HERNANDEZ, JULIO.

Julio L. Hernández : Palacio de Cristal (Parque del Retiro), Madrid, marzo-mayo 1980.—Madrid : Centro de Promoción de las Artes Plásticas y de Investigación de Nuevas Formas Expresivas, 1980.—111 p. : principalmente il. neg. y col. ; 25 cm.—(Publicaciones de la Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos).

D.L.M. 11158-1980.

LOPEZ TORRIJOS, ROSA.

La mitología en la pintura española de los siglos XVI y XVIII / Rosa López Torrijos.—Madrid : Fundación Juan March, 1982.—57 p. ; 21 cm.—(Serie Universitaria ; 190).

D.L.M. 30960-1982.—ISBN 84-7075-254-5.

LORENZO, PEDRO DE.

Azorín visto por sí mismo : curso de cuatro conferencias ... / Pedro de Lorenzo.—Madrid : Instituto de España, 1982.—111 p., 1 lám. ; 24 cm.

D.L.M. 288800-1982.—ISBN 84-85559-24-X.

LOZOYA, JUAN DE CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, MARQUÉS DE.

Sotomayor / por el Marqués de Lozoya ; prólogo de F. J. Sánchez Cantón.—2.ª edición.—Madrid : Cultura Hispánica, 1975.—191 p. : il. neg. y col. ; 35 cm.—(Colección de Arte).

D.L.M. 21631-1979.—ISBN 84-7232-196-7.

- LOZOYA, JUAN DE CONTRERAS Y LÓPEZ DE AYALA, MARQUÉS DE.
Sotomayor / por el Marqués de Lozoya ; introduction by F. J. Sánchez Cantón.— Madrid : Cultura Hispánica, 1975.—197 p. : il. neg. y col. ; 35 cm.—(Art Collection). ISBN 921419-00-X.
- MANGOT, MONSERRAT PADRÓS.
Mangot : [Adart, Galería de Arte, Madrid, del 25 de enero al 26 de febrero de 1983].—Madrid : la Galería, [1983].—4 h. : il. neg. y col. ; 21 cm.
- MANUSCRITO
El manuscrito de la Academia de Murillo.—Sevilla : Confederación Española de Centros de Estudios Locales, 1982.—55 p., 100 p. con lám. ; 32 cm.—(Publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría).—Edición facsímil del manuscrito.
 D.L.SE. 486-1982.—ISBN 84-600-2860-7.
- MARTIN DE ALMAGRO, JUAN ANTONIO.
Testamento de don Diego de Almagro, Mariscal de Campo, Adelantado de Chile / [por Juan Antonio Martín de Almagro].—Ciudad Real : Instituto de Estudios Manchegos, 1982.—28 p. ; 24 cm.—El autor está tomado de la p. 5.
 D.L.CR. 859-1982.
- MERIGO, EDUARDO.
Democracia repartida / Eduardo Merigó.— Madrid : Unión Editorial, 1979.—175 p. ; 19 cm.—(Cuadernos Libra ; 14).
 D.L.M. 21836-1979.—ISBN 84-7209-096-5.
- MORAGUES COSTA, GUILLERMO.
Los maestros de la pintura universal en colecciones mallorquinas / Guillermo Moragues Costa ... — Palma de Mallorca : Cort,
- D.L. 1983.— v. : il. ; 22 cm.—N.º 1 : La colección pictórica del Conde de Montenegro.
 D.L.P.M. 63-1983.
- MORALES FOLGUERA, JOSÉ MIGUEL.
La arquitectura del ocio en la Costa del Sol / José Miguel Morales Folguera.— Málaga : Universidad, 1982.—230 p. : il. ; 24 cm.—(Serie Studia Malacitana).
 D.L.MA. 434-1982.—ISBN 84-7495-070-3.
- MORALES FOLGUERA, JOSÉ MIGUEL.
Málaga en el siglo XIX : Estudio sobre su paisaje urbano / José M. Morales Folguera.— Málaga : Universidad, Departamento Historia del Arte, 1982.—156 p. : il. ; 18 cm.
 D.L.MA. 348-1982.—ISBN 84-300-7516-X.
- MORAN, ALFREDO.
Joaquín Turina a través de sus escritos, en el centenario de su nacimiento, 1882-1982 / Alfredo Morán.— Sevilla : Ayuntamiento, Delegación de Información, 1983 imp.—2 v. : il. ; 24 cm.
 D.L.SE. 60-1983.—ISBN 84-500-8424-5.
- MORENO, SALVADOR.
El pintor Antonio Fabrés / Salvador Moreno ... — México : Universidad Nacional Autónoma, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1981.—226 p. : il. neg. y col. ; 28 cm.
 ISBN 968-58-0223-8.
- MOYA VALGAÑÓN, JOSÉ GABRIEL.
Mudéjar en la Rioja / José Gabriel Moya Valgañón.— Madrid-Teruel : I Simposio Internacional de Mudejarismo, 1981.— p. 211-219 : il., 2 h. con lám. ; 24 cm.— Es tirada aparte de *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*.

MUSIK

Musik, Norrköpings Konstmuseum, 10, 6-26, 9 1982 [Katalog / Folke Lalander].— Norrköpings Museum, [1982].— 86 p. : il. neg. y col. ; 21 × 21 cm.

OBRAS

Obras públicas en la Hispania romana.— Madrid : Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980.— 79 p. : il. neg. y col. ; 24 cm.— Catálogo de la exposición presentada por la Dirección General.

D.L.M. 17162-1980.

PATRIMONIO

Patrimonio Artístico Nacional : Inventario de bienes muebles.— Buenos Aires : Academia Nacional de Bellas Artes, 1982.— v. ; 27 × 29 cm.— ISBN 950-612-011-0.

Contiene: V. I: Provincia de Corrientes.— 218 p. : il. neg. y col.— ISBN 84-950-612-012-9.

PELAY OROZCO, MIGUEL.

Música sembrada : Orfeón donostiarra : su historia-Berekondaira 1897-1978 / Miguel Pelay Orozco ; prólogo de J. Ignacio Tellechea Idígoras.— San Sebastián : Sociedad Guipuzcoana de Ed. y Pub., 1980.— LVIII, 417 p. : il. ; 25 cm.— (Colección Izurren ; n.º 4).— Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián.

PRADOS ARRARTE, JESÚS.

Don Alvaro Flórez Estrada, un español excepcional (1766-1853) : Discurso leído el día 28 de noviembre de 1982, en su recepción pública / por ... don Jesús Prados Arrarte ; y contestación ... don Alfonso García Valdecasas.— Madrid : Real Academia Española, 1982.— 211 p. ; 21 cm.

D.L.M. 38131-1982.— ISBN 84-300-3164-X.

PRELIMINAR

Preliminar : 1.ª Bienal Nacional de las Artes Plásticas : exposición itinerante, 1982-1983.— Madrid : Subdirección General de Artes Plásticas, 1982.— 199 p. : principalmente il. neg. y col. ; 28 cm.— (Publicaciones de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas).

D.L.M. 41191-1982.— ISBN 84-7483-283-7.

PREMIOS

Premios Nacionales de Artes Plásticas 1981 : [exposición Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1982].— Madrid : el Museo, 1982.— 5 v. : il. neg. y col. ; 30 cm.

Contiene: V. I: Andreu Alfaro.— V. II: Manuel Angeles Ortiz.— V. III: Luis Gordillo.— V. IV: José Hernández.— V. V: Juan Hernández Pijuán.

D.L.M. 26240-44-1982.

REPertoire

Repertoire des thèses de doctorat = Repertorium van de doctorale proefschriften 1979-1980.— Bruxelles : Ministère des Affaires Etrangères, [1981].— 350 p. ; 21 cm.

REPertoire

Repertoire des thèses de doctorat = Repertorium van de doctorale proefschriften 1980-1981.— Bruxelles : Ministère des Affaires Etrangères, [1982].— 252 p. ; 21 cm.

RETRATO

Retrato de la Condesa de Santovenia, Eduardo Rosales.— Madrid : Amigos del Museo del Prado, 1982.— 29 p. : il., 1 lám. col. ; 23 cm.

Contiene: «Nota introductoria» / por Federico Sopeña. Retrato de la Condesa de Santovenia («De Trajano a Picasso», páginas 62, 63, 64.— Barcelona, 1962) / Enrique Lafuente Ferrari. «Semblanza de Eduardo Rosales» / por Xavier de Salas.

D.L.M. 1903-1982.

SALZILLO, FRANCISCO.

Francisco Salzillo (1707-1783) : 7 al 30 de abril [de 1983, Murcia] Iglesia de San Juan de Dios.— Murcia : Consejo Municipal de Cultura y Festejos del Excmo. Ayuntamiento, D.L. 1983.— 29 h. : principalmente il. ; 24 × 28 cm.— (Contraparada ; 4).

D.L.MU. 136-1983.

SCHULLER PEREZ, AMADOR.

Aspectos metabólicos y clínicos de la hepatopatía alcohólica (H. A.) : discurso para la recepción pública / del Académico electo ... D. Amador Schuller Pérez ; y contestación ... D. Jorge Tamarit Torres ... — Madrid : Garsi, 1983.— 126 p. ; 24 cm.— Precede al tít. : Instituto de España. Real Academia Nacional de Medicina.

D.L.M. 1645-1983.— ISBN 84-7391-098-2.

SIMON PALMER, MARÍA DEL CARMEN.

La alimentación y sus circunstancias en el Real Alcázar de Madrid / María del Carmen Simón Palmer.— Madrid : Instituto de Estudios Madrileños, 1982.— 106 p. ; 24 cm.— (El Madrid de los Austrias / director: Antonio Domínguez Ortiz. Serie Estudios ; n.º 2).

D.L.M. 1506-1983.— ISBN 84-00-05275-7.

SOTHEBY AND CO. MADRID.

Pintura antigua, impresionista y moderna : la subasta se celebrará el jueves, 24 de febrero de 1983 / Sotheby Parke Bernet & Co. Sucursal en España.— Madrid : Sathby's, 1983.— VI p., 21 h. : il. neg. y col. ; 25 cm.

D.L.M. 2564-1983.

STAATLICHES MUSEUM SCHLOSS MOSIGKAU.

Staatliches Museum Schloss Mosigkau : Museumsführer. — Dessau-Mosigkau : das

Museum, 1982.— 63 p. : il. neg. y col. ; 20 × 20 cm.

TAYLOR, RENÉ.

El entallador e imaginero sevillano Pedro Duque Cornejo (1678-1757) / René Taylor.— Madrid : Instituto de España, 1982.— 126 p. : il., 54 lám. neg. y col. ; 28 cm.

D.L.M. 1113-1983.— ISBN 84-85559-27-4.

TORRES, JACINTO.

Artículos sobre música en revistas españolas de humanidades, recopiladas por Flora Arroyo [et al.] / editor-coordinador Jacinto Torres.— Madrid : Instituto de Bibliografía Musical, 1982.— 144 p. ; 21 cm.— T. I.

D.L.M. 7928-1982.— ISBN 84-300-6623-3.

TORRES BALBAS, LEOPOLDO.

Crónica de la España musulmana / Leopoldo Torres Balbás.— Madrid : Instituto de España, 1982.— 399 p. : il. ; 22 cm.— (Obra dispersa / recopilada por Manuel Casamar. Al-Andalus ; 1).— V. 4.

D.L.M. 21185-1982.— ISBN 84-85559-23-1.

TORRES BALBAS, LEOPOLDO.

Crónica de la España musulmana / Leopoldo Torres Balbás.— Madrid : Instituto de España, 1982.— 422 p. : il. ; 22 cm.— (Obra dispersa / recopilada por Manuel Casamar. Al-Andalus ; 1).— V. 5.

D.L.M. 39304-1982.— ISBN 84-85559-26-6.

TORRES BALBAS, LEOPOLDO.

Crónica de la España musulmana / Leopoldo Torres Balbás.— Madrid : Instituto de España, 1983.— 369 p. : il. ; 22 cm.— (Obra dispersa / recopilada por Manuel Casamar. Al-Andalus ; 1).— V. 6.

D.L.M. 7496-1983.— ISBN 84-85559-29-0.

PUBLICACIONES DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

	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
ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ, <i>Inventario de las pinturas</i> , Madrid, 1964	150
ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ, <i>Veintiséis dibujos boloñeses y romanos del siglo XVII</i> , Madrid, 1965	150
VÍCTOR MANUEL NIETO ALCAIDE, <i>Carlo Maratti. Cuarenta y tres dibujos de tema religioso</i> , Madrid, 1965	150
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

	PTAS.
<i>Índice de los años 1907-1977 del BOLETIN de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando</i> , por Sofía Dieguez Patao. Prólogo del Excmo. Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, 1978	1.000
<i>Libro de diferentes pensamientos unos imbandados 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
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
LUIS CERVERA VERA, <i>Índices 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

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.

