ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

MADRID *PRIMER SEMESTRE DE 1990* *NUM. 70*

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

DEPÓSITO LEGAL: M. 6264.—1958

MUSIGRAF ARABI-PRUDENCIO IBÁÑEZ CAMPOS - Cerro del Viso, 16 - Torrejón de Ardoz (Madrid)

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

MADRID *PRIMER SEMESTRE DE 1990* *NUM. 70*

CONSEJO DE REDACCION

EXCMO. SR. D. LUIS CERVERA VERA

" " " JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE

" " " JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ
(Secretario)

Publicación semestral

SECRETARÍA:

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Alcalá, 13 - Teléfs. 532 15 46 y 532 15 49

28014 MADRID

SUMARIO

Págs.

NECROLOGÍAS DEL EXCMO. SR. D. LUIS MOYA BLANCO 9

FEDERICO SOPEÑA IBÁÑEZ: *Necrología del Excm. Sr. D . Luis Moya Homilía* 13

ENRIQUE PARDO CANALÍS: *Don Luis Moya* 17

JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS: *A la memoria de Luis Moya Blanco* ... 23

FERNANDO CHUECA GOITIA: *El gran Arquitecto Luis Moya Blanco* ... 29

LUIS CERVERA VERA: *Recuerdo de Luis Moya Blanco* 35

CARLOS ROMERO DE LECEA: *Luis Moya. Humanista del siglo XX* 45

JOSÉ ANTONIO DOMÍNGUEZ SALAZAR: *De Luis Moya Blanco: "In Memoriam"* 51

JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ: *A Luis Moya, Navidad en la Gloria* .. 57

JOSÉ MARÍA GARCÍA DE PAREDES: *Luis Moya, maestro y amigo* 63

RAMÓN ANDRADA PFEIFFER: *Luis Moya Blanco, el Arquitecto* 67

ANTONIO FERNÁNDEZ-ALBA: *Luis Moya Blanco. Maestro en el recuerdo* 71

NECROLOGÍAS DEL EXCMO. SR. D. JOSÉ MARÍA GARCÍA DE PAREDES 77

FEDERICO SOPEÑA: *Homilía por José Mª García de Paredes* 81

ENRIQUE PARDO CANALÍS: *Don José María García de Paredes* 85

LUIS CERVERA VERA: *José María Garcia de Paredes* 89

CARLOS ROMERO DE LECEA: *Homenaje en memoria de José María García de Paredes* 95

MIGUEL RODRÍGUEZ-ACOSTA CARLSTRÖM: *"Del monte Gianicola a la colina roja" (A la memoria de José María García de Paredes* .. 101

RAMÓN ANDRADA: *Al Arquitecto José María García de Paredes* 107

EL DUQUE DE ALBA: *José María García de Paredes* 111

LUIS LÓPEZ HERNÁNDEZ: *José María García de Paredes un Arquitecto para la musica* 115

ANTONIO FERNÁNDEZ-ALBA: *Breve paseo para un largo adios A. Mª Isabel de Falla* 121

NARCISO YEPES: *José María García de Paredes* 125

CRISTOBAL HALFFTER: *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando Homenaje a José María García de Paredes* 129

Págs.

SESIÓN PÚBLICA Y SOLEMNE PARA LA ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR DE 1989 A LA FUNDACIÓN PEDRO BARRIÉ DE LA MAZA, CONDE DE FENOSA 135

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI: *Velazquez o la Salvación de la Circunstancia* 143

JOAQUIN PÉREZ VILLANUEVA: *Don Manuel Gómez–Moreno en el recuerdo (A los 20 años de su fallecimiento)* 241

JOAQUÍN CALVO–SOTELO: *Relato en pareados, macarrónicos dodecasílabos y alejandrinos de una recepción académica compuesto por un miembro de la corporación* 267

JOSÉ MIGUEL BARBERÁ SOLER: *–Eduardo Torres Pérez– "Historia de su amistad con Manuel de Falla y Matheu"* 273

Mª PILAR GARCÍA SEPÚLVEDA: *José del Castillo y la iconografía de Hércules en la pintura de la Real Academia de San Fernando* 317

JOSÉ ENRIQUE GARCÍA MELERO: *Cartas a Bosarte desde Roma* 337

JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE: *Memoria del Museo. Año de 1989* 383

VICTORIA DURÁ OJEDA, ELENA RIVERA NAVARRO: *Inventario de dibujo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (V)* 389

JESUSA VEGA: *El grabado después de la Guerra de la Independencia: La calcografía y la Real Academia de San Fernando* 497

PAULA REVENGA DOMINGUEZ: *Testamento y otras noticias ineditas de Felipe Lázaro de Goiti* 519

GRACIA LAFUENTE: *Reseña de exposiciones en galerías madrileñas (Primer semestre de 1990)* 543

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ: *Crónica de la Academia. Primer semestre de 1990* 589

BIBLIOGRAFÍA 607

NECROLOGÍAS

DEL
EXCMO. SEÑOR DON LUIS MOYA BLANCO

Excmo. Señor D. Luis Moya Blanco

NECROLOGÍA DEL EXCMO. SR. D. LUIS MOYA
HOMILÍA

Por

FEDERICO SOPEÑA IBÁÑEZ

Se nos ha muerto el más respetado y respetable de los académicos, el más puntual y mayor asistente a todas las sesiones, el más sabio de su permanente magisterio y, para mí, debo proclamar que el más religioso de todos: a todos daba testimonio de su fe y a nuestras misas nunca faltó como primer comulgante, con ese aire modesto y tímido en que cifraba precisamente su encanto. La donación de su cuerpo en favor de la Ciencia dan muestra de su fe en la resurrección. El, que tan bien conocía y quería las obras de San Agustín, se quedó emocionado con una cita mía sobre la resurrección. Decía San Agustín que nuestros cuerpos resucitados, por ser cuerpos, no podían estar exentos de pasión pero tampoco de transparencia: nuestros cuerpos "erunt sicut musica".

DON LUIS MOYA

Por

ENRIQUE PARDO CANALÍS

El jueves, 25 de enero último, reciente aún la sesión celebrada el lunes inmediato, recibía por la tarde, con quebradiza voz e inmensa tristeza, de su solícita esposa, la noticia del fallecimiento, pocas horas antes, de nuestro muy querido compañero D. Luis Moya Blanco. La profundísima impresión causada venía a acrecerse por el recuerdo de que en la última sesión a que asistiera, había tenido ocasión de departir con él celebrando el acierto, como siempre, de su última felicitación navideña, dedicada una vez más a rememorar, tanto el saber enciclopédico de San Agustín, como la encendida admiración que al Santo de Hipona le profesara fervorosamente.

Otras voces más autorizadas -por haber compartido estudios y desvelos, afanes y proyectos- habrán de subrayar, de seguro, tanto sus inquietudes como merecimientos, relevándome, por ello, de insistir en aspectos profesionales, máxime por la certidumbre de que siendo varios los que se han ofrecido noblemente a intervenir en esta sesión necrológica, no debo demorar la natural impaciencia de todos por escucharles. Pero faltaría al cumplimiento de un inexcusable deber de cortesía, silenciando su paso por la Academia conforme a la práctica observada en ocasiones análogas.

Por ello, parece oportuno recordar que en 2 de febrero de 1953, D. Luis Bellido, D. Eugenio d'Ors y D. Enrique Lafuente Ferrari, propusieron a D. Luis Moya Blanco para cubrir la vacante de D. Juan Moya e Idígoras, representante bien caracterizado de lo que pudiera llamarse la saga de los Moyas, fallecido en el mes de enero anterior. Un brillante curriculum, tan denso en realizaciones como en méritos, acompañaba al escrito correspondiente. No fue, sin embargo, la única propuesta presentada ni tampoco la calificada prioritariamente en la obligada clasificación reglamentaria, pero en la sesión extraordinaria de 6 de abril inmediato, resultó elegido Académico numerario. Tenía entonces cuarenta y ocho años.

En 15 de noviembre se celebró la solemne recepción, dando lectura al discurso de ingreso acerca de "La geometría de los arquitectos griegos preeuclidianos", tema de honda raigambre humanística y al que contestó en primorosa respuesta D. Eugenio d'Ors.

Fue entonces cuando el recipiendario recibió del Director de la Corporación D. Fernando Alvarez de Sotomayor, junto con el diploma, la medalla número 38, entre cuyos prestigiosos titulares también figuraron, D. Juan Facundo Riaño, Marqués de Guadalerzas, D. Juan Bautista Lázaro de Diego y D. Juan Moya, su inmediato predecesor, como se ha dicho.

A partir de entonces, su incorporación a las tareas comunes, fue tan continuada como efectiva. Como clamoroso exponente de su vinculación a la Academia -a la que tanto quiso y de la que recibió en 1985 el Premio "José González de la Peña", Barón de Forna-, podría destacarse el hecho de que a lo largo de los 37 años que ha permanecido entre nosotros, alcanzó la cifra de 1450 asistencias, suma tan solo sobrepasada por el Secretario Perpetuo D. José Francés, que llegó a contar 1489.

Si estas cifras ofrecen, como apunto, un cierto valor exponencial, no cabe eludir que D. Luis Moya, desde su ingreso en la Academia, perteneció asiduamente a diversas Comisiones, singularmente a la de Monumentos, Vaciados, Museo y Panteón de Goya y ocasionalmente a las de Administración, Medalla de Honor y también, a la de Pensiones de Arquitectura con destino a la Academia de Roma, en 1974, dejando de figurar en ellas, a petición propia, a partir de 1976, salvo, por supuesto, en la Sección de Arquitectura de la que hasta su óbito ha sido Presidente.

En otro sentido, no cabe olvidar sus certeros informes bien orientadores a la hora de deliberar sobre propuestas de declaración de monumentos. Y aparte de ellos, ha de recordarse su luminoso escrito referente a un "Libro blanco" sobre la nueva ordenación de la enseñanza de la Arquitectura, aprobado por unanimidad en 28 de abril de 1969.

Creo que en el ánimo de todos está el reconocimiento de su amor a la Academia, su denodado espíritu de servicio en las tareas corporativas, la estela de sabiduría que ahondara en el curso de los años, su magisterio ejemplar, pero también su humanísima proyección y acendrada religiosidad, con un desasimiento impresionante como lo acredita sin necesidad de mayores insistencias su expresa voluntad de ofrecer, ya que no su vida -de

la que fuera providencial custodio-, sí, su propio cuerpo, a los benéficos afanes del estudio y de la investigación en el ámbito de la Medicina.

No quisiera concluir mi intervención sin recordar un interesante pasaje del que tal vez pocos tengan noticia. Y fué que al comunicársele su elección de Académico, contestó pocos días después -en carta que he tenido ocasión de consultar en estos días- manifestando que agradecía y aceptaba "el gran honor dispensado", añadiendo con palabras de edificante modestia: "Espero compensar con mis esfuerzos futuros dentro de la Academia mis escasos méritos presentes".

A lo que entiendo, hoy nadie dudaría de que sus desvelos, méritos y servicios han sobrepasado con creces sus mismas esperanzas.

Que Dios le tenga en su gloria.

A LA MEMORIA DE LUIS MOYA BLANCO

Por

JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS

Hace pocos días nos dejó para siempre Luis Moya Blanco. La Academia, los compañeros, los amigos, España entera, todos sufrimos un duro golpe al faltar uno de los mejores.

Es una pérdida irreparable en cuanto que Luis Moya era un personaje absolutamente irrepetible, único en su estilo, en su personalidad. No se parecía a nadie; era singular en sus actividades y en ellas un número uno absoluto, como persona, como arquitécto, como artista, como maestro.

Yo tuve la fortuna de convivir con él durante los seis años de estudios y los tres primeros de profesion: nueve años de convivencia amistosa y profesional. Después nuestro destino nos alejó separando nuestras actividades y lugares de residencia, no enfriándose pero sí disminuyendo nuestros contactos personales.

Conocí a Luis Moya cuando ambos iniciabamos nuestros estudios en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid. Comenzabamos nuestras clases en la Escuela, viejo caseron en el principio de la Calle de los Estudios, contiguo a la Catedral. Entonces los cursos tenian una media de veinte alumnos.

Desde el comienzo de nuestra relacion me sentí atraído por la personalidad, ya definida, de Luis, y pronto pude compartir con él, frecuentes paseos por el barrio, tomando notas y dibujos -sorprendentes los suyos- que, para mayor sorpresa, los hacía cambiando alternativamente de mano el cuaderno y dibujando, tambien alternativamente, con una mano ó con la otra. Era ambidiestro.

También compartíamos muchas horas de estudio en su casa familiar (yo vivía en una pension) ó en un modesto taller de pintor que yo tenía en la Plaza de Manuel Becerra.

Aún conservo un pequeño apunte al óleo en el que figuran él y Vidal Sainz Heres, otro compañero de curso, estudiando; como conservo otro en

el que Luis Moya, en primer término, pasea por un campo yermo, en lo que hoy es el barrio de Canillejas, cercano a mi taller, por el que íbamos a caminar y a dibujar algunas tardes.

El saber de Luis era ya aplastante para mí que solo fuí un vulgar estudiante.

- - - - - - - - - - - - - - -

Transcurrieron así los seis años de carrera y llegó el momento en que cada cual se fué por su lado con el Título de Arquitécto bajo el brazo.

- - - - - - - - - - - - - - -

Cuando pocos meses despues yo estaba en Los Estados Unidos ampliando mis estudios de arquitectura, con una "consideración de pensionado" y dedicado tambien a mis actividades como pintor, la Union Panamericana convocó el Concurso Mundial entre arquitectos para redactar el proyecto y construir un gran Faro en Santo Domingo, a la memoria de Cristobal Colón.

El concurso en sí y el tema eran muy atractivos y yo no dudé ni un instante en inscribirme, lo que hice, con el número 11 (despues fuimos 542) en la propia sede de la Panamerican Union en Washington D.C.

Simultaneamente dirigí a Luis Moya un telegrama proponiéndole concursar en colaboración, a lo que contestó, de inmediato, afirmativamente.

Y de este modo comenzó nuestra aventura colombina.

- - - - - - - - - - - - - - -

Regresé a España y me reuní con Luis para cambiar impresiones, mentalizarnos y hacer un programa a seguir.

Poco después, con una misera ayuda estatal, nos lanzamos a la aventura en un viaje de estudios, a Norteamérica para ver faros y grandes estructuras y luego a México y América Central para empaparnos en las arquitecturas precolombinas.

Nos detuvimos muy especialmente, estudiándolo a fondo, en Teotihuacan y después en Uxmal y Chichén Itzá en Yucatán, y luego continuamos estudiando las ruinas mayas en Guatemala, Honduras y El Salvador.

Hubimos de viajar por todos los medios de transporte usuales y extraños ó en largas y penosas caminatas. Travesías arriesgadas por el Golfo de México, ó volando sobre la selva y el Usumacinta en primitivos aviones.

Tuve entonces la ocasion de convivir fraternalmente y en condiciones increibles con Luis, quien era alegre, locuaz, ocurrentísimo, además de

resistente y sufrido ante nuestras penurias, Siempre optimista y emprendedor.

- - - - - - - - - - - - - - - -

Regresados a Madrid, trabajamos de luz a luz en el desarrollo del Anteproyecto para el Faro de Colón, el que, una vez terminado en seis grandes tableros, fué exhibido junto a los de los otros concursantes (445 arquitectos de 48 paises) en Abril de 1929, en los Palacios del Retiro, donde habrían de ser juzgados por el Jurado internacional, compuesto por los arquitectos Acosta y Lara, Eliel Saarinen y Raymond Hood.

El Jurado habría de seleccionar diez anteproyectos, los que una vez desarrollados, competirían nuevamente en Río de Janeiro para elegir el que habría de ser construido.

Tuvimos la fortuna de estar entre los diez ganadores y seguidamente comenzamos a desarrollar el proyecto final, el que tuvimos terminado en otros seis tableros, mas varias maquetas, siendo todo ello embarcado, con nosotros a bordo, en el Puerto de Cádiz, rumbo a Río de Janeiro.

Nuestro proyecto, con los otros nueve seleccionados, fué instalado en la Academia de Bellas Artes de Río, y el Jurado, compuesto por Acosta y Lara, Frank Lloyd Wright y Raymond Hood, dictó, con fecha 19 Octubre 1931, el resultado final del concurso.

-Solo salimos "colocados" con el tercer premio.- pero todo ello nos valió a nosotros un período de convivencia, de aprendizaje, pleno de ilusiones, desilusiones, y muchos episodios que unen para siempre.

- - - - - - - - - - - - - - - -

Cuando todo esto sucedía, una buena parte de los que me escuchais, erais aun niños ó muy jovenes y por eso os lo cuento, y al hacerlo solo pretendo llenar un vacío que tal vez los biógrafos encuentren, en cuanto se refiere a los primeros años de Luis Moya en la profesión de arquitecto, en buena parte ausente de España, física y emocionalmente.

Las actividades posteriores a este relato son bien conocidas. Sus creaciones arquitectónicas son admiradas, lo mismo que sus publicaciones y sus trabajos de erudición y de enseñanza.

- - - - - - - - - - - - - - - -

Yo tengo a orgullo el haber pertenecido, en la Escuela de Arquitectura, a la "promoción de Luis Moya" entre comillas. Ello es casi como tener un título superior.

Luis Moya, por su calidad humana, por su inteligencia, su asombrosa memoria, por su honradéz, su simpatía, su generosidad, su inmensa cultura... y tantas otras virtudes, es acreedor de la admiración, el cariño de todos nosotros y estará en mi recuerdo y en mi corazón mientras éste pueda latír.

EL GRAN ARQUITECTO LUIS MOYA BLANCO

Por

FERNANDO CHUECA GOITIA

Acaba de morir, después de una larga vida, y una corta enfermedad el gran arquitecto español Luis Moya Blanco, que nació en el año 1904 y que ha llegado hasta los días finales de su vida con una gran plenitud de facultades intelectuales; estaba, evidentemente, disminuido de la vista y andaba con paso torpe y vacilante, pero su lucidez era máxima y su actividad Académica no había cesado un solo instante. Por consiguiente, su muerte ha sido para todos los que le queríamos y admirábamos, una triste y dolorosa sorpresa. Considerábamos que no había de faltarnos su presencia y su consejo, su afabilidad insuperable y su constancia en el trabajo; pero desgraciadamente no ha sido así y se nos ha ido casi sin sentir, en un momento inesperado.

Luis Moya Blanco era un arquitecto totalmente fuera de lo normal, ahora que desgraciadamente los arquitectos son casi todos cortados por el mismo patrón, y todos siguen las revistas de la moda de acuerdo con las que están más en boga y todos forman parte de un *star-system* para exaltar determinado tipo de arquitecto que es dócil a las sugestiones del momento. Moya no se supedita nunca a ninguna de las corrientes de la estricta actualidad y siempre navegó por rutas muy personales. Además de ser un arquitecto cuya originalidad es indiscutible en loq ue pudiéramos llamar el mensaje cultural de la arquitectura, fue a su vez un ingenioso creador de nuevas estructuras pero no unas estructuras basadas en los nuevos materiales y nuevos métodos de cálculo sino en realidades y fórmulas de la más vieja arquitectura, renovadas audazmente por su genio singular.

Ha sido el creador de unas estructuras nervadas de ladrillo que hunden sus precedentes en fórmulas tan hispánicas como la construcción artesanal del más genuino estilo mudejar.

Si partimos de las cúpulas pequeñas, pero llenas de significado, de la Mezquita de Córdoba, podremos encontrar el antecedente más arcaico de

estas cúpulas de Moya que él desarrolló en grandes y monumentales dimensiones. Estas cúpulas fueron sobre todo utilizadas en sus edificios religiosos y muy especialmente en sus universidades laborales como la de Gijón y más tarde la de Zamora. También utiliza el mismo sistema en la Iglesia madrileña de San Agustín y en la iglesia parroquial de Torrelavega en Santander. En cambio, en la iglesia de Nuestra Señora de la Araucana en la Calle Puerto Rico de Madrid, forma la cubierta y organiza el espacio a través de unos arcos parabólicos paralelos que sostienen la techumbre, sistema que recuerda algo al que luego Rafael Moneo utilizó en el Museo de Arte Romano de Mérida, sin que por eso se indicara este precedente.

Si bien la crítica internacional ha sabido destacar como, naturalmente, se merecian las obras de Gaudí, por supuesto, y de un Ricardo Bofill o un Rafael Moneo, la figura de Luis Moya ha pasado, con grave injusticia, desapercibida. Si hubiera nacido en otro país, estoy seguro que la Universidad Laboral de Gijón sería un monumento sumamente valorado y desde luego muy conocido, tanto para los que podían admirarlo positivamente, tanto para aquellos detractores que encontraron en su arquitectura una cierta falta de sincronía con el mundo en que vivíamos. En España esta construcción gigantesca, casi de dimensión escurialense, ha tenido muy mala prensa, ha nacido en el período más triunfalista de Franco, se ha considerado como un alarde de propaganda de un estado que por otra parte no tuvo nunca afanes de representación arquitectónica y hoy lleva este edificio una vida lánguida y son más los que, por reacción a la época que le dio vida, lo condenan. Pero no cabe duda que mirándolo con desapasionamiento, es una obra de unas características muy poco frecuentes por su planteamiento, por sus dimensiones, por su dicción y capacidad de síntesis de una serie de lenguajes que se suman con gallardía y plenitud notables.

Hoy en día utilizamos muy a menudo los que escribimos sobre arquitectura, la palabra lectura. Transfiriendo una terminología que tiene que ver con lo literario a la obra plástica de la arquitectura solemos decir con frecuencia, "este edificio tiene diversas lecturas", "es legible desde distintos puntos de vista", "tiene un planteamiento filológico de tal o cual sentido"... pero no utilizamos por ejemplo la palabra "decir" y también podría ser interesante desentrañar cómo un artista determinado, en este caso un arquitecto, dice su arquitectura. No cabe duda que hay una manera de decir que tiene una importancia muy grande, sobre todo en el mundo de la oratoria y

la retórica; un mismo texto se puede decir de varias maneras, se pueden cargar determinados acentos, subrayar unos u otros, en una palabra, así podemos entrar en el mundo de la retórica que no solo es aplicable a la oratoria verbal sino también a otras cuestiones artísticas.

No cabe duda que Luis Moya tiene una manera peculiar de decír la arquitectura, mientras algunos la dicen casi como un susurro, él la magnifica y le da un sentido retórico y altisonante. La obra de Moya es en gran medida pura retórica pero no se entienda esta como un defecto ni como una crítica sino como una facultad determinada que es propia de su personalidad. Diríamos que el barroco es el estilo retórico por excelencia y no solo en la literatura sino en otras manifestaciones del arte; ¿podríamos en ese caso decir que el arquitecto Moya es un barroco? Depende del alcance que demos a esta palabra; en un sentido muy amplio y genérico es, en efecto, un barroco por la composición de las masas, por esa retórica a que acabamos de aludir, por la libertad con que maneja el vocabulario arquitectónico mezclando temas y estilos diversos pero siempre uncidos a su yugo personal de indiscutible creador.

Sí, podemos decir que es un barroco pero no en cambio como un creador inscrito en una fase histórica de los estilos, lo es temperamentalmente pero no formalmente y su barroquismo nace a su vez de su españolismo y de su profundo conocimiento de las arquitecturas históricas que sabe utilizar sin renuncia, como repetimos, a su personalidad.

Comenzó su fecunda carrera de arquitecto concursando con su gran compañero Joaquín Vaquero Palacios para erigir el monumental faro a Colón que habia de levantarse en la República Dominicana, proyecto que corresponde al año 1929 y que mereció, si no recuerdo mal, un segundo premio, aunque, en justicia, le hubiera correspondido el primero por su originalidad y carácter.

A partir de ese momento ya descuella como un valor joven pero muy sólido en el campo de la arquitectura española. Un hombre así no podia dejar de figurar como educador de nuevas generaciones y mantuvo por lo tanto una actividad pedagógica incesante a través de su vida hasta su jubilación como Catedrático que perduró, una vez jubilado de la enseñanza oficial, en universidades privadas como pudo ser la Universidad de Navarra, en cuya Escuela de Arquitectura estuvo enseñando hasta muy pocos días antes de su muerte.

Aparte de sus enseñanzas y de su función como profesor, representó a través de toda su vida un punto de referencia para generaciones y generaciones de arquitectos que le imitaban, le respetaban y le seguían; sus dotes de profesor nato tenían como auxiliar insuperable, sus dotes verdaderamente asombrosas de dibujante. Los dibujos de Moya, sean sus obras más acabadas o sean sus croquis o bocetos, representan una faceta muy importante de su personalidad; son también dibujos que penetran en aquel que los contempla, muchas veces como un sueño o una alucinación. Así por ejemplo, uno de sus más portentosos dibujos, es aquel que corresponde al llamado "Sueño Arquitectónico" que preside la concepción original de una basílica que tiene como climax una gran pirámide de forma muy apuntada a la que se accede por una Via Sacra que tiene algo de via procesional al estilo egipcio, donde en lugar de las esfinges aparecen con carácter escenográfico series de columnas corintias unidas a unos muros ciclópeos por medio de fragmentos de entablamento clásico. En el centro de la pirámide y en una especie de extraña cripta de estilo piranesiano, se guarda un napoleónico sarcófago propio para contener las cenizas de un hombre sobrehumano; se trata de un verdadero sueño, un gran sueño como el que dormirá, ahora, este gran arquitecto al que deseamos que Dios le otorgue el descanso eterno.

Madrid, 26 de Enero de 1990

RECUERDO DE LUIS MOYA BLANCO

Por

LUIS CERVERA VERA

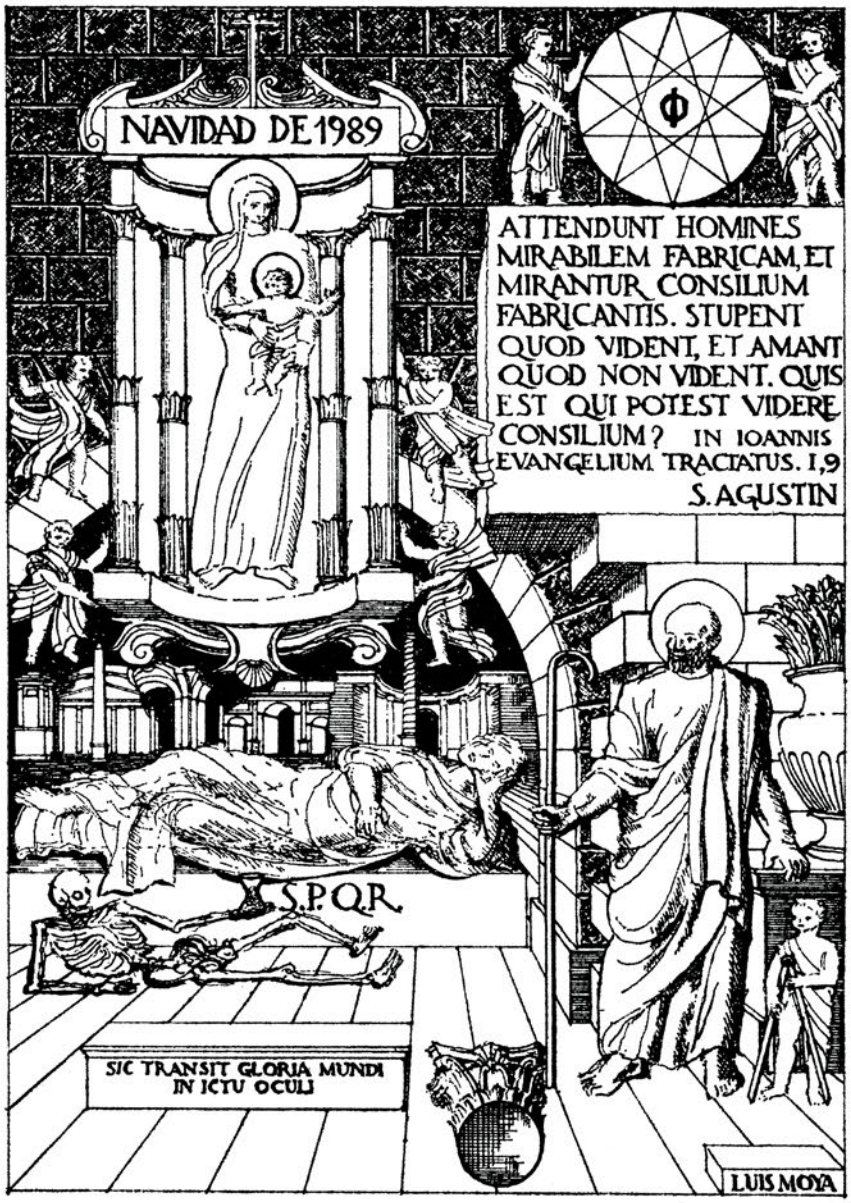
Hemos perdido con don Luis Moya Blanco a un caballero ejemplar, a un magnífico arquitecto humanista y dibujante genial, a un científico con mentalidad privilegiada, a un intelectual inquieto por conocer las manifestaciones más variadas del saber, a un trabajador infatigable y, fundamentalmente, a un hombre bueno con el alma limpia y pletórica de profunda fe religiosa.

Con su desaparición, se produce un sensible vacío que pronto lamentaremos, tanto en esta Real Academia -en la que asistió a mil cuatrocientas cincuenta y dos sesiones académicas- como en la arquitectura española y en el mundo cultural de nuestro tiempo. Su figura es irrepetible, pues no puede ser sustituida ni tan siquiera imitada.

Nos ha dejado don Luis sin que pudiéramos presumirlo. El pasado día 21, domingo, concurrí a su lado al solemne acto en el que recibió la Fundación Barrié de la Maza nuestra Medalla de Honor y, en el siguiente lunes, día 22, asistí también junto a él al Pleno académico; en ambas ocasiones sus comentarios fueron, como todos los suyos, ingeniosos, lúcidos y brillantes. No podía imaginar entonces que antes de transcurrir tres días, en la tarde del jueves 25, con encomiable entereza y auténtico espíritu cristiano, me había de comunicar Conchita, su admirable e inteligente esposa, que a las tres de la tarde de aquel día había fallecido nuestro querido don Luis. Fue tan amarga la noticia que me quedé paralizado: había perdido a mi mejor maestro y al perfecto amigo de noble corazón.

Esta triste realidad nos aleja para siempre de la atractiva y compleja personalidad del último y extraordinario maestro de nuestra generación. Ya no podremos solicitar su consejo o disponer de su generoso apoyo, ni escuchar sus ponderadas e interesantes conversaciones, copiosas de sabiduría, de humana tolerancia y de lo que es más difícil: de sentido común.

Tampoco disfrutaremos de sus geniales y bien dibujadas felicitaciones navideñas, en las cuales interpretó durante cuarenta y dos años -desde 1947


NAVIDAD DE 1989
ATTENDUNT HOMINES MIRABILEM FABRICAM, ET MIRANTUR CONSILIUM FABRICANTIS. STUPENT QUOD VIDENT, ET AMANT QUOD NON VIDENT. QUIS EST QUI POTEST VIDERE CONSILIUM? IN IOANNIS EVANGELIUM TRACTATUS. I,9
S. AGUSTIN
S.P.Q.R.
SIC TRANSIT GLORIA MUNDI IN ICTU OCULI
LUIS MOYA

a 1989- textos de San Agustín ilustrados con ingeniosos temas arquitectónicos y que enviaba a sus amigos con las firmas autógrafas de Conchita y suya. Afortunadamente, y en su homenaje, esta magnífica colección fue publicada en 1988 conjuntamente por nuestra Academia y la Universidad de Navarra con un detallado estudio de María Antonia Frías, doctor arquitecto y ayudante de don Luis en la Escuela de Arquitectura de Pamplona.

No será posible, además, contemplar sus diseños singulares ni aprender con los elaborados proyectos de gusto clasicista, que componía cuidadosamente proporcionados.

Luis Moya Blanco fue hijo del prestigioso ingeniero de caminos don Luis Moya Idígoras y de su mujer, doña Esther Blanco Jaureguiberri, de ascendencia vasca y mexicana. Nació en Madrid el 10 de junio de 1904 y fue el primogénito, al que siguieron cuatro hermanos: Manuel, ingeniero de caminos, como su padre; Carlos, ingeniero naval; Juan, ingeniero industrial y, el menor, Ramiro, también arquitecto, y persona muy querida por sus compañeros y estimado por sus trabajos.

Además, perteneció a una estirpe en la que destacaron prestigiosos arquitectos, como fueron su tío, don Juan Moya, admirado catedrático de *Modelado y Detalles arquitectónicos* en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid y miembro numerario de esta Corporación, quien me honró con su amistad en los últimos años de su vida, cuando él ocupaba el cargo de Arquitecto conservador del madrileño Palacio Real y yo investigaba en su valioso archivo, al que concurría don Juan aconsejándome sobre mis primeros trabajos; y su primo hermano, Emilio Moya, interesante personaje, culto y afable, también destacado arquitecto, al que, por su condición de entusiasta bibliófilo y buen coleccionista de mapas y grabados, también conocí, siendo estudiante, en las *librerías de viejo* a las que yo acudía, con escasos recursos, en busca de libros antiguos de arquitectura y de arte, actualmente inasequibles. Este entorno familiar, a la vez cultivado y grato, contribuyó, sin duda, a facilitar el desarrollo de su natural talento científico, y a mejorar sus dotes artísticas, siempre propiciadas por su tío Juan.

Nuestro Luis Moya, luego de estudiar con los padres Marianistas, ingresó el año 1922, cuando sólo contaba dieciocho años de edad, en la madrileña Escuela Superior de Arquitectura. En ella recibió enseñanzas de Anasagasti, Flórez, Lampérez, López Otero y Muguruza, entre otros; fue condiscípulo de Joaquín Vaquero Palacios, miembro de esta Real Academia; y

en 1927, cuando cumplía veintitrés años, obtiene brillantemente su título de arquitecto y conquista el premio Aníbal Álvarez, de fin de carrera.

Apenas terminada ésta, y por encontrarse pletórico de ideas para la creación arquitectónica, le requiere Muguruza para colaborar con él. Pero no limita Luis Moya su actividad a trabajar con su antiguo maestro, pues, bien preparado en el cálculo de hormigón armado, interviene en la estructura del madrileño edificio Capitol. Además, la inquietud e inventiva creadora que posee lo llevan, en 1928, a presentar su proyecto al concurso para un Dispensario en Palencia, que obtiene el segundo premio.

Con su espíritu incansable y laborioso, acomete el año siguiente -1929- junto a Joaquín Vaquero la redacción de un proyecto de mayor envergadura: el del *Faro Colón,* en Santo Domingo, para el concurso mundial que convocó la Unión Panamericana. Los dos antiguos compañeros viajaron por América Central, México y Estados Unidos para reunir la información necesaria. Diseñado el anteproyecto, fue seleccionado con otros nueve -entre más de cuatrocientos- para desarrollar un proyecto definitivo. Éste fue presentado en la Academia de Bellas Artes de Río de Janeiro y obtuvo el tercer premio; era el año 1932, cuando Luis Moya sólo alcanzaba veintiocho años de edad, y el galardón supuso para ambos merecida fama internacional. En el mismo año, con el inolvidable Pérez Comendador, otro miembro que fue de esta Real Academia, concurrió al concurso para el monumento en honor a Pablo Iglesias.

Es en 1934 cuando consigue el mejor y más valioso premio de su vida, al contraer matrimonio con doña Concepción Pérez Masegosa, dama inteligente y organizadora que asumió los problemas domésticos y económicos del hogar, permitiendo a Luis Moya disponer íntegramente de su tiempo para sus tareas. No puede separarse a Conchita de Luis Moya, pues su identificación y ayuda fueron continuas y ejemplares.

Al año siguiente de contraer matrimonio, en 1935, gana en competido concurso dos primeros premios: el del Hogar-Escuela para Huérfanos de Correos y el del edificio para el Museo del Coche y del Arte Popular.

Un año después, en 1936 y con treinta y dos años, consigue en reñida oposición la Cátedra de *Composición I* en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid; es digno de señalarse que, en sus rigurosas actuaciones, demostró profundos conocimientos y maestría en el dibujo. De aquella oposición, a cuyas jornadas acudí, siendo estudiante e impulsado por la fama

que ya por entonces rodeaba a Luis Moya, todavía permanece en mi retina la extraordinaria composición acuarelada de un mosaico que dedicó al arquitecto Narciso Pascual y Colomer.

Luego de conseguir su cátedra, se inicia la guerra civil. Lo detienen y encarcelan en la siniestra Checa de Santa Isabel, pero, por carecer de antecedentes políticos y con la ayuda del arquitecto Vicente Eced, le conceden la libertad. Su recio temple no le permite permanecer inactivo: se encuadra en el Sindicato metalúrgico y dedica su actividad a conservar edificios y a protegerlos. Son años en los que, además, por su pasión creadora, diseña el *Sueño arquitectónico para una Exaltación Nacional,* y su inquietud intelectual lo conduce a estructurar la interesante colección de *Grandes Conjuntos Urbanos.*

Finalizada la guerra, ocupa su cátedra, ingresa en la Dirección General de Arquitectura y es repuesto en su cargo de Arquitecto conservador de la Biblioteca Nacional para el que había sido designado en 1930.

Siguen años en los que crea grandes proyectos, para los cuales solicita la colaboración de prestigiosos arquitectos. En 1943, gana el primer premio de la Cruz de los Caídos; luego proyecta, entre 1945 a 1947, la madrileña iglesia parroquial de San Agustín, la majestuosa Universidad Laboral de Gijón, concebida como un templo al trabajo, la Fundación de San José en Zamora y el Escolasticado para los Marianistas en Carabanchel Alto (Madrid). Sería laborioso mencionar los numerosos proyectos que redactó hasta el año 1982, así como los escritos que publicó en dicho tiempo, todo lo cual recogió nuestro compañero Antón Capitel en su magnífico trabajo *La arquitectura de Luis Moya Blanco* (Madrid, 1982).

La escasez de materiales para la construcción, en años difíciles, indujo a Luis Moya a replantear los sistemas estructurales y se decidió por el empleo del ladrillo. Así, con inteligencia e imaginación, concibió su teoría para conseguir, mediante aquel elemental material, estructuras resistentes de bajo coste, cuyo concepto y desarrollo expuso en su tratado de *Bóvedas tabicadas,* publicado en Madrid el año 1947.

Consume los años que siguieron en redactar proyectos, diseñar detalles, redactar trabajos -como la *Noticia,* publicada en 1978, del *De Architectvra* de Vitruvio, traducido por Urrea-, estudiar en su espléndida biblioteca -una de las mejores españolas- y en atender con auténtica vocación a los alumnos de su cátedra.

El 25 de enero de 1953 fallece don Juan Moya Idígoras, el ilustre arquitecto que fue miembro de esta Corporación durante treinta años, pues había ingresado en ella el año 1923. Para sucederle, proponen a su sobrino, Luis Moya, los académicos, Eugenio d'Ors, Luis Bellido y Lafuente Ferrari. Es elegido el 6 de abril de 1953 y siete meses después, luego de leer su brillante discurso titulado *La geometría de los arquitectos griegos pre-euclidianos,* que contesta Eugenio d'Ors, ingresa en esta Real Academia.

Es el año en el que concurre, con Joaquín Vaquero, al concurso de proyectos para la catedral de San Salvador, mientras en los años siguientes prosigue su trabajo privado de arquitecto.

En 1963, sucede en la Dirección de la Escuela de Arquitectura a don Pascual Bravo, otro miembro de esta Real Academia. Continúa como director hasta 1966 y tres años después, en 1970, pasa a la situación de supernumerario y se jubila voluntariamente para encargarse de la cátedra de *Estéticay Composición* en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra. De la admirable docencia que aquí desarrolla, surgen jóvenes arquitectos rigurosamente preparados.

Sigue trabajando hasta el final de su vida, aunque no en creaciones arquitectónicas, cuyo análisis dejamos a la consideración de prestigiosos compañeros, pues sus proyectos y realizaciones responden a una personalísima y original doctrina, que sería deseable fuera estructurada. Pues, como dijo d'Ors en la contestación a su discurso de ingreso, un creador es quien *configura para lo eterno lo desordenado, por manera que, como fruto de su esfuerzo, un organismo formal se impone a la humana contemplación y la nutre con sustanciales esencias. La forma, crear la forma conscientemente: ahí está la función definitoria del artista;* y con este sentido creó Luis Moya.

Por estimar que puede resultar *divertido,* según diría con su elegancia espiritual el propio Luis Moya, mencionamos la coincidencia de fechas que regularon su existencia, cuya expresión puede relacionarse con números *esotéricos,* considerados por los pitagóricos como perfectos. Estos son: 3,7 y 10, con sus múltiplos y divisores.

La primera coincidencia se encuentra en el *día* -25- y el *mes* -enero- del fallecimiento de Luis Moya con el de su tío Juan Moya -25 de enero de 1953-, con una diferencia de treinta y siete años (10+10+10+7). Por otra parte, don Juan Moya fue académico durante treinta años (10+10+10) y don

Luis treinta y siete (10+10+10+7), la misma diferencia que existe entre los años del fallecimiento de ambos (1953 a 1990).

Desde que Luis Moya fue elegido académico -6 de abril de 1953- hasta que leyó su discurso de ingreso -15 de noviembre de 1953- transcurrieron *siete* meses, y *siete* años fueron los comprendidos desde su nombramiento como Director de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid -1963- hasta que comienza en Pamplona -1970- sus enseñanzas.

Con veintitrés (10+10+3) años de edad terminó Luis Moya la carrera de arquitecto; durante tres años -1963 a 1969- permaneció en la dirección de la Escuela madrileña; y *tres* años y *siete* meses tardó don Juan Moya en redactar su discurso, pues los consumió desde que lo eligieron -1º de marzo de 1920- hasta que lo leyó -28 de octubre de 1923- el día de su ingreso. Finalmente, de nuevo aparece la cifra veintitrés (10+10+3) por coincidir con los años que distancian el de la incorporación (1953) de don Luis a esta Real Academia y el de su discurso de contestación al de ingreso (1976) en ella de quien esto escribe.

Estamos seguros de que Luis Moya goza de la Paz eterna. Suponemos, además, que en esa eternidad podrá recrearse con las *divertidas* relaciones numéricas, así como admirar la armonía universal y las proporciones que la rigen y que tanto le interesaron en vida.

Madrid, 5 de febrero de 1990.

LUIS MOYA, HUMANISTA DEL SIGLO XX

Por

CARLOS ROMERO DE LECEA

Breves han de ser mis palabras, pero transidas de un hondo pesar.

Breves, pues es lógico que ocupen lugar preferente en la sesión necrológica, en recuerdo y homenaje a la memoria de Luis Moya, quienes fueron sus compañeros en el ejercicio de la profesión de arquitecto, de la que fue maestro de ejemplar ejecutoria.

De un hondo pesar, pues luego de un feliz encuentro en nuestra común afición bibliófila y de amor a los libros, me dispensó su enriquecedora amistad.

En las Navidades del 72, dentro de una breve colección de tirada limitada, no venal, publiqué la poesía horaciana de Menéndez Pelayo, en su primitiva versión, versión hasta entonces inédita. Es aquella que comienza con la conocida estrofa:

Yo guardo con amor un libro viejo

En diversas ocasiones le comenté que a su talante humanista podrían aplicársele varios de aquellos versos. Los que, de una parte, destacaban su familiaridad en el conocimiento del pensamiento clásico griego y latino, y, de otra, sus trabajos en los que trascendía el enfoque pitagórico en la coherente armonía de la Arquitectura y de la Música.

En efecto. Lector infatigable, inteligente y receptivo, podría describirse la acción benéfica de su provecta lectura en Luis Moya, acomodándoles a su persona, los versos de la antes referida "Epistola a Horacio":

Hiciste germinar a su contacto
miles de ideas, y a su cerebro
llenástele de luz y de armonía .....
.....
Por ellos la antigüedad surgió a sus ojos.

Aunque por su reconocida modestia, aducía no merecer la consideración de humanista, por ser -según él- muy superficial su conocimiento del latín

y del griego; la realidad, por virtud de los contrarios, pondría de manifiesto que este su conocimiento no era superficial sino profundo. El texto agustiniano que como leyenda ilustraba el dibujo suyo de su última y recentísima felicitación navideña, lo seleccionó por permitir una de las frases que en ella puede leerse, tres interpretaciones conceptuales, todas ellas de gran rigor intelectual. Para tan selecta decisión se precisa un ejercicio de la mente extraordinario.

Hace algún tiempo, ante los bellísimos planos de la ciudad que de la antigua Roma, penden de las paredes dentro de su casa, que son realmente expresivos de fidelidad a su vocación arquitectónica y urbanística, pues semejantes grabados crean el más adecuado entorno y ornato de aquella estancia, junto a ellos deambulamos idealmente por las calles y plazas de la Ciudad Eterna. Por tan singular motivo, hubiera querido, al horaciano modo, decir al admirable Luis Moya:

> Siempre admirable! recorrer contigo
> quiero las calles de la antigua Roma.

Y ya que no, en las esperas, antes de la sesión académica de cada lunes, gustaba de sentarme a su vera, para escucharle y para aprender. Conversador sabio y riguroso, exento de toda verbosidad farragosa, era su varia lección un goce para el espíritu, desintoxicador de la mediocridad invasora del momento actual.

Valga por ello, acudir de nuevo a la "Epistola a Horacio". Fruto temprano, en su juventud, de Menéndez Pelayo, a la que he tomado como guia en el *iter* recorrido, y salvadas las distancias de tiempo y forma, me ha de servir, ahora, como definitoria de la privilegiada personalidad de Luis Moya, en la que se entrecruzan sobriedad medida y fantasía idealizadora enraizadas en sus conocimientos matemáticos, de una parte, y en la otra vertiente, como secuencia de la belleza armónica de su creatividad arquitectónica, su documentada afición musical. Dice así:

> Pusiste en todo la medida tuya.
> El *Ne quid nimis* ¡sobriedad eterna!
> La concisión, secreto de su numen,
> En torrente de números sonoros
> Despéñase tu ardiente fantasía,
> Mas nunca pasa el término prescrito.

Para quien, como el que os habla, tiene tan grande admiración por su recuerdo magistral, figuraos cual habría de ser mi asombro, cuando en un artículo de alta erudición y de rigor pitagórico en sus cálculos y sorprendentes conclusiones, aducía como testimonio para alguna de sus opiniones, lo que yo había escrito sobre una época para mi inquietante y atractiva como es la de la segunda mitad del siglo XV y primera del XVI, en la que existe una simbiosis entre las ideas de los humanistas italianos del Quattro y Cinquecento y la de algunos ilustres españoles de aquel tiempo.

Pero no voy a seguir divagando, pues es tiempo de terminar. Suelo aconsejar a los míos, a mis hijos y a mis nietos: Id siempre con los mejores. De aquí, que no pueda extrañar la cercanía procurada por mí; y, también, el que hoy pueda dolerme del vacío que en la Academia ha dejado uno de sus mejores.

DE LUIS MOYA BLANCO: "IN MEMORIAM"

Por

JOSÉ ANTONIO DOMÍNGUEZ SALAZAR

Nunca tuve un compañero semejante, por el que por un lado, hacia el hombre en sí, sentía un enorme afecto y por otro hacia el excepcional arquitecto una admiración sin límites.

Con el dolor de toda mi persona y dominado como estoy, por la emoción, no encuentro suficientes palabras para exponer en sus verdaderos términos la sin par personalidad humana y profesional del Excmº. Sr. Don Luis Moya Blanco, nuestro querido compañero académico, fallecido.

Arquitecto humanista, poseedor de una enorme cultura, su entera personalidad es equiparable a la de los grandes maestros del Renacimiento.

Extraordinario dibujante ambi-diestro, sólo la colección de los magistrables dibujos originales con los que felicitaba la Navidad a sus amigos, inspirados en diversos textos, o trozos escritos de las obras de San Agustín, acreditan esta afirmación, en los que, con alusiones directas a la Natividad del Señor, al relacionar entre sí la figura humana, la geometría, las arquitecturas y el número, como expresión armónica responsable de la belleza, formaba las más variadas y preciosas composiciones, como respuesta personal gráfica a los correspondientes pensamientos "agustinianos".

Fué Maestro y Doctor en Arquitectura, a cuya enseñanza se daba con generosidad y total entrega, con el mejor ejemplo de su propia personalidad. Fué catedrático excepcional, en las diversas materias por las que recorrió su docencia: Composición, Proyectos y Estética, en las Escuelas Técnicas Superiores de Arquitectura de Madrid y de la Universidad de Navarra; (yo tuve la suerte y el honor de ser durante más de 15 años, adjunto a su cátedra de Composición en la escuela de Madrid).

Arquitecto básicamente "vitrubiano" para el que cuando la arquitectura es buena, lleva en unidad perfecta, fuertemente ligadas y regidas por un ideal artístico, la concepción de la idea y la construcción de la forma ade-

cuada al uso, concepto entendido por él, como "tipo, construcción y estilo", la "Trinidad vitrubiana", de la arquitectura.

Estudioso y erudito en múltiples áreas del saber, bibliófilo, conferenciante y escritor, entre los muchos textos publicados, que forman su extensa bibliografía podemos señalar "La Geometría de los Arquitectos griegos pre-euclidianos", tema que desarrolló en su discurso de ingreso en esta Real Academia.

La arquitectura de Moya, que se caracterizó siempre por el seguir la tradición clásica española, parte de Grecia y de los sistemas abovedados históricos, para llegar con su propia y marcada personalidad a proyectar, según las circunstancias, (pero siempre con honradez y coherencia) tanto con los sistemas y materiales actuales con su técnica correspondiente, como con el empleo, de acuerdo con la tradición mediterránea, de las bóvedas tabicadas y nervadas de ladrillo y de los paraboloides hiperbólicos "gaudinianos", que él desarrolló con amplitud.

Su forma de trabajo era la de la racionalidad constructiva regida por su gran sensibilidad.

El estilo llamado "internacional" no era válido para Moya, pués entre otras cosas, consideraba que en él, la arquitectura se deshumaniza, al quedar supeditada a la técnica, y no es ésta, como debe ser, la servidora de aquélla. Tampoco le erán válidos los principios derivados de la Academia francesa.

Es consecuencia de este su pensamiento, el que pudiera objetarse por algunos que su hacer era ajeno al de la época que le tocó vivir, pero sin embargo y sin entrar en precisiones, en la arquitectura de Robert Venturi, arquitecto de la llamada 3ª generación de la arquitectura moderna y también en la de Aldo Rossi, ya dentro de las llamadas "tendencias actuales", ambos posteriores a él y muy valorados dentro del "Movimiento Moderno" aparecen ideas y planteamientos afines a los del pensar de Moya, y por otro lado si Le Corbusier empleaba para los trazados reguladores de sus composiciones el "Modulor", Moya proyectaba con su "Tabla Reguladora", con la que a partir de un módulo de 30 cms. (la longitud del pie humano) desarrollaba los trazados de sus composiciones, en los que el número y sus series armónicas, ordenan y proporcionan el conjunto y construyen la forma, que el lenguaje que son los órdenes clásicos, adecuados al tema, cuyas proporciones se relacionan con las de la composición general, garantizarán su decoro y su carácter.

Otros puntos de vista, o consideraciones sobre su arquitectura pudieran estimarse también, como el expuesto por Ramirez de Lucas en el ABC de las Artes de Abril de 1986 que considera a Moya, (pero siempre con la autenticidad y raigambre de todo su hacer), como el precursor del movimiento "Post-moderno" (1955-60).

Los edificios que en su dilatada vida proyectó y construyó y que nos ha dejado como expresión de su personalidad, son en su circunstancia, de una arquitectura sin par.

Con ser mucho todo ello, este gran arquitecto humanista, sin fondo en su saber, fué en la esencia de su total entidad, un hombre cordial, afable, sencillo, limpio de espíritu y de natural bondadoso, incapaz de albergar en su mente el más mínimo sentimiento equívoco que no tuviera su explicación por el lado bueno, era de una calidad humana excepcional sólo equiparable, quizás, a su categoría profesional. Luis Moya fué, en suma, una persona que enriquecía con su sola presencia y es y será siempre, además de una figura esclarecida y de un valor de excepción dentro de la arquitectura española, el paradigma de un hombre de bien.

Conchita su mujer y la Arquitectura fueron los dos amores que llenaron su vida y para ellos cada uno dentro de su dimensión, vivió.

Hombre creyente, de solida fé religiosa, Dios en su infinito saber se lo llevó para siempre y aquí para nosotros queda, junto al humano pesar por el vacio que su ausencia supone, el consuelo de la gran esperanza que nos depara la fé y el imborrable recuerdo de su preclara personalidad. Descanse en paz.

Madrid, -Febrero- 1990.

A LUIS MOYA, NAVIDAD EN LA GLORIA

Por

JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ

La gravedad de la bóveda, el esplendor de los sarmientos trepando por la columna, el cuerpo tronchado de la mujer, la amenazante calavera, eran el escenario de un libro que leía un ermitaño, que no podía ser otro que el *Discurso de la Verdad* de Don Miguel de Mañara. Valdés Leal estaba cerca. Así contemplaba Luis Moya la Navidad de 1947.

En sucesivos años el matrimonio Moya realizaba la felicitación navideña con la imagen dibujada, en que se cernía el fondo escatológico de la existencia. No era la trivial felicitación con tinte anecdótico y bonachón. Era la felicitación del pensador, del hombre preocupado, de quien considera que alguien espera al otro lado.

Es la suya una felicitación extraída de las láminas alemanas del siglo XVI. Quien no esté advertido pensará que son grabados, pues es un dibujo pensado para la reproducción. Los órdenes arquitectónicos, la perspectiva, la figura humana, la leyenda en caracteres romanos y expresada en latín, ofrecen una síntesis que conmueve el ánimo. No será esa felicitación que se amontona; algo agrede la atención, más allá de los villancicos.

El arquitecto se deja guiar del filósofo y del teólogo. Una leyenda recuerda esta frase de San Agustín: "Nada hay ordenado que no sea hermoso". Es la teoría de la proporción, que una dama acredita con una vara de ocho módulos. Mas tambien el esqueleto acompaña a la representación, pero es para revelar que asi mismo la osamenta humana está medida y ordenada. Así se presenta la felicitación de 1948. En la del año siguiente se incorpora un cortejo de mujeres danzantes, que aportan el bello ritmo del renacimiento. El esqueleto sostiene el reloj, para indicar el espacio sideral sometido a unas órbitas fijas. Son las coordenadas de la vida: el tiempo y el espacio, pero siempre con medida y proporción.

La Navidad de 1950 se presenta bajo el diseño de Vitruvio, del cuerpo varoníl sometido a la proporción del círculo y el cuadrado. La de 1951 es

un himno al dodecaedro. Los números se concretizan en poliedros. El simbolismo se alojó en estos cuerpos geométricos: tetraedro, cubo, octaedro, dodecaedro. Un edificio en construcción se alza con andamiaje del dodecaedro, que simboliza la suma perfección. Un arquitecto como Moya, habituado al estudio de la composición arquitectónica a la sombra del Escorial, no vacila en montar este escenario casi surrealista a lo Chirico.

Acude a Platón para efigiar la felicitación de 1953, manifestando (según glosara San Agustín) que hay un mundo inteligible y otro sensible. Los sentidos de la vista y el tacto están representados por el varón que palpa la cabeza del David de Miguel Angel; mientras que un niño contempla el cielo con ayuda de anteojo.

En 1956 representa el ambiente funeral de las "imagines maiorum", con un primer término desolador, en que el esqueleto atenaza a la mujer.

La muerte se cierne junto a la lozanía de la joven, cuya hermosura se proclama, por sus proporciones y gestos. La Virgen y el Niño hacen aparición en la parte superior del dibujo. La belleza señorea en la naturaleza, en la simple simetría de una hoja, en el juego de dos alas de aves, en las pinzas temibles de un crustáceo. Es una hermosa flor lo que muestra la Virgen al Niño, en la lámina de 1958.

Una canto a la romanidad entona en 1960. Se evoca la grandeza de Roma, a través de la opulencia de sus ruinas. Por vez primera se asoma la Navidad en el grupo de la Virgen adorando al Niño. La Navidad de 1961 se contempla bajo el Incendio del Borgo, de Rafael, mientras la muerte cabalga espada en mano, extraída de Durero.

Cesa la violencia de la muerte en el dibujo de 1964. Preside una Virgen bizantina, mientras suena la flauta y el laúd. Y aquí surge toda la poesía de Luis Moya: la Muerte se oculta bajo las plumas del pavo real y las alas de la mariposa.

La alianza arquitectura y música convoca en la Navidad de 1967 al Rey David que pulsa el arpa, a la Muerte que llama con la trompeta; una lejana perspectiva nos traslada hasta la Acrópolis de Atenas.

Los cuatro elementos que Platón identificó con los poliedros, hacen aparición desde 1972. En 1975 Tierra, Aire, Fuego y Agua aparecen bajo su forma poliédrica, presididos por el Dodecaedro, como suprema armonía. Y sueña la música de laúdes, trompas y trombones, mientras la Muerte distrae su rigor tocando una flauta.

Y en 1976 cambia la Muerte la flauta por el violín. En lo alto el Niño se apresta a recibir el homenaje de los pájaros.

Mas la música no hace callar el murmullo de los números. Nuevamente la "Simmetria" del cuerpo humano y la invocación a San Agustín. Nos recuerda que los números ya estaban en el Arca de Noé: 300, por 50 por 30 codos. Luego vendrían Vitruvio y Durero.

Clara advertencia al fin en 1982. La belleza y la proporción se resaltan en el templo redondo del centro; mas todo ha de concluir, como indica la muerte y estas frases extraídas de las *Postrimerías* de Valdés Leal: "Sic transit gloria mundi; In ictu oculi".

El dibujo de 1983 se halla bajo la seducción del Palacio de Santa Cruz de Valladolid, cuyo claustro aparece dibujado, junto al Partenón. Dejaba constancia del estudio que había publicado en nuestro Boletín, suscitado por un libro de Cervera Vera dedicado al palacio vallisoletano.

En 1987 se congregaron los símbolos: el recuerdo de la Roma imperial, los cuatro elementos, el cosmos, la Virgen con el Niño. Y la muerte mostrando el reloj de arena.

El dibujo de 1989 ha cerrado la serie. La belleza del mundo, el orden de la creación "attendunt homines mirabilem fábricam", se dice en el texto recogido de San Agustín. La belleza soñada a través de la belleza vista, es la que ahora estará contemplando Luis Moya.

LUIS MOYA, MAESTRO Y AMIGO

Por

JOSÉ MARÍA GARCÍA DE PAREDES

A la hora de redactar unas frases emocionadas en memoria de nuestro querido compañero, maestro y amigo Luis Moya, no es fácil encontrar las palabras precisas y la expresión justa que definan y enaltezcan tan rica personalidad. Por ello, casi prefiero pasar a un segundo plano y dejar que sea uno de los más ilustres arquitectos de la historia quien tome la palabra en mi nombre. Con toda seguridad a un espíritu tan diamantinamente clásico y profundamente humanístico como el de Luis Moya, no desagradaría cita tan romano y universal.

Marco Lucio Vitruvio en el primer Capítulo de su primer "Libro de Arquitectura" analiza "Qué es Arquitectura y qué cosa deben saber los arquitectos":

"...es preciso tener talento y afición al estudio; puesto que ni el talento sin el estudio ni el estudio sin el talento pueden formar un buen arquitecto. Debe, pues, éste, estudiar Gramática; tener aptitudes para el Dibujo; conocer la Geometría; no estar ayuno de Optica; ser instruido en Aritmética y versado en Historia; haber oído con aprovechamiento a los filósofos; tener conocimientos de Música; no ignorar la Medicina; unir los conocimientos de Jurispruedencia a los de Astrología y movimiento de los astros..."

Más adelante y citando los "Comentarios" de Picio, arquitecto del Templo de Minerva en Pirene añade:

"No puede (el arquitecto) ser tan gramático como Aristarco pero tampoco debe serle extraña esta ciencia. No puede ser un músico como Aristósene más tampoco un ignorante en cuestión de Música; no es posible que sea un pintor como Apeles pero de ningún modo un desconocedor del Dibujo; no ha de ser un escultor como Mirón o Polícleto más tampoco un ignorante de las reglas de la Escultura; y finalmente no es posible que sea como Hipócrates pero tampoco ha de estar totalmente ayuno de conocimientos de

Medicina: en suma, no ha de ser sobresaliente en todas las ciencias pero, al menos, no ha de estar a oscuras en ninguna".

Estos conceptos no son exclusivos patrimonio de la cultura clásica mediterranea. En culturas orientales alejadas de la nuestra aparecen exactamente los mismos conocimientos que ha de poseer el arquitecto. El cual según el "Vastuvidya" (I-12-15) debe estar adornado, además, con cualidades espirituales, morales, sociales y aún de presencia física:

"El Arquitecto (como indica su nombre) debe ser capaz de construir. Debe ser experto en todos los tratados técnicos".

"No debe tener los miembros del cuerpo demasiado pequeños ni demasiado grandes. Debe ser piadoso y comprensivo, sin malicia ni envidia; debe amar la Música; ser de buena familia; entendido en Matemáticas y en Historia; tener el ánimo alegre y sin avaricia; comprender la pintura de todos los paises; ser sincero; saber dominar sus sentidos; no tener enfermedades; no ser negligente; no tener los siete vicios; tener un hermoso nombre; ser sólido en las amistades. Tal es aquel que alcanza la otra orilla del océano de la ciencia de construir".

Señores Académicos; amigos: Cuando tanto Vitruvio como el Vastuvidya parece que tuvieran delante de los ojos a Luis Moya al escribir frases tan exactas y definitorias, me hace sospechar que definen un ideal eterno. Sospecho, pues, que ha habido otros -pocos- Luis Moya en el pasado y que, sin duda, habrá otros -pocos- Luis Moya en los tiempos futuros. Lo que, en otras palabras, quiere decir que Luis Moya ha vivido antes de su vida y que seguirá viviendo después de su muerte.

Señores Académicos; amigos: Ayer, en esta Casa, aplaudiamos entusiasmados el arte espléndido de una artista eximia y universal: era el aplauso externo y ruidoso de los sonidos. Hoy quiero, con estas breves palabras, tributar a nuestro querido compañero, maestro y amigo Luis Moya otra clase de aplauso -seguramente más de su agrado- no menos valioso pero sí más emocionado y cargado de gratitudes y que yo llamaría el aplauso silencioso.

Muchas gracias.

Madrid, 5 Febrero, 1990.

LUIS MOYA BLANCO, EL ARQUITECTO

Por

RAMÓN ANDRADA PFEIFFER

Qué obligado para mí, pero qué triste y dificil, es hablar del arquitecto y profesor Luis Moya Blanco, el humanista, cuando ya no se sienta entre nosotros en el centro de la mesa de académicos.

He recibido muchas ayudas a lo largo de mi carrera, y la más eficaz fue siempre la de Luis Moya el ambidiestro.

Cuando restauraba yo en el Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial, Luis Moya aclaraba mis constantes dudas con una seguridad, con una memoria, con un frescor mental, con una sabiduría,... que nos dejaba con admiración sin par.

Decía de cómo un patio estaba ordenado con piés castellanos, cómo el pitipié de aquel otro era en varas, cómo la fachada al norte, la única triste de las escurialenses, componía sus pilastras al ritmo de tono menor para los desfiles fúnebres y como luego la fachada principal a poniente lo era en tono mayor para los cortejos triunfales.... Al igual que en la Acrópolis sucedía con la procesión de las Panateneas desde los Propileos al acceso del Partenón...

Luis Moya el arquitecto, el humanista, el filósofo, el por tantas cosas trascendentes lleno de sencillez, de la sencilla sencillez de todo hombre importante, ha subido al cielo y yo intuyo cómo.

Bajaron a buscarle, conocida esa su sencilla sencillez, solo Arias Montano, el filósofo de Felipe II y el prior del Monasterio fray Nicolas de Madrid, y empujándole suavemente entre ángeles, le han llevado en procesión por la fachada norte del Monasterio del Escorial. Para al llegar a su final, en vez de torcer a mano izquierda como siempre han hecho y harán los cortejos fúnebres reales, seguir derechos hacia la montaña a subir entre bosques de pinos por la ladera de Abantos. A cuya mitad Luis Moya el arquitecto volvió la mirada atrás a ver el monasterio como le pintó Rubens... Y

continuando la ascensión, ya entre cirros, le dejaron en el cielo de los justos, de los sabios, de los humanistas, de los hombres sencillos y buenos...

Donde, desde hacía mucho tiempo, Luis Moya el arquitecto tenía reservado un magnífico sitial de maderas finas de hurunday, terebinto, palosanto y cedro, construido para él sobre marmol pentélico y según la divina proporción, en la que siempre vivió.

LUIS MOYA BLANCO. MAESTRO EN EL RECUERDO

Por

ANTONIO FERNÁNDEZ-ALBA

Por seguir una cierta nomenclatura convencional que en cierta manera, pueda difuminar el sentimiento de vacío que toda partida definitiva conlleva, señalaré que la obra del maestro y académico Excmo. Sr. D. Luis Moya Blanco, es heredera de esa rica y significativa tradición arquitectónica, del *buen oficio de la edificación.* Fue sin duda un arquitecto que aprendió con soltura el manejo de la escuadra y el compás, sin caer en la tentación de ser solo un *técnico exagerado,* pues supo comprender con buen grado de racionalidad, que estos instrumentos, escuadra y compás, eran solo mediaciones técnicas para lograr la solidez y composición del edificio.

Del maestro de obras ilustrado, del profesor y del arquitecto que ha encarnado la figura de Luis Moya, fuera del ambito de un numero de amigos y de discipulos agradecidos, entre los cuales me encuentro, poco sabemos de su gran dimensión humana e intelectual. Envuelto en el silencio alrededor de las aulas, confundido por los testimonios de sus espacios, Luis Moya discurre como un personaje rodeado por la bruma de la duda o el elocuente desprecio de los pragmáticos de acción arquitectónica. Mito y antimito de su íntimo quehacer.

La obra de Luis Moya, la más esencial, se desarrolla en una España nada fácil, ni siquiera para los elegidos. Sus primeros esbozos vienen iluminados por las trazas de otras civilizaciones, testigos, tal vez de raíces infantiles y manifestándose como objetos llegados de la otra orilla del tiempo. Entre los rasgos de esta otra-temporalidad, encajarían propuestas como: El Faro de Colón, El Monumento a Pablo Iglesias, o El Sueño Arquitectónico para una exaltación nacional. Arquitecturas en las que siempre subyace una relación con los basamentos para las ceremonias del culto y el concepto de perecnidad de la obra arquitectónica, consciente sin duda de que en las trazas de la arquitectura, "la mayor diligencia del arquitecto debe ser en orden a la estructura de los cimientos".

La intención predominante en la obra de Luis Moya, como lo fuera en Wolfin, ha sido la de la *emulación;* dibujante precoz y observador ensimismado, dispone de una capacidad para contemplar las cosas que le permite indagar sobre el caracter intrínseco del espacio arquitectónico, a través de los materiales y de su naturaleza constructiva y esta vinculación edificatoria le lleva al respeto de las fuentes, cuyos expedientes conoce como pocos; aunque es cierto que la historia de estos espacios, no los pueda desligar de sus vínculos como "historia del espiritu", también en estos perfiles me parece que sigue siendo válida la referencia a Wolfin. Edificó la mayor parte de su obra en torno a una época que se caracterizaba por un marcado espíritu de desolación. Desolación y ruina motivadas por la violencia innecesaria y desasoseguada que consolidan las guerras y esta simultaneidad en el tiempo de la construcción de sus espacios, le ha contaminado como arquitecto de una "escenografia de exaltación", pero tal acusación por si misma no es indicativa y su arquitectura no puede leerse iluminada solo por los rasgos de los tiempos en que fue dibujada o edificada o por el comprensible desdén de los que sufrieron de injusticia.

Sus proyectos y edificios se manifiestan como procesos lógicos de una *construcción uniforme,* sin otra variación que los adjetivos que interpone el tiempo sobre el espacio. Constructor intuitivo, sabe enlazar con la mejor escuela de arquitectos españoles, desde los anónimos maestros medievales, a los Egeas, Gil de Hontañon, Villanueva, Gaudí o Antonio Palacios.

Presentes están en sus proyectos las síntesis kantianas entre intuición y sentimiento, dentro del amplio campo de la fruicción estética. Humanista de conocimientos profundos, acotó su obra entre dos parámetros clásicos, renacimiento y barroco, que por los años que construia sus edificios mas importantes, aparecían como alivio cultural a las incursiones truncadas del movimiento moderno, al que sin duda no prestó mucha atención y devoción, salvo algunas referencias coyunturales, actitud que privó a la arquitectura española de un eslabón histórico, no asumido por ningun otro arquitecto de los que cronologicamente deberían haberlo realizado.

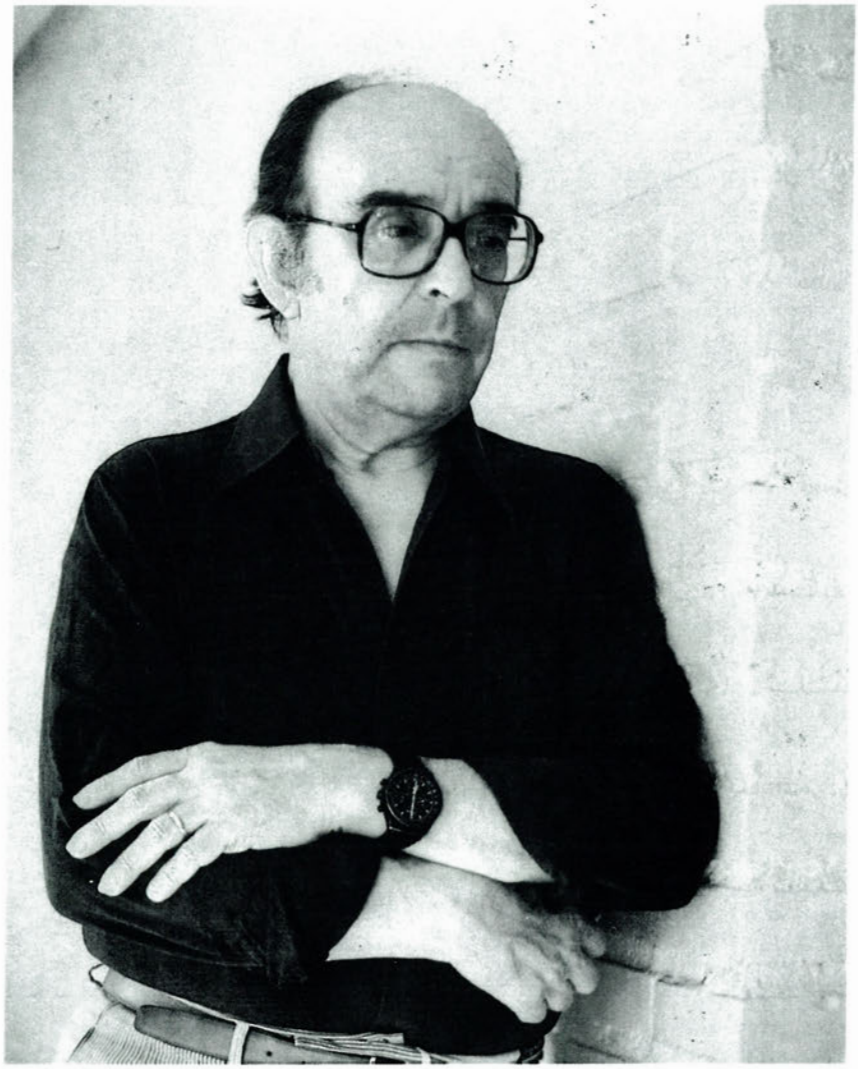
Arquitecto de unos espacios aislados en el tiempo, bien trazados y construidos, "arquitecturas de emulación". Sin impugnar a las vanguardias de

su tiempo proyectó sus edificios ligados a las leyes lógicas de la construcción. Manifestó con el modelo de su obra, las cualidades de su vida, aquellos que confieren al hombre los atributos de: rigor en los planteamientos intelectuales, atención irónica para el juicio de las cosas, cultura integrada de manera orgánica y acusada imaginacion teórica.

Madrid, Febrero 1990

NECROLOGÍAS

DEL
EXCMO. SEÑOR
DON JOSÉ MARÍA GARCÍA DE PAREDES



Excmo. Señor D. José María García de Paredes

HOMILÍA POR JOSÉ Mª GARCÍA DE PAREDES

Por

FEDERICO SOPEÑA

Queridos compañeros:

El celibato tiene aspectos dramáticos y cómicos. Así, hace pocos días recibí una invitación de una Embajada dirigida a "Monseñor Federico Sopeña y Sra". El drama del celibato está en la soledad. Cuantos más años pasan, especialmente después de la muerte de mi madre, esta soledad se hace sacrificio que gustosamente se ofrece y que como compensación tiene el sentirse igual que en casa en los hogares de ciertas familias.

García de Paredes y su mujer celebraron gozosamente sus Bodas de Plata en el Tempietto de Bramante siendo yo Director de la Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes en Roma. Así ingresé en esta familia a cuyas hijas he casado y a cuyas nietas he bautizado. Más aún, en los tres años que trabajé en el Archivo Falla, donde estaba el estudio de José María, siempre había un rato de parleta sobre la Academia. Allí pude admirar la labor contínua de este hombre, matizada para una visión psicológica, con cierta prisa o impaciencia porque uno de sus yernos sabía que su enfermedad podía hacer crisis en cualquier momento. Y así ha sido, como en el fondo él quería: sin sufrimiento, con el tiempo justo para recibir la absolución sacerdotal, él que era un creyente hondo.

Todos nosotros nos sentimos tristes pero el que os habla siente el corazón desgarrado porque es el fin de una amistad profunda con un arquitecto, valiosísimo como tal, y con un humanista. Recordando una inolvidable lección de Zubiri no diré que rezo por su alma sino pro la persona, porque tanto Zubiri como Gabriel Marcel, teólogos muy cercanos al Concilio y nunca contestatarios, señalaban que hay una presencia pancósmica para las almas, lo que supone una cierta corporeidad. Decía Marcel que vivimos entre dos bóvedas estrelladas: la que ven nuestros ojos en la noche y la interior, donde está alojado el recuerdo hecho vida de los que tanto hemos quuerido.

DON JOSÉ MARÍA GARCÍA DE PAREDES

Por

ENRIQUE PARDO CANALÍS

Nadie podía imaginar, al término de la sesión necrológica dedicada el día 5 de este mes a la memoria de Don Luis Moya, -a la que D. José María García de Paredes asistiera, participando, a la vez, con emotivo acento- que, a la mañana siguiente habríamos de recibir, con profunda tristeza la noticia de su propio fallecimiento, a los sesenta y cinco años de edad.

Si siempre una desgracia conturba el ánimo de quienes la sufren, se acrecienta el natural sentimiento de aflicción cuando aquella se produce de manera inesperada, con avasallante celeridad, más aún cuando todo ello representa la quiebra de una gran esperanza malograda sin espacio ni tiempo ya para futuras realizaciones.

Tal ha venido a suceder con la desaparición de nuestro querido compañero D. José María García de Paredes, cuya ausencia, verdaderamente irreparable, viene a agravar para siempre nuestra sincera pesadumbre.

Sé que distinguidos compañeros quieren ofrecer el testimonio de su afectuoso recuerdo, con palabras que, en modo alguno, he de entorpecer o demorar con las mías; de ahí que siguiendo la costumbre establecida, haya de ceñirme a evocar brevemente su paso por la Academia.

En tal sentido, empezaré por consignar que en 25 de octubre de 1984, Don Enrique Lafuente Ferrari, D. Federico Sopeña y D. Ferando García Mercadal, suscribieron una propuesta a favor del arquitecto D. José María García de Paredes para cubrir la vacante causada por fallecimiento de D. Francisco Iñiguez Almech, acompañada del curriculum, denso de cumplidas y meritorias referencias.

Pasada al preceptivo examen de la Sección de Arquitectura y delarada ¡cómo no! la idoneidad del candidato, fue elegido miembro numerario en sesión extraordinaria celebrada el 26 de noviembre del mismo año.

Año y medio después, en 27 de abril de 1986, se celebró con la solemnidad acostumbrada, junta pública para la recepción del nuevo Académico,

quien abordó su discurso bajo un título tan sorprendente como sugestivo: "Paseo por la arquitectura de la Música". Después de dedicar un emotivo recuerdo a sus antecesores en la medalla, desarrolló el tema de su brillante disertación, en la que con loable acierto, frente a una actitud disgregadora de las artes, propugnaba su armónica conjunción y de la que constituía un lúcido exponente el propio discurso que acababa de leer.

En nombre de la Academia le contestó D. Federico Sopeña, quien después de glosar la inspirada intervención del recipiendario, le dió la bienvenida entre cálidos aplausos de los asistentes.

A continuación, el Sr. Director, D. Luis Blanco Soler, le entregó, junto con el diploma correspondiente, la medalla número 5 de la que fueron titulares un gran poeta -granadino de nacimiento- D. Francisco Martínez de la Rosa y cuatro prestigiosos arquitectos: D. Francisco Jareño, D. Ricardo Velázquez Bosco, D. Modesto López Otero y D. Francisco Iñiguez Almech.

Incorporado activamente a las tareas corporativas, todos recordamos su presencia -menos frecuente de lo que deseáramos- formando habitualmente en las filas de los que -como he apuntado otras veces- practicaran con suma prudencia el arte de callar, compatible ciertamente con la cordialidad de un carácter abierto, sincero y reflexivo, constituyendo para todos una cumplida manifestación de su clara inteligencia y buen sentido.

Con todo, he de subrayar, una jornada señaladísima, de singular resonancia, en este mismo salón donde nos encontramos y en donde una de sus más celebradas creaciones, suscitó, en palabras de nuestro Director, la más cumplida congratulación de la Academia. Me refiero, claro es, a la sesión del día 24 de octubre de 1988, pocos días después de la inauguración del Auditorio Nacional de Música, que hubo de unir en el recuerdo y en el aplauso, los nombres de Falla, Ernesto Halffter, López Hernández y el propio García de Paredes.

Que Dios le tenga en su gloria.

JOSÉ MARÍA GARCÍA DE PAREDES

Por

LUIS CERVERA VERA

En la Sesión necrológica de esta Real Academia, dedicada el pasado lunes, día 5, al recuerdo de don Luis Moya, escuchábamos a José María las sentidas palabras de respeto y admiración que nos leyó en honor a nuestro desaparecido maestro.

Terminada la Sesión, seguida de otras dos de votaciones y pasadas las nueve de la noche, nos despedimos con la cordialidad y el afecto de siempre hasta la próxima reunión.

Nadie podía suponer que, en la madurez de su vida y con plena vitalidad, cruelmente dejaría de latirle el corazón quince horas después.

Había nacido José María en Sevilla el 20 de febrero de 1924, veinte años después que Luis Moya, a quien, como hemos dicho, escasas horas antes dedicó su elogio en este mismo Salón.

Cursó brillantemente sus estudios y obtuvo, en la madrileña Escuela Superior de Arquitectura, su título de Arquitecto en 1950. Cinco años después, en 1955, le concede esta Real Academia el *Premio Roma* y al siguiente -1956- consiguió el *Premio Nacional de Arquitectura*.

Aunque este último, merecido e importante galardón fue satisfactorio para él, no lo consideró como su consagración profesional, pues tenía el suficiente talento para valorarlo en su justa medida. Deseaba conseguir mejor perfección profesional y el reciente premio no le impidió marchar a Roma, en el mismo año 1956, para recibir una rigurosa formación en la *Academia de España*. Aquí desarrolló un intenso trabajo, con el resultado de que al año siguiente -1957- participó en la *Exposición de las Academias extranjeras en Roma* y obtuvo la Medalla de oro en la *XI Trienal de Milano*.

En 1958, termina su pensionado en la *Academia de España* en Roma, año en el que, además, participa en los montajes interiores del *Pabellón de España* en Bruselas.

A continuación comienza su importante y amplia producción arquitectónica. Ésta se prolonga a lo largo de los años con la creación de muy diferentes temas: proyecta y dirige edificios de enseñanza y religiosos; centros universitarios; colegios Mayores; residencias privadas y conjuntos residenciales; inmuebles bancarios, turísticos, deportivos y comerciales. En ellos plasma sus sólidos conceptos artísticos y los dirige con perfecta técnica. Entre todos sobresalen, por su singularidad, los sucesivos de la *Exposición Falla,* en Granada (1962), Madrid y Barcelona (1976); la ampliación de la *Fundación Rodríguez-Acosta,* en Granada (1981); la instalación del *Guernica* de Picasso, en el madrileño Casón del Buen Retiro (1981); y el Salón de Actos *Juan de Villanueva,* en el Museo del Prado (1984).

A estas variadas intervenciones, debemos añadir aquéllas de su *Arquitectura de la Música,* en las que consigue merecido prestigio entre nosotros e internacionalmente. Participa en el *Concurso Internacional de la Ópera* para Madrid (1964), obteniendo el tercer premio. Por sus conocimientos musicales, actúa como ponente en la *VII Decena de la Música* celebrada en Toledo (1975). Entre 1975 y 1978, proyecta y dirige el magnífico *Centro Cultural Manuel de Falla,* en la Alhambra granadina. En 1983, diseña el *Auditorio Nacional de Música,* en Madrid, y al año siguiente -1984- demuestra su envidiable capacidad de trabajo y su dominio de la *arquitectura musical* en el *Palau de la Música* de Valencia, en el *Teatro y Sala de Conciertos* de Cuenca y en la rehabilitación del *Teatro Principal* de Burgos, cuyas obras dirige con agotador esfuerzo, tesón y entusiasmo.

Su propia y original arquitectura es valorada, tanto entre nosotros como en el extranjero, por los mejores críticos y calificados arquitectos, quienes glosan su obra en las más importantes revistas especializadas.

Nada extraña que, por su indiscutible valía, el 25 de octubre de 1984 los académicos numerarios don Federico Sopeña, Enrique Lafuente y Fernando García Mercadal, o sea, un erudito musical, otro artístico y un arquitecto, en atención a las tres notables facetas que poseía José María, lo propongan para cubrir la vacante producida en esta Real Academia por el fallecimiento del llorado arquitecto y maestro Francisco Íñiguez Almech. Es brillantemente elegido el 26 de noviembre siguiente, y el 27 de abril de 1986, luego de leer su singular Discurso, titulado *Paseo por la*

Arquitectura de la Música, al que contestó con su habitual galanura nuestro Director, don Federico Sopeña, ingresa como miembro numerario de esta Corporación.

En su Discurso de ingreso, nos muestra José María su caballerosidad y sus conceptos arquitectónicos.

Con la caballerosidad que le distinguía, recuerda a los maestros de quienes recibió sus enseñanzas y no olvida mencionar a los *arquitectos de enorme peso específico* -son sus palabras- que ostentaron la medalla número cinco destinada a él.

Los conceptos que informaron su arquitectura se deducen con claridad y rigor de las manifestaciones expuestas en dicho Discurso. Comienza recordando el lema del Consejo de Europa: *Un porvenir para nuestro pasado,* en el sentido de asegurar un sólido futuro para el legado que hemos recibido de los que nos precedieron a lo largo de la historia. Pero José María se plantea con agudeza el *interrogante sobre la continuidad de la acción creativa del hombre, es decir, hacia qué clase de futuro debe ser orientado nuestro pasado,* en esta ocasión refiriéndose a la arquitectura. Y, seguidamente, nos expuso su pensamiento diciendo: *El porvenir que yo veo para nuestro pasado ha de ser, pues, diferente y nuevo, pero debe hundir sus raíces en todo cuanto nos ha precedido hasta ahora. Debe ser un caminar hacia adelante, con la experiencia del camino recorrido, nunca una mera recreación contemplativa e inmovilista con la mirada vuelta únicamente hacia el pasado.* Sin duda, percibió que cada época tiene su propia pulsación y su especial canon estético.

Por eso, así es como fue su arquitectura: anclada en sólidos conceptos eternos, pero extrayendo de ellos los fundamentales en cada ocasión, que José María, con inteligencia, sensibilidad y finura, actualizaba de acuerdo con nuestro tiempo y, además, sin presunción, como realizan sus obras los auténticos creadores.

Debemos añadir que su *arquitectura musical,* con independencia de la belleza de sus formas, estuvo inspirada para servir al auditorio. Con este propósito, la glosaba nuestro Director, en la contestación a su Discurso, con las siguientes y acertadas palabras: *García de Paredes, desde la evocación del teatro griego hasta el actual auditorio, se plantea la historia de la comunicación entre la música y el público a la búsqueda de que esa comunicación haga del auditor partícipe de manera plena.*

La obra de José María deberá servir de modelo y de ejemplo a quienes pretendan realizar una arquitectura moderna apoyada en conceptos válidos de la del pasado.

Para nuestro desaparecido compañero, siempre amable y cordial, deseamos la Paz Eterna.

Madrid, 19 de febrero de 1990.

HOMENAJE EN MEMORIA DE JOSÉ MARÍA GARCÍA DE PAREDES

Por

CARLOS ROMERO DE LECEA

No quisiera silenciar mi voz, junto a la de mis compañeros académicos de la Sección de Música, en la sesión dedicada a recordar a José María García de Paredes, quien tan unido estuvo siempre a nuestras inquietudes, y que en las sesiones de la Academia gustaba de ocupar lugar cercano a todos nosotros.

Pero quien os habla, además, no puede olvidar que breves horas antes de su fallecimiento, en la tarde-noche precedente, durante las sesiones académicas, estuvo junto a él, en las tres celebradas aquel día.

En la primera de ellas, las palabras que pronunció en homenaje a Luis Moya, podrían estar referidas a su personalidad profesional, cumpliendo el diseño ideal marcado para definir la personalidad y el oficio del buen arquiteto.

En ese repaso íntimo que cada cual interioriza al perder a persona querida y admirada, surge la nostalgia de alguna oportunidad, claramente delimitada en su contorno y más interesante en su proyección trascendente, que por ello se eleva de la mera condición de anécdota personal.

Entre aquellas en las que fui incluso partícipe, quiero rememorar la que va unida a la publicación de un testimonio revelador de las pautas seguidas por Manuel de Falla en su quehacer armónico. Se trata del fascículo de cuatro folios, autógrafo, titulado por su propio autor: *Superposiciones*. No sólo hasta entonces inédito, sino además en el grave trance de su desconocimiento futuro, por haberse perdido el original manuscrito.

En el verano del 75, hablando en Santiago con Rodolfo Halfter, durante los Cursos de Música en Compostela, sobre la mejor manera de conmemorar en forma íntima y delicada el Centenario de Falla, fue cuando surgió esta iniciativa.

Rodolfo, su brillante discípulo, había sido autorizado por el maestro para sacar dos fotocopias del original manuscrito. Este original y una de las foto-

copias -que había pertenecido a un granadino amigo de Falla-, se habían perdido. Tan sólo se conservaba la que era de Rodolfo Halfter, que no la tenía entonces consigo, sino que la custodiaba en su biblioteca de Méjico.

Era, pues, necesario, encontrarla en dicha biblioteca; que fuera traida a Madrid; y que se me autorizase publicarla. Lo que llegó a tener su oportunidad en las Navidades del 75, incorporándola a la breve colección que editaba bajo el título: "El Ventalle". Título tomado de un verso de San Juan de la Cruz: "El ventalle de los cedros aire daba".

Pues bien, uno de los más entusiastas para que todo el proceso antes indicado llegara a buen fin, fue José María García de Paredes.

Junto con nuestra admirada Maribel, tan pronto como Rodolfo Halfter con su mujer regresaron a Madrid, nos invitaron a su casa, y, en deliciosa sobremesa, este interesantísimo texto fue motivo del autorizado comentario de Rodolfo y de su sobrino Cristóbal, también presente.

Como dijimos al publicar las interesantes y preciadas páginas de Falla, se trata de:

> Notas y cifras, las del manuscrito, trazadas con el encanto de lo que se presenta como borrador. Expuesto su desarrollo con la sabia sencillez connatural a quien despues de conquistar cimas señeras del espíritu, quiso, con humildad sincera, que su tumba fuera sellada con la versión de la antigua y sapiente máxima cristiana:
>
> "Sólo a Dios el honor y la gloria".

José María García de Paredes, manifestaba, con su solicitud, una vez más, su profunda decisión de facilitar la investigación y el conocimiento musicales, dentro de esa línea de acción, de la que es testimonio ejemplar su resolución de destinar lugares dignos a la biblioteca y al archivo, al construir el edificio que en la Alhambra de Granada, levantó para albergar al Auditorio Manuel de Falla. El primero de la serie de edificios construidos bajo su dirección, al servicio de la Música.

Mas no podemos sustraernos a que este servicio a la Música, desde la construcción arquitectónica, junto a los problemas inherentes a lo edificatorio, plantea otros específicos, ya que todo lo que concierne al mundo sonoro, produce repercusiones, tan pronto son emitidos los sonidos, armóni-

cos o no, de graves consecuencias en el supuesto de no acertar plenamente en su percepción acústica.

Puede decirse que el instrumento paramusical que se emplea a dicho fin, está fabricado nada menos que con el complejo y tantas veces pesante material constructivo a emplear, lo más distante del elemento etéreo que es consustancial a la comunicación musical.

Semejante material ha de subordinarse para crear y servir al fenómeno especial idóneo, conformando el ambiente y clima adecuados para propiciar la mayor claridad y pureza en la emisión y percepción musicales. Cuya interpretación se manifiesta por su gran diversidad de combinaciones en una gama casi infinita de sonoridades.

A mayor abundamiento, podríamos acercarnos a Gerardo Diego -ahora que se festeja su memoria-, para señalar la dificultad del acierto y la gran servidumbre que al oficio de arquitecto le impone el Servicio de la Música, y exclamar:

> ¡Cómo lograrlo en la lucha con la física de una parte y de otra en la pura vibración poética de la música!

Pues bien. Ese fue el gran reto asumido por nuestro recordado José María García de Paredes. Servido con gran rigor, plena dedicación y entrega, pese a las inúmeras dificultades de todo orden, que este menester conlleva. Superando las pruebas y dificultades, con tenacidad y decisión envidiables. Así como con el acierto de todos conocido. Dificultades acrecidas en el transcurso del siglo XX, cuando la audiencia musical se multiplica en el número de oyentes, que son partícipes de recitales y conciertos. Lejos de aquellas salas recoletas y cámaras de siglos precedentes, los locales que cobijan a estos auditorios deben preveer la asistencia masiva y acomodo de un público milenario ávido de disfrutar de la música, considerada como un bien cultural al que se tiene el derecho de acceder.

Por todo ello, es muy digno de recordar al arquitecto José María García de Paredes y de ensalzar su trayectoria humana, profesional y de indefectible dedicación al servicio de la Música, por lo que como plegaria, elevamos nuestro augurio de que pueda gozar de las celestes armonías, simbolizadas como expresión de beatitud en el Apocalipsis de Juan.

"DEL MONTE GIANICOLO A LA COLINA ROJA" (A LA MEMORIA DE JOSÉ MARÍA GARCÍA DE PAREDES)

Por

MIGUEL RODRÍGUEZ-ACOSTA CARLSTRÖM

Con la desaparición de José María García de Paredes se cierra para mí el ciclo vital de una larga amistad. Comenzada en Roma, allá por los años cincuenta, en la Academia Española de Bellas Artes, para terminar ahora con la inesperada interrupción de su fecunda vida y con el último deseo, expresado por él, de que sus restos reposasen en Granada, en aquella otra colina "La Roja", en lugar muy próximo al recinto de jardines y palacios que es la Alhambra, a la que él tanto amó.

Conocí a José-María en aquellos años romanos, plenos para nosotros de ilusiones y proyectos. Compañeros de él en la Academia y amigos comunes, propiciaron el comienzo de una profunda amistad: Echauz, Carvajal, Beulas, Reyes, García Donaire, formaban, junto a otros Premios de Roma, esa república de artistas de tan singular y atractivo perfil, que tan importantes frutos ha dado al arte español, a lo largo de generaciones y en estrecha relación con esta Casa.

Desde los primeros momentos en que nos conocimos, me dí cuenta de las extraordinarias dotes que concurrían en su persona.

Dejo a un lado el análisis de su talento como arquitecto, ya que mis compañeros de Academia, doctores en arquitectura e historiadores de arte, cualificadamente y desde un punto de vista profesional, han analizado con rigor aspectos críticos de su importante obra, de su técnica y de su arte. Me limitaré a señalar algunas vertientes de su personalidad, entresacadas apresuradamente de recuerdos y memorias, de tantos y tan intensos períodos de tiempo de colaboración o de momentos de convivencia amistosa.

José María, era, sin duda, todo un hombre pleno de cualidades morales y éticas que condicionaron su conducta y forma de vida. Una personalidad y talante visceralmente liberal, de aquella liberalidad pura y exenta de con-

notaciones políticas, lo que constituía en él un modo de enfocar las cosas. Amaba la verdad, la verdad intrínseca de la vida, de la ciencia o del arte, con un claro equilibrio entre lo pragmático y el sentido de lo religioso. No soportaba ni la improvisación ni la superficialidad. Había que hacer las cosas bien, siempre correctamente. En lo profesional, bajo el mandato de la técnica, bajo la tiranía de los medios, pero con el ingrediente de un soplo divino, con el resplandor y misterio de la inspiración. Su modestia era auténtica y de una sinceridad aplastante. Le oí decir en más de una ocasión que "el buen arquitecto debía ser como un sastre a la medida". Toda una declaración de humildad y respeto, no sólo al comitente, sino al principio de servir de la mejor manera una función, un oficio, con destino a una tarea encomendada.

He tenido la suerte y el privilegio de viajar con Maribel y con él en distintas ocasiones, por España y por Italia, especialmente. Los viajes son propicios para el diálogo reposado y la confrontación de pareceres, para entusiasmos compartidos y también de discrepancias fecundas. Siempre pude comprobar que no sólo gozaba, como arquitecto, con fruición de las grandes obras de arte, tanto clásicas como actuales, sino que obtenía casi siempre enseñanzas y conclusiones para aplicar a sus propios problemas. Por otra parte y como muy bien ha expresado Antonio Fernández-Cid, García de Paredes supo asumir un papel singular que, muy bien y por derecho propio, puede quedar para él acuñado emblemáticamente como: "el Arquitecto de los Músicos".

De su matrimonio con Maribel, la única sobrina y ahijada de D. Manuel de Falla, nació, con su amor a élla, una dedicación extraordinaria por el mundo de la música, paralela a su profesión de arquitecto. Generoso por naturaleza, apoyó, junto a Maribel, toda acción encaminada a fomentar el cultivo y el gusto por la música de Falla, así como el conocimiento de su vida y su mundo, a través del tesoro que supone el archivo, por éllos conservado, ordenado e incrementado del músico gaditano.

Pero fué Granada la elegida, como por una rara confluencia astral, el lugar, médula y comienzo de toda una historia de música y arquitectura. Falla había vivido en Granada y había creado sus obras más sobresalientes y sugestivas en aquella bella Ciudad. Dábase después la circunstancia en aquellos años, en los que ya visitaban Granada con asiduidad Maribel y José María, que estaba surgiendo en todo su esplendor ese espectáculo único,

que se celebra anualmente allí: el Festival Internacional de Música y Danza. ¿Qué sitio podía haber más idóneo para proyectar aún más si cabía el nombre de Falla y qué lugar mejor para construir en la Colina de la Alhambra, un Centro en donde aparte de albergar un moderno Auditorio, sirviese como complemento del Festival y sala permanente para la música el resto del año?; y, sobre todo, que fuese sede de un Centro de estudio e investigación musical.

Con su sensibilidad y talento, García de Paredes, a la hora de proyectar su Auditorio, supo comprender y conocer cuáles eran los problemas que podrían surgir para los músicos en ámbitos o recintos donde la interpretación, la acústica o el trabajo no se desarrollasen de la forma más idónea y bajo los criterios más avanzados de la técnica del sonido. Los músicos saben bien cuánto respeto le infundía ésto y así estuvo siempre abierto a sugerencias y consultas. Solicitó información técnica e hizo traer especialistas que verificasen aspectos acústicos que podían enriquecer sus propias aportaciones en este campo.

Tanto se podría decir de su obra, de su estilo y de su talento, que no habría espacio ni tiempo en esta ocasión y en este lugar.

No quisiera terminar, sin embargo, sin mencionar aquella vertiente de nuestra relación que más me afecta en lo personal: la amistad, esa rara conducta humana que cuando se dá auténtica y recíproca se convierte en un verdadero tesoro. La relación y diálogo con José-María era, casi siempre, algo distinto a lo cotidiano y vulgar. Podía ser profundo y divertido a un tiempo, pues su ironía propia de andaluz refinado, le hacía incorporar aspectos sorprendentes e insólitos a cualquier tema que él tocase. Extrovertido con frecuencia, ensimismado a veces, cálido y cordial siempre, recordaré al caballero cabal, admirable padre, ejemplar esposo, al gran amigo.

No sé expresar cuánto he perdido, cuánto hemos perdido, cuánto ha perdido esta Academia; una parte de la vida se me ha ido con él, me siento sordo y amputado de muchas cosas, de muchas risas, de muchas lágrimas.

Con bellas rimas del poeta granadino Pedro Soto de Rojas, prefiero terminar mi ofrenda al amigo:

"Dichoso aquel que de su techo amado
ve la aurora nacer por el oriente,
dejando entre las flores dulcemente
de su terneza y su color traslado"

AL ARQUITECTO JOSÉ MARÍA GARCÍA DE PAREDES

Por

RAMÓN ANDRADA

José María García de Paredes, tituló su discurso de Ingreso en esta Real Academia, PASEO POR LA ARQUITECTURA DE LA MUSICA.

Inmediatamente de recibida la asombrosa noticia de su accidente, le dediqué el modesto homenaje de volver a leerle pausadamente, recreándome en el pensamiento escrito donde definía algunas de sus muy profundas creencias profesionales.

¿Qué ha hecho José María García de Paredes de su magnífica y fecunda vida de Arquitecto?... un paseo, un paseo triunfal por la Arquitectura de la Música.

Un andar en el que ha deambulado por el teatro griego y sus resonancias, por el romano grandioso, por la reverberación larga del gregoriano en la Catedral, por la cámara de música barroca, por el total espectáculo de Bayreuth, por el pequeño retablo de Maese Pedro,... para acabar en el Auditorio de Madrid ó sus otros que deja inconclusos.

Un largo y musical paseo por España componiendo y ordenando volúmenes, escuchando en ellos melodías, dibujando las necesarias particellas de su proyecto total como en cualquier sinfonía, y justificando siempre su quehacer arquitectónico como un eslabón de una larga cadena que ha sido, que es y que seguirá siendo. Porque la vida de José María García de Paredes ha sido, según el bello concepto del Maestro Yepes, un eslabón de servicio a la Arquitectura y a la Música.

La fina ironía andaluza de José María García de Paredes y su elegante formación romana y humanística le permitieron decir en el preámbulo de su discurso de ingreso palabras de hondura que jamás se pensó fueran de pronta aplicación.

Las terminaba con un verso de Petrarca...

...¡Que magnífico arquitecto de la música, que eficiente académico, que inteligente, culto y saludable amigo granadino hemos perdido antes de tiempo...

JOSÉ MARÍA GARCÍA DE PAREDES

Por

EL DUQUE DE ALBA

Mis recuerdos más copiosos de José María García de Paredes se remontan a finales de los años setenta, cuando el Auditorio Manuel de Falla, en Granada, estaba aún en ciernes. Si no yerro, este fué el primer Auditorio que puso en pié sonoro nuestro perdido compañero. Me sorprendió en él, y muy aleccionadoramente, su paciente, activa ironía ante las morosidades, recovecos y alifafes propios de toda ordinaria administración. ¡Dios mío, yo era entonces administración, lo menos ordinaria tras muchos esfuerzos, pero a la postre administración!. Soportamos ambos, él con sonrisa de mejor fuste que la mía, algún que otro almuerzo interminable, en el que nada se resolvía, tampoco la sucesión con ritmo razonable de los platos, innecesariamente numerosos de la carta.

Su pericia en cuestiones de acústica (que yo prefiero llamar sonoridad), de un edificio tuvo raíces tudescas. Su arquitectura en Granada ni se humilló ante la excepcionalidad del paisaje, ni lesionó, siquiera mínimamente, su distinción histórica. A los auditorios llegó, igual que Ruskin a Venecia: "I came to Venice meaning to do nothing but finished work" ("llego a Venecia no teniendo en la mente otra cosa que no sea una obra terminada"). Las llamas de la demencia y del chanchullo ardieron, junto con su obra, en su corazón; pero no chamuscaron su apostura profesional.

Un arquitecto para la música ha muerto. Se nos ha muerto, a cada uno de nosotros y a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, José María García de Paredes.

JOSÉ MARÍA GARCÍA DE PAREDES
UN ARQUITECTO PARA LA MUSICA

Por

JULIO LÓPEZ HERNÁNDEZ

Con un doble pesar me dirijo a Vds. El primero, el más profundo y más triste, es el que provoca en todos la pérdida de un amigo que, junto a valores profesionales de alta estima, unía los de cordialidad, generosidad, y en conjunto, una personalidad que en su discreto trato, dejaba en nosotros un poso que yo recuerdo muy edificante y enriquecedor.

José María García de Paredes era un artista que en todas sus manifestaciones dejaba patente su condición de humanista acendrado. Recuérdese como en su discurso de ingreso en esta Real Academia aleteaba en todas sus ideas una pasión compartida entre la arquitectura, su profesión, y las otras manifestaciones artísticas. De todos es conocida su gran entrega a la música.

Los logros en su profesión han sido ya, y serán durante largo tiempo, glosados por personas idóneas y mejor preparadas para ello. De ahí, mi segundo pesar, no poder rendirle el homenaje que su categoría merece.

Pero yo quiero, en este momento, acercarme a él como practicante de una de las manifestaciones artísticas, entre las que él dividía su pasión.

En nuestros encuentros durante el tiempo en que se desarrollaron mis modestas colaboraciones como escultor, el trabajo se resolvía siempre en un clima realmente grato. Su espíritu sosegado, su minuciosidad en el detalle, y su generosidad, ofrecían siempre la confianza de que el final se alcanzaría sin sobresaltos y con garantías de éxito.

¿Cual era la razón de esta fácil, directa, y eficaz comunicación?. Sin duda se debía, y en un alto grado, a su natural afable.

Pero quedaba latente en mí la sospecha de que también debía asentarse en razones de más interés, tanto intelectual como humano. En la lectura recurrente de su interesante *PASEO POR LA ARQUITECTURA DE LA MUSICA,* empezaba a perfilarse la respuesta.

Según avanzaba en los conceptos en él vertidos, empezando por el que recoge del admirado maestro Don Luis Moya, asentando la validez de las relaciones armónicas musicales trasladadas al terreno de la Arquitectura, y el querer saber por qué razón lo que es bueno para el oido ha de serlo necesariamente para la vista, pasando después al análisis vitrubiano de *Qué es Arquitectura y qué cosa deben ser los arquitectos,* José María García de Paredes aparecía ante mí como el artista completo, consecuencia lógica de lo que se ha concebido como la universalidad de las artes.

Schiller, en sus cartas sobre la educación estética del hombre, escribe: *Las artes plásticas en su mayor perfección han de convertirse en música y conmovernos por la inmediatez de su presencia sensorial. La Poesía, llevada a sus cotas mas altas, ha de absorbernos tan poderosamente como lo hace la música, pero al tiempo, como las artes plásticas, envolvernos en una serena claridad. Este es, precisamente, el distintivo del estilo perfecto en todas y cada una de las artes: ser capaz de suprimir las limitaciones específicas del arte en cuestión sin por ello destruir sus cualidades y, haciendo uso generoso de sus peculiaridades concretas, ser capaz de dotarle de un carácter más general.*

Esto se aviene perfectamente con sus conceptos, cuando en su discurso se decanta la idea de que *La sala debe ser concebida como un verdader instrumento musical y óptico; afortunadamente las condiciones acústicas y visuales coinciden en líneas generales, es decir, lo que es bueno para una perfecta audición lo es también para una perfecta visibilidad.*

Nos sugiere con ello la idea de que cada una de las artes debe adoptar las cualidades de las otras, y entramos con ello en el pensamiento de Novalis cuando asegura que, en su naturaleza esencial, la música, las artes visuales y la poesía forman una unidad, llegando a postular sintéticamente que: *La pintura, las artes plásticas, son música objetiva en tanto que la música sería música subjetiva o pintura.*

De todos es conocido como esto adquirió un sentido mas amplio, cuando en pleno Romanticismo se acuñó el aforismo de que la Arquitectura es Música congelada.

Salvando obviamente todas las diferencias que provocan el paso del tiempo y los pensamientos que esto genera, a José María podría aplicársele esta hermandad entre Música y Arquitectura; pero, ¿Qué pasaría con la

escultura, si en el tiempo en que se potenciaron estos conceptos, se la calificó fundamentalmente como no romántica?.

La música y la pintura resultaban ser las artes del alma y el espíritu, mientras que la escultura era el arte de la forma orgánica y de la belleza corpórea y sensual.

Afortunadamente, aplicar estos conceptos de un modo tan rígido, hoy día no tendría sentido, y el encuentro entre Arquitectura, Música y Escultura no sería difícil de establecer.

Y ahora, me gustaría contaros cómo el entendimiento entre una obra mía, y el concepto que de su trabajo tenía José María, se estableció por vía de lo poético. Yo trabajaba en una pequeña escultura dedicada a la música (Revés del Aire fue su título y se colocó en el Auditorio Nacional de Música de Madrid) en ella, trataba de llevar a lo plástico, es decir a lo visual, el devenir acústico de una partitura. Escultóricamente lo resolví con el bajo-relieve de una cara juvenil desplazándose por casi tres hojas del cuaderno de música. Para acentuar más los conceptos, acudí a la reelectura de un pasaje del Doctor Faustus, de Thomas Mann; allí encontré que un personaje de ésta novela describía como el aspecto puramente óptico de la notación musical corresponde a la armonía sonora. Una bella línea melódica quedaba impresa siempre en unos rasgos de grata contemplación. El autor, para redondear su idea, emplea a Shakespeare, tomando de uno de sus sonetos la frase: *Oir con los ojos es una de las agudezas del amor*. Y esta metáfora quedó incisa en mi bajorrelieve.

El entusiasmo con que José María acogió la idea lo demuestra el hecho de que siempre me comentaba cómo la gente se acercaba a la escultura, y, en un tono que dejaba traslucir una cariñosa complicidad, me decía: *¡Oye! y leen la frase*.

Esperando de vosotros comprensión para permitirme invadir un terreno que en absoluto me pertenece, me atrevería a afirmar, que en el trabajo de José María, percibo la voluntad de la Arquitectura por convertirse en un instrumento espiritual.

Con sus construcciones acústicas tiende un grato manto de cobijo sobre nosotros en trance de vivir los momentos plenos de sensibilidad que nos depara la música. En un acto de amor, nos proporciona un clima en el que no sentimos ninguna carencia o desasosiego, aislándonos de toda disipación.

Sus ámbitos, bien modulados en sus quebrados planos, con sus escalonadas gradas, revestidas siempre de materiales y colores gratos y acogedores se constituyen en hermosas conchas que protegen nuestro recogimiento.

Construidas para dirigirse, no solamente a los sentidos, como algunos han supuesto, sino, mas bien, por mediación suya a una región del hombre que se supone bajo el dominio exclusivo de la música. Aquí es donde se aclara que la adecuación de un arte a otro, no solo debe ser funcional y decorativa sino que tiene que ser emotiva y trascendental.

Yo noto en todo esto un acto de amor, como ya dije, pero también una aptitud de apreciable generosidad, puesto que el autor pone todo su esfuerzo y su talento al servicio de otro arte, quedando el suyo en un gozoso segundo término.

Es significativo, a este respecto, como José María recoge con gran estima, la carta que Mozart envía a su esposa con motivo de su concierto inaugural del *Teatro Scientífico* de Mantua, para a continuación transcribir algunas ideas que habían guiado la construcción del *precioso teatrito*. Debería ser, sí,, un teatro, pero un teatro *"Sui generis"* destinado a manifestaciones para gozar mas con el oido y la inteligencia que a través de la visión de escenografías espectaculares.

Por tanto, podríamos decir que una obra arquitectónica, al igual que un poema, deben ser realizados de la misma forma. La invención, o idea fundamental del contenido debe ser lo primero para después aplicar la pericia técnica y cumplir con todo lo que conviene la utilidad o la razón exige.

Su talento, afianzado en la modestia, y guiado a un fin muy concreto, me recuerda una frase que leí hace ya muchos años, dicha precisamente por una mente dedicada igualmente al bien entregado a los otros: Era del Doctor Marañón y creo recordar que tratando de hacer su autorretrato confesaba: *Si detrás de lo que digo, veis a alguien que pasa y no nombro, ese alguien soy yo.*

Y finalmente, unas palabras para confirmar a Maribel, fiel compañera, inteligente esposa, y seguro estoy que aliento profundo y permanente de su quehacer artístico, así como a sus hijos, que el deseo que anima hoy a esta corporación, es el de que José, encuentre la paz.

BREVE PASEO PARA UN LARGO ADIOS
A. Mª ISABEL DE FALLA

Por

ANTONIO FERNÁNDEZ-ALBA

Recientes aun los ecos de la muerte sentida y aquí recordada del maestro Luis Moya, nos reunimos de nuevo para intentar esbozar en torno al arquitecto José María García de Paredes, un emocionado recuerdo ante una partida tan inesperada.

José Mª García de Paredes había nacido en Sevilla en 1924, durante los años 1944-50 realiza sus estudios de arquitectura en la Escuela de Madrid y comienza a destacarse en los primeros años de la decada de los cincuenta formando parte de aquel grupo minoritario de jovenes arquitectos que residían en Madrid, R. V. Molezun, J. Antonio Corrales, J. Carvajal, R. de la Hoz..., y que trataban de recuperar junto a los grupos catalanes, las truncadas preocupaciones del primer racionalismo español.

Su corolario espacial apostaba, en aquella epoca, por una adhesión hacia las formas: Trabajar desde la forma contra los estilos de la forma, buscando la *forma* de la *función* para, correlatos muy próximos a los contenidos e ideas que habían rodeado los primeros esbozos del período racionalista.

José Mª García de Paredes, llegaba al mundo de la arquitectura en un período de retorno y recuperación de la razón, para el proyecto arquitectónico. En Europa como en España, era tiempos donde el cocimiento de las técnicas resultaban demasiado y demasiado poco, pues el edificio funcional requería conocimiento y no solo alegatos formales. De estos años se situan algunos de sus edificios mas conseguidos, como el Colegio Mayor Aquinas, realizado en colaboración con R. de la Hoz, en el recinto de la Ciudad Universitaria de Madrid, mas tarde proyectos de equipamiento urbano, barrios, centros sociales, iglesias y diferentes instalaciones de diseño interior, compaginando su formación de postgraduado como pensionado en Roma con una intensa actividad de viajes profesionales por Europa.

En plena madurez profesional venía construyendo, quizas sus obras mas divulgadas, espacios para la música, lugares destinados a sentir la emoción o acariciar el ensueño impreciso. Para tal menester, no le faltó en estos y otros proyectos, el apoyo en una mujer de generosa entrega y heredada admiración por la arquitectura, Mª Isabel de Falla, compañera sin fisuras en este breve paseo para un largo adiós.

No es esta la ocasión para esgrafiar con precisión los perfiles biográficos del compañero desaparecido, pero sí de evocar sus vínculos mas genuinos con el arte de la arquitectura. De su primera adopción racionalista al cabo de los años le habia quedado una lealtad al bien construir y una noción sin ambivalencias, segun la cual, el espacio edificado no puede sostenerse en los pleonasmos de la confusión formal o en los juegos del simulacro; dificil rasgo de sabiduria para un arquitecto que no deseaba claudicar, ante lo que hoy se celebra como norma, y al mismo tiempo aceptar por imperativo de la época, como el espacio de la arquitectura se edifica con un cierta mezcla de ley de desorden, de razón y sinrazón y que este arte de lo edificado se mueve entre la relatividad de pares tan antagónicos.

José Mª García de Paredes se encontró, como algunos arquitectos de su generación, entre el ocaso de un modo de proyectar la arquitectura que con evidencia se extingue, y otro cuya aurora aun no se percibe. Trabajó en los reductos de una cultura donde la disciplina de la norma aparece difuminada y aquel anhelo del "Estilo Internacional", al que aspiraba la función a principios de siglo, se ha transformado en doméstico estilo de vanidades; Gª de paredes semejantes vacios, propios de la turbulencia de los tiempos, los intento superar con la levedad de un ser inteligente con entusiasmo apaciguado, nada violento ni tampoco melancólico.

Desarrolló sus propuestas arquitectónicas dentro de una "poética de la prudencia compositiva" junto la lógica de la razón de construir, lección de modestia ejemplar, frente a los fanáticos de las arquitecturas miméticas o de aquellos otros, "impostores magníficos" que invaden el espacio con los artificios de sus íntimas frustaciones.

Tal vez su huella mas profunda, sea la de haber sido un hombre *justo,* verdad escondida y oculta en el ser.

Cambiando el plural al poeta, para este largo adiós; diremos: "tu muerte bajo el cielo abierto es bella, por mucho tiempo no podremos olvidarla".

Febrero 1990

JOSÉ MARÍA GARCÍA DE PAREDES

Por

NARCISO YEPES

Querido José María,

querido Pepe: porque así te llamamos siempre los que tenemos el privilegio de estar en el círculo de tus amigos cercanos.

No voy a hablar de tu capacidad intelectual y artística de arquitecto. Hay quienes con mucho más conocimiento que yo pueden exaltar tu genialidad, que responde fielmente a lo que tú mismo nos decías hace dos semanas, aquí, sentado entre nosotros, sobre las múltiples cualidades que ha de reunir un buen arquitecto y que todas ellas eran aplicables a tu querido maestro Don Luis Moya. Pero además de todas esas cualidades, hay una fundamental que tú posees y derramas a tu alrededor: la fuerte energía de tu amistad entrañable.

Eso, no tiene precio.

Marysia y yo hemos visto crecer a nuestros hijos bajo el techo de dos casas concebidas y construidas por tí. Las vibraciones sutiles que hemos ido recibiendo en nuestro habitáculo terreno, gracias al Don que Dios te ha dado, han ido cristalizando en un vínculo inmensurable de amor y amistad con Maribel y contigo.

Nunca dejará de estar presente en nuestro corazón, el recuerdo vivo de los buenos ratos que hemos pasado juntos, construyendo música y escuchando arquitectura. Con ese regalo valioso de humildad que Dios te ha dado, nos preguntabas a nuestro común amigo Igor Markevitch y a mí, cuáles habrían de ser, según nuestra experiencia, las necesidades de un auditorio perfecto. En ese momento tenías en gestación el auditorio Manuel de Falla de Granada. ¡Qué ejemplo de espíritu grande!

Ahora te toca gozar del espacio sin medida y enseñarnos, a los que estamos aquí todavía midiendo los muros y mirando las agujas del tiempo que se escapa.

No eres solamente el arquitecto de la música. Eres además el arquitecto de la amistad.

Tu sensibilidad: es el instrumento. Tu sabiduría: la batuta. Tu sentido del humor: el sello original y luminoso de tu creación y tu generosidad: el espacio sin escatimar anchura. Tú, creador de belleza, ahora tienes la construcción más importante de tu existencia: construir el Edificio Nuevo, cuyos muros son de Luz y Música. Sede de la ACADEMIA de los Bienaventurados, de los que han alcanzado la verdadera sabiduría por vía del amor, de la sencillez y de la humildad de corazón.

Nunca te diré: que descanses en paz, porque estoy seguro de que tienes un gran y maravilloso trabajo.

Si ahí donde tú estás ahora hubiere... casas, y si yo tuviere alguna vez el privilegio de estar cerca de tí, te pediría que fueras afinando el tiralíneas de luz para construir mi morada definitiva.

Te digo gracias por habernos brindado la oportunidad de conocerte en tu paso por esta tierra y te pido que tú no nos olvides.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO
HOMENAJE A JOSÉ MARÍA GARCÍA DE PAREDES

Por

CRISTOBAL HALFFTER

Señores Académicos:

Conocí a José María García de Paredes en los primeros años 50, cuando el Colegio Mayor Aquinas, recién construido y una de las primeras obras arquitectónicas realizadas por él, se constituyó en un centro en el que encontrabamos cobijo para intercambiar ideas, ilusiones y esperanzas, todo un conjunto de jóvenes de las más variadas disciplinas.

José María García de Paredes había sabido, ya entonces, ser artífice material y espiritual de un lugar de encuentros. De un espacio abierto a todo aquel que quisiera participar y cerrado –en el mejor sentido– para en su interior, poder establecer una comunicación del más alto nivel.

Allí se pasaba de una discusión sobre arte, música, arquitectura o poesía, a tener que refugiarse a asistir deprisa a una misa o a tener que bajar a los sótanos del Colegio Mayor, para distraer la atención de una policía que no veía con demasiadas simpatías –con toda razón por su parte– cuanto allí se tramaba.

Ese saber crear un espacio, abierto y cerrado, es para mí el gran logro de la obra de José María García de Paredes. Abrir un espacio, preparar un espacio para penetrar en él y, por sus especiales dimensiones, encontrarse libre dentro de él. Pero un espacio lo suficientemente cerrado, para que el ser humano no sienta la angustia que produce la inmensidad; la angustia terrible del infinito.

Solamente la ley nos da la libertad y solamente podremos encontrarnos libres, si antes, y con sabiduría, nos hemos limitado el espacio en el cual vamos a vivir, vamos a crear, a estar o a actuar.

Ésa es para mí la gran virtud que tienen los espacios dedicados a la música que ha dejado José María García de Paredes, que son posibles de habitar sin

sentir en ellos ni la opresión de un espacio cerrado, demasiado pequeño en el que se siente la opresión de la ley, ni la angustia de la libertad total.

La música necesita para su comunicación un lugar donde se combinen sabiamente estas dos aparentes contradicciones. La música, y más todavía la música sinfónica, requiere poner en vibración una gran cantidad de metros cúbicos de aire, que se convierten en elementos de transmisión sensible. Pero también necesita un cerco, un cierre para hacer que esos sonidos tengan una dimensión humana. En esta sabia conjunción de elementos considero que reside el mayor acierto de las obras de José María García de Paredes.

Desde esos primeros tiempos, nos unían simpatías por muchas cosas, que años más tarde evolucionarian a un trato fraternal, cuando José María se unía en matrimonio a María Isabel de Falla. No era ya solamente nuestra amistad la que nos vinculaba, sino también unos lazos más estrechos, pues bien conocida es por todos la honda relación que ha existido, existe y, espero, seguirá existiendo, entre las familias Falla y Halffter.

Se ha dicho en innumerables ocasiones en estos días que José María García de Paredes fue el arquitecto de los músicos, y no me resisto a repetirlo aquí una vez más. Pero yo quisiera darle una dimensión diferente.

El músico tiene, consciente o no, una capacidad especial de saber dividir el tiempo, de saber controlar el tiempo, ya que éste es la materia prima de su obra. El trato de José María García de Paredes con los músicos y la música, creo que influyeron de una forma especial en su manera de saber dividir y controlar el espacio. Por lo menos lo contrario es un hecho cierto, ya que personalmente me he encontrado con soluciones de tiempo en mi obra, que sólo han sido posibles, por el continuo trato que he tenido, y tengo, con personas, que como José María, elaboran el espacio.

Decia Goethe que la música es arquitectura en el tiempo, y la arquitectura es música en el espacio. No es éste el momento para extenderse en analizar estas íntimas y fundamentales relaciones entre estas dos disciplinas, pero no quiero dejar pasar por alto lo beneficioso que es para músicos y arquitectos profundizar lo más posible cada uno en el terreno del otro, para encontrar soluciones tanto en el tratamiento del tiempo como del espacio, que sólo son posibles con el conocimiento de las disciplinas que vienen del campo contrario.

Cuando José María García de Paredes comenzaba a preparar el proyecto de aquel teatro de ópera que presentaría al Concurso Internacional con-

vocado por la Fundación Juan March, hablamos mucho sobre él y sobre muchas cosas y para mí ese intercambio de ideas supuso un continuo enriquecimiento. Lástima que ese Teatro no sea hoy una realidad. Ya sabemos que la mayoría de las veces los Concursos Internacionales para este tipo de ideas, sirven para lo mismo que Napoleón utilizaba las comisiones: para que nunca se haga nada verdaderamente importante. Aquel Teatro poseía inmensos aciertos, quizá demasiados, para la mediocridad de una época.

Pero José María García de Paredes nos ha dejado suficientes muestras de su talento, de su saber y de su capacidad creativa, para que podamos juzgar la importancia de su obra. Yo no puedo hacerlo por defecto y por exceso: me faltan conocimientos técnicos para valorar en profundidad su aportación; me sobra apasionamiento, por la amistad que a él me unía.

Dos pecados capitales ensombrecen la vida española desde tiempo inmemorial: la envidia y el desagradecimiento. Ninguno de los dos hizo mella en la vida de José María. Nunca oí, en los largos años de continuo trato, una sola palabra por él pronunciada, que tuviese una intención negativa contra alguien. Siempre sabía encontrar el lado positivo en las acciones de los demás, para sobre él, basar su opinión, su crítica o su comentario. Pero cuidado, no confundamos esta actitud con la falta de criterio, con la falta de saber juzgar y de tomar una posición justa ante las circunstancias de la vida. Esta actitud que comento era solamente reflejo de su inmensa bondad.

Pues bien, ante personas así, creo que sus amigos, y en este caso me refiero muy especialmente a sus amigos los músicos, debemos demostrarle nuestra gratitud con un símbolo que permanezca mientras, al menos, perdure su obra. Yo propongo que la sección de música de esta Academia inicie los trámites pertinentes para que en el auditorio Nacional de Música de Madrid, figure una placa, en sitio bien visible, donde conste esta gratitud.

Si Vds. me lo permiten, yo sugiero que en el texto se inscriban unas palabras muy queridas por Manuel de Falla, que expresan esa idea de gratitud de una forma bellísima. Me refiero al Soneto a Córdoba de Góngora.

Hallándose el poeta en Granada, quiere reflejar la nostalgia de su Córdoba natal y se siente obligado a pronunciar una íntima de promesa, un compromiso de fidelidad:

"Si entre aquestas ruinas y despojos
que enriquece Genil y Dauro baña,
tu memoria no fuere alimento mio,

nunca merezcan mis ausentes ojos
ver tu muro, tus torres y tu rio..."

Es decir, si los músicos no fuésemos capaces de recordar, de alimentar nuestra memoria con la imagen de José María García de Paredes, quizá no nos mereciéramos la obra que nos ha legado. Así cuando los músicos convoquemos a un público, a un estamento de nuestra sociedad a reunirse en torno a nuestro quehacer, en torno a nuestro arte, quedará constancia de esta gratitud y reconocimiento.

Gracias, sí, a muchas cosas y circunstancias, pero sobre todo gracias a la sabiduría, al talento, al trabajo y, no menos, al sacrificio personal de un hombre, José María García de Paredes, los músicos y la música tienen un lugar de encuentro, un espacio abierto y suficiente y sabiamente cerrado, –como aquel viejo Colegio Mayor Aquinas–, donde poder mostrar nuestra labor, donde poder dignamente ofrecer nuestra creación, donde, en las mejores condiciones, hacer a la sociedad una propuesta de cómo concebimos la belleza.

Descansa en Paz, querido José María.

19 de febrero de 1990

SESIÓN PÚBLICA Y SOLEMNE PARA LA ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR DE 1989

A LA FUNDACIÓN

PEDRO BARRIÉ DE LA MAZA, CONDE DE FENOSA

En la sesión pública y solemne celebrada el domingo 21 de enero de 1990 para la entrega de la Medalla de Honor a la Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, el señor Secretario general dio lectura al oportuno escrito sobre la concesión de dicha Medalla.

Presentada en 14 de febrero de 1989 propuesta por los Excmos. Sres. D. José María de Azcárate, D. Luis Cervera Vera y D. José Manuel Pita Andrade, para la concesión de la Medalla de Honor 1989, a favor de la Fundación "Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa", pasa a estudio de la Comisión nombrada al efecto, compuesta por los Excmos. Sres. Director, Secretario General, D. Álvaro Delgado, D. Venancio Blanco, D. Ramón Andrada y D. Carlos Romero de Lecea.

Examinada con particular detenimiento la documentación presentada y a la vista de los méritos alegados, dictamina favorablemente la mencionada propuesta.

Sometida a votación en sesión extraordinaria de 29 de mayo del mismo año, bajo la presidencia del Sr. Director D. Federico Sopeña, se acuerda conceder, por unanimidad, la Medalla de Honor a dicha Fundación, como testimonio de alto reconocimiento del generoso patrocinio dispensado a las actividades culturales a su cargo.

De todo lo cual, como Secretario General, doy fe.

A continuación, el Director de la Real Academia, Excmo. Sr. don Federico Sopeña, pronunció el siguiente Discurso:

Excma. Sra. Condesa de Fenosa, ilustres miembros del Patronato de la Fundación Pedro Barrié de la Maza, Srs. Académicos, Excmo. Sr. Don Domingo García Sabell, Presidente de la Real Academia Gallega.

Me parece el más adecuado prólogo a esta breve intervención mía dos experiencias vitales distintas: en los años 50 la triste cola de emigrantes que se embarcaba en Vigo rumbo a América y, más tarde, en los años posteriores, la salida de emigrantes a la llamada Europa del bienestar. Todo el esfuerzo múltiple de la Fundación Pedro Barrié de la Maza ha consistido en dotar a Galicia de una infraestructura que hiciera posible el remedio o, al menos, el descenso del rigor en esos viajes de emigrantes.

Tengo la tentación de fijarme especialmente en las labores artísticas, dirigidas por mi viejo amigo José Filgueira Valverde, en las que encuentro no ya sólo una catalogación ejemplar de la riqueza artística del mundo gallego sino nombres tan simpáticos para mí como el del músico Adalid. A este amigo de tantos años le debemos, a través del instituto, conciertos de música coral extraordinariamente bellos, que merecieron ya en el año 1934 la primera Medalla de Honor de nuestra Academia. Una anécdota sirve para personalizarlo: en el año 52, con motivo de un viaje a Pontevedra encontré a Filgueira inquieto y desesperado porque el Ayuntamiento iba a derribar un hermoso cedro.

Pero creo que es mi obligación detenerme sobre todo en esa labor de educación profesional coronada ejemplarmente por la facultad de arquitectura. Son tantas las realizaciones de esta Fundación, que rebosa con mucho el mundo significativo del arte para convertirse en una auténtica infraestructura de la actual comunidad gallega.

Ofrezco este homenaje a la Condesa de Fenosa, con la que coincidí varias veces en los jurados del Premio Príncipe de Asturias, donde a todos nos hizo impresión su elegancia, su dulzura vital y su interés por todo lo referente a las Bellas Artes.

He querido en esta sesión que sonaran músicas para palabras de poetas gallegos coleccionadas con inteligente esfuerzo por nuestro compañero Antonio Fernández-Cid. Es un ramillete de poemas del que ha querido seleccionar las aportaciones de los que fueron o son Académicos de Número y Honorarios como los inolvidables Federico Mompou y Rodolfo Halffter; toda una antología que va desde los grandes fundadores de la gran música española hasta los miembros más jóvenes de nuestra corporación.

Sean mis palabras finales de aliento para esta ejemplar Fundación que nos da una imagen de la Galicia heredera de los nombres más bellos y de la política más eficaz de la Ilustración.

Seguidamente, la Excma. Sra. Doña Carmela Arias y Díaz de Rabago, Condesa de Fenosa, pronunció las siguientes palabras:

Excmo. Señor Director,
Excmos. Señores Académicos,
Excmos. Señoras y Señores:

En nombre del Patronato de la Fundación "Pedro Barrié de la Maza", cuya presidencia me honro en ostentar, deseo expresar el profundo reconocimiento a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por la concesión de la Medalla de HONOR a la Fundación, recompensa preciadísima, y, que servirá de estímulo a nuestro diario quehacer. También deseo expresar mi gratitud a todos los que hoy nos honran con su presencia.

En su larga ejecutoria, de más de dos siglos y medio de existencia, esta Academia ha presidido la vida de las Artes en España, realizando una destacada contribución al estudio de la pintura, escultura, arquitectura y música; estimulando su ejercicio y difundiendo el buen gusto artístico con el ejemplo y la doctrina. En definitiva, siendo este Regio Instituto un fenómeno de la cultura europea de un determinado momento, ha realizado una importante labor en la protección y en la enseñanza del patrimonio artístico nacional.

Decía Curros Enríquez que "el hombre pundonoroso, íntègro, austero, celoso de bien público, antes que al interés individual, debe atender al interés colectivo".

Esta norma de conducta la realizó Pedro Barrié de la Maza a lo largo de su vida, desarrollando una labor creadora de riqueza e impulsora de las fuerzas económicas de nuestra tierra, para tratar de resolver uno de los más acuciantes problemas con que nos enfrentamos en Galicia, el de la emigración permanente. Sus procesos migratorios configuran las características peculiares de la población gallega, población que ha sufrido la sangría de millón y medio de su población activa en menos de doscientos años, lo que supone una profunda alteración de todo el sistema social del país, con graves repercusiones a nivel demográfico, económico, social, político y cultural.

Y Pedro Barrié de la Maza culmina su obra revertiendo a su tierra toda la riqueza por él creada, al instituir la Fundación que lleva su nombre; con lo cual daba una adecuada respuesta a las exigencias científicas, artísticas, culturales y asistenciales de Galicia.

Es bien conocido que el florecimiento científico de muchos de los países más desarrollados se debe, en buena medida, a las fundaciones privadas que han servido como motor y estímulo de la actividad investigadora, científica, artística y cultural.

La Fundación Pedro Barrié de la Maza en su larga trayectoria de más de cuatro lustros de existencia, al servicio del interés general, constituye un exponente de la promoción de las personas y de aquellos bienes sociales, culturales, artísticos y religiosos que caracterizan la historia y la vida de un pueblo.

Así como Pedro Barrié de la Maza estuvo presente en los grandes proyectos para una Galicia mejor, así sigue estando presente también a través de su Fundación, que llega a todos los sectores de la vida intelectual de Galicia, con un fecundo cuadro de actividades.

Creo, Señoras y Señores, que el perfil de Pedro Barrié de la Maza, no queda dibujado suficientemente con la mención de su intensa actividad como Capitán de Empresa y pionero de la industrialización en Galicia, creo sinceramente que sobre todo se le recordará por haber tenido el acierto de instituir la Fundación para su tierra.

Un gran intelectual europeo decía que "La grandeza de un hombre está en ser puente y no una meta". Pedro Barrié de la Maza ha sido sencillamente un puente entre la Galicia presente y la Galicia del mañana.

Hoy Pedro Barrié de la Maza se sentiría muy feliz, si hubiese podido vivir este día, al recibir su Fundación la más preciada distinción de esta Real Academia; yo, interpretando su pensamiento, sólo sé decir, Sr. Director, Sres. Académicos, gracias, muchas gracias.

Y permitidme, para terminar, unas estrofas de un villancico de Sor Juana Inés de la Cruz, en honor al Apóstol San Pedro, recitados en la Catedral de Méjico, en el año 1677:

"Escribid, Pedro, en las aguas
Todas las hazañas vuestras,
Que aunque las letras se borren,
A bien que les quedan lenguas."

Al final de estas palabras, el Excmo. Sr. Director entregó a la Exma. Sra. Condesa de Fenosa la Medalla de Honor y el Diploma acreditativo.

Continuó el solemne acto con el siguiente:

Concierto

Del libro de canciones gallegas ofrecidas al Excmo. Sr. D. Antonio Fernández-Cid de Temes compuestas por distintos autores españoles, se han seleccionado las obras compuestas por Académicos que pertenecen o han pertenecido a esta Corporación.

Soprano: Atsuko Kudo. *Pianista: Rogelio Gavilanes.*

1.	*"Desterro" (José M.ª Alvarez Blázquez)*	*Rodolfo Halffter*
2.	*"Aureana do Sil" (Ramón Cavanillas)*	*Federico Mompou*
3.	*"Morreu un mozo" (Vicente Risco)*	*José Muñoz Molleda*
4.	*"Tecelana" (Manuel Cuna Novas)*	*Julio Gómez*
5.	*"Todol-os dias" (Ramón Cavanitllas)*	*Jesús Guridi*
6.	*"O Mayo" (Manuel Curros Enríquez)*	*Oscar Esplá*
7.	*"Panxoliña" (Vicente Risco)*	*Cristóbal Halffter*
8.	*"¡Un home! San Atonio" (Rosalía de Castro)*	*Joaquín Rodrigo*
9.	*"Coita" (Alvaro de las Casas)*	*Antón García Abril*
10.	*"Orei tiña unha filla" (Ramón Cabanillas)*	*Ataulfo Argenta*

Terminado el concierto, se inauguró la Exposición de Publicaciones de la Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, y una interesante muestra de portadas para libros diseñadas por artistas gallegos.

VELÁZQUEZ O LA SALVACIÓN DE LA CIRCUNSTANCIA

Por

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

Reproducimos en facsímil, a su tamaño y color, el manuscrito del profesor Enrique Lafuente Ferrari, impreso el año 1960 por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en Santander.

Es un pequeño homenaje a la inolvidable memoria del que fue distinguido Académico y fundador de nuestro *Boletín* ACADEMIA, en el quinto aniversario de su fallecimiento, acaecido el 25 de septiembre de 1985.

Velázquez o la salvación de la circunstancia

"La reabsorción de la circunstancia es el destino concreto del hombre".

"No las realidades nos conmueven, sino su representación, es decir, la representación de la realidad... Lo poético de la realidad no es la realidad como esta o aquella cosa, sino la realidad como función genérica".

"Veo en la crítica un fervoroso esfuerzo para potenciar la obra de arte".

Ortega y Gasset: Meditaciones del Quijote.

1

Mucho me intimida, ciertamente, el honroso encargo de alzar mi voz en honor de Velazquez, ~~en~~ de clausurar ~~el~~ el curso de esta Universidad Internacional en el año en que ~~recordamos~~ se cumplen los tres siglos de la muerte del pintor, ocurrida en este mismo mes, el 6 de Agosto de 1660. Era indicado que, de alguna manera, se hiciere aquí esta conmemoración, que es, por cierto, el primer acto universitario y académico con que se inicia este centenario;

2

lo que era para mí imprescindible
es que hubiera de ser yo quien
asumiese esta responsabilidad.
Al asumirla, la agradezco, consciente, no obstante, de que otros hubieran tenido más títulos para desarrollar esta lección de despedida de nuestros estudiantes extranjeros y españoles. Yo no tengo otros ~~más títulos~~ para intentarla que los muy modestos, aunque ~~pero~~ entrañables, de mi probada dedicación al estudio de la pintura de Velázquez y de mi larga y entusiasta colaboración con la Universidad de Santander, en la que di mi primer curso

3

Hace un cuarto de siglo, cuando no era sino un jóven profesor auxiliar déla Alma Mater matritense. Me conforta hoy este recuerdo, como me complace la idea de que aquí estan tambien, todavia, a despecho délos años y délos avatares de la existencia, viejos amigos y compañeros ~~de~~ de esta generación decana dela Universidad santandrina.

Como historiador del arte me complace pensar que el centenario de Velazquez se presenta promovedor y re anuncia fecundo, en contraste con otros conmemoraciones de grandes personalidades de nuestra historia

4

que pasaron sin dejar apenas huella por la vida española. Es, señores, que, en bien o en mal, estamos en un mundo en el que la cultura visual y, por lo tanto, la atención social y masiva a las artes va cobrando ventaja sobre otras formas de cultura y adoptando caracteres de rango definitivo de nuestra época. No es éste el momento de analizar las causas, o las consecuencias que esta vocación moderna por la cultura de la imagen comporta, pero ~~[illegible]~~ será necesario siempre ~~[illegible]~~ hacer notar que este hecho innegable,

5

esta realidad evidente debe [redacted] pesar de modo cada vez mas efectivo y complejo sobre las orientaciones de la educación en nuestros días. El gusto por el arte del presente y del pasado, la atención a sus obras y a sus creadores ha alcanzado un volumen tan considerable como es patente. Yo no se si esta atención es mas extensa que profunda, pero en todo caso es un fenómeno de nuestro tiempo que está ahí, que los educadores deben recoger, ayudar y, si ello es posible, encauzar. De modo espontaneo se nos han organizado ante los ojos, en unos cuantos lustros, unas humanidades visuales, la menos-

las así, que hacen dela educa-
ción estética y de sus derivaciones
en la educación general así como
del cuidado y atención a los obras
de arte un problema de primer
plano de nuestra cultura contem-
poránea. Todo el mundo tiene hoy,
mas o menos revuelto u organiza-
do, su Museo imaginario; ~~esta~~
la misión estriba en hacerlo, el de
cada uno, menos arbitrario, mas rico
~~rico~~ y generoso, mas asequible a
la razón vital dela historia que
abandonado al capricho irresponsa-
ble.

Es singular el puesto eminente
que en ese museo total que es la

Historia del arte ~~[illegible]~~ de una época
ha ido colando nuestro Velazquez,
el supuesto imparible realista, preci-
samente en nuestra época paradojica
que adora la fotografía y detesta
en el arte la reproducción de la
realidad. Pienso acaso si en esa
admiración a Velazquez, ahora
desaforada por tantas gente, que
lo ignoraban o fingían desdeñar-
le, no habrá un secreto proceso
humano de compensación de las exagera-
ciones pendulares de los gustos o
acaso ~~una reconocimiento~~ una
confesión de mala conciencia en
las inclinaciones estéticas de nues-
tro tiempo.

En todo caso, es Velazquez uno de los
mas estimados valores del arte de
Esta Europa occidental que ahora,
con un tanto angustiado retraso, quie-
re cobrar conciencia de si misma,
de su intima y profunda unidad,
de sus titulos y su responsabilidad
ante un mundo alocadamente incli-
nado hoy a discutiselos. Toda inda-
gacion que conduzca a esclarecelos,
a fijar nuestra posicion comun
ante un mundo hostil, heredero gra-
tuito de la cultura que el ~~mundo~~
~~de~~ occidente ha donado ~~al mundo~~
al mundo para enriquecelo es
hoy mas que nunca, un alto y
sereno deber.

Vivimos ahora momentos singulares; y
hasta los advenedizos de la historia,
los países que apenas acaban de salir
de una Edad Media retrasada, cuando
no de las primitivas etapas de la
cultura, se aheven a enfrentarse
con osadía irrisoria, si no fuera
trágica, con los pueblos que llevan
milenios ~~tras~~ esforzándose por elevar
al hombre por encima de los estratos
de vida instintiva y rudimentaria.
Por ello, contra lo que creen los
impresionables o los primarios, la glo-
ria inalienable de Europa ~~estará~~
~~siempre~~ mas que en la técnica,
mero resultado deductivo del esfuerzo
mental del occidente que puede ser
subitamente copiada, o adquirida
o raptada, para emplear el término

afortunado puesto en circulación por[10]
Luis Díez del Corral, por cualquier
pueblo recién salido de la barbarie,
estará siempre en sus creaciones desin-
teresadas e inútiles, en la ciencia pura,
en la filosofía, en la creación litera-
ria y artística. Si los secretos de la
física nuclear que conducen a la
fabricación de materias atómicas
pueden ser raptados, robando ~~los~~
~~planos~~ sus secretos, ningún pueblo
advenedizo podrá enajenarnos la
gloria de un Velázquez porque estos
secretos no pueden raptarse. No es
ocioso recordarlo en el momento en
que conmemoramos el centenario
de uno de los más grandes artistas
del mundo. De un artista de

España, este país nuestro, tantas veces tierra incognita hasta para gente próximas de nuestro mundo cultural. País desconocido si en tantas ocasiones, como desconocidos fueran muchas veces las aportaciones de España al enriquecimiento de un mundo que hoy necesita ser justo consigo mismo y no renunciar a nada de lo que constituye su gloriosa ejecutoria ante la cultura del hombre. No será tiempo perdido, aunque mi fortuna en la exposición sea escasa, el que dediquemos a puntualizar la significación ~~humana~~ histórica, humana y estética del arte de Velázquez.

12

Hace 30 años que mi buen amigo Juan Allende-Salazar ~~en un discurso académico~~ en un discurso académico recordaba con ironía Sencillez una afirmación hecha en el siglo XVIII por el Abbé Dubos en su libro "Reflexions critiques sur la poésie et sur la peinture". La afirmación, que hoy nos parece peregrina, era esta: "Los españoles... no han tenido pintor alguno de primera clase". No nos rasguemos, hoy, las vestiduras y busquemos la explicación histórica de esta ~~sentencia~~ sorprendente sentencia. ¿Qué sabía Europa de nosotros entonces? Y, sobre todo, ¿qué sabía de nuestras artes?[2]

13

Lo poco que sabía era que no
nuestro acto vera es fuentes de
~~era~~ reductible a sus ~~cuadros~~ y valo-
raciones, pero, en realidad principalmente, es que
no sabía casi nada. Tampoco nosotros
sabíamos mucho de nosotros
mismos, es cierto. Porque saber no
es el mero estar enterado de cier-
tos hechos sino reflexionar, compren-
der, valorar, sistematizar. Y eso,
hay que reconocerlo, ~~fuera~~ hasta hace cuatro
mucho tiempo. La historia de la pintura espa-
ñola solo se ha constituido como
disciplina organizada y seria
en los últimos decenios. ¿Cual
es la explicación, pues, del abbé
Dubos? La clausura y el aislamien-
to de España. Nuestra pintura
del ex abrupto
transido

apenas era
~~no era~~ conocida. ~~apenas~~. Ribera 14
era tenido por italiano y los cuadros
de los grandes pintores que trabaja-
ron en España requirían funcional-
mente el cerrado en claustros,
iglesias y palacios, apenas atendi-
dos sino de unos pocos pintores y
aficionados. Nuestros artistas no
viajaban y sus obras no habían
traspuesto nuestras fronteras.

Cuando Justi publicó su
gran monografía sobre Velazquez,
en 1888 (en realidad, conferencias)
a nuestro pintor como un fenóme-
no sorprendente e insólito; su
admiración por Velazquez y su
~~visión~~, en general, ~~una proyección~~ ~~de~~ ~~un~~ tiempo-

bien intencionada interpretación de sus ~~intenciones~~ estéticas iban acompañadas en este estudioso de Miguel Angel y de Winckelmann, de una desorientación casi absoluta sobre el, para el justo, extraño panorama ~~del arte es~~ del total de nuestra producción ~~artística~~ artística considerada ~~todo~~ en conjunto, desorientación que le llevó frecuentemente a juicios desdeñosos sobre enteros capítulos del arte español que no entendió en absoluto; las páginas dedicadas ~~al~~ a nuestro arte en el prólogo del Baedeker, libro de texto obligado, durante muchos años, de los que se acercaban a España desde

Europa, lo denuestran. Porque nunca se repetirá bastante lo que un profesor americano, alemán nativo, Oskar Hagen ha dicho en un libro más despacio de comprender que sobre nuestro arte español se han escrito: "La única medida aplicable al arte español es la propia autoexpresión española". Ese es el recto camino. Hace medio siglo antes de Hagen y 20 años después de Justi, Max Nordau se limitaba, objetivamente, a afirmar: "Cualesquiera que puedan ser los destinos

17

políticos de un pueblo, Bastale
ciertamente haber creado dos
figuras como Cervantes y Velaz-
quez para tener siempre derecho
a un puesto de primera fila
entre los propulsores de la civi-
lización y los creadores de los mas
solidos valores culturales.,,

Pero, aunque retrate de un cen-
tenario, me sorprendia parecer, ~~aun~~ en
~~un~~ ~~publico~~ excesivo celo mi poca simpatia por
el nacionalismo en la historia,
estar ~~fabricando~~ montando mi diser-
tacion sobre ~~una base apologetica~~.
Supuesto de apologia. El entusiasmo,
compatible en historia del arte con
el mas riguroso ~~espiritu~~ juicio ~~critico~~ es siempre

algo distinto del espíritu apologético[18] porque aquel trata de fundamentar su explicación en valoraciones apoyadas en la realidad objetiva, mientras éste participa del peyorativo prejuicio de una defensa abogaderca. Valorar es identificarse con las reales intenciones estéticas de un arte, sin partir de esquemas lógicos o supuestos gratuitos. En suma, entender un arte es lograr esa vivencia por el sentimiento de que hablaba Dilthey; en definitiva, un acto de identificación y de amor.

Pese a la afirmación del abbé Dubos, la fama de Velázquez nunca había dormido, pero España, cerrada sin salida de Europa, había sido

19

muy poco transitado. Nuestra pintura apenas tuvo difusión fuera de nuestra clausura nacional y nuestros artistas no tuvieron, sino en muy pocos casos – Ribera, Murillo – clientela exterior. No la buscó, además, porque nuestro arte permaneció siempre ligado a las funciones sociales tradicionales a las que había servido desde la Edad Media. Tampoco España se preocupó por elaborar un pensamiento estético propio, una doctrina que correspondiese a la efectiva independencia de su arte.

Los tratadistas españoles del XVII°, singularmente Caxes, un italiano inmigrado, rival celoso de Velazquez y Pacheco, maestro y suegro de aquel pintor siguen las doctrinas platonizantes del humanismo italiano cuando ya el propio arte de aquel país había rebasado en la practica tales posiciones, estéticas y nos dan cuenta de que la vocación española y los mejores realizaciones estéticos de su tiempo iban, radicalmente, por otro camino. Nadie mas radical en requisito que Velazquez; de aquí el estupor que se mercaba a la

21

admiración, producido por el maes-
tro sevillano desde su tiempo, so-
bre sus contemporáneos. Estupor,
esa es la palabra. Estupor que dedu-
cimos de la impresión que debió
producir, por ejemplo, en Rubens. En las declaraciones de la infor-
mación para el ingreso de Velazquez
en la orden de Santiago, un caba-
llero palatino, amigo del pintor
hizo constar que Rubens afirmó en
Madrid que Velazquez era el mayor
pintor de Europa. Leamos leer entre
líneas y leeremos el asombro del
raro
maestro flamenco ante aquel fenómeno que pintaba de modo
tan extraordinariamente genial, sin haber

estado en Italia y sin trabajar en la
línea de las supersticiones del humanismo platonizante.

Siglo y medio después ese mismo estupor se refleja en el pintor de estética mas opuesta ala de Velazquez, en el neoclásico Mengs. Para Mengs España no había producido en pintura mas que ineptias, ~~por ley~~ limitandose a seguir a manieristas desmayados primero y a Rubens después. Pero de repente – eso creia Mengs – surgió Velazquez. "Solo Don Diego Velazquez, escribe ~~Mengs~~ el pintor de Aussig, rechazó hacerse esclavo de nadie y con su noble talento se formó un caracter propio suyo, fundandose en la idita-

ción dela verdad,.. tomando un[23]
estilo de pintar con resolución y
por decirlo así, con desprecio, indican-
do las cosas que veía en la verdad,
sin que las decida ni las copie.(1)

Los historiadores y los críticos somos,
por lo general, tan vanidosos que siem-
pre nos hacemos la ilusión de estar
desvelando los misterios y diciendo la
última palabra, como los nuestros
antepasados hubieran sido leídos y
no hubieran dicho, en cifra, las ver-
dades esenciales sobre los artistas que
amamos. Si sabemos leer entre líneas,
podemos descubrir en estas palabras
el estupor de Mengs, rendido a su
pesar a una pintura que negaba
de raíz todos sus supuestos estéticos

(1) Mengs, Obras, Madrid 1797 p. 266.

Y que suponía una novedad que era para[24]
él, aunque asombrosa, desconcertante.
~~El~~ Porcuento que a Mengs, excelente conoce-
dor de la pintura italiana, no le ocurre
interpretar a ~~Mengs~~ Velázquez como un
mero tenebrista de Caravaggio, como todavía
se obstinan a veces en dar por supuesto
los perseguidores de influencias, cazadores
de sombras vanas que gozan en aproxi-
mar las más superficiales coincidencias
sólo para evidenciar su agudeza policía-
ca. como si quisieran afirmar su propia
victoria en la humillación del acusado
sorprendido en hurto flagrante. La común
inspiración en las apetencias de una
época nada tiene que ver, cuando de
un genio se trata, con el plagio. Agu-
damente hizo notar Justi que las
influencias, caso de que existan y
de que no sean meras apariencias,
son únicamente causas ocasionales.

"En todo tiempo, escribe Justi, han surgido contemporáneamente, en lugares más o menos distantes en el espacio, ciertas formas de presentación, tendencias o temas que estaban en el ambiente y que no precisaron contacto entre ellos."[1]

(1) Esta ha sido siempre mi creencia expuesta en varios trabajos anteriores; véase *La pintura española del siglo XVII* (Historia del arte Labor, 1935), *La situación y la estela del arte de Goya* (1947) y *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*, (1951). En cuanto al pretendido influjo de Navarrete el Mudo, el Greco y Sánchez Cotán, anteriores a cualquier acción de Caravaggio, es algo evidente. En lo que a Cotán respecta mi colega Emilio Orozco hizo observaciones de gran justeza sobre este punto que me place recordar aquí.

Hablando del lugar comun del cara-
vaggismo de Velazquez Justi escribia
refiriendose a los años de formacion
del pintor en Sevilla: "No sabemos
que originales de Caravaggio habia
entonces en Andalucia... Seguimos
sin saberlo ~~en la pag~~ desde 1888.

La novedad a que Mengs se refería
era ésta: Desde el Renacimiento los
pintores habian representado las cosas
no segun su apariencia visual, sino
segun ~~xxxx~~ la idea que nos hacemos
de ellas, usando mas del concepto
que de la impresion, y apelando mas
al deber ser que a su ser propio.
Imaginar como deben ser las cosas
conduce, en ultimo termino a
racionalizarlas o, digamoslo en

27

términos de estética, a embellecerlas, a planearlas. La belleza era el deber ser, el anhelo de perfección que aspira a la idea platónica del arquetipo. En oposición a esto la ~~vida~~ vida solo nos descubre lo meramente existente, menesteroso de perfección, y como tal indigno de entrar en el ~~campo~~ área sagrada del arte. Se trataba de pintar las cosas disimulando sinceramente los datos directos de nuestras percepciones; es decir falsificando cosa natural presente y visible. Y digo falsificando porque la idea del arte ala que se remonta esta estética dela perfección se basaba en el

principio de que el arte era la imita-[28]
ción de la naturaleza

Caravaggio, profundizando en los estudios de luz particular, ya realizados antes de él, en oposición a la que Leonardo designaba como luz universal, es decir, luz abstracta, encuentra un método para renovar el interés de un tipo de cuadros gastado en las exangües fórmulas manieristas. Y une a ello su agresiva confrontación de esos mismos temas: mitologías, cuadros de altar. Logra así dar al cuadro una energía a la pintura que había perdido en manos del manierismo pero su aspiración sigue siendo la neta y rotunda cer-

poreidad en la figuración, buscando[29] efectos de novedad en la representación inhabitual del modelo o en sus movimientos pero en el fondo sigue persiguiendo la grandiosidad de la forma y la belleza.

Los objetivos estéticos de Velazquez son algo mas profundo porque parten de una nueva visión que hace tabla rasa de la retórica figurativa italiana, con una radicalidad sin compromiso. A Velazquez le serán propuestos alguna vez los lugares comunes de la pintura clásica: desnudos, mitologías, anecdota narrativa pero el sesgo con que los trata no hace sino evidenciar un apartamiento de la tradicion anterior.

30

Velázquez se atiene para pintar, por primera vez, a su mundo en torno, con una simplicidad serena y sin lastre de prejuicios académicos. El tema para él es lo de menos; mas aun, comienza en su juventud por prescindir del tema. Sus cocinas primerizas son simplemente acotaciones pictóricas a ese mundo en torno. Ya había, en ello, una actitud nueva. Cuando Justi, que tiene de estudiar a Miguel Angel, se encuentra con aquel pintor que se complace en la valoración cotidiana se pregunta con una conmovedora ingenuidad, con temblor de desconcierto: "¿Sería acaso que en el arte el objeto no es nada y el lenguaje lo es todo?". Desconcierta Justi;

21

sencillamente el principio fundamental de la visión moderna que desde los impresionistas está en el paleuque y que Croce codificó en su estética; el arte, dijo el pensador italiano, es expresión y, por tanto, lenguaje.

Velázquez altera todas las jerarquías admitidas en la pintura porque lo que le interesa no es la belleza sino el mundo existente, quiere cantar su humildad y su espectáculo, su entrañable objetividad y su poesía. Lo inmediato y lo habitual son su mundo, su inspiración y en captar su mensaje pondrá, sensible y digno, toda su enorme potencia de pintor. El mundo está ahí y Velázquez no conoce nada mas grande y entrañable.

Para los pintores del Renacimiento[22]
la pintura buscaba la poesía en la
rectificación embellecedora de lo visible,
de las cosas que la visión nos ofrece
en su menesterosa vulgaridad prosai-
ca. Velázquez la acepta y sin traicio-
nar su visión sabe otorgarles esa
nobleza y esa dignidad que pro-
vienen de su propio espíritu y no de
correcciones escolásticas surgidas de
la confrontación con un ideal que no
está en parte alguna. Nuestro pintor
siente una insalvable repugnancia
por los convencionalismos de una
retórica caduca, porque sabe que la
única vía para captar el milagro
de la vida es respetarla. La poesía,
para él no puede ser una especie

de adorno decorativo, refitolero, con
que ocultamos la ~~palpitante~~ mis-
teriosa palpitación de lo circunstante.
La poesía está en nosotros, contempla-
dores, ~~sin~~ en el artista que sabe iden-
tificarse con el sentimiento de la vida,
con el mundo perecedero y fugaz que
nuestro punto de vista, nuestra situa-
ción existencial nos ofrece. El artista
debe, pues, rechazar esa escolástica
doctrina del embellecimiento para
reconciliarse con las cosas, criaturas
de Dios, que es quien nos ofrece
—¡ahí es nada!— una perspectiva
sobre el universo creado por él.
Como diríamos en términos de la
filosofía orteguiana, el artista

No se evade de sí mismo sino que 24
acepta su circunstancia, la asimila,
se abraza con ella y la salva. Frente
a un mundo denso e infinito, Velaz-
quez no tolera la fuga cobarde ante
la vida, ~~no adulta~~ no censura ~~cobarde~~
adulatoriamente su mundo visual
sino, obligado a limitarse, acepta
el reto de mundo que tiene ante sí,
intensa y radicalmente; acota su
circunstancia, practica lo que la
fenomenología llamará en su tecni-
cismo preciso la reducción existen-
cial, acota su circunstancia y la
salva en obra de arte ~~trastpasada~~
transida e impregnada de su pro-
pio espíritu. En dos ocasiones le

escrito que frente a la estética humanista ~~de la razón~~ del arquetipo, Velazquez asienta su obra en la estética de la salvación del individuo. Pero como Velazquez no es solo un pintor de cosas ni de individuos, sino que aspira desde sus primeros cuadros, para solo conseguirlo íntegramente en los últimos, a la identificación total con ese mundo visual, acaso fuera mejor dar un alcance mayor a esta fórmula diciendo que el arte de Velazquez es la estética de la salvación de la circunstancia. Podrá preguntarse acaso ¿pero es que no es esto para cualquier artista, el fundamento de toda actitud estética? Así

podría pensarse pero, en todo caso,
lo que queremos decir de Velázquez es
que él realizó este propósito de la
manera más clara más radical
y más auténticamente posible; más
por lo menos — recordemos a Proust —
que nadie antes que él en el tiempo,
en cualquier tiempo anterior a él.
Esa es su gloria y esa es su grandeza.

Velázquez alumbra una nueva
pintura partiendo de la vida misma;
es decir, contando con lo que habitual-
mente le rodea, lo que capta desde
su situación de ser finito, atado
al espacio y deslizándose sin pausa
por el plano inclinado del tiempo.
Cambiarán, con el tiempo, para él,

27

la calidad de la circunstancia que
le rodea pero, en todo caso, esa es
la que salva en su arte y no otra.
En su juventud serán cocinas,
moros de tinelo o aldeanillos alqui-
lados para modelo, luego serán
reyes, infantes, ministros, poetas,
caballos trotones, perros de caza,
bosques del Pardo o cumbres del
Guadarrama, jaldicas melancó-
licos de Roma, generales victorio-
sos, estancias palatinas llenas
de penumbra y de tedio, talleres
de hilanderas... Y cuando se le
dice que pinte chicas desnudas
unos moros palatinos, desnuda
una galana de anchas caderas,

28

o planta ante él con sus andrajos
a unos pícaros o un jáyan bigotudo que le riva de Maite... Siempre
pinta lo habitual, lo que tiene en torno
y en su humilde presencia, pues hasta
los genios de la tierra tienen en los
pinceles de Velazquez la sencilla dignidad de su condición humana,
que los aherroja y los limita, a despecho y de títulos y vanidades
que un día caerán en los fauces
del tiempo corruptor. La objetiva e
imparable visión de Velazquez deriva
de esa entrega, solo en apariencia
displicente pero profundamente humana, a su implacable visión, ese halo
de melancólico y tenso licinio existencial que parece rodear a sus

cuadros ~~tanto~~ lo que nos penetra [29]
y nos suspende tanto se trate de
milites o ministros, de monjas o san-
tos, de afiladas cipreses, o penumbras
de interiores palatinos como de ~~pintu-~~
~~ras de santos~~, de idiotas obnubilados,
de corceles piafantes o lebreles
cazadores.

Baudelaire, sin pensar en Velaz-
quez, haciendo la crítica de los últi-
mos supervivientes del neoclasicismo
académico, había dicho algo que a
nuestro pintor puede ser aplicado:
"Buscar ~~la poesía en~~ penetrada-
mente la poesía en la concepción
de un cuadro es el medio mas seguro
de no encontrarla pues ella ha de
llegar sin que el artista se dé cuenta.

Ella será el resultado de la pintura
misma pues la poesía se esconde
en el alma del espectador y el genio
solo consiste en despertarla".

Porque, contra lo que creyó la escuela
realista del siglo pasado la realidad
no es la vulgaridad. Los realistas
del XIX, causantes en gran parte
de una mala inteligencia de Velaz-
quez que ha llegado hasta nues-
tros días ignoraban que la cir-
cunstancia es inseparable del yo,
y que en definitiva es el espíritu
del artista el que se impone a
su tema. La nobleza y la dis-
tinción no están en pintar
duquesas o en pintar idiotas
sino en pintar ambas cosas
con el mismo hálito de acepta-
ción radical del mundo sin dem-

FS. 41

ques afectados ni complacencia en la anecdota pintoresca. La distincion esta en el artista y no en su repertorio de modelos. La pintura de Velazquez causaba el estupor de una perfeccion que no se acordaba con la perfeccion del arquetipo platónico, nunca vista, porque no se ~~acordaba con~~ sonreía a las reglas de Bellera que los preceptistas del humanismo habían codificado. La pintura de Velazquez es un nuevo y mas humano humanismo, impregnado de espíritu. Y como dijo Kant, recordado por Justi tienen espíritu

aquellos artistas que hacen cosas
que no pueden traducirse en reglas.
No podemos, pues, extrañarnos
de que aun en el medio limitado ~~cubre~~; en cuanto a densidad
artística y preocupaciones ~~teóricas~~ estéticas
de su tiempo, Velazquez despertase
tanto recelo como admiración.
No era sólo envidia, era conciencia de que Velazquez realizaba una
revolución. De los dos teóricos de su
tiempo, Pacheco, digámoslo cum
grano salis, reabsorbe su circunstancia y en vez de oponerse a aquel
extraño discípulo que pinta cocinas cuando el deseaba que pintase santas lánguidas o ~~divinas~~

43 x 4

Mitologías remilgados, le incluye
en su familia casándole con su hija.
Vicente Carducho se deja llevar por
su resentimiento ante aquel joven
que venía a herir su amor propio
de italiano docto en posesión de
la verdad: Velázquez para él solo
tenía manos, no imaginativa (¡el
pintor de las Lanzas!); un mero
empírico, imitador y copiante,
un monstruo de ingenio pero sin
preceptos. Velázquez continúa im-
perterrito su camino con aquella
seguridad flemática que tienen
los hombres que no dudan de sí
y que, además, poseen como Velázquez,
poseía sin duda el
sentido del humor, tan decisivo en él como en Cervantes, aunque de muy otro linaje.

La grandeza del arte de Velazquez[44]
no está, habrá siempre que repetirlo,
estrechamente adscrita a su realismo.
Franz Hals es un prodigioso pintor,
captador con velocidad de ejecutante
pasmoso, del modelo que tiene delan-
te pero fuera de lo que en la epoca o
la técnica pueda llevar a aproxi-
marle al pintor de Felipe IV su
arte no es sino eso: salud, maestria
objetividad y trivialidad. Y algo se-
mejante podriamos decir del pode-
roso y basto Gustavo Courbet,
el maestro del realismo socialista
de 1848. Lo que hace de Velazquez
uno de los mas grandes pintores del
mundo no está en su ~~tecn~~ visión
objetiva, atenida a los datos visuales

45
Sino en una compleja imbricación
de esas cualidades con otras que
pertenecen al reino del espíritu y
que proceden de su alma misma:
nobleza, dignidad, compresión, severa
contención, gravedad, melancolía, re-
dención de la imperfección humana,
captación del mundo con ese asom-
brado respeto que está en la raíz
de todo emoción artística auténtica
de toda interpretación poética del
cosmos. Su impresionismo es decir
su reducción a lo esencial de la
figuración pictórica está muy lejos
del sensualismo complacido en
sí mismo, que el impresionismo
de los modernos exhibe con la

falta de recato del burgués del[46]
siglo XIX. "El impresionismo, decía
Spengler, es la pintura de la feli-
cidad, es decir, de lo que entiende
por felicidad el hombre moderno,
corrompido por esa posesión sin
reservas de los bienes del mundo del
sentimiento burgués, que desde en-
tonces – confort, goce fugaz del
instante, horror a toda profun-
da admonición ética o auténtica-
mente religiosa – no ha hecho sino
calar cada vez más hondo en
el hombre contemporáneo.

La mera captación de la aparien-
cia en el objeto que excita nuestro

47

Goce, eso es el impresionismo pero y eso no es siempre Velazquez y en algunos casos es lo contrario de Velazquez.

Velazquez se enfrenta con algunos delos mas ingratos asuntos, de los que menos inclinan al goce expansivo y sensual; ~~y lo olvida~~ recuerde su repertorio de enanos y monstruos. Velazquez, captador de humanidad en todos sus estratos, no nos muestra repugnancia alguna ni nos la inspira. ¿Que operacion de sutil alquimia ha realizado el pintor para que esto ocurra? Sencilla-

48

mente ha tamizado el espectáculo en su propio espíritu. Porque el pintor vulgar ~~da~~ atribuye su vulgaridad a sus modelos; el snob pinta snobs y el pintor cursi impregna a su modelos de cursilería. La creación artística es la impregnación de la circunstancia por el yo como en el mundo moral el hombre bondadoso va dejando bondad en todo lo que toca y maldades el malvado. Velázquez deja en sus modelos llevados al lienzo la huella de su alma serena, noble y altiva, incapaz de adular ni de envilecer.

"El arte perfecto, escribió Ruskin,[49]
perceptible y refleja la naturaleza íntegra. El arte imperfecto es por ello despreciativo, rechaza o prefiere".
Este aforismo ruskiniano que sirve como un guante a la calificación de Velázquez lanza asimismo sus reflejos descalificadores sobre el arte de las épocas que desprecian la circunstancia, negando el mundo exterior, o tomando de él solo los elementos que sirven a la edificación de una soñada perfección académica, de un supuesto ideal, caduco por ser, en suma, un ideal humano.

50

Rechacemos, por tanto, la idea de que Velazquez es solo un espejo impasible de la realidad visual; precisamente porque Velazquez fue consciente dela misteriosa operación de los espejos en los que comenta, una y otra vez, la reducción falta, mal dela imagen. Velazquez gusta de los espejos porque son para él un método de distanciación, de alejamiento, de fuga. Y la fuga, ~~este barroco~~ inspiración barroca es también un metodo del Velazquez pintor de espacio.

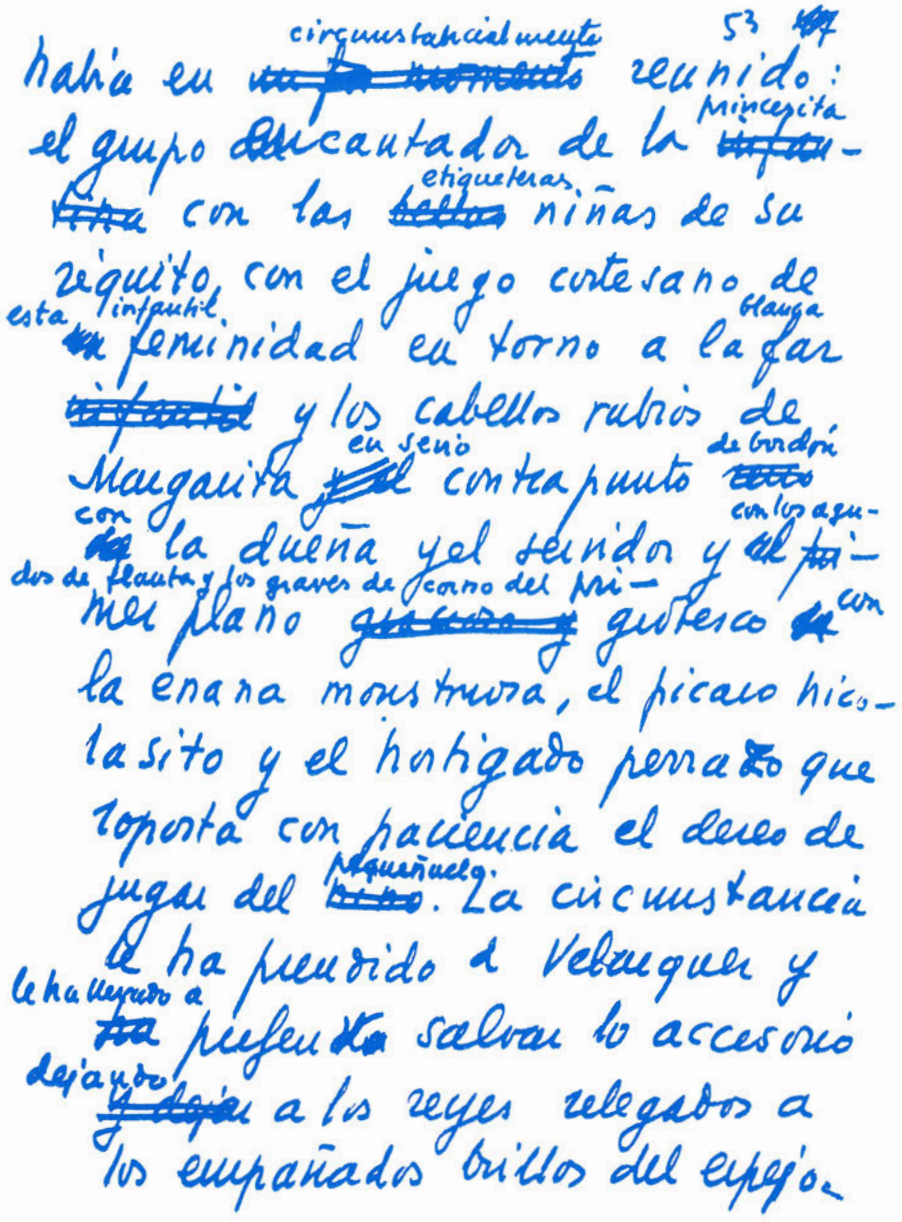
Si Velazquez absorbe en su arte la existencial realidad de ~~las circunstancias~~ lo circunstante el pintor, por su parte, le impone a ellas extrae incitaciones de su ganga amorfa, y logra separar de ellas la esencial

51

expresividad que su espíritu le propone como operación pictórica definitiva. Para doblegarlo a esa intensa expresividad, Velázquez usa de originales métodos que apenas se nos hacen aparentes, por la elegante naturalidad con que los emplea, de tal modo que las novedades de su enfoque parecen obvias y las damos por suministradas por la realidad cuando están puestas por la voluntad artística del pintor. Con un sesgo barroco que pudiéramos llamar conceptista Velázquez invierte la ordenación jerárquica habitual del asunto; si nos pinta a Cristo en casa de Marta, el tema propuesto para el lienzo aparecerá en último término, mas representado que presente o, mejor dicho, realizando de él una <u>presen-</u>

52

facion indirecta, mientras nos pone en primer termino, metiéndonos por los ojos al espectador, las viandas y los trebejos de cocina que una fresca moza maneja con desenfado sin duengue. Las Meninas es el cuatro pretexto para la presentacion indirecta del que debia ser su verdadero asunto: la real pareja de Felipe IV y su esposa Dª Mariana que, velada por las nieblas delazoque en el cristal del fondo, asiste al haceres del cuadro mismo. Cuando ha ido a pintarlo, parece querer decirnos Velazquez con su irónico quiebro andaluz, le ha atraido más lo que en torno de él se


había en circunstancialmente reunido:
el grupo encantador de la Infantita
con las etiquetas niñas de su
séquito con el juego cortesano de
esta infantil feminidad en torno a la gar
y los cabellos rubios de
Margarita en seno contrapunto de bordón
con la dueña y el tendor y con los agu-
dos de flauta y los graves de canto del pri-
mer plano grutesco con
la enana monstruosa, el pícaro hici-
lasito y el hostigado perrazo que
soporta con paciencia el deseo de
jugar del pequeñuelo. La circunstancia
le ha prendido a Velazquez y
le ha llevado a
prefiere salvar lo accesorio
dejando
y deja a los reyes relegados a
los empañados brillos del espejo.

54

En las Hilanderas, el mito de Palas y Aracne que ahora sabemos quiso representar, merced al hallazgo de un documento de archivo, ha sido empujado por Velázquez al fondo del cuadro, en marcado en este caso por el arco que recuadra la escena luminosa. ¡Otra vez un cuadro dentro de un cuadro! Y al traer a primer plano la cotidiana escena de unas obreras afanadas en sus humildes y ~~cotidianas~~ habituales quehaceres, Velázquez se entrega de nuevo complacido a la circunstancia visual y humana con toda profunda delas leyes académicas ~~que~~ que presiden la jerárquica ordenación de un cuadro.

Porque en el arte de Velazquez 55
Para Velazquez lo último valía
lo primero. No de otro modo, con
atenido esfuerzo mental, cuando
a Velazquez se le propone representa-
ción de la diosa de la belleza el artista
tal a ~~Venus~~ no recurre a ninguna
saturación de clásicas lecturas, ni
al lugar común de la decorativa exhibición de atri-
butos mitológicos, sino que se complace
en lo que a él, como pintor, le atrae,
en describir, complacido, la rica y
barroca línea vital que juega con
curvas imprevistas en aquel cuerpo
de guitarra de española guitarra con sus hombros
finos, la estrecha cintura y la
rica y ampulosa ondulación de
sus caderas. Sobre el lecho en que
cantan los colores, el gris plomizo
de la seda, y las blancas holandas

56

Y el marfil delicado de una carne juvenil.
Y el niño amor no es un cupidillo orto-
doxo sino un desnudo cuerpecillo infantil,
alusión esencial a la ~~original~~ ~~clarísima~~
~~maternal~~ maternidad de la diosa. Otra
suave ironía que comenta el mohín
encantador con que el niño presenta el
azogue ~~y [illegible] que [illegible]~~, con
~~la adicional ternura que~~ con la ternura
que añade la caída de la blanda curva
del vientecillo. La nobleza de la repre-
sentación no se ~~confía~~ encomienda a los lugares
comunes de la literaria iconografía habi-
tual sino que se confía pictóricamente
al magistral acorde de colores: opulen-
cia de la cortina carmesí, levedad ondu-
lada de las cintas azules en oposición
a los blancos y grises del lecho de Venus.

54

Y, de nuevo, ocultándonos lo que parecía obligado centro de interés del cuadro y de la exhibición de la belleza de la diosa-mujer; su rostro que se nos esfuma en adivinación en la fuga borrosa de la imagen en el espejo. Podrían multiplicarse los ejemplos de este ~~barroco~~ tan sistema velazqueño de burlar la anécdota convencional en provecho de la circunstancia concreta en la que el asunto es solo una alusión. Pero esta sustitución de lo impuesto por lo directamente sentido es, no lo olvidemos, un método metafórico que es, en definitiva, la operación esencial de la actitud estética. Velázquez, es obvio decirlo, pero nunca creí bastante la insistencia, parte en sus cuadros de una poética estética propia contra los que han creído

que era solamente un hábil y asombroso reproductor de la realidad visual. No hay tal realismo sino en el accidente; la visión de Velázquez comporta una ~~estética~~ ~~actitud~~ posición estética, distinta, sí, del academismo manierista y que está ~~en el orbe del barroco~~ profundamente radicada en ~~el~~ ~~orbe~~ ~~del gran~~ ~~barroco~~ paisaje del gran orbe barroco, metaforizador por vocación y esencia. Por eso recordamos ~~a~~, al reflexionar sobre los ~~métodos~~ lienzos velazqueños, los métodos literarios de Calderón, de Quevedo o de Góngora, sus grandes contemporáneos ~~y a los dos últimos de los que~~ de los que; y los dos últimos fueron, por cierto, retratados por el pintor de Felipe IV.

59

De modo semejante, en la Fragua de Vulcano para presentar la anécdota mitológica en que Apolo, alcahuete mensajero, da, ex abrupto, al dios del fuego la inesperada noticia de las infidelidades de su esposa, Velázquez se limita a ofrecernos, con evidencia de primer plano, unos desnudos herreros que suspenden por un momento su tarea en la fragua. Y cuando quiere presentarnos la historia de Tobías solo vemos un viejo rabino enternecido y paternal que, con humedos ojos, contempla dolorido aquel harapo colgante, supuesto despojo de la túnica de su hijo, mientras el gorgueciillo familiar ladra alarmado por el olfateado pa-

60

tetis uno dela escena. Del mismo modo
para inmortalizar el momento simbolico
de una de los victorias sonados del
reinado de su señor el Rey, la expug-
nacion de Breda por el ejército español,
solo pinta dos grupos de soldados que
se afrontan en silencio, dejando el
rito simbolico dela entrega de la llave
confiado a sus jefes que se acercan.
corteses, grave el vencido y son-
riente el vencedor, mientras al fondo
la plaza rendida, distante en la bruma,
una humea con los incendios provocados
por el asedio, en un paisaje de campiña
inundada. Nada de apoteosis victoriosa
de un general caracoleando sobre su caballo,
ni alegoricas figuras con laureles en el cielo
del cuadro, ni énfasis orgullosos, ni milite-
res humillados. De nuevo, la circunstancia

61

sobria, sí, pero metaforizada. Y la circunstancia, para Velazquez, que no estuvo en Breda, ni asistió a la rendición, está en la versión sesgada e indirecta que nos da de un ~~acontecimiento~~ tema en el que, de este modo, esquiva también el lugar común. Y la versión la centra, la individualiza en la noble y señoril figura de Spínola a quien había conocido personalmente y con el que, seguramente, había ~~departido~~ compartido largas horas silenciosas o ~~en~~ amenizadas por la conversación, en el navío que les llevó a los dos, de Barcelona a Génova, seis años antes de pintar su lienzo, ~~y~~ sin sospechar que tendría ~~ha~~ alguien día que pintarlo, en la ocasión en que Velazquez, tenso el espíritu por el cumplimiento de sus soñados deseos, se acerca-

ba por primera vez alas costas de Italia. En su trato con Spinola, departiendo con él, Velazquez pudo saber que de ~~aquella~~ aquel auténtico de raza, cultivado y humano, flor del patriciado genovés, no podía emanar, en el momento simbólico de recibir la llave de la ciudad por él rendida, sino un gesto de caballerosa distinción espiritual, ante la sencilla aceptación de su triunfo. Su generosa mano, puesta en el hombro de Justino de Nassau para impedirle el gesto depresivo de hincar la rodilla ante el vencedor, impone a este cuadro ese carácter de sacramento militar, como acertadamente dijo Justi, esa ejemplar humanidad del que acepta la victoria o la derrota como accidente

63

normal del juego limpio, de la adversa o próspera fortuna, accidente en el que las buenas maneras son el mejor talante para aceptar el destino.

Velázquez, en las Lanzas, metaforiza de nuevo una circunstancia, algo que fué para él realidad habitual y próxima: la realidad física y espiritual de Ambrosio Spínola, que vuelve a recrear en su pintura después de muerto su noble compañero de viaje, realidad que evoca con el trasfondo de sus recuerdos y que, en este caso, ni siquiera copia.

Cuando no se trata de hombres, se trata de cosas humildes, con los que Velázquez quiere rodearnos de habitualidad acolchamos el asunto con la muda

lección que las cosas nos dan, dóciles, 64
y estáticas ante el hombre que las mira. Esta poesía de la existencia de que el que ha nacido para la contemplación se siente conmovidamente penetrado es la que Velázquez nos predica. Sin énfasis ni gesto, a todas horas, en sus cuadros. Es la aceptación de la vida sencilla y prosaica, cargada de trascendencia en su humildad el mensaje más hondo que los lienzos de Velázquez nos transmiten. Porque las cosas no son en sus lienzos como lo son en los cuadros flamencos objetos de curioso enfoque profesional, ejercicios

65

de virtuosismo técnico ~~de~~ sino
delicadas alusiones a la gravedad
del existir, transmitidas por su
apariencia visual suficiente. ~~Por~~
~~eso~~ He recordado, repetidas veces, ante
los cuadros de Don Diego aquel conmo-
vedor texto de Fray Luis de Grana-
da en que trata de dare, dirigien-
dose a Dios, una explicación de la
existencia individual "Y porque
vuestras perfecciones, Señor, eran infi-
nitas y no podía haber una sola
criatura que las representase todas,
fué necesario criarse muchas, para
que así, a pedazos, cada una por
su parte nos declarase algo de ellas,,

66

La admisión delas criaturas imperfectas, como son en su realidad existencial, lejanos reflejos pero reflejos al fin de la voluntad divina, esa es la raíz dela estética de Velazquez. El abordará el arte no desde la Idea platónica del humanismo, desde la perfección impoluta imaginada e imposible en la criatura sino, lisa y llanamente, desde la vida, desde la circunstancia suya ~~[illegible]~~ única e irrepetible. Es esta posición, firme y regia, la que define su actitud frente al retrato en el que va a alcanzar con su arte una cima definitiva. Velazquez impregna sus

67

retratos de esa radical comprensión
de la criatura cuya salvación artísti-
ca es el tema esencial para nuestro
pintor. Y eso, que tan evidente se
nos hace en las pinturas de Velázquez,
está puesto por él, por su espíritu
y no por el modelo indiferente. Es Velá-
zquez el que otorga a sus modelos
esa hermandad espiritual, esa sim-
patía sin adulación, ese respeto reli-
gioso que trata con igual honradez
y delicadeza a reyes y bufones,
a pícaros o magnates, a princesas
o hilanderas, a pontífices o a
seres monstruosos de razón vacilante.
Con caridad radical a Velázquez lo

68

que le interesa es el hombre de carne y hueso, que decía unamuno, el hombre que tiene que atenerse a su circunstancia comenzando por su propia apariencia física pero que tiene ansia de perpetuarse y de salvación. Porque el hombre no es su fealdad o su belleza, su salud o su insania, su jerarquía o su miseria sino lo que Américo Castro llama la integridad de su persona con la que se encuentra existiendo, como misterio inexplicable, como carga y deber, como problema y faena y que hay que aceptar inexorablemente. El hombre, para aceptar el léxico de los existencialistas es siempre un

engagé, un comprometido consigo[69] mismo y ante Dios y solo en su circunstancia puede hallar su redención salvadora. No se trata de hacer literatura ni de teorizar en vano; solo a la luz de estas reflexiones se nos hace patente lo que Velázquez puso de su espíritu en sus imágenes. ~~Ese error~~

El estilo de Velázquez no es por eso reductible a esquemas lineales, a una determinada preferencia por ciertos ritmos o convenciones como en otros pintores sucede. El estilo de Velázquez se apoya en esa profunda visión del mundo circunstancial que el refleja forjándole los excel-

las cualidades de su espíritu. Pues, como Hegel escribió "el estilo es el carácter del autor que se revela por entero en su manera de expresarse". De modo tímido, Justi, frente a los críticos del realismo decimonónico que como Bonnat o Thoré-Bürger solo veían en Velázquez al prodigioso ejecutante, indicaba ya acertadamente ante los retratos de nuestro pintor: "el que entienda de retratos no puede dejar de ver en estos cuadros el trabajo del natural; es mucho menos fácil encontrar la mano de Velázquez", y al decir la mano, entiendo que quería decir lo que el artista ha puesto de sí mismo en sus efigies maravillosas.

71

Los propios contemporáneos del pintor lo entendían mejor; me refiero a los poetas que, como los locos, dicen la verdad.

Alma espira el pincel
había dicho un poeta de una oda
de velazquez.

Velazquez impregna de su alma generosa pero insobornable todo lo que pinta en este rentido reverencial de lo humano que guia su trabajo cuando lleva al lienzo un semejante. Y un diplomatico de su tiempo, a proposito de la efigie que habia de pintar nuestro artista del Duque de Modena no vaciló en escribir: "En los retratos no le estimo

72

inferior a nadie de los mas renombrados antiguos o modernos". Porque era, siempre hay que repetirlo, algo mas que un realista o un prodigioso ejecutante de pintura, cosa que olvidaron, por lo general, los críticos del siglo pasado. Berruete supo verlo; Velazquez -escribió el gran paisajista español- es "mas que un naturalista pues no se detiene en la reproducción de la forma perecedera, sino que intenta penetrar en su esencia". En efecto, en los retratos, nuestro pintor no trata de reproducir, con aquella precisión analítica de que Ingres el Rembrandt Jurenil pueden ser ejemplos perfectos. Técnicamente, Velazquez está cerca de la abe-

73

Viación veneciana pero su ~~pasión~~ volun-
tad estética quiere radicalmente penetrar en
su modelo; descubrir lo que la pin-
tura puede alumbrar, del misterio-
so principio de individuación. ante un ser vivo.
~~ante un ser vivo~~. Aquí nos hallamos ante
una vocación española, que Velazquez
lleva a punto de culminación ar-
tística. En toda época los pintores
~~el artista~~
españoles han dado lo mejor de sí
mismos en los retratos "Quizá sea
-ha escrito el Marques de Montesa-
porque el español se ha distin-
guido por el afan que ha puesto
en escrutar a los demás. Diríase
que ha estado siempre como más
inmediato - para bien o para mal..

de su prójimo" (1) Prójimo es, 74
es, en efecto,
el semejante para el español, en
su mas literal interpretación; no siem-
pre en su crucial sentido cristiano,
sino próximo, cercano ~~en obra~~, inme-
diato. La presencia física, visual, del
prójimo nunca deja al español indi-
ferente sino que le invita a un jui-
cio basado en la pura intuición y
que se resuelve en sentimiento: sim-
patía o antipatía. El español, gus-
tosamente, se hace cuestión del
circunstante humano; se hace cues-
tión de su semejante próximo que
le interesa, a priori, para odiar, para

(1) Véanse las reflexiones sobre el retrato escritas por el Marqués de Lozoya en el Catálogo de la Exposición conmemorativa del centenario de las Exposiciones Nacionales. Madrid 1956.

75

simpatizar, para amar o para perseguir. El amigo-enemigo, cara o cruz. El simple aspecto nos predispone, nos apasiona o nos dispara. En una novela de Baroja, un ex-soldado de la guerra carlista cuenta, pasados los años, una acción de guerra, en la que hubo de caer en sus manos, prisionero, un soldado bisoño; le fusiló, sin más, sin motivo. Al ser preguntado, por las causas el ejecutor alegaba, como único motivo: ¡Era un rubio mas atravesao..!

Velazquez, como artista genial, participa de las inclinaciones fundamentales de su pueblo, pero las

exalta, las sublima, despojándolas 76
de todo lo peyorativo. Esa altivez,
esa indiferencia, ese desprecio que
se le han achacado son, ~~por el~~
bien entendidos, simplemente, la expresión de
lo que pudiéramos llamar su sentido reverencial de la verdad, ~~de la circunstancia~~. Por eso trata con
esa equidad serena a todos sus
modelos: príncipes de la tierra o
escoria teratológica. No se apasiona,
no se deja llevar de simpatías o repulsiones,
no embellece a los príncipes, ni insiste
en lo grotesco de los pobres seres
anormales que pinta. Velázquez respeta la autonomía de cada ser

en su realidad circunstancial; 77
sabe que Dios está detrás, y que
no valen ligerezas con la carga
misteriosa de individualidad que
cada prójimo lleva encima. Al
encontrarse en el trono una dinas-
tía ya gastada, poco favorecida
~~por una fisonomía física~~
—Felipe IV, Mariana de Austria—,
es decir, sin la belleza; al pintar las cabezas
llenas de carácter, pero poco dis-
tinguidas por el ennoblecimiento
físico, de Olivares, del Cardenal
Borja, de Inocencio X, Velazquez
no califica: salva. Algún crítico
romántico ~~francés~~ literario francés, llevá-
do del impulso que conduce a decir

18

inexactitudes, escribió de Velazquez que había sido el Tácito de España Nada menos exacto. Velazquez no hace la crónica de un triste momento dela historia de España. El no ha elegido, ni nadie, la hora y la época de nacer. Se encuentra con sus circunstancias y las salva. Y esa es su estética. Ni juzga ni califica al Rey o al Conde Duque, ni ~~detesta~~ siente aversión ~~repulsión~~ por los enanos. Para Velazquez el prójimo humano es verdaderamente el prójimo cristiano. Hay en la obra de Velazquez rincones de belleza — mujeres, niños —

79

~~circo~~

como hay también lugar en su
obra lugar para la expresión de
la vieja nobleza y la distinción —
el ~~infante~~ príncipe del guante, Montañés,
Osuna, Juan Mateos,
algunos caballeros anónimos —
Todo, cuando las circunstancias se
lo ofrecen. Pero él siente piedad ante
sus monstruos a cuya mirada aso-
ma la partícula suficiente de
humanidad que basta a hacerlos
nuestros semejantes. Y en ~~esta~~ la ~~su~~ rara
~~su~~ actitud está, ante todo, ante el pin-
cel, el alma del artista, objetiva
pero generosa; salvadora de la cir-
cunstancia, pero plena de elevación

serena. A los cuatro los retrata generalmente sentados, de tal modo que el interés sea atraído por el rostro y no por la figura decidicada. La dignidad de la ~~actitud~~ postura está puesta en los retratos de Velazquez más que por el modelo por una operación artística ~~propia~~ del pintor: la neta y elegante concepción gráfica de la figura, lograda con una claridad ~~natural~~ y eficacia que acentúa la naturalidad en el porte y el gesto. Ello es obra del instinto y el espíritu del pintor. El buen gusto, la humanidad de Velazquez ~~otros~~, in-

Capar de mentir, está en esa[81]
captación delo mejor en su modelo.
No se trata de afectación ni embelle-
cimiento, que es lo que hace, con su
clientela un retratista a la moda,
sino de llevar al lienzo aquel
momento de su talante, aquel ges-
to o expresión en el que lo más
~~en que lo~~ ~~[illegible]~~ ~~asequible a lo imputé~~
próximo a una digna prestancia
se revela.

Esta inadvertida selección, ~~[illegible]~~
penetrante y bondadosa, lo
mas opuesto a la violencia en pre-
sión o denostar de un Goya-¡tan
español también! - es lo que Vor-

Ya alos modelos de Velazquez[82]
la grave presion de su individualidad inalienable, su existencial verdad y su serenidad humana.
Y este es uno delos obvios y desatendidos secretos de Velazquez. Frente a la tensa ~~presion~~ exhibición de sí mismos delos personajes de Goya, prontos a exteriorizar cualidades o defectos, ~~los modelos de Velazquez~~ Velazquez prefiere, para sus modelos el ensimismamiento, en que el hombre halla la vía para encontrarse a sí mismo, aunque la alteración en que el ser humano se enajena y evapora lo

mejor de su alma. 83

El resgo metafísico, esencial de Velazquez ante sus modelos consiste, por otra parte, ~~en los retratos~~ en equivaler la floración adjetiva que podía sugerir la situación social o jerárquica del personaje. Lo que aparta Velazquez, con ~~cierto~~ radical decisión ~~sistema~~ es lo que el modelo sea en el mundo social: monarca, ministro, general o monstruo palatino ~~podía incorporarse fundamentalmente al retrato~~. Su visión va al hombre y lo demas apenas cuenta. El estilo de Velazquez, menos aparente que el de otros

84

Grandes pintores, estirbe en esta sobriedad, en este apartamiento de lo inesencial, en esa especie de capacidad angélica ~~capaz~~ que sabe ennoblecer todo lo que toca. Porque Velazquez, en oposición a Goya, ~~es una revista que~~ es lo contrario de un abogado del diablo. Por eso alaba Bermete "el exquisito refinamiento de su gusto estético sin apartarse del más estricto naturalismo". Con precisa agudeza, dijo también Justi: "Es como si se hubiera propuesto demostrar que se puede extraer poesía de la prosa y, cuan-

85

do se hace enteramente en serio, fantasía de lo natural. De aquí la armonía de su arte que nos da la ilusión de la presencia sin aparentar que está cargado de (elaboración intencionada). De ahí también su serenidad y su lirismo; un lirismo sin ripios, sólo atenido a esencialidades. En la pintura de Don Diego hay, a la vez, naturalidad y ennoblecimiento, prosa y poesía, realidad y clasicismo. Mayer dijo, hace más de treinta años palabras capitales, poco utilizados, porque el libro en el que aparecían (1)

(1) Velazquez, Berlín 1924.

no ha sido traducido al castellano: 86
"Sin imitar a los antiguos y
aun poniendose en consciente opo-
sición en todo lo aparente, con
lo que se llama tradición clásica
Velazquez, como Rafael anteriormente, otorgó a sus creaciones
una claridad que viene a ser
una manera de clasicismo".

Mayer tiene razon; nos suelen atronar
los oídos con el clasicismo gente,
que lo conocen de referencia o los
que piensan que el clásico es
imitar bajamente los trucos retóri-
cos de épocas pasadas. El clasici
mo no puede vitalizarse con imi-

87

facones sino con la identificación espontanea e inconsciente con los ~~metodos~~ más que llevaron a su excelso resultado. [El Rafael del barroco, así llama a Velazquez Augusto Mayer. Sonriamos de los que se desconciertan de la contradicción aparente. El hombre es contradictorio y sus ojos reflejan la intrincada complejidad de su ser. "Las ojos del artista —ha escrito Ramon Perez de Ayala— y más todavía los del artista, son estimables en la medida que en los tiene animados de esa necesidad de contradicción que es la vida". Velazquez es clásico, por—

que consigue la claridad y la[88]
esencialidad que son la base de
todo clasicismo. Es barroco, por-
que parte de la vida y no de es-
quemas a priori; porque acep-
ta la fluencia de la vida, porque,
con recta intuición, [redacted] solo sabe
hacer arte de su circunstancia
y por, salvándola, logra elevarla
a ese estado de razón en que
sólo pueden fundarse obras dura-
bles. ~~De aquí su visión~~

Su visión es barroca, porque las
formas que representa están some-
tidas ~~a una ley~~ al todo que es
el mundo en que vivimos inmersos,

89

porque no se evaden de su individualidad, porque están sometidas al tiempo y al espacio y no relegadas al abstracto reino inhumano de las Ideas platónicas.

Su arte nos muestra las formas viviendo y sentimos su caducidad, su relatividad. Hay en Velázquez latente ritmo de fuga barroca, en que juegan lejanía, distancia, sensación, tiempo. De los puros valores táctiles a que limitaban la representación pictórica los clásicos, Velázquez parte a la lejanía alcanzación pictórica, fantasmal de exhemada hasta el asombro en

la técnica de sus últimos tiempos
Por eso no le atrae la geométrica reconstrucción della forma sino el momento temporal que refleja, lo que Ortega ha llamado la visualidad pura, modo de subjetivismo en que toda modernidad se inicia. Por eso nuestro gran y peculiar realista llega a desrealizar la realidad, según la fórmula orteguiana, en proceso inteligible, partiendo de la vida, de su circunstancia, sin limitar su visión pictórica a la fragmentación sistemática con que las escuelas contemporáneas la angostan, insufriblemente, para el hombre que no quiera

91

dejar de serlo. Tampoco esta observación de la contradicción Velazqueña, realidad-desrealización, es de nuestros días. Ya, en el siglo pasado, Thoré-Bürger había escrito: "Velazquez es un mago que evoca las apariciones instantáneamente en su ~~apa-~~ presencia ~~rencia~~, pero después de misteriosos conjuros deja que nadie tome el secreto". La aparición, la fluencia, la verdad y el devenir, la reducción ~~aparencial~~ visual de la circunstancia, todo eso está en Velazquez y su secreto no será captado por los que creen que Velazquez puede repetirse a placer.

La vida, parece decirnos, Velazquez es algo que nos está presente ~~en la circunstancia~~ y que sentimos como algo penetrante y huidizo. Al salvar la circunstancia en su pintura Velazquez la impregna de ese hieratismo sin retórica que está en el acotamiento existencial de su presencia, sentida como momento de vida que va a pasar, y que invita a salvarlo ~~la pasa~~ en el lienzo, pero tambien con melancolía de su fugacidad, pero tambien de su trascendencia.

La cosa-res-es para mí una apariencia que el tiempo desvanecerá

93

Pero la conciencia de que ese mo-
mento es cierto en mí y de que
contiene alusiones trascendentales
a lo eterno, da su belleza exalta-
da a mi contemplación y me in-
vita a la salvación de lo presente.
Así se justifica la obra de arte,
y así también la ~~obra~~ pintura de este
silencioso poeta de la realidad
que fué Velazquez, humano pin-
tor, ~~este~~ sereno artista, salvador
de la circunstancia, elevada por
él a esa pasajera permanencia
en la fugacidad de este mundo
corruptible que los hombres llaman

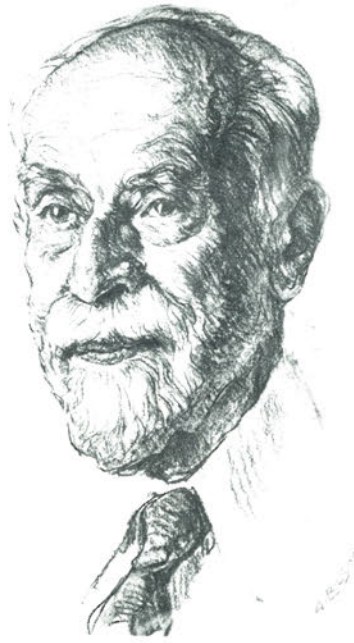
94

Mi inmortalidad.

DON MANUEL GÓMEZ–MORENO EN EL RECUERDO (A LOS 20 AÑOS DE SU FALLECIMIENTO)

Por

JOAQUIN PÉREZ VILLANUEVA



Sesión Académica de 2 de Abril de 1990.

Esta intervención mía, que se propone ser breve, necesita alguna justificación previa.

En primer lugar, satísface una indicación de nuestro Director, deseoso, sin duda, de dar a nuestras sesiones un contenido no exclusivamente administrativo, y cumple también mi propio deseo de dar salida a mi admiración y algunos recuerdos personales del gran hombre que fue compañero de Academia.

Lo que no quita para que me sienta obligado a ofrecer algunas disculpas. Son muchos, y muy notorios, los miembros de esta Academia que podían ofrecer esta evocación con más autoridad que yo, puesto que sé muy bien que, dificilmente podré decir nada que ellos no sepan. Así pues, hablo en especial para los que no le han conocido, por haber llegado a la Academia después de su marcha, y para los que, por cultivar otras disciplinas, no han tenido ocasión de frecuentar sus infinitos saberes.

Pero, en todo caso, parece ocasión propicia para recordar a Gómez–Moreno. Se cumplen ahora los 20 años de su muerte, y esta circunstancia parece haber reverdecido su recuerdo. En estas últimas semanas, el Colegio Libre de Eméritos ha organizado dos conferencias, que le han evocado, a cargo de nuestros compañeros Chueca Goitia y Julián Gállego. Y pronto vamos a tener la primera gran biografía y estudio científico de D. Manuel, que, con ayuda de la Fundación Areces, redacta su hija María Elena, tan unida a su padre en vida y en trabajos, que utiliza sus recuerdos únicos, su estrecha y larga solidaridad, y su rico Archivo.

Durante cuarenta años D. Manuel fue miembro activo de esta Academia. Compañeros suyos, y nuestros todavía, por fortuna, fueron Joaquín Rodri-

go, Federico Sopeña, que podía evocarnos su intimidad con D. Manuel, a quien confortó espiritualmente con frecuencia, Segura, Marés, Vaquero e Hidalgo de Caviedes.

Gómez–Moreno vivió una vida bien cumplida. De 1870 a 1970. Su extensa bibliografía está contenida en una excelente publicación que nuestra Academia y la Fundación Rodríguez Acosta le dedicaron al cumplir los cien años en vida. La Universidad de Granada, por iniciativa y los cuidados de nuestro compañero José Manuel Pita Andrade, le dedicó un excelente volumen, que apareció en 1972, y constituye, hoy por hoy, la más completa evocación de su memoria.

Anticipemos que Gómez–Moreno perteneció a tres Reales Academias. En la primera –la de la Historia– ingresó en 1917 a los 47 años, y su discurso versó sobre los "Anales castellanos: Cinco textos históricos del siglo X".

En la Bellas Artes ingresó, de modo inexplicable, muy tardíamente, en 1930, cuando ya contaba 60 años. Su discurso sobre "Divagaciones sobre lo que podía ser nuestra arquitectura" fue contestado por su discípulo F.J. Sánchez Cantón.

En 1942, cuando ya había sobrepasado los 70, ingresaba en la Real Academia Española con un importante discurso en el que abordaba valientemente un tema, hasta entonces poco frecuentado, como las "Lenguas primitivas de la Península", tema sobre el que volvería en varias ocasiones posteriores con logros no alcanzados hasta entonces. Su discurso, que despertó un gran interés en el mundo culto de la especialidad, fue, en efecto, el inicio de otros trabajos sobre el mismo tema que arrojaron la primera luz sobre el alfabeto ibérico y al que con su tenacidad acostumbrada, había de volver, en 1961, cuando ya había pasado los 90 años con un trabajo sobre "La escritura bástulo–turdetana" al que en su lugar nos referiremos.

Una vida bien cumplida

Gómez–Moreno nace en 1870. Son años decisivos para las Letras españolas los que corren entre 1867 y 1874. En esos años, agitados por los aires renovadores de la "Gloriosa" nacen Gómez–Moreno, Asín Palacios, Granados, Zuloaga, Menéndez Pidal, Pío Baroja y Vallé–Inclán, entre otros.

Es Gómez–Moreno, de vieja estirpe granadina, con el apellido, compuesto ya, desde el siglo XVII, y una vieja rama de antepasados toledanos. Gente liberal y creyente. El abuelo fue impresor, hombre de libros. Su pa-

dre, pintor, historiador y erudito, cuidadoso siempre de la formación de su hijo. En 1879 el padre obtiene una beca para realizar estudios en Roma durante dos años. Le acompaña el niño –9 a 10 años– Manuel, para quien estos dos años en Italia habían de ser decisivos, como él nos confiesa años más tarde: "Encariñéme con sus monumentos y museos, recibiéndo lecciones del arqueólogo Maruchhi, y recorriendo finalmente las principales ciudades de italia".

De vuelta a Granada prosigue sus estudios, y, tras el bachillerato, cursa en la Facultad de Filosofía y Letras, donde se licencia en 1889, antes de cumplir los 20 años. En las aulas fue su compañero y amigo el malogrado Angel Ganivet. Provisto de su licenciatura prosigue una actividad incensante: Da clases en el Sacromonte, copia y restaura cuadros, adiestrado por su padre, viaja por la tierra granadina.

De la mano de su padre conoce y trata a Simonet, y, a través de él, recibe los primeros contactos con la lengua árabe. Por aquellos años, también, conoce a Karl Justi y se familiariza con Hübner, con quien se interesa por la epigrafía, que D. Manuel cultivará largamente en distintas fases de su actividad científica.

El joven Gómez–Moreno da muestras, desde muy pronto, de una actividad incesante y publica con una notable precocidad. Su primer trabajo, a los 16 años, versa sobre la Capilla Real de la Catedral. Antes de los 20 había publicado ya una cuarentena de trabajos, de mayor o menor extensión, en periódicos y revistas locales, sobre temas granadinos. En 1892, a los 22 años, colabora con su padre en una "Guía de Granada", que aún se lee con provecho.

En Madrid. El 98

El 1898, que es un año decisivo para España, lo es también para Gómez–Moreno, que hace su primer viaje a Madrid, y allí toma contacto con personalidades cuya relación va a serle decisiva: Ferrant, Aureliano de Beruete, Barcia, Cossío, Giner –con quien poco después emparentara al casarse con Doña Elena Rodríguez Bolivar– y sobre todo, con Juan Facundo Riaño, cuya amistad y protección van a serle decisivos para el encargo de sus primeros trabajos importantes como fueron los Catálogos Monumentales de varias provincias españolas. "Aquel período matritense –escribirá D.

Manuel en unas proyectadas "Memorias" de 1952– me abrió a la vida social gratamente, limándo un poco mi encogimiento provinciano".

España vive aquellos días momentos de grave preocupación y criticismo. Las gentes del 98 sienten una grave "preocupación por España", viven profundamente el "problema de España". Gómez–Moreno, como su contemporáneo y amigo Menéndez Pidal, piensan que a España hay que sacarla adelante, más que por el dolimiento y el pesimismo, por el esfuerzo y el trabajo. El patriotismo de D. Manuel se expresará toda su vida mediante el esfuerzo, el trabajo y la fidelidad a las raíces de España. D. Manuel podía ser considerado como un superiviviente del 98, pero siempre rehuyó toda aficliación. Lo mismo con la Institución Libre de Enseñanza. D. Manuel no perteneció estrictamente a la Institución, pero por sus relaciones personales y sus actitudes intelectuales se movió siempre en ese campo. Estos primeros años madrileños deparan a D. Manuel, además de relaciones personales útiles, contactos de trabajo, orientación en su tarea, y apertura intelectual para nuevos quehaceres.

Los catálogos monumentales

En 1900, el Marqués de Pidal, ministro de Fomento, aconsejado por D. Francisco Giner y, sobre todo por D. Juan Facundo Riaño había decidido promover la redacción y publicación de los Catálogos Monumentales de las provincias españolas. Se trataba de una tarea de gran novedad y mucho empeño, y estaba muy acorde con el sentir de la Institución, de acercarse a la realidad española y al sentido profundo de su pasado. La adjudicación de los diferentes volúmenes no se hizo sin tensiones y alguna decepción entre los diferentes aspirantes. La protección que Riaño dispensó, en todo momento, a Gómez–Moreno, inclinó la elección en su favor. En 1900 se le encargaba la redacción del Catálogo de Avila, y en 1901–1903 se ocupó del de Salamanca. Los meses que permaneció en la ciudad del Tormes fueron para D. Manuel muy ricos en sensaciones de todo tipo. Conoce y frecuenta el trato con Unamuno, de donde nace una amistad duradera; tiene relación con el obispo Cámara, hombre liberal y culto, y se adentra en el arte de Salamanca tan mal conocido hasta entonces. Descubre, entre tantas otras cosas, nunca antes valoradas, las pinturas murales firmadas por Antón Sánchez de Segovia, "Era MCCC", en la base de la "Torremocha" de la Catedral Vieja, y documenta las pinturas de su gran Retablo, que atribuye al flo-

rentino Dellio Delli. Por fortuna conservamos su correspondencias de esos años, especialmente con la que va a ser pronto su esposa, Elena Rodríguez–Bolivar, felizmente publicada por Manuel García Blanco en los "Cuadernos de la Cátedral Unamuno".

Después de Salamanca redacta el Catálogo de la provincia de León, donde, entre otras cosas, entrevee y valora ya el arte mozárabe sintiéndose atraído por la bellísima iglesia de San Miguel de Escalada. Igualmente recorre la provincia de Zamora y compone su Catálogo, donde por vez primera –como tantas otras cosas en esta etapa de felices descubrimientos para el arte español– le atrae la bella iglesia de San Pedro de la nave; descubrimientos primerizos sobre los que volverá, una y otra vez a lo larg de su tarea científica.

Iniciada así, de manera tan firme, su labor, pronto había de dar muestras de su genial intuición, para adentrarse en parcelas, nunca o poco frecuentadas, del arte español. En 1906 –D. Manuel acaba de pasar la treintena– da a luz su estudio "Excursión a través del arco de herradura" que, a pesar de su brevedad –29 páginas– iluminaba una parcela muy característica de nuestro arte. Se trataba de un original estudio sobre los orígenes y trayectoria del arco de herradura, creido tradicionalmente como invento de los árabes españoles, y al que D. Manuel encontraba sus antecedentes en la arquitectura de la India, y su paso, después, por el arte romano, para entrar, a través de lo visigodo, en lo árabe español para ser uno de sus rasgos distintivos.

El Centro de Estudios Históricos. Catedrático

Tras la fundación de la Junta para Ampliación de Estudios en 1909, se crea, el año siguiente de 1910, y como una de sus secuelas fundamentales, el Centro de Estudios Históricos, donde D. Manuel encontrará su marco fecundo de trabajo durante muchos años. El nuevo Centro, alojado en un chalét de la calle Almagro, hasta que en 1930 se traslada a la de Medinaceli, que fue su sede definitiva, nacía con los mejores impulsos de investigación y de trabajo, y con el más selecto equipo imaginable de colaboradores: Menéndez Pidal dirigía la Sección de Lingüística y Filología, Don Elías Tormo la de Arte, Gómez–Moreno Arqueología, y Asín Palacios la de Estudios Arabes.

Poco después, en 1913 D. Manuel oposita y gana la recién creada Cátedra de Arqueología árabe que ejerció ininterrumpidamente hasta que en

1934, recién construida la nueva Facultad de Filosofía y Letras en la Ciudad Universitaria, D. Manuel renuncia a la Cátedra, cuya atención, sobre todo los desplazamientos, consideraba que le perturbaban su ritmo de trabajo. Durante muchos años Gómez–Moreno daba sus clases en los bajos de la Biblioteca Nacional y de ellas nos conservaron su recuerdo algunos de sus discípulos distinguidos: Sánchez Cantón, Lafuente Ferrari y Dominguez Bordona. El ambiente de trabajo que le depara el Centro, y la estabilidad universitaria que la Cátedra le procura, se deja pronto sentir en la producción incesante de Gómez–Moreno en los más diversos campos.

Actividad incesante

Inscripciones romanas en el Bierzo, la iglesia mozárabe de Santiago de Peñalba, el escultor Vasco de la Zarza, la Santa Sábana de Turin, la Arqueta árabe de Zamora, escultura grecorromana, y un sinfín de variados temas. En 1912 se ocupa de la Alhambra de Granada, cuyo estudio completa en 1918 para ofrecer una sintexis de las ideas del autor sobre tan importante monumento. El arte árabe le venía atrayendo desde siempre. En 1914 publica "La civilización

árabe y sus monumentos en España", que recogía un curso desarrollado en Barcelona, y que completaba, dos años después, –en 1916– con un estudio sobre "El arte mudejar toledano" que señala un interés preferente por ese mundo que culminará en 1919 con su obra capital sobre "Las iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX y XI" que significó "una obra fundamental, estudio de primera mano de la historia y el arte mozárabe... que ilumina un ciclo apenas conocido hasta entonces del arte español de la Edad Media". Se ha dicho de esta obra que es un "hito insuperable de la investigación histórica española", que vino a renovar una parcela importante y muy significativa del arte peninsular. La supervivencia de los mozárabes dentro del mundo musulmán del sur, sus peculiares modos de comportamiento, la creación de una cultura mixta y la asimilación de unas fórmulas que, al transferirse en la emigración al mundo cristiano, dan lugar a un arte singular que define en gran medida ciertos rasgos peculiares y exclusivos del mundo de la Reconquista. Fue mérito singular de Gómez–Moreno el haber acertado a definir ese arte, tan español, que expresa unos modos peculiares de expresión.

Lo árabe atrajo siempre la atención preferente de D. Manuel. El mismo año en que sorprende al mundo científico con sus "Iglesias mozárabes" publica una aproximación sintética a la "Civilización árabe y sus monumentos en España" que fue tema de su predilección, y al que volvería con tanta frecuencia, ofreciendo teorías de gran novedad, como el influjo de la arquitectura cordobesa en el desarrollo del arte medieval francés.

Esta intensa actividad investigadora se apoya siempre en visitas sobre el terreno y en desplazamientos a los lugares de studio. Asombra la actividad viajera de D. Manuel. Raro fue el rincón de España que le faltó por visitar, y muchos también los países extranjeros: Francia, Italia, Marruecos, Argentina, Uruguay. En Buenos Aires desarrolló un importante curso de 17 conferencias en el que, a partir de la invasión árabe, definía los rasgos del arte español hasta Velázquez y Goya. Arquitectura, escultura, artes suntuarias y decorativas. Las diez conferencias pronunciadas poco después, en Montevideo, vinieron a ser un resumen de las anteriores.

Notables hallazgos

La curiosidad intelectual de Gómez–Moreno se extiende a todos los campos y su actividad en publicaciones sobre los más diversos temas es, en todo orden, incesante.

Algunos temas atraen particularmente la atención científica de D. Manuel y suponen notorias novedades acogidas con particular interés por el mundo científico. En 1922 brinda un estudio sobre las inscripciones ibéricas, e intenta su lectura mediante la primera interpretación y fijación de su alfabeto. Desde entonces, el alfabeto y la lengua de los primeros españoles constituyó para él un tema de esencial preocupación. Cuando en 1925 se brinda a Menéndez Pidal un homenaje nacional, con motiv de cumplirse los 25 años en su Cátedra, y se le ofrecen tres gruesos volúmenes con aportaciones de eruditos de España y de fuera, D. Manuel aporta un estudio que titula "Sobre los iberos y su lengua" donde resume sus aportaciones anteriores y brinda nuevos hallazgos y propuestas sobre etnología, filología y onomástica de los iberos y transcribe los plomos de Alcoy y Castellón y los relaciona con el bronce Ascoli. El tema de los iberos seguirá vivo en las preocupaciones de D. Manuel. En 1942 dedica su discurso de ingreso en la Academia Española a "Las lenguas primitivas", y, muchos años más tarde, en 1961 –ha cumplido ya los 90 años– publica, en la Revista de Archivo Bibliotecas y Museos, un importante trabajo que titula "La escritura bástulo–turdetana", en el que vuelve a reflexionar sobre la primitiva escritura hispánica, analizándo sus textos e inscripciones en comparación con los otros alfabetos ibéricos y con los fenicios y griego arcaico.

Asombra, en todo caso, la agilidad mental y la abierta atención de D. Manuel hacia los temas más variados de nuestro arte. Resulta imposible, ni es mi propósito, resumir aquí por muy breve manera que sea, la vasta producción de Gómez–Moreno que, por otra parte, está admirable, resumida en la ya citada bibliografía preparada por María Elena Gómez Moreno y Jesús Bermudez Pareja y publicada por la Academia de San Fernando en 1970 con motivo del Centenario de D. Manuel.

Por tomar un ejemplo, la escultura atrajo muy particularmente su atención y dedicó a su estudio obras que siguen siendo insuperables: Lorenzo Vázquez y el Renacimiento en Castilla, Alonso Cano, y la obra cumbre "Las Aguilas del Reinacimiento español" que incluye monografías sobre Bartolomé Ordoñez, Diego Siloee, Pedro Machuca y Alonso Berruguete, artistas muy de su predilección, sobre los que vuelve, con fervoroso entusiasmo, en una nueva publicación de 1964: "La gran época de la escultura española" en colaboración con su hija María Elena.

Don Manuel, hombre histórico

Desdeñaba D. Manuel la llamada vida social. Excepto su hogar, que fue siempre gustoso marco para su trabajo, rodeado de los suyos y visitado con frecuencia por amigos de su predilección, no era asíduo a más reuniones que las de trabajo, donde cambiar impresiones con sus iguales, las Academias sobre todo, a las que asistió siempre con una asiduidad ejemplar. Así como a las reuniones dominicales que se celebraban en el Instituto Valencia de D. Juan, con asistencia de muchos y distinguidos contertulios. El fino palacete de la calle de Fortuny albergó durante muchos años unas reuniones dominicales en las que muy escogidos representantes de los más variados saberes de arte, humanidades y arqueología, intercambiaban conocimientos y puntos de vista en un admirable espíritu de solidaridad científica ejemplar. Sería de desear que alguién, conocedor de los que fueron aquellas reuniones, nos diera un relato que sería un testimonio de buenos modos intelectuales y de generosa comunicación.

D. Manuel estuvo en el centro de los grandes sucesos científicos de su tiempo, y participó en los más significativos acontecimientos. En 1934, al producirse los graves sucesos en Asturias y la brutal voladura de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo, D. Manuel fue encargado de examinar sobre el terreno el alcance de los graves daños y se aplicó, con sus manos, a salvár los restos nobles de entre los escombros, recomponiendo la maltratada Arca Santa de las reliquias y otras obras dañadas. Esta solidaria identificación de D. Manuel con el tesoro artístico de su patria, le llevó a participar en no pocos salvamentos y restauraciones. Entre ellas San Pedro de la Nave, en colaboración con Ferrant, Santa María del Naranco y la Colegiata de Arbas, con su sobrino el arquitecto Luis Menéndez Pidal, la iglesia mozárabe de Bobastro con Cayetano de Mergelina, el yacimiento iberico de Azaila, con Cabré, y Santa Tecla, junto a Tuy, con el mismo Mergelina. Por no citar la constante colaboración en el cuidado y restauración de la Alhambra.

Esta generosa dedicación, y su reconocida autoridad, le hicieron estar presente en ocasiones excepcionales, como fueron el estudio de los restos del Rey Sancho IV en la catedral de Toledo, y los de Enrique IV en el monasterio de Guadalupe.

Don Manuel en las Letras de su tiempo

D. Manuel vivió, con plena particpación, en lo que Menéndez Pidal gustaba llamar el Medio Siglo de Oro de las Letras españolas –1880, 1930–, y tuvo relación amistosa con muchos de los hombre más representativos de aquel denso período de prosperidad intelectual: Unamuno, Tormo, Cajal, Menéndez Pidal, Giner de los Ríos, Cossío y Castillejo.

D. Manuel sorprendió siempre con sus hallazgos constantes. Lo tocó todo, y contribuyó en gran medida a la prosperidad de las Letras y de la investigación en aquellos años fecundos, a veces con notable sincronía con otros sucesos intelectuales notorios. En 1922 publica Gómez–Moreno, como se ha dicho, su revelador trabajo sobre "Epigrafía ibérica y el bronce de Alcoy" que abrió camino a la investigación en ese campo. Tres años después, en 1925, Menéndez Pidal publica sus "Orígenes del español" que, en tan gran medida, fueron reveladores para el estudio de los inicios de nuestra lengua.

Raro fue el campo en que no se señaló la actividad fecunda, y casi siempre genial, del gran hombre: El arte románico español, el arte árabe. Su originalidad, su aportación al arte islámico y su influencia en el cristiano; el Renacimiento, especialmente en Castilla, las ya citadas "Aguilas del Renacimiento", donde estudia con precisa lucidez entusiasta el arte de los escultores más representativos de ese período. En muchos terrenos se dejó sentir la actividad siempre lúcida de D. Manuel. En el campo de la historiografía, por ejemplo, son notables sus estudios sobre la "Historia silense", la "Crónica de los Reyes Católicos" de Andrés Bernalde, y la "Historia de la guerra de Granada" de Diego Hurtado de Mendoza.

No desdeñó tampoco D. Manuel el cultivo literario de lo que puede considerarse pura ficción. En 1928, en plena madurez, a punto de llegar a la sesentena, publica "La novela de España", que viene a ser un relato novelado de España desde la prehistoria hasta la muerte de Almanzor, en forma de cuadros autónomos con sus correspondientes "reversos eruditos". En 1953 –D. Manuel cumplió ya los 80 años– publica un curioso libro, escrito entre 1936 y 39, que vienen a ser sus reflexiones sobre la guerra de España. "La guía de la humanidad" constituye unas "meditaciones filosóficas y religiosas ante la crisis de nuestra guerra civil".

A medida que avanza en edad se acentua en D. Manuel un proceso reflexivo que, en varias ocasiones, lo expresa con la pluma. Así en 1958, cuando están a punto de cumplirse los 90 años de su vida, publica lo que

fue su discurso de contestación al de ingreso de Gonzalo Menéndez Pidal en la Real Academia de la Historia con el título "Adán y la Prehistoria" que viene a ser una reflexión sobre el origen del hombre, su evolución primitiva y los orígenes de la cultura.

Gustó D. Manuel a veces de evocar figuras que habían sido sus amigos. Así el Unamuno, a quien conoció y trató en Salamanca, los años de 1901 a 1903. Publicadas en el Boletín de la Cátedral Miguel de Unamuno que dirigía Manuel García Blanco, estás cartas dirigidas por D. Manuel a su padre se completan con las que por la misma época y en la misma Revista dirigió D. Manuel a su entonces novia Elena Rodríguez Bolivar. Son muy indicativas para conocer el acercamiento progresivo hacia Unamuno y el nacimiento de una amistad que fue duradera.

Don Manuel y la Vocación

D. Manuel, el sabio y el hombre. D. Manuel no fue solo un erudito. Fue un enamorado de lo mucho que cultivó. Tenía lo que se llama vocación y entusiasmo. Odiador de todo fárrago. Hombre esencial, y al mismo tiempo, vehemente en servir cuanto le apasionaba. A los 90 años, al celebrar la Academia de la Historia sus 90 años, declaraba:

> "Porque lo que yo he hecho, mucho, mucho, no me ha costado ningún trabajo... Esto no ha representado para mí más que la diversión de la vida. Lo demás ha sido jugar con la vida sin aspiraciones de nada".

D. Manuel recibió en vida algunos de los honores que sus grandes méritos merecieron. La Academia de Bellas Artes inscribió una lápida con su nombre en la Sala de los Zurbaranes. Fue aclamado Académico Benemérito, y la Academia le visitó corporativamente en su casa. En el Museo de la Academia figura una cabeza en bronce de Pérez Comendador y un retrato de Luis Mosquera donación con motivo de su ingreso en la Academia. A los 100 años la Academia de San Fernando celebró una sesión solemne en la que el discurso fundamental estuvo a cargo de Sánchez Cantón.

La huella científica de D. Manuel se dejó sentir en la larga lista de sus alumnos que fueron a su vez, investigadores y profesores notorios y que durante años dieron testimonio de la gloriosa herencia. Notemos entre ellos a Cabré,

Ferrandis, Camps, Mergelina, Navascues, Dominguez Bordona, Floriano, Camón, Sánchez Cantón, Lafuente Ferrari, García Bellido y Mata Carriazo.

Don Manuel. El hombre. El artista

D. Manuel fue sabio, y supo, también, ser artista de la palabra, palabra sobria y expresiva. Al cerrar su libro sobre "El arte románico español" declaraba: "Deseo sustraerme a lo que en mi tiempo se derrochaba: La literatura erudita".

Renovador en tantos campos, gustaba de ser independiente, y así, le agradaba repetir la frase de Cervantes: "No necesito que me digan los autores lo que yo me se sin ellos".

Para quienes le conocieron, será inolvidable la estampa física de D. Manuel: "Enérgico perfil árabe, mirada penetrante, andar resuelto, palabra galana y precisa, vastísimo saber, genial intuición".

Gómez–Moreno gozó de un vigor físico y mental inigualables. Pasados los 90 años, fiel a uno de los temas que fueron su preocupación constante, ofrecía una nueva aproximación a la primitiva escritura ibérica con su "Escritura bástulo–turdetana". En donde, de nuevo y con nueva información y datos, analizaba los textos, inscripciones, cerámicas y monedas y los comparaba con los restantes alfabetos, ibéricos, fenicio y griego arcaico.

Todavía años después, en 1963, cuando ya contaba 93 años, volvió sobre uno de sus temas predilectos para ocuparse de nuevo del escultor Diego Siloee, a cuyo estudio añadía variantes y nuevos documentos.

En estos años finales de su vida, D. Manuel nos asombra todavía con nuevas purebas de su actividad científica y de su lucidez mental. En 1966 –ha cumplido ya los 96 años– y sin embargo nos sorprende con un estudio importantísimo en el que resume reflexiones de muchos años. Durante sus viajes por tierras de Avila y Salamanca, en épocas muy diversas y a lo largo de muchos años, le habían llamado la atención unas pizarras grabadas con textos en cursiva. Se trataba de un grupo importantísimo –46 pizarras– de documentos paleográficos visigodos, ricos en informaciones históricas, diplomáticas y gramaticales, de un valor excepcional, por tratarse de ejemplares únicos de ese tiempo. Su lectura y estudio habían ocupado la vida del autor, desde su juventud hasta el momento mismo de su publicación.

D. Manuel, en su extenso laborar, no dejó de marcar sus preferencias. Es en los capítulos medievales cuando es más D. Manuel, y así puede decirse que no simpatizaba demasiado con El Escorial, que no se entusiasmaba con El Greco, que no le gustaba el Barroco, y que hacía ciertas reservas a Goya. Fiel a sus raices, para lo granadino guardó siempre D. Manuel sus amores, ternuras y dilecciones. Lo que Granada incorpora, merecía siempre sus atenciones. Se tratase de Siloee, burgalés, Machuca, toledano, Alonso Cano, manchego o Alonso Berruguete, palentino. Su paso por Granada dejando la huella de su arte les daba, para D. Manuel, patente de ciudadanía.

De Gómez–Moreno puede decirse, con entera justicia, que no fue solo un erudito. Fue un enamorado de lo mucho que cultivó. Tenía lo que se llama vocación y entusiasmo. Odiador de todo fárrago. Hombre esencial, y, al mismo tiempo vehemente en servir cuanto le apasionaba. Su curiosidad fue insaciable. Su arsenal de datos incalculable. Andariego y sufrido, recorrió los más diversos caminos de España en busca de las raíces mismas de su esencia. Así describe su visita a Santa María de Melque en tierras de Toledo (Iglesias mozárabes): "Tras 31 kilómetros de carretera hasta Gálvez, queda una hora larga de andadura por camino muerto, hasta llegar a la dehesa de Melque".

Renovó Gómez–Moreno la historia del arte español en capítulos enteros, y en las ideas para su interpretación. Inventó toda una terminología, de la que, en gran parte, vivimos.

Lafuente Ferrari (en la Revista de Archivos, a los 90 años y en "Insula", a su muerte), ha escrito las páginas más lúcidas sobre Gómez–Moreno. Se lamentaba de la muerte de D. Manuel, tan cercana a la de Menéndez Pidal, Azorín, Ortega, Marañón y Tormo y escribía: "Le ha tocado a mi generación el honroso y meláncólico deber de ir viendo desaparecer a sus maestros; el de despedirles en pura pérdida". Aquellos hombres ilustres a los que Góngora llamaba

> "émulos vividores de las peñas"

Transido de reverencia por el maestro Lafuente añadía:

> "Las obras, publicaciones y aportaciones con las que ha ensanchado nuestra idea de España, de su historia y de su arte. Uno de los maestros más geniales y sensibles que hemos conocido". Y en otra ocasión

añadía: "En Gómez–Moreno había la modestia, el puritanismo, la pasión por España, por la autenticidad y la verdad. Tenía un profundo desdén por las ambiciones sociales y gusto por la vida sencilla y limpia".

En este sentido había que evocar, en fin, el hogar de Gómez–Moreno. Una casa única. Lugar de trabajo incansable, donde Dña. Elena, la esposa admirable, gobernaba con tino, y animaba y dignificaba la tarea común con el piano manejado con inspirada destreza. Casa–museo cuyos tesoros, seleccionados con sabia mano –cuadros valiosos, esculturas, relieves, herrajes, platos moriscos– y que hoy, por generosa donación de sus hijas, y el estímulo de las fundaciones Rodríguez Acosta y Areces, forma el admirable Museo de Granada.

Un hombre excepcional

En D. Manuel todo fue excepcional. Así su entereza moral hasta el final. Ya pasados los 90 solía decir D. Manuel que *antes* había tenido algo de miedo a la muerte, pero que *ahora* sentía curiosidad.

D. Manuel tuvo siempre conciencia de su misión de transmitir sus saberes, de comunicar a los demás todo lo que su vida había tenido de experiencia continuada, de ciencia acumulada, de gozo por las cosas de su preferencia. Muy al final de su larga vida –a los 90 años– así lo confesaba ante la Academia de la Historia con palabras conmovedoras: "... confieso –decía– que el servir, que el enseñar, que el comunicar lo mío, que el transmitir algo de la vida mía es para mí un encanto"; y ciertamente, tuvo tanto que transmitir, porque fue tanta su laboriosidad entusiasta, su trabajo sin tregua. Un repaso atento a su bibliografía nos da la medida de la asombrosa variedad de sus saberes, del amplio y variado campo de temas que solicitaron su atención y su trabajo. Basta destacar un breve ramillete: "El bastón del Cardenal Cisneros. Antes centro de los Reyes Nazaries de Grananda". "La urna de Santo Domingo de Silos (esmalte español del siglo XII), "Oro en España (de la prehistoria al siglo XVI)", "Obras de Miguel Angel en España (el San Juanito de Ubeda)", "Las primeras Crónicas: El ciclo Alfonso III", "La cerámica primitiva ibérica", "Simón de Colonia en Valladolid", "Los restos de Enrique IV" y, entre otros, un tema bien granadino: "San Juan de Dios".

Asombra comprobar la inagotable agilidad de una larga vida dedicada al trabajo, la abierta curiosidad intelectual por todo lo que al pasado nacio-

nal concernía. No es fácil encontrar un caso semejante de genial intuición, de inagotable laborar, de abierta y variada disposición para penetrar en los más variados campos del saber.

Para terminar esta breve evocación de Gómez–Moreno no renuncia el autor de estas notas a referir algunas vivencias personales deparadas por el hecho de haber vivido durante años en su misma casa, piso por el medio. Su curiosidad, servida por una vitalidad admirable, no tuvo nunca límites. Cuando D. Manuel ha cumplido ya holgadamente los 80 años, tuvo vivo interés en ver de cerca las restauraciones que estábamos llevando a cabo en la Catedral vieja de Salamanca y que afectaban, de manera primordial, al gran Retablo de su Capilla Mayor y al fresco del Juicio Final que lo corona. Acompañábamos a D. Manuel su hija María Elena, tan fiel seguidora de su padre, y Enrique Lafuente Ferrari. D. Manuel viajaba feliz evocando aquellos sus primeros viajes a Salamanca, cuando redactaba, entre 1901 y 1903, el Catalogo monumental de aquella provincia. Mucho gozó D. Manuel en aquel reencuentro con la ciudad admirable, y mucho con verse de nuevo ante aquellas preciosas tablas que él contribuyó a identificar como obra del florentino Dellio Delli. Su emoción había superado la prudencia. La posibilidad de poder contemplar de cerca aquellas tablas que él había valorado e identificado medio siglo antes, le lanzó a trepar por los no demasiados confortables andamios, de manera que, en un santiamén, le vimos encaramado en lo más alto, tocándo emocionado con sus manos los cuadros y el remate de la cúpula.

D. Manuel fue siempre un hombre entusiasta, con abierta curiosidad a todo lo que a su país concernía, aunque no se tratase de cuestiones de su cultivo directo. Emociona recordarlo. En el otoño de 1952, ya tarde en la noche fresca –¿las diez?, ¿las once acaso?– regresaba a mi casa, que era la misma en la que vivía D. Manuel, y me disponía a franquear la puerta, cuando advertí que en un banco de piedra de los que jalonan el Paseo de La Castellana, dos personas sentadas conversaban animadamente. Se trataba de D. Ramón Menéndez Pidal y de D. Manuel Gómez–Moreno, que, de regreso de la sesión de la Academia, en espera de que llegase algún vecino provisto de lleve, y desdeñando la incomodidad y el fresco de la noche, apuraban una conversación científica en la que venían empeñados. Se trataba de una cuestión en la que D. Ramón tomaba por entonces partido, con cierto apasionamiento: el Valle de Duero no había quedado enteramente despoblado

en los primeros siglos de la Reconquista. A pesar de las invasiones, razzias y epidemias, siempre habría subsistido en esa región una población rural apegada al terreno. D. Ramón alegaba, entre otros argumentos, la existencia de una pequeña comunidad de monjas en tierras de Sepúlveda antes de la Conquista, y el hecho de que la palabra *repoblación* no denotaba instalación de gentes donde antes no las hubiera, sino concesión de estatuto jurídico fundacional, mediante la concesión de Fuero. D. Manuel optaba por la despoblación total a raiz de la invasión, compartiéndo la tesis de Sánchez Albornoz expuesta poco después, contra las tesis de Pidal, en un libro publicado en Buenos Aires sobre "Despoblación y repoblación en el Valle del Duero". En todo caso emociona hoy, al cabo del tiempo, evocar una escena que daba la medida de la calidad intelectual y humana de los dos ilustres personajes.

Sería ocasión aquí de hablar de la amistosa colaboración, de la solidaridad intelectual de los dos españoles excepcionales. Minucioso el uno, metódico y detallado. Genial el otro, intuitivo, rápido y penetrante. Dos temperamentos dispares, pero dos vidas paralelas –incluso en la longevidad– hermanadas en la misma fidelidad a España y a las raíces de su pasado.

Para D. Manuel todo giraba en torno a sus preocupaciones intelectuales, todo tenía sentido solo en función de su trabajo Permítaseme evocar aún otra experiencia personal y directa. Muy al final de su vida, con ocasión de visitarle por su Santo, se comentaban en familia las cuestiones de actualidad. Por aquellos días el Papa Pablo VI salía por vez primera del Vaticano para visitar Tierra Santa. D. Manuel trascendía aquel acontecimiento a su mundo de preocupaciones intelectuales preferentes. "Es menester, nos decía D. Manuel, con expresión bien granadina, que ahora que el Papa va al Oriente Medio se logre aclarar el misterio de esas cúpulas que tanto nos intrigan de la Torre del Gallo de Salamanca, de la Colegiata de Toro y de la Catedral de Zamora".

Con esta fidelidad a su ejemplar dedicación se comportó D. Manuel toda su larga vida.

Admirable D. Manuel. Cuando al final de sus días, muy disminuido ya en su vitalidad, se le visitaba para estimularle con palabras afectuosas, él solía, con un deje de tristeza, responder:

"Lo que falta es vida, no cabeza".

Fiel a sí mismo hasta el final.

EL MITO DUDOSO DE GRETA GARBO

Por

LUIS GARCÍA–BERLANGA MARTÍ

Antes que nada quiero señalar que mi admiración por Greta Garbo nunca rebasó lo que haya podido sentir por tantas otras actrices que han alimentado mis sueños, polarizado mis fantasmas, inspirado posibles poemas o incluso manipulado mi soledad. No obstante, he de reconocer que la Garbo ha sido, junto a Charlot, uno de los dos grandes mitos del cine. Ahora bien, si Chaplin es responsable único de su divinización, no creo que podamos asegurar lo mismo de la que hemos conocido siempre como LA DIVINA.

Lo innegable es que Greta Garbo ha sido la más clara encarnación del lujo de Hollywood, tal vez la mejor obra de arte humana manufacturada por el cine. Esta estatua de carne, mantenida por sus creadores en un eterno halo de bruma y misterio, ha conservado su enigma durante medio siglo y probablemente lo perpetúe tras su fallecimiento.

Dejando a un lado, pues, su contribución personal en belleza, talento, elegancia y singularidad para la construcción del mito, Greta es, en todo caso, la primera actriz que respondió satisfactoriamente a la aspiración de los magnates del cine de programar un nuevo producto que fascinase a los espectadores mucho mas allá de la pantalla. En los años treinta, este producto, bautizado con el nombre de "vamp", que significa mujer fatal y es naturalmente abreviatura de vampiro, vendría a sustituir a las heroínas jóvenes y sencillas y valerosas que luchaban contra todo tipo de adversidades en aventuras sin trascendencia. Mary Pickford, la llamada "novia del mundo" era su arquetipo y durante años, junto a Douglas Fairbanks, había hecho prosperar los dividendos de los productores.

Pero un viento trágico que soplaba de Elsinor amenazaba con devastar todas las historias de buenos chicos que identificaban a las películas americanas. El cine nórdico, principalmente el danés y el sueco, lanzaba unas obras osadas donde en medio de unos cataclismos extravagantes surgía un ser nuevo,

de tez pálida y ojos profundos; la mujer fatal, resurrección cinematográfica de las heroínas malditas de los folletones románticos, y llegada vía Italia a través de una estrella llamada Francesca Bertini, a la patria de Hamlet.

Estas mujeres fatales que se caracterizaban por su falta de inocencia y sobre todo por no sentir mucha consideración por los sufrimientos que inflingían a sus partenaires, adquirieron un renombre rápido. Así Alla Nazimova, Asta Nielsen, Pola Negri, lanzadas por directores nórdicos que, curiosamente, eran también sus amantes, llegaron pronto a inquietar a la industria americana del cine, que decidió crear sus propias "vamps" o, en todo caso, importarlas.

Se intentó un primer lanzamiento con una modesta actriz americana llamada Teodosia Foodman, a la que bautizaron con el nombre artístico de Theda Bara, que resultaba ser un anagrama de "Arab Death" o muerte árabe, y le inventaron una madre nacida en el desierto del Sahara y un padre francés oficial de la Legión Extranjera.

Pero mientras los cerebros publicitarios de Hollywood fracasaban en estos lanzamientos de estrellas que no llegaban a seducir al público, una muchacha de Estocolmo, Greta Gustafson, que se dedicaba a darle a la brocha y al jabón en una barbería (es curioso que otra gran belleza del cine, Ursula Andress, también empezó afeitando a los hombres), recibía una oferta para presentar modelos de sombreros en unos grandes almacenes y rodar una pequeña película publicitaria. Así la descubrió Mauritz Stiller, un hombre que unía a su talento como director de cine una exquisitez estética y un sofisticado refinamiento en su vida privada.

Esa muchacha que las fotos de la época muestran como una belleza sonriente de pelo rizado y fresca mirada, será la figura que dio pie a Stiller para desarrollar sus dotes de Pigmalion. Cuando al director, gracias a su éxito internacional con "La leyenda de Gosta Berling", le ofrecen un sabroso contrato en Hollywood, pone como condición que se contrate también a la Garbo.

Cuando llegan a Hollywood, Greta, muy tímida, se muestra retraída y asustadiza. Los estudios le hacen una prueba que resulta un fracaso. Su abatimiento es completo y empieza a repetir la frase que más tarde se haría popular y que retrata parte de su carácter: "Quiero estar sola, creo que me voy a ir a casa".

Stiller, enamorado y obstinado, no renuncia a la promoción de la actriz, y convence al joven productor Irving Thalberg para rodar una nueva prue-

ba, esta vez dirigida por él. Como actor, para dar la réplica a la actriz, escoge entre varios desconocidos a uno llamado Gary Cooper. Cuando se le proyecta la escena entre ambos al gran patrón Louis B. Mayer, éste se queda dormido, pero Thalberg le convence para darle un papel a Greta en "El Torrente" basada en la novela de Blasco Ibáñez.

Después vinieron una serie de películas mudas sin demasiado éxito hasta el encuentro con John Gilbert en "El demonio y la carne".

La nueva pareja conmociona a Hollywood y al mundo, rodando lo que se llamó la escena amorosa más larga jamás filmada. La química entre los dos se produce lo mismo en la pantalla que fuera de ella, al enamorarse en la vida real. Son los inicios del mito "Garbo". Gilbert, el más seductor y libertino de los ídolos de la época, se encarga de proteger a la actriz, mientras Stiller, fracasado en sus películas americanas, abandona discretamente y regresa a su país.

La llegada del sonoro aterroriza por igual a los estudios y a la actriz, pero de nuevo Thalberg se arriesga y lanza una campaña publicitaria con dos simples palabras: "Garbo habla". La película es "Anna Christie" sobre el drama de O'Neill, y desde la frase de su aparición en escena, "dame un whisky con giger–ale y no seas tacaño amiguito", la actriz consigue el clamor del público, que le lanza al estrellato definitivo mientras, por el contrario, la carrera de Gilbert se hunde en abismos de alcohol y falta de acoplamiento con el cine sonoro.

La Garbo decía que todas las películas que había hecho eran horribles salvo "Ninotchka", y yo comparto su opinión. Por cierto que esta película se lanzó con un nuevo slogan: "Garbo ríe", ya que hasta ese momento Greta había hecho la competencia a Buster Keaton en cuanto a la seriedad impenetrable de su rostro.

De las demás películas nos quedan momentos fascinantes como el plano final de "La reina Cristina de Suecia" que la muestra en la proa del barco que le aleja del amado y la cámara se acerca hasta un primer plano de su rostro en el que se cristaliza toda la fuerza del amor a través de su inmóvil mirada; la ocasión que le permite "Gran Hotel" para colocar con altivez su famosa frase "quiero estar sola"; algunas toses de "Margarita Gautier" y su espléndido recorrido hacia la muerte en el andén de las despedidas de "Anna Karenina".

Respecto a su retirada existen diferentes versiones, desde un escándalo relacionado con su vida privada que había derivado hacia inclinaciones lés-

bicas a un hundimiento de las recaudaciones de sus últimas películas, y también, cómo no, de su hermosa decisión de devolver el dinero de su contrato para no morir de esa terrible enfermedad llamada Hollywood, que comienza con síntomas de gloria y acaba con secuelas de decadencia y fracaso. Greta debió gozar con su pequeña venganza hacia las ironías del mundillo del cine con ese anonimato elegido que hacía realidad su frase "quiero estar sola, quiero irme a casa".

En ese exilio interior, apenas dejó rendijas para la especulación o el rumor, mostrándose sólo esporádicamente al mundo en sus paseos por Nueva York cobijada por un enorme sombrero y gafas negras, mientras permitía que a su alrededor se tejiera la leyenda.

Resumiendo, ¿fue la Garbo esa diosa fría y distante a la que se rendía culto en todas las latitudes? ¿Su inaccesibilidad era realmente fruto de su grandeza de espíritu, que magnificaba como templos de soledad y silencio sus recintos íntimos? No sabemos si su mirada fría, su inmovilidad marmórea, su identidad de esfinge se debían a una capacidad creativa admirable o eran simplemente el recurso que los cineastas llamamos efecto Pudovkin que consiste en que si unimos la inexpresiva cara de un actor a dos planos distintos, uno de una mesa repleta de sabrosos manjares, otro el de un niño muerto en su féretro, el espectador, gracias a la sugestión del montaje, verá dos expresiones diferentes, la de la gula y la del dolor. ¿Era real, pues, el potencial de seducción y encantamiento de la Garbo, o era producto de la magia del cine? El apasionado romance con Gilbert, ¿fue cierto demostrando que la divina podía alcanzar la cósmica carnalidad del sexo? ¿Su voz era tan profunda y envolvente como la oíamos en la pantalla?

Hay quien rebate su leyenda diciendo que Greta era simplemente una pobre, tímida, torpe y desgarbada mala actriz que respondió sin embargo de forma excepcional a todos los requisitos, pruebas físicas, químicas, tests y retratos robots que eran necesarios para diseñar la mercancía mejor manufacturada del "Star Sistem". Por ello dejó de ser la muchacha sueca a la que le divertían los amigos y jugar al tenis y fue transformada en un producto más del mercado del ocio. De esta forma no existiría un centímetro de su cuerpo, ni un soplo de su espíritu, ni un recuerdo de su vida que no pudiese ser lanzado como mercancía de la seducción.

Estudiando sus películas yo apostaría por la leyenda del mito prefabricado. De esta interpretación Greta quedaría pues como una pieza más en la

cadena de fabricación de esa "vamp" que necesitó lanzar la industria de Hollywood para no ser desbordada por la imaginación europea. Pero, aun aceptando esta versión, me resisto a creer que aquella adolescente de Estocolmo, desbordante de alegría, belleza y sensualidad, se sometiese a la máquina que, supuestamente, le convertía en un ser inaccesible sin haber hecho antes un guiño cómplice a aquel Mauritz Stiller con quien había aprendido la elegancia de la vida.

En último término, de Greta Garbo nos queda su misterio eterno, que nos dejará el resto de nuestras vidas sabiendo bien poco de la suya, dejando sólo pie a la fabulación de lo mitológico, y a mí en particular, con la pregunta de si aquella dama que nos intrigaba cuando nos cruzábamos con ella en el Parador donde nos hospedábamos mientras se rodaba "La vaquilla" en Sos del Rey Católico, era realmente Greta, como afirmaban el director y el personal del Hotel. Supongo que si gran parte del hechizo del cine reside en lo extraordinario desconocido, esa Greta Garbo del cruce en los pasillos del Parador ocupaba su merecido lugar en la mitología del enigma. Por si acaso, todo el equipo de la película dedicamos un día el rodaje de una escena a aquella sonriente viejecita que sí llevaba gafas negras pero no tenía los pies grandes.

RELATO EN PAREADOS, MACARRÓNICOS DODECASÍLABOS Y ALEJANDRINOS DE UNA RECEPCIÓN ACADÉMICA COMPUESTO POR UN MIEMBRO DE LA CORPORACIÓN

Joaquín Calvo–Sotelo, de la Real Academia Española, es un modelo de vitalidad, de juventud y de gracia. En la Mesa del Instituto de España no falta nunca un comentario con gracejo.

Los famosos pareados de Joaquín fueron publicados el día 29 de abril en ABC. Puesto que en el periódico aparecieron como prisioneros, nos es muy grato reproducirlos ahora con ayuda del dibujo de otro académico de la Española: Antonio Mingote.

Federico Sopeña

LUMBRA, FIJA Y DA ESPLENDOR
DISCURSO

¡Ay cuánto revuelo, ay, cuánto revuelo!
¡Din, din, din, don! ¡Campanas al vuelo!
En esta festiva tarde de Domingo
La Real Academia va a poner el mingo.
Roja es, sí, la fecha en la que, el calen-
[dario,
Celebra la entrada del recipiendario.
La esposa amantísima tuvo buen cuidado
De que fuese guapo, limpio y cepillado,
Y el mismo portero, que es algo leído,
Al verle tan majo le hizo un cumplido.
Hubo una vecina que, del ventanal,
Esperó hasta verle salir del portal.
Ya baja del coche, sube la escalera,
Mira de reojo si está la bandera
Y aprieta en la mano, reverencialmente
Los doscientos folios que leerá a la gente.
Una turbamulta invade el umbral,
Entre todos se abre paso el inmortal.
Previendo los gajes, el Ayuntamiento,
Con dos guardias cubre tan solemne
[evento.
Poco a poco llegan, rituales, los fraques:
Cuellos saltarines, como triquitraques,
Las duras poleas de hueso sostienen,
Los sombríos fraques ya vienen, ya
[vienen.
Los vellos asoman entre las junturas,
Los botones suplen las botonaduras:
Sobre las camisas las medallas van
Salpicando a ritmo su extraño cancán.
Ya no son camisas bien almidonadas,
Nos contentaremos si están bien plan-
[chadas.
El negro chaleco es como un tizón:
Si no la leontina, se ve el cinturón.
¡Ay, y cómo pesan esas etiquetas!
¡Corbatas y cintas, gemelos, puñetas...!
¿Qué es lo que se hace con esos faldones
Para despegarlos de los pantalones?
Sus élitros bailan igual que un badajo.
¿Dónde nos sentamos? ¿Encima o de-
[bajo?
Son unos segundos de cogitación,
Hasta que tomamos nuestra decisión.
Al fin, ya resuelto tan arduo problema,
Serenos prestamos atención al tema.
Ahora se levanta nuestro Director
Y el acto comienza como es de rigor.
¡Ya viene el cortejo, ya viene el cortejo!
La seda nos manda, desde el frac, reflejo.
Tres informes bultos de mi estrado oteo.
¿De quién serán, cielos, los bultos que
[veo?
Son, ay, qué torpeza, no advertirlo antes,
El recipiendario y sus oficiantes.
Nadie lleva el paso con mayor desmaña
Que el trío que forma tan breve compaña.
Alguno resbala, se sale de fila
Y hacia la derecha o la izquierda oscila,
Este que tropieza y que cegado escora,
Casi se nos sienta sobre una señora.
Uno pisa al otro, éste se despista,
Como don Beltrane, el protagonista,
En la polvareda se queda perdido
Hasta que, si hay suerte, recobra el sen-
[tido.
Al estrado llega, por fin el terceto,
Completo unas veces, otras incompleto.
Buscan los padrinos donde acomodarse,
A veces no encuentran en donde sentarse.
Se le ha señalado y accede a su puesto,
El misacantano con su manifiesto.
Y ahora examinemos –la tarde es de gala

El aire que tiene la espléndida sala.

— • —

Forman el senado gentes muy dispares:
Amigos del electo son varios centenares.
Los hay desde la infancia, los que re-
[cuerdan qué
"Siempre dije que eras un tío y acerté";
Amigos de Instituto o de Universidad
Que ahora viven perdidos en la inmensa
[ciudad;
Algún profesor viejo que evoca con ter-
[nura
Al más brillante alumno de aquella
[asignatura;
Compañeros del curso o de la burocra-
[cia;
Aquel que fue meapilas y se pasó a la
[acracia,
o aquel que se leía a diario el Frailazo
y cambió su anarquía por mor de un
[braguetazo.
Amigos nunca vistos desde hace mu-
[chos años,
Amigos de los naipes, de mujeres, de
[apaños
Que sienten o que fingen una honda
[emoción
Y han de estrujarle a abrazos al fin de la
[sesión.
Amigos variopintos, de apellidos obs-
[curos,
Que sólo el recordarlos le cuesta mil
[apuros;
Quizás algún Ministro, si es de la situa-
[ción,
Aunque vienen muy pocos Ministros al
[salón.
El auditorio medio es de una gran pres-
[tancia,
(De algún barbudo aislado sufre la di-
[sonancia)
Pero hay gente vistosa. Y hay también
[un sombrero:
–No importa el més que sea: Abril, Ma-
[yo o Febrero–
Que una dama se ha puesto y que el sa-
[lón decora
Con su parafernalia de pájaros y flora,
Sombrero victorioso, de la era victoriana
De alguna espectadora, ya añosa y pro-
[vinciana
Con el que quiso el golpe dar en la ca-
[pital
Y bajo cuyas alas nos observa triunfal.
En tanto el sombrerito, risitas y rumores
Provoca a las señoras y a los graves se-
[ñores.

— • —

Y el discurso empieza, cunde el sobre-
[salto.
No es que hable muy bajo ni que hable
[muy alto:
Es que no se entiende en aquel guirigay
De los altavoces, con el ruido que hay.
Tres golpes al micro y sanseacabó:
El misacantano canta su rondó.
No habrá quien evite que nuestro hombre
[empiece
Diciendo que nada de aquello merece;
Que él es un pardillo, un pobrete, un cui-
[tado,
Que al elegirlo se han equivocado
Y que desde el día de su comunión
Jamás ha sentido mayor conmoción.
Pensamos rendidos –¡Qué modesto es!–
Aunque sospechemos que es todo al re-
[vés.
Pagado el tributo de la cortesía

La hora ha sonado para la homilía.
La loa al finado no hay quién se la salte:
Todas sus virtudes, lógico es que exalte.
(Muy discreto oculta la satisfacción
Con que supo un día de su defunción.)
Una inquietud roe y asalta a la audien-
[cia:
Es el que le abrume con su competencia
Y que desembuche su discurso entero.
Más o menos se hace cálculo somero:
La cosa es muy clara y, si no nos remedia
Dios tan gran peligro, a las diez y media
Aún irán a vuelta griegos y latinos,
Los del veintisiete, versos gongorinos,
Del noventa y ocho la generación:
El "delirium tremens" de la erudición.
No es así: se aplaude al ya consagrado
Y el hombre saluda feliz y halagado.
El que le contesta –faena de aliño–
Lo hace brevemente pero con cariño.
Y el resto... Pues, bueno, es lo habitual:
Cumplir puntualmente con el ritual.
Bazar de medallas. "Ocupe su asiento",
Pero a levantarse sin perder momento.
Y una enorme masa irrumpe al estrado
A rendir sus plácemes al agasajado.
Tomado al asalto por la concurrencia
Nadie daría un duro por su subsistencia.
Con tales extremos la blanca pechera
No es ya ni la sombra de lo que antes
[fuera.
Al traste se han ido la corbata, el cuello
Y hasta el engomado cuido del cabello.
Todo son protestas de asombro y lealtad.
–¡Jesus, que elocuencia, que barbari-
[dad!–
Al que ha contestado, a ese entrometido,
Nadie le dirige el menor cumplido
Y discretamente piensa en la manera
De escapar buscando la puerta trasera.
Bien: la ceremonia ya toca a su fin:
Pues que el Rey ha muerto, que viva el
[Delfín.
Más, ay, confesemos que no fue sencilla
la ardua tarea de cubrir la silla.
La silla tenía diversos galanes,
Unos Arzobispos, otros sacristanes,
Golosos de varios portes y sabores
Medianejos unos, otros superiores.
Por los aspirantes al generalato,
Fuimos elogiados sin ningún recato.
En nuestros despachos, ¡qué cosas se
[oyeron!
¡Qué cosas, Dios santo, cómo nos min-
[tieron!
Ponderaron versos, teatro, novela,
Rubén fuimos todos o Shakespeare o
[Cela.
Mas con sus elogios tan hábiles fueron
Que a darles el voto nos comprometie-
[ron
Hasta que la urna descubrió el pastel:
No salió elegido ni éste ni aquél.
Sí, en cambio, un tercero, como consta
[en acta:
Tras el escrutinio la cuenta fue exacta.
Y así, más o menos, suelen ir las cosas
Desde los que fueron de vino y de rosas
Tiempos, ya lejanos, de Felipe Quinto,
Sagrado patrono de nuestro recinto
Que goce la gloria del Supremo Edén:
Por él aquí estamos para siempre, amén.

JOAQUÍN CALVO–SOTELO

–EDUARDO TORRES PÉREZ–
"HISTORIA DE SU AMISTAD CON MANUEL DE FALLA Y MATHEU"

Por

JOSÉ MIGUEL BARBERÁ SOLER

Eduardo Torres. Reseña biográfica.

"La biografía de Torres se puede anotar en tres líneas. Nació en Albaida, provincia de Valencia, en 1872. En Valencia estudió la composición con Giner y Marcos. Acabada su carrera eclesiástica fue Maestro de Capilla de la Catedral de Tortosa, y desde 1910 de la Catedral de Sevilla, donde sustituyó a otro valenciano, el Mestro Ripollés".

(Nemesio Otaño: "Tesoro Sacro Musical", Madrid, Enero de 1935)

"Para Torres, Falla era el valor más alto de la música española. Le adoraba con extática admiración".

(Nemesio Otaño: Artículo citado)

	Pág.
1.- EL RETABLO DE MAESE PEDRO	3 – 6
2.- ORQUESTA BETICA DE CAMARA	6 – 10
3.- ERNESTO HALFFTER	10 – 16
4.- NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA	16 – 18
5.- JOAQUIN TURINA	18 – 20
6.- WANDA LANDOWSKA	21
7.- GRANADA	22 – 23
8.- EL CONCERTO	23
9.- AÑOS DE SILENCIO	24 – 26
10.- EL CONSERVATORIO	26 – 29
11.- FALLECIMIENTO	29 – 30
12.- LA PERSONALIDAD DE E. TORRES	31 – 34

–EL RETABLO DE MAESE PEDRO–

La amistad entre Torres y Falla, tiene su inicio en la Semana Santa sevillana de 1922, a donde don Manuel acompañado de un grupo de amigos (entre ellos Federico García Lorca y su hermano Francisco) había acudido desde Granada, asistiendo al tradicional concierto del "Miserere" de Eslava en la Catedral Metropolitana, interpretado por la orquesta y coros de la Capilla de Música, dirigidos por don Eduardo Torres. Don Manuel de Falla, una vez terminada la interpretación, felicita al Maestro de Capilla por su espléndida ejecución. Torres le presenta al excelente violonchelista granadino residente en Sevilla, Segismundo Romero. Desde aquel momento se entablará entre ellos una gran amistad que constituirá el germen de la Orquesta Bética de Cámara.

Falla quedó entusiasmado por la calidad de los músicos integrantes de la Capilla de Música, y ya entonces dejó entrever en su conversación la posibilidad de crear una orquesta de cámara que pudiera interpretar tanto el repertorio clásico como el moderno, y entre este último las obras de Falla, que lamentablemente casi nunca se ejecutaban en nuestro país.

Segismundo Romero viajó posteriormente varias veces a Granada; en uno de sus viajes, Falla le muestra al piano algunas de las partes de "El Retablo de Maese Pedro" que tenía comprometido para estrenar en París. En ellos madura la idea de realizar una audición previa en Sevilla; idea que empezará a tomar forma con el comienzo de 1923. Falla escribe a Romero a primeros de 1923. Torres se entusiasma con la idea ofreciéndose gustosamente a dirigir los ensayos preparatorios:

> "La carta de Vd. al amigo Segismundo Romero fué leída por mí en la Junta Directiva de la Filarmónica celebrada anoche, acordándose que quedara yo encargado de ponerme al habla con Vd. para todo lo referente a la audición de "El Retablo de Maese Pedro". Si Vd. cree que por las dificultades de la obra son necesarios estudios previos de preparación, estoy a su disposición para irlas trabajando con tiempo, a fin de que cuando Vd. venga a esta, encuentre el camino un poco desbrozado.

De todas maneras Vd. es aquí quien manda y nosotros obedecemos sus órdenes con muchísimo gusto para que quede satisfecho de Sevilla. Y en espera de sus órdenes, y en nombre de la Filarmónica, y en el mío propio, me reitero su afectísimo y devotísimo admirador".

(Torres-Falla, 11 de Enero de 1923)

Hay que pensar el gran impacto que produjo a Torres la lectura de "El Retablo", que no hizo más que aumentar su admiración por Falla:

> "*El Retablo de Maese Pedro* es la obra cumbre del gran Falla, en ella ha llegado a la completa depuración de su estilo, elevándolo al más alto grado de perfección personal. Huyendo de toda ornamentación vacía de sentido y de contrapuntos que sólo sirven para enmarañar lo que es diáfano y claro. *El Retablo de Maese Pedro* según la feliz expresión de Paul Beltrand, es un nuevo eslabón en la mística ascensión interior perseguida inflexiblemente por Falla, quien liberándose de las seducciones andaluzas se deja ganar por la austeridad de Castilla".
>
> (E. Torres, ABC-Sevilla. 2 de Junio de 1930)

No cabe duda de que Eduardo Torres ostentaba prácticamente desde su llegada a Sevilla en 1910, el título de Maestro indiscutible, por la entusiasta y ardua labor musical que desarrollaba, pues amén de las funciones propias de su cargo de Maestro de Capilla, era vocal y delegado para la confección de conciertos de la Sociedad Filarmónica, Presidente de la Sección de Música del Ateneo, Profesor de la Sociedad Económica de Amigos del País y del Hospital Real, Crítico en varios periódicos, etc. Por todo esto gozaba de general y unánime prestigio entre los sevillanos, que veían en él a una celebridad de la música española. "Por su carácter casi infantil, expansivo en la intimidad, y al propio tiempo tímido físicamente, aunque en su ideología parecía un revolucionario, tenía atractivos y cualidades de una simpatía irresistible" (N. Otaño: Artículo citado).

No es por tanto extraño que Falla quedara prendado de su personalidad y depositara en él toda su confianza:

> "Agradezco a Vd. muy de veras y me honra mucho su ofrecimiento para dirigir los estudios preparatorios. De este modo cuando yo vaya a Sevilla sólo tendré que ocuparme de la ejecución instrumental para la que creo serán suficientes unos cuatro ensayos, dos parciales y otros dos de conjunto".
>
> (Falla-Torres, 15 de Enero de 1923)

Comienza desde este momento un verdadero desvelo pro parte de Torres en la preparación de todo cuanto tenía que ver con la interpretación. Desvelo encaminado a conseguir un perfecto estado de las cosas para cuando Falla llegara el 19 de marzo.

El estreno, que tuvo lugar el 23 de marzo, fue todo un éxito, y Falla queda encantado del entusiasmo desbordante de todos los participantes, especialmente agradecido al Maestro Torres, que con gran generosidad no se hace él mismo acreedor de este agradecimiento:

> "No debe Vd. agradecer nada, pues bastante pagad estoy de que Vd. se acordara de mi insignificancia, y para mí es un motivo de legítimo orgullo el haber aportado un granito de arena al trabajo memorable de la primera audición de *El Retablo*. Yo soy quien debe estar y está agradecido".
>
> (Torres-Falla. 14 de Octubre de 1923)

Unos meses después la obra tendría un enorme éxito en París; Falla envía a Sevilla un programa con una cariñosa dedicatoria al Maestro Torres, que éste agradece "desde el fondo de su alma".

Aspecto muy propio del carácter de Eduardo Torres es su modestia, a veces exagerada, como tendremos ocasión de comprobar más adelante.

Muy poco solía ausentarse de Sevilla el Maestro Torres, sólo algún que otro esporádico viaje sobre todo en las fiestas patronales que en octubre se celebran cada año en su pueblo natal, la valenciana localidad de Albaida.

> "Yo no me muevo de Sevilla en todo el verano, y aquí mato el tiempo entretenido en mis cositas de órgano, que si nada dan, por lo menos sírvenme de íntima satisfacción".
>
> (Torres-Falla, 27 de Agosto de 1923)

Manuel de Falla había tenido la oportunidad de escuchar algunas de estas piezas durante su estancia en Sevilla, ofreciéndole Torres enviarle algunas a Granada:

> "¿Y las obras de Vd. que espero con tan vivo interés desde que las conocí en Sevilla y cuyo envío tuvo Vd. la bondad de ofrecerme? No olvido la emoción que me produjeron. La modestia de Vd. es tan grande como su mérito. Muchos quisieran para los días de fiesta hacer la música que Vd. hace".
>
> (Falla-Torres, 1923)

Claro Ejemplo de la modestia antes referida lo encontramos en la contestación que a ésta hace Torres:

"Aún no me han eviado los números de órgano que pedí a Madrid, cuando los reciba, se los mandaré, aunque con cierto miedo, pues a pesar de ser Vd. tan bueno para mí, demasiado sé que mis facultades son limitadísimas".

(Torres-Falla, 14 de Octubre de 1923)

Por estas fechas las obras organísticas de Torres gozaban, sobre todo en medios eclesiásticos, de reconocida fama. Un ejemplo de esto lo encontramos en un artículo de "Música Sacro–Hispana" fechado en 1918 por el organista norteamericano Sidney Durst, que destaca a Torres como el más importante compositor español contemporaneo de órgano, junto a Luis Urteaga y Jesús Guridi.

–ORQUESTA BETICA DE CAMARA–

Después de la interpretación de "El Retablo de Maese Pedro", en medios musicales sevillanos no se habla más que de la creación de una orquesta de cámara. Falla empieza a pensar en ello de forma muy seria. Sueña con subvenciones por parte de las diputaciones andaluzas... Como dice Manuel Orozco, "las diputaciones no subvencionaron nada y ésta (la Orquesta Bética) fue puro disparate financiero y un éxito artístico inigualable" (1).

Desde el primer momento, Falla piensa en don Eduardo para la dirección:

"La orquesta puede llegar a ser una cosa seria que muchos envidiarán. Muy contento también porque el Maestro don Eduardo Torres esté con Vds. dirigiéndolos. Esta es garantía del mayor valor".

(Falla-Romero, 14 de Octubre de 1923)

Este mismo día (14 de octubre) escribe Torres a Falla prometiéndole una gran honradez en la interpretación; "para ello tendré en cuenta cuanto *Weintgarner* dice en su obra: *Sobre el arte de dirigir"*.

Torres como director de orquesta debió ser sobre todo un trabajador meticuloso y exigente. Según la opinión de su amigo y paisano Eduardo López Chavarri:

"Era no sólo compositor meritísimo, sino un director perfecto. En otras ocasiones hubiera sido uno de los grandes directores de conciertos con que pudiera contar España"

(E. López Chavarri: "Las Provicias" 27-XII-1934)

La expresión "otras ocasiones" debe referirse a su condición de sacerdote.

La Orquesta Bética, nacida del impulso de Falla, estaba claro que iba a tener muy en cuenta, por encima de todo, el repertorio contemporáneo. El espíritu de Torres se identificaba plenamente con el de Falla. Torres conocía muy bien la música de Stravinsky, Ravel, Debussy, etc. Gracias a su iniciativa la orquesta interpretó obras no sólamente de éstos, sino de los más destacados músicos del momento, tanto extranjeros como españoles.

No obstante, el destino no tenía reservado el privilegio de la dirección de la Bética al Maestro Torres. Como muchos esperaban, y entre ellos Falla, el Arzobispo Indurain se lo prohíbe. Esta prohibición puede parecer lógica, fácil de comprender debido a las obligaciones de su cargo catedralicio.

Las relaciones de Torres con el Arzobispo siempre fueron tensas, por motivos no suficientemente conocidos ni documentados.

Falla, como hemos mencionado, ya entreveía esta posibilidad, pues el mismo Torres le había informado del parecer del Arzobispo:

> "¿Me dará permiso mi Prelado para dirigir?, Témome que dado su carácter atrabilario me haga una mala pasada, cosa que sentiría yo en el alma".
>
> (Torres-Falla, 14 de Octubre de 1923)

Falla empieza a pensar en un sustituto: Ernesto Halffter. A pesar de ello no pierde las esperanzas de que al final pueda Torres dirigir:

> "Lamento vivamente que no pueda dirigir la Orquesta Bética. Claro está que yo ya sabía el incomprensible parecer del Arzobispo sobre la cuestión, pero no perdía esperanzas en que, al menos en algunas ocasiones, se pudiera contar con la dirección del Maestro. Estas esperanzas no acabo de perderlas, y yo estoy dispuesto a escribir al Arzobispo (si ello es oportuno) con el fin de conseguir nuestro vivo deseo, Vds. también (una comisión de la orquesta) podría ir a verle..., en fin, hacer todo lo necesario. Felizmente contamos con Halffter que piensa en ello con gran entusiasmo".
>
> (Falla-Romero, 18 de Diciembre de 1923)

Diversos e incluso, algunas veces, graves avatares acompañaron los primeros meses de existencia de la recién creada Orquesta. Torres, aparte de

ocuparse de la dirección hasta la llegada de Halffter en mayo del año 1924, ostentaba la presidencia de la misma:

> "Hemos pasado muchos disgustos debidos ellos los más de las veces, más a causas exteriores, a los mismos componentes de la orquesta, que es preciso volver a la disciplina más rigurosa en todos los órdenes, sin que nadie tenga derecho a opinar ni en cuanto a cuestiones artísticas, ni de otro orden, sea el que fuese. / Segis con lo activo y trabajador que es, una verdadera alhaja, es triste que por sus arrebatos tomen muchas cosas una importancia desmedida".
>
> (Torres-Falla, 13 de Junio de 1924)

Pese a todos los problemas, en la primavera de 1924 se presenta la Orquesta Bética, y Falla escribe un cariñoso homenaje dedicado a los que lo han hecho posible:

> "Siento la más honda complacencia al dedicar un recuerdo a los directores de la Orquesta Bética, a su presidente don Eduardo Torres, maestro verdaderamente merecedor de este alto título, maestro y artísta que, con inteligencia y cariño tan grandes como lo es su modestia, ha organizado y dirigido esta orquesta desde su fundación, y a su colaborador Ernesto Halffter, en cuyas raras dotes y juvenil entusiasmo tantas y legítimas esperanzas pone nuestra nueva música nacional.
>
> Cumplo igualmente con un deber gratísimo al señalar la activa y eficaz intervención que en la labor orgañizadora de la Orquesta Bética ha tenido su secretario, el profesor solista de la misma, Don Segismundo Romero, y uno a este recuerdo el envío de mi más efusivo saludo a todos los demás compañeros que integran la Asociación".
>
> (Falla, Nota al Programa de Presentación de la Orquesta Bética, Granada, mayo de 1924)

Eduardo Torres nunca abandonaría la dirección de la Bética, pues la orquesta hubiera desaparecido, a no ser por la tenacidad y dedicación contínua que él aportó. Dejaba a Halffter la ejecución de los conciertos ya estudiados y trabajados. La modestia del Maestro queda clara con lo dicho; los honores siempre serían otros los que se los llevaran.

También realizó Torres el papel de árbitro en cuestiones políticas que surgieron, como en una gira que la orquesta hizo a finales de 1924, al leer

una crítica salida en un periódico de Alicante, en la que se dejan ver ciertas notas de antipatía; Torres pide remedio a Falla:

> "Creo, por lo que he notado en casi todas las reseñas, que tanto Salazar, como Halffter y Esplá, llevados sin duda del mejor deseo quieren convertir a la Bética en instrumento de batalla contra Arbós, Pérez Casas y sus amigos y adláteres, y esto si tiene ventajas, tiene también para mí mayores inconvenientes para el porvenir ¿No le parece a Vd. igual? Creo que cada cual debe seguir su camino y solamente defenderse en caso de agresión injustificada, pero sin dar motivo para que puedan sentirse molestos, ni que vean en nosotros motivos de lucha".

(Torres-Falla, 24 de Diciembre de 1924)

Los problemas de la Bética seguirán hasta límites que harán desistir a Torres continuar presidiendo la Orquesta. Para su sustitución en el cargo se piensa en el hasta entonces secretario Segismundo Romero:

> "Escuso asegurar a Vd. que me parece muy justa y muy simpática su nueva elección para la presidencia, y de no formar Vd. parte de la orquesta, nada tendría que decir, pero es el caso que para obtener en una corporación artística la debida e indispensable sumisión a la autoridad presidencial, esta autoridad no ha de ejercerla un individuo de la corporación, sino alguien ajeno a ella, o, de no serlo, de superior jerarquía dentro de ella, como es el caso de don Eduardo, (por cierto que su renuncia me ha extrañado mucho, después de lo que convenimos en Sevilla, y ello me hace suponer hasta qué punto tema don Eduardo que la actual situación moral de la Bética imposibilite toda eficaz dirección). Yo insisto, sin embargo, en que él sea el Presidente y Vd. el Secretario (en esto es Vd. insustituible) y que en el caso –lamentabilísimo– de que el Maestro se negase en absoluto a aceptar el cargo, busque él mismo la persona que pudiera ejercerlo fuera de la orquesta".

(Falla-Romero, 9 de Marzo de 1925)

Pese a las palabras de Falla, Romero es nombrado presidente, aunque lo hicieran de forma provisional.

Eduardo Torres, durante los meses que siguen, no escribe a Falla, y éste extrañado por su silencio comenta a Segismundo:

"Mis afectos a don Eduardo, aunque no se si se acordará de mí. Recuérdele Vd. que soy aquel del Retablo".

(Falla-Romero, 18 de Agosto de 1925)

Torres escribe, pasado un mes:

"Mi querido amigo y maestro. Perdóneme la tardanza en escribir a Vd. ni es olvido, ni mucho menos enfriamiento en el cariño que le profeso, y al igual que la admiración creciente de día en día que siento por Vd. hacen que su amistad sea para mí una, sino, la más legítima alegría de mi modesta vida artística. Conozco el trabajo que sobre Vd. pesa, y lo precario de su salud, y no quiero molestar su atención más que cuando sea indispensable. Además, estoy al corriente de su correspondencia con Segis, y *en buenas manos está el pandero,* para no dejarle tranquilo. Es mucho hombre el amigo Segis!".

(Torres-Falla, 26 de Septiembre de 1925)

A finales de 1925, don Luis Piazza es nombrado presidente de la Bética. Falla se alegra mucho de este nombramiento. Torres, aunque no ostente ningún cargo oficial dentro de la Orquesta, no dejará por esto de estar ligado a ella, interviniendo como director en los ensayos, o como delegado de la Sociedad Sevillana de Conciertos para la confección de programas.

–ERNESTO HALFFTER–

En los meses de marzo y abril del veinticuatro, Ernesto Halffter trabaja el repertorio que ha de dirigir a la Bética, con su maestro Manuel de Falla en Granada. Los béticos están contentos con la aceptación del cargo por parte de Halffter, aunque en el fondo, quizás les preocupara su excesiva juventud (19 años recién cumplidos). Confiaban plenamente en Falla, quién no regateaba elogios para con su discípulo predilecto:

"Está deseando hallarse entre Vds. y seguro estoy de que se harán buenísimos amigos, pues, además de su raro talento, es un muchacho lleno de bondad y entusiasmo".

(Falla-Romero, 3 de Mayo de 1924)

Aún aceptando de buen grado la dirección de Halffter, Torres no puede negar su desilusión, pues su gran deseo hubiera sido hacerse cargo de la orquesta:

> "Respecto a la dirección, estamos contentísimos con que Halffter acepte, pues con su juventud y entusiasmo, y con las grandes dotes que posée puede hacer grandes cosas. Mi gusto sería poder dirigir, para ya sabe Vd. a quien tengo de superior, y no quisiera tener un choque, de todas maneras ya veré de qué manera me las arreglo para que en mayo pueda actuar, aunque sólo sea en parte".
>
> (Torres-Falla, 5 de Febrero de 1924)

Más tarde aumenta su temor para con su superior:

> "El Sr. Halffter a quien saludará cariñosamente en mi nombre y en el de sus súbditos, dirigirá lo que guste, si pudiera hacerlo todo, excepto las obras de Vd. mucho mejor, pues yo me temo alguna salida en falso de mi superior jerárquico:".
>
> (Torres-Falla, 15 de Abril de 1924)

Son varios los que coinciden en afirmar que Falla se equivocó al mantener una especie de dualidad en la dirección de la Bética.

> "Tanto Halffter como yo deseamos vivamente que Vd. comparta con él la dirección de los próximos conciertos".
>
> (Falla-Torres, 2 de Mayo de 1924)

Ernesto Halffter era el director, pero residía en Madrid y sólo unos días antes de los conciertos aparecía por Sevilla. Torres era quien trabajaba y preparaba técnicamente las obras. Esto propició una constante diversidad de criterios entre ambos, que en algunos casos llegaron incluso a revestir cierta problemática. Ernesto Halffter se presenta en Sevilla el 6 de mayo, y se muestra "exhuberante, sin palabras por tanta música que decir, sabiéndolo todo por instinto" ("Historia de la Música Contemporanea Española", Federico Sopeña). Esta euforia de los primeros momentos refleja la juvenil ansia de triunfo y la seguridad en sí mismo. En el primer ensayo ya se dejan entrever los problemas que se suscitarían entre él y Torres:

> "Segis y el maestro Torres son dos tipos magníficos; el primero parece un demonio y no le deja a uno un momento tranquilo, habla más

que nuestro célebre compañero de viaje y miente más que él, entre otras cosas me dijo que Vd. se interesaba tanto por la orquesta que en cosa de mes y medio le escribió a él mas de *300* cartas por ser él el secretario! ¡asómbrese! en cambio la tranquilidad de Torres me divierte mucho! fueron ellos con algunos de la orquesta los que vinieron a buscarme a la estación. Ayer tuvimos el primer ensayo, primeramente tocaron la –*Sinfonía*– de Haydn dirigidos por Torres; en la orquesta hay elementos magníficos pero Torres los lleva muy sosamente, sin ningún matiz y sin ninguna gracia, ahora bien, yo no dije nada de esto. Después yo tuve que coger la batuta, que delante de la orquesta no es tan fácil como en su habitación de Vds. Al principio algo nervioso, pero enseguida creció mi entusiasmo y créame que después de algunas indicaciones parecía otra orquesta. Tocamos *Ma mere l'oye*. Yo tuve que cortar algunas cosillas en estilo andaluz, para hacerles creer algunas cosas de interpretación, la orquesta quedó encantada, el maestro Torres me dijo que si no llevaba el último tiempo un poquito deprisa, fuimos a su casa, lo vimos con el metrónomo y *el madrileño salió victorioso;* le dije nada menos que lo había estudiado con el *propio Ravel*. Realmente no se puede Vd. dar una idea de que distíntamente sonó ayer la orquesta. Todos los músicos me lo dijeron y el célebre Segis no hace más que abrazarme y decirme que con un capitán general como yo van al fin del mundo con la menor indicación que les haga. En resumen, todos tenemos grandes ilusiones y esperanzas de hacer mucho".

(Halffter-Falla, 7 de Mayo de 1924)

"Aquí estoy muy contento, el maestro Torres, el organista de la catedral, Segis el Magnífico, y toda la Orquesta Bética me quieren mucho y las horas de ensayo se pasan muy rápidas, sin ningún trabajo. Puede preguntar a todos ellos que opinan de mí y de mi dirección".

(Halffter-Falla, 9 de Mayo de 1924)

Pese a la desbordante euforia del joven director, no todos habían quedado boquiabiertos con las excelencias de su arte directorial. Eduardo Torres quizá fue herido un poco en su orgullo:

"Ernesto llegará a ser un buen director de orquesta, le falta aún mucha práctica, pero tiene temperamento y no se impresiona, lo cual es

una condición inapreciable, lo moderno le va mejor que lo clásico, pues la Sinfonía de Haydn no creo deba ser llevada así, yo la siento más serena, más tranquila, sin que los allegros se conviertan en vivaces, el andante tampoco creo deba acelerarse al cambiar a do mayor. Estas confidencias creo mi deber hacerlas a Vd. que tiene sobre él autoridad completa, pues aquí no quise decirle nada, aunque alguna observación me permití en la intimidad, creo que lo clásico deberá Vd. *metronomizárselo* para que no se deje llevar por su juvenil ardor".

(Torres-Falla, 13 de Junio de 1924)

Los problemas entre Torres y Halffter crecerán a raiz de una llamada de atención por parte de don Eduardo con respecto a la confección de unos programas:

"Respecto a los otros dos programas quisiera hablarle ya que he recibido una carta del Maestro Torres, en la que me dice que harán todo lo que les he pedido aunque para tocar las obras que indico *hay que decírselo al Maestro* (refiriendose a Vd.) *única autoridad para la confección de programas, lo que él nos mande se hará.* Parece ser que don Eduardo al decirme esto, ha querido darme una lección para que sepa el puesto que cada cual ocupa, esta advertencia la creo innecesaria pues no solamente me parece lo más natural sino que es un deber y una obligación mios, el seguir *estrictamente sus órdenes de Vd.,* sin la menor vacilación. Me duele mucho que Torres haya podido creer que he pretendido imponer mi voluntad, cuando únicamente he querido dar mi opinión con sus debidas razones".

(Halffter-Falla, 8 de Noviembre de 1924)

Los problemas entre ellos van aumentando, llegando a existir verdadera tirantez. Como ya hemos dicho, la culpa de todo esto viene dada por la diversidad de criterios existente entre ambos:

"Me permití opinar en contra de la opinión de Ernesto respecto a la Cuarta Sinfonía de Beethoven, pues habiendo sobra de obras clásicas no menos que desconocidas no creí prudente acudiéramos a las que todo el mundo se sabe de memoria aquí y en todos sitios".

(Torres-Falla, 26 de Septiembre de 1925)

Falla, enterado de estas discrepancias entre Halffter y Torres, que ya se habían incluso hecho extensibles a los demás miembros de la orquesta, escribe a Segismundo Romero:

> "Confieso que estoy más que cansado de los dimes y diretes en que están Vds. desde hace tiempo. Así se lo diré también a Ernesto, con el proposito firme de no volverme a mezclar en estos asuntos".

(Falla-Romero, 10 de Noviembre de 1925)

Poco iba a conseguir Falla con esta intervención, pues la tirantez seguirá presente en el ánimo de Halffter y Torres:

> "Los programas resultaron preciosos, no sé si Segis le diría lo que tuve que pasar hasta hacerlos definitivos. Torres me enviaba cada día un programa distinto al hotel y por último tuve que decirle que de este modo no se podía hacer ninguna labor seria y me decidí hacer los programas que yo creía debían hacerse sin consultar con él. La Orquesta Bética está admirable, y sería una lástima que por estas pequeñeces se viniese todo el trabajo abajo. En fin, no quiero enfadar a Vd. con estas cosas, lo que haré es ir a verle tan pronto pueda para hablarle, para decirle la verdad de todo para que Vd. juzgue y dé la razón a quién se la merece, pero quiero advertirle que lo único que se proyecta por parte de un par de señores en Sevilla, es deshacer la Bética, para hacer la Sinfónica Sevillana, imitando a la gran orquesta corriente, a mí mismo me han ofrecido la dirección y yo, si Vd. me permite consultar con Vd. y haré unicamente lo que Vd. mande. Dios me permita verle muy pronto para resolver estos problemas".

(Halffter-Falla, 14 de Diciembre de 1925)

Sobre la creación de la Sinfónica Sevillana, la respuesta de Falla es lógica:

> "Nada me han dicho de eso de la Sinfónica Sevillana, a que Vd. se refiere en una de sus cartas. Sería un tremendo disparate...y casi un suicidio!!".

(Falla-Halffter, 16 de Marzo de 1926)

Falla, por fin toma cartas en el asunto de la tirantez de relaciones entre Halffter y Torres, anteponiendo siempre el bien de la orquesta. En la carta

siguiente aconseja a su discípulo pase más tiempo en Sevilla, ya que cada vez hacía más largos sus periodos madrileños:

> "¿No puede hacer un mayor esfuerzo?, ¿No le sería a Vd. posible pasar en Sevilla una parte del año, como era su propósito? También desearía que de una vez para siempre terminara esa tirantez de relación entre Vd. y don Eduardo. Creo indispensable la mayor cordialidad entre cuantos nos interesa el porvenir de la orquesta. No olvide Vd. además que sin la labor de don Eduardo la orquesta no existiría. Sólo el trabajo constante puede formar la buena calidad de una orquesta".

(Falla-Halffter, 16 de Marzo de 1926)

En los meses que siguen a marzo de 1926 se creará una crisis, protagonista de la cual será Ernesto Halffter. Esta crisis se deberá principalmente a las continuas demandas de dinero pro su parte, a esto se unirá la divergencia de criterios ya vista con Torres y la aparición de competencias con otras orquestas. Estos problemas vinieron a unirse con la ya tan traída falta de subenciones estatales.

Todas estas circunstancias impulsan a Falla a pedir a Ernesto "con dolorido ánimo" que deje la orquesta durante algún tiempo, respondiendo éste que no quiere separarse de ellos y que todo se arreglará.

Por estas fechas a este se viene a unir un nuevo percance con Eduardo Torres:

> "Halffter se me queja amargamente de don Eduardo: parece ser que sobre lo que Vd. ya conoce, le ha dado un palo (esas son sus palabras) con ocasión del estreno de los Bocetos. En fin..., el cuento de nunca acabar, y en esto no hay duda de que Ernesto lleva razón, como ya convinimos en ésta al tratar éste lamentable asunto".

(Falla-Romero, 16 de Mayo de 1926)

Falla aprovecha una carta sobre asuntos béticos para hablarle sobre un delicado tema a don Eduardo, a proposito de una crítica de un concierto de la Bética vertida por Torres:

> "¿Me permitiría Vd. don Eduardo que con todo afecto le pregunte la causa de ciertas reiteradas manifestaciones de Vd. en la Prensa, refe-

rentes a Ernesto Halffter? Perdone Vd. la indiscreción de mi pregunta en gracia de la buenísima intención con que me decido a hacérsela".

(Falla-Torres, 15 de Julio de 1926)

La contestación no se hace esperar:

"Don Manuel: en septiembre del año pasado y con motivo de artículos de tendencia heterodoxa publicados en el *Noticiero,* dejé de pertenecer a su redacción: con ello queda contestada su pregunta que, como nada que provenga de Vd. puede molestarme en lo más mínimo. Ahora bien, el crítico que se metió con Ernesto, como los otros, no dejaron de tener su razón, pues porque uno o dos músicos de la Bética le dijeran a Ernesto en pleno concierto al ejecutar el *Idilio de Sigfrido,* que lo aligerase, no era causa suficiente para que él convirtiera dicha obra en algo informe y desconocido, más parecía un allegro festivo que lo que pensó el autor. Soy muy riguroso en mis cosas y al acabar la parte, delante de Segis y otro más que no recuerdo, le afeé su proceder, disculpándose con lo anteriormente dicho. El mismo redactor musical se metió luego con Turina y ahora con Fleta de manera inconsiderada".

(Torres-Falla, 19 de Julio de 1926)

Gracias a la mediación e insistencia de Falla, estos problemas existentes entre Torres y Halffter se calmaron. Don Eduardo prosiguió su labor preparatoria de la orquesta:

"Ernesto anuncia su venida para el día 2 del próximo diciembre: tendrán tiempo suficiente para ensayar, ya que nosotros hace dos meses que lo hacemos cuatro días por semana, y las obras están ya sabidas".

(Torres-Falla, 30 de Noviembre de 1926)

Aunque en cierto modo la tirantez se suavizó, distanciamiento siempre existió:

"Me dijo Torres que además de los conciertos, que también íbamos a impresionar varios discos con la casa Real a base de sus obras de Vd. ¿Está Vd. informado de esto? Torres me dijo que ya le habían pedido a Vd. venir a Sevilla para dirigir el *Retablo* y *el Concerto* –como aparte de sus obras se impresionaría alguna otra cosa, mucho me gustaría po-

der hacer algún número del Ballet por ejemplo, pero Vd. comprenderá que yo no he querido decir nada en este sentido a don Eduardo y es posible que a ellos espontáneamente no se les ocurra; por consiguiente si a Vd. le parece bien podría hacer alguna indicación a Segis cuando le escriba".

(Halffter-Falla, 28 de Septiembre de 1929)

Hay que decir que en estos años la opinión del Maestro Torres respecto a Halffter (quizá algo influido por su cariño a la Bética y a Falla) había cambiado. Una muestra la encontramos en el siguiente artículo:

"Si la Orquesta Bética de Cámara no ostentara otro mérito que, el de haber hecho en ella sus primeros pasos de dirección Manuel de Falla y Ernesto Halffter, esto sólo bastaría para su celebridad. La gloria de la Orquesta Filarmónica de Berlín va unida a la de sus directores Nikistch y Bruno Walter, como la de Amsterdam y Nueva York a Mendelberg y Damrosh, la Bética de Cámara puede enorgullecerse de que unidos a ella van los nombres de las dos primeras figuras del arte español contemporaneo: Falla y Halffter.

Si en sus primeras actuaciones pudimos dudar de las dotes de Halffter para poder dominar y encauzar una masa orquestal haciéndola ductil y maleable, podemos indicar que la Bética cuenta con un director de cuerpo entero cuajado ya, y llamado a continuar la tradición de los grandes directores. No es a la manera de Weintgarner un olímpico enamorado de la concepción en bloque que sacrifica a la línea general el detalle preciosista, ni tampoco un seguidor a ojos cerrados de Koussewitzky, el revolucionario de la dirección orquestal, que nos presenta las obras de manera tan propia que parecen otras bien diferentes. Halffter siente la obra y la hace expresar seriamente sin detalles que la desfiguren pero sin perder tampoco nada de lo que le es esencial".

(E. Torres: ABC-Sevilla, 31 de Octubre de 1929)

Un día antes de escribir este artículo, también se había expresado en elogiosos términos con respecto a Halffter, esta vez en su faceta de compositor, al realizar la crítica de "Sonatina":

"No vamos a descubrir a Ernesto Halffter, el joven director de la Orquesta Bética de Cámara, y discípulo predilecto del gran Manuel de Falla quién, con certero instinto, vislumbró las inmensas cualidades musicales de Halffter adolescente. Su recia personalidad váse agrandando día por día, y a partir del estreno de su *Sinfonietta* su nombre es ya popular en todos los países que rinden culto al arte musical. Limpieza, concisión, elegancia suma, tanto en las ideas melódicas como en el ropaje armónico e instrumental.

Posée Halffter un dominio absoluto del –metier– y juega como le place con los ritmos, con las armonías, con los entrelazamientos de lineas melódicas, con los timbres orquestales, siempre claros y temperamentales, sin rebuscamientos ni premiosidades, sencilla y naturalmente.

Necesítase, para comprender bien esta obra, de la acción escénica correspondiente, sobre todo en el segundo y sexto números, a quienes falta la mímica que detalla la linea orquestal. El *Rigodón, Zarabanda, Fandango* y *Giga,* nuevos para nosotros, causárannos impresión profunda, pues vimos allí algo definitivo, por todos conceptos. En la nueva generación musical española, es, sin duda alguna, Halffter la figura más preeminente. Sin embargo, entre cuanto conocemos del joven maestro, nuestras preferencias se inclinan hacia la *Sinfonietta* cuyos primero y segundo tiempos creemos lo más definitivo que se ha escrito en este genero en los últimos años".

(E. Torres: ABC-Sevilla, 30 de Octubre de 1929)

–NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA–

En el repertorio de la Orquesta Bética de Cámara se encontraban las obras de Falla que por sus características instrumentales se podían adaptar a su plantilla: "El Retablo de Maese Pedro", "El Amor Brujo", El Sombrero de Tres Picos", "Psyche" y posteriormente el "Concerto"; también la orquesta incluía en su repertorio un arreglo del mismo Falla de la obertura de "El Barbero de Sevilla" de Rossini.

Falla era muy remiso a que se hicieran arreglos de sus obras. En cierta ocasión Torres le dice que van a pedir un arreglo editado en Barcelona de

la danza de "La Vida Breve", respondiendo Falla horrorizado que no, que no lo conoce y esto podría representar un deshonor tanto para la orquesta como para él.

Eduardo Torres gustaba desde su cargo de Maestro de Capilla de realizar instrumentaciones de obras de autores predecesores de él en su cargo, sobre todo del siglo XVIII. Intentó también reorquestar el celebre "Miserere" de Eslava, siéndole denegado el permiso por el Cabildo.

Entre las obras de Falla, la que más agradaba a Torres (ferviente admirador de la obra de Debussy) era "Noches en los Jardines de España".

> "*Noches en los jardines de España* es quizá entre la obra completa del gran Manuel de Falla, aquella en que el sentimiento musical, la emoción interior, la fuerza evocativa, llegan a su mayor apetencia; de aquí que el efecto sobre el público es siempre seguro, como si de ella irradiaran efluvios misteriosos a los que no nos es posible resistirnos"
>
> (E. Torres: ABC-Sevilla, 30 de Octubre de 1931)

Al ser esta una obra que, por su carácter sinfónico resultaba imposible para la Bética, a Torres se le ocurre hacer una versión para orquesta de cámara:

> "Reciba Vd. en certificado aparte, la partitura de bolsillo y el arreglo que he tenido el atrevimiento de hacer, para que las *Noches en los jardines de España* puedan entrar en el repertorio de nuestra querida Bética.
>
> Hay efectos imposibles de sustitutirlos, sobre todo en el último tiempo: yo le ruego lo mire con ojos de benevolencia y atendiendo a mi buena intención aunque si no le gusta ruégole me lo diga francamente. El arreglo de la segunda flauta que se convierte en píccolo varias veces, lo pondré más detallado en la partitura grande, cuando la tengamos: igualmente le ruego no se fije en el matizado que se pondrá cuando Vd. dé su aprobación, si acaso fuese de su agrado el arreglo. Si así es habría que ensayarla ¿No pudiera Vd. mi querido amigo ser el ejecutante de su propia obra? cinco o seis días en Sevilla le sentarían bien".
>
> (Torres-Falla, 26 de Septiembre de 1925)

Pocos días mas tarde Falla escribe a Segismundo Romero:

"Sólo he podido ver el comienzo del trabajo de don Eduardo..., que está muy bien. Espero continuar mañana".

(Falla-Romero, 6 de Octubre de 1925)

Suponemos la reacción de Falla al recibir el arreglo, que, en un primer momento, debió ser de rechazo. Más, consciente de la buena fe con que Torres lo hizo y viendo su excelente trabajo, su cariño y amistad hacia Torres no bajó lo más mínimo.

Falla le hizo modificar varios detalles que "sólo el autor puede saber".

"Desde que recibí su carta, que tantísimo le agradecí, y en la que tanta bondad (que muy lejos estoy de merecer en lo que a nuestro oficio se refiere) tiene Vd. para mí, he deseado escribirle, pero ya sabrá Vd. por Segismundo Romero (antes Segis) que he vuelto a estar enfermo por los dichosos mareos. Así ando "cojeando" desde principios del verano, y lo malo es que no podré curarme hasta que pueda tomarme un mes completo de reposo, cosa desgraciadamente imposible hasta la terminación del *Concerto.../* ...Sólo he podido empezar a ver su trabajo de adaptación de los *Nocturnos* para la Bética. Crea Vd. don Eduardo, que sólo por ser Vd. quien me honra ocupándose de ello, accedo a que se toque la obra con orquesta reducida, pues ya sabe Vd. mi manera de pensar en estas cuestiones. Ahora sí, ruego a Vd. encarecidamente que la orquesta no incluya la obra en su repertorio para tocarla *fuera de Sevilla,* pues ya me han pedido autorización para un arreglo análogo en muchas ocasiones y siempre lo he negado. Para la semana entrante espero poderle enviar su trabajo con algunas indicaciones que me permitiré hacerle con el fin de equilibrar lo sonoridad orquestal. Habrá que reducir –a veces– aún más el grupo de viento, aumentando en cambio la sonoridad de la cuerda. Encontrará Vd. algo ya hecho por mí en el primer nocturno y así habrá que continuar haciendo en el resto del trabajo. Y... Todo mi agradecimiento una vez más!"

(Falla-Torres, 9 de Octubre de 1925)

"No sé si mis indicaciones en la partitura y los pliegos serán suficientemente claros. De haber algo dudoso ruego a Vd. me lo diga. Los cambios que me he permitido hacer obedecen a ciertas intenciones

orquestales que sólo el *interesado* puede saber, pues por lo demás, el arreglo es excelente".

(Falla-Torres, 20 de Octubre de 1925)

El "interesado" era Falla, y pese a que el trabajo fue de Torres, el día de su estreno, y las otras veces que la obra se interpretó, nunca figuró el nombre de Torres como adaptador en los programas (2).

Torres se da perfecta cuenta que por debajo de la cordialidad con que Falla acepta su trabajo, existe un ánimo de cierto disgusto por el arreglo.

Las indicaciones que Falla hace, supondrán un verdadero quebradero de cabeza para Torres:

"El deseo de estudiarme debidamente las modificaciones hechas por Vd. en los *Nocturnos,* algunas de las cuales, a causa de lo pequeño de la partitura, me parecieron jeroglíficos, ha sido el causante de mi tardanza.../ ...Jamás me hubiera atrevido a pensar siquiera por un momento en poner mis pecadoras manos en una obra de tan excelsa magnitud artística, a no ser por el deseo unánime de los béticos y demás admiradores de Vd. que lamentaban no poder oírla en Sevilla: sobre ellos caigan las culpas de mi audacia y del trabajo que con ello le hemos dado..."

(Torres-Falla. 13 de Noviembre de 1925)

–JOAQUÍN TURINA–

En el panorama musical español existían dos grupos entre los cuales reinaba cierta tensión. De un lado se encontraban Fernández Arbós, Pérez Casas, Conrado del Campo, los zarzuelistas y Turina. En el otro , Adolfo Salazar, Oscar Esplá, Ernesto halffter, Torres y Falla, entre otros.

Manuel de Falla intentará siempre disminuir esta especie de antipatía.

Al poco tiempo de llegar Halffter a Sevilla, en mayo de 1924, escribe a Falla:

"Le advierto que aquí ninguno puede ver ni a Arbós ni a Turina, Torres el primero".

(Halffter-Falla, 7 de Mayo de 1924)

A estas antipatías se unieron unas notas de Turina acerca de la Bética y dirigidas a Ernesto Halffter en concreto.

Por otro lado, Salazar en sus críticas viene a decir más o menos que no existen en España otros músicos que no sean Falla o Halffter. Pese a las preferencias de Torres, su actitud en el asunto fue siempre prudente y cauta, y en cierto modo conciliadora.

En marzo de 1925, con motivo de una visita de Turina a Sevilla, Eduardo Torres le pide alguna obra para la Bética. Turina se muestra en todo momento interesado por la Orquesta, desmintiendo unas declaraciones que se le atribuían en contra de la Bética.

Falla suavizó un poco el ambiente con su arbitrio, pues en Sevilla se había enrarecido en contra de Turina:

> "El sábado marcho a Sevilla y allí veré eso del revuelo (que no se qué porra es) y lo arreglaré de manera que quede todo hecho una balsa de aceite".
>
> (Turina-Falla, 1925)

Al año siguiente Turina orquesta para la Bética "El Poema de una Sanluqueña", accediendo al deseo de Falla de incluir una obra suya en el repertorio de la Orquesta.

En este año de 1926, Torres estaba ilusionado con su arreglo de "Noches en los jardines de España" que tenía pensado estrenar en el primero de los conciertos organizados por la Sociedad Sevillana de Conciertos, dedicado a Falla.

Uno de los recelos principales que impulsaban el ánimo de Torres contra Arbós, Pérez Casas, etc. era la poca importancia que en Madrid se le daba a la música de Falla ("El Retablo" en Madrid tuvo poco éxito). Criticaba duramente a Arbós por la exclusión de Falla de la temporada de ópera. Por eso cuando se anuncia el concierto en Sevilla de la Sinfónica de Madrid, al incluir ésta "Noches en los jardines de España", Torres protesta por lo que creía una venganza.

En dicho concierto se estrena "Canto a Sevilla" de Turina, invitando la Sociedad Sevillana de Conciertos a su autor a asistir al concierto. Turina no sólo acepta, sinó que se ofrece a tocar la parte de piano de "Noches".

Esto, en cierto modo, afecta a Torres, que pierde la exclusividad de dar a conocer la obra en Sevilla:

> "Don Rafael Romero le contestó (a Turina) que aceptaba encantado el ofrecimiento, pues aunque la Bética lo tenía que tocar en la próxima

temporada, los admiradores de Vd. deseaban oirla en su versión original".

(Torres-Falla, 24 de Abril de 1926)

Tenemos que decir que aunque pudieron existir pequeños recelos entre Torres y Turina siempre reinó entre ellos una mutua admiración. Turina en sus escritos incluye a Torres entre los más destacados compositores "andaluces" del momento:

"Tiene a mi juicio, un gran mérito la labor de Torres al conseguir hacer sugestivas sus obras y, lo que es más original, haber introducido en ellas elementos indígenas andaluces".

("La Música Española", Joaquín Turina, 1929)

El mismo Torres, como Presidente de la Sección de Música del Ateneo sevillano, será el máximo impulsor del nombramiento de Joaquín Turina como Hijo Predilecto de la ciudad de Sevilla, así como del de Hijo Adoptivo de la ciudad a Manuel de Falla. Torres pide consejo a Falla, sobre incluir algo de Turina en los conciertos de octubre, de los cuales se encargaba como delegado de la Sociedad Sevillana de Conciertos.

"Supongo sabrá Vd. que junto con su nombramiento se hizo el de hijo predilecto a favor de Joaquín Turina. Ahora bien, en esta su patria, Joaquín no goza como músico de simpatía ninguna, y es criterio casi unánime de hacer caso omiso de él en los conciertos de octubre. Yo opino que esto sería un desaire tan marcado que pudiera dar lugar a molestias y disgustos innecesarios. Joaquín nada tiene escrito que la Bética pueda tocar, más pienso que se pudiera incluir en el programa del primer día, algo de piano o algún lieder de los que tiene publicados. Es esta una cuestión que me preocupa, pues la hostilidad es general hacia él, y creo que es necesario arreglar esto de la mejor manera. Acudo a Vd. para que dentro de la mayor reserva me oriente, pues al final harán lo que yo les indique. Aparte mis convicciones y preferencias mi carácter es opuesto a molestias para nadie".

(Torres-Falla, 10 de Julio de 1926)

Falla se muestra de acuerdo con la apreciación de Torres, de que se toque algo de Turina, y le recuerda que éste sí tiene algo escrito para la Orquesta Bética de Cámara: "El Poema de una Sanluqueña".

– WANDA LANDOWSKA –

A finales de 1925, surgió un conflicto por motivo de la pérdida de una partitura para clave de "El Retablo", que Falla recuerda haber dejado a Torres, y que hay que enviar urgentemente a Nueva York, donde la espera la famosa clavecinista Wanda Landowska, para poder seguir la orquesta en los ensayos y hacer las indicaciones de interpretación a la orquesta:

> "En Vd. confio... ¿No la guardaría Vd. dentro de otros papeles y con el tiempo que ha pasado no lo recuerda?, Dios quiera que se encuentre, de ser así haga el favor de enviarla a Nueva York (ya no habrá tiempo de hacerlo a París) en paquete certificado y dirigido así:
>
> Madame Wanda Landowska
> c/o. The League of Composers
> 29 West 47 th Street
> *NEU YORK CITY*"
>
> (Falla-Torres, 11 de Diciembre de 1925)

El caso es que Torres no encontró la partitura:

> "Creo se habrá solucionado lo de la partitura mala de *El Retablo,* pues telegrafié a Halffter, quién me dijo en carta que la había visto en el archivo de la Bética, por su parte Navarro asegura se llevó a Londres, en vista de ello telegrafié a Chester para que la mandara a Wanda Landowska a Nueva York. Nada hemos sabido. Yo no me fio mucho de la memoria de Ernesto pues él y Esplá telegrafían pidiendo la partitura de *Don Quijote velando armas,* la misma que yo ví y examiné en el cuarto de Ernesto en el Hotel Royal durante los últimos conciertos, ¿No habrá sucedido cosa parecida con *el Retablo*?"
>
> (Torres-Falla, 30 de Diciembre de 1925)

Desconocemos si al final la partitura llegaría a manos de Landowska, lo que sí es cierto, es que este asunto lastimó a Falla, que dos días antes de la carta de don Eduardo, se lamentaba ante Segismundo Romero:

> "Ya volveré a escribirle con más calma y sobre varias cosas, hoy no quiero amargarle estos días de felicidad, hablándole de la pérdida de la partitura del Retablo".
>
> (Falla-Romero, 28 de Diciembre de 1925)

Lo de "los días de felicidad" se refiere a que Segismundo Romero acababa de contraer matrimonio.

GRANADA

Al quedar vacante el cargo de Maestro de Capilla en la Catedral de Granada, por fallecimiento de Rafael Salguero (11-XI-1925), Falla escribe a don Eduardo:

> "Me han dicho que tal vez venga Vd. cambiando su cargo de Sevilla por el de aquí? Supongo serán infundios... pero cómo me alegraría de que no lo fuesen. Eso no tengo que asegurarselo!"
>
> (Falla-Torres, 14 de Diciembre de 1925)

Como Falla sospechaba, no eran más que rumores; rumores que hubieran podido ser ciertos, pues demasiado sabemos sus malas relaciones con el Arzobispo. De todas formas la labor en Sevilla de Torres era demasiado importante como para abandonarla. Unos meses más tarde surge la posibilidad de que Eduardo Torres forme parte del tribunal de oposiciones para el citado cargo de Maestro de Capilla en la Catedral granadina:

> "Acabo de hablar con don Luis López Dóriga, deán de esta Catedral. Tanto él como el Cardenal desean vivamente la colaboración de Vd. en el jurado de oposiciones para el cargo de Maestro de Capilla, y me piden que *interceda* para conseguir la aceptación de Vd. Excuso decirle con cuan grande gusto lo hago, así como la mucha alegría que tendría si Vd. aceptara! Habrá Vd. recibido un telegrama de los interesados. Parece ser que no hay tiempo que perder para determinar el jurado en vista de la proximidad de las oposiciones. Hace tanto tiempo que quiero escribirle!"
>
> (Falla-Torres, 11 de Marzo de 1926)

Casi al mismo tiempo Torres escribe:

> "Recibí ayer un telefonazo del Sr. López Dóriga invitándome a formar parte del tribunal de oposiciones, lo cual puse en conocimiento de mi prelado; como las leyes de esta Diócesis son severísimas para las salida durante la Cuaresma, me hizo ver los inconvenientes de mi marcha, proximidad de Semana Santa, ensayos, etc. para acabar con que no le parece bien darme el permiso directamente a él, me hubiera autorizado,

> cuestión de procedimiento. En el alma siento no ir a Granada, pues aparte la impresión tan profunda que en mí causó su visita, hubiera tenido el gusto de estar con Vd. unos días, para mí el mayor placer que pueda dárseme. Aparte todo esto, creo que mi presencia aquí es necesaria para la Bética, pues quiero que Ernesto lo encuentre todo dispuesto de la mejor manera".
>
> (Torres-Falla, 12 de Marzo de 1926)

Parece ser que nuevamente Torres volvió a encontrarse con las "severísimas leyes de su Diócesis". Influyó, como hemos visto, su labor al frente de la Bética, pues en la carta se aprecia que el Cardenal de Granada deseaba su presencia en el tribunal de oposiciones...

Dichas oposiciones las ganó el aragonés Valentín Ruiz Aznar, con el cual le uniría más tarde una buena relación.

El tribunal, finalmente, lo formaron Angel Roca (Maestro de Capilla de Murcia), el Sr. Cortés, profesor del Conservatorio de la misma ciudad y el Padre Samuel Proto, musicólogo y musicógrafo. ("Valentín Ruiz Aznar", J. Alfonso García).

EL CONCERTO

El principal problema que surgió a lo largo de la amistad entre Torres y Falla fue una crítica que don Eduardo hizo en un periódico sevillano, con motivo del estreno del *"Concerto de clavecín"*.

Esta cuestión y posiblemente otras causas debieron influir en el bajón que experimentó su epistolario a partir de comienzos del año 1927. De todas formas sabido es que Falla dejó de escribir casi a la totalidad de sus amigos, por prescripción médica, ocupándose de ello muchas veces su hermana María del Carmen.

En carta a su amigo del alma e insigne compositor de música eclesiástica Nemesio Otaño, sobre cuestiones de historia de la música, expresa Torres su gran cariño por Falla y su opinión sobre el "Concerto":

> "Nada me ha dicho Vd. aún, ni de refilón, de nuestro Manuel de Falla, me une con él una estrecha amistad desde el estreno del Retablo aquí en Sevilla, soy un ardiente admirador del hombre y de la obra, es un verdadero asceta, un santo, le ayudé en la fundación de la Orquesta Bética la que dirigí en sus primeros pasos; pero sin que nada

transluciera su pensamiento y sin que su amistad se enfriara en lo más mínimo, me consta no le sentó bien una crítica mía en ABC al estrenar en Sevilla el Concerto, pues con toda claridad expuse mi opinión, no adversa, pero sí reservada, pues creo que no era ese su camino que ya lo tenía marcado en anteriores obras, sobre todo en los *Jardines,* y que parecía obsesionado en no quedarse atrás de los jóvenes que venian empujando en el extranjero. Acaba Falla de terminar *La Atlantida* para grandes coros y orquesta, en catalán y destinada al Orfeó Catalá, tengo noticias de que es obra definitiva y en la que tiene puestas sus ilusiones, probablemente se estrenará en invierno".

(Torres-Otaño, 1934)

AÑOS DE SILENCIO

Nunca Falla dejó de interesarse por Torres, en estos años de "falta de cartas". Con motivo de una enfermedad de don Eduardo; escribe la esposa de Halffter a la hermana de don Manuel:

"Aún no hemos podido ver a don Eduardo, que está bastante enfermo: ha hechado sangre por la boca, estos últimos días y el médico le prohíbe visitas. Afortunadamente hoy nos dijeron que se encontraba un poco mejor. Todos los días vamos a saber como está".

(Alicia Halffter-María del Carmen Falla, 7 de Junio de 1930)

También encontramos muestras del interés de Falla por Torres en algunas de las cartas dirigidas a Segismundo Romero por estas fechas:

"También desearía me diese Vd. noticias de don Eduardo, para quién le mando un abrazo".

(Falla-Romero, 8 de Diciembre de 1931)

Torres sigue desarrollando durante todos estos (los últimos años de su vida) una decisiva labor musical en Sevilla; conocida es su vocación de compositor de música popular: zarzuelas o sainetes ("El Puente de Triana", "Esto es ser mucho Sevilla", etc.) pasodobles, piezas populares para piano, etc.

También en su labor destacó la composición de Autos Sacramentales con texto de Calderón de la Barca (3), y de varias piezas dedicadas a las cofradías sevillanas para las fiestas de Semana Santa.

Algunas de estas músicas, sobre todo las zarzuelas las firmó con seudónimo. El seudónimo que utilizaba era el de "Matheu", ¿en honor a Manuel de Falla y Matheu, o quizá en honor de su madre, que se llamaba Matheu de segundo apellido?

Famosos eran sus artículos en el recíen creado (1929) ABC-EDICION ANDALUCIA, así como sus conferencias en el Ateneo, donde demuestra un sorprendente cúmulo de conocimientos musicológicos.

Siempre fue Torres el más acérrimo defensor de la obra de Falla, aprovechando la menor ocasión para expresar su fervor por él:

> "También en la confección del programa tuvo Anita Gimeno un acierto digno de las mayores alabanzas, y es, que no puso ninguna obra de Manuel de Falla. Todos los pianistas que por Sevilla desfilan de gran renombre unos, de más modestas pretensiones otros, necesitan enseñarse con el glorioso maestro, destrozándole sus más populares obras, como si tuvieran que vengar algún personal agravio del más bueno de los hombres. Pobre Danza del Fuego y pobre Farruca! por no citar más que estas dos obras! Ni aires, ni ritmos, ni nada de lo que Falla pensó al escribirlas, más parecen caballos desbocados o trenes lanzados a vertiginosa marcha; hay que salvar entre todos estos iconoclástas a Ramón Méndez, el joven pianista norteamericano único a quién hemos oído una versión exacta y profundamente sentida del Círculo Mágico y Danza del Fuego, dicho sea en honro suyo. Anita Gimeno no ha caido en esta tentación, por lo que la felicitamos sinceramente".
>
> (E. Torres, ABC-Sevilla, 13 de Abril de 1930)

Aprovechando un concierto organizado por el Ateneo sevillano, a beneficio de los niños desvalidos, en el que Falla dirige "El Amor Brujo" y su versión de "El Barbero de Sevilla" a la Orquesta Bética, Torres destaca las cualidades como director de don Manuel:

> "La parte trascendental de la función fué la actuación de la admirable Orquesta Bética de Cámara, esta gran institución, honra de Sevilla y de España, tan alabada en todo el mundo, como incomprendida y

desdeñada y en su hogar sevillano. Empuñó la batuta su fundador Manuel de Falla, y empezó a latir con fuerza el corazón de todos los oyentes. La interpretación de *El Amor Brujo,* su obra, la que llega más al público por la diafanidad y potencia de su inspiración, fué en verdad maravillosa y única; las bravas huestes béticas, sugestionadas por el gesto de su director, secundaron sus deseos hasta en los más mínimos detalles: admirable interpetación, cuyo recuerdo difícilmente se olvidará. El público loco de entusiasmo, aclamó a Falla y su inimitable orquesta. Creció aún más este entusiasmo ante la versión orquestal hecha por el mismo maestro de la overtura del *Barbero de Sevilla* de Rossini, exprofeso para la Orquesta Bética. Que detalles ignorados descubrimos en ella! Que maravillosos acentuamientos! Que dinámica tan sabiamente estudiada para que los efectos vengan naturalmente y sin rebuscamiento ni esfuerzo!

Falla, como director, ha sido para nosotros una revelación: no hay en él nada espectacular ni estudiado para impresionar a la galería; se adentra en la obra; la vive en perfecta consubstanciación, y en su mirada y gesto, en leves movimientos, indica a cada uno hasta las gradaciones más imperceptibles y nimias. Su pensamiento, su voluntad, sus impresiones íntimas, por un oculto poder magnético, se adueñan de todos, ejecutantes y oyentes, dando por resultado lo que tan dificil es de conseguir, la perfecta comunión espiritual que hace germinar y florecer la emoción estética.

Sevilla entera le aclamó, y a los aplausos del público habrá que añadir la plegarias de los niños desvalidos para que Dios conserve muchos años al que es legitima gloria de España y siente en su pecho la llama divina de la caridad".

(E. Torres, ABC-Sevilla, 16 de Diciembre de 1930)

En el siguiente artículo, Torres hace un estudio de la personalidad musical de algunos compositores, entre ellos Falla:

"Si tomamos a Verdi como ejemplo, llegaremos a la conclusión de que su obra es una progresión metódica, interrumpida sólamente por su producción última: *Falstaff.* El mismo Debussy de la*Petite Suite* y *La damoiselle due* nos hace presentir el final de su evolución en *El Martirio de San Sebastián.* Para que un autor, así sea Beethoven,

adquiera un nuevo estilo, diferente en absoluto al anterior, sería necesario variar las leyes de la naturaleza que nada hace *per saltum* y nos enseña que sólo Dios es capaz de crear *ex nihilo*.

El ejemplo más claro y convincente de cuanto venimos afirmando lo tenemos en Falla y Strawinsky. El primero tiene el presente dos estilos caracterizados; el primero cuyas obras cumbre son *El Amor Brujo* y *Los Nocturnos,* y el segundo, que empieza en *El Retablo de Maese Pedro* y sigue en el *Concerto* y probablemente su más alta expresión será *La Atlántida;* pues bien, el último Falla es la culminación del primero, y si vemos en sus últimas obras nuevos modos de expresión, un sintetismo más acabado, una manera nueva en el expresar, no por eso deja de proceder directamente de su manera primitiva, en la que ya balbucea lo que luego dirá claramente: es Falla, pero transformado y estilizado con otros cambiantes y colores, que solamente se podían atisbar en su primer estilo.

Más extraordinario que ninguno es el caso Strawinsky, cuyas obras producen un sentimiento de sorpresa duradero, que sólo desaparece con la aparición de una nueva obra, la cual a su vez nos causa la misma sensación que la anterior; sorpresa y confusión. Quien conozca bien *Petrouchka* no comprende que es lo que pueda tener de común con *El Pájaro de Fuego* su obra precedente; hay entre ellas una solución de continuidad después de *Petrouchka* llegó *La consagración de la primavera* y con ella una nueva sorpresa, que siguió luego con *Ruiseñor* y más tarde con *Noces,* etc.... En muchos maestros este esfuerzo de renovarse obedece al deseo de ser siempre de actualidad; en Strawinsky, al contrario; su caprichosa marcha, que nos lleva a cambios tan bruscos, tiene el sello de un desarrollo orgánico interior; incluso esta renovación continua puede serle impuesta por su enorme maestría y perfección de la técnica que posee. Sin embargo y en el fondo, a pesar de todo siempre se ve a Strawinsky, y los lazos de unión de una con otra son visibles para quien estudia a fondo su labor".

(E. Torres: ABC-Sevilla, 24 de Febrero de 1931)

EL CONSERVATORIO

La "prueba final" para Torres, llegaría dos años antes de su muerte, cuando él y Norberto Almandoz quedan fuera de la Academia donde impartían clases. Con el beneficio de Maestro de Capilla apenas podía subsistir él, sus dos hermanas y su madre, que le sobreviviría.

> "En la Antigua Academia éramos veinticinco y no deben quedar más que ocho o diez, esperamos, sobre todo, Almandoz y yo, quedar fuera, ya que parece que los nuevos nombramientos serán influidos por la política, y aunque informara la Junta Nacional de Música, tampoco esperamos nada, pues somos sacerdotes, y esto debe pagarse caro en este régimen".
>
> (Torres-Otaño, 26 de Septiembre de 1933)

Ante este nuevo y dramático problema que se presentaba, Torres y Almandoz no dudan en pedir la creación en Sevilla de un conservatorio, primeramente a Esplá y Falla (Presidente y Vocal de la Junta Nacional de Música), para que influyan en la decisión del gobierno:

> "Admirado y querido amigo. Ante todo mil perdones por el atrevimiento que supone distraer su atención puesta en más altas cosas, en otras que nada tienen de elevadas, pues se refieren a la parte material de la vida. Aunque le escribo yo, lo hago en nombre de don Norberto, de Navarro, Segis y en el mío propio, para participarle hemos escrito a Oscar Esplá rogándole nos tenga presentes y nos ayude en estas difíciles circunstancias por las que atravesamos los dedicados a la enseñanza musical en Sevilla, concretamente nada le pedimos, pues demasiado sabemos cuan inútil es conseguir oficialidad a estos estudios o creación de un conservatorio para la verdadera obtención de cultura sólida y en música; esto queda a su arbítrio y buen juicio que hará lo que crea necesario para tal fin... No sabemos como piensa dicho Señor, pero acudimos a Vd. para que interceda por nosotros todos, ya que el trance es bastante serio después de tantos años dedicados a la enseñanza. Esto es todo, mi querido don Manuel, en Vd. confiamos, y por cuanto haga en nuestro favor le quedamos reconocidos. Dios ha querido que al final de nuestra vida nos tocara la hora de la prueba".
>
> (Torres-Falla, 12 de Abril de 1932)

En carta a Segismundo Romero unos días después dice Falla:

> "Dele Vd. mis afectos a don Eduardo Torres. Le escribiré en cuanto tenga respuesta de Esplá, para quien preparo una segunda carta, aunque la primera ya iba bien cargada".

Pese a todos los esfuerzos por parte de Falla, el asunto se desarrollaba de forma más bien pesimista. Unos meses más tarde es Norberto Almandoz quien se dirige a Falla, en carta que también firma Eduardo Torres:

> "El amigo Segis acaba de regresar de Madrid y sus impresiones respecto a la creación de la Escuela de Música en Sevilla son pesimistas a más no poder, pues Salazar le enteró de que hasta dentro de tres años no entrará en turno esta población, ya que en el próximo, y no habiendo más que 600.000 ptas. de consignación, piensa la Junta invertirlas en Madrid. Dijo que si el Sr. Ministro indicara hicieran algo por Sevilla, sería cosa facilísima el conseguirlo. Si Vd. se dignara recomendárselo sin necesidad de trámites de ninguna clase conseguíriamos nuestros deseos que son la única esperanza que nos resta, pues ya el próximo mes de enero al extinguirse el presupuesto del Clero quedamos desamparados de toda ayuda material, confiados en Dios solamente. Comprenda nuestra insistencia y El se lo pague cuanto haga por todos nosotros que ahora y siempre quedan de Vd. agradecidos, devotísimos *en todo orden*".
>
> (Almandoz-Falla, 10 de Diciembre de 1932)

En Sevilla, existían dos academias de música enfrentadas, la Sociedad Económica de Amigos del País y la Filarmónica, que por separado pedían la creación del conservatorio en la ciudad:

> "Ayer escribí a la Junta Nacional haciéndole ver la extrema importancia y urgencia de la creación de una Escuela de Música en Sevilla, sin esperar a los tres años de que Vds. hablan. Ahora bien, es indispensable que cuantos esten interesados se pongan de acuerdo para que no se repita el caso de pedir dos distintas escuelas, con lo que la petición pierde absolutamente su eficacia. En cuanto reciba respuesta de la Junta se la comunicaré a ustedes. No tengo que asegurarles cuan grande es mi deseo de que, al menos, podamos conseguir por el momento algo eficaz, pues soy el primero en hacerme cargo y lamentar muy de corazón cuanto Vds. me dicen. Por lo mismo creo mi

deber advertirles que la confianza que ponen Vds. en mi intervención está muy lejos de tener la fuerza que suponen. Sería por lo tanto muy conveniente que apelaran ustedes a otros medios realmente influyentes. Es una pena lo que ocurre en Sevilla con tanta división de opiniones e intereses, con lo que todo se destruye sin ventaja para nadie".

(Falla-Almandoz, Torres, 12 de Diciembre de 1932)

Muy acertadamente supuso don Manuel, que no tendría la fuerza necesaria para el proposito que tanto se ansiaba. El Conservatorio iba a inaugurar su actividad en 1933, gracias a la amistad que Torres y Halffter tenían con el poeta Joaquín Romero Murube, que a su vez conocía a algunos de los principales políticos de la época. La petición de Romero Murube contó con los apoyos del Rector Magnífico de la Universidad de Sevilla, don Estanislao del Campo, y del poeta Federico García Lorca.

Una vez redactado el Decreto de concesión del Conservatorio a Sevilla, a Torres y Almandoz se les presenta otro problema, y es que, por tener cargos oficiales, no constaban como profesores numerarios de la antigua academia, por lo que para ingresar en el Conservatorio tendrían que pasar unas oposiciones, cosa que no estaban dispuestos a hacer.

En esta cuestión sí tendrá validez la intervención de la Junta Nacional de Música, que influirá en la confección de un nuevo Decreto en el cual se contemplaba la adjudicación de unas nuevas Cátedras a personalidades destacadas y cuya labor estuviera fuera de toda discusión. Inmediatamente publicado el Decreto se iniciaron los expedientes de propuesta, que recayeron a favor de Ernesto Halffter, Eduardo Torres, Norberto Almandoz y el violinista Telmo Vela. ("Gaceta de Madrid", 17 de Noviembre de 1933).

Las dificultades económicas por las que pasará Torres durante estos años serán grandes. Siempre tuvo fama de caritativo, y gustó de repartir limosnas entre los pobres de la ciudad. Al encontrarse en estos trances tuvo que acudir él a la caridad ajena.

Pendiente estaba de la publicación de unas obras suyas en San Sebastián, y que con gran angustia por su parte llevaban ya algunos años allí sin ser publicadas. No lo serían hasta bien entrado el año 1934, gracias a la intervención de Nemesio Otaño.

En el nuevo Conservatorio Torres iba a hacerse cargo de la Cátedra de Composición, no dudando en pedir consejo a Otaño sobre el método a seguir en las clases.

Ernesto Halffter es nombrado director del Conservatorio. Como años atrás ocurriera con la Bética, la ausencia de Halffter de Sevilla, hace que Torres deba ser el encargado en muchas ocasiones de la dirección del mismo:

> "Los acontecimientos del nuevo conservatorio que por no estar Halffter en Sevilla pesan sobre mí".
>
> (Torres-Otaño, 27 de Junio de 1934)

Pero su disposición ya no es la misma que hacía diez años:

> "Me encuentro bastante bien, pero creo que poco me resta por hacer ya, pues mi actuación si no pasó del todo, toca a su término, ya que los años no pasan en balde".
>
> (Torres-Almandoz, 17 de Agosto de 1934)

FALLECIMIENTO

Eduardo Torres muere el 23 de diciembre de 1934 a las cuatro de la mañana, después de una breve enfermedad de tipo cardíaco.

Su muerte causó un hondo pesar entre todos sus conocidos.

Hasta dos días antes de su muerte mantuvo toda su actividad, incluso se había enfrascado en la composición de los volúmenes II y III de Cantos intimos.

A Falla le da la triste noticia del fallecimiento de Torres, Valentín Ruiz Aznar:

> "Le interesará saber que el Maestro Torres falleció antes de ayer, según me escribe Almandoz".
>
> (Ruiz Aznar-Falla, 25 de Diciembre de 1934)

Seguramente Falla esperó a tener noticias directas de Almandoz o Romero para escribir a Sevilla.

> "Muchísimo me ha impresionado la muerte de don Eduardo Torres, a quién tantísimo estimaba como amigo y como artísta. Ha sido una gran pérdida".
>
> (Falla-Almandoz, 4 de Enero de 1935)

Donde realmente Falla refleja todo su cariño y consideración por el Maestro Torres es en la carta que envía a Segismundo Romero:

> "Muchísimo me impresionó la muerte de nuestro don Eduardo (q.e.p.d.). Esta ha sido una de las veces en que la pérdida de un amigo le hace a uno sentir plenamente la sinceridad del cariño que se le profesaba. Siento honda pena al pensar que no he de volverle a ver en esta vida, y sólo me consuela pensar también en que nuestro pobre amigo habrá hallado, en la que es eterna, la paz que le faltaba en ésta brevísima, por la que todos vamos caminando entre tantas tinieblas... Pero, ¿como ha tardado Vd. tanto en darme la noticia que sólo tuve muy indirectamente? A don Norberto Almandoz ya escribí sobre ello al contestar su telegrama del 1º de año, y a usted iba a hacerlo pidiéndole detalles –como ahora hago– sobre la enfermedad y la muerte de don Eduardo, así como sobre su familia (¿vive aún su madre?), a la que me hará usted el favor de transmitir cuanto antes le digo. De corazón me asocio a su dolor, y no sólo por la pérdida del amigo, sino también del compañero, pues la música que de él conozco es la de un verdadero y raro artista, tanto por su exquisita sensibilidad, como por su técnica".
>
> (Falla-Romero, 10 de Enero de 1935)

Se hizo un homenaje al año siguiente de su defunción, con la actuación de la Orquesta Bética dirigida por Halffter (4).

En 1936 Norberto Almandoz pedía a Falla unas palabras sobre el finado:

> "Efectivamente, recuerdo haberle escrito a Vd. pidiendo unas frases por el pobre don Eduardo (q.e.p.d.), frases que han de avalar la crítica de una obra suya. Excuso decirle que el editor ha de quedarle enormemente reconocido por esa dignación suya. Propuse también en Sevilla un homenaje a su memoria, homenaje cuyo cuadro habría de ser la simpática mansión habitada por tantos años como Maestro de Capilla de la Catedral.
>
> El próximo año intentaré que el proyecto vaya tomando realidad".
>
> (Almandoz-Falla, 12 de Julio de 1936)

Unos días después estallaba la Guerra Civil, y éste como tantos otros proyectos quedarían olvidados.

LA PERSONALIDAD DE EDUARDO TORRES

Norberto Almandoz, que no se separó de don Eduardo desde que ingresara como organista en 1920, lo define de la siguiente forma:

> "El estilo es el hombre. La suavidad y simpatía de carácter del insigne maestro Eduardo Torres, se reflejaba de modo tal en su música que venía a constituir la cualidad más característica y un elemento consubstancial de toda su producción.
>
> Las expresiones fuertes y violentas no le fueron a su música tan propicias como las dulces e idílicas. Concebía mejor al buen Jesús perdonando a la Magdalena, o curando al cieguecito de nacimiento, que, indignado, azote en mano, expulsando a los mercaderes del templo o reprochando a sus discípulos la debilidad de su fe.
>
> Dotado de una extensa cultura general de las artes, especialmente del musical, al que se dedicó desde su niñez, poseía extraordinarios conocimientos. Desde los balbuceos de la melodía y de la polifonía hasta las últimas conquistas y ensayos de los más audaces vanguardistas, nadie le era ignorado; admitiendo y admirando lo bello y lo bueno allí donde hubiera que admirar; cualquiera que fuese la escuela bajo la que se escudasen. Era dueño de una técnica firme y robusta, adquirida en paciente aprendizaje, bajo severos cánones de procedencia clásica. Sirvióse de la técnica con absoluta libertad, al margen de todo rigorismo catoniano y variedades formularias, con las que mal podían avenir su fantasía expansiva y aptitud creadora que reclamaban preceptos menos férreos; leyes de menos letra y más espíritu, ya que procedimientos y recursos en un artista verdadero responden a exigencias y condiciones especiales de su temperamento; de este *quid divinum* regalo de Dios a los pocos escogidos de entre los muchos llamados.
>
> Ecléctico en el sentido amplio de su significado, su eclecticismo no fue obstáculo para que desde su juventud sintiera y expresara marcadas inclinaciones y notorias preferencias por modelos con los que su psicología temperamental se identificaba, adaptándose en unísona simpatía. Gounod, Massenet y Puccini fueron los maestros que mayor influencia ejercieron en el maestro Torres; influencia decisiva y definitiva, un tanto reformada y renovada, pero virtual y substancialmente perduró a

través de toda su vida, tributando durante ella culto ferviente y constante homenaje, ya que tan eficazmente participaron en su brillante carrera.

De ellos procedía la claridad, distinción y matiz agradable de sus obras, de inconfundible personalidad. Eminente melodista, su melodía suave y sentida era siempre revestida de ropaje armónico y dexquisito gusto moderno, sin asperezas ni estridencias. Su concepto arquitectónico se adaptó al de sus modelos, desarrollando sus ideas sin rodeos ni divagaciones fatigosas.

Su tratamiento de la orquesta, de admirable equilibrio y fascinante colorido, acusaba maestría y dominio de los efectos sonoros del conjunto instrumental.

Wagner, que ejerció avasalladora influencia sobre los músicos españoles, su influjo en el Maestro Torres quedó muy atenuado por su acendrada adhesión a la estética artística de la trinidad citada. Su fantasía siempre se recreó con mayor complacencia en los panoramas de Francia e Italia que en los de Alemania.

Cesar Franck y Debussy, especialmente este último, complementaron poderosamente su persónalidad.

Grande fue su admiración por los rusos Rimbsky-Korsakov, Mussorgsky, Borodin y Glazunov. La sombra de éste se proyecta *aunque fugazmente* en algunas de sus obras.

Acuciado su inquieto espíritu por horizontes y conquistas modernistas y aún snobistas, éstas apenas pudieron influir en su personalidad, más que accidentalmente y transitoriamente, por encontrarla muy sazonada y por demás definitiva.

La producción del ilustre maestro gozará en España de muy prolongada actualidad. Sus deliciosas obras de órgano, que han orientado a muchos de nuestros compositores, le proclamarán como un eminente artista, orgullo de la música española".

(Norberto Almandoz, Programa de Fiestas, Albaida, 1965)

En este artículo de Almandoz, comenta las preferencias de Torres como compositor, insistiendo en el estilo estético de su música, que, por cierto, difería bastante del de Almandoz:

> "Los gustos de Almandoz son franceses, aparte que cuando escribe nada tenga de galo, tendiendo a lo colosal y gordo".
>
> (Torres-Otaño, 7 de Abril de 1933)

Torres como crítico musical, conocía y admiraba todos los estilos musicales desde la antiguedad hasta sus días.

Al repasar sus críticas en la Edición Andaluza de ABC, sorprende del Maestro la amplitud de estos conocimientos.

> "Era un gran temperamento musical, y pasó a los ojos de colegas suyos por hombre de ideas avanzadísimas en música, siendo así que Torres era moderno y comprendía todas las conquistas del arte musical, precisamente porque conocía a fondo la obra de Juan Sebastián Bach de la que no pocos músicos de su tiempo estaban ayunos..."
>
> (E. López-Chavarri, Art. citado)

No son pocos los artículos en los que Torres muestra su pasión por la música germana; cierto es sin embargo que la ampulosidad del sinfonismo postromántico le fatigaba un poco:

> "Yo no veo en Bruckner otra cosa que un místico empeñado en cristianizar al wagnerismo, sin la potente fuerza del modelo, y con unos desarrollos fatigantes las mas de las veces: mucho más se acerca a mis gustos Mahler, aunque también me fatigan sus divagaciones, pero que algunas veces me llega al alma".
>
> (Torres-Otaño, 1934)

Admiraba y reconocía como grandes talentos a músicos como Schoenberg, Webern, Hindemith o Korngold, músico del que pidió una obra para la Bética; teniendo que dar posteriormente datos sobre él a Falla, que no sabía "a que raza musical pertenecía".

En música del siglo XX, no cabe duda de que su predilección se dirigía más al gusto por lo francés, llegando hasta Strawinsky, cuya obra conocía a fondo.

Otro rasgo de la personalidad del maestro Torres, viene dado por su preocupación por los problemas de su tiempo. En estos dos extractos de artículos suyos en ABC-Andalucía, observamos esta preocupación:

> "Henri Collet ha iniciado una cruzada a muerte contra los judíos, achacándoles ser los introductores en la música de la atonalidad y la politonalidad. Son cosas que existían de mucho tiempo antes, aunque no elevadas a sistemas: son el ansia de cosas nuevas; el impulso del alma que va en pos de algo desconocido, que presiente y espera encontrar y darle forma concreta y definitiva.
>
> Dukas, Schmitt, Honegger y Milhaud, judíos todos ellos, pero astros de primera magnitud en el cielo de la música actual; ni el oro, ni la intriga, ni la influencia de razas, han tenido parte ninguna en la ascensión a los primeros puestos de estos maestros, que subieron por meritos propios y por fuerza avasalladora de su arte".
>
> (E. Torres: "Antisemitismo Musical". ABC. 22–Julio–1930)
>
> "Después de las revelaciones de *El Principe Igor* de Borodin, del *Boris Godunov* de Mussorgsky, y de *Snegourotcka* de Rimsky Korsakov, vino el diluvio de 1917, que todo lo destruyó en los órdenes material, social, moral y artístico, y después de este derrumbamiento no se vislumbra aún otra cosa que un caos informe.../ Emigraron Siloti, Belaieff, Koussewitzky, Strawinsky, Prokofiev, Rachmaninov y muchos más; sólamente el viejo y venerable Alejandro Glazunov quedó allí pegado al terruño, como mudo testigo de la gran catástrofe.
>
> Las nuevas fuentes de inspiración dictadas por el Gobierno no han hecho nacer aún, después de trece años ni una sóla obra digna de especial mención.
>
> La nación que nos descubrió tantos y tan altos horizontes musicales, ha retrogradado en trece años, hacia su primitivo estado de barbarie, sin esperanza por ahora de resurgimiento alguno".
>
> (E. Torres: "El Estado actual de la música en Rusia", ABC, Andalucía, 11 de Septiembre de 1930).

Tres aspectos definen la personalidad de Eduardo Torres; su generosidad, su modestia y su talento.

Frecuente era encontrar su casa repleta de gente humilde que iba a que el maestro les diera clases de música. Desinteresadamente les aconsejaba y facilitaba todos los medios para cualquier caso.

Nunca podrá agradecer suficientemente Sevilla, lo que don Eduardo hizo allí por la música; Fernando Olivera, Manuel Villalba, Luis Lerate, y otros muchos alumnos suyos, coinciden al afirmar que el Maestro Torres hizo renacer en Sevilla la afición por el divino arte.

Como compositor no cabe duda de que su obra posée un verdadero valor imperecedero, por encima de tendencias y escuelas. En especial, su música de órgano se impregna de un claro matiz místico, bajo cuyo aspecto podría ser estudiado con interés nuevo.

Asombra en su escritura, la increíble capacidad que tenía para componer, llegando a fechar en un mismo día varias piezas, y pudiendo servir sus propios manuscritos para la interpretación, al no existir en ellos prácticamente ninguna corrección.

Hoy con la perspectiva del tiempo transcurrido, podemos afirmar que Falla y Torres, cada uno en su marco, construyeron con su amistad uno de los capítulos más gloriosos de nuestra historia musical.

GRANADA, 26 de Marzo de 1990.

NOTAS

(1) "El abandono al que las autoridades condenaron a nuestra orquesta, privándola de una subvención adecuada y tan necesaria, fue un muy grave error. La Orquesta Bética de Cámara es una obra más de Manuel de Falla, obra que tantos años le ocupó y no menos desvelos. Hoy debería ser la Orquesta orgullo de Andalucía".

(E. Halffter: "El Magisterio permanente de Manuel de Falla". Discurso de Académico de Número, día 12 de Junio de 1973)

(2) El arreglo de "Noches" finalmente fue para 36 instrumentistas (1 piano, 2 flautas (piccolo), 2 Oboes, 1 Corno inglés, 2 Clarinetes, 2 Fagotes, 2 Trompas, 2 Trompetas, 1 Timbal, 1 Celesta, 1 Plato Triángulo, 1 Arpa, 5 Violines primeros, 4 Violines segundos, 3 Violas, 2 Chellos y 2 Contrabajos).

(3) "El Santo Rey Don Fernando", para orquesta, solistas y coro. Estrenada en el Teatro de la Exposición de Sevilla el 21 de Abril de 1929.

"La Lepra de Constantino" para orquesta, solistas y coro femenino, estrenada el 19 de Mayo de 1930, en el teatro de la Exposición.

(4) El programa del homenaje era el siguiente:

1º –Discurso del Sr. D. Angel Camacho Baños (Presidente del Ateneo)

2º –Discurso necrológico del Sr. D. Antonio Mañes Jerez, Cronista de la Ciudad.

3º –Tres composiciones para canto y orquesta, originales de D. Eduardo Torres

I –Amplius

II –Plegaria

III –Jesu doloris Victima

Tenor: Manuel Villalba.

4º –Tríptico musical para órgano, original de don Eduardo Torres, orquestado por los señores Enrique, Juan Garcés y Eliseo Rivelles.

I –Matutina

II –Vespertina

III –Acción de gracias

BIBLIOGRAFÍA

–Correspondencia Manuel de Falla–E. Torres (Archivo Manuel de Falla)

–Correspondencia Manuel de Falla–E. Halffter (Archivo Manuel de Falla)

–Correspondencia Manuel de Falla–N. Almandoz (Archivo Manuel de Falla)

–Correspondencia Eduardo Torres–N. Otaño (F. Zabala, Santuario de Loyola)

–Correspondencia Eduardo Torres–N. Almandoz (Archivo Almandoz, ERESBIL, Rentería)

–EDUARDO TORRES: Artículos en ABC–Edición Andalucía (1929, 1930, 1931)

–Artículos en "Música Sacro–Hispana".

–Artículos en "Tesoro Sacro Musical".

–ERNESTO HALFFTER: "El Magisterio permanente de Manuel de Falla". Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1973.

–ANTONIO GALLEGO: Catálogo de obras de Manuel de Falla. (Ministerio de Cultura, Madrid, 1987)

–JUAN ALFONSO GARCÍA: "Valentín Ruiz Aznar" (Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de la sAngustias, Granada, 1982.

–PASCUAL RECUERO: "Cartas a Segismundo Romero" (Excmo. Ayuntamiento de Granda, Patronato Casa-Museo Manuel de Falla, 1976)

–JUAN M. DE MENA: "Historia del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático de Sevilla" (Conservatorio Superior de Sevilla, Editorial Alpuerto, Madrid)

–FEDERICO SOPEÑA: "Historia de la Música Española Contemporánea" (Ediciones Rialp, Madrid, 1958)

–FEDERICO SOPEÑA: "Vida y Obra de Falla" (Ediciones TURNER, Madrid, 1988)

–FEDERICO SOPEÑA: "Escritos sobre Música y Músicos" de Manuel de Falla (Espasa-Calpe, Madrid. Colección Austral, 1950)

–MANUEL OROZCO: "Manuel de Falla" (Ediciones Destino, Barcelona, 1985)

–ANTONIO IGLESIAS: "Escritos de Joaquín Turina" (Editorial Alpuerto)

–MARIANO PÉREZ GUTIÉRREZ: "Falla y Turina" (Editorial Alpuerto, Madrid 1982)

JOSÉ DEL CASTILLO Y LA ICONOGRAFÍA DE HÉRCULES EN LA PINTURA DE LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Por

Mª PILAR GARCÍA SEPÚLVEDA

José del Castillo, pintor madrileño del siglo XVIII, nació el 14 de octubre de 1737, comenzando muy pronto sus estudios artísticos. Fue alumno del pintor José Romeo y asistió a las clases de dibujo de la Junta preparatoria para el establecimiento de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, convirtiéndose muy pronto en uno de los alumnos más aventajados.

En 1751 D. José de Carvajal y Lancaster, Primer ministro de Fernando VI y Protector de la Real Academia, recientemente fundada, le enviaba como pensionado a Roma pagando de su bolsillo dicha pensión.

En Roma entró en el taller de Corrado Giaquinto con el que regresó a España dos años después, al ser llamado este pintor por el rey para que decorase las bóvedas de Palacio. José del Castillo continuó su formación con dicho artista en la Corte, frecuentando las clases de dibujo y pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la que su maestro era Director general desde 1753.

El 25 de enero de 1756 le fue concedido el primer premio en el concurso trienal que la Real Academia había convocado en junio del año anterior, consistente en una medalla de oro de tres onzas. Este premio así como los buenos informes del pintor italiano con el que se formaba le facilitaron el camino para conseguir algunos encargos de la Casa Real.

Concurre al concurso público, convocado por la Real Academia, para proveer una serie de pensiones creadas por el rey el 20 de abril de 1758. Se trataba de facilitar a los artistas jóvenes una formación completa enviándoles a Roma durante seis años bajo la vigilancia de D. Francisco Preciado de la Vega, Director de la Academia en aquella ciudad. La pensión le fue concedida.

Los pintores pensionados salieron el 17 de octubre de ese mismo año, llegando a Roma el 20 de diciembre. Sus lugares de estudio serían la Galería Farnese, la Academia de San Lucas y la Academia Capitolina, debiendo enviar al final del primer año dos dibujos de pinturas y cuatro de estatuas. Las primeras obras enviadas por los pensionados se dieron a conocer el 8 de abril de 1760.

José del Castillo regresó a Madrid en 1764, antes de terminar el plazo establecido de estancia en Roma, por lo que se le quitó la pensión de los meses que le faltaban hasta llegar a cumplirse los seis años de la beca. Desde su regreso trabajó para la Corona en lo que habría de ser su principal actividad, la pintura de cartones para los tapices que se hacían en la regia manufactura de Santa Bárbara.

Es de suponer que viviría sin muchos recursos, ya que en junio de 1776 solicita junto con Francisco de Goya y Ramón Bayeu sean admitidos entre los pintores que reciben un sueldo en Palacio. Gracias al buen informe del primer Pintor de Cámara, Antonio Rafael Mengs, se le asignaron 9.000 reales de sueldo y las obras pagadas a la mitad de su valor, Goya y Bayeu recibirían 8.000 reales como remuneración. Esta diferencia en los pagos hace pensar en el elevado concepto que de José del Castillo se tenía como artista. Se ignora, sin embargo, la razón por la que la petición no fue aprobada definitivamente, pese a los buenos informes ofrecidos.

El 6 de agosto de 1777 se le ordenó procediera a la restauración y copias de las pinturas que Lucas Jordán había realizado en el Casón del Buen Retiro y que se encontraban en un pésimo estado de conservación. Estas obras son las que en el presente estudio nos ocupan.

Fue nombrado, el 6 de marzo de 1785, Académico de Mérito de la Real Academia de las Nobles Artes de San Fernando en Junta Ordinaria y por aclamación. Este nombramiento, junto con sus méritos, debían haber servido para que en 1786 José del Castillo fuese nombrado Pintor del Rey, sin embargo, el nombramiento recayó en Ramón Bayeu y Francisco de Goya, familiares de Francisco Bayeu, pintor del rey desde 1764, siendo nuestro pintor injustamente relegado.

Como protegido del Conde de Floridablanca, siguió trabajando para la Corona, concediéndole por Real Orden de 20 de julio de 1787 una pensión de 1.500 reales, aunque le sería posteriormente retirada al ser destituido su protector. Nuevamente la suerte no estuvo de su parte al solicitar el cargo

de Teniente Director de pintura vacante en la Real Academia un año después ya que fue nombrado Gregorio Ferro, académico de mayor antigüedad. Nuestro pintor hubo de conformarse con los honores de Teniente de Pintura.

Enfermo, anciano y con una familia que mantener, solicita ayuda al rey, sin que sus peticiones fuesen atendidas. El 7 de abril de 1793 en Junta particular, se atendía la petición que había elevado solicitando poder servir las ausencias y enfermedades de los Tenientes propietarios de las clases de Dibujo y Pintura de la Real Academia. Se accede a ello teniendo en cuenta no solo su capacidad como artista sino también su precaria situación económica.

Muerto Ramón Bayeu ese mismo año solicitó le fuese concedida la plaza que de Pintor del rey había quedado vacante. El rey decidió no cubrir la plaza por el momento y nuestro artista perdió las pocas esperanzas que le quedaban de obtener el puesto que le correspondía.

José del Castillo murió en la pobreza el 5 de octubre de 1793. Fue uno de los muchos artistas que, contemporáneo de Francisco de Goya, vio su figura artística eclipsada por tan genial pintor.

Como ya indicamos anteriormente en 1777 se ordenó, bajo la dirección del pintor D. Andrés de la Calleja, la restauración y consolidación de las pinturas del Casón del Buen Retiro, prácticamente destruidas por las goteras que el edificio tenía. Estas pinturas desaparecieron completamente en el siglo XIX al realizarse una nueva restauración y cubrir dichos frescos con telas de seda, que al ser despegadas, acabaron de levantar las pinturas de las paredes quedando solo los contornos.

Gracias a la intervención de D. Antonio Ponz, la pérdida de estas obras solo ha sido parcial ya que siguiendo su consejo, se procedió a grabar estas pinturas con el propósito de difundir las obras de arte que España tenía y que no eran accesibles al público.

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando conserva entre sus fondos nueve cuadros que José del Castillo realizó copiando los frescos de Lucas Jordán. Han sido considerados como apuntes para los grabados que se terminaron en 1785. Las planchas fueron hechas por Juan Barcelón, grabador que en 1762 obtuvo la pensión de grabado en dulce de la Real Academia, y Nicolás Barsanti, grabador italiano que estudió en la Academia en la segunda mitad del siglo XVIII. Las 16 láminas que representaban diversas hazañas de Hércules entraron en la Calcografía en 1789.

Las obras que nos ocupan se encuentran en la Sala de Juntas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Estos cuadros, de pequeño tamaño, son muy valiosos ya que corresponden a las pinturas de Lucas Jordán, hoy perdidas. Estuvieron extraviados durante años, hasta que fueron encontrados por el Académico Conservador del Museo al realizarse las obras de remodelación del edificio.

Tienen como tema único las hazañas de Hércules, representando algunos de los trabajos considerados como tradicionales y otros hechos referentes a la vida del Héroe. Se trataba de demostrar con estas pinturas del Casón del Buen Retiro la gran fortaleza física de Hércules desde su nacimiento y asimilar este personaje, de una manera simbólica, con el último rey de la casa de los Austrias. Todas las obras están pintadas a modo de tapices que cuelgan de la pared por lo que aparece en todos ellos el remate superior de los paños.

Este personaje que aparece vinculado a la Monarquía española, como supuesto fundador de la misma, llegará a ser tomado no solo como símbolo de la fuerza física sino también como modelo de virtudes cristianas representando la fuerza moral en eterna lucha entre el Bien y el Mal.

Hércules era hijo de Alkmene (casada con el rey Anfitrión) y de Zeus, el cual, prendado de la belleza de esta reina, tomó la apariencia de su marido para yacer con ella. El padre de los dioses estaba tan orgulloso del hijo que había engendrado, que no se cansaba de comentar las proezas que este niño llevaría a cabo. Esta actitud hizo que Hera, la siempre celosa e implacable esposa, odiase al niño, prueba de la infidelidad de su marido, incluso antes de su nacimiento.

En el mismo parto nacieron dos niños para gran alegría de Anfitrión, sin embargo, pronto quedaría demostrado que solo uno de ellos era hijo suyo, siendo el otro hijo de un dios.

El origen divino de Hércules se puso de manifiesto desde la cuna al matar a las dos serpientes que Hera había introducido en la habitación para acabar con su vida. Mientras Ificles, hijo de Anfitrión, se ahogaba en llanto, Hércules las estranguló con sus propias manos, arrojándolas a los pies de su "padre". Así aparece en el cuadro de José del Castillo (fig. 1). En una habitación iluminada por un candil, que lleva una de las criadas, un Hércules de pocos meses sujeta con ambas manos dos serpientes. No aparece sin embargo ninguna referencia al hijo de Anfitrión que según todos los autores se encontraba en la cuna con su "hermano".

Fig. 1.

Muy pronto empezó a dar pruebas de su extraordinaria fuerza física, convirtiéndose en uno de los hombres más fuertes que había sobre la tierra y en el más famoso de los héroes.

Casó con Megara de la que tuvo varios hijos a los que mató en un acceso de locura provocado por Hera, siempre dispuesta a vengarse por la afrenta que suponía para ella el nacimiento de Hércules. Cuando estaba a punto

de matar también a su suegro, Atenea le detuvo el brazo haciendo que recobrase la razón. Ante el horror que le produjeron sus actos, decidió ir a Delfos a purificarse. El Oráculo le mandó ponerse a las órdenes del rey Euristeo, durante un periodo de doce años.

Antes de ir con Euristeo, se dice que fue armado por los dioses. José del Castillo representa a Hércules recibiendo de Mercurio una espada, de Atenea una túnica y de Vulcano un peto y un yelmo que un amorcillo va a colocar sobre su cabeza. Los dioses son facilmente reconocibles por sus atributos: el petaso de Mercurio, el yelmo y la armadura de la diosa y el sombrero redondo y puntiagudo del herrero divino (fig. 2). No obstante, rara vez encontramos a Hércules utilizando la armadura ya que después de matar al león de Nemea, prefirió la piel de este animal como protección al ser invulnerable a las flechas. La iconografía más corriente de este Héroe es pues el arco, las flechas, la aljaba, la maza y la piel del león que le cubre la cabeza a modo de casco y cae sobre su espalda como un manto.

Por mandato de Euristeo, mató a la Hidra de Lerna (Fig. 3). En este trabajo fue ayudado por su sobrino Yolao con el que aparece representado. La Hidra era un monstruo con un cuerpo parecido al del perro y ocho o nueve cabezas serpentinas; era tan venenosa que solo con el aliento podía matar. El animal que aparece en el cuadro, sin embargo, no se atiene a tal descripción ya que el cuerpo recuerda al de una serpiente, tiene alas y las cabezas que pueden verse recuerdan más a las de un ave que a las de las serpientes de que nos hablan. Hércules hizo que saliese de su guarida e intentó aplastarle las cabezas con su clava, pero estas se multiplicaban, por lo que tuvo que utilizar la espada para segarlas. Junto con Yolao fue quemando los cuellos según cortaba las cabezas, impidiendo así que se reprodujeran. Este es el momento representado por José del Castillo. Posteriormente, empapó sus flechas en la sangre del monstruo haciéndolas altamente venenosas.

Otro de los trabajos a los que debió someterse fue exterminar a las aves que habitaban en el Lago Stínfalo, cuyo pico, alas y garras eran de bronce y mataban hombres y animales descargando sobre ellos una lluvia de plumas. Hércules les obligó a levantar el vuelo tocando unos címbalos que la diosa Atenea le había regalado. Ya en el aire, fueron asaeteadas con las flechas que tenían el veneno de la Hidra (Fig. 4).

Posteriormente se le mandó robar y llevar al reino de Euristeo los bueyes de Gerión, según algunos rey de Eritia, según otros, rey de la Bética.

Figs. 2 y 3

De este rey, que tenía tres cuerpos unidos por la cintura, se decía que era el hombre más fuerte del mundo. Cuando Gerión se enteró de que Hércules quería robarle el ganado, le desafió a combatir con él. Según algunos autores, una flecha le atravesó los tres cuerpos causándole la muerte, sin embargo, José del Castillo representa a Hércules matando a Gerión con su maza

Fig. 4

El siguiente trabajo consistió en conseguir las manzanas de oro que se encontraban en un jardín situado en las laderas del Monte Atlas. Estos frutos eran cuidados por las tres hijas de Atlante, llamadas Hespérides y estaban custodiados por un terrible dragón con cuerpo de serpiente y cien cabezas que, enroscado en el árbol ahuyentaba a los ladrones. Hércules aparece en este cuadro abriendo las fauces de un animal con cuerpo de serpiente y una sola cabeza parecida a la de un perro (Fig. 6). Esta forma de aca-

Fig. 5 y 6

bar con dicho dragón no se corresponde con las fuentes tradicionales, ya que en ellas Hércules atraviesa el cuerpo del animal con una flecha.

Hasta aquí hemos recogido las obras que representaban algunos de los trabajos considerados como tradicionales, sin embargo, de vuelta de ellos, Hércules realizó algunas grandes hazañas que también han servido como fuente de inspiración para numerosos artistas entre ellos Lucas Jordán.

A su paso por las montañas del Caucaso, liberó a Prometeo del terrible tormento al que estaba sometido. Eternamente un águila le comía el hígado mientras el se encontraba encadenado a una roca. Hércules mató al ave atravesando su corazón con una de sus flechas (Fig. 7). Prometeo ha sido confundido frecuentemente con Ticio, coloso que fue condenado al mismo suplicio por intentar violar a Latona, madre de Apolo y Artemisa. En este caso, Ticio sufría su condena en el Tártaro y era un buitre el que le devoraba el hígado.

Fig. 7

Rescató igualmente a Alcestes, esposa de su amigo Admeto, de las garras de la muerte cuando bajó al Tártaro para cumplir el último trabajo que le encomendó Euristeo: sacar a Cerbero de los infiernos y llevarle ante su presencia. La obra que se conserva de José del Castillo, copia fidedigna de los frescos del Casón, representa a Hércules en el momento en que éste derriba las puertas de los infiernos con su maza y las almas de los muertos huyen atemorizadas, mientras el can de las tres cabezas aparece detrás de una de las puertas destrozadas (Fig. 8). Hay que señalar que la representación de Cerbero no se atiene a las descripciones que de él dan los autores ya que todos le describen como un terrible animal con una cabellera de serpientes sobre cada una de sus cabezas y el rabo erizado de puas, mientras que el aquí representado no muestra tal fiereza.

Después de haber realizado los doce trabajos impuestos, y ya purificado, recorrió Grecia viviendo numerosas aventuras, una de ellas en Ecalia, donde reinaba Euritos. Este rey que se jactaba de su habilidad con el arco, ofreció la mano de su hija Yole a aquel que le superase, Hércules se presentó al desafío venciéndole. Tal resultado desagradó a Euritos que le expulsó de su reino. En un acceso de ira, mató a uno de los hijos del rey y nuevamente debió ir al santuario de Delfos para ser purificado. Se le impuso como castigo ser vendido como esclavo y permanecer como tal durante un año, dando todas las ganancias de la venta al padre del muchacho para resarcirle por la pérdida.

Fue comprado por la reina Onfala de Lidia a la que sirvió fielmente realizando todo tipo de trabajos como la captura de los dos Cércopes, gigantes de fuerza prodigiosa, famosos por ser los tramposos y mentirosos más consumados que el mundo había conocido. Zumbaban alrededor de la cabeza de Hércules transformados en moscones impidiendole conciliar el sueño. Nuestro héroe les hizo adoptar su forma habitual y apresándoles, se los llevó colgando de un palo tal como aparece representado por José del Castillo (Fig. 9). Respecto al futuro de estos Cércopes, los autores no se ponen de acuerdo ya que algunos opinan que convencieron a Hércules para que los dejase en libertad, mientras otros opinan que fueron transformados en monos amarillos o en rocas. Es uno de los pasajes menos representados de la historia de este héroe.

El Museo de la Real Academia conserva entre sus fondos diversas obras, de diferentes autores, relacionadas con Hércules. Haremos referencia a ellas ya que nos sirven para explicar la vida de este personaje.

Fig. 8

Como esclavo de Onfala, ésta le sometió también a algunos trabajos considerados humillantes para los hombres como cardar lana, hilar... reprendiéndole y castigándole cuando no realizaba bien estas tareas. Llegó incluso a hacer que vistiese con ropas femeninas mientras ella aparecía con la piel de león y manejando la clava y el arco de nuestro héroe. Así se representa en el cuadro de P.P. Rubens (nº 686) de la sala 8, en el que Hércules

Fig. 9

es reprendido por la reina, vestida con la piel de león y la maza, ante su incapacidad para hilar, mientras un grupo de mujeres contemplan la escena divertidas.

Todo esto lo soportó el héroe con extremada paciencia, ya sea porque se había enamorado de la reina o porque quería pagar su culpa. Permaneció

con ella hasta que terminó el tiempo establecido de castigo, recuperando después su libertad.

Entre las grandes hazañas que realizó, se cuenta la de dar muerte al gigante Anteo, hijo de Neptuno y la Tierra. Este gigante obligaba a los caminantes a luchar con él, matando a los que eran vecidos. Cada vez que tocaba la tierra (su madre), recobraba las fuerzas, por lo que era prácticamente invencible. Hércules luchó con él manteniendole levantado, sin dejarle tocar el suelo. El gigante se fue debilitando hasta que murió. Así aparece representado en el cuadro de Rafael Tejeo (nº 347) que se encuentra en la sala 35.

Casó posteriormente con Deyanira, hermana de Meleagro, cumpliendo la promesa que había hecho a éste cuando bajó al Tártaro en busca de Cerbero. Esta unión sería funesta para nuestro héroe ya que fue la causa de su muerte. Sucedió que al llegar al rio Eveno, que venía crecido, el centauro Neso ofreció pasar a Deyanira a la otra orilla sobre su lomo, mientras Hércules atravesaba el rio a nado. Una vez estuvo instalada la joven sobre él, echó a correr en dirección contraria dispuesto a violarla. Ella gritó pidiendo ayuda a su marido, el cual, tomando su arco atravesó el pecho del centauro.

La Academia conserva varias obras con este tema, recogiendo el momento en que Neso ha recibido la mortal herida. Dos de ellos se encuentran en la escalera principal y corresponden a los premiados en la segunda clase del concurso de pintura del año 1753. Están inventariados con el nº 353, el primer premio perteneciente a Francisco Díaz y con el nº 270 el segundo, obtenido por Miguel Barbadillo y Ossorio. Hay otro cuadro, de época posterior, con este mismo tema en el salón de actos de la cuarta planta realizado por José Garnelo.

Antes de morir, Neso dijo a Deyanira que si alguna vez Hércules dejaba de amarla, podría recuperar su amor haciendo un filtro con la sangre que salía de su herida. Llegó el día en que apareció otra mujer en la vida de nuestro héroe y su esposa se acordó del consejo del centauro moribundo, empapando con el filtro la túnica que Hércules debía ponerse. Poco a poco, el veneno de la sangre de Neso fue entrando a través de su piel haciendo que este sufriese atroces dolores. Cuando Deyanira vio el sufrimiento de su marido, comprendió que había sido la mano ejecutora de una terrible venganza y se suicidó.

Indirectamente relacionado con Hércules se encuentra el centauro Quirón. Algunos autores dicen que fue su maestro y otros opinan que Hércules

fue el causante, de una manera accidental, de su muerte. Ocurrió que nuestro héroe que estaba visitando a uno de los centauros amigo suyo tuvo sed y convenció a éste para que le diese vino de un tonel perteneciente a los demás centauros. Cuando éstos se enteraron, montaron en cólera y le atacaron. Hércules hirió de muerte a Quirón, centauro famoso por su prudencia y sabiduría, al que le había sido confiada la educación de Aquiles, con el que aparece en el cuadro neoclásico que se encuentra en la escalera principal (nº 395).

Aparece igualmente representado formando parte de diversas composiciones como símbolo de fuerza y virtud. Así le encontramos en el cuadro de La Alegoría de la Paz de Basilea, obra anónima del siglo XIX (nº 405) de la sala 17, La Alegoría de la Cultura española de Luis García (nº 436) de la sala 40 y en La Alegoría de la Paz de Preciado de la Vega (nº 378) de la sala 29 del Museo, en la que el rey de Castilla y León entrega a Hércules la llave del templo de la Paz para su custodia.

Como puede verse, este personaje es una de las figuras legendarias más importantes de la mitología clásica, tanto griega como latina. Su imagen era familiar a los hombres ya que como ellos sufría, tenía accesos de furia, se equivocaba y amaba.

BIBLIOGRAFIA

BERGUA, Juan B. *Mitología Universal*. Madrid: Clasicos Bergua, 1979.

CEAN BERMUDEZ, Juan Agustín. *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800. Vol. I.

Distribución de los premios concedidos por el Rey N.S. a los discípulos de las tres nobles artes, hecha por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la Junta General de 25 de enero de 1756.

Distribución de los premios concedidos por el Rey N.S. a los discípulos de las tres nobles artes hecha por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la Junta Pública en 13 de junio de 1796.

GRAVES, Robert. *Los Mitos griegos*. Madrid: Alianza Editorial, 1987. 2 Vol.

HAMILTON, Edith. *La Mitología*. Barcelona: Ed. Daimon, 1984.

LOPEZ TORRIJOS, Rosa, *La Mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Ed. Cátedra, 1985.

LOPEZ TORRIJOS, Rosa. *Lucas Jordán en el Casón del Buen Retiro. La alegoría del Toisón de Oro*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1985.

MARTINEZ IBARRA, Ana. *Josef del Castillo*. "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", XLI (1933).

NOEL, J.F.M. *Diccionario de mitología universal*. Barcelona: 1987.

OVIDIO. *Las Metamorfosis*. Madrid: C.S.I.C., 1984.

SAMBRICIO, Valentín de. *José del Castillo*. Madrid: C.S.I.C., 1957.

CARTAS A BOSARTE DESDE ROMA

(CORRESPONDENCIA DE PEDRO GARCÍA DE LA HUERTA, AZARA, SILVESTRE PEREZ Y MENGS CON EL SECRETARIO DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO)

Por

JOSÉ ENRIQUE GARCÍA MELERO

En los años finales del siglo XVIII la Academia de Bellas Artes de San Fernando siguió teniendo una estrecha relación con Roma no sólo a través de sus pensionados en esta ciudad, sino también por medio de la correspondencia mantenida entre algunos de sus miembros y destacadas personalidades allí residentes. Estos corresponsales daban noticias puntuales de la vida intelectual y artística romana siempre bajo la referencia ineludible de la Antigüedad clásica. Hay en esas cartas contínuas alusiones a artistas y eruditos, a monumentos antiguos, a autoridades como Plinio, y a publicaciones entonces aparecidas o que estaban realizándose. Existía una auténtica inquietud intelectual, a veces teñida de suaves tintes lúdicos, en esta élite de eruditos y artistas españoles ilustrados, quienes parecían sentirse orgullosos de su actividad.

Isidoro Bosarte, entonces secretario de la Academia, participó en esta vida romana de entre siglos a través de su correspondencia con algunos españoles residentes en Roma. Era en cierta forma una relación oficial inherente con su propio cargo, que ejerció gustoso dada su familiaridad con Italia, en donde había vivido. Los corresponsales actuaban consciente o inconscientemente como auténticos "espías" de la Academia dentro de este mundillo intelectual romano dando noticias de la actividad de los pensionados y sobre lo que allí ocurría. Su función venía a ser en algo similar a la de aquellas personas que desde las distintas ciudades de las provincias españolas remitían informes y denuncias sobre la realización de obras, así como datos a cerca de su actividad artística.

Las cartas dirigidas a Bosarte, que aquí se publican y comentan, proporcionan datos sobre diversos aspectos de la vida cultural y artística,

que preocupaban en los medios académicos españoles de entonces. La polémica en torno al auténtico método de la pintura al encausto empleado por los pintores de la antigüedad clásica, estudiada a un nivel teórico por Requeno, jesuita español expuso en Roma, y de una forma empírica por Pedro García de la Huerta es, sin duda, uno de los temas técnicos que más espectación estaban levantando en el ambiente intelectual y artístico de la segunda mitad del siglo XVIII. Fue precísamente la Academia de Bellas Artes de San Fernando la institución que corrió a cargo del libro del sacerdote español residente en Roma, hermano del literato y académico Vicente García de la Huerta. Otro asunto que interesaba a esta corporación era el de la actividad de los pensionados españoles en esa urbe. Los dibujos hechos por Silvestre Pérez y Evaristo del Castillo de los restos de la Villa Tiburtina de Mecenas, del Teatro Marcelo y de los pórticos de Octavia y Livia eran aguardados con auténtica curiosidad por los académicos, deseosos de conocer las antigüedades clásicas. En estas cartas se certifica el empeño de Bosarte por realizar la abortada edición crítica del libro de Palomino, buscando los colaboradores más adecuados por su especialización para actualizarla, como el propio Pedro García de la Huerta. También se halla presente en la correspondencia el recuerdo nostálgico de Nicolás de Azara por Rafael Mengs, de quien da ciertas noticias al secretario de la Academia sobre sus relaciones con el padre Sarmiento a su llegada a España...

Hay en el mundo cultural de finales de la Ilustración una auténtica telaraña de noticias e ideas que se intercambiaban a través de la correspondencia habida entre eruditos y artistas. Las cartas, junto con los libros, los dibujos y los grabados, adquirieron entonces una gran importancia. Su estudio minucioso podría contribuir a desentrañar muchos puntos obscuros en la actividad artística de este período. Daría luz sobre determinadas relaciones e influencias transportadas en trozos de papel a través del espacio, que vinculaban ideológicamente puntos muy distantes entre sí. No es posible concebir a la Ilustración sin estos mensajes pedagógicos, que acercaban centros culturales en un momento, durante el cual los medios de comunicación aún eran tan lentos como incómodos.

APROXIMACIÓN A LA BIOGRAFÍA Y A LOS ESCRITOS DE BOSARTE

Isidoro Bosarte fue secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando durante los quince años que mediaron entre el 24 de enero de 1792, fecha del Real Decreto de su nombramiento, y el 22 de abril de 1807, que falleció a la edad de sesenta años. Esta etapa es, sin duda, una de las de mayor actividad en la Academia, pues entonces alcanzaría su momento de plenitud como entidad de control del arte a través de su Comisión de Arquitectura, realizándose así, en gran medida, las disposiciones promulgadas en tiempos de Carlos III.

La personalidad de Bosarte, que aparece compleja y controvertida en el específico campo de la historiografía española, nos es bastante bien conocida gracias al prólogo espléndido, ameno y erudito de Alfonso Pérez Sánchez a la edición facsimil de 1978 de su *Viage artístico a varios pueblos de España,* publicado en 1804 (1). A través de este estudio y basándose en la correspondencia mantenida en 1799 entre el secretario de la Academia y Bernardo de Iriarte, su viceprotector, dada a conocer por Sánchez Cantón en 1950 (2) y la intercambiada entre Ceán y este último en marzo de 1802 y entre áquel y Vargas Ponce en marzo de 1802 (3) se puede conocer su personalidad con bastante exactitud. La idea, que tales cartas nos proporcionan, es la de un Bosarte totalmente intransigente, quisquilloso, formalista, extremadamente celoso de su actividad en la Academia, de carácter áspero y agrio, siempre desplazado de sus proyectos; pero orgulloso y seguro de sí mismo, al menos en apariencia.

Varios documentos existentes en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando proporcionan datos para la biografía de Isidoro Bosarte; pero el más elocuente de todos ellos está firmado por Juana Martínez de Bosarte (4). Este manuscrito debió servir de base documental para redactar la sucinta noticia biográfica aparecida en las Actas de la Academia de San Fernando en 1832 (5), cuyo borrador se halla en este archivo (6).

En ese documento se indica que murió el 22 de abril de 1807 a los sesenta años. Así pues, debió nacer en 1747 y en Baeza. También se dice en él que recibió "una educación escogida". Huérfano desde temprana edad, estudió durante siete años Filosofía, Teología y Humanidades en la Universidad de Baeza y cursó seguidamente Jurispruedencia en Granada. Después de graduarse se trasladó en 1770 a Madrid, al parecer, bajo la protección de Antonio de Robles Vives. En esta villa se dedicó a aprender distintos idio-

mas, "llegando a poseer varios en perfección" –dice Juana Martínez de Bosarte– "entre ellos el árabe". También residió tres años en Valladolid al ser nombrado Robles fiscal de esta ciudad.

Bosarte acompañó como secretario particular, durante diez años, entre 1775 y 1785, a Vicente Osorio y Moscoso, Conde de Aguilar, a la Corte de Cerdeña y a la Imperial de Viena, en donde ejerció como embajador. En Turín tuvo a su cargo el despacho del pliego de oficio a lo largo de un trienio y se ocupó de la demarcación de las fronteras entre Parma y Toscana a satisfacción de Carlos III (7). En 1779 se trasladó con su protector a Viena, desempeñando el cargo de secretario de embajada durante cuatro años. En julio de 1782 envió un memorial al Conde de Floridablanca, en el que solicitaba una ayuda para trasladarse a Roma con el fin de completar sus estudios de lengua árabe; pero sus deseos no fueron atendidos (8).

En 1786 regresó a España, acompañando al Conde de Aguilar, quien murió por el camino. Por Real Orden fue nombrado para que redactara el catálogo e índices de la Biblioteca de San Isidro y librería vieja de los jesuitas. Este encargo, que Bosarte desempeñó durante seis años, se debió, según Juana Martínez, a su "singular mérito y conocimientos de la Literatura". También asistiría a la cátedra de historia literaria, explicada por Miguel de Manuel y Rodríguez, jurisconsulto y primer bibliotecario de los Estudios Reales hasta su fallecimiento en 1798, plaza que Bosarte solicitaría ocupar entonces (9). Al mismo tiempo disertó doce veces sobre diversos temas, y, en especial, sobre el arte entre los antiguos entre 1790 y 1791, "con la mayor elocuencia, recibiendo un extraordinario aplauso del gran concurso que siempre hubo" (10).

Esta etapa de su vida es bibliográficamente, sin duda, la más productiva, al publicar entonces varias obras. Ya en 1786 aparecía su *Disertación sobre los monumentos antiguos pertenecientes a las nobles artes de la pintura, escultura y arquitectura, que se hallan en la ciudad de Barcelona* (11), "obra que meditaba continuar examinado las obras de los godos hasta el renacimiento de las bellas artes, ya extendiendo sus Discursos sobre los monumentos de Tarragona y otros del Principado de Cataluña" (12). Antonio Ponz se documentó en ella a la hora de redactar la parte dedicada a esta región en su *Viage por España,* citándole repetidas veces (13).

La *Disertación* fue enviada el 7 de febrero de 1786 por el escribano Pedro Escolano de Arrieta de orden del Real y Supremo Consejo de Castilla,

a Antonio Ponz para que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la censurara; pero sería seguídamente devuelta por parecer más propia su censura de la Real Academia de la Historia, en donde estaba incorporada la plaza de anticuario real. Ello se debía también al hecho de no contener tal obra ni dibujos ni estampas que juzgar para dar su parecer (14).

Isidoro Bosarte fue nombrado el 24 de enero de 1792 secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, cargo que José Moreno había dejado vacante al fallecer el 5 de ese mismo mes y año. Tan sólo desempeñó esta función durante once meses, desde el 29 de enero de 1791. El Conde de Floridablanca se lo comunicaba así al Marqués de Santa Cruz como Consiliario más antiguo de la Academia: "Ha tenido el Rey à bien nombrar por si desde luego por lo que urge su exercicio y por evitar dilaciones, à Dn. Isidoro Bosarte para dha. Plaza vacante, en atención à la notoria inteligencia en las Bellas Artes de este sugeto, y à su acreditada intrucción y literatura" (15).

El Conde de Floridablanca dirigió en esa misma fecha otra carta a Antonio Ponz, en la que le comunicaba tales designaciones. En ella insistía en los mismos términos y alababa a Bosarte, "cuya instrucción y literatura y conocimiento de las Bellas Artes es notoria" (16). Pero la finalidad de esta misiva era encargarle de la instrucción tanto de Bosarte como de Paret, académico de mérito por la sección de Pintura, quien con la misma fecha había sido nombrado secretario de la Junta de la Comisión de Arquitectura con la obligación de sustituir al secretario general en sus ausencias, en sus principales obligaciones para el mejor desempeño y dirección de la Academia. Y ello se hacía porque S.M. se fiaba "del acreditado acierto, y experiencia que V.S. ha manifestado en los años que exerció dha. Secretaría".

A fin de informar a los académicos y a fin de que las personas designadas tomaran posesión de sus cargos, el Presidente, el Marqués de Santa Cruz, convocó Junta General de esta institución para el 27 de enero de 1792. En el acta, firmada conjuntamente por Antonio Ponz e Isidoro Bosarte, pero redactada por el primero, se dice lo siguiente: "En este estado y con ausencia del Sor. Presidente avisé al nuevo Sor. Secretario para que entrase à ocupar su asiento, lo que executó manifestando à la Junta sus eficaces deseos de complacer en quanto fuese correspondiente al destino que se había dignado conferirle el Rey N. Sor. esperando de la Acad[a]. y de sus individuos que le comunicarían las luces necesarias para el acierto. Se le hi-

zo entrega de las llaves, sellos y lo demás que pertenece al Secretº. quedando para más adelante el hacersela de la librería, muebles, papeles, modelos, dibujos, estampas y demás utensilios que pertenecen a la Academia" (17).

Bosarte, que entonces era socio de la Sociedad Económica de Baeza y Reino de Jaén, recibió plenos poderes por escritura firmada en Madrid el 4 de marzo de 1792 para que en representación de la Academia hiciera, percibiera y cobrara la dotación del rey a esta entidad. También se le habilitaba para cualquier otra cobranza y para pagar cuantas cartas de pago, finiquitos y gastos simples o ante escribanos efectuara la Real Academia de San Fernando (18).

Un año después de la toma de posesión de su cargo, el 6 de Enero de 1792, Bosarte solicitó los mismos honores que había tenido José Moreno, su antecesor, y entre ellos el de ser nombrado secretario de S.M.. También pedía los 300 ducados añadidos en años pasados al sueldo, que era de 9,000 reales de vellón, en calidad de ayuda de costa. Se quejaba de la insuficiencia de estos emolumentos, insuficiencia que le impedía alquilar una vivienda en los alrededores de la Academia hasta que se le proporcionara habitación en ella, pues residía en el barrio de Maravillas, muy distante del edificio ocupado por esta institución. Todo ello motivaba una serie de contínuas incomodidades para los porteros y quienes debían visitarle para llevarle asuntos relacionados con su ocupación. También se lamentaba de haber tenido que pagar de su propio bolsillo 100 ducados a un escribiente en el año que llevaba ejerciendo su función (19).

Estos aspectos, quizás tan sólo anecdóticos, pero importantes para Bosarte y que nos proporcionan una idea de la forma de vida de los secretarios de la Academia de San Fernando, los justificaba con el aumento que la acumulación de trabajo en el cargo había experimentado en los últimos tiempos. Nada mejor que sus propias palabras para reflejarlo de la forma más exacta: Los "negocios de la Secretaría" habían aumentado "mucho desde entonces: como se vé por las listas de los expedientes de arquitectura; se han fundado dos Academias Rs. en Aragón y Nueva España; se han creado muchos académicos y maestros de obras todo lo qual produce muchísimos recursos y correspondencias. Todos escriben al Secretario, y por mayor cortesía lo suelen hacer de a pliego, habiendo llegado à terminos la casualidad que por el correo le han enviado algunas piezas de Autos, como le sucedió en un expediente de denuncias de obras en Castilla. La junta de

Comisión en nada disminuye el gasto de la Secretaría principal: pues todo expediente viene al Secretario con oficio á informe, y evacuado éste lo devuelve con oficio que acompaña al informe, á las escribanías, ú partes que han solicitado el despacho. Por último, se agrega la carestía que en todo se va experimentando, y en especial las habitaciones, que han tomado un valor increible, y no se hallan sino por negociación, y empeños" (20).

Las peticiones de Bosarte fueron atendidas y al final de esa misma carta se indica que la Junta particular de la Academia le concedió 40 doblones sencillos anuales, como ayuda de costa, y para que alquilase una vivienda cercana a la casa de la Academia, mientras se le proporcionaba habitación en ella. En borradores existentes en su archivo el secretario escribía al Duque de Alcudia el 10 de febrero de 1793 y le informaba de lo acordado en la junta, añadiendo una serie de datos personales como méritos sobre su actividad durante diez años en calidad de secretario particular del Conde de Aguilar en sus embajadas de Cerdeña y Viena (21).

El 10 de Enero, y según lo acordado en dicha Junta particular del día 6, se había solicitado al Rey los honores de Secretario de S.M. para Bosarte y también que se le revelara del pago de la media anata. En ella se señalaban las fechas en las cuales los anteriores secretarios de la Academia habían conseguido este nombramiento real: Ignacio de Hermosilla el 1 de marzo de 1760; Antonio Ponz el 1 de septiembre de 1776 y José Moreno el 3 de enero de 1792 (22).

Ya el 17 de febrero el Duque de Alcudia escribía a Bernardo de Iriarte, notificándole que el Rey había accedido a conceder a Bosarte, según la petición de la Academia, el título de su Secretario "ad honorem", con relevación del derecho de la media anata. No obstante, añadía que en lo sucesivo no se atendería a este honor, pues se concedía a la persona y no al empleo (23).

La actividad de Bosarte en la Academia durante su fase quizás de mayor plenitud y actividad fue tan incansable como burocrática. Controlaría la mayoría de la correspondencia y asistió a sus juntas ordinarias y generales casi sin ninguna falta, redactando sus actas con auténtica minucia. La documentación existente en el archivo de esta institución a él dirigida es realmente enorme. Resulta difícil hallar asuntos importantes no atendidos por él de una forma personal. Se encargó de las publicaciones de la Academia, ocupación que era una de sus obligaciones principales como secretario se-

gún indicaban los Estatutos, y se preocupó mucho por las escuelas de dibujo establecidas en provincias. Prefiría la creación racional y sistemática de estos centros docentes a que las academias proliferasen incontroladamente en España, hecho que consideraba inútil y hasta perjudicial. No obstante, la enseñanza impartida por estas escuelas coincidía en sus líneas generales con la dada por la Academia. El mismo se encargó de enviar a la establecida en Burgos, fundada en 1786, cuatro copias de estatuas griegas para que sirvieran a los estudiantes de modelos. Mantuvo con el Conde de Castañeda, director de la escuela de dibujo burgalesa, correspondencia en 1797 sobre el método de trabajo que sus profesores habrían de emplear con los alumnos. Estos debían conocer y dibujar de memoria los modelos (24).

Por la Real Orden del 10 de febrero de 1802 se le encargó continuar el *Viaje de España* de Antonio Ponz. Para realizarlo partió del Real Sitio de San Ildefonso para Segovia el 31 de Agosto de ese año. El primer tomo se publicó en 1804 con el título de *Viage artístico á varios pueblos de España,* ocupándose de Segovia, Valladolid y Burgos. En la noticia biográfica de Bosarte publicada en las Actas de la Academia de 1832 se califica a este libro como una obra llena "de preciosas noticias y documentos justificativos sumamente importantes para escribir algún día la historia de las artes españolas" (25). Consta que emprendió un segundo viaje y que escribió el tomo segundo, aún inédito.

Una obra, la titulada *Disertación sobre el estilo que llaman gótico en las obras de Arquitectura,* publicada sin el nombre de su autor en el "Gabinete de lectura española", ha sido atribuída a Bosarte por Menéndez Pelayo y Cejador, y negada por Salas sin grandes fundamentos para ello (26). La paternidad de esta publicación de Bosarte parece innegable si se compara estilísticamente el texto con otros escritos firmados por él. Hay además referencias a lugares franceses, italianos y centroeuropeos que debió conocer en sus viajes de juventud al acompañar al Conde de Aguilar como, por ejemplo, la catedral de Strasburgo y Viena. También se extiende largamente sobre un tema, que le era bien conocido y le gustaba de forma especial: la lengua árabe (27). Estos factores y sus referencias a aspectos artísticos, que obsesionaban en medios académicos, certifican la autoría dada por Menéndez y Pelayo, quien la data hacia 1798. No obstante, tal hecho queda confirmado con el texto siguiente entresacado de la parte tercera dedicada a la arquitectura entre los griegos, disertación que leyó el 28 de junio de

1790 en la cátedra de Historia Literaria de los Reales Estudios de Madrid y publicado en las *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los Antiguos hasta la conquista de Grecia por los romanos:* "El hombre no es Arquitecto hasta que sea científico y poeta; hasta entonces es solamente albañil, cuyo oficio se cumple y remata en saber alzar y cubrir, como ya dixe en otros Discursos, que se imprimieron aquí en Madrid, el uno sobre la *Restauración de las Artes en España,* y el otro sobre los *Orígenes del estilo Gótico en las obras de Arquitectura.* La albañilería empieza donde acaba el instinto, y la Arquitectura empieza donde acaba la albañilería" (28). Aunque ambos títulos no coinciden plenamente con los publicados en ese "Gabinete de lectura española", su semejanza es tal que les identifica, aunque su aparición habría que adelantarla a la fecha de 1798 establecida por Menéndez y Pelayo y situarla también en esos prolíficos años para Bosarte de 1790 o 1791, ya que la parte dedicada a la arquitectura griega está fechada en 1791.

La disertación sobre el gótico es, en realidad, un estudio comparativo entre este estilo –ya Bosarte emplea aquí el concepto de estilo–, por él enclavado cronológicamente dentro de un período muy amplio, que comprendería toda la Edad Media, y la arquitectura clásica, la referencia obligada. Hay como una justificación de la superioridad de su época, considerada el momento de la restauración del arte, sobre las fases artísticas no clásicas. Tal restauración del buen gusto de la Antigüedad se logró según este autor a través de las Reales Academias de Bellas Artes, del estudio de Vitruvio por parte de los literatos y artistas y de los viajes a Italia. Todos estos aspectos, tal y como se señaló antes, parecen vincular al redactor de esta obra con el mundo académico, lo cual contribuye también a identificarle con nuestro secretario.

Bosarte estableció un parangón en su disertación entre el gótico y el barroco, tendencia a la que calificó de "plaga pestilente" y de "gótico moderno distinto del antiguo" (29). Para él este estilo "en nuestro tiempo ha estragado y corrompido el aspecto de las obras de Arquitectura en sus adornos" (30). No parece muy osado el confirmar aquí la idea, ya apuntada en otra publicación anterior, de que, mientras que Ponz estableció la crítica del barroco, Bosarte intentó codificar la del gótico, aún experimentando ese sentido contradictorio tan típico de esta época que le hacía rechazarle racionalmente mientras que experimentaba cierta admiración sensual hacia él (31). Le preocupaba, sobre todo, la conservación de las obras realizadas en la Baja Edad Media por ser testimonios del pasado artístico español.

Posíblemente sea esta disertación sobre el gótico junto con sus observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos egipcios los dos aspectos más novedosos de la labor historiográfica de Bosarte, quien con ellas abrió nuevos caminos. Quizás deseó con esta serie de conferencias dadas en los Reales Estudios de Madrid apuntar una Historia del Arte, que, consideraba, faltaba en España. Era consciente de que en nuestro país se carecía de una Historia de la Arquitectura "para conocer" –decía– "los edificios que existen en la Nación pertenecientes à todas las épocas del arte" (32).

CARTAS A BOSARTE DESDE ROMA

CORRESPONDENCIA DE PEDRO GARCÍA DE LA HUERTA

Pedro García de la Huerta, autor de los "Comentarios de la Pintura Encaústica del Pincel", libro publicado en Madrid en 1795, mantuvo una correspondencia copiosa con el secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando entre los meses de mayo de ese mismo año y el de 1797. Las dieciseis cartas copiadas resultan interesantes porque en ellas se hace referencia tanto a la publicación de esta obra como a la preparación de la edición crítica del Palomino, que entonces ocupaba y hasta obsesionaba a Bosarte. Pero también aporta numerosas noticias sobre los proyectos eruditos de García de la Huerta, de la vida intelectual en Roma, de sus rivalidades con Esteban de Arteaga, de sus peticiones de beneficios a esa institución a través del secretario... (33).

Esta correspondencia puede, además, contribuir a formarnos una imagen más exacta del carácter de Isidoro Bosarte, en donde tal vez se desdibuje en algo o se confirme esa manera de ser difícil arriba apuntada y ya tan conocida. García de la Huerta le mostró en estas cartas un aprecio indudable, que se manifiesta tanto en el tono general como en los tratamientos dados en ellas, en donde aparece lisonjeado repetidas veces. Se le denomina en los encabezamientos "venerable dueño", "gran favorecedor", "de mi mayor veneración", "amigo de mi mayor estimación"..., expresiones usuales en la época, que aquí se acentuaron con el transcurso del tiempo. Esta actitud agradecida y admirativa de Pedro García de la Huerta, así como sus noticias eruditas, casi un juego intelectual, debieron ser muy gratas para un Bosarte en algo engreido, pero falto del por él esperado reconocimiento público, que ahora se sentía superior y al mismo tiempo apreciado por su co-

rresponsal. Resulta una auténtica lástima carecer de las respuestas del secretario para poder estudiar en profundidad el diálogo epistolar entablado entre ambos en una época en la cual tanta importancia intelectual tuvo este género. Mas es significativo que las cartas enviadas a Bosarte por García de la Huerta, Silvestre Pérez, Nicolás Azara y el propio Mengs figuren copiadas en este archivo de la Academia. ¿Se deberá este hecho a la iniciativa del secretario, quien deseaba perpetuar en ella unas relaciones, que juzgaba interesantes?.

Los Comentarios de la Pintura Encaústica del Pincel:

El motivo principal de tal correspondencia sería al principio la publicación de los "Comentarios" de Pedro García de la Huerta, cuya edición corrió a cargo de Bosarte (34). Su libro había sido informado favorablemente en abril de 1795 por la Real Academia de San Fernando para que se publicara por real orden, debido a que su autor llegaba en él "a reducir las ceras a tal pastosidad que pueden incorporarse con los colores, y manejarse fácilmente con el pincel" (35). Fue precísamente este acontecimiento el que inició la serie de cartas intercambiadas entre ellos el 6 de mayo de 1795: "(...) Abrazo con el mayor gusto la ocasión de ofrecerle mi persona à su disposición en virtud de la esperanza que tengo de que Vm. tome por su cuenta la corrección de las pruebas de la impresión de mi opúsculo sobre el *Encausto*. Vm. compadecerá, entre muchos otros defectos de él, mi poco acierto con los vocablos técnicos, ó facultativos de la pintura en general que como qualquiera otro de lengua someto á la más libre corrección de Vm (...)" (36).

La complacencia del sacerdote ante el hecho mismo de que el secretario de la Academia fuera quien se ocupara de la edición se repite en la epístola siguiente fechada el 12 de agosto: "Yo quedo sumamente confuso, y agradecido por la parcialidad, y favores de que soy deudor à Vm.. No dudo que la edición de mis *Comentarios* salga muy correcta. Aquí estamos acostumbrados à que los impresores nos traten muy mal en esta materia, y otras. Una de las mayores honras que ha logrado mi pobre opúsculo es la de haber corrido con la dirección de su publicación un sujeto tan autorizado, y digno como Vm. de quien tengo muchas noticias por sus escritos (...)" (37).

Pedro García de la Huerta se mostró muy preocupado por una posible atribución falsa escrita en el capítulo II del texto enviado para su publica-

ción. En un principio había dado por retrato en mármol de Germánico al emperador afligido en la figura de Anphion del toro Farnesio, siguiendo lo indicado en unas estampas antiguas. Pero después le identificó con Caracalla según un grabado hecho en el estudio de Piranesi. Bosarte debió cerciorarse de que en el manuscrito no había tal atribución equivocada, lo cual Bernardo de Iriarte confirmó al propio García de la Huerta. Todo ello le llevó a indicar en su carta fechada el 16 de septiembre de 1795: "(...) Efectívamente la cara es muy de Caracalla, y aun quando fuese dicha escultura obra de griego autor, la fisonomía es muy romana, y contraria a la idea que da Vm. en un opúsculo suyo, que he leído aquí en Roma, y que me ha dado muchas luces muy oportunas a cerca de las cataduras griegas (...)" (38).

Ya el 22 de octubre de ese mismo año García de la Huerta se mostraba en su carta a Bosarte "algo desasogado" por la tardanza en la publicación de sus *Comentarios,* aunque poco más abajo le indicaría tener noticias de su aparición por una reseña de la *Gaceta de Madrid:* "(...) No la he visto; pero me dicen que me hace mucho favor. Quisiera saber el autor del artículo para darle las debidas gracias. Casi le tengo adivinado y así las doy muy rendidas, y sinceras a Vm. seguro de mi agradecimiento, que agradeceré al Señor con mis oraciones para su felicidad (...)" (39).

Poco después, el 23 de diciembre, había recibido doce ejemplares de su obra, alabando su hermoso tamaño, letra, papel y corrección, y añadiendo "(...) que son verdaderamente una delicia, y envidia de los impresores de Roma, à quienes lo han mostrado ciertos amigos (...)" En esa misma carta indicaba las erratas advertidas por él, para añadir a continuación un nuevo elogio a la labor de Bosarte: "(...) Vuelvo a decir à Vm. que ha hecho una edición estupenda; y le doy mil gracias, celebrando su buen gusto también en esta materia (...)" (40).

A partir de la carta del 24 de febrero de 1796 García de la Huerta se mostraba orgulloso de los elogios que la aparición de las *Comentarios* había suscitado en Roma, enviándo al secretario tres de estas reseñas. También le indicaba que "uno de ellos el mismo día de la publicación del último me dixo que quería traducir mis *Comentarios,* y que ya tenía impresor. Efectívamente, ha comenzado a hacerlo; y pondrá algunas variaciones que yo le sugeriré" (41). Y entre humilde y vanidoso añadía: "Las aprobaciones verbales de otros Literatos del País son las más consolatorias por lo que mira à mi ningún entusiasmo, ningún espíritu de partido, y sangre sumamente fría

con que he escrito los "Comentarios". Los de mis amigios por la parte crítica son de amigos, y aún de apasionados; y hago de ellas una buena rebaja" (42).

En esta misma carta del 24 de febrero, una de las más largas, García de la Huerta notificaba a Bosarte la publicación en Siena del libro titulado *Vitte delli Pittori Greci* de Frai Guillermo de la Valle, indicándole que, aunque aún no lo había visto, se lo enviaría el Cardenal Brachi, sobrino de su Santidad. Pero lo que realmente le preocupaba de tal obra era el anuncio que este autor hacía al final de un opúsculo suyo sobre la pintura del encausto del pincel "y que sea el verdadero encausto según sus observaciones". A lo que añadía: "Si fuese así tengo pecho para adoptarle, traducirle, y arrinconar el mío, pues conozco mi obligación de no engañar al mundo, aun á costa de la confesión de un error de hombre. Creo que saldrá presto (...) Mis amigos me dicen que no me hará mucha sombra dicho libro; pero por lo menos en cualquiera se aprende algo. Efectívamente he leído en este intervalo la mayor parte del libro; y aunque no hallo la mejor crítica, me serán muy útiles varias noticias que he apuntado. Me he hecho amigo del Author, y parece muy buen Religioso, y de un pensar muy noble. Promete sacar disertación ó Tratado de su encausto. No sé lo que será; yo verdaderamente me he aplicado más à la materia" (43).

García de la Huerta había partido para la redacción de su libro de las teorías del jesuita expulso aragonés Vicente Requeno (1743-1811), expuestas en su *Saggio sul ristabilimento dell'antica arte de'Greci e de'Romani Pittori* (1784), cuya segunda edición apareció en Parma en 1787 (44). Su obra se basaba tanto en la investigación filológica y arqueológica con el análisis interpretativo de los textos antiguos dejados por los autores clásicos Plinio, Vitruvio, Dioscórides y Polux, como en sus experimentos personales. Así, obsesionado por hallar el antiguo procedimiento de los maestros griegos de la pintura encaústica establecio su defensa en función de su fácil realización, duración, brillantez del colorido, limpieza y economía, al mismo tiempo que criticó el uso del óleo, al igual que Requeno hizo antes. Pero la aportación principal de García de la Huerta fue la propuesta de un método original para blanquear la cera antes de mezclarse con los colores, basada en una infusión de ceniza común hervida con el agua y después colada, que se añadía a la pasta de cera y almáciga derretida (45).

La reedición del Palomino:

Uno de los aspectos más interesantes de esta correspondencia entre Bosarte y García de la Huerta se halla en las referencias contínuas a la edición de la obra de Palomino, que el secretario de la Academia deseaba reeditar con notas y adicciones críticas, redactadas por él mismo y por sus corresponsales. Estas cartas proporcionan precísamente tal idea, pues Bosarte encargó a Pedro García de la Huerta la realización de un artículo sobre los principios de restauración del encausto, que al parecer quería poner como nota al pie de página del texto de Palomino. Ello se refleja precísamente en la segunda epístola de éste, fechada el 12 de agosto de 1795: "Obedeceré con el mayor gusto la orden de Vm. que tanto me honra, de formar el extracto, ó artículo sobre los principios de restauración del encausto, época Requeniana, y méthodo mío. Quisiera acertar con el espíritu de Vm. y no fiándome de mí, comuniqué à uno de mis confidentes mayores el encargo, y resolvió que me pedía Vm. una nota histórica compendiosa, con los motivos principales de mi método, para ponerla como una especie de nota al pie de las páginas en que Palomino trata del encausto, haciéndome cargo al mismo tiempo de su error, y poniendo la corrección de Requeno" (46). A ésto añadiría a continuación lo siguiente, después de darle noticias sobre un sacerdote conocido por ambos: "Hoy mismo me pondré à trabajar el artículo para ver si le puedo enviar el miércoles, que viene; pues necesito trabajarle, y limarle quanto yo alcance, para que no sea un borrón de la edición del gran Palomino, que corriendo por cuidado de Vm. debe ser muy digna".

El 22 de Octubre de ese año le comunicaba que ya hacía semanas, que le había remitido un artículo con las correcciones al Palomino sobre el encausto. Pero por lo que García de la Huerta dice en su carta del 23 de Diciembre de 1795 el texto enviado no debió satisfacer a Bosarte: "Sobre el principal asunto de la de Vm. me parece que he llegado a entender el espíritu: y así le empezaré à trabajar luego, pues no he podido hacerlo antes por unas calenturas que pudieran haber tenido peores consecuencias. Dios las impida. Lisonjea mucho mi amor propio el ver mi nombre en las páginas de Palomino, y mucho más bajo las alas de esa Academia, a quién tanto venero, y estimo, y debo gratitud por tantos títulos" (47).

Ya el 13 de Enero de 1796 García de la Huerta volvía a escribir a Bosarte dándole cuenta de que ponía en orden su artículo sobre la pintura del en-

causto para la reedición del libro de Palomino. Esperaba "haber entendido el espíritu de Vm. y de la Academia". También le comunicaba su deseo de enviarle otro, para que se incluyera como anotación en el tercer tomo, reivindicando la nacionalidad española del pintor Ribera, negada por Signorelli, quien le hacía natural de Gallípolo en Nápoles en el tomo V de su cultura de las dos Sicilias (48).

Algunos días más tarde, el 24 de febrero, iniciaba su carta indicando a Bosarte que seguía trabajando en su artículo sobre el encausto para el Palomino, "y mezclando en él algunas observaciones necesarias para ilustración de algunos pasos, v. g. sobre cuál de los dos méthodos cereos fue anterior, pues más de uno pretende que el primero fuese el del pincel, acusando a Plinio de contradicción, y olvidó muy grosero, à mi ver, por no entender el Latín del Naturalista" (49).

García de la Huerta le enviaría el 13 de abril de 1796 un amplio esquema en latín de su colaboración, que constaba de once epígrafes. En ella se ocuparía tanto de la definición de la pintura encaústica como de su práctica por parte de los pintores. También corregía la recensión hecha por Palomino, refiriéndose a sus "Comentarios" y a las excelencias de este género. "Los he puesto en latín" –decía– "para ahorrar tiempo. Espero con ansia si aprueba Vm. el orden; y advierto al mismo tiempo que procuraré no dexarme noticia importante a la historia moderna, de los incrementos y prevariaciones del arte" (50).

En esta misma carta García de la Huerta volvería a insistir en un tema que parecía preocuparle bastante: la nacionalidad española de Ribera: "Irán ahí unas noticias acerca de la verdadera Patria del Españoleto Ribera, a quien los napolitanos hacen de Lecce, o de Gallípoli. Aquí está la fe de bautismo del dicho Ribera venida de Xátiva, ó San Felipe, y una carta de un canónigo de Gallipoli, en que dice que no se halla tal partida en el libro parroquial. El author de estas memorias es un Maestro de latinidad D. Ramón Diosdado. Siete años hace escribí yo sobre la misma causa un pliego que se halla en el prólogo de mis pasos ulteriores que envié a D. Antonio Ponz, y se hallan en poder del Señor Villanueva, Arquitecto mayor, o en el del padre de un tal Evaristo, arquitecto que tenemos aquí, según éste me ha dicho. Yo he franqueado mis noticias à dicho mi Maestro Señor Diosdado, para que las una. Me hago cargo de que en España no son tan importantes como en Italia" (51).

A principios del mes de junio de 1796 García de la Huerta debía tener ya casi terminado su trabajo sobre el encausto para ser incluído en la edición del Palomino, pues promete a Bosarte enviárselo en uno de los próximos correos. Le agradecía que se publicaran "cosas mías" en ella. También le indicaba que: "este autor y la edición en 5 tomos tiene aquí alguno que parece no la mira con el mayor agrado, sin haberla visto, y aún le he visto medio sonreirse. Piensa à su modo. Lo cierto es que la teórica, práctica y Vidas de Palomino son libros que honran mucho nuestra Nación; y que el buen Requeno no ha tenido razón para llamar bárbaro su estilo" (52).

Ya casi al final de esta carta a Isidoro Bosarte del 2 de junio el sacerdote erudito volvería a insistir sobre la reedición de la obra de Palomino. Trataba de completarla aportando nuevos datos: "En las Vidas de los Pintores de el Vasari se halla un tal Dello, Toscano Pintor, creo anterior à Carlos quinto, en España. No sé si Palomino hace mención de él. Se pudiera añadir entre los Pintores extranjeros que han trabajado en España, si no está en su número" (53).

Un mes y medio más tarde, ya el 21 de julio, en una lacónica carta le indicaba tener ya realizado todo el artículo y que le había salido algo largo. Le prometía enviarle por partes en distintos correos, disculpándose de no haberlo tenido antes redactado, debido a haber padecido una enfermedad infecciosa (54). Este mismo laconismo se observa en su breve misiva del día 28 de ese mismo mes: "en quatro ò cinco ordinarios irán todos los medios pliegos del artículo, que no he podido acabar antes por mis indisposiciones y disgustos. Me he resuelto à hablar en primera persona, pues lo contrario me parece afectación. No sé si agradará à Vm. corregir, ò mudar como le pareciese. Lo mismo digo acerca del lenguaje que quizás tenga algún italianismo" (55). El 25 de octubre García de la Huerta le enviaba el último pliego de su colaboración, volviéndo a insistir en la postdata que "si se llegase à imprimir el artículo, ruego à Vm. obre con libertad entera, quitando y poniendo, cortando, y sajando lo que le pareciere" (56).

Pero el 30 de noviembre de 1796 Bosarte aún no había contestado a García de la Huerta, dándole su opinión sobre el texto enviado: "Vivo con mucha desconfianza de haber acertado en servir à Vm.. Su silencio acredita mis temores. Por otra parte no crea Vm. que pudiera apesadumbrarme otra cosa, sino la de no haberle servido à su gusto" (57). A partir de aquí no hay ninguna referencia directa a lo escrito por el sacerdote. La carta siguiente

tiene ya fecha del 8 de marzo de 1797; tres meses de silencio que extrañan, pues la frecuencia de sus misivas siempre había sido mucho menor. Tal vez Bosarte apaciguara sus temores o, lo que quizás sea más posible, no le escribiera o lo hiciera con alguna impertinencia. Así, García de la Huerta al referirse ahora a que estaba redactando un pequeño tratado sobre "la figura, utilidad, materia, etc. de las líneas de Apeles" añadía: "puedo decir que las trabajo subgladio como se dijo del Jalysco de ese Profesor. Tan falto estoy de tranquilidad; y no puedo esperar que mi escritura tenga el mérito de aquel portento del arte" (58).

La ambigüedad de lo ocurrido con la colaboración del sacerdote resulta mayor al comunicar al secretario de la Academia que "el correo que viene enviaré, Deo dante, un pliego con un proyecto importante; y este remito al Ilmo. Señor Iriarte 3 acerca de la Patria de Ribera, obra de mi Maestro D. Ramón Diosdado, quien me ha dicho que hallando Vm. alguna cosa, que le desagrade, la puede omitir en la impresión: creo que esta sea acerca de la nueva edición del Palomino, en que quisiera se quitase mucho, que él tenía por superfluo, pero que no lo es, por lo menos para lo legal y formal de la edición" (59). Resulta curioso que García de la Huerta enviara ahora a Bernardo de Iriarte el texto de Ramón Diosdado y precísamente para que también fuera incluído en la edición del Palomino, que Bosarte preparaba. ¿Por qué causa no se la remitió directamente al secretario de la Academia?. Extraña, además, que aceptara sus correcciones.

No obstante, estas cartas certifican la importancia que Bosarte concedía a su empresa, buscando colaboradores como la del sacerdote y de Diosdado, que, de alguna forma, pudieran servirle para completar y corregir el texto del Palomino. La correspondencia de García de la Huerta se cierra el 10 de mayo de 1797 en esta copia del archivo de la Academia, dos años después de la aparición del libro original y de que el editor Sancha pidiera en su advertencia esa colaboración pública "a los sujetos que se sirvan dar alguna noticia útil" (60). Pero también concluyó otros dos años antes de que se iniciara la publicación del famoso *Diccionario* de Ceán Bermúdez con las fricciones ya conocidas entre éste y Bosarte y el arbitrio de Bernardo de Iriarte, el viceprotector de la Academia (61).

Todo ello hace pensar que Bosarte no debió hallar la colaboración esperada, o que ésta no fuera de su agrado, dado su espíritu quisquilloso y perfeccionista, o que ya se diera cuenta de la inutilidad del proyecto. Pero lo

que de ninguna manera es posible deducir es que el secretario tratara de aprovecharse del trabajo ajeno en su propio beneficio, pues siempre estuvo dispuesto a publicar los nombres de sus colaboradores. Lo que aún no se sabe con total certeza es qué debió ocurrir durante ese bienio de 1797 a 1799 para que la reedición no se realizara con el aparato crítico deseado. En este sentido parece existir un silencio absoluto en el archivo de la Academia, cuyos libros de actas de las juntas generales apenas dan noticias de las publicaciones, que en ella se realizaban.

El antagonismo erudito entre Bosarte y Ceán, cuyas rivalidades ya han sido analizadas por algunos historiadores, se basaba, además del enfrentamiento personal en busca de su propia gloria, en dos concepciones metodológicas distintas. Así, mientras que áquel pensaba en la actualización de una obra, el libro de Palomino, que aún consideraba útil, éste último realizó una publicación con un concepto entonces más novedoso: un diccionario que, aunque estuviera en cierta forma basado en este texto, le cuestionaba, reelaborándole con la revisión de documentos ya conocidos y la consulta de otros nuevos. Coincidían en la idea de la búsqueda de una colaboración entre conocedores, los corresponsales. Por otra parte, Bosarte estaba totalmente convencido de la calidad del texto de Palomino como obra doblemente útil: por sus enseñanzas prácticas y para la historia de la pintura española. En este sentido debía pensar que su reedición actualizada beneficiaba a la Academia, en un momento en el cual esta institución fomentaba la publicación de obras claves para realizar su misión didáctica.

No obstante, el Palomino era un libro que estaba entonces siendo cuestionado por determinados sectores críticos más internacionales y que conocían lo que se hacía en centros básicos para el nuevo clasicismo como era Roma. Ya hemos visto antes cómo el mismo García de la Huerta escribía a Bosarte diciéndole: "este autor y la edición en 5 tomos tiene aquí alguno que parece no le mira con el mayor agrado, sin haberla visto, y aún le he visto sonreirse. Piensa a su modo" (62) y añadía que Requeno había llamado bárbaro a su estilo.

Azara se hallaba precísamente en esta misma línea crítica y así lo demuestra en su carta a Bosarte sin fecha, pero, posíblemente, escrita hacia el mes de marzo de 1795, en la que le decía: "Palomino era hombre de mucho juício y la Nación le debe infinito por haber sido el primero que echó los cimientos de nuestra historia de las Artes. Le faltó gusto, y se dexó llevar

del crédito que en Italia tenía Vasari. Este llenó su obra de anécdotas bajas, pueriles, y ridículas de las personas de los artífices, que á nadie importan gran cosa, y del Arte apenas habla; y lo poco que dice es sin crítica y las más de las veces con principios falsos y disparatados. El modelo de esta especie de historias es Cicerón: *De claris oratoribus*. Allí se ve quanto se puede imaginar del arte oratoria, y quanta parsimonia de las personas de los oradores" (63).

A pesar de esta crítica, Azara incurriría en el mismo defecto de Vasari de referir anécdotas al relatar a Bosarte en una muy expresiva carta, fechada el 23 de diciembre de 1795, lo sucedido entre Mengs y Sarmiento en el primer viaje a España del pintor (64). Su vida del artista bohemio, incluída en las *Obras,* adolece de este mismo "error" al relatar, por ejemplo, sus enfermedades. En realidad, la crítica a Vasari proviene del mismo Mengs, de quien Azara dijo: "Poquísimo de lo que hay escrito sobre las Artes satisfacía a Mengs. En especial le disgustaban los escritos de las vidas de Pintores, señaladamente Vasari; porque de todo hablaban demasiado, menos de lo esencial, que es el Arte" (65).

En esa misma carta Azara insiste en su juicio sobre el texto de Palomino, quizás ante la insistencia de Bosarte en hablar sobre la reedición de esta obra. Decía así: "Celebro que Vm. se haya encargado de la nueva edición de Palomino, que es el único libro de la Pintura à que recurren nuestros Artistas. Veo que Vm. se ha propuesto un plan que haga de esta obra un libro general de nuestras Artes, sacandolo de la estrechéz de la sola Pintura. Por consiguiente será un libro de Vm. mas que de Palomino, y hará mucho bien à la historia de nuestras Artes, y aprovecharà à los Artistas.

Convego con Vd. en que se reimprima Palomino tal cual hoy está, porque si se le quitase una sóla línea habría gentes que chillarían y dirían que se había asesinado la obra, pregonando la preciosidad de la impresión antigua. Por lo que toca á mi particular modo de pensar yo le quitaría las 4/5 de todo lo que no es histórico; pero mi voto no es más que voto, y no regla" (66).

Pero lo único cierto de esta larga y espinosa historia, de las polémicas relaciones entre Ceán y este secretario, que, quizás un tanto injustamente, ha contribuído a darnos esa idea de un Bosarte envidioso, y refinadamente malévolo, es que la Academia prefirió la publicación del *Diccionario* a la actualización y corrección del libro de Palomino. Y, en resumen, ésto es lo

que sucedió en la consideración de la documentación aportada por Sánchez Cantón y Pérez Sánchez (67): el erudito asturiano propuso a Bernardo de Iriarte –tal vez por recomendación del propio secretario, si creemos lo que áquel le dice a este viceprotector en su carta del 16 de septiembre de 1799 (68)– el 2 de agosto la publicación de su manuscrito por parte de la Academia, después de que fuera examinado y aceptado por una Comisión nombrada para ello. Esta idea se aprobó en la junta del 4 de agosto, reflejándose en los resúmenes impresos de las actas de las juntas de la Academia desde el 13 de julio de 1799 hasta el 24 de julio de 1802 (69), texto en el que el Vargas Ponce y el propio Ceán vieron un áspero laconismo, fruto de la envidia sentida por Bosarte ante la publicación de este libro (70). Pero, si se leen las referencias redactadas por él en esos mismos resúmenes a otras obras patrocinadas por esta institución, se concluirá que ambos exageraban esta nota, tratándo de ridiculizar bastante injustamente al secretario, a quien, por lo demás, debían temer no poco por su espíritu minucioso, amigo de formalismos y estatutos, dado a hacer las cosas de un modo minucioso y seguro de la importancia de su cargo. En esos resúmenes se dice lo siguiente:

"El Señor Don Juan Agustín Ceán Bermúdez presentó a la Academia los manuscritos del Diccionario que había compuesto de los profesores de las artes en España. Esta obra se vio por medio de una Comisión, la qual informó favorablemente de su mérito. En vista de este informe la Academia en su Junta particular de 6 de Octubre, reflexionando sobre la necesidad que tenemos de libros de arte, la utilidad de la biografía, de la crítica en las obras artificiales, y de la historia nacional de las Artes mismas, que siempre es una parte de la historia general de la Nación, acordó publicarla à sus expensas, y en la Junta particular de 5 de Abril de 1801 se dió cuenta de estar ya concluida la impresión de los seis tomos en 8º de que consta este diccionario".

El *Diccionario* de Ceán se publicó casi al mismo tiempo que otras obras patrocinadas por la Academia bajo el cuidado de Bosarte, como los *Dialogos sobre las artes del Diseño* de Botari, traducidos por José Ortiz y Sanz, que pasó a la censura de esta institución por Comisión del Consejo (71), y de un par de obras de Benito Bails, director de Matemáticas. De este matemático saldrían a la luz el célebre *Diccionario de Arquitectura,* que se imprimió según estaba el manuscrito (72) y añadiéndose un suplemento de va-

rios términos facultativos sacados del *Diccionario* de Rejón (73). También entre 1799 y 1802 apareció el tomo dedicado a la Aritmética y a la Geometría, que era el primero de los *Elementos de Matemáticas* de Bails (74).

Noticias de García de la Huerta sobre la vida intelectual en Roma:

Hay, además, en las cartas de García de la Huerta, breves, pero continuas referencias a la vida intelectual en Roma; sobre todo a la aparición de ciertas publicaciones. Antes se tuvo ya ocasión de aludir a algunas de ellas con motivo de la edición de su libro o de la preparación de la obra de Palomino. Así se habló del trato dado por los impresores romanos a los escritores; del grabado del toro Farnesio realizado hacia 1795 en el estudio de Piranesi; de la reivindicación italiana de Ribera, a quien se hacía natural de Gallípoli en Nápoles; de la crítica del libro del *Encausto* en esta ciudad, y de la referncia a Fray Guillermo de la Valle y de su *Vitte delli Pittori Greci.*

Pero también se hallan otras alusiones interesantes como la de la muerte en diciembre de 1795 o en enero de 1796 del pintor Cavalluci, de quien García de la Huerta dice lo siguiente: "Estos días ha muerto aquí en la fresca edad de cincuenta años el célebre Pintor Cavallucci. Era el más acreditado Profesor de Roma, muy buen Christiano y que jamás vió, ni copió modela viva, aunque pintaba excelentes mugeres. Le ha hecho bien mal la vida de un tal Vinci Pintor: le hará elogio el Señor Juan Gerardo de Rossi mi grande amigo, Director de esta Academia de Portugal, gran Poeta cómico, sujeto de mucha cultura, y bellas prendas. Dicen que se le pondrá el busto de mármol en la Rotonda, donde están los de Rafael, Pusino, Mengs, Winchelmann, y otros" (75).

Unas pinturas murales vistas en la casa de un prelado romano llamaron, asímismo, la atención de García de la Huerta. Pensaba que pertenecían a la época de Vespasiano y que estaban realizadas con el empleo del llamado método Ludiano. Las calificaba de "bastante buenas", indicando que representaban unos mozos, o pajes, de estatura menor del natural, que sirven viandas en la mesa. Eran pinturas serradas de la pared y colocadas en marcos (76).

Estas cartas proporcionan otras muchas noticias, como el encajonamiento de las "mejores estatuas que quedan de Grecia, y de la antigua Roma con las pinturas mejores después de la restauración de las artes" (77) y el envio que hizo a Bosarte de un libro sobre la vida de Cavallucci, cuyo autor no

indica (78). También resulta curiosa la referencia al traductor italiano de la obra titulada *Análisis de la belleza* del inglés Hogart, con quien coincide en una de las notas en su crítica del empleo del aceite en las pinturas, debido a la perversión de los colores y a la "ninguna hermosura que se conoce en un colorido lánguido, mustio y puerco" (79).

La rivalidad de García de la Huerta con Esteban de Arteaga:

Hay una significativa alusión a Esteban de Arteaga en estas cartas, y más exactamente en la datada el 13 de abril de 1796. Bosarte seguramente debió preguntar por él a García de la Huerta, quien le manifestó lo siguiente: "Arteaga se vè solo, y le huyen casi todos sus compañeros, que no lo son; y los italianos. Hace más de seis años que no le trato, por razones que puede Vm. ver en el tomo 6º *Della Historia di' teatri* de D. Pietro Napoli, con quien se mancomunó, y a quien sugirió la mayor parte de las noticias verdaderas, y falsas en el mismo tiempo que me trataba como amigo. En Madrid se hallarán por lo menos dos exemplares de esta obra, una en poder del Caballero Aguera, y otro en poder de un Señor Fernández de Moratín. Yo me he contentado con dexar en paz à dichos Napoli, Signorelli y Arteaga por atender a mi encausto, y pienso mucho menos en resentirme contra dicho histórico, después que ha muerto, según dicen. El efectívamente aguardó à que muriese mi hermano para atreversele; y yo no doy lanzadas á toros muertos; y huyo contestaciones que de suyo son reclamo de lo ridículo" (80).

La pretensión de García de la Huerta de ser nombrado académico de honor:

Pedro García de la Huerta, quien, como ya se ha visto, inició su correspondencia con Bosarte con motivo de la publicación de su libro sobre el encausto y la continuó en gran parte debido a la invitación personal de este secretario para que colaborase en la edición crítica de la obra de Palomino, también le manifestó repetidas veces su interés en recibir alguna ayuda económica por parte de la Academia. Se sentía ligado a esta institución a través de la pertenencia de su hermano Vicente a ese cuerpo: "Todo el buen éxito de la impresión" –dijo en su carta del 16 de septiembre de 1795– lo reconozco de los principales miembros de la Academia; y no cesaré de trabajar para merecer su protección. Siempre he tenido suma adhesión à ese

cuerpo por genio, y por la honra que tuvo mi hermano de tener en él algún lugar" (81).

Deseaba ser nombrado académico de honor en la misma clase que su hermano Vicente, pues reconocía que no le competía la de ser profesor. Por ello le pedía a Bosarte el 23 de diciembre su "dirección y consejo" para ver realizada su pretensión (82). Pero el secretario le debió contestar algo que no satisfizo plenamente las aspiraciones del sacerdote, pues en su siguiente carta del 13 de Enero de 1796 se extendió largo sobre este tema en los términos siguientes:

"Señor D. Isidoro, aquí es necesario que yo hable a Vm. con toda lisura, candor, y honrada libertad. Años pasados envié mi quaderno de *Pasos ulteriores,* y D. Antonio Ponz tuvo proporción para sacarme una segunda pensión, que yo nunca esperé, ni pedí. Viéndome tan sobreabundantemente beneficiado, supliqué se suspendiese la impresión, para empeñarme en nuevos, y más fundados descubrimientos con el fin de mostrar al Rey, à la Academia y à la Nación mi agradecimiento, y desmerecer menos aquel beneficio, publicando, como he hecho los afortunados Comentarios, que dediqué à los Santos Reyes San Fernando y San Luis. Estos bienaventurados parece que se dieron por satisfechos de mi buena intención sola, y me depararon otro Dedicatorio, ò Mecenas en el Señor Príncipe de la Paz, quien aunque me ha colmado de honores en la impresión de mi librito por todos capítulos, no me ha consolado enteramente, por no haber llegado à su noticia la de aqual sería mi alivio más oportuno; y ser ésto una menudencia, que se debe confundir entre los infinitos gravísimos objetos que ocupan à V. E.. Yo por consejo de Personaje, à quien venero mucho, recurrí al Señor Príncipe pidiéndole una tercera pensión para alivio de mis achaques, que yan han empezado; y proseguir menos ahogado en mis tareas encaústicas, y otras pictóricas. Pero todavía no ha habido la menor resulta; y aún quando la hubiese habido favorable, tengo muchos motivos para sospechar, que se me oculte, por lo menos por algun tiempo notable, como ha sucedido en otras ocasiones, como sabe muy bien el Señor Vice Protector, y por mi desgraciada experiencia sè yo también, no ignorando las causas de ello, y de esta persecución, que debieran darme honra antes que disgusto.

Por abreviar; yo esperaba otra clase de favores en suposición de los antecedentes; y esto mismo me pronostican, y han pronosticado gentes de toda seda, paño, estameña, y xerga, de donde concibo que mis esperanzas no

eran mal fundadas; mucho más apoyandomelas Vm. alabando mis deseos de reemplazar el nombre de mi difunto hermano en la Academia, en su mismo grado, no debiendome yo considerar como Profesor, pues no lo soy. Yo estimo la gloria muy mucho, y la codicia más que otros; y así quisiera deber à Vm. que me diese luces para entablar mi pretensión para el título de Académico de honor de la de San Fernando, yá que no veo Aurora alguna de alivio de mis estrecheces" (83).

Entre tanto Bosarte debió darle algunas esperanzas de que sucedería a su hermano en el puesto de académico de honor. Pedro García de la Huerta no dudaba en su carta del 24 de febrero de 1796 de las buenas intenciones y de la mediación del viceprotector Bernardo de Iriarte. Sin embargo, preguntaba al secretario si había algún inconveniente en que él mismo hiciera algunas gestiones para lograr su pretensión (84).

García de la Huerta no insistió sobre este asunto en su carta del 13 de abril de 1796; pero en la del 2 de junio volvió a referirse a él. Bosarte le debió ofrecer el cargo de académico de mérito, pidiéndole que enviará alguna obra hecha por él en encausto, lo que no le satisfizo: "Acerca de mi pretensión debo decir à Vm. que el título de Académico de mérito califica à esos grandes Señores por protectores, y honradores de la Academia, y sus individuos, y que á mi en el estado de obscuridad y estrechez, en que me hallo, me adocenaría entre los artistas; no siendo esa mi extracción, ni mi mérito. Mi hermano fue Académico de honor por su calidad, y por su literatura; yo soy su hermano, y he trabajado inmediatamente por las Bellas Artes, y por plantear el mejor género de pintura que han conocido los siglos, y no me he contentado con piezas poéticas recitadas en la distribución de premios; sino que he trabajado, trabajo, y trabajaré años, y años hasta salir con ello; por más que procure desalentarme, impidiendo mis alivios, y satisfacciones de todos modos sujeto que tiene grande ojeriza à mi persona, à mi familia, à mis relaciones, à mis máximas, etc..." A lo que añadió después de referirse a un dato erudito: "Quedo entretanto con la esperanza que Vm. me confirme de que con el tiempo conseguiré mi intento. Yo no tuviera dificultad de enviar à la Academia alguna pieza de mi mano, pero serà por lo que toca al colorido un mamarracho, y necesitaría poner debajo: *Non opus, sed operis rationem mirare,* como he hecho en alguna otra ocasión: pero nunca con el fin de ser Académico de mérito, que no tengo en la execución, sino en los adelantamientos del Arte" (85).

En las cartas de Pedro García de la Huerta hay alusiones a la enemistad de cierta persona hacia él y su familia, cuyo nombre silencia en la carta, aunque debía ser conocido por Bosarte. Sin duda, no tenía un ambiente propicio debido a la oposición que siempre había sufrido su hermano, el dramaturgo Vicente, por parte de una significativa élite intelectual. Es preciso recordar aquí brevemente que Vicente García de la Huerta (Zafra, Badajoz, 1734-1787) fue uno de los escritores trágicos más significativos de la España de la segunda mitad del siglo XVIII. Protegido por el Duque de Alba, ocupó el cargo de bibliotecario de la Real Librería y sería miembro de las Reales Academias de la Lengua, de la Historia y de San Fernando. Su tragedia más conocida fue *La Raquel* (1778), en la que, repitiendo el tema de la Judía de Toledo, alcanzaría un importante éxito. También es de destacar su aportación erudita en la *Biblioteca militar española* (1760), elogiada por el cualificado ingeniero militar Pedro de Lucuce (86). Pero Vicente García de la Huerta, quien siempre se manifestó en sus escritos como un antigalicista por su oposición a la penetración en España de la cultura francesa, fue duramente criticado por Jovellanos, Moratín, Forner e Iriarte, autor de un epigrama a modo de epitafio contra él. Por su parte Moratín le censuró en su *Huerteida,* poema satírico, mientras que Jovellanos le dedicó la sátira titulada *Relación del caballero Antioro de Arcadia* (87).

A partir de este momento no hay ninguna otra referencia en las cartas de Pedro García de la Huerta a este asunto. No obstante, queda constancia de que el 3 de julio de ese mismo año de 1796 fue nombrado según eran sus deseos académico de honor de San Fernando por la junta particular de la Academia al mismo tiempo que al Marqués de Villafranca, al Obispo de Osma y a Sebastián Martínez, puesto que tuvo hasta su fallecimiento ocurrido exactamente tres años después, el 3 de julio de 1799. Este nombramiento se confirmó en la junta ordinaria del 7 de julio (88). García de la Huerta agradeció este honor en su carta fechada en Roma el 18 de agosto, que fue leída por Bosarte en la Junta ordinaria del 2 de octubre (89).

Pocos datos biográficos suyos se poseén: debió nacer hacia el año 1735 y posíblemente en Zafra (Badajoz), al igual que su hermano Vicente. Se estableció en Roma en 1769, en donde estudiaría dibujo y pintura con Andrés Casalí. Su principal obsesión, tal y como estas cartas demuestran, fue investigar la técnica del método encaústico empleado por los griegos, tema en el que estaban ocupados numerosos eruditos y artistas de la época como

Vicente Requeno, el padre Castellari, Lorgna, el pintor Santos Legnani de Cremona, el conde Luigi Torri...

En el *Resumen de las actas de la Academia desde el 13 de Julio de 1799 hasta el 24 de julio de 1802* se da una breve noticia de la muerte de Pedro García de la Huerta acaecida el 3 de julio de 1799, destacada en primer lugar de entre los nueve académicos de honor fallecidos durante ese trienio. Posíblemente fuera el mismo Bosarte el encargado de redactar esta nota necrológica, que dice así: "El Señor Huerta, creado Académico de honor en 3 de Julio de 1796, fue un escritor muy estimable de la Pintura. Su precioso opúsculo intitulado *Comentarios de la Pintura encaústica del pincel,* impreso de Orden Superior en la Imprenta Real en el año de 1795, de cuyo manuscrito dió un favorable informe la Academia, ha merecido entre los inteligentes de esta materia el mismo aplauso que el Autor mereció en italia, quando se controvertía entre los antiquarios de las Artes sobre el método con que habían pintado al encausto los antiguos Griegos" (90).

CARTAS DE AZARA, MENGS Y SILVESTRE PEREZ A BOSARTE DESDE ROMA

Las dos cartas de Azara dirigidas a Bosarte, cuya copia se conserva en el archivo de la Academia (91), debieron escribirse en 1795. La primera de ellas carece de datación, aunque resultaría posible que se enviara en el mes de marzo de ese mismo año, mientras que la segunda está fechada el 23 de diciembre de 1795. Redactadas con el reconocido buen estilo del embajador español en Roma, en ellas se aprecia su proverbial cultura y brillantez (92).

Estas cartas tan sólo son una breve, pero expresiva, muestra de la correspondencia intercambiada entre Azara y Bosarte, que debió ser bastante más copiosa, ya que a áquel le correspondía informar a la Academia sobre la actividad realizada por los pensinados españoles en Roma. Se refieren a varios temas: a la opinión, ya comentada antes, que la reedición del libro de Palomino merecía al embajador; al trabajo hecho por tales pensionados, y, sobre todo, a la rivalidad existente entre el padre Sarmiento y el pintor Mengs a su llegada a España.

Pero, además, hay alusiones significativas al concepto de belleza y al estado del arte en la España de la época. Azara comentó lo siguiente sobre este último asunto, a lo que Bosarte le dijo en su anterior carta: "No creo que

Vm. exagera en lo que me dice de su deplorable estado, por lo que veo por otras partes es diez veces peor. La presunción es hija de la ignorancia, y una y otra me parece que tienen bien fundado su mayorazgo en España. El verdadero mérito siempre es modesto y desconfía de su opinión, y quando la osadía y la ira deciden de todo abaxo tablas. La envidia y el interés son hermanitos menores, pero ayudan mucho à la caja" (93).

También es interesante la breve definición dada por Azara al concepto de belleza, que para él "no es más que saber escoger en las obras de la naturaleza las partes más hermosas, y corregir las que no lo son según la idea que se tiene de lo hermoso" (94). Este párrafo parece resumir su pensamiento estético expuesto en las *Observaciones del caballero Azara sobre el tratado de la belleza de Mengs,* que se publicaron en su edición de 1780 de las *Obras* del que fuera el primer pintor de Cámara de Carlos III (95).

Otro asunto, al que se refieren las cartas de Azara a Bosarte, es el de la actividad en Roma de Silvestre Pérez y Evaristo del Castillo, a quienes en el verano de 1794 se les había prorrogado la pensión por un año más (96). En la junta ordinaria de la Academia de San Fernando del 3 de agosto de este año Bosarte leyó una carta de los pensionados agradeciéndo dicha renovación. Asímismo se referían en ella a su trabajo en Italia, que en esos momentos consistía en levantar planos geométricos de los fragmentos descubiertos en Tívoli de uno de los patios de la villa de Mecenas, considerado como el único ejemplar de órden dórico griego existente en este país y de una arquitectura correctísima (97).

En esta misma junta ordinaria se acordó que Bosarte escribiera a Nicolás Azara, quien acababa de ser nombrado conciliario de la Academia, dándole las gracias "por el zelo con que procura el sólido adelantamiento de estos Jóvenes dándoles à gustar las puras ideas de los sabios antiguos" (98). También se le insinuaba que los pensionados enviaran una copia de los planos de esas ruinas para ser guardados en la biblioteca de la Academia.

Silvestre Pérez y Evaristo del Castillo habían sido pensionados bajo la consideración de "extraordinarios" en Roma en 1791 por un período de tres años. El primero de ellos había llegado a Madrid hacia 1781, después de trabajar con Antonio Sanz en Zaragoza. Fue discípulo de Ventura Rodríguez y de Arnal, quien le animaría a ir a estudiar a Italia. Recibió el título de académico de mérito en mayo de 1790 por unos planos de una Academia de Bellas Artes (99). Floridablanca había propiciado tal pensión en su

carta del 23 de abril de ese mismo año enviada a los académicos y por sugerencia de ciertos profesores, que le habían alabado sus méritos. El Conde era de la opinión de que, mientras que los pintores y escultores podían formarse en Madrid y en los sitios reales debido a la gran cantidad de pinturas en ellas existentes, los arquitectos necesitaban ir a Roma, pues no existía en España la grandeza y la magnificencia arquitectónica de Italia (100).

En las actas de la junta general ordinaria de la Academia del 2 de agosto de 1795 Bosarte escribía que leyó una carta de Silvestre Pérez y Evaristo del Castillo, en la que indicaban que habían diseñado siete dibujos comentados brevemente de los restos de la villa Tiburtina de Mecenas según deseos de esta institución. También decían haberlos entregado a Nicolás Azara para que los remitieran al protector. El secretario notificó que acababan de llegar dos cajones de Barcelona y que había ordenado su traslado desde el sitio de San Ildefonso a la Academia por si alguno de ellos contenía los dibujos. Tales noticias fueron acogidas con mucho agrado por la junta, que esperaba ver los fragmentos de aquellas antigüedades, medidas y diseñadas por los pensionados (101).

Los siete planos ejecutados por dichos pensionados de la Academia en Roma, remitidos por Azara, que representaban las ruinas de la Casa de Mecenas en Tívoli, restauradas por ellos en función de los datos recogidos de esos restos, fueron expuestos en la junta ordinaria del 4 de octubre de 1795. Los académicos se complacieron mucho, tal y como figura en las actas firmadas por Isidoro Bosarte, con estos dibujos y reconocieron "su constante aplicación y progresos, y que eran acreedores à las benignidades que tuviese à bien de continuarles este Real Cuerpo" (102).

Azara contaba en su primera carta que estos dos pensinados estaban dibujando el teatro Marcelo y que, una vez terminados los diseños, los remitiría a esta entidad. En la del 23 de diciembre de 1795 afirmaba que había recibido con mucho retraso la misiva de Bosarte del 16 de octubre, en la que le notificaba que la Academia había decidido prorrogarles el tiempo de su pensión. En ella insistía diciendo que Pérez y Castillo realizaban las plantas de ese teatro y del pórtico de Octavia.

En este sentido resulta interesante reproducir aquí íntegramente la carta expresiva, que Silvestre Pérez envió a Bosarte, agradeciéndole sus consejos y reafirmando su aprendizaje en la antigüedad (103):

"Mi dueño y señor D. Isidoro: Agradezco la firmeza y memoria de Vm. à que correspondo con todo agrado. No me costará trabajo el seguir las máximas de Vm. y venerar la antigüedad como madre de la arquitectura: la considero un espejo donde debemos mirarnos contínuamente; yà tenía yo formado este concepto della antes de venir à Italia, pero después que estoy en Roma y he visto estos preciosísimos restos del antiguo me he persuadido que sin su observación rigurosa no se puede dar un paso. No me alucinan à mí las opiniones de algunos modernistas, ni me espantan Vaticanos; aprecio más un descuido de los antiguos donde siempre hallo algo que aprender que el mejor acierto de los modernos: la mayor parte de las obras de estos es menester estudiarlas para huirlas, no para imitarlas. ¿Qué dirían muchos modernos si vieran que el Pórtico de las Termas de Caracalla no tiene más que seis grandísimas ventanas en toda su línea de setecientos ochenta y tres pies?. ¿Si vieran que en cada uno de los costados del mismo edificio, cuyas líneas pasan cada una de trescientos ochenta pies no hay más que tres?, pues no por eso faltaban luces suficientes al edificio, sino que el arquitecto las supo colocar con tal acierto que el abrir más acaso habría sido desfigurar la belleza interior, y hacer lo que no era necesario. Hoy no pensamos más que en adornar las fachadas, y más que interiormente no haya comodidad, decoro, ni conciencia.

Molesto la atención de Vm. con lo que ya de puro sabido tiene Vd. olvidado. Mi deseo de acertar me hace explicarme así. Espero las de Vm. Señor D. Isidoro para que me sirvan de instrucción en todas materias. Entre tanto páselo Vm. bien y mande Vm. asegurado de mi obediencia. B. L. M. de Vm. su afectísimo servidor. Silvestre Pérez. Señor D. Isidoro Bosarte".

Esta carta de Silvestre Pérez dirigida a Bosarte acredita el credo en la Antigüedad clásica del pensionado; pero también certifica documentalmente por boca suya el análisis acertado de Carlos Sambricio, quien ve en Pérez una nueva forma de enfrentarse con las ruinas (104). A la visión arqueológica de ellas en base a su científica medición y reproducción casi fotográfica sucede ahora una capacidad de racionalización y de recreación de esos restos, que ya no son copiados servilmente. Interesaba hallar las líneas maestras de las obras antiguas, sus paradigmas más aprovechables para aplicarlas a la arquitectura de la época. Pero, tal vez, tampoco sea desacertado vislumbrar aquí un cierto funcionalismo en Pérez, pues de su carta se deduce su admiración por la capacidad funcional de los clásicos en la dis-

tribución acertada de las luces de los edificios, sin exagerar el número de vanos.

Silvestre Pérez y Evaristo del Castillo regresaron en el otoño de 1796 a Madrid, tal y como certifica su carta dirigida a la Academia fechada el 24 de octubre, en la que participaban su arrivo a esta Corte. Bosarte reflejó su contenido en las actas de la junta ordinaria del 30 de octubre, indicando también que daban las gracias a esta institución por los beneficios por ella dispensados durante su estancia en Italia y que presentarían sus dibujos del teatro Marcelo y pórticos de Octavia y Livia al recibir los cajones (105). Ello tuvo lugar en la junta ordinaria del 4 de diciembre de ese año. Pérez había medido y hecho doce diseños de las ruinas del teatro Marcelo y Castillo realizó diez de dichos pórticos. El secretario indica en las actas que "a todos los Señores de la Junta parecieron muy bien executados estos planos, y declararon que los referidos pensionados habían cumplido bien con su obligación y adelantado considerablemente en el Arte de la Arquitectura". A continuación leyó en esa sesión un oficio de José Nicolás de Azara, escrita a la salida de los pensionados de Roma, en el que decía lo siguiente: "En su abono y por la verdad debo decir, que de quantos Jovenes Españoles ha habido en Roma en mi tiempo, ningunos han aprovechado tan bien el tiempo, ni mostrado la aplicación que ellos; y su conducta moral ha sido constantemente irrepetible" (106). Todo ello motivó que la junta acordase recomendar a los pensionados al protector para que el rey se sirviese de ellos en alguna comisión de arquitectura (107).

Año y medio después Silvestre Pérez presentaría a la junta ordinaria del 5 de agosto de 1798 una lista dando noticia de varios fragmentos de ornatos antiguos, que había vaciado en yeso durante su estancia en Roma, ofreciéndoselos a la Academia para que sirvieran de modelos a los estudiantes. Dicha junta aceptó su ofrecimiento (108) y se lo agradecieron por carta. El 10 de marzo de 1799 fue nombrado por Real Orden, firmada por Mariano Luis de Urquijo, vicesecretario de la Academia, vacante por fallecimiento de Luis Paret según la propuesta de la Junta particular de este Real Cuerpo y, por lo tanto, director de la Comisión de Arquitectura (109). Otra Real Orden del 1 de septiembre de ese mismo año concedía a Silvestre Pérez ocho mil reales anuales sobre tesorería Mayor para que hiciera "una colección de vistas de los mejores edificios que hay en Madrid y Sitios Reales y con especialidad en Sn. Lorenzo el Real; siendo la intención de S.M. que los que

se dediquen al estudio de la Arquitectura y Bellas Artes, tengan estos modelos que imitar" (110).

Por último, interesa destacar aquí el importante papel que el culto José Nicolás Azara desempeñó en la formación romana de Silvestre Pérez, aspecto ya señalado ampliamente por Sambricio (111). El embajador no sólo le debió inspirar un importante legado estético, haciéndole partícipe de la poética de Mengs, que tan bien conocía, sino que, además, le introduciría en los medios de la Academia de Francia en Roma y le relacionaría con los arquitectos y teóricos italianos. Es posible que a través suyo conociera a Milizia, quien dedicó a Azara la 3ª edición de su diccionario. El embajador, como después se verá, le proporcionó noticias sobre arquitectos españoles, dejándole consultar el "viajero" manuscrito de Llaguno.

Pero el tema de las relaciones existentes entre el pintor Mengs y el pedagogo Sarmiento, quien no salió aquí bien parado, es quizás el asunto más atractivo de todos los tratados en la correspondencia de Azara con Bosarte. Aunque resulte muy anecdótico, no carece de cierto interés metodológico. El embajador respondía lo siguiente en su primera carta a las noticias dadas por el secretario de la Academia: "Que las gentes adornen sus librerías con el busto del Padre Sarmiento no me hace especie, porque de gustibus &c., pero que le asocien el de Dn. Jorge Juan cofieso que me abate las alas del corazón, porque muestra que en simpatía no se distingue aún el mérito verdadero. Es verdad que la práctica suele consagrar ciertos conjuntos que parecía debían estar siempre separados; y así vemos en los altares el cochino al lado de San Antonio" (112).

Azara se extendió mucho dando noticias a Bosarte sobre Mengs en su carta fechada en Roma el 23 de diciembre de 1795. El secretario de la Academia conocía el interés que el embajador siempre mostró por este pintor y le debió preguntar si se conservaban escritos suyos sobre su método pictórico. También desearía que Azara le enviara una relación de las obras del artista bohemio, aunque el embajador había incluído en el libro del pintor una lista de 73 pinturas hechas por él en España. A todo esto el aragonés respondió lo siguiente:

"En quanto à lo que Vm. me pregunta de Mengs poco de bueno puedo decirle, porque aquel grande hombre nunca hizo ningun proyecto por escrito, ni entre sus papeles, que paráron todos en mi mano, hay una sola palabra que aludá à su pensamiento de obra que había de executar. Su método

era pensar infinito la obra que proyectaba. Algunas veces hablaba de ella à sus Amigos, preguntaba, oía, y replicaba sin fin, pero nunca externaba el pensamiento que prefería en su cabeza. Luego, la dibuxaba, rara vez à lápiz, y por lo regular à claro obscuro à óleo, ò en papel con tinta de la China; y nunca le ví hacer lo que llaman bocetos coloridos, aunque en su juventud hizo algunos, de los quales yo poseo algunos. Su Grande estudio le ponía en estos dibuxos; y me acuerdo haberle visto por más de dos meses trabaxar improbamente en el dibuxo de su Anunciación que tiene el Rey, que fué su última obra, mudando y remudando cada día una cosa. Hecho su estudio se ponía à pintar llevando la obra con una rapidez increible, como que la tenía bien impresa en su cabeza. Muchas veces en el acto de colorar, mudaba algunas cosas; y si sus Amigos le hacían alguna observación, mostraba inquietarse, y replicaba y sofisticaba la materia como que desaprobase la proposición; pero al día siguiente se solía ver que había mudado pensamiento, y executado lo que se le había dicho. Puedo decir que me sucedió ésto con él varias veces. En fin si Vm. quiere hablar de las composiciones de las obras que ha dexado Mengs ahí, será menester que Vm. las estudie y las interprete. Poco después de su muerte pedí yo una razón de ellas à un tal Alexandro que lo servía ahí, que la envió como hecha por él, pero bastante detallada en algunas cosas. La buscaré en el cáos de mis papeles, y si la hallo se la enviaré à Vm" (113).

A lo dicho aquí sobre Mengs en esta carta del 23 de diciembre de 1795 sigue la significativa anécdota de las relaciones existentes entre el pintor y el padre Sarmiento, que aquí también se reproducirá integramente:

"Muchas veces me contaba Mengs viendo lo que sucedió à su primera llegada à Madrid. Se dirigió á quien debía para saber lo que había de pintar; y le fué mandado que fuese à la escuela de aquel Abencerrage Mulato, que entre muchos corbatas de Madrid pasaba por el Varrón de España. Este que no entendía à Mengs, y Mengs que no entendía al Gallego componían un diálogo el más singular del mundo. Por fin el Pe. Maestro le dió para que estudiase y se hiciese hombre su libro de los *Adornos de Palacio*. Mengs como pudo entendió el barbarismo de aquel mazacote, y se fué una noche al Padre Maestro y le dixo con claridad christiana que de su libro nada había podido sacar en limpio para las pinturas que había de hacer; que no hallaba en él cosa que tuviese el sentido común en materia de Artes y de gusto. La humildad religiosa oyendo esta antiofna se exaltó al punto que le-

vantandose únicamente, agarró al Pintor por los cabezones, y empujándolo con la otra mano, lo acompañó hasta la portería gritandole dos mil veces à la oreja –"Macho, Macho, Macho"; y yà Mengs estaba en la calle, que el fraile desde la puerta le gritaba, –"Macho". Lo bueno es que Mengs no sabía lo que esta palabra quería decir, y se la hizo explicar después; y hasta el fin de su vida se ha acordado de esta escena ridícula. Acudió à Carlos III contándole lo sucedido, y S.M. que tenía más inteligencia y gusto en las Artes que todos los frailes del mundo, le dixo, que dexaba enteramente à su arbitrio el pintar lo que creyese en Palacio" (114).

Precísamente, Antonio Rafael Mengs había mantenido una breve correspondencia con Bosarte entre 1777 y 1778 desde Roma, cuando éste ejercía las funciones de secretario del Conde de Aguilar en Turín. Tales cartas, fechadas el 12 de julio y 27 de septiembre de 1777, y el 13 de agosto de 1778, se conservan copiadas en el archivo de la Academia de San Fernando (115). En la primera el pintor le agradecía la traducción de una carta suya, hecha por un amigo de Bosarte, y en las otras dos le recomendaba la protección de algunos conocidos suyos –de Peschux, pintor de S.M. sarda y de una cantante– a su paso por Turín y le enviaba una carta para que se la entregara al grabador Manuel Salvador Carmona, que iba a esa ciudad. En ella Mengs se refiere a su delicado estado de salud que "me priva" –decía– de mi mayor gusto que es trabajar".

Nicolás Azara proporcionó a Bosarte al final de su carta del 23 de diciembre de 1795 una noticia breve, pero importante, sobre el manuscrito de Eugenio Llaguno dedicado al estudio de la arquitectura española. Esta obra, que el secretario de la Academia dijo que el erudito alavés se la había ofrecido para su publicación –hecho negado airosamente por Ceán en 1802, quien había recibido el texto original en 1799 al fallecer el que fuera el primer Oficial de la Secretaría de Estado– se publicó ya en 1827 muy aumentada por el estudioso asturiano con numerosos datos nuevos con el título de *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* (116). El embajador español en Roma notificaba a Bosarte que Llaguno le había enviado su manuscrito para que Milizia (1725–1798) se sirviera de él en sus memorias de los arquitectos, impresas en 1781: "En punto à Arquitectos antiguos Españoles Dn. Eugenio Llaguno tenía recogidas muchas noticias curiosas, y me envió su mauscrito quando Dn. Francisco Milicia componía sus memorias de los Arquitectos, y se sirvió de ellas como Vm.

INVESTIGACIONES FILOSOFICAS

SOBRE

LA BELLEZA IDEAL,

CONSIDERADA COMO OBJETO DE TODAS LAS ARTES DE IMITACION:

POR DON ESTEVAN DE ARTEAGA,

MATRITENSE, SOCIO DE VARIAS ACADEMIAS.

Nec verò ille artifex, cum faceret Jovis formam, aut Minervae, contemplabatur aliquem, à quo similitudinem duceret; sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens, in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.

Cicero, *Orat.* 2.

EN MADRID

POR DON ANTONIO DE SANCHA,

MDCCLXXXIX.

Se hallará en su casa, en la Aduana Vieja.

R. 26388

DICCIONARIO HISTORICO

DE LOS MAS ILUSTRES PROFESORES

DE LAS BELLAS ARTES

EN ESPAÑA.

COMPUESTO POR

DJUAN AGUSTIN CEAN BERMUDEZ

Y PUBLICADO POR

LA REAL ACADEMIA DE S. FERNANDO.

MADRID. EN LA IMPRENTA

DE LA VIUDA DE IBARRA. AÑO DE 1800.

COMENTARIOS

DE LA PINTURA ENCÁUSTICA

DEL PINCEL.

POR D. PEDRO GARCIA DE LA HUERTA,

Presbitero, Sócio de varias Academias.

DE ÓRDEN SUPERIOR.

EN MADRID EN LA IMPRENTA REAL

AÑO DE 1795.

D. JOSÉ NICOLAS DE

AZARA

puede observar en su obra" (117). Todo esto reafirma una vez más la generosidad del escritor alavés y el interés que su manuscrito estaba despertando en los ambientes literarios no sólo españoles sino también italianos. Asímismo nos da idea del carácter internacional de la cultura de la segunda mitad del siglo XVIII.

NOTAS

(1) BOSARTE, Isidoro: *Viage artístico a varios pueblos de España con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen y épocas a que pertenecen...* Viage á Segovia, Valladolid y Burgos. Madrid, en la Imprenta Real, año de 1804. Edición facsímil en Madrid, Ediciones Turner, 1978. Prólogo de Alfonso Pérez Sánchez, pp. VIII-LXX.

(2) SANCHEZ CANTON, Francisco Javier: "En el centenario de Ceán Bermúdez". *Archivo Español de Arte,* t. XXIII. Madrid, Inst. Diego Velázquez del C.S.I.C., 1950, pp. 89-113. También en *Academia,* IIIª época, v. I, núm. 2. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1951, pp. 121-148.

(3) FERNANDEZ DURO, Cesáreo: *Correspondencia epistolar de don José de Vargas y Ponce y otros en materia de arte*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1900. SEOANE, Marqués de: "Correspondencia epistolar de don José de Vargas y Ponce y don Juan Agustín Ceán Bermúdez durante los años de 1803 a 1805, existente en los Archivos de la dirección de Hidrografía y de la Real Academia de la Historia". *Boletín de la Real Academia de la Historia,* tomo XLVII, cuadernos I-III, pp. 5-59.

(4) MARTINEZ DE BOSARTE, Juana: *Datos biográficos de Bosarte*. 2 h. A.S.F.: Leg. 4/81-7.

(5) *Actas de la Academia de San Fernando de 1852. Distribución de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discípulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta Pública del 27 de marzo de 1832*. Véase Pérez Sánchez, prólogo op. cit., pp. IX-XI.

(6) *Borrador sobre la biografía de Bosarte*. A.S.F.: Leg. 4/81-7.

(9) El propio Bosarte se refiere a su labor diplomática junto al conde de Aguilar en los términos siguientes en su carta dirigida al Duque de Alcudia, fechada en Madrid el 10 de febrero de 1797. A.S.F.: 1-39-7: "Hice también los negocios de la Corte de Parma en Turín por encargo del Embajador y ocurrió entonces todo el negocio de demarcación de límites entre Parma y Toscana que se concluyó felízmente".

(10) Juan Martínez de Bosarte, d.a.c., p. 2. A.S.F.: Leg. 4/81-7.

(11) BOSARTE, Isidoro: *Disertación sobre los monumentos antiguos, pertenecientes a las nobles artes de la pintura, escultura y arquitectura, que se hallan en la ciudad de Barcelona*. Hecha por don Isidoro Bosarte. Dirigida a la Sociedad Patriótica de la ciudad de Baeza y Reino de Jaén... Madrid, por don Antonio de Sancha, año MDCCLXXXVI (1786). 117 p.. B. N.: V/Cª. 132, nº 20.

(12) *Actas de la Academia de Bellas Artes de San Fernando 1832* y borrador, d.a.c., A.S.F.: 4/81-7.

(13) Véase Pérez Sánchez, prólogo a.c., pp. L-LI. Ponz cita esta obra de Bosarte en el tomo XIV.

(14) *Carta de Pedro Escolano de Arrieta, del Real y Supremo Consejo de Castilla, dirigida a Antonio Ponz*. Madrid, 7 de febrero de 1786. *Carta de Antonio Ponz a Pedro Escolano de Arrieta*. Madrid, 7 de marzo de 1786. A.S.F.: Leg. 1-16-10.

(15) *Carta del Conde de Floridablanca dirigida al Marqués de Sta. Cruz, notificándole los nombramientos de Isidoro Bosarte como secretario de la Academia y de Luis Paret en calidad de Secretario de la Junta de la Comisión de Arquitectura*. Palacio, 24 de enero de 1792. A.S.F.: 1-39-7. Académicos. Secretarios. Siglo XVIII.

(16) *Carta del Conde de Floridablanca dirigida a Antonio Ponz*. Palacio, 24 de enero de 1792. A.S.F.: 1-39-7.

(17) *Actas de la junta general del 27 de enero de 1792*. Juntas generales. 1786-1794. A.S.F.: 3/85, fol. 182 anverso.

(18) *Escritura firmada por el escribiente Josef Fernández de Uzada*. 4 de marzo de 1792. A.S.F.: 1-39-7.

(19) *Carta de Isidoro Bosarte dirigida al presidente de la Real Academia de San Fernando*. Madrid, 6 de enero de 1793. A.S.F.: 1-39-7.

(20) *Carta de... Bosarte... al presidente de la Academia,* ibidem, A.S.F.: 1-39-7, fol. 2.

(21) *Borrador de la carta de Bosarte dirigida al Duque de Alcudia*. Madrid, 10 de febrero de 1793. A.S.F.: 1-39-7.

(22) *Borrador*. Madrid, 3 de enero de 1793. A.S.F.: 1-39-7.

(23) *Carta del Duque de Alcudia dirigida a Bernardo Iriarte*. Aranjuez, 17 de febrero de 1793. A.S.F.: 1-39-7.

(24) Sobre Bosarte en la Academia pueden verse las pp. 150, 159-161, 203, 322, 378-380 y 382 del libro de Claude BEDAT, *L'Académie de Beaux Arts de Madrid 1744-1808*. Contribution à l'étude des influences stylistiques et de la mentalité artistique de l'Espagne du XVIIIe siècle. Toulouse, Association des Publications de l' Université de Toulouse, 1974. Cita en la pág. 382 una interesante carta escrita por Bosarte a Godoy fechada el 9 de noviembre de 1796 sobre la aspiración de las Academias de dibujo en convertirse en Academias (A.S.F.: 2-38). También se refiere a la carta que el secretario dirigió al director de la Escuela de dibujo de Burgos el 21 de diciembre de 1797 indicándole aspectos metodológicos sobre la enseñanza por medio de modelos escultóricos (A.S.F.: 2-38). También: BEDAT, Claude: *Los académicos y las Juntas 1752-1808*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1982. Se refiere al papel administrativo de los secretarios (p. 9) y a la permanencia de Bosarte (p. 13).

(25) *Actas de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de 1832,* op. cit..

(26) [BOSARTE, Isidoro: *Disertación sobre el estilo que llaman gótico en las obras de Arquitectura*]. En "Gabinete de Lectura Española" o "Colección de muchos papeles curiosos de Escritores antiguos y modernos de la Nación. Contiene noticias para ayudar á formar el juicio sobre las obras de las Artes, las costumbres de diferentes pueblos y edades, sobre muchos puntos de la Historia Nacional, y otros de varia erudición por medio de la simple lectura. Núm. III. Madrid, por la viuda de Ibarra, Hijos y Compañía, (s.a.). Marcelino Menéndez y Pelayo le atribuyó esta obra en el vol. I, p. 1,543 de su *Historia de las Ideas Estéticas en España,* 4ª ed. Madrid, C.S.I.C., 1974. Cejador lo hizo en la *Historia de la len-*

gua y literatura castellana, VI, p. 263. Salas negó la autoría de Bosarte de esta disertación en "Archivo Español de Arte", 1965, pp. 327-330.

(27) BOSARTE, *Disertación sobre el estilo que llaman gótico...,* op. cit., pp. 17-28, dedica amplio espacio a la poesía árabe.

(28) BOSARTE, Isidoro: *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos hasta la conquista de Grecia por los romanos.* Asunto propuesto en la Cátedra de Historia Literaria de los Reales Estudios de Madrid al concluirse el primer año del curso académico. Parte tercera. Contiene las observaciones sobre la arquitectura entre los griegos. Leido por D.... el día 28 de junio de 1790. Madrid, en la Oficina de Dn. Benito Cano, 1791, 121 p. B.N.: B.A.: 5,119. Véase pp. 8-9.

(29) BOSARTE, *Disertación sobre el estilo que llaman gótico...,* op. cit., 10.

(30) Ibidem, p. 11.

(31) GARCIA MELERO, José Enrique: "Transformaciones arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XVIII en el interior de las catedrales góticas españolas". En prensa en *Espacio, tiempo y forma,* núm. 2. Madrid, U.N.E.D., Facultad de Geografía e Historia, 1990. En este artículo me referí a las teorías de Bosarte sobre la forma de actuar en las catedrales góticas y a sus contradicciones o evoluciones. También en este mismo sentido mi ponencia "Bases metodológicas para el estudio de las transformaciones arquitectónicas de las catedrales góticas". Publicada en *El Arte en tiempo de Carlos III.* IV Jornadas de Arte. Madrid, Departamento de Historia del Arte "Diego Velázquez" del Centro de Estudios Históricos C.S.I.C., 1989, pp. 125-135.

(32) BOSARTE, *Disertación sobre el estilo que llaman gótico...,* op. cit., p. 4. Bosarte era consciente de que en España se necesitaba escribir una Historia de la arquitectura "para conocer los edificios que existen en la Nación pertenecientes à todas las èpocas del arte".

(33) La copia de las cartas enviadas desde Roma por Pedro García de la Huerta se halla en A.A.S., leg. 61-4/5. Están fechadas el 6 de mayo, 12 de agosto, 16 de septiembre, 22 de octubre y 23 de diciembre de 1795; el 13 de enero, 24 de febrero, 13 de abril, 2 de junio, 21 de julio, 28 de julio, 14 de septiembre, 25 de octubre y 30 de noviembre de 1796, y 8 de marzo y 10 de mayo de 1797. Ignacio HENARES CUELLAR ya se refirió a esta correspondencia en su libro titulado *Teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII* (Granada, Universidad, 1977), pp. 172-173 en los términos siguientes: "(...) a este respecto, son muy interesantes las noticias que aparecen en la correspondencia intercambiada, durante 1795, con el Secretario de la Academia de San Fernando, Bosarte, que nos lo muestra completamente inmerso en una actividad que aparece mitad como juego intelectual en parte ficción científica mitad como cruzada artística". El legajo del Archivo de la Academia de San Fernando 61-4/5 es de gran interés, pues en él se hallan además un escrito de Juan de Villanueva *Sobre el orden y arreglo de las salas de principios, respecto a la juventud que concurre a ellas,* fechado el 24 de noviembre de 1755, otro de Ventura Rodríguez extremadamente significativo, que se refiere al *Agravio de las Ciencia de la Arquitectura por la preferencia por la pintura en la Real Academia del Diseño (con título de S. Fernando) ... en defensa del honor de la Arquitectura, como Profesor, y Director que es de ella, y Académico de la insigne de S. Lucas de Roma,* en 4 folios y de hacia 1755 en donde cita a Vitruvio, Vasari y Zúcaro. Pero además en este legajo se halla la correspondencia de Mengs con la Academia.

(34) GARCIA DE LA HUERTA, Pedro: *Comentarios de la pintura encaústica del pincel,* por D. ... Presbítero, Sócio de varias Academias. En Madrid, en la Imprenta Real, año de 1795. XXVIII, 235 p., 18 cm.. A.S.F.: 1,035.- B.N.: U. /3380.

(35) García de la Huerta, *Comentarios...,* op. cit., pp. 11-12. Texto recogido por LEON TELLO, Francisco Javier, y SANZ SANZ, María Virginia, *Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo XVIII.* 2ª ed.. Valencia, 1981, p. 185.

(36) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte.* Roma, 6 de mayo de 1795. A.S.F.: Leg. 61-4/5, fo. 27 reverso.

(37) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte.* Roma, 12 de agosto de 1795. A.S.F.: Leg. 61-4/5, f. 28 anverso.

(38) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte.* Roma, 16 de septiembre de 1795. A.S.F.: Leg. 61-4/5, f. 29 reverso.

(39) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte.* Roma, 22 de octubre de 1795. A.S.F.: Leg. 61-4/5, f. 30 reverso.

(40) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte.* Roma, 23 de diciembre de 1795. A.S.F.: Leg. 61-4/5, f. 31 anverso.

(41) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte.* Roma, 24 de febrero de 1796. A.S.F.: Leg. 61-4/5, f. 33 reverso.

(42) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte.* Ibidem, f. 33 reverso y 34 anverso.

(43) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte.* Ibidem, f. 34 anverso.

(44) REQUENO, Vicente: *Saggio sul ristabilimento dell' antica arte de' Greci e d' Romani Pittori.* Venecia, Apresso Giovanni Gatti, 1784. La 2ª ed. en Parma, dalla Stamperia Reale, 1787.

(45) Sobre el libro de Pedro García de la Huerta y su método véase a LEON TELLO..., op. cit. en nota 35.

(46) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte.* Roma, 12 de Agosto de 1795. A.S.F.: 61-4/5, f. 29 anverso.

(47) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte.* Roma, 23 de diciembre de 1795. A.S.F.: Leg. 61-4/5, f. 31 anverso y reverso.

(48) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte.* Roma, 13 de enero de 1796. A.S.F.: Leg. 61-4/5, f. 32 anverso.

(49) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte.* Roma, 24 de febrero de 1796. A.S.F.: Leg. 61-4/5, f. 33 reverso.

(50) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte.* Roma, 13 de abril de 1796. A.S.F.: Leg. 61-4/5, f. 35.

(51) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte.* Ibidem, f. 36 anverso.

(52) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte.* Roma, 2 de junio de 1796. A.S.F.: Leg. 61-4/5, f. 36 reverso.

(53) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte.* Ibidem, f. 37 anverso.

(54) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte.* Roma, 21 de julio de 1796. A.S.F.: Leg. 61-4/5, f. 37 anverso.

(55) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte.* Roma, 28 de julio de 1796. A.S.F.: Leg. 61-4/5, f. 37 anverso.

(56) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte*. Roma, 25 de octubre de 1796. A.S.F.: Leg. 61-4/5, f. 38 reverso.

(57) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte*. Roma, 30 de noviembre de 1796. A.S.F.: Leg. 61-4/5, f. 38 reverso.

(58) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte*. Roma, 8 de marzo de 1797. A.S.F.: Leg. 61-4/5, f. 39 anverso.

(59) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte*. Ibidem. En 1828 se tradujo del italiano e ilustradas con algunas notas el librito titulado *Observaciones de Raimundo Diosdado Caballero sobre la patria del pintor Josef de Ribera llamado el Españoleto*. B.N.: B.A.: 4,046.

(60) PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio: *El Museo Pictórico, y Escala Optica*, teoria de la pintura, en que se describe su orígen... [Segunda edición]. Madrid, Imp. de Sancha, 1795-1797. e t. en 2 v., lám. pleg. 31 cm., B.N.: 3/74, 691-92.

(61) CEAN BERMUDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Imp. Viuda de Ibarra, 1800. 6 v., 17 cm.. Sobre las fricciones acaecidas entre Ceán y Bosarte véase el referido prólogo de Pérez Sánchez, pp. XXII-XLII.

(62) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte*. Roma, 2 de junio de 1796. A.S.F.: Leg. 61-4/5, f. 36 anverso.

(63) *Carta de José Nicolás Azara dirigida a Bosarte*. Roma. (s.f.). A.S.F.: 62-2/5, f. 45 reverso.

(64) *Carta de José Nicolás Azara dirigida a Bosarte*. Roma, 23 de diciembre de 1795. A.S.F.: 62-2/5, f. 48 anverso y reverso.

(65) MENGS, Anton Rafael: *Obras* de ..., primer pintor de Cámara del Rey, publicadas por Dn. Joseph Nicolás de Azara, Caballero de la Orden de Carlos III, del Consejo de S.M. en el de Hacienda, su agente y procurador general en la Corte de Roma... En Madrid, en la Imprenta Real de la Gazeta, MDCCLXXX (1780). B.N.: B.A.: 18670. Véase p. XXXXIX.

(66) *Carta de José Nicolás Azara dirigida a Bosarte*, Roma, 23 de diciembre de 1795. A.S.F.: 62-2/5, f. 47 anverso y reverso.

(67) SANCHEZ CANTON, op. cit. en nota 2, y PEREZ SANCHEZ, prólogo cit. en nota 1.

(68) PEREZ SANCHEZ, pr. cit., pp. XXVII-XXX.

(69) *DISTRIBUCION de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor à los discípulos de las tres Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 24 de julio de 1802*. Madrid, en la Imprenta de la viuda de Ibarra [1802]. 2 h., 152 p.. Véase pp. 24-25.

(70)FERNANDEZ DURO, op. cit. en nota 3, pp. 222 y 228. Recogido también por PEREZ SANCHEZ, pr. cit., pp. XXXVII-XXXVIII.

(71) [BOTTARI, Juan Cayetano]: *Diálogos sobre las Artes del diseño*, traducidos del toscano, e ilustrados con notas por Don Joseph Ortiz y Sanz, Presbítero, individuo de la Real Academia de S. Fernando, y de la de S. Carlos de Valencia. Madrid, por Gómez Fuentenebro y Compañía, 1804. XXIV, 335 p. 17 cm.

(72) BAILS, Benito: *Diccionario de Arquitectura civil*. Obra póstuma de D. ... Madrid, en la Imp. de la viuda de Ibarra, 1802. 4 h., 131 p. 22'5 cm.

(73) R[EJON DE] S[ILVA], D[iego] A[ntonio]: *Diccionario de las Nobles Artes para Instrucción de los Aficionados, y uso de los Profesores...* En Segovia, en la Imprenta de D. Antonio Espinosa, año de 1788. 5 h., 217 p. 21 cm.

(74) BAILS, Benito: *Elementos de Matemáticas*. Por D. ... 2ª ed.. Madrid, Imp. de la Viuda de Joachín Ibarra, 1787-1796. 10 t. en 11 v. Sobre la correspondencia intercambiada entre Bails y Bosarte con motivo de la publicación de esta obra, véase A.S.F.: 1/26-5.

(75) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte*. Roma, 13 de enero de 1796. A.S.F.: Leg. 61-4/5, f. 33 anverso.

(76) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte*. Roma, 24 de enero de 1796. A.S.F.: 61-4/5, f. 34 reverso.

(77) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte*. Roma, 14 de septiembre de 1796. A.S.F.: Leg. 61-4/5, f. 38 anverso.

(78) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte*. Roma, 30 de noviembre de 1796. A.S.F.: Leg. 61-4/5, f. 38 reverso.

(79) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte*. Roma, 10 de mayo de 1797. A.S.F.: Leg. 61-4/5, f. 39 reverso.

(80) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte*. Roma, 13 de abril de 1796. A.S.F.: Leg. 61-4/5, f. 35-36. Alude a la obra de NAPOLI SIGNORELLI, Pietro: *Storia critica de teatri antichi e moderni*. Libri III. Napoli, 1777. B.N.: T/47.

(81) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte*. Roma, 16 de septiembre de 1795. A.S.F.: Leg. 61-4/5, f. 30 anverso.

(82) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte*. Roma, 23 de diciembre de 1795. A.S.F.: Leg. 61-4/5, f. 31 reverso.

(83) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte*. Roma, 13 de enero de 1796. A.S.F.: Leg. 61-4/5, f. 32 anverso y reverso.

(84) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte*. Roma, 24 de febrero de 1796. A.S.F.: Leg. 61-4/5, f. 35 anverso.

(85) *Carta de Pedro García de la Huerta dirigida a Bosarte*. Roma, 2 de junio de 1796. A.S.F.: Leg. 61-4/5, f. 36 reverso y 37 anverso.

(86) GARCIA DE LA HUERTA, Vicente: *Biblioteca militar española*. Madrid, 1760. Pedro LUCUCE le elogia en el prólogo de sus *Principios de fortificación* (Barcelona, Thomas Piferrer, 1772).

(87) HURTADO Y PALENCIA: *Literatura española*, cap. XXVIII, p. 757.

(88) Nombramiento de Pedro García de la Huerta como académico de honor: A.S.F.: 86/3. Juntas generales, 1795-1802. 7 de julio de 1796, f. 48 anverso.

(89) A.S.F.: 86/3. Juntas generales, 1795-1802. 2 de octubre de 1796, f. 60 anverso.

(90) *DISTRIBUCION de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discipulos de las tres Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta pública de 24 de julio de 1802*. Madrid, en la Imprenta de la viuda de Ibarra, 1802. 2 h., 152 p.. Véase p. 31 y, sobre todo, pp. 32-33.

(91) Las dos cartas de Azara a Bosarte se hallan en A.S.F.: Leg. 62-2/5, f. 45-49. A continuación se copia otra carta de Antonio Conca, fechada en Ferrara el 22 de septiembre de 1797, f. 40-50, en donde le indica que le envía el IV y último tomo de su libro *Descripción de Odepórica*, para cuya redacción se sirvió de una carta que Bosarte le envió sobre Grana-

da. Conca le decía: "Digo que Vm. ha publicado las vidas de los pintores de Palomino. Este es un libro necesario para mí, y así suplico à V.M. se sirva enviarme un exemplar en la primera ocasión que se presente".

(92) Sobre Azara hay una amplia referencia en LEON TELLO, Francisco José, y SANZ Y SANZ, María Virginia, *Tratadistas españoles del arte en Italia en el siglo XVIII*. op. cit., pp. 27-79.

(93) *Carta de Azara a Bosarte*. (S. 1.: Roma, s. f.: 1795?). A.S.F.: 62-2/5, f. 45 anverso.

(94) Ibidem, f. 45 reverso.

(95) MENGS, Anton Rafael: *Obras de D. ... primer pintor de Cámara del Rey, publicadas por Dn. Joseph Nicolas Azara...* En Madrid, en la Imp. Real de la Gaceta, 1780-82. 404 p., lám. 15'5 cm.. B.N.: B.A./ 18,670. Azara incorporó un comentario al *Tratado de la belleza* de Mengs y publicó al principio las *Noticias de la vida y obras de D. Anton Rafael Mengs*.

(96) *Carta de Azara a Bosarte*. (S. 1.: Roma, s. f.: 1795?). A.S.F.: Leg. 62-2/5, f. 46. También en la carta fechada en Roma el 22 de diciembre de 1795, f. 47 anverso.

(97) Acta firmada por Bosarte de la junta ordinaria del 3 de agosto de 1794. Juntas generales, 1786-1794. A.S.F.: 3/85, p. 297. Nicolás Azara fue nombrado el 3 de agosto de 1794 conciliario de la Academia: junta ordinaria del 7 de septiembre.

(98) Ibidem.

(99) Los estudios siguientes de Carlos SAMBRICIO sobre Silvestre Pérez son fundamentales: "Un album de dibujos poco conocido: el de Silvestre Pérez en la Biblioteca Nacional". Madrid, Inst. Diego Velázquez del C.S.I.C., 1973. *Archivo Español de Arte*, tomo XLVI, núm. 181. Del mismo autor: *Silvestre Pérez, arquitecto de la Ilustración*. San Sebastián, Publicación de la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos de San Sebastián, 1975.

(100) BEDAT, Claude: *L'Académie des Beaux Arts en Madrid, 1744-1808*, op. cit., pp. 229, quien cita A.S.F.: ord. 1-5-1791. También pp. 133 y 346.

(101) Junta ordinaria del 2 de agosto de 1795. Juntas generales, 1795-1802. A.S.F.: 86/3, f. 18 reverso y 19 anverso.

(102) Junta ordinaria del 4 de octubre de 1795. Juntas generales, 1795-1802. A.S.F.: Leg. 86/3, f. 24 reverso y 25 anverso.

(103) *Carta de Silvestre Pérez a Bosarte*. (S. 1.: Roma, s.f.). A.S.F.: Leg. 62-2/5.

(104) SAMBRICIO, Carlos: *Silvestre Pérez, arquitecto de la Ilustración*, op. cit., p. 36.

(105) Junta ordinaria del 30 de octubre de 1796. Juntas generales, 1795-1802. A.S.F.: 86/3, f. 62 anverso.

(106) Junta ordinaria del 4 de diciembre de 1796. Juntas generales, 1795-1802. A.S.F.: Leg. 86/3, f. 64 reverso.

(107) Junta ordinaria del 1 de enero de 1797. Juntas generales, 1795-1802. A.S.F.: Leg. 86/3, f. 65 reverso y 66 anverso.

(108) Junta ordinaria del 5 de agosto de 1798. Juntas generales, 1795-1802. A.S.F.: Leg. 86/3, f. 101 anverso.

(109) Junta ordinaria del 7 de abril de 1799. Juntas generales, 1795-1802. A.S.F.: Leg. 86/3, f. 114 reverso y 115 anverso.

(110) Junta ordinaria del 6 de octubre de 1799. Juntas generales, 1795-1802. A.S.F.: Leg. 86/3, f. 131.

(111) SAMBRICIO, Carlos: *Un album de dibujos poco conocido: el de Silvestre Pérez en la Biblioteca Nacional,* op. cit., p. 50.
(112) *Carta de Nicolás Azara dirigida a Bosarte.* Roma, (s.f.). A.S.F.: 62-2/5, f. 45 reverso.
(113)*Carta de Nicolás Azara dirigida a Bosarte.* Roma, 23 de diciembre de 1795. A.S.F.: 62-2/5, f. 47 reverso y 48 anverso.
(114) Ibidem, f. 48 anverso y reverso.
(115) *Cartas de Antonio Rafael Mengs dirigida a Bosarte.* Roma, 12 de julio y 27 de septiembre de 1777, y 12 de agosto de 1778. A.S.F.: Leg. 61-4/5, f. 26 y 27. Este legajo, muy interesante, contiene numerosas cartas de Mengs escritas en 1764, 1768 y 1769 sobre sus relaciones con la Academia.
(116) SANCHEZ CANTON: *En el centenario de Ceán Bermúdez,* op. cit., pp. 99-100 y PEREZ SANCHEZ, en la introducción al *Viage,* op. cit., p. XXXIV, recogen la carta que Ceán envió a Iriarte el 10 de marzo de 1802, negando que Llaguno hubiera ofrecido a Bosarte su manuscrito.
(117) *Carta de Azara a Bosarte.* Roma, 23 de diciembre de 1795. A.S.F.: 62-2/5, f. 48 reverso.

MEMORIA DEL MUSEO. AÑO DE 1989

Por

JOSÉ MARÍA DE AZCÁRATE

Durante el pasado año, se ha renovado la instalación de varias colecciones de dibujos clásicos de la escuela italiana y española pertenecientes a los siglos XVI-XVIII, destacando especialmente los de Maratta; se han dedicado dos vitrinas a albergar dibujos de alumnos de la Academia, en su mayoría del siglo XIX; otras dos vitrinas se han destinado a Monumentos arquitectónicos y planos y dos más a dibujos de la Ilustración Española y Americana.

El número de visitantes al Museo ha alcanzado al cifra de 37.949 personas durante el año 1989.

Ha de destacarse la visita al Museo de un grupo de 19 embajadoras de otros tantos países de los cinco continentes, acompañadas por Dª Encarnita de Tierno Galván, que fueron atendidas en su visita por el personal del Museo.

Se han atendido alrededor de 100 grupos en visitas guiadas por las colaboradoras del Museo, resaltando colegios como el Decroly, Salesianos, Visitación de Nuestra Señora, además de varios centros escolares europeos, en particular, de Francia y Alemania.

Asimismo se han autorizado visitas, como en años anteriores, a grupos culturales como el Club Zayas, el Círculo Cultural Medina, entre otros, acompañados por los profesores de Arte de dichas Instituciones.

Como visitas de carácter especial, merecen ponerse de relieve las realizadas por la ONCE, la Asociación de Alcohólicos Anónimos y el centro psiquiátrico de San Juan de Dios, atendidos por las colaboradoras del Museo.

Durante este año, se han publicado los siguientes inventarios:

"Inventario de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando" (III), en el Boletín de la Revista "Academia", núm. 68, leer semestre de 1989 e "Inventario de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (IV), en el Boletín de la Revista "Academia", núm. 69, correspondiente al 2º sementre de 1989.

Por otra parte, se encuentra pendiente de publicación la Guía de la segunda planta del Museo (Sección B).

Se ha editado también un folleto relativo a las obras fundamentales del Museo de la Academia.

En el capítulo de donaciones, el Museo se ha visto incrementado por las siguientes obras:

– Donado por el autor, D. Antonio Cano, el lienzo titulado "Composición", instalado en la sala 37.

– "Adán y Eva", por Bonifacio Lázaro, donado por su autor. Se halla en el pasillo que conduce al Taller de restauración, sala 41.

– "Retrato desconocido", por Manuel Oliver Aznar, donado por su hija Mª Jesús Oliver Pascual, instalado en la sala 28.

Por otra parte, se han adquirido en la cantidad de ocho millones de pesetas, los bocetos de los frescos de San Antonio de la Florida, por José María Galván, en depósito desde hace años.

Han ingresado, a su vez en el Museo, tres obras propiedad del mismo, que se hallaban en depósito en el Museo del Prado:

– Corrado Giaquinto": "Alegoría de la Paz y la Justicia", instalado en la sala 7.

– José Aparicio: "Dos gladiadores combatiendo" (almacén) y Peter Boel (atribuído): "Buitres devorando una corza" (almacén).

En calidad de depósito, y procedente del Ministerio de Cultura, se ha recibido el tapiz "Encuentro entre Abraham y Melquisedec", atribuído a Frans Van der Hecke, instalado en la caja de la escalera principal.

Con motivo del ingreso como Académico de número en la Corporación del pintor José Hernández Muñoz, el autor ha donado el cuadro "Mesa malaya", instalado ya en el lugar que le corresponde en la sala 12 del Museo.

Con destino a las diversas exposiciones nacionales e internacionales, se han prestado las siguientes obras:

– *Guido Reni y Europa*. Frankfurt (Schirn Künsthalle).

Del 2 de diciembre de 1988 al 26 de febrero de 1989.

. 248.– Maella, Mariano Salvador: "Agar e Ismael en el desierto".

. 2079.– Reni, Guido: "Autorretrato".

. 1657.– Reni, Guido: "Estudio de paños sobre una figura".

. 1658.– Reni, Guido: "Estudio de paños sobre media figura".
. 1659 b.– Reni, Guido: "Angeles sosteniendo la rueda de Santa Catalina"
. 1656.– Reni, Guido: "Media figura de pastor".

– *Los pintores en tiempos de Carlos III.* Ecija (Sevilla). Sala capitular del Ayuntamiento. Del 14 de diciembre de 1988 al 6 de enero de 1989.
. 131.– Espinal, Juan de: "Llegada de la pintura a Sevilla".

– *Carlos III y la Casa de la Moneda.* Madrid (Fábrica Nacional de Moneda y Timbre). Del 15 de diciembre de 1988 al 10 de febrero de 1989.
. 57.– Prieto, Tomás francisco. "Impronta en estaño de la medalla del Premio de la Academia a los artistas". (prueba de anverso).

– *Los alumnos españoles de David.* Castres (Museé Goya). Del 15 de junio al 15 de septiembre de 1989.
. E–10.– Alvarez Cubero, José (copia): "Ganimedes".
. 384.– Aparicio, José: "Atalía y Joás".
. 321.– Aparicio, José: "Alegoría de la Paz de Godoy y Carlos IV".
. 322.– Madrazo, José de: "La Inmaculada".
. 699.– Madrazo, José de: "Retrato de D. Manuel García de la Prada".
. 396.– Ribera, J.A.: "Destrucción de Numancia".

– *Maestros de la pintura española del siglo de Oro a Goya.* Ginebra (Museo de Arte e Historia). Del 14 de junio al 1 de octubre de 1989.
. 665.– Zurbarán, Francisco de: "Fray Alonso de Sotomayor".
. 667.– Zurbarán, Francisco de: "Fray Jerónimo Pérez".
. 678.– Goya, Francisco de: "Juan de Villanueva".
. 196.– Valdés Leal, Juan de: "San Pedro".
. 425.– Herrera "el Viejo", Francisco: "Presentación de la Virgen".

– *Pier Francesco Mola.* Lugano (Museo Cantonal de Arte). Del 16 de septiembre al 19 de noviembre de 1989.

. 2379.– Mola, Pier Francesco: "Proyecto para la decoración de la Stanza dell'Aria".

– *La Navidad en el Arte*. Madrid (Centro Cultural del Conde–Duque). Del 14 de diciembre de 1989 al 14 de enero de 1990.

. E–78.– Ginés, José: "Madre e hijo" (del grupo de La Degollación de los Inocentes).

. 325.– Jordán, Lucas: "La Visitación".

. 471.– Maella, Mariano Salvador: "La Circuncisión".

INVENTARIO DE DIBUJOS DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO (V)

Por

VICTORIA DURÁ OJEA
Y
ELENA RIVERA NAVARRO

Concluída la serie de inventarios de dibujos que recogen obras desde el siglo XVI al siglo XVIII, entre las que se encuentran importantes colecciones, se publica ahora el quinto volúmen que continúa la numeración de los anteriores, aunque constituye un ejemplar aparte al contemplar dibujos de muy diversa procedencia y temática que cronologicamente se sitúan en los siglos XVIII, XIX y XX.

Esta serie es independiente de la publicada con la letra P en los números 60 y 66 del Boletín de esta Corporación, que se ocupa de pruebas de examen, premios y ejercicios de Academia. No obstante se incluyen en el número actual algunos de estos ejercicios que han aparecido posteriormente como es el caso de un premio de pintura del siglo XVIII, obra de Castor Velázquez (nº inv. 2738), o un grupo de Academias realizadas por J. Ortells, alumno pensionado en Roma en 1912, así como varios estudios de principios y diversos dibujos de figuras de Eduardo Rosales.

El presente inventario abarca un total de 411 dibujos con temas muy dispares: desde copias de esculturas clásicas, obras del renacimiento, retratos, paisajes y escenas tanto de género como religiosas y mitológicas, hasta proyectos para monumentos, diseños para medallas y composiciones abstractas. A pesar de esta heterogeneidad temática, se pueden agrupar en algunos casos atendiendo a su procedencia y autoría. Nos referimos a donaciones como la realizada en 1947 por Julián Sanz Martínez que cede a la Academia seis dibujos de Rodin, o a los diez dibujos de Julio González donados por su hija en 1973, así como algunas obras de Valentín de Zubiaurre cedidas por su esposa Pilar Elejarte. José Gonzalez de la Peña, pintor y acadé-

mico correspondiente en Francia, donó también a la Academia un pequeño dibujo de Delacroix que compró en una subasta en el taller del propio artista, y otro de Picasso que curiosamente obtuvo su esposa en una tómbola benéfica en Bayona, a la que el autor lo había regalado. Otras obras provienen de compras realizadas por la Academia como los seis dibujos de Joaquín Araujo vendidos por su nieta Carmen Reig en 1976.

Es preciso señalar, por último, el gran número de obras realizada por el escultor Felipe de Castro, que entre atribuciones y obras autógrafas hacen un total de ochenta y ocho, y que junto a los diecinueve de Hipólito Rovira y Brocandel constituyen el núcleo fundamental de las obras del siglo XVIII.

En este inventario se reflejan los siguientes datos: número, título, medidas, (altura por anchura, expresadas en milímetros), papel y técnica; anotaciones, rúbricas y demás datos que figuran en el ánverso y en el reverso de la obra y del papel soporte que algunas veces le acompaña. Cuando la misma unidad física contiene un dibujo en el ánverso y otro en el reverso de igual entidad y calidad artística, aparecen en algunos casos, signados con el mismo número seguido de las letras A y B. En ocasiones junto al número de inventario, se encuentra un número entre paréntesis que corresponde al asignado a esa obra en un inventario de dibujos anterior, el cual se halla en los Archivos de esta Academia.

Respecto a la autoría, cuando las obras no aparecen firmadas se han respetado las indicaciones escritas en las carpetas o fajas de papel que las contienen. En estos casos se especifica en cada asiento dicha atribución aunque en el índice de autores se reflejan como obras autógrafas.

Se incluyen tambien, realizadas por las autoras del presente inventario, fotografías de cada uno de los dibujos excepto aquellos en que no ha sido posible su reproducción debido al mal estado de la obra o a cuestiones técnicas.

Este inventario ha sido realizado conforme a las directrices del Académico Conservador del Museo D. José María Azcárate, y con la colaboración de las licenciadas: Silvia Arbaiza, Isabel Azcárate, Ascensión Ciruelos, Mª Pilar Fernández, Pilar García, Carmén Heras, Begoña Pérez, Blanca Piquero, Carmen Salinero, Angeles Sánchez de León y Carmen Utande.

Nº INV. 2394 (1975)
Cristo Crucificado.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a tinta: "Maella fª."
367 x 261 mm. Pegado en dos cartulinas de mayor tamaño, una de ellas con paspartú. Papel gris verdoso. Lápiz negro y clarión. En papel pegado al reverso del dibujo, a tinta: "A la Academia".

Nº INV. 2395
San Francisco.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "Maella, fª." Sellado por la Academia.
325 x 195 mm. Pegado en dos cartulinas de mayor tamaño. Papel gris verdoso. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
En la parte superior de la cartulina, a lápiz marrón: "341bis". En la parte inferior de la cartulina, a lápiz marrón: "MARIANO SALVADOR MAELLA".

Nº INV. 2396
La Anunciación.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "Mariano Maella año 1761". En la parte inferior derecha, sello de la Academia.
391 x 424 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
En la parte superior de la cartulina, a lápiz marrón: "341". En la parte inferior de la cartulina, a lápiz marrón: "MARIANO SALVADOR MAELLA".
Los dibujos nos 2397 y 2398 están pegados en la misma cartulina.

Nº INV. 2397
Dos mujeres penitentes.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, sello de la Academia.
207 x 152 mm. Pegado a papel de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Aguadas sepias.
En el ángulo inferior derecho del papel soporte, a lápiz negro: "Camarón".

Nº INV. 2398
Tres monjes leyendo.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
206 x 151 mm. Pegado a papel de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Aguadas sepias.
En el ángulo inferior derecho del papel soporte, a lápiz negro: "Camarón".

Nº INV. 2399
La Magdalena penitente.

Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
205 x 152 mm. Pegado a dos cartulinas de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Aguadas grises y sepias.
En la parte inferior de la mayor de las cartulinas, en papel pegado, a tinta: "JOSÉ CAMARÓN". En la parte central del reverso de la misma, a tinta: "Nº 129 del Catálogo de 1941./José Camarón Bononat./Mujer Anacoreta."

Nº INV. 2400
Ermitaño.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
206 x 148 mm. Pegado a dos cartulinas de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Aguadas grises y sepias.
En el ángulo inferior derecho de la menor de las cartulinas a lápiz: "Camarón". En el ángulo inferior izquierdo de la misma, a lápiz: "33".
En la parte inferior de la mayor de las cartulinas, en papel pegado, a tinta: "JOSÉ CAMARÓN". En la parte central del reverso de la misma, a tinta: Nº 127 del Catálogo de 1941./José Camarón Bononat/Ermitaño."

Nº INV. 2401
Retrato masculino.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
190 x 150 mm. Pegado a dos cartulinas de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.
En la parte inferior de la mayor de las cartulinas, en papel pegado, a tinta: "ANONIMO ESPAÑOL S. XIX".

Nº INV. 2402
Retrato masculino.
Anverso: En el ángulo superior derecho, a lápiz: "66". En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº 93". En la parte inferior, sello de la Academia.
195 x 150 mm. Pegado a dos cartulinas de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y sanguina.
En la parte inferior de la mayor de las cartulinas, en papel pegado, a tinta: "ANONIMO ESPAÑOL S. XIX".

Nº INV. 2403
La Virgen con el Niño.
Anverso: En la parte inferior izquierda, a lápiz: "Leonardo de Vinci inv.". En la parte inferior derecha, a tinta: "Navia 1784". En la parte inferior, sello de la Academia.
259 x 182 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2404
La Magdalena Penitente.
Anverso: En la parte inferior, a tinta: "Dⁿ Simon brieva. 1781.". En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
510 x 376 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2405
Salomé con la cabeza del Bautista.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, sello de la Academia.
Reverso: En la parte superior, a tinta: "La degollación de Sⁿ. Juan:/copiado del caravagio por el discipulo. /Dⁿ. Miguel Berdejo en 1798.".

366 x 467 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2406
San Francisco en éxtasis.
Anverso: En la parte inferior, a tinta: "Dⁿ José Vazquez 1787". En el ángulo inferior izquierdo, sello de la Academia.
247 x 194 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2407
San Pablo.
Anverso: En la parte inferior, a tinta: "Dibuxado por el Quadro Original de Rambran, qᵉ se conserva en la/Colección del Sʳ. Dⁿ. Josef Aleson. Manuel Esquivel, y Sotomayor./1796". Sello de la Academia.
349 x 283 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2048
Busto femenino de tres cuartos.
Anverso: En la parte inferior, a lápiz: "LO DIBVJO JUAN REJON DE SILVA/AÑO DE. 1799." En el ángulo inferior izquierdo, sello de la Academia.
Reverso: En la parte superior, a tinta: "nº. 97".
333 x 291 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2409
Escena de la Crucifixión.
269 x 243 mm. Con Paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En la parte inferior del paspartú, a tinta: "Alvarez Mon 1802".
Sello de la Academia.

Nº INV. 2410
Cabeza clásica de perfil.
Anverso. En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
257 x 234 mm. Pegado a papel de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Lapíz negro.
En la parte inferior del papel soporte, a tinta: "Dibujada por el Exmo. Sr. Conde de Trastamára, Marqués de Morata, Leganes, &cª, &cª: año 1796".
En la parte superior del reverso del mismo, a tinta: "nº. 81".

Nº INV. 2411
Cabeza de hombre barbado.
Anverso: En la parte inferior, a tinta: "Dibujada por el Sr. Dⁿ. Pasqual Medrano, Presbitero, Abad de Lodosa: año 1796.". Sello de la Academia.
Reverso: En la parte superior, a tinta: "nº. 82".
510 x 365 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2412
Busto de joven soldado.
Anverso: En la parte inferior, a tinta: "Dibujada por el Exmo. Sr. Conde de Traftamára, Marqués de Morata, Leganes, & cª. & cª. año 1796."-
En la parte inferior, sello de la Academia.
532 x 369 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2413
Hornacina con figura femenina clásica togada.
Anverso: En la parte central derecha, sello de la Academia.

Reverso: En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "Núm. 210."
352 x 235 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2414
Baco niño.
Anverso: En la parte inferior, a tinta: "Bacco Bambino, che lotta con l'Irco grande al naturale/Vittorio Barbieri Scultore Fiorentino".
Reverso: En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "Nº 500".
430 x 347 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2415
Cabeza de joven.
Anverso: En la parte inferior izquierda, sello de la Academia.
415 x 283 mm. Pegado en papel. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2416
Juan Guás y su familia.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
Reverso: En la parte derecha, varios apuntes a lápiz negro. En la parte inferior central, escrito al reves, a lápiz negro: "D. Pablo Gonzalvo/ Gracia 37–4º".
320 x 435 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2417
Cabeza de Cristo.
Anverso: En la parte inferior, a lápiz: "IOANNES BELLINUS". En la parte central, dos sellos de la Academia.
337 x 234 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2418
La Purificación.
Anverso: En la parte inferior, a lápiz: "LA PURIFICACION".
462 x 330 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2419
Campesino sentado y mujer con niño.
Anverso: En el ángulo superior derecho, a tinta: "10". En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
205 x 272 mm. Papel agarbanzado claro con preparación al temple ocre. Aguada sepia y albayalde.

Nº INV. 2420
Campesino sentado y mujer con niño.
Anverso: En la parte superior derecha, a tinta: "11". Sello de la Academia.
207 x 275 mm. Papel agarbanzado claro con preparación al temple ocre. Aguada sepia y albayalde.

Nº INV. 2421
Escena campestre con mujer, niña, anciano músico y ruinas al fondo.
Anverso: En la parte superior derecha, a tinta: "12". Sello de la Academia.
328 x 268 mm. Papel gris verdoso. Aguada gris, sepia y albayalde.

Nº INV. 2422
Escena campestre con mujer, niña y anciano músico y ruinas al fondo.
309 x 260 mm. Pegado en papel de mayor tamaño. Papel gris verdoso. Aguada gris y sepia, albayalde y tinta.
En la parte superior central de papel soporte, a tinta: "13". En la parte inferior central del papel soporte, sello de la Academia.

Nº INV. 2423
Burro con alforjas y montura.
Anverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "14". En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
206 x 263 mm. Papel agarbanzado claro con preparación al temple ocre. Aguada sepia y albayalde.

Nº INV. 2424
Burro con alforjas y montura.
Anverso: En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
205 x 270 mm. Pegado en papel de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro con preparación al temple ocre. Aguada sepia y albayalde.
En la parte superior del papel soporte, a tinta: "15".

Nº INV. 2425
Escena de interior con mujer sirviendo de beber a un campesino.
Anverso: En la parte superior derecha, a tinta: "16". En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
267 x 204 mm. Papel agarbanzado claro con preparación al temple gris. Aguada gris, sepia y albayalde.

Nº INV. 2426
Escena de interior con mujer sirviendo de beber a un campesino.
Anverso: En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
272 x 207 mm. Pegado en papel de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro con preparación al temple gris. Aguada gris, sepia, albayalde y tinta.
En la parte superior del papel soporte, a tinta: "17".

Nº INV. 2427
Campesino sentado bebiendo.
Anverso: En el ángulo superior derecho, a tinta: "18". En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
273 x 205 mm. Papel agarbanzad claro con preparación al temple ocre. Lápiz negro y albayalde.

Nº INV. 2428
Campesino sentado bebiendo.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
255 x 205 mm. Pegado en papel de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro con preparación al temple ocre. Lápiz negro, albayalde y tinta.
En la parte superior del papel soporte, a tinta: "19".

Nº INV. 2429
Pastor.
Anverso: En la parte superior derecha, a tinta: "20". En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
274 x 204 mm. Papel agarbanzado claro con preparación al temple ocre. Aguada gris y albayalde.

Nº INV. 2430
Pastor.
Anverso: En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
270 x 196 mm. Pegado en papel de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro con preparación al temple ocre. Aguada gris, albayalde y tinta.
En la parte superior del papel soporte, a tinta: "21".

Nº INV. 2431
Campesino sentado.
Anverso: En la parte superior izquierda, a tinta: "22". En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
271 x 210 mm. Papel agarbanzado claro con preparación al temple ocre. Aguada gris y albayalde.

Nº INV. 2432
Campesino sentado.
Anverso: En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
274 x 204 mm. Pegado en papel de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro con preparación al temple ocre. Aguada gris, albayalde y tinta.
En la parte superior del papel soporte, a tinta: "23".

Nº INV. 2433
Figura masculina togada, mujer y niño.
Anverso: En la parte superior, a tinta: "24". Sello de la Academia.
189 x 323 mm. Papel gris verdoso. Lápiz negro y toques de clarión.

Nº INV. 2434
Virgen con el Niño y San Juanito.
Anverso: En la parte derecha, sello de la Academia.
235 x 345 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro Lápiz negro y sanguina.
En la parte superior de la cartulina, a tinta: "25".

Nº INV. 2435
Anciano apoyado en una mesa.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
225 x 181 mm. Pegado en papel de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro con preparación al temple gris. Lápiz negro.
En la parte superior del papel soporte, a tinta: "26".

Nº INV. 2436
Cabeza femenina en actitud de sorpresa.
Anverso: En la parte superior, a tinta: "27". En el ángulo superior izquierdo, sello de la Academia.
358 x 373 mm. Papel gris verdoso con preparación al temple ocre. Polícromo al temple.

Nº INV. 2437
Tres soldados jugando a los dados.
Anverso: En la parte superior, a tinta: "28". En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
380 x 501 mm. Papel agarbanzado claro. Tinta sepia y ligeros toques de lápiz negro.

Nº INV. 2438
Dos apuntes: Grupo de personajes y figura masculina.
Anverso: En la parte superior, a tinta: "30". En la parte inferior, sello de la Academia.
Reverso: Apunte, a lápiz negro, de una composición.
330 x 487 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2439
Pareja de campesinos.
Anverso: En el ángulo superior derecho, a tinta: "9". En el ángulo superior izquierdo, sello de la Academia.

260 x 199 mm. Papel agarbanzad claro con preparación al temple ocre. Aguada sepia y albayalde.

Nº INV. 2440
Soldado sentado de perfil.
Anverso: En la parte superior central, a tinta: "8". En la parte inferior derecha, sello de la Academia.
Reverso: Apunte a lápiz de una composición. En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "Viene de Salbator Rosa".
333 x 243 mm. Papel agarbanzado claro. Polícromo al agua y temple.

Nº INV. 2441
Joven con extraña indumentaria.
Anverso: En el ángulo superior derecho, a tinta: "7". En la parte inferior derecha, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "copiado de Salbador Rosa".
270 x 201 mm. Papel agarbanzado claro con preparación al temple gris. Tinta y aguada gris y albayalde.

Nº INV. 2442
Dos mujeres togadas.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, parte del sello de la Academia.
163 x 134 mm. Pegado en papel de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro con preparación al temple ocre. Tinta y aguadas sepia y albayalde. En la parte superior del papel soporte, a tinta: "3". En la parte inferior del papel soporte, parte del sello de la Academia.

Nº INV. 2443 (2076)
Dos cabezas masculinas.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a tinta: "Eugenio Hermoso", rubricado.
245 x 176 mm. Pegado a cartulina con doble paspartú. Cartón pardo. Lápiz negro, blanco, rojo y rosado.
En el ángulo inferior derecho del paspartú, sello de la Academia.

Nº INV. 2444 (2077)
Retrato masculino.
Anverso: Apuntes y notas a tinta azul y negra, y lápiz negro y rosa.
Reverso: Apuntes y notas a tinta azul y negra.
192 x 145 mm. Pegado en dos cartulinas de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro, rosa, amarillo y marrón, y tinta negra.
En el ángulo inferior derecho de una cartulina, sello de la Academia.
(Atribuído a Eugenio Hermoso).

Nº INV. 2445 (2078)
Tres cabezas femeninas y una infantil.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a tinta: "Dibujos de primera época/Rosario Hermoso", rubricado.
Reverso: Apuntes y notas a lápiz.
185 x 144 mm. Pegado en dos cartulinas de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior derecho de una de las cartulinas, sello de la Academia.

Nº INV. 2446 (2079)
Desnudo Femenino.
Anverso: En el ángulo inferior izquirdo, a tinta: "Eugenio Hermoso", rubricado.
357 x 243 mm. Pegado en dos cartulinas de mayor tamaño, una de ellas con paspartú. Papel agarbanzado claro. Carbón, lápiz verde, amarillo, rosa y marrón.

En el ángulo inferior derecho de una de las cartulinas, sello de la Academia.

Nº INV. 2447 (2080)
Retrato de niña.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "Pepita la de San Basilio/Eugenio Hermoso", rubricado./"1959".
311 x 233 mm. Pegado en dos cartulinas de mayor tamaño, una de ellas con paspartú. Papel agarbanzado claro. Polícromo a lápiz.
En el ángulo inferior derecho de una de las cartulinas, sello de la Academia.

Nº INV. 2448
Retrato masculino.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a tinta: "Eugenio Hermoso", rubricado.
Reverso: Apunte a carbón de unos caballos.
253 x 175 mm. Con paspartú. Cartón gris pardo. Lápiz negro, rojo y toques de lápiz blanco.
En la parte inferior del paspartú, en papel pegado, a tinta: "EUGENIO HERMOSO".

Nº INV. 2449 (2060)
El Minero.
Anverso: En el ángulo inferior derecho. a tinta: "El Minero/J. Perceval", rubricado.
220 x 319 mm. Pegado en dos cartulinas de mayor tamaño, una de ellas con paspartú. Papel agarbanzado claro. Aguadas verdes, pardas y negras. En la parte inferior de una de las cartulinas, a lápiz: "–Jesús de Perceval–año 1932 a 34–/dibujo de cuando tenía de 16 a 17 años/de esta época me compró varios D. Ignacio Zuloaga". Sello de la Academia.

Nº INV. 2450 (2061)
Gallo.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "Jesús de Perceval", rubricado/"64–".
234 x 311 mm. Pegado en dos cartulinas de mayor tamaño, una de ellas con paspartú. Papel de prensa. Polícromo al óleo.
En la parte inferior derecha de la cartulina, a lápiz: "Jesús de Perceval –1964–". Sello de la Academia.

Nº INV. 2451 (2062)
Figura masculina inerte y otros personajes.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "Jesús de Perceval", rubricado. "1939".
195 x 290 mm. Pegado en dos cartulinas de mayor tamaño, una de ellas con paspartú. Papel agarbanzado. Polícromo al óleo y aguadas.
En la parte inferior derecha de una de las cartulinas, a lápiz: "Jesús de Perceval 1939–". Sello de la Academia.

Nº INV. 2452 (2057)
Angel.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "Jesús de Perceval/–1944–".
205 x 148 mm. Pegado a dos cartulinas de mayor tamaño, una de ellas con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En la parte inferior de una de las cartulinas, a lápiz: "Estudio para Mural en

Granada, Loreto". En el ángulo inferior derecho de la misma, sello de la Academia.

Nº INV. 2453 (2058)
Figura orante de espaldas.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "Jesús de Perceval–1964–".
217 x 159 mm. Pegado a dos cartulinas de mayor tamaño, una de ellas con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior izquierdo de una de las cartulinas, a lápiz: "estudio mural". En el ángulo inferior derecho de la misma, sello de la Academia.

Nº INV. 2454 (2059)
Vidriera con angel.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "...(ilegible) Roquetas de Mar/–1940–". En el ángulo inferior derecho, a tinta: "Jesús de Perceval", rubricado.
183 x 185 mm. Pegado a dos cartulinas de mayor tamaño, una de ellas con paspartú. Papel agarbanzado claro. Polícromo al agua y lápiz.
En la parte inferior de una de las cartulinas, a lápiz: "...(ilegible) vidrieras de Roquetas de Mar. (Almería)". En el ángulo inferior derecho de la misma, sello de la Academia.

Nº INV. 2455 (2036)
Mujer con mantón.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "Original de V. de Zubiaurre/su esposa Pilar Elejarte".
179 x 100 mm. Pegado a dos cartulinas de mayor tamaño, una de ellas con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior derecho de una de las cartulinas, a lápiz: "Zubiaurre". Sello de la Academia.

Nº INV. 2456 (2036)
Dos apuntes de rostro masculino.
Reverso: En la parte inferior, a tinta: "Original de V. de Zubiaurre/su esposa Pilar Elejarte".
90 x 154 mm. Pegado a dos cartulinas de mayor tamaño, con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior derecho de una de las cartulinas, sello de la Academia.

Nº INV. 2457 (2033)
Detalle de San Vicente el Real.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "San Vicente/el Real/Segovia 1911".
Reverso: En la parte inferior, a tinta: "Original de V. de Zubiaurre/su esposa Pilar Elejarte".
90 x 121 mm. Pegado a dos cartulinas de mayor tamaño, una de ellas con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior derecho de una de las cartulinas, sello de la Academia.

Nº INV. 2458 (2032)
Torero.
Reverso: En la parte inferior, a tinta: "Original de V. de Zubiaurre/su esposa Pilar Elejarte" (cortado).
83 x 109 mm. Pegado a dos cartulinas de mayor tamaño, con paspartú. Papel blanco. Lápiz negro.
En el ángulo inferior derecho de una de las cartulinas, sello de la Academia.

Nº INV. 2459
Campesinas bajo un portalón.

Anverso: En el ángulo superior derecho, a lápiz: "Garay 57", rubricado.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "Original de V. de Zubiaurre/su esposa Pilar Elejarte", rubricado.
En el ángulo inferior izquierdo, invertido, a lápiz: "aqui hay/buenos tipos".
105 x 170 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2460 (2034)
Grupo de moros músicos.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Tanger–1927".
Reverso: En la parte inferior, a tinta: "Original de V. de Zubiaurre su esposa/Pilar Elejarte", rubricado.
92 x 120 mm. Pegado a dos cartulinas de mayor tamaño, una de ellas con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior derecho de una de las cartulinas, sello de la Academia.

Nº INV. 2461 (2031)
Escena rural.
Anverso: En el ángulo superior derecho, a lápiz: "Provincia de Burgos".
104 x 175 mm. Pegado a dos cartulinas de mayor tamaño, una de ellas con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior derecho de una de las cartulinas, sello de la Academia.
(Atribuido a V. de Zubiaurre)

Nº INV. 2462 (2029)
Escena de pescadores.
Anverso: Inscripciones sobre las figuras, a lápiz: "Amarillo/Blanco/Amarillo/Cadmio/Blanco/Amarillo".
Reverso: En la parte inferior, a tinta: "Original de V. de Zubiaurre su esposa/Pilar Elejarte", rubricado.
86 x 113 mm. Pegado a dos cartulinas de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior derecho de una de las cartulinas, sello de la Academia.

Nº INV. 2463 (2030)
Escena rural.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "Original de V. de Zubiaurre/su esposa Pilar Elejarte", rubricado.
104 x 169 mm. Pegado a dos cartulinas de mayor tamaño, con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior derecho de una de las cartulinas, sello de la Academia.

Nº INV. 2464 (2028)
Varios apuntes de figuras.
Anverso: En el ángulo superior derecho, a lápiz: "Madrid". En la parte central, tachado: "bonito".
Reverso: Apuntes de varios personajes, a lápiz. En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "Original de V. de Zubiaurre/su esposa Pilar Elejarte", rubricado.
100 x 108 mm. Pegado a dos cartulinas de mayor tamaño, una de ellas con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior derecho de una de las cartulinas, sello de la Academia.

Nº INV.2465 (2063)
Campesinas en un pueblo.
Reverso: En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "Original de V. de Zubiaurre/su esposa Pilar Elejarte", rubricado.
En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.

271 x 307 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño, con paspartú. Papel agarbanzado claro. Polícromo al agua y lápiz negro.

Nº INV. 2466 (2064)
Retrato de la hija del Dr. Botella.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz y sanguina: "ENRIQUE SEGURA", rubricado.
Reverso: En la parte central, a lápiz: "Hija del Dr. Botella/1960".
441 x 330 mm. Pegado en dos cartulinas de mayor tamaño, una de ellas con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz marrón, azul, rojo y blanco.
En el ángulo inferior derecho de una cartulina, sello de la Academia.

Nº INV. 2467 (2065)
Pescador.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "ENRIQUE SEGURA", rubricado.
Reverso: En la parte central, a lápiz: "apunte de un pescador/1950".
465 x338 mm. Pegado en dos cartulinas de mayor tamaño, una de ellas con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior derecho de una cartulina, sello de la Academia.

Nº INV. 2468 (2066)
Calle con soportales.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "ENRIQUE SEGURA", rubricado, /"1931".
Reverso: En la parte central, a lápiz: "Rincón de Pontevedra".
320 x234 mm. Pegado en dos cartulinas de mayor tamaño, una de ellas con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior derecho de una cartulina, sello de la Academia.

Nº INV. 2469 (2067)
Paisaje urbano.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "ENRIQUE SEGURA", rubricado.
Reverso: En la parte central, a lápiz: "Zamora/1950".
340 x 254 mm. Pegado a dos cartulinas de mayor tamaño, una de ellas con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior derecho de una de las cartulinas, sello de la Academia.

Nº INV. 2470 (2068)
Desnudo femenino de espaldas.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "ENRIQUE SEGURA", rubricado.
Reverso: En la parte central, a lápiz: "apunte rápido/1960".
330 x 242 mm. Pegado a dos cartulinas de mayor tamaño, una de ellas con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior derecho de una de las cartulinas, sello de la Academia.

Nº INV.2471 (2069)
Retrato de la mujer e hija del pintor.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "ENRIQUE SEGURA", rubricado.

Reverso: Apunte de figura masculina sentada, a lápiz negro. En la parte superior, a lápiz: "mi mujer y / mi hija/1959".
344 x 244 mm. Pegado a dos cartulinas de mayor tamaño, una de ellas con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior derecho de una de las cartulinas, sello de la Academia.

Nº INV. 2472
Retrato de niño.
Anverso: En la parte inferior, a lápiz: "ENRIQUE SEGURA", rubricado.
Reverso: En la parte central, a lápiz: "mi hijo Enrique a la /edad de tres años 1939".
319 x 252 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Carbón. En la parte inferior de la cartulina, en papel, a tinta: "ENRIQUE SEGURA".

Nº INV. 2473 (2048)
Retrato masculino.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "ENRIQUE SEGURA", rubricado.
Reverso: En la parte central, a lápiz: "Sr. D. Guillermo Núñez/1964".
240 x 170 mm. Pegado en dos cartulinas de mayor tamaño, una de ellas con paspartú. Papel azul. Lápiz negro y toques de lápiz blanco.
En el ángulo inferior derecho de una cartulina, sello de la Academia.

Nº INV. 2474 (2049)
Cabeza de monje.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "ENRIQUE SEGURA".
Reverso: En la parte inferior, a lápiz: "Extasis (boceto)/1966".
210 x 158 mm. Pegado en dos cartulinas de mayor tamaño, una de ellas conpaspartú. Papel azul. Lápiz negro y toques de lápiz blanco.
En el ángulo inferior derecho de una cartulina, sello de la Academia.

Nº INV. 2475 (2050)
Dos apuntes de figuras masculinas.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "ENRIQUE SEGURA".
Reverso: Apunte a lápiz. En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "apunte callejero" / "1960".
160 x 210 mm. Pegado en dos cartulinas de mayor tamaño, una de ellas con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior izquierdo de una cartulina, sello de la Academia.

Nº INV. 2476 (2055)
Jabalí.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "ENRIQUE SEGURA", rubricado.
Reverso: En la parte central, a lápiz: "Jabalí de /sierra morena/1950".
238 x 178 mm. Pegado en dos cartulinas de mayor tamaño con paspartú. papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior derecho de una cartulina, sello de la Academia.

Nº INV. 2477 (2054)
Apunte callejero.

Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "ENRIQUE SEGURA", rubricado.
Reverso: En la parte central, a lápiz: "apunte callejero/1960".
160 x 210 mm. Pegado en dos cartulinas de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz y tinta negra.
En el ángulo inferior derecho de una cartulina, sello de la Academia.

Nº INV. 2478 (2052)
Jarrón con flores.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "ENRIQUE SEGURA", rubricado.
Reverso: En la parte central, a lápiz: "florero/1959".
210 x 160 mm. Pegado en dos cartulinas de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz rojo.
En el ángulo inferior derecho de una cartulina, sello de la Academia.

Nº INV.2479 (2053)
Joven sentado ante una mesa.
Anverso: En la parte inferior del dibujo, a lápiz: "ENRIQUE SEGURA".
Reverso: En la parte inferior del dibujo, a lápiz: "mi hijo José Luis/1959".
160 x 205 mm. Pegado en dos cartulinas de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz rojo.
En el ángulo inferior derecho de una cartulina, sello de la Academia.

Nº INV. 2480 (2051)
Autorretrato.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz negro: "ENRIQUE SEGURA", rubricado.
Reverso: En la parte central, a lápiz negro: "autorretrato/1959".
210 x 157 mm. Pegado en dos cartulinas de mayor tamaño con paspartú. Papel azul. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.
En el ángulo inferior derecho de la cartulina de menor tamaño, sello de la Academia.
En el ángulo inferior derecho de la mayor de las cartulinas, a lápiz: "Autorretrato".

Nº INV. 2481
David vencedor de Goliat.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Madrid 18 de Abril de 1842./Leonardo Alenza", rubricado. En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
314 x 211 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. tinta y aguadas grises y sepias.
En la parte inferior de la cartulina, a lápiz marrón: "128".

Nº INV. 2482
Mujer recostada.
Anverso: En la parte superior, a tinta: "Dibujo que Fortuny hizo en mi album por el modelo que tenía para/hacer mi primer envío como pensionado". "Dioscoro", rubricado. En el ángulo superior derecho, a tinta: "Roma Enero del 1859".
Reverso: Boceto de un sátiro, a lápiz.
208 x 280 mm. Pegado en paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En la parte superior de la cartulina, a lápiz marrón: "321". En la parte inferior de la cartulina, a lápiz marrón: "MARIANO FORTUNY".

Nº INV. 2483
Mujer de espaldas danzando.
Anverso: En la parte inferior, sello de la Academia.
318 x 240 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño. papel pardo. Carbón y clarión.
Pegado al dibujo, en el ángulo inferior izquierdo, sello de la testamentaría de Rosales con las firmas, a tinta sepia, de: F. Sanz/ V. Palmaroli/ E. Maureta.
En la parte superior de la cartulina, a tinta: "327". En la parte inferior de la cartulina, a tinta: "EDUARDO ROSALES".

Nº INV. 2484
Mujer semiarrodillada.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "nº8". Sello de la Academia.
Reverso: Estudio de paños (incompleto), a lápiz negro con ligeros toques de clarión.
263 x 180 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño. Papel pardo oscuro. Lápiz negro y clarión. Pegado al dibujo en el ángulo inferior izquierdo, sello de la testamentaría de Rosales con las firmas a tinta de: F. Sanz/ V. Palmaroli/ G. Maureta.
En la parte superior de la cartulina, a lápiz marrón: "238". En la parte inferior de la cartulina, a lápiz marrón: "EDUARDO ROSALES".

Nº INV. 2485
Figura masculina togada.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz negro: "–Nº8–". En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
Reverso: Boceto a lápiz del mismo dibujo.
310 x 238 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño. Papel pardo oscuro. Lápiz negro, toques de clarión, cuadriculado a lápiz rojo.
Pegado al dibujo, en el ángulo inferior derecho, sello de la testamentaría de Rosales con las firmas a tinta de: F. Sanz/ V. Palmaroli/ G. Maureta.
En la parte superior de la cartulina, a lápiz marrón: "326". En la parte inferior de la cartulina, a lápiz marrón: "EDUARDO ROSALES".

Nº INV. 2486 (2089)
Desnudo masculino.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "De el album de mi padre/Carlota Rosales", rubricado. En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
283 x 205 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño, con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2487
Desnudo masculino sentado.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "De el album de mi padre/Carlota Rosales", rubricado.
Reverso: Boceto de figura femenina con dos niños, a lápiz.
205 x 285 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2488
Mujer corriendo.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "José Capuz".

325 x 226 mm. Papel blanco. Lápiz negro y polícromo al agua.

Nº INV. 2489 (2070)
Mujer con torso desnudo.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "José Capuz". Sello de la Academia.
325 x 231 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro sobre fondo de aguada sepia.

Nº INV. 2490 (2071)
Desnudo femenino recostado.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "José Capuz". Sello de la Academia.
310 x 222 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Aguadas marrones, rosa, salmón, ocre y lápiz negro.

Nº INV. 2491 (2072)
Figura masculina llevando una mujer a hombros.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "José Capuz". Sello de la Academia.
315 x 215 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y rojo.

Nº INV. 2492 (2073)
Desnudo femenino de perfil.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "José Capuz". Sello de la Academia.
Reverso: Apunte de cabeza femenina, a lápiz.
325 x 231 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y aguadas marrones.

Nº INV. 2493 (2074)
Desnudo femenino recostado.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "José Capuz". Sello de la Academia.
217 x 312 mm. Pegad a cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel blanco. Lápiz negro y aguadas marrones sobre fondo crema.

Nº INV. 2494
Dos mujeres de espaldas.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "R. STOLZ VICIANO", rubricado.
373 x 412 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño. Lienzo preparado al temple gris verdoso. Lápiz negro y albayalde.

Nº INV. 2495 (2082)
Desnudo femenino escorzado.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "a Jules Desbois/A Rodin", rubricado.
157 x 254 mm. Pegado a dos cartulinas de mayor tamaño, una de ellas con paspartú. Papel de escritura. Lápiz negro y aguadas marrones y verdes.
En el ángulo inferior derecho de una de las cartulinas, sello de la Academia y sello de D. Julián Sanz Martínez.

Nº INV. 2496 (2083)
Desnudo femenino.

Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "A R", rubricado.
273 x 119 mm. Pegado a dos cartulinas de mayor tamaño, con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y aguada rosa.
En el ángulo inferior derecho de una de las cartulinas, sello de la Academia y sello de D. Julián Sanz Martínez.

Nº INV. 2497 (2084)
Tres desnudos femeninos danzando.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "A Rodin", rubricado.
200 x 267 mm. Pegado a dos cartulinas de mayor tamaño, una de ellas con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y aguada anaranjada.
En el ángulo inferior derecho de una de las cartulinas, sello de la Academia y sello de D. Julian Sanz Martínez.

Nº INV. 2498 (2085)
Mujer desnuda danzando.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "Aug Rodin", rubricado.
269 x 205 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y aguadas ocre, rosada y verde.
En el ángulo inferior derecho de la cartulina, sello de D. Julián Sanz Martínez.
En la parte inferior de la misma, en papel pegado, a tinta: "AUGUSTE RODIN".

Nº INV. 2499 (2086)
Mujer danzando.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "A R", rubricado.
283 x 179 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y aguadas rosa y negra.
En el ángulo inferior derecho de la cartulina, sello de D. Julián Sanz Martínez.
En la parte inferior de la misma, en papel pegado, a tinta: "AUGUSTE RODIN".

Nº INV. 2500 (2087)
Mujer tumbada.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "A. Rodin", rubricado.
280 x 245 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y aguada sepia.
En la parte inferior de la cartulina, en papel pegado, a tinta: "AUGUSTE RODIN".

Nº INV. 2501
Muchacho con perro.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a tinta: "Picasso", rubricado.
335 x 255 mm. Papel agarbanzado claro. Polícromo al agua.

Los dibujos nºs 2502 al 2507 van agrupados dentro de una carpeta de papel de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en la que está escrito a tinta: "SESION DE 24 DE MAYO DE 1976/ARAUJO/4 dibujos a pluma/2" coloreados/Adquiridos por la Aca-/demia por 34.000 pts./a su nieta Doña/Carmen Reig."

Nº INV. 2502 A
Mujer tocando el piano.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Testamentaría de J. Araujo.
Reverso: Nº INV. 2502 B.

138 x 110 mm. Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.

Nº INV. 2502 B
Escena rural.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello (borroso).
Reverso: Nº INV. 2502 A
138 x 110 mm. Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.

Nº INV. 2503
Patos.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "año 75". Sello de la Testamentaría de J. Araujo.
150 x 232 mm. Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.

Nº INV. 2504
Grupo de campesinos.
Anverso: En la parte inferior, a tinta: "1º Marzo 1876". Sello de la Testamentaría de J. Araujo.
Reverso: Varios apuntes a tinta sepia.
153 x 232 mm. Papel agarbanzado claro. Tinta sepia y aguadas roja, azul verde y ocre.

Nº INV. 2505
Tres mujeres con mantón y cesto.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Testamentaría de J. Araujo.
Reverso: En la parte superior, a lápiz: "...y colocar en mano dorada... cristal/947". (partes ilegibles).
153 x 223 mm. Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.

Nº INV. 2506 A
Escena rural.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "Cabeza bellosa/Almunia". Sello de la Testamentaría de J. Araujo.
Reverso: 2506 B
112 x 137 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y aguadas sepia, roja, azul, rosa y verde.

Nº INV. 2506 B
Escena rural.
Reverso: 2506 A
112 x 137 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y aguadas azul, roja, marrón y negra.

Nº INV. 2507
Personajes en un palco.
Anverso: En la parte izquierda, a tinta, texto referente a la escena. Sello de la Testamentaría de J. Araujo.
153 x 232 mm. Papel agarbanzado claro. tinta sepia.

Los dibujos nºs 2508 A al 2518 van agrupados dentro de una carpeta de cartón, junto a una nota en la que se especifica: "JULIO GONZALEZ/ Donativo de las Hijas. Entregado 28–V–1973". (a tinta).
Los dibujos nºs 2508 A, 2508 B, 2509 A y 2509 B están realizados en la misma hoja de papel.

Nº INV. 2508 A
Desnudo Teatral.
Reverso: Nº INV. 2508 B
334 x 254 mm. Papel pardo claro. Lápiz negro y pastel verde, blanco y asalmonado.

Nº INV. 2508 B
Apunte para el Desnudo Teatral.

Anverso: En la parte inferior, a tinta: "F.W/Recensé/124/Nu Theâtral/ Pastel exécuté par Julio Gonzalez, vers 1917 ?/ Roberta Gonzalez (escrito encima de la frase anteror) /raisonné/0,334 x 0,254".
Reverso: Nº INV 2508 A
334 x 254 mm. Papel pardo claro. Lápiz negro y Conté.

Nº INV. 2509 A
Apunte para el Desnudo Teatral.
Reverso: Nº INV. 2509 B.
334 x 254 mm. Papel pardo claro. Lápiz negro y Conté.

Nº INV. 2509 B
Apunte para el Desnudo Teatral.
Anverso: En el ángulo superior derecho, a tinta: "F.W".
Reverso: Nº INV. 2509 A
334 x 254 mm. Papel pardo claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2510
Bañista.
Anverso: En el ángulo superior derecho, a lápiz: "60".
Reverso: En la parte inferior, a tinta: "F.W/baigneuse Courant/Pastel exécuté par Julio Gonzalez, vers 1920-23 ?/Roberta Gonzalez (escrito encima de la frase anterior) /raisonné/Recensé/ 0,316 x 0,241/113/FW".
316 x 241 mm. Papel agarbanzado. Lápiz negro y pastel gris, azul claro, azul oscuro y asalmonado.

Nº INV. 2511
Desnudo femenino de espaldas.
Reverso: En la parte inferior, a tinta: "jambes et reins/Pastel exécuté par Julio Gonzalez, vers 1914-17 ?/Roberta Gonzalez (escrito encima de la frase anterior) /F.W/190/Recensé/raisonné/ 0,325 x 0,248/190/FW".
325 x 248 mm. Papel pardo rojizo. Lápiz conté y pastel rosado.

Nº INV. 2512
Cabeza de muchacha malhumorada.
Reverso: En la parte inferior, a tinta: "J. Fille Maussade /Pastel exécuté par Julio Gonzalez, vers 1910–12/Roberta Gonzalez (escrito encima de la frase anterior)/ 0,315 x 0,243/raisonné/Recensé/F.W./171".
315 x 243 mm. Papel gris verdoso. Carbón y pastel rosa y asalmonado.

Nº INV. 2513
Desnudo atormentado.
Reverso: En la parte inferior, a tinta: "Nu Tourmente nº 2 /Pastel exécuté par Julio Gonzalez, ver 1910–12 Roberta González (escrito encima de la frase anterior)/ 0,251 x 0,323/raisonné/ Recensé/F.W./106".
251 x 323 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz conté y pastel azul, anaranjado, ocre, verde y blanco.

Nº INV. 2514 A
Botellas.
Reverso: Nº INV. 2514 B. En la parte inferior, a tinta: "Les Bouteilles/F W 1026 Recensé/Dessin de Julio Gonzalez vers 1939–40/Roberta Gonzalez (escrito encima de la frase anterior)/R... (ilegible)/ 0,239 x 0,206".

239 x 206 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro, conté y tinta negra.

Nº INV. 2514 B
Boceto de Campesina.
Anverso: Datos sobre el dibujo nº 2514 A.
Reverso: Nº INV. 2514 A
239 x 206 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2515
Mujer sentada con Toquilla.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "9–12–39/j.G.", rubricado.
Reverso: En la parte inferior, a tinta: "Femme assise au Fichu/ 0,317 x 0,240/Raisonné/Recensé/F.W./130"/
317 x 240 mm. Papel agarbanzado claro. Tinta gris y negra.

Nº INV. 2516
Desnudo femenino sentado sobre un taburete.
Reverso: En la parte inferior, a tinta: "Nu assis sur un tabouret/Pastel exécuté par Julio Gonzalez, vers 1914–17/Roberto Gonzalez (escrito encima de la frase anterior) 0,269 x 0,303/raisonné/Recensé/F W/210".
269 x 303 mm. Papel pardo rojizo. Lápiz conté y pastel rosado.

Nº INV. 2517
Personaje con sombra negra.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a tinta y lápiz: "j.G.", rubricado/"2–9–1936".
Reverso: En la parte inferior, a tinta: "Personnage a l'ombre noire/ 0,305 x 0,203/Raisonné/Recensé/F.W/083".
305 x 203 mm. Papel agarbanzado claro. Tinta gris y negra.

Nº INV. 2518 A
Cabeza de hombre con barba.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a tinta y lápiz: "j.G.", rubricado/"1936/29–12".
Reverso: Nº INV. 2518 B. En la parte inferior, a tinta: "Tete d'Homme/avec barbe/ 0,24 x 0,158/Raisonné/Recensé. FW.410".
Sellado dos veces.
240 x 158 mm. Papel agarbanzado claro. Tinta negra y ceras roja, amarilla y azul.

Nº INV. 2518 B
Paisaje.
Anverso: Datos sobre el dibujo nº 2518 A
Reverso: Nº INV. 2518 A.
240 x 158 mm. Papel agarbanzado claro. Tinta negra y aguadas grises.

Nº INV. 2519
Mujer soñadora.
Reverso: En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "Femme songeuse"/ "Dessin de Julio Gonzalez vers 1939–40"/ "Roberta Gonzalez" (escrito encima de la frase anterior)/"F.G.2463–1 0,249 x 0,325/ Raisonné".
249 x 325 mm. Pegado a papel de mayor tamaño. Papel pardo. Lápiz conté.
En la parte inferior del reverso del papel soporte, a tinta azul: "Femme songeuse/F.G. 2463–1".

Nº INV. 2520 (2088)
Desnudo femenino tumbado.

Reverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
200 x 311 mm. Pegado en una cartulina de mayor tamaño, con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior derecho de la cartulina, a lápiz: "Encontrado en un armario sin indicación/junto a otro seguramente de Maríe Blanchard".

Nº INV. 2521
Jarrón con flores.
Anverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "Nº 7º Vilaró fª 1839"
385 x 275 mm. Paple agarbanzado claro. Polícromo al agua y al óleo.

Nº INV. 2522
Jarrón con flores.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "Chiara Luti Fecit". En el ángulo superior izquierdo, sello de la Academia.
265 x 190 mm. Pegado en papel de mayor tamaño junto al dibujo nº 2523. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2523
Jarrón con flores.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "Chiara Luti Fecit". En la parte inferior derecha, sello de la Academia.
269 x 190 mm. Pegado en papel de mayor tamaño junto al dibujo nº 2522. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2524
Seis estudios de árboles.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "Madrid 27 de Febrero de 1840 Luis Rigalt", rubricado. Sello de la Academia.
438 x 553 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2525
Paisaje de montaña.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "Villaamil". En la parte derecha, sello de la Academia.
276 x 389 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y toques de albayalde.

Nº INV. 2526
Arbol con pueblo al fondo.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Villaamil/ fecit". En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
390 x 290 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzad claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2527
Arbol.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "Villaamil fecit". En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
Reverso: Boceto de una composición a lápiz.
178 x 258 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2528
Arbol con paisaje.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "Villaamil". En la parte derecha, sello de la Academia.
280 x 389 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y toques de aguada blanca.

Nº INV. 2529
Paisaje de montaña.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "L. Ferrant", rubricado.
354 x 479 mm. Papel agarbanzado claro. Aguadas ocres y lápiz negro.

Nº INV. 2530
Naufragio.
Anverso: En el ángulo superior izquierdo, a lápiz: "Une mer fait grafie venant/du N O." Sello de la Academia.
203 x 291 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina, a lápiz: "Mr Pillement fl."/"Naufragio del Navio de guerra de S.M.C. el Sr. Pedro de Alcántara, sobre la Costa de Peniche Reino de Portugal, la noche/del 2 de Febrero de 1786. Venia de Lima con un tesoro de valor de 7.589.355 pesos fuertes en oro y plata y 211.440 en Cobre y otros efectos/ Apuntación hecha en presencia del natural á la madrugada (Este se alla grabado en mayor tamaño)". En el ángulo inferior derecho de la cartulina, sello de la Academia. En el ángulo superior derecho del reverso de la cartulina, a lápiz: "De los 23 comprados á D.V. Camaron en 1864".

Nº INV. 2531
Arbol.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "A de V.", rubricado.
269 x 184 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2532 (2021)
Paisaje.
Anverso: En la parte inferior, a lápiz: "A. de V. 1841–From Eldridge".
185 x 222 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño con paspartú. Cartulina agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2533
Vistas de ruinas góticas.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Newby Abbey".
266 x 220 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2534 (2022)
Retrato masculino de medio cuerpo.
250 x 190 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2535 (2023)
Tres apuntes de figuras masculinas.
Reverso: En la parte inferior, a lápiz, texto ilegible.
250 x 278 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2536 (2024)
Pintor y sus modelos.
200 x 268 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2537 (2025)
Escena de galanteo.
250 x 196 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel verdoso claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2538 (2026)
Siete estudios de diferentes personajes del siglo XIX.

Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "1829".
155 x 250 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2539
Varios estudios de personajes.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "1829".
156 x 252 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado. Lápiz negro.

Nº INV. 2540 (2027)
Retrato masculino y escena de médico y enfermo.
165 x 254 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel gris verdoso. Lápiz negro con ligeros toques de clarión, sanguina y tinta sepia.

Nº INV. 2541
Clase de dibujo y dos desnudos femeninos.
Anverso: En la parte izquierda, a lápiz: "Gariot 1830 Peligros de la enseñanza".
262 x 421 mm. pegado en cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2542
Busto de una monja.
Anverso: En la parte inferior, a tinta: "Sor Marta".
189 x 155 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Tinta y aguada gris.

Nº INV. 2543
Jinete y caballo.
94 x 78 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro. Recuadrado a tinta.

Nº INV. 2544
Boceto de un carruaje.
158 x 218 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2545
Retrato femenino de perfil.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a tinta: "Enriqueta."/"Valencia/13 de/Junio".
150 x 112 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2546
Cuatro ancianos con libros.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo inferior derecho, a tinta sepia: "...4R".
218 x 170 mm. Pegado en una cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Tinta y temple gris verdoso.

Nº INV. 2547
Mano.
179 x 150 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel gris verdoso. Carbón y ligeros toques de clarión.

Nº INV. 2548
Estudio de pies.
111 x 140 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2549
Estudio de mano.

86 x 155 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2550
Estudio de mano.
200 x 181 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2551
Cabeza infantil.
202 x 148 mm. pegado en cartulina de mayor tamaño con paspartú. papel grisaceo. Lápiz y ligeros toques de clarión.

Nº INV. 2552
Tres estudios de manos.
107 x 141 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2553
Leñador.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "Ramon", rubricado.
305 x 249 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2554
Joven mojandose los pies en un río.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Hornero", rubricado.
302 x 245 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2555
Joven campesino sentado.
Anverso: En la parte infeiror central, a lápiz: "Santiago Blanco".
263 x 182 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2556
Joven campesino recostado.
Anverso: En la parte inferior, a lápiz: "Antonio Perez".
232 x 323 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2557
Campesina con niños.
Anverso: En la parte inferior izquierda, a lápiz: "Angel Ludeña".
217 x 301 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2558
Lirios.
Anverso: En la parte superior derecha, a lápiz: "M.A...(?)". En la parte inferior derecha, a lápiz: "C S Varona", rubicado.
332 x 219 mm. Cartulina agarbanzado con preparación al temple gris. Lápiz negro, carbón y polícromo al temple.

Nº INV. 2559
Varios apuntes de patos y cisnes.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "C S Varona", rubricado.
En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "A...(?)", rubricado. (escrito al reves).
223 x 324 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro, carbón y polícromo al pastel.

Nº INV. 2560
Cisnes.
200 x 308 mm. Pegado en cartulina de igual tamaño. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y polícromo al temple y al agua.

En la cartulina soporte, a lápiz negro: Apunte de un paisaje.

Nº INV. 2561
Bautismo de Cristo.
325 x 257 mm. Pegado a papel de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro. En la parte inferior derecha del papel soporte, a lápiz: "Rafael Serrano Muñoz", rubricado.

Nº INV. 2562
Retrato masculino.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "Quintas Goyanes", rubricado./"1963".
315 x 233 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2563 (2038)
Mujer lavando.
Anverso: En la parte inferior, a lápiz rojo: "Julio Moises", rubricado. Sello de la Academia.
Reverso: Apunte de dos figuras a lápiz azul.
265 x 194 mm. Pegado en una cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz rojo.

Nº INV. 2564 (2039)
Rostro de hombre barbado.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz rojo: "Julio Moises", rubricado. Sello de la Academia.
244 x 170 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz rojo y toques de carbón.

Nº INV. 2565 (2040)
Mujer con bandeja sobre la cabeza.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz rojo: "Julio Moises", rubricado. En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
Reverso: Apuntes de paisajes, a carbón.
273 x 194 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz rojo y azul.

Nº INV. 2566 (2041)
Dos mujeres sentadas.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz rojo: "Julio Moises", rubricado. Sello de la Academia.
280 x 245 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel blanco. Lápiz rojo y ligeros toques de carbón.

Nº INV. 2567 (2042)
Tres perros.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz rojo: "Julio Moises", rubricado. En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
213 x 264 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz rojo y ligeros toques de carbón.

Nº INV. 2568 (2043)
Apunte de varios personajes.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz rojo: "Julio Moises", rubricado. En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
210 x 265 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Carbón y lápiz rojo.

Nº INV. 2569 (2044)
Apunte de varios personajes.

Anverso: En el ángulo superior derecho, a lápiz rojo: "Julio Moises", rubricado. En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
213 x 260 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz rojo.

Nº INV. 2570 (2045)
Apunte de tres manos y brazos con castañuelas.
Anverso: En la parte inferior izquierda, a carbón: "Julio Moises", rubricado. En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
Reverso: En la parte central, a tinta azul: "Señora Dña Inés Macuoni de Hernández./ Maltería y cervecería de Cuyó (?)/Avda Santa Fe1552.–1er piso./Buenos Aires /(R. Argentina)".
170 x 232 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Tinta azul.

Nº INV. 2571 (2046)
Varios apuntes con brazos y piernas.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a carbón: "Julio Moises", rubricado. En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
245 x 170 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Carbón.

Nº INV. 2572 (2047)
Mujer sentada.
Anverso: En la parte inferior del dibujo, a carbón: "Julio Moises", rubricado.
273 x 193 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño con paspartú. Papel agarbanzado claro. Lápiz rojo.

Nº INV. 2573
Fragata y vapor.
Anverso: En la parte central, a tinta: "Fragata". En la parte inferior, a tinta: "El Balear barco español de vapor". En el ángulo inferior derecho, a tinta: "A de Brugada". Sello de la Academia.
Reverso: Apunte a lápiz negro de un barco. En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "Académico de merito en 11 de Julio de 1841".
273 x 323 mm. Papel agarbanzado claro. Tinta y aguadas sepia.

Nº INV. 2574
Diez estudios de barcos, nueve a vela y uno a vapor.
Anverso: En la parte inferior derecha, a tinta: "vapor para limpiar el puerto". En el ángulo inferior derecho, a tinta: "Antonio de Brugada 1841". Sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "Academico de merito en 11 de Julio de 1841".
274 x 326 mm. Papel agarbanzado claro. Tinta y aguadas sepia.

Nº INV. 2575
Tres estudios de barcos.
Anverso: En la parte central, a tinta: "Popa de Fragata". En la parte inferior izquierda, a tinta: "Astillero". En la parte inferior derecha, a tinta: "Carena". En el ángulo inferior derecho, a tinta: "Antonio de Brugada". Sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "Academico de merito en 11 de Julio de 1841".
273 x 329 mm. Papel agarbanzad claro. Lápiz negro y tinta y aguadas sepia.

Nº INV. 2576
Astillero.
Anverso: En la parte inferior izquierda, a tinta: "Brújula". "rueda del timon". En el ángulo inferior derecho, a tinta: "Antonio de Brugada 1841". Sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "Académico de mérito en 11 de julio de 1841".
272 x 325 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro, tinta y aguadas sepias.

Nº INV. 2577
Chozas de pescadores.
Anverso: En la parte inferior izquierda, a tinta: "Chozas de pescadores". En el ángulo inferior derecho, a tinta: "Antonio de Brugada 1841". Sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "Academico de merito en 11 de Julio de 1841".
272 x 325 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro, tinta y aguadas sepia.

Nº INV. 2578
Estudios de faros, embarcaciones y poleas.
Anverso: En la parte central izquierda, a tinta: "Farola del grao de Valencia". En la parte central, a tinta: "Farola de Cordovan". En la parte central derecha, a tinta: "Antonio de Brugada–1841". Sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "Academico de merito de 11 de Julio de 1841".
271 x 320 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro, tinta y aguadas sepia.

Nº INV. 2579
Naufragio.
Anverso: En la parte inferior, a tinta: "Madrid 15 de Junio de 1841./ Antonio de Brugada", rubricado. Rubricado a tinta en los cuatro ángulos.
Reverso: En la parte inferior, a tinta: "Academico de merito en 11 de Julio de 1841".
484 x 675 mm. Papel agarbanzado claro. Tinta y aguadas sepias.

Nº INV. 2580
Paisaje marino con pareja de pescadores.
Anverso: En la parte inferior, a tinta: "Por Dña Ana de Torres en Valencia á 24 de Julio de 1818".
433 x 569 mm. Papel agarbanzado claro. Tinta y aguadas grises, lápiz negro y toques de albayalde.

Nº INV. 2581
Paisaje marino.
Anverso: En la parte inferior derecha, a tinta: "Madrid 11 de Octubre de 1843/Joaquín de Cabanyes", rubricado. Rubricado en tres ángulos. En la parte inferior, dos sellos de la Academia.
490 x 666 mm. Papel agarbanzado claro. Aguadas grises.

Nº INV. 2582
Paisaje con río y figuras.
Anverso: En la parte inferior, a tinta: "VISTA DEL PUENTE DE MAGAÑA LA DE ESTE RIO EN SU CONFLUENTE/ con el Cavesa de Malo, y parte del camino desde el Puente hasta cerca de los ultimos Molinos,/en la qual

se descubre al la izquierda el grand Peñasco de Despeñaperros". En la parte central de la inscripción, a tinta y aguada gris: Escudo. En la parte izquierda, sello de la Academia.
574 x 606 mm. Papel agarbanzado claro. Aguadas grises, sepias y ocres, y tinta.

Nº INV. 2583
Paisaje.
Anverso: En la parte inferior, a tinta: "Madrid 23 de Febrero de 1832/ José Rubio/de Villegas", rubricado. En la parte inferior derecha, a tinta: "Creado academico de merito por el pais, en Junta/ordinaria de pirmero de Julio de 1832". Sello de la Academia.
492 x 664 mm. Papel agarbanzado claro. Aguadas sepia y gris y toques de lápiz negro.

Nº INV. 2584
Vista de roma.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "18–".
410 x 1060 mm. Papel agarbanzado claro. Tinta y aguadas sepia, y lápiz negro.

Nº INV. 2585
Paisaje con cascada.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "14–".
515 x 333 mm. Papel agarbanzado claro. Aguadas sepias y toques de lápiz negro.

Nº INV. 2586
Vista del Arco de Vespasiano.
600 x 435 mm. Papel agarbanzado. Polícromo al óleo.

Nº INV. 2587
Vista del lago de Albano.
Anverso: En el ángulo superior derecho, parte del sello de la Academia.
432 x 601 mm. Pegad en papel de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Polícromo al agua.
En el papel soporte:
Anverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº. 2". En el ángulo superior derecho, parte del sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "Lake of Albano". En la parte inferior, a tinta: "Lago de Albano".

Nº INV. 2588
Vista de Larino.
Anverso: En el ángulo superior derecho, parte del sello de la Academia.
430 x 605 mm. Pegado en papel de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Polícromo al agua.
En el papel soporte:
Anverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº 5". en el ángulo superior derecho, parte del sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "View of Larini". En la parte inferior, a tinta: "Laricha".

Nº INV. 2589
Vista del lago de Albano.
Anverso: En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
435 x 605 mm. Pegado en papel de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Polícromo al agua.
En el papel soporte:
Anverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº. 19".

Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "Lake of albano". En la parte inferior, a tinta: "Lago de Albano".

Nº INV. 2590
Vista del lago de Albano.
Anverso: En el ángulo superior derecho, parte del sello de la Academia.
435 x 605 mm. Pegado en papel de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Polícromo al agua.
En el papel soporte:
Anverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº. 3". En el ángulo superior derecho, parte del sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "Lake of Albano". En la parte inferior, a tinta: "Lago de Albano, por Genzano".

Nº INV. 2591
Vista del lago de Albano.
Anverso: En el ángulo superior derecho, parte del sello de la Academia.
435 x 605 mm. Pegado en papel de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Polícromo al agua.
En el papel soporte:
Anverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº. 4". En el ángulo superior derecho, parte del sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "Lake of Albano". Debajo, a lápiz: "Lake of Albano". En la parte inferior, a tinta: "Lago de Albano: desde lo alto de Marino".

Nº INV. 2592
Vista del lago Nemi.
Anverso: En el ángulo superior derecho, parte del sello de la Academia.
435 x 605 mm. Pegado en papel de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Polícromo al agua.
En el papel soporte:
Anverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº. 6". en el ángulo superior derecho, parte del sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "Lake of Nemi". En la parte inferior, a tinta: "Lago de Nemi".

Nº INV. 2593
Panteón de Agripa.
Anverso: En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº. 9".
440 x 617 mm. Cartulina agarbanzada clara. Polícromo al temple.

Nº INV. 2594
Vista de los templos de Vesta y de la Sibila en Tívoli.
Anverso: En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº. 12". En la parte inferior, a tinta: "Templos de Vesta y de la Sibila, en Tivoli./Mr Thomson".
450 x 617 mm. Cartulina agarbanzado claro. Polícromo al temple.

Nº INV. 2595
Vista del templo de Antonino y Faustino.
Anverso: En el ángulo superior izquierdo, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº. 13". En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "templo de Antonio y Faustino/ en la via Sacra./Mr Thomson".

457 x 626 mm. Cartulina agarbanzado claro. Polícromo al temple.

Nº INV. 2596
Vista del Anfiteatro de flavio.
Anverso: En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº. 14". En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "Thomson".
466 x 618 mm. Cartulina agarbanzado claro. Polícromo al temple.

Nº INV. 2597
Arco de Constantino.
Anverso: En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº. 15". En la parte inferior, a tinta: "Thomson".
461 x 615 mm. Cartulina agarbanzado claro. Polícromo al temple.

Nº INV. 2598
Vista del Arco de Vespasiano.
Anverso: En el ángulo superior izquierdo, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº. 8".
485 x 595 mm. Cartulina agarbanzado claro. Polícromo al temple.

Nº INV. 2599
Vista de tres mausoleos en la vía Appia.
Anverso: En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº. 4". En la parte superior, a tinta: "veduta delli avangi di alcune camere sepolcrali, esistenti sull' anbica Via Appia fuori di Porta S. Sebastiano".
465 x 685 mm. Con paspartú. Papel agarbanzado claro. Polícromo al agua y ligeros toques de óleo.

Nº INV. 2600
Templo de Apolo en Tívoli.
Anverso: En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº. 3". En la parte superior, a tinta: "Avangi di Tempio detto di Apollo nella villa Adriana vicino a Tivoli".
465 x 682 mm. Con paspartú. Papel agarbanzado claro. Polícromo al agua y ligeros toques de óleo.

Nº INV. 2601
Vista del mausoleo de la Familia Glauzia.
Anverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº. 2".
465 x 682 mm. Con paspartú. Papel agarbanzado claro. Polícromo al agua y ligeros toques de óleo.
En la parte superior del paspartú, a tinta: "veduta del–Sepolcro della Famiglia Glauzia per la strada che Condue da Roma á Tivoli vicino a Ponte lugano".

Nº INV. 2602
Vista de las Termas de Tito.
Anverso: En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº. 10". En la parte superior, a tinta: "veduta degli Avangi delle Fabbriche del Secondo piano delle Terme di Tito".
475 x 682 mm. Con paspartú. Papel agarbanzado claro. Polícromo al agua y ligeros toques de óleo.

Nº INV. 2603
Vista del arco de Vespasiano.
Anverso: En el águlo superior izquierdo, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº. 16". En la parte inferior, a lápiz: "Arco de Tito". Debajo, a tinta: "Nº. 10. Duncannon".
449 x 619 mm. Cartulina agarbanzado claro. Polícromo al temple.

Nº INV. 2604
Vista de los templos de Vesta y de la Sibila en Tivoli.
Anverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº. 11". En la parte inferior, a tinta: "Templos de Vesta y de la Sibila/en Tivoli"/"Nº –5–. Duncannon".
447 x 616 mm. Cartulina agarbanzado claro. Polícromo al temple.

Nº INV. 2605
Vista de edificios antiguos.
Anverso: En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº. 42".
198 x 253 mm. Cartulina agarbanzado claro. Polícromo al temple.

Nº INV. 2606
Puerta de estilo romano.
Anverso: En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº. 44".
199 x 274 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz y aguadas gris y sepia.

Nº INV. 2607
Mausoleo de Cecilia Metella.
Anverso: En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº. 29". En la parte inferior, a tinta: "Mausoleo de Cecilia Metella/in capo di bove./mas allá de Sⁿ Sebastian en la via Appia./Duncannon".
306 x 431 mm. Cartulina agarbanzado claro. Polícromo al temple.

Nº INV. 2608
Vista del templo de Antonino y Faustino.
Anverso: En el ángulo superior izquierdo, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº. 28". En la parte inferior, a tinta: "Templo de Antonino y de Faustino/en la via Sacra/hoy Campo Vaccino./Duncannon".
310 x 435 mm. Cartulina agarbanzado claro. Polícromo al temple.

Nº INV. 2609
Vista del Anfiteatro Flavio.
Anverso: En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "Nº. 22". En la parte inferior, a tinta: "Anfiteatro Flavio" / "Duncannon".
307 x 435 mm. Cartulina agarbanzado claro. Polícromo al temple.

Nº INV. 2610
Vista de un acueducto.
Anverso: En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº. 10". En la parte inferior, a tinta: "Agüeducto".

440 x 732 mm. Cartulina agarbanzado claro. Polícromo al agua.

Nº INV. 2611
Vista de templo vestal.
Anverso: En el ángulo superior izquierdo, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo superior izquirdo, a tinta: "nº. 26". En la parte inferior, a lápiz: "Templo de Vesta (?)". Debajo, a tinta: "Duncannon".
302 x 435 mm. Cartulina agarbanzado claro. Polícromo al temple.

Nº INV. 2612
Vista de un acueducto.
Anverso: En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº. 41". En la parte inferior, a tinta: "Agüeducto".
166 x 241 mm. Papel agarbanzado claro. Polícromo al agua.

Nº INV. 2613
Fontana Egeria.
Anverso: En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº. 31". En la parte inferior, a tinta: "Fontana Egeria/fuera de la puerta de Sⁿ Sebastiano".
278 x 436 mm. Papel agarbanzado claro. Polícromo al agua.

Nº INV.2614
Vista de Nápoles.
Anverso: En el ángulo superior derecho, parte del sello de la Academia.
433 x 667 mm. Pegado en papel de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Tinta y polícromo al agua.
En el papel soporte:
Anverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº. 7". En el ángulo superior derecho, parte del sello de la Academia.
Reverso: En la parte inferior, a tinta: "Nápoles".

Nº INV. 2615
Vista de Polisipo.
Anverso: En el ángulo superior derecho, parte del sello de la Academia.
355 x 496 mm. Pegado a papel de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Tinta y polícromo al agua.
En el papel soporte:
Anverso: En el ángulo superior derecho, parte del sello de la Academia. En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº. 8".
Reverso: En la parte superior, a tinta: "Vista de Polisipo".

Nº INV. 2616
Vista de un puente y cascada en Tívoli.
Anverso: En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº. 40". En la parte inferior, a tinta: "Puente y cascada/en Tivoli".
256 x 193 mm. Cartulina agarbanzada clara. Polícromo al temple.

Nº INV. 2617
Camino en Nápoles.
Anverso: En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº. 43". En la parte inferior, a tinta: "Camino, cerca de Napoles/llamado la Grossa de Puzolo".

271 x 201 mm. Papel gris verdoso. Lápiz negro y polícromo al agua.

Nº INV. 2618
Arco de entrada a una ciudad.
Anverso: En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº 45".
324 x 370 mm. Papel gris verdoso. Carbón, sanguina y clarión.

Nº INV. 2619
Pirámide de Cayo Cestio.
Anverso: En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo superior izquierdo, a tinta: "nº 30". En la parte inferior, a tinta: "Sepulcro de C. Cestio/en la puerta Ostiense, hoy de Sⁿ. Pablo".
276 x 433 mm. Papel agarbanzado claro. Polícromo al temple y al agua.

Los dibujos nᵒˢ 2620 al 2631 están agrupados dentro de una faja de papel donde está escrito a tinta: "12 cabezas de las pinturas de Rafael en el Vaticano copiadas por Castro".

Nº INV. 2620
Cabeza de Mercurio.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a tinta: "2 Rˢ". Sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo inferior izquierdo, apunte a lápiz rojo. En la parte inferior, a lápiz negro: "Raphael de Urbino".
431 x 285 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2621
Cabeza de Ceres.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a tinta: "1 Rˢ". Sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Raphael de Urbino".
427 x 284 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2622
Cabeza masculina de perfil.
Anverso: En la parte izquierda, sello de la Academia.
Reverso: En la parte inferior, a lápiz: "Raphael de Urbino".
570 x 428 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2623
Cabeza femenina de tres cuartos de espaldas.
Anverso: En la parte inferior izquierda, sello de la Academia.
Reverso: En la parte inferior, a lápiz: "Raphael de Urbino".
560 x 425 mm. Papel agarbanzad claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2624
Cabeza masculina con sombrero.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro". Debajo, a tinta: "4 Rˢ". En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Raphael de Urbino".
430 x 285 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2625
Cabeza masculina escorzada.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
Reverso: En la parte inferior, a lápiz: "Raphael de Urbino".
563 x 427 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2626
Cabeza masculina de perfil.
Anverso: En la parte derecha, sello de la Academia.
Reverso: En la parte inferior, a lápiz: "Raphael de Urbino".
430 x 565 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2627
Cabeza masculina de perfil.
Anverso: En la parte derecha, sello de la Academia.
Reverso: En la parte inferior, a lápiz: "Raphael de Urbino".
426 x 570 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2628
Cabeza de soldado.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia (cortado).
Reverso: En la parte inferior, a lápiz: "Raphael de Urbino".
565 x 430 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2629
Cabeza masculina de perfil escorzada.
Anverso: En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
Reverso: En la parte inferior, a lápiz: "Raphael de Urbino".
430 x 570 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2630
Cabeza masculina con turbante.
Anverso: En la parte izquierda, dos sellos de la Academia.
Reverso: En la parte inferior, a lápiz: "Raphael de Urbino".
430 x 570 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2631
Cabeza femenina vuelta hacia atras.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
Reverso: En la parte inferior, a lápiz: "Raphael de Urbino".
575 x 435 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2632
Alegoría de la Justicia.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a tinta: "4 Rs". Sello de la Academia.
Reverso: En la parte inferior, a lápiz: "Copia de Rafael".
579 x 435 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2633
Cabeza femenina de espaldas.

Anverso: En el ángulo inferior derecho, a tinta: "2 R^S". En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
Reverso: En la parte inferior, a lápiz: "Dominiquino".
432 x 290 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2634
Cabeza femenina de perfil.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
Reverso: Apunte a sanguina de cabeza de perfil. En el ángulo inferior derecho, a tinta: "4 R^S".
360 x 252 mm. Papel agarbanzad claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2635
Mujer sentada con dos niños.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro". En la parte izquierda, sello de la Academia.
Reverso: Apunte a sanguina de un caballo. En la parte inferior, a lápiz: "Dominiquino".
288 x 435 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2636
Busto femenino de perfil con toga.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
Reverso: En la parte inferior, a lápiz: "Guido Reni"/"Castro".
585 x 437 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2637
Monje sentado escribiendo.
Anverso: En el águlo inferior izquierdo, a tinta: "Castro". En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
564 x 428 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2638
Joven con extraña indumentaria.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro". En la parte inferior, sello de la Academia.
535 x 385 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2639
Monje postrado.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "Castro". En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
432 x 572 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2640
Mujer con toga sentada.
Anverso: En la parte inferior, sello de la Academia.
570 x 430 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2641
Joven meditando.
Anverso: En la parte inferior derecha, sello de la Academia.
577 x 430 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2642
Joven con extraña indumentaria.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a tinta: "4 R^S". Sello de la Academia.

574 x 432 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2643
Figura masculina togada de espaldas.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
571 x 433 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2644
Soldado.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
570 x 430 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2645
Sacerdote.
Anverso: En la parte inferior, sello de la Academia.
576 x 430 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2646
Joven con extraña indumentaria.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
575 x 430 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2647
Joven con indumentaria mora.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
567 x 439 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2648
Obispo sentado.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a tinta: "5 R^{S}". Sello de la Academia.
571 x 428 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2649
Monje sentado orando.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
566 x 430 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2650
Joven con extraña indumentaria.
Anverso: En la parte inferior, sello de la Academia.
572 x 431 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2651
Anciano sacerdote sentado.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a tinta: "4 R^{S}". Sello de la Academia.
565 x 427 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2652
Busto de Obispo rezando.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro". Debajo, a tinta: "3 R^{S}". En la parte inferior, sello de la Academia.
495 x 392 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina y lápiz negro.

Nº INV. 2653
Mujer con niños.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro". En el ángulo superior izquierdo, sello de la Academia.
Reverso: Apunte a sanguina de una composición. En la parte inferior, a lápiz: "Guido Rheni".
550 x 410 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Los dibujos nº 2654 y 2655, estan agrupados dentro de una faja de papel donde está escrito a tinta: "2 dibujos de piernas de Dⁿ. Felipe de Castro".

Nº INV. 2654
Estudio de piernas.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro". En la parte derecha, sello de la Academia.
555 x 415 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2655
Estudio de pierna.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro". En la parte izquierda, sello de la Academia.
Reverso: Apunte a sanguina de pie izquierdo.
838 x 415 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2656
Joven con anciano al hombro.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro". En la parte derecha, sello de la Academia.
430 x 285 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2657
Cabeza masculina.
Anverso: En el ángulo superior izquierdo, sello de la Academia. En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
Reverso: Apunte a sanguina de rostro masculino. En el ángulo inferior derecho, a tinta: "4 Rˢ".
422 x 283 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2658
Busto de Baco.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a tinta: "2 Rˢ". Sello de la Academia.
Reverso: Apunte a sanguina de rostro masculino.
432 x 284 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2659
Busto de Mercurio.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
426 x 350 mm. Papel agarbanzado calro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2660
Joven con manto.
Anverso: En la parte izquierda, sello de la Academia.
389 x 272 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2661
Acólito arrodillado.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro". En el ángulo inferior

derecho, sello de la Academia. En la parte izquierda, sello de la Academia.
434 x 283 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2662
Obispo en actitud de sorpresa.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro". En la parte derecha, sello de la Academia.
265 x 389 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2663
Cristo postrado en tierra.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro". En la parte derecha, sello de la Academia. En la parte izquierda, sello de la Academia.
266 x 389 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2664
Grupo de ángeles.
Anverso: En el ángulo infeiror izquierdo, a lápiz: "Castro". En la parte izquierda, sello de la Academia.
274 x 394 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2665
Obispo sentado.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro". En la parte derecha, sello de la Academia.
387 x 267 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2666
San Bartolomé.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
430 x 288 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2667
San Judas Tadeo.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
432 x 284 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2668
Santo Tomás.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
432 x 286 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2669
San Pablo.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
430 x 283 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2670
San Pedro.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo inferior izquierdo, a sanguina, leyenda ilegible.
433 x 281 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2671
Santiago el Menor.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.

430 x 287 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2672
San Simón.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
436 x 287 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2673
San Felipe.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
432 x 290 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2674
Santiago el Mayor
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
431 x 287 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2675
San Juan Evangelista.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, sello de la Academia.
437 x 290 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2676
San Mateo.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, sello de la Academia.
440 x 290 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Felipe de Castro)

Nº INV. 2677
San Andrés.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, sello de la Academia.
440 x 285 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.
(Atribuido a Castro)

Nº INV. 2678
Noli me Tangere.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro". En la parte inferior, sello de la Academia.
387 x 279 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina y lápiz negro.

Nº INV. 2679
Ascensión de Cristo.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro". En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
426 x 277 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2680
Numa Pompilio dando las leyes a Roma.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro". En la parte inferior, a sanguina: "Numa Pompilio que da las Leyes a Roma dictadas de la Diosa/Egeride". En la parte inferior izquierda, sello de la Academia.
427 x 284 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2681
La Magdalena rezando ante el sepulcro de Cristo.

Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro". Sello de la Academia.
425 x 280 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2682
San Onofre.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro". Sello de la Academia.
425 x 285 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2683
Venus, Ceres y Baco.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro". En el ángulo superior izquierdo, sello de la Academia.
235 x 303 mm. Papel agarbanzado claro. Tinta sepia y aguada gris.

Nº INV. 2684
Afrodita con dos genios alados.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro". En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
256 x 329 mm. Papel agarbanzado claro. Tinta sepia y aguada gris.

Nº INV. 2685
Desnudo femenino sentado.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro". En el ángulo superior derecho, sello de la Academia.
Reverso: Apunte a lápiz negro del dibujo del anverso. En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
211 x 281 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina y toques de lápiz negro.

Nº INV. 2686
Virgen con el Niño y San Juanito.
Anverso: En el ángulo superior izquierdo, a lápiz: "Castro". En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
276 x 207 mm. Papel agarbanzado claro. Tinta y aguadas sepias y toques de lápiz negro.

Nº INV. 2687
Hermes entrega al pequeño Dionisio a las ninfas del Monte Nysa.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro". Sello de la Academia.
242 x 317 mm. Papel agarbanzado claro. Tinta sepia y aguada gris.

Nº INV. 2688
Degollación de San Juan Bautista.
Anverso: En el ángulo superior izquierdo, a lápiz: "Castro". En la parte superior, sello de la Academia.
338 x 217 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2689
La Virgen del Carmen.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro". Sello de la Academia.
332 x 230 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2690
Estatua de Baco.
Anverso: En el pedestal, a sanguina: "LENEO". En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro". En el ángulo inferior derecho, a sanguina: "F. Vieira inv. pinxit ... (ilegible)".

Debajo, a tinta: "... (ilegible) R^S".
424 x 280 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2691
San Francisco de Borja entrando en la Compañía de Jesús.
Anverso: En la parte inferior, a sanguina: "Franciscus Vieira Lacitanus inventor. Philipus a Castro delineant". Sello de la Academia.
Reverso: Apunte a lápiz negro del dibujo del anverso. En la parte inferior, sello de la Academia.
312 x 211 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2692
Degollación de San Pablo.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "Castro". Sello de la Academia. En la parte superior, sello de la Academia.
277 x 185 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2693
La Virgen con el Niño y ángeles.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro". En la parte superior, sello de la Academia.
260 x 211 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina y toques de lápiz negro.

Nº INV. 2694
San Francisco y la naturaleza.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a sanguina: "Vieira". En la parte inferior, a sanguina: "ALUCNIV ERAM TNUDEC".
271 x 221 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2695
Estatua de Venus y Cupido.
Anverso: En el pedestal, a sanguina: "AILADICA". En el ángulo inferior izquierdo, a sanguina: "Vieira inv. pinxit".
424 x 281 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2696
Alegoría de la prudencia.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro".
260 x 192 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2697
Figura alegórica.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro".
261 x 195 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2698
Figura alegórica.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro".
261 x 192 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2699
Figura alegórica.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro".
261 x 193 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2700
Figura alegórica.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro".
Reverso: Apunte a sanguina de figura femenina.

263 x 191 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2701
Figura alegórica.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro".
Reverso: Nº INV. 2702.
262 x 190 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2702
Figura alegórica.
Reverso: Nº INV. 2701
262 x 192 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2703
Figura alegórica.
Anverso: En el ángulo Inferior izquierdo, a lápiz: "Castº".
262 x 193 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2704
Figura alegórica.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castº".
262 x 192 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2705
Figura alegórica.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro".
262 x 191 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2706
Figura alegórica.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro".
261 x 190 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2707
Figura alegórica.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro".
262 x 190 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2708
Figura alegoríca.
Anverso: En el águlo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro".
261 x 191 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2709
Figura alegórica.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Castro".
261 x 193 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Nº INV. 2710
Figura alegórica.
Anverso: En la parte inferior, a lápiz: "Castro".
268 x 193 mm. Papel agarbanzado claro. Sanguina.

Los dibujos nº 2711 al 2729 están agrupados dentro de un pliego de papel en el que está escrito a tinta: "19. Dibujos de la galeria Farnesio. pr. Hopólito/Rovira y Brocandel".

Nº INV. 2711
Hércules y Onfala ?

Anverso: En el ángulo inferior derecho, parte del sello de la Academia.
332 x 329 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina, parte del sello de la Academia.
(Atribuido a Hipólito Rovira)

Nº INV. 2712
Endimion y Selene.
Anverso: En la parte inferior izquierda, sello de la Academia.
330 x 345 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
(Atribuido a Hipólito Rovira)

Nº INV. 2713
Polifemo, Acis y Galatea.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
414 x 299 mm. Pegado en papel de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior izquierdo de la cartulina, a lápiz: "Polifemo, Acis y Galatea".
(Atribuido a Hipólito Rovira)

Nº INV. 2714
Polifemo y Galatea.
Anverso: En la parte inferior, sello de la Academia.
414 x 297 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior izquierdo de la cartulina, a lápiz: "Polifemo y Galatea".
(Atribuido a Hipólito Rovira)

Nº INV. 2715
Dos figuras masculinas clásicas.
Anverso: En la parte derecha, sello de la Academia.
410 x 252 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior derecho de la cartulina, a lápiz: "A la der, de Polifemo, Acis/ y Galatea".
(Atribuido a Hipólito Rovira)

Nº INV. 2716
Dos Figuras masculinas clásicas.
Anverso: En la parte inferior, sello de la Academia.
418 x 259 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En el ángulo inferior derecho de la cartulina, a lápiz: "A la izq. de Polifemo".
(Atribuido a Hipólito Rovira)

Nº INV. 2717
Pan y Diana.
Anverso: En la parte derecha, sello de la Academia.
384 x 262 mm. Forma octogonal. Pegado en cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En la parte inferior de la cartulina, a lápiz: "Pan y Diana".
(Atribuido a Hipólito Rovira)

Nº INV. 2718
Don ángeles niños con una palma.
Anverso: En la parte inferior, sello de la Academia.
410 x 294 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

(Atribuido a Hipólito Rovira)

Nº INV. 2719
Dos ángeles niños jugando.
Anverso: En la parte derecha, sello de la Academia.
418 x 295 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
(Atribuido a Hipólito Rovira)

Nº INV. 2720
El rapto de Europa y figuras clásicas.
Anverso: En la parte inferior, sello de la Academia.
436 x 629 mm. Cartulina agarbanzada clara. Lápiz negro.
(Atribuido a Hipólito Rovira)

Nº INV. 2721
Escena mitológica y figuras clásicas.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz, nombre ilegible. En la parte inferior, sello de la Academia.
476 x 600 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
(Atribuido a Hipólito Rovira)

Nº INV. 2722
Hero y Leandro y figuras clásicas.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Hero y Leandro". Sello de la Academia. En la parte inferior derecha, sello de la Academia.
437 x 628 mm. Cartulina agarbanzada clara. Lápiz negro.
(Atribuido a Hipólito Rovira)

Nº INV. 2723
Pan y Cupido y figuras clásicas.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Pan y Cupido". En la parte inferior derecha, sello de la Academia.
440 x 632 mm. Cartulina agarbanzada clara. Lápiz negro.
(Atribuido a Hipólito Rovira)

Nº INV. 2724
Pan y Siringa y figuras clásicas.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Pan y Siringa". En la parte inferior derecha, sello de la Academia.
470 x 607 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
(Atribuido a Hipólito Rovira)

Nº INV. 2725
Oritia y boreas y figuras clásicas.
Anverso: En la parte inferior, sello de la Academia.
435 x 530 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En la parte inferior derecha de la cartulina, a lápiz: "Orithaya y Boreas".
(Atribuido a Hipólito Rovira)

Nº INV. 2726
Orfeo y Eurídice y figuras clásicas.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Orfeo y Euridice". En la parte inferior derecha, sello de la Academia.
480 x 601 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
(Atribuido a Hipólito Rovira)

Nº INV. 2727
Perseo y Andrómeda.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "Andrómeda y Perseo". En la parte inferior, sello de la Academia.
398 x 773 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
(Atribuido a Hipólito Rovira)

Nº INV. 2728
Cortejo triunfal de Baco.
Anverso: En la parte inferior central, sello de la Academia.
425 x 765 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
(Atribuido a Hipólito Rovira)

Nº INV. 2729
Perseo y la cabeza de la Gorgona en Sérifos.
Anverso: En la parte inferior, sello de la Academia.
400 x 765 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
(Atribuido a Hipólito Rovira)

Nº INV. 2730
Predicación de San Juan Bautista.
Anverso: En la parte inferior, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "...aron el Padre".
(cortado).
544 x 379 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Tinta negra y gris.

Nº INV. 2731
Procesión de mujeres.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "Camaron el Padre".
539 x 373 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Tinta negra y gris.

Nº INV. 2732
Alegoría del monte Parnaso.
Anverso: En la parte inferior, a tinta: "Monte Parnaso executado en Barcelona el 3 de Octubre de 1802./es del S^{mo}S^{r} Ynfante d^{n} Antonio de Borbon. Lo hizo de orden suya, d^{n} Antonio Elias, y Sicardo". En la parte inferior derecha, sello de la Academia.
728 x 488 mm. Papel agarbanzado claro. Tinta negra y sepia, aguadas grises y sepias y ligeros toques de lápiz negro.

Nº INV. 2733
Nacimiento de Venus.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a tinta: "E. Ezponda lo dibujó en/1835".
569 x 435 mm. pegado en cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y carbón.

Nº INV. 2734
Bajada de Dante a los Infiernos.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a tinta: "C.M.Metz/1818". Sello de la Academia. En las partes superior e inferior, sello de la Academia.
580 x 715 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado. Tinta y aguadas sepias, toques de lápiz, ocre y albayalde.

Nº INV. 2735
Escena de los nibelungos.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a tinta: "C.M.Metz/Roma 1813". En la parte inferior, sello de la Academia.
395 x 530 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Tinta y aguadas sepia, albayalde y oro.
En el ángulo superior izquierdo del reverso de la cartulina, a tinta: "2". En el ángulo inferior izquierdo del reverso de la misma, a tinta: "Niebelunen Anticha Romanza Todescha/Luigi G (?)".

Nº INV. 2736
Pasaje de la Odisea.?
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a tinta: "C.Metz Roma/1820". En las partes superior y derecha, sello de la Academia.
395 x 527 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Tinta y aguadas sepia, albayalde y oro.
En el ángulo superior izquierdo del reverso de la cartulina, a tinta: "7".

Nº INV. 2737 (2004)
Soldado herido atendido por una reina.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
620 x 800 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño, Papel agarbanzado claro. Lápiz y carbón.

Nº INV. 2738
Saul y David.
Anverso: En la parte inferior, a tinta: "15".
Reverso: En la parte inferior, a lápiz: "Castor Velazquez", rubricado.
710 x 577 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2739
Franja decorativa.
Anverso: En la parte superior derecha, a lápiz, apunte sobre el esquema del dibujo. "400 agujas o hilos de urdimbre/y 960 trama–seda oro y plata". Sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo inferior derecho, a tinta: "L. Ferrant", rubricado. "B".
643 x 480 mm. Papel cuadriculado. Lápiz negro.

Nº INV. 2740
Franja decorativa.
Anverso: En la parte central izquierda, a tinta: "Dibujo punto en/ carta". En la parte inferior derecha, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo superior derecho, a tinta: "L. Ferrant", rubricado. "A".
930 x 633 mm. Papel cuadriculado. polícromo al temple. En papel pegado a la parte superior del anverso, a tinta: "Dibujo floreado de espolin/ en sedas y oros para una casulla./Maquina en 400 agujas cada/aguja dos arcadas (pasadas en pun–/ta) componen 800 puntos/ Dibujo en punta./8, Lisos de raso para el campo./4, Lisos de restaños para los colores y/oros/80, portadas de tela/10, de pelo".
En papel pegado a la parte inferior del anverso: Apunte a lápiz negro del dibujo. En la parte superior, a tinta: "Composicion de un/dibujo en punta para/casulla". En la parte inferior, sello de la Academia.

Nº INV. 2741
Franja decorativa.
Anverso: En la parte superior, sello de la Academia.
Reverso: En el ángulo inferior derecho, a tinta: "L. Ferrant", rubricado, "B".
639 x 486 mm. Papel cuadriculado. Lápiz negro y polícromo al temple.

Nº INV. 2742 (2011)
Cabeza femenina.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.

640 x 432 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2743 (2012)
Retrato de niño.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
555 x 421 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2744
Mujer con cántaro y apunte de brazo con cántaro.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "R. STOLZ VICIANO", rubricado.
Reverso: En la parte superior, a lápiz: "del Museo Academia S. Fernando".
506 x 597 mm. Papel agarbanzado. Carbón y clarión.

Nº INV. 2745
Vista de Zamora.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a carbón: "R. Novoa", rubricado.
326 x 501 mm. Pegado en papel de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Carbón y sanguina.
En la parte inferior izquierda del papel soporte, a lápiz: "LA CATEDRAL".

Nº INV. 2746
Proyecto de monumento a la Condesa de Pardo Bazán.
Anverso: En el ángulo superior derecho, a tinta: "Croquis–nº 1–/ Escala de 10: 100".En el ángulo inferior derecho, a tinta: "Manuel Garnelo alda", rubricado/ "Granada Mayo 1924–".
476 x 635 mm. Pegado en cartulina de mayor tamaño. Papel gris verdoso. Carbón, clarion, lápiz verde, amarillo, rojo y azul.

Nº INV. 2747
Proyecto de monumento a la Condesa de Pardo Bazán.
Anverso: En la parte superior derecha, a tinta: "Croquis–3–/Escala 10 x 100". En la parte inferior derecha, a tinta: "Manuel Garnelo Alda", rubricado/ "Granada Mayo 1924".
481 x 630 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño. Papel gris verdoso. Carbón, clarión, lápiz verde, amarillo, azul y rojo.

Nº INV. 2748

Proyecto de monumento a la Condesa de Pardo Bazán.
Anverso: En la parte central derecha, a tinta: "Croquis–4–/Escala de 10: 100". En la parte inferior derecha, a tinta: "Manuel Garnelo Alda", rubricado./"Granada Mayo 1924".
494 x 688 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Aguada ocre, verde, gris y lápiz negro.

Nº INV. 2749
Proyecto de monumento a la Condesa de Pardo Bazán.
Anverso: En la parte central derecha, a tinta: "Croquis –5–/Escala de 10: 100". En la parte inferior derecha, a tinta: "Manuel Garnelo Alda" rubricado./ "Granada Mayo 1924".
492 x 685 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Aguadas verde, ocre, gris y lápiz negro.

Nº INV. 2750
Regreso del soldado.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a tinta: "N. Piñeiro", rubricado. En el ángulo inferior izquierdo, sello de la Escuela de Artes y Oficios de El Ferrol. En la parte inferior, sello de la Academia.
338 x 450 mm. Papel agarbanzado claro. Tinta negra y aguadas grises.

Nº INV. 2751
La limosna.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a tinta: "N piñeiro", rubricado. En el ángulo inferior izquierdo, sello de la Escuela de Artes y Oficios de El Ferrol. En la parte inferior, sello de la Academia.
357 x 452 mm. Papel agarbanzado claro. Tinta negra y aguadas grises.

Nº INV. 2752
Vista de ciudad. (El Ferrol ?)
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a tinta: "N Piñeiro", rubricado. En el ángulo inferior izquierdo, sello de la Escuela de Arte y Oficios de El Ferrol. En la parte inferior, sello de la Academia.
357 x 449 mm. Papel agarbanzado claro. Tinta negra y aguadas grises.

Nº INV. 2753
Medalla con mujer llevando un racimo de uvas.
Anverso: En la parte derecha de la medalla, a tinta: "FERIA/DEL/CAMPO". En el ángulo superior derecho, a tinta azul, firma o palabra ilegible. En el ángulo inferior derecho, a tinta: "R. Conesa", rubricado. Debajo, a lápiz: "ANVERSO".
344 x 346 mm. Cartulina agarbanzada clara. Tinta y aguadas grises.

Nº INV. 2754
Reverso de la medalla anterior.
Anverso: En la parte inferior de la medalla, a tinta: "MADRID/1968". En el ángulo superior derecho, a tinta, firma o palabra ilegible. En el ángulo inferior derecho, a tinta: "R Conesa", rubricado. Debajo, a lápiz: "REVERSO".
344 x 346 mm. Cartulina agarbanzada clara. Tinta y aguadas grises.

Nº INV. 2755
Medalla con mujer llevando la antorcha olímpica.
Anverso: En la parte derecha de la medalla, a tinta: "1/9/6/8". En la parte inferior de la medalla: "MEXICO". En el ángulo superior derecho, a tinta, firma o palabra ilegible. En el ángulo inferior derecho, a tinta: "Fausto Blázquez".
320 x 325 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Carbón y aguada gris.

Nº INV. 2756
Medalla con mujer saltando un obstáculo.
Anverso: En la parte inferior de la medalla, a tinta: "OBSTACULOS". En el ángulo superior derecho, a tinta, firma o palabra ilegible. En el ángulo inferior derecho, a tinta: "Fausto Blázquez".
321 x 334 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Carbón y aguada gris.
En el águlo inferior derecho de la cartulina, a tinta: "Fausto Blázquez".

Nº INV. 2757
Desnudo femenino recostado.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a carbón, firma o inscripción ilegible.
329 x 501 mm. Papel agarbanzado claro. Carbón.

Nº INV. 2758
Retrato femenino.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "Maeso", rubricado/ "18–1–44".
473 x 336 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2759
Diploma de la Exposición Internacional de Higiene, Artes, Oficios y Manufacturas.
Anverso: En el centro del dibujo, a tinta, varias inscripciones y firmas. En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "MAGLIN". En la parte inferior, sello de la Exposición.
735 x 545 mm. Papel agarbanzado. Lápiz negro y tinta.

Nº INV. 2760
Anagrama olímpico.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a tinta: "Fco Luis".
496 x 647 mm. Pegado a cartulina de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Tinta marrón y negra.

Nº INV. 2761
Paisaje.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "P. Sanchez Blanco/1858".
337 x 510 mm. Pegado a tabla con paspartú. Papel agarbanzado claro. Carbón, ligeros toques de clarión y sanguina.

Nº INV. 2762
Joven recostado en el campo.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "Martin", rubricado.
224 x 285 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2763
Mujer con cántaro.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz marrón: "ADSUARA", rubricado.
1701 x 1180 mm. Pegado a lienzo con bastidor. Papel agarbanzado. Lápiz marrón.

Nº INV. 2764
Bautismo de Cristo.
Anverso: En el ángulo superior derecho, a carbón: "Pardo Galindo", rubricado.
610 x 461 mm. Pegado a lienzo y enmarcado. Papel pardo oscuro. Carbón.

Nº INV. 2765
Retrato masculino.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "Quintas Goyanes", rubricado/"1962". En la parte inferior, a lápiz: "R.P. = ENGEL–BERT–KIRSCHBAVM–S.J.".
312 x 229 mm. Pegado a cartón. Enmarcado. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.
En la parte superior del cartón soporte, a tinta: <<Quintas Goyanes = Marqués de Almeiras/"R.P. Engelbert Kirschbaum – s – j="/Compostela 1962>>.

Nº INV. 2766
Retrato de niño.

Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Quintas Goyanes", rubricado/1968".
309 x 228 mm. Pegado a cartón y enmarcado. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y rosa.
En la parte superior del cartón soporte, a tinta: <<Quintas Goyanes = Marqués de Almeira/"Cabeza de NIÑO" = Puenteceso = 1968>>.

Nº INV. 2767
Miguel Fleta en su lecho de muerte.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "MIGUEL FLETA EN SU LECHO DE MUERTE". En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "Quintas Goyanes", rubricado/ "29–5–1938= (1971)".
229 x 310 mm. Pegado a cartón. Enmarcado. Papel azulado. Lápiz negro.

Los dibujos nºs 2768 al 2772 están pegados en un mismo papel enmarcado.

Nº INV. 2768
Busto femenino.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "F Domingo".
96 x 57 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2769
Condenados.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a carbón: "CAMINO DEL INFIERNO/F DOMINGO", rubricado.
234 x 330 mm. Papel agarbanzado claro. Carbón.

Nº INV. 2770
Busto femenino.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "F Domingo".
96 x 56 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2771
Dos personajes en torno a una mesa.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a carbón: "F Domingo".
178 x 260 mm. Papel agarbanzado claro. Carbón.

Nº INV. 2772
Personajes rezando frente al altar.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a carbón: "F Domingo".
180 X 256 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro y ligeros toques de clarión.

Nº INV. 2773
Retrato femenino de tres cuartos.
Anverso: En la parte inferior derecha a lápiz: "Petronila Menchaca fecit".
485 x 401 mm. Sobre tabla. Enmarcado. Papel agarbanzado claro. Carbón y lápiz.

Nº INV. 2774
Retrato de Jakob Meyer.
260 x 181 mm. Con paspartú. Enmarcado. Papel agarbanzado. Lápiz negro y sanguina.
(Copia de Hans Holbein)

Nº INV. 2775
Retrato femenino de medio cuerpo.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "AUGUSTE LEROUX/1904".
444 x 321 mm. Sobre tabla con paspartú. Enmarcado. Papel agarbanzado claro. Carbón, lápiz negro y rojo.

En papel impreso pegado a la tabla, a tinta: <<CLOTILDE" DIBUJO LA MUJER DEL/ARTISTA–/"LAS HIJAS DEL PINTOR"– PINTURA–>>.

Nº INV. 2776
Retrato de Dorothea Meyer.
265 x 191 mm. Con paspartú. Enmarcado. Papel grisaceo. Lápiz negro, marrón y sanguina.
(Copia de Hans Holbein)

Nº INV. 2777
Retrato femenino de medio cuerpo.
Anverso: En el ángulo superior izquierdo, a carbón: "J. Bermejo", rubricado/"PARIS 1909".
601 x 452 mm. Enmarcado. Papel grisaceo. Carbón, lápiz blanco, azul, rosa, marrón, y amarillo.

Nº INV. 2778
Retrato masculino.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a carbón: "L. Oroz", rubricado/"21– V– 925".
557 x 424 mm. Pegado a tabla, con paspartú. Enmarcado. Papel grisaceo. Carbón y ligeros toques de clarión.

Nº INV. 2779
La Virgen dando limosna a dos niños.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a carbón: "I. LOZANO/1865".
1.635 x 715 mm. Con bastidor. Papel agarbanzado claro. Carbón, toques de clarión y de lápiz azul.

Nº INV. 2780
Joven turco moribundo.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Por Antonio Carrera en la". En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "Habana en el año de 1835". En la parte inferior central, a lápiz: "JOVEN TURCO MURIENDO".
455 x 568 mm. Pegado a tabla. Enmarcado. Papel agarbanzado claro. Lápiz y carbón.

Nº INV. 2781
Retrato masculino.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, sello de la Academia.
436 x 331 mm. Pegado a cartón con paspartú. Enmarcado. Papel agarbanzado claro. Carbón, lápiz marrón y sanguina.

Nº INV. 2782
Dos escenas bíblicas.
Anverso: En la parte inferior, al agua gris, inscripción en caracteres góticos.
1060 x 2050 mm. Con dos listones de madera en la parte superior e inferior. Pegado a lienzo. Papel agarbanzado claro. Polícromo al agua. En la parte central del marco superior, etiqueta pegada donde está escrito, en caracteres de imprenta: "EXPOSICION/DE OBJETOS DE ARTE/ESPAÑOLES Y PORTUGUESES/EN LONDRES. AÑO 1881/ESPAÑA". Debajo, a tinta: "D. José Villaamil y Castro (Madrid)/Numº de orden". Al lado a tinta roja: "95".

Nº INV. 2783
Paisaje con montañas.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a tinta: "Glenridding/... (ilegible) 1922".
250 x 330 mm. Con paspartú, pegado a tabla. Enmarcado. Papel grisaceo. Aguadas y temple gris, pardo y verde.

Nº INV. 2784
Escena de trabajo en una herrería.
Anverso: En la parte central, sello del Tribunal de pintura de la Academia de Bellas Artes en Roma.
Reverso: En la parte superior, a tinta: "ELENA Mª LECUONA", (recuadrado).
500 x 649 mm. Cartón agarbanzado. Aguadas y tintas grises, negras y blancas.

Nº INV. 2785
Abstracción.
505 x 650 mm. Pegado en papel de mayor tamaño. Papel agarbanzado claro. Tintas y aguadas negras, grises y blancas.
En el ángulo inferior derecho del papel soporte, a lápiz: "T. Peña". Sello del Tribunal de pintura de la Academia de Bellas Artes en Roma.

Nº INV. 2786
Penélope.
Anverso: En la peana del busto: "ULYSSES".
310 x 250 mm. (Ovalo). Enmarcado sobre tabla. Papel agarbanzado claro. Lápiz negro.

Nº INV. 2787
Entierro.
1004 x 1390 mm. Papel agarbanzado claro. Carbón y clarión.

Nº INV. 2788
Moro recogiendo agua con un cántaro.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz rojo: "E.D.".
100 x 100 mm. Sobre cartón con paspartú. Papel agarbanzado claro. Tinta sepia.
En papel pegado al reverso del cartón soporte, a tinta: "Croquis par Eugéne Delacroix/dans son voyage au Maroc/(Vente de son atelier: initiales)".
En la parte inferior del paspartú, a tinta: "EUGENE DELACROIX"–.

Nº INV. 2789
Retrato masculino.
Anverso: En la parte inferior, a lápiz: "Ugalde".
250 x 190 mm. Sobre tabla. Enmarcado. Papel agarbanzado claro. Carbón.
En la parte superior de la tabla, a lápiz y tinta negra: "D. Ildefonso Palomares de/Santiago, Academico de la/Seccion de Arquitectura 1845".
En la parte inferior de la tabla, a tinta: "Mig.l" (invertido).

Nº INV. 2790
Alzado y planta de la fachada de un edificio.
Anverso: En la parte inferior, a tinta: "In.te Gabriel".
310 x 470 mm. Sobre tabla. Enmarcado. Papel agarbanzado claro. Aguadas grises y rosa, y tinta negra y sepia.

Nº INV. 2791
Desnudo femenino clásico.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "J. ORTELLS/ROMA 1912", (subrayado).
642 x 490 mm. Papel agarbanzado claro. Carbón.

Nº INV. 2792
Desnudo femenino.
Anverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz marrón: "J. ORTELLS/ROMA–912".

780 x 565 mm. Papel agarbanzado claro. Lápiz marrón.

Nº INV. 2793
Relieve decorativo.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "J. ORTELLS/ROMA 912".
480 X 670 mm. Papel agarbanzado claro. Carbón y clarión.

Nº INV. 2794
Relieve decorativo.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "J. ORTELLS/ROMA 911".
633 x 477 mm. Papel agarbanzado claro. Carbón.

Nº INV. 2795
Apolo.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "J. ORTELLS/ROMA–912".
730 x 520 mm. Papel agarbanzado claro. Carbón.

Nº INV. 2796
Desnudo masculino.
Anverso: En el ángulo inferior derecho, a lápiz: "J. ORTELLS/ROMA 912", (subrayado).
Reverso: En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: "Ejercicios Pensiones Roma/ 1912".
992 x 692 mm. Papel agarbanzado claro. Carbón.

Nº INV. 2797
Paisaje.
Anverso: En la parte inferior, a tinta: "P. Sánchez Blanco / 1858".
374 x 520 mm. Papel agarbanzado claro pegado a papel azul. Lápiz, carbón y ligeros toques de sanguina.

Nº INV. 2798
Capitel.
Anverso: En la parte inferior, a tinta, firma ilegible.
674 x 916 mm. Papel blanco. Preparado a lápiz y acuarelas grises, rosadas y ocres.

2394

2395

2396

2397

2398

2399

2400

2401

2402

2403

2404

2405

2406

2407

2408

2409

2410

2411

2412

2413

2414

2415

2416

2417

2419

2418

2420

2421

2422

2423

2424

2425

2426

2427

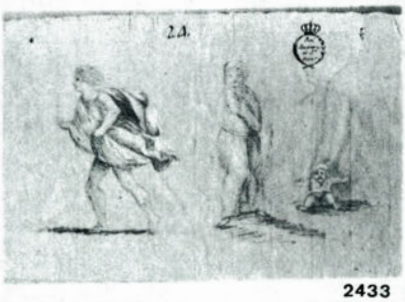
2428

2429

2430

2431

2432



2433

2434

2436

2435

2437

2439

2440

2441

2442

2443

2444

2445

2446

2447

2448

2449

2450

2451

2452

2453

2454

2455

2456

2457

2458

2459

2460

2461

2462

2463

2464

2465

2466

2467

2468

2469

2470

2471

2472

2473

2474

2475

2476

2477

2478

2479

2480

2481

2482

2483

2484

2485

2486

2487

2488

2489

2490

2491

2492

2493

2494

2495

2496

2497

2498

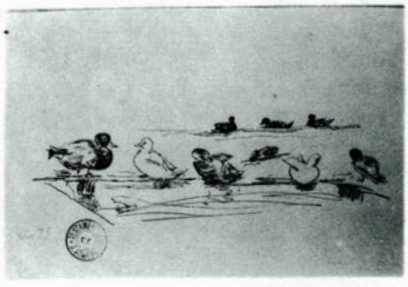
2499

2500

2501

2502 a

2502 b



2503

2504

2505

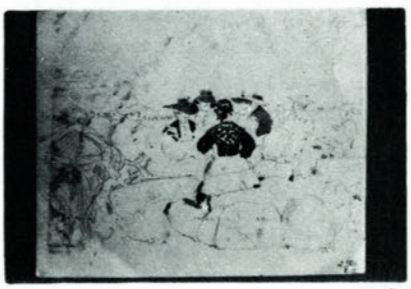
2506 a

2507

2508 a

2508 b

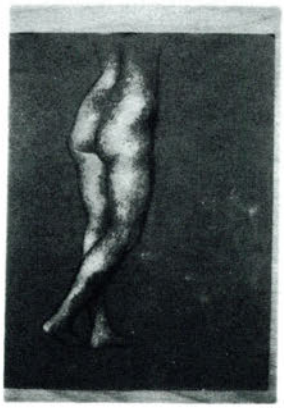
2509 a



2506 b

2509 b

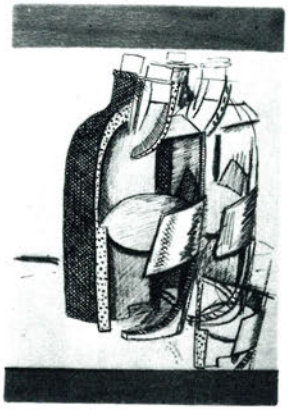
2510



2511

2512

2513

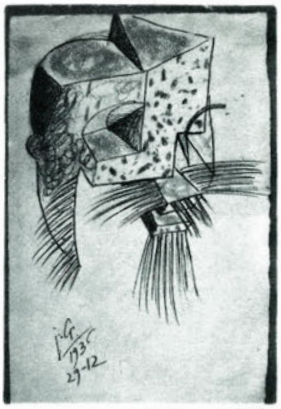


2514

2515

2516

2517



2518

2519

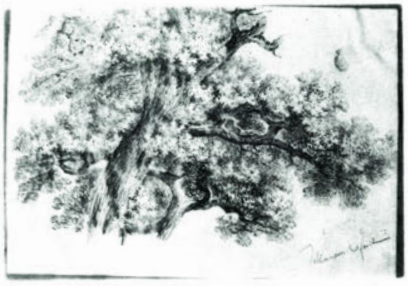
2520

2522

2523

2525

2521



2527

2526

2528

2529

2530

2531

2533

2532

2535

2534

2536

2537

2538

2539

2540

2541

2542

2543

2544

2545

2546

2547

2548

2549

2550

2551

2552

2553

2554

2555

2556

2557

2559

2558

2560

2561

2562

2563

2564

2565

2566

2567

2568

2569

2570

2571

2572

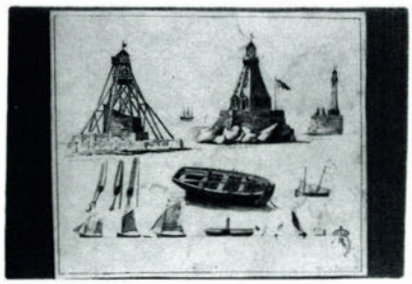
2573

2574

2575

2576

2577



2578

2579

2580

2581

2582

2583

2585

2586

2587

2588

2589

2590

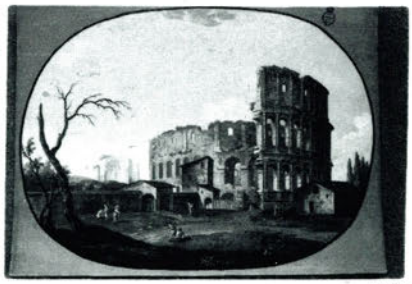
2591

2592

2593

2594

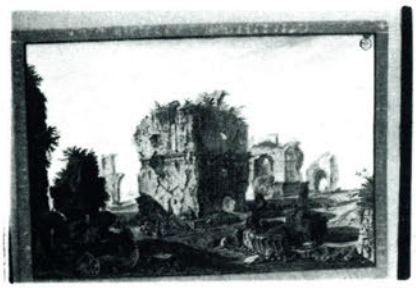
2595



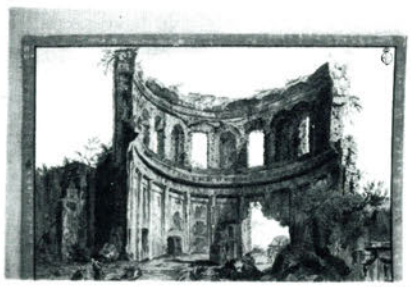
2596

2597

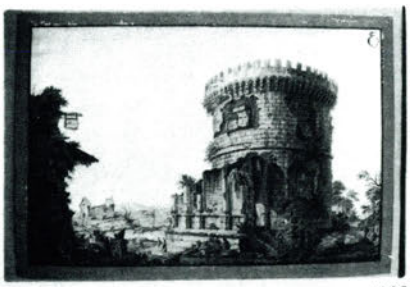
2598



2599



2600

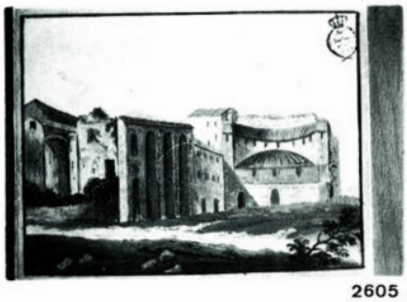


2601

2602

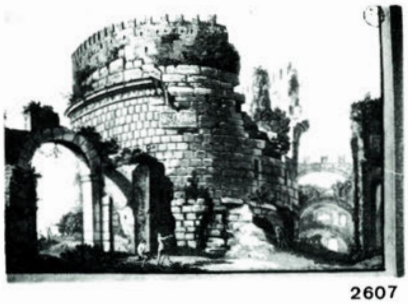
2603

2604



2605

2606



2607

2608

2609

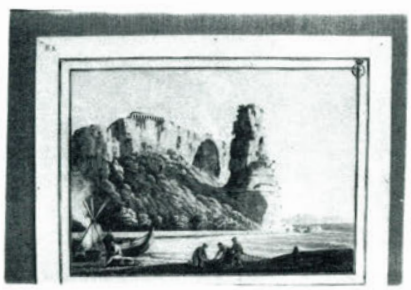
2610

2611

2612

2613

2614

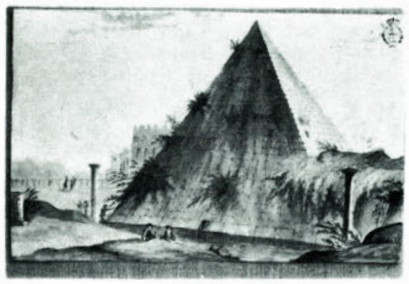


2615

2616

2617

2618



2619

2620

2621

2622

2623

2624

2625

2626

2627

2628

2629

2630

2631

2632

2633

2634

2635

2636

2637

2638

2639

2640

2641

2642

2643

2644

2645

2646

2647

2648

2649

2650

2651

2652

2653

2654

2655

2656

2657

2658

2659

2660

2661

2662

2663

2664

2665

2666

2667

2668

2669

2670

2671

2672

2673

2674

2675

2676

2677

2678

2679

2680

2681

2682

2683

2684

2685

2686

2687

2688

2689

2691

2692

2693

2694

2695

2696

2697

2698

2699

2700

2701

2702

2703

2704

2705

2706

2707

2708

2709

2710

2711

2712

2713

2714

2715

2716

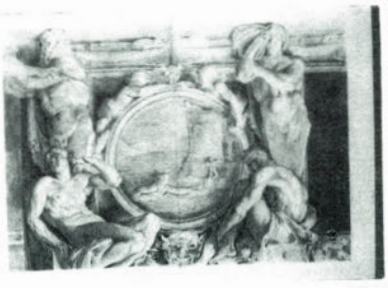
2717

2718

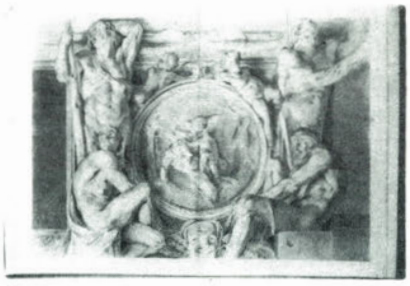
2719

2720

2721



2722



2723

2724

2725

2726

2727

2728

2729

2730

2731

2732

2733

2735

2737

2736

2738

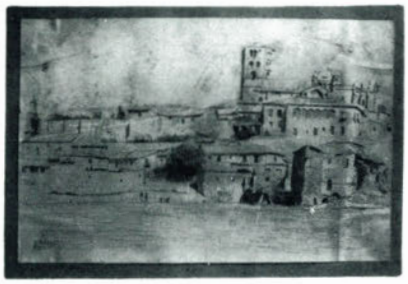
2740

2741

2742

2744

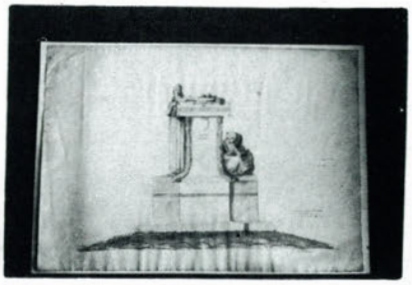
2743



2745

2746

2747



2748

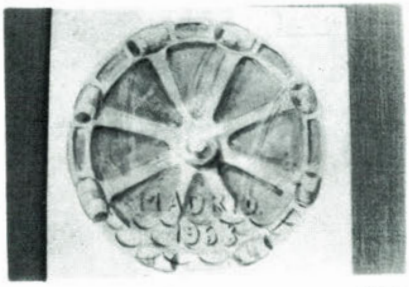
2749

2750

2751

2752

2753



2754

2755

2756

2757

2758

2759

2760

2762

2761

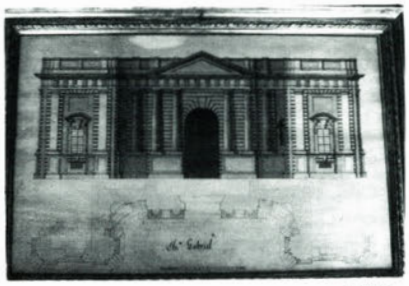
2785

2784

2786

2788

2789



2790

2791

2792

2793

2794

2795

2796

INDICE ONOMASTICO

A

ADSUARA RAMOS, Juan Bautista: 2763.
ALENZA Y NIETO, Leonardo: 2481.
ALVAREZ DE MON, Manuel: 2409.
ARAUJO RUANO, Joaquín: 2502 A, 2502 B, 2503, 2504, 2505, 2506 A, 2506 B, 2507.
ANONIMOS: 2401, 2402, 2413, 2414, 2415, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2520, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2560, 2582, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2605, 2606, 2610, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2737, 2739, 2740, 2741, 2742, 2743, 2757, 2781, 2783, 2786, 2787, 2798.

B

BERDEJO, Miguel: 2405.
BERMEJO SOBERA, José: 2777.
BLANCO, Santiago: 2555.
BLAZQUEZ, Fausto: 2755, 2756.
BRIEVA, Simón: 2404.
BRUGADA, Antonio de: 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579.

C

CABANYES, Joaquín de: 2581.
CAMARON Y BORONAT, José: 2397, 2398, 2399, 2400, 2730, 2731.
CAPUZ, José: 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493.
CARRERA, Antonio: 2780.
CASTRO, Felipe de: del 2620 al 2689, 2691, 2692, 2693, del 2696 al 2710.
CONESA, R.: 2753, 2754.

D

DELACROIX, Eugene: 2788.
DOMINGO, Francisco: 2768, 2769, 2770, 2771, 2772.
DUNCANNON, Frederick: 2603, 2604, 2607, 2608, 2609, 2611.

E

ELIAS Y SICARDO, Antonio: 2732.
ESQUIVEL Y SOTOMAYOR, Manuel: 2407.
EZPONDA, E.: 2733.

F

FERRANT, Luis: 2529.
FORTUNY, Mariano: 2482.

G

GABRIEL DE BORBON, Infante de España: 2790.
GARIOT, Cesáreo: 2541.
GARNELO ALDA, Manuel: 2746, 2747, 2748, 2749.
GOMEZ NAVIA, José: 2403.
GONZALEZ, Julio: 2508 A, 2508 B, 2509 A, 2509 B, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514 A, 2514 B, 2515, 2516, 2517, 2518 A, 2518 B, 2519.
GONZALEZ VELAZQUEZ, Castor: 2738.
GONZALVO, Pablo: 2416.

H

HERMOSO, Eugenio: 2443, 2444, 2446, 2447, 2448.
HERMOSO, Rosario: 2445.
HOLBEIN, Hans (Copia de). 2774, 2776.
HORNERO: 2554.

L

LECUONA, Elena María: 2784.
LEROUX, Auguste: 2775.
LOZANO, Isidoro: 2779.
LUDEÑA, Angel: 2557.
LUIS, Francisco?: 2760.
LUTI, Chiara: 2522, 2523.

M

MAELLA, Mariano Salvador: 2394, 2395, 2396.
MAESO: 2758.
MAGLIN: 2759.
MARTIN: 2762.
MEDRANO, Pascual: 2411.
MENCHACA, Petronila: 2773.
METZ, Conrad Martín: 2734, 2735, 2736.
MOISES, Julio: 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572.

N

NOVOA, R: 2745.

O

OROZ LECALLE, Leandro: 2778.
ORTELLS LOPEZ, José: 2791, 2792, 2793, 2794, 2795, 2796.

P

PARDO GALINDO, Victoriano: 2764.
PEÑA, Teresa: 2785.
PERCEVAL, Jesús: 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454.
PEREZ, Antonio: 2556.
PEREZ VILLAAMIL, Genaro: 2525, 2526, 2527, 2528.
PICASSO, Pablo: 2501.
PILLEMENT, Jean ?: 2530.
PIÑEIRO, N: 2750, 2751, 2752.

Q

QUINTAS GOYANES: 2562, 2765, 2766, 2767.

R

RAMON: 2553.
REJON DE SILVA, Juan: 2408.
RIGALT, Luis: 2524.
RODIN, Auguste: 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500.
ROSALES, Eduardo: 2483, 2484, 2485, 2486, 2487.
ROVIRA Y BROCANDEL, Hipólito: del 2711 al 2729.
RUBIO DE VILLEGAS, José: 2583.

S

SANCHEZ BLANCO, Pedro: 2761, 2797.
SEGURA, Enrique: 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480.
SERRANO MUÑOZ, Rafael: 2561.
STOLZ VICIANO, R: 2494, 2744.

T

THOMSON: 2594, 2595, 2596, 2597.
TORRES, Ana de: 2580.
TRASTAMARA, Conde de: 2410, 2412.

U

UGALDE, Juan Butista: 2789.

V

VARONA, C.S.: 2558, 2559.
VAZQUEZ, José: 2406.
VIEIRA, Francisco: 2690, 2694, 2695.
VILARO, Pascual: 2521.
VILLAAMIL Y CASTRO, José: 2782.

Z

ZUBIAURRE, Valentín de: 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465.

INDICE TEMATICO

A

Abstracción: 2515, 2517, 2785.
Alegorías: 2632, 2696, 2697, 2698, 2699, 2700, 2701, 2702, 2703, 2704, 2705, 2706, 2707, 2708 2709 2710, 2732.
Anagrama olímpico: 2760.
Ancianos: 2435, 2546.
Angeles: 2452, 2454, 2664, 2718, 2719.
Animales: 2423, 2424, 2450, 2476, 2503, 2559, 2560, 2567.
Apolo: 2795.
Arboles: 2524, 2526, 2527, 2531.
Arquitecturas: 2457, 2577, 2746, 2747, 2748, 2749, 2790.
Arquitecturas romanas: 2586, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2618, 2619.

B

Baco: 2414, 2658, 2690, 2728.
Barcos: 2573, 2574, 2575, 2578.
Botellas: 2514 A.
Brazos: 2570, 2571.
Busto femenino: 2408, 2636, 2768, 2770.

C

Cabezas: 2410, 2411, 2415, 2436, 2443, 2445, 2456, 2512, 2518 A, 2519, 2551, 2564, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2629, 2630, 2631, 2633, 2634, 2657, 2742.
Carruaje: 2544.
Ceres: 2621.
Cristo: 2394, 2409, 2417, 2561, 2663, 2679, 2764.

D

Dante: 2734.
David: 2481, 2738.
Decoraciones: 2739, 2740, 2741, 2793, 2794, 2798.
Desnudos femeninos: 2446, 2470, 2490, 2492, 2493, 2495, 2496, 2497, 2498, 2508 A, 2508 B, 2509 A, 2509 B, 2511, 2513, 2516, 2520, 2685, 2757, 2792.
Desnudos masculinos: 2486, 2487, 2796.
Diploma: 2759.

E

Edimion y Salene: 2712.
Escenas costumbristas: 2419, 2420, 2421, 2422, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2439, 2449, 2458, 2459, 2560, 2461, 2462, 2463, 2465, 2467, 2501, 2502 A, 2502 B, 2504, 2505, 2506 A, 2506 B, 2507, 2514 B, 2536, 2537, 2543, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2762, 2769, 2771, 2784, 2788.
Escenas mitológicas: 2735, 2736.
Escenas religiosas: 2731, 2751, 2772, 2782, 2787.

F

Figuras femeninas: 2413, 2442, 2455, 2482, 2483, 2484, 2488, 2489, 2494,

2499, 2500, 2510, 2563, 2565, 2566, 2572, 2635, 2640, 2653, 2744, 2763, 2791.
Figuras masculinas: 2441, 2451, 2479, 2485, 2491, 2638, 2642, 2643, 2646, 2647, 2650, 2656, 2660, 2715, 2716, 2721, 2780.
Flores: 2478, 2521, 2522, 2523, 2558.

H

Hércules y Onfala: 2711.
Hermes y Dionisio: 2687.
Hero y Leandro: 2722.

M

Magdalena, la: 2399, 2404, 2678, 2681.
Manos: 2547, 2549, 2550, 2552, 2570.
Marinas: 2530, 2579, 2580, 2581.
Medallas: 2753, 2754, 2755, 2756.
Mercurio: 2620, 2659.

N

Numa Pompilio: 2680.

O

Orfeo y Eurídice: 2726.
Oritia y Boreas: 2725.

P

Paisaje: 2518 B, 2525, 2528, 2529, 2532, 2533, 2582, 2583, 2585, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2614, 2615, 2616, 2617, 2761, 2783, 2797.
Paisaje urbano: 2468, 2469, 2477, 2584, 2745, 2752.
Pan: 2717, 2723, 2724.
Penélope: 2786.
Perseo: 2727, 2729.
Personajes religiosos: 2397, 2398, 2400, 2418, 2453, 2474, 2542, 2637, 2639, 2641, 2645, 2648, 2649, 2651, 2652, 2661, 2662, 2665.
Personajes, apuntes varios de: 2433, 2438, 2464, 2475, 2535, 2538, 2539, 2540, 2541, 2568, 2569.
Piernas y pies: 2548, 2571, 2654, 2655.
Polifemo: 2713, 2714.

R

Rapto de Europa: 2720.
Retratos: 2401, 2402, 2416, 2444, 2447, 2448, 2466, 2471, 2472, 2473, 2480, 2534, 2545, 2562, 2743, 2758, 2765, 2766, 2767, 2773, 2774, 2775, 2776, 2777, 2778, 2781, 2789.

S

Salomé: 2405.
San Andrés: 2677.
San Bartolomé: 2666.
San Felipe: 2673.
San Francisco: 2395, 2406, 2694.
San Francisco de Borja: 2691.
San Juan: 2675.
San Juan Bautista: 2688, 2730.
San Judas Tadeo: 2667.
San Mateo: 2676.
San Onofre: 2682
San Pablo: 2407, 2669, 2692.
San Pedro: 2670.
San Simón: 2672.
Santiago el Mayor: 2674.
Santiago el Menor: 2671.
Santo Tomás: 2668.
Soldados: 2412, 2437, 2440, 2628, 2644, 2737, 2750.

V

Venus: 2683, 2684, 2695, 2733.
Virgen, la: 2396, 2403, 2434, 2686, 2689, 2693, 2779.

EL GRABADO DESPUÉS DE LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA: LA CALCOGRAFÍA Y LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO

Por

JESUSA VEGA

Entre los múltiples intereses de la política de nuestros ilustrados, ocupaban un lugar privilegiado las nobles artes y las artes industriales, su posibilidad de afianzarlas y perfeccionarlas. Resultado de esta política fueron las distintas pensiones que se facilitaron en el extranjero a científicos y jóvenes artistas, así como la formación de artesanos y artistas cuya producción pudiera competir, por su calidad, con los productos extranjeros consiguiendo de este modo proteger y dinamizar el comercio interior. Esa necesidad y sentimiento de defensa de la producción del país frente a la invasión de mercancias extrañas que, no sólo impedían la venta de los productos españoles, sino que además paralizaban el posible perfeccionamiento en la fabricación de éstos, dio lugar a toda una literatura en los periódicos ilustrados dirigidos a educar a la población, llegando incluso a exageraciones y afirmaciones tan ridículas –no por ello innecesarias–, como la que daba fin al *Diálogo sobre la perfección de las Artes Industriales,* donde se leía: "ya hace tiempo que aleteamos para salir de la dependencia extrangera, ahora falta que nosotros por amor a nuestra patria no gastemos géneros de ninguna clase que no esten fabricados en España [...] Por mi parte [...] y si he de comprar unas tixeras, mas las quiero mal bruñidas de *Puerta Cerrada,* y hechas por algún Juan García, á cuya subsistencia y de su familia contribuyo, que por algún Willianson o Anderson, que viva en Fleet Street" (1).

Por otro lado, el fomento del arte del grabado, dirigido a difundir el "buen gusto", a dar a conocer nuestro patrimonio cultural en el extranjero y a crear un mercado interior con la venta de estampas, fue una constante de la política de los ilustrados que con la enseñanza en las academias de Bellas Artes y la creación de la Real Calcografía en 1789, puso los cimientos para crear entre la sociedad española una demanda de estampas de calidad

igual a la existente en otros países europeos. El proceso fue lento, y de ello da testimonio el informe que redactó Nicolás Barsanti, Director de la Calcografía, en 1807. En él, al referirse Barsanti a la escasa venta de estampas, considera que para radicar "bien el gusto" es necesario "el tiempo, el celo, la constancia y, más que todo eso, la protección soberana del rey", pues las únicas estampas que entonces tenían una venta asegurada eran las de devoción y las que ilustraban libros (2).

La Guerra de Independencia (1808) paralizó los primeros frutos de esa política ilustrada, disipó los esfuerzos comunes de carácter científico (3) y de la enseñanza (4) artística. En consecuencia redujo drásticamente la práctica del arte del grabado e impidió que se desarrollara la nueva técnica de la litografía.

Acabada la guerra, en los círculos mas cultos del país hubo un sentimiento de horror ante la situación en la que se encontraba España, sentimiento que buscó cauces para informar a sectores mas amplios de la sociedad y excitar así su colaboración para reconstruir sobre las ruínas, apelando incluso a las *damas,* a las cuales se dirigían reflexiones como la que a continuación recogemos: "Uno de los grandes males que ha causado á la Península la irrupción de los franceses [...] es el de la carísima y funesta ignorancia, a que dentro de poco nos veremos reducidos [...], los pocos establecimientos científicos que teníamos, estan todos [...] o disueltos o abandonados, nuestros sabios dislocados en otras carreras o dispersos, la mayor parte sin consideración y algunos sin subsistencia [...] Que la generación actual sepa y se penetre, de que sufre ya el mas pernicioso de los males [la ignorancia] que en la futura se hará sentir en toda su plenitud" (5).

En la nueva etapa que se abría a la producción de estampas el criterio que se siguió fue el fomento del arte del grabado y la incorporación de la litografía tanto a la ciencia como a las artes. Del fomento del grabado se ocupó desde un primer momento la Real Academia de San Fernando, institución que desde el 14 de agosto de 1813 se dedicó a la búsqueda de los fondos económicos necesarios para la reapertura de sus salas de dibujo (6).

El 15 de febrero de 1814 abría la Academia las salas de estudio en su sede de la calle de Alcalá, impartiendo durante ese curso las clases de *Principio de dibujo* los académicos de mérito Navarro, Maea, Cisneros, Hermoso, Guerra y Ametller (7). La importancia del dibujo la dejó reflejada Pedro Franco en los cuatro axiomas con los que inicia su *Plan General*:

"1º El dibuxo es el cimiento de las nobles artes pintura, escultura, arquitectura y gravado. Estas son el barómetro por donde se miden los grados de cultura, y esplendor de las naciones, no solamente por los excelentes profesores que producen, sino también por medio de sus primorosas obras. Los pintores con sublimes pensamientos nos ponen a la vista los hechos benéficos y gloriosos de los Príncipes, los sucesos memorables de la historia, y quantos obgetos nos presenta la fecunda naturaleza. Los escultores trabaxando en una dura piedra, o en otra materia forman estatuas, bustos y bajos relieves que representan los héroes, antiguos y modernos en virtud, armas, y letras, y con graciosos adornos dan un nuevo realce a la arquitectura: los profesores de esta sublime arte construiendo templos, palacios, edificios, de utilidad pública, casas cómodas para toda clase de habitante, arcos magníficos, obeliscos, puertas, fuentes y quantas obras pueden imaginarse ennoblecen las poblaciones y facilitan mil comodidades al hombre: los gravadores con sus delicados buriles traspasan al papel numerosos exemplares de las obras selectas de las otras bellas artes, con lo qual no se necesita viajar para instruirse y admirar lo mas memorable de otros países.

2º Sin la guía segura del dibujo no puede haber mas que una industria basta, imperfecta y mezquina porque faltandola las hermosas formas, los primorosos adornos, el buen gusto, y la invención que concibe un buen dibuxante, quanto se executa en este ramo es malo y despreciable. Así es que en la mayor parte de los artefactos, donde no entra como obgeto principal el dibuxo, por mas que la materia sea preciosa no tienen mérito, pierden infinito de su precio, y nadie los quiere, aunque sea con rebaja considerable.

3º Sin buenos géneros procedentes de la industria y fabricados con la perfección que facilita el dibujo, no puede prosperar el comercio con los países extraños.

4º Sin este tráfico no hay nación feliz, numerosa, ni opulenta, porque las riquezas proceden de la agricultura y de la industria, atraiendo con sus frutos y manufacturas el dinero de otras partes" (8).

Debido al reducido espacio libre que tenía la Academia se propuso un plan para buscar un nuevo edificio destinado a albergar una galería públi-

ca de nobles artes, un salón de estampas, un salón de arquitectura, un salón de juntas, salas del antiguo y del natural y de las otras disciplinas salvo los Principios de dibujo (9), pero albergaría también un archivo y librería, y una calcografía. El salón de estampas se situaría en "la proximidad posible a la galería de pinturas" y se colocarían en el "las mejores estampas que se conozcan en Europa, como también las abiertas y que se vayan abriendo de algún mérito en España, obligando a los empresarios particulares del reyno a que entreguen a la Academia una estampa antes de empezar a venderlas para ir aumentando la colección"; todas las estampas se colocarían con marcos y cristales.

Sobre el establecimiento de una calcografía se esperaba que, siendo el grabado un hijo del dibujo, al unirlo a la Academia de esta manera tendría el más rápido fomento "dirigido por sus excelentes profesores, se le dará toda la perfección posible, porque elegidos por los directores de pintura, escultura y gravado de la Academia los quadros que por su sobresaliente mérito merezcan que se saquen estampas, hecho el dibujo de cada estampa, por uno de los profesores mejores de este real cuerpo, o bien por los Académicos de mérito, corregidos después por todos los directores de las nobles artes, y abiertas las planchas o láminas por los directores y profesores del gravado, es indudable que las estampas saldrán con toda la perfección posible, y de tanto mérito, o superior a las que nos vienen de payses extrangeros, así por la buena elección del quadro, como por la exactitud del dibujo y el primor del buril"; dado que "el gusto de las estampas se ha hecho general en Europa y va propagandose en América, vendiendose las buenas a precios subidos en todas partes: de consiguiente este ramo de poco producto hasta ahora en España, podrá ser muy útil a los intereses de la Academia, á la nación y al comercio manejado con la inteligencia y prevenciones que he hecho".

En realidad no se trataba de crear una nueva calcografía sino de disponer un nuevo espacio para la ya existente incorporando, incluso, "a los dependientes de dicho establecimiento para que no queden sin destino". Además se acordaba que los directores y tenientes de grabado tendrían el mismo sueldo que los de las otras artes por "no ser de menor mérito esta primorosa arte" y se añadía que en cuanto a "la utilidad lucrativa que trahen a la nación [las artes], no puede negarse la preferencia a ésta después del dibujo, con motibo del dinero que pueden atraher de otros payses por medio

del comercio de las buenas estampas". Se nombraría un académico de honor para gobernar la calcografía pero dependiendo de la Junta particular de Calcografía que sería la que en última instancia decidiría (10).

En este contexto y conocidas las intenciones de la Academia parece lógico el informe remitido por Manuel Salvador Carmona sobre el plan del grabador Felipe Cardano de crear una Escuela de Grabadores bajo su dirección. El plan fue presentado por Cardano el 15 de septiembre de 1816 y por el se comprueba que la escuela se dedicaría a la especialidad de grabado de paisaje. La respuesta del Director de Grabado fue rotunda: "una Escuela particular de enseñanza del grabado de paisaje no solo es cosa desconocida, sino que nunca se ha creído que este ramo exija una separación del Arte del Grabado en general comprehensivo a copiar toda especie de asuntos, porque el Grabador debe saber grabar figura, ropages, Arquitectura, paisaje, metales y en fin todo cuanto se le presente en el original pintado o dibuxado, y no parece tampoco regular establecer una escuela para solo un ramo, cuando no la hay para el todo del Arte, además de que no creo apropósito que una porción de jóvenes que pudieran ser muy útiles en este se limitasen unicamente a aprender solo aquel, pues los Profesores del Arte del Grabado en general estan en disposición de executar toda clase de asuntos y paisajes" (11). Aunque la idea de Felipe Cardano iba dirigida, ante todo, a la enseñanza del grabado al aguafuerte y la Academia seguía aferrada a la técnica del buril, para cuyo dominio se precisaba un largo aprendizaje, la idea no prosperó. No obstante, en los años sucesivos, según se vaya desarrollando la idea de establcer una Escuela Gratuíta de Grabado, se verá la necesidad que existía de estampas realizadas sólo con la técnica del aguafuerte. El informe de Carmona da muestras de su incapacidad para evolucionar y aceptar las excelencias de otras técnicas de grabado distintas a la del buril, y también la especialización en el grabado al igual que ocurría en la pintura; aunque debemos añadir que "su ancianidad y achaques" no le permitían a Carmona asistir a todas las reuniones que tenía la Junta encargada del "arreglo y formación del plan de estudios artísticos", de modo que fue sustituído por Blas Ametller (12).

En 1817 Pedro Franco hizo públicas las intenciones de la Academia en su discurso *España feliz con la industria perfeccionada por el dibujo*. Además de reiterar lo expuesto en 1814, Franco concluye afirmando que si no se seguía esa política de enseñanza se acabaría con la importación de pro-

ductos manufacturados de aquello que se había vendido "a los extrangeros por el ínfimo precio que tiene en rama o en su estado natural" (13). Por otro lado, en el discurso se creía muy conveniente "que las niñas de todas clases aprendan dibujo [...] cuyo estudio las servirá después a las nobles y ricas para dar gracia a sus vestidos y adornos [...] las menos pudientes [...] un medio seguro para mantenerse con el bordado [...] flores de mano, grabar y pintar países de abanicos" (14). Y en estos términos se daban a conocer las innovaciones: "La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, deseosa de proporcionar á sus discípulos todos los medios de perfeccionarse en la carrera que emprendan, tienen premeditado ya el establecimiento de los estudios de adornos de todas clases, de maniquí con vestidos antiguos y modernos de varias ropas y trages, como también un obrador de grabado, donde se enseñe gratuitamente esta lucrativa arte a los jóvenes que después de instruídos en el dibujo se dediquen a ella" (15).

De este modo, con el establecimiento del obrador de grabado "este ramo de poco producto hasta ahora en España puede ser en adelante muy útil, por el caudal que traerá de fuera si se extiende esta primorosa arte, abriendo láminas de las excelentes pinturas de primer órden que posee S.M. y la Real Academia, como también algunas comunidades y otras personas de gusto, y grabando además vistas de monumentos antiguos y modernos, así de escultura como de arquitectura, de edificios públicos, puentes, arcos, puertos de mar, ciudades, paisages, y de cuantos objetos sean dignos de este trabajo. Con esto se establecerá este nuevo ramo de comercio, que es uno de los mas cómodos por la facilidad de trasportar las estampas de un país á otro, y el crecido caudal que se lleva en poco peso: muchos profesores ganarán buenos caudales, y en los reinos extrangeros conocerán nuestras cosas, porque el arte del grabado tiene el singular mérito de presentar tres, cuatro mil y mas copias de una lámina, con lo cual no se necesita viajar para enterarse de lo más curioso y recomendable de otros países pertenecientes a las nobles artes. Los principiantes tienen camino seguro para ganar dinero abriendo láminas de targetas de cumplidos, portadas de libros, y otras diferentes cosas con dibujos diferentes, estampas pequeñas de Santos, y medianas de cuantos sucesos públicos ocurran, poniéndolo todo en venta, con lo cual se irán adiestrando en su arte hasta que lleguen a ser excelentes grabadores" (16).

En respuesta a las dos solicitudes elevadas por la Academia -11 de septiembre y 28 de noviembre- en 1818, se resolvió por real orden de 1 de enero de 1819 "que el establecimiento de la Calcografía, agregado, en el día, al de la Imprenta Real pase y continue en lo sucesivo á la disposición y baxo el gobierno de esa Academia" (17) como medio para "fomentar el estudio del grabado (del que tenemos ya muy pocos Profesores sobresalientes)" (18) y estampado español "estrechando mas su natural analogía con el dibuxo y la pintura, de cuya enseñanza y cultivo es el verdadero centro la mencionada Academia" (19). Por otro lado, este establecimiento "en manos de la Academia –sería– un arbitrio de mucho lucro al mismo tiempo que un medio de propagar el buen gusto de las nobles artes" (20).

Se formó una Comisión Permanente compuesta por Manuel Rivera, académico de honor en el que concurría la circunstancia de ser "inteligente en la materia y no tener ocupación precisa y diaria en el servicio de S.M." por lo que se le encargaron "las diligencias necesarias para recibir normalmente todos los obgetos", Manuel González Montaos, Fernando de la Serna, Pedro Franco y Martín Fernández de Navarrete (21).

Manuel Rivera comenzó la búsqueda de un espacio para establecer la Calcografía y a la vez recabar información para hacerse "un juicio cabal del valor de las existencias y cargas de la Calcografía" (22). Tras comprobar que no existía espacio en el edificio de la Academia, se propuso comprar o alquilar algún edificio, solución imposible por no haber "de donde sacar el dinero", de modo que al final se sugiere que la Calcografía "subsista donde se halla". Este inoportuno retraso en la búsqueda del local hizo que en la Junta celebrada el 29 de marzo de 1819 "para que la Academia no estuviese privada mas tiempo [...] de las ventajas que en sus manos podría producir la Calcografía, y el establecimiento de la Escuela de Gravado en dulce", se acordó que "se tratase con el Administrador de la Imprenta Real de los medios que podrían adoptarse con utilidad de ambos Establecimientos", para que "permaneciendo por ahora la Calcografía en el mismo edificio de la Imprenta Real donde se halla, pudiese la Academia recibir sus enseres y cuidar de su gobierno económico y dirección facultativa, estableciendo la escuela de grabado". En consecuencia se redactó el siguiente documento "para el gobierno interino de la Rl. Calcografía y que pueda servir a los dos Rs. establecimientos de la Academia e Imprenta" en el cual se daban las siguientes disposiciones:

"1º El establecimiento de la Calcografía permanecerá en la Real Casa de la Imprenta donde se halla hoy; bien que se cerrarán todas las comunicaciones interiores que haya en la casa, para que el comisionado por la Academia para la venta y custodia de enseres pueda tener una responsabilidad efectiva de cuanto tomare a su cargo.

2º Se formalizará un inventario de entrega de cuantas laminas y enseres pertenezcan a la Calcografía y se entreguen a la Academia [...] expresando previo el reconocimiento de un Grabador el estado en que se hallaren las laminas.

3º Igual formalidad se guardara respecto a los tórculos, prensas u otras maquinas, papel, cobre etc. que pertenezca a la Calcografía.

4º Se formara un inventario separado de las laminas que pertenezcan a la Imprenta [...]

5º Por consecuencia de esta separacion llevará el comisionado dos cuentas de los gastos y productos que causen las laminas de la calcografía y las de la Imprenta.

6º Ambas cuentas las dara mensualmente al Sr. Administrador de la Imprenta Real quien cuidará de pasar a la Academia copia de la correspondiente a la calcografía [...]

7º De estos productos pagará el Administrador a los dibujantes, Grabadores, estampadores y demas gastos que ocasionen, teniendo el residuo liquido de la calcografía a disposición de la Academia.

8º Esta por su parte establecerá en el Real Estudio de la Merced su escuela de Grabado que enseñara uno de los Directores de esta arte [...] y tendrá todos los discipulos que gusten concurrir una vez que sepan dibujar bien y tengan los requisitos que acuerde la Academia o sean de Estatuto.

9º Se copiaran o dibujaran los mejores cuadros que juzgue o disponga la Academia y se iran grabando en la escuela por los discipulos con proporcion al estado de su habilidad o de enseñanza.

10º Todas las obras que se grabaren en la Escuela seran propias de la Academia y formarán parte del caudal de la calcografía, abonandose a los discipulos grabadores por via de estimulo y recompensa la tercera parte del valor de las laminas que hayan trabajado.

11º Los gastos y sueldos de la escuela de Grabado se haran de los fondos de la Calcografía.

12º Se continuaran con buena elección las empresas comenzadas como la colección de retratos Españoles ilustres y otras que se estimen convenientes.

13º Si pareciese util y ventajoso el enviar a los paises estrangeros nuestras estampas para traher en cambio las mejores de Italia, Francia e Inglaterra se colocaran estas para su despacho en la Calcografía llevandose cuenta separada la su venta y entrega.

14º Si la Academia para poner la Calcografía en el orden conveniente de entrega, despacho, formalización de cuentas, etc. acordase poner un comisionado de su satisfacción, podrá en tal caso atender con honorifica jubilacion de los dos tercios de su sueldo actual (que seran 8.000 reales) y conservarle su habitacion en la casa (aunque cerrando todas las comunicaciones con la calcografía) al actual Regente Don Juan Lazaro atendiendo a su mucha edad y dilatados servicios en aquel establecimiento.

15º El comisionado por la Academia no solo cuidará de la buena disposicion y conservacion de las laminas y enseres, y de la claridad de la cuenta y razon, sino de que las operaciones del estampado se hagan con el mayor esmero y delicadeza, y sin perjuicio de las mismas laminas" (23).

El 14 de abril de 1819 se sometió el convenio a la aprobación del superintendente de la Imprenta Real y Protector de la Academia, el marqués de Casa Irujo. El plan de instalar la Escuela se veía ya como una realidad. Tanto fue así que Francisco Fontanals presentó una instancia a la Academia para que esta recomendara a la Junta de Comercio de Cataluña que le ampliara la pensión en Florencia por tres años más "para completar al lado de su maestro el celebre Morghen la instrucción que tubo que interrumpir por las circunstancias de la guerra, para poder ser util de este modo en la Real Calcografía, según el nuevo plan que S.M. quiera dar a este establecimiento, bajo la dirección de la Academia" (24).

El 18 de mayo de 1819 se nombró al académico de honor, Juan Ordovas y al de mérito Blas Ametller, para que reconocieran "el estado de las láminas al tiempo de la entrega y de la formación del inventario y se encar-

gue de cuanto ocurra en la parte facultativa" (25). Entre las observaciones que apuntaba Juan Ordovas se encontraba la conveniencia de mantener al mismo Regente, crear un almacén de estampas y papel para que sólo una parte de las existencias se encontraran en el despacho de ventas, cerrar bajo llave las láminas de manera que no se pudieran sacar sin el conocimiento del encargado de la custodia de las mismas y "formar un catálogo de todas las estampas con expresion del Pintor, Grabador, dimensiones y precio de cada una; imprimirle y distribuirlo aunque sea gratis, remitiendolos a los Pueblos donde esten establecidas las Academias; y aun seria combeniente publicarlas en las Gazetas Ministeriales". Sobre la venta de estampas Ordovas creía conveniente "rebajar algo el precio de algunas estampas, con lo que es muy probable se aumentaría su despacho, porque es excesibo en algunas comparado con las otras", así como "solicitar de S.M. que a las estampas extrangeras se les cargase mucho los derechos de introducción, a fin de imposibilitar en parte la venta de ellas y facilitarla a las de la Calcografía", y como estas sólo se despachan en el mismo establecimiento, Ordovas dice que "seria combeniente establecer otros en varios parages como en la Plaza de la Cebada o Calle de Toledo, en la Plazuela de Santo Domingo o en otros puestos".

Pero la observación más interesante, a nuestro parecer, es la que va numerada como octava y dice así: "La Calcografía carece del ramo de paises, y una buena Colección de ellos, que al mismo tiempo representasen algunas vistas de Pueblos, y terrenos conocidos y grabados al aguafuerte o por el metodo Litográfico, para que fuesen menos costosos, es muy probable tendrían mucho despacho, principalmente para el entretenimiento de los Jobenes que carecen de conocimientos del dibujo de la figura y ropages" (26). Si tenemos presente que por esas mismas fechas se abría en Madrid el Establecimiento Litográfico del Depósito Hidrográfico, dirigido por José María Cardano, y que Felipe Cardano era académico de mérito por el grabado de paisaje, es fácil comprender que los dos hermanos representaban, en cuanto al grabado, las últimas tendencias y existía en la Academia de San Fernando una actitud entre algunos de sus miembros dispuesta a desarrollarlas para intentar en la enseñanza y en la práctica ponerse al nivel conseguido por los más adelantados países de Europa.

En la distribución de premios de la Academia que tuvo lugar el 29 de mayo de 1819, Martín Fernández de Navarrete leyó un discurso en el que

"se demostraba la utilidad y general aplicación del dibujo para todas las artes y carreras; y se daba noticia del zelo con que la Academia lo promovia multiplicando las escuelas para la enseñanza de los dos sexos y anunciando el nuevo plan para el estudio de la Arquitectura y el del grabado en el curso próximo" (27). El 29 de junio de ese mismo año se da por concluída la entrega de los enseres de la Calcografía, "pero como sus fondos propios no suelen bastar actualmente á cubrir los gastos que causa en el abono de sueldos y jornales y otras cargas que tienen sobre si han solido sostenerse y auxiliarse reciprocamente la Imprenta Real y la Calcografía en calidad de reintegro de sus respectivos fondos, y asi quisiera la Academia que V.E. se sirviera disponerlo para lo sucesivo especialmente para poder establecer la enseñanza y estudio público de grabado entretanto al menos que la Academia por los medios que ha acordado procura propagar el gusto de las estampas, facilitar su consumo y dar mayor actividad a este comercio con acrecentamiento de sus fondos y fomento de nuestra industria" (28). En respuesta a esta petición se ordena que la "Calcografía sea en lo sucesivo sostenida (si lo necesitase) con adelantos o prestamos de dinero de parte de la Imprenta Real" aunque se aclaraba que la "Imprenta no estara obligada a adelantar a la Calcografía mayores sumas de las que buenamente pueda despues de satisfacer sus gastos y cargas" (29).

A pesar de estas disposiciones y de las halagüeñas perspectivas que remitía Alejandro de la Peña en cuanto al ingreso de dinero por la venta de estampas, (30) todos los proyectos se vinieron abajo cuando la Academia se cercioró que en las cuentas remitidas por el Administrador de la Imprenta Real no se hacía "mencion del estampado de vales reales y papel moneda" que era "lo mas productivo" de la Calcografía. En este momento es cuando la Academia decidió solicitar a Juan Ordovas que averiguase "si los pequeños torculos en que se estampa esta clase de papel y otras laminas pertenecientes a la Imprenta Real se comprendieron en el inventario de entrega a la Academia" (31). A ello respondió el Administrador de la Imprenta Real que "el estampado de vales reales y demas clases de papel moneda siempre se ha executado a beneficio y probecho de la Imprenta Real como uno de los auxilios que S.M. la dispenso desde su establecimiento" y, consultado el rey si esta parte debía ponerse bajo el gobierno de la Academia, este "se digno resolver en 15 de abril siguiente [1819] que continuase en su Real Imprenta como antes"; y en cuanto a haberse reservado los seis tórcu-

los pequeños esto se debía entender "como una equitativa compensacion por los torculos de la empresa de los grandes, propios de la misma Imprenta que pasaban a dominio de la Academia" (32).

En 31 de enero de 1820 el regente, Juan Lázaro, comunica a la Academia que no se encuentra en situación de poder abonar la nómina de los empleados (33), por lo que el 11 de febrero la Academia remite al duque de San Fernando la siguiente exposición:

> "Cuando la Real Academia de San Fernando representó al Rey Nuestro Señor la conveniencia y utilidad que resultaría al fomento del Grabado en dulce de que la Real Calcografía estubiese enteramente a su cargo con todas sus máquinas y enseres, no creyó que se separarían de éstos aquellos que por ser los mas productivos estaban señalados a beneficio y provecho de la Imprenta Real como auxilios eficaces para llenar sus miras y obligaciones; según S.M. se digno declarar en Real orden de 15 de Abril último, posterior a la gracia concedida a la Academia. Tal ha sido la de que el estampado de vales reales y demas clases de papel moneda se hiciere en los tórculos que estableciese la Imprenta para sus obras, con cuyo objeto al tiempo de la entrega se rexervó seis torculos donde ademas de los vales reales y de las láminas con que se adornan las obras propias de la Imprenta, se estampan los escudos y otras cosas que se ofrecen de continuo para las Secretarias de Estado y del Despacho: y como estas obras y trabajos frecuentes y casi diarios son los que rinden mas utilidad para sufragar el gasto de los jornales y sueldos de los empleados, es evidente que reducida la Calcografía en la Academia a solo las estampas de lujo, que por lo mismo de ser de mayor mérito artístico son mucho mas caras y por consiguiente su despacho o venta mucho menos, puede ocupar pocos días a los trabajadores para el surtido de todo un año, debía resultar una pérdida considerable separada como lo estaban las operaciones productivas que compensaban con ventaja cualesquiera otra clase de pérdidas; porque en efecto siendo la calcografía solo el arte de estampar láminas parece que no puede separarse de ella el estampado de todo cuanto ocurra sea de la clase que fuere. De aquí ha resultado como era natural que la Academia ha sufrido mensualmente perdidas que la Imprenta Real ha suplido, auxiliandola en la forma que mandó S.M. por Real orden de 1 de Agosto último.

> Viendo pues la Academia que no tiene fondos para habilitar un edificio donde colocar la calcografía con todas sus oficinas, como la intento y procuro al principio; que separada la parte util de la de lujo experimenta perdidas ciertas y constantes: que la Imprenta Real que aun unida con la Calcografía satisface a esta como un particular el estampado de sus obras, verificada la entrega a la Academia conserva los torculos necesarios para sus operaciones particulares y otras de considerable rendimiento formando otra Calcografía que con mayores fondos debe dejar sin competencia a las demas; y finalmente considerando la Academia que la obligacion que la incumbe particularmente es fomentar el grabado como una de las nobles artes de su instituto y que la estamperia es otro arte distinto y mas mecanico aunque auxiliar del primero; ha acordado que para conciliar el beneficio que justamente dispensa S.M. a su Imprenta Real con el fomento y estudio del arte de grabar, se exponga a S.M. por medio de V.E., que puede continuar la Imprenta con el cuidado y gobierno de la Calcografía pues que esta colocada en su misma casa; y respecto a las utilidades que la rinde y a que estas se multiplicaran en proporcion que se propague y perfeccione el Grabado en España, facilite mensualmente a la Academia una consignacion de 3.000 reales especialmente destinada a mantener una escuela o enseñanza de Grabado que estara a cargo de la Academia, la cual cuidara de su gobierno, del metodo de enseñanza, y de promover la aplicacion y adelantamiento de sus discipulos [...]".

Por real orden de 30 de marzo de 1820 se comunicaba a la Academia "que todo el establecimiento de la Calcografía vuelva a unirse al de la Imprenta Nacional según estaba antes de enero de 1819 y que la Imprenta no debe ni puede abonar el coste de la escuela de grabado [...] pero la Academia tiene todavia el recurso de proponer por el Ministerio de la Gobernacion otros medios [...] que conduzcan a la ereccion y mantenimiento de la referida escuela de Grabado".

La Academia de San Fernando no se aventuró en esa vía alternativa que propuso el Ministerio y la consecuencia fue que al grabado se le cerraron las puertas para su renovación pues la idea de la escuela publica se abandonó ante la imposibilidad de contar con un establecimiento que reportara los beneficios económicos suficientes para llevar a la práctica sus proyectos.

Pero no sólo no se buscaron vías alternativas, sino que para la institución fue mas fácil dejarse llevar por el tradicional sistema de enseñanza acuñado en el siglo anterior que plantearse una renovación total de los estudios de grabado e incorporar antiguas y nuevas técnicas, como pudieran ser el grabado al aguafuerte o la litografía. Prueba de esta falta de renovación es el plan de enseñanza que redactó el sucesor de Salvador Carmona, Blas Ametller, nuevo director de grabado y responsable de formar a los nuevos grabadores:

"*Del Grabado y del metodo de su enseñanza*

> Articulo 1º. El arte del Grabado, tan importante a las Nobles artes como lo es la Imprenta a la Literatura, que deleyta instruyendo, y que para demostrar cuanto intenta no tiene otro recurso que el de el claro-oscuro, es hijo tan inmediato del Dibujo que sin la suficiente posesion, y mas perfecto conocimiento de este, ningún progreso puede prometerse quien emprenda su estudio, porque no es otra cosa su execucion que divujar grabando en el cobre el cuadro, o asunto que se propone, venciendo las dificultades, y lucha que ofrece el vuril aunque dirigido por reglas, y principios.
>
> Art. 2º. Por tanto los aspirantes a este estudio deben ser discipulos que hayan practicado la carrera del dibujo como si su unico objeto fuese el de dedicarse a la Pintura, hallandose instruidos en los estudios de Anatomia, y de Perspectiba; por cuya razon solo deberan ser admitidos a esta enseñanza cuando se hallen en las salas del Antiguo, y Natural, sin que por esto dejen de divujar y continuar su instruccion como en la Pintura: Mas como la parte mecanica de esta profesion exige una soltura, y destreza dificil de poderse adquirir en edad adulta, la Academia a juicio de el Director de esta clase, podra dispensar su admision a aquellos Jovenes que prometan mayor adelantamiento por su aplicacion u aprobechamiento cuando se hallen en la de figuras.
>
> Art. 3º. Sera el primer exercicio de los Discipulos adiestrarse en la tactica de el vuril sobre planchas de estaño, formando lineas paralelas, orizontales, verticales, y oblicuoas, curbas, mistas, y sinuosas de perfecto espesor, y profundidad cuya operacion repetiran despues en laminas de cobre.

Art. 4º. Adquirida la necesaria practica de este mecanismo, se les hara obserbar, y conocer la simplificacion del celebre Pouylli por cuya copia repetida se fortificaran en la posesion del vuril, haciendoles entender al propio tiempo lo puro, y facil de este autor.

Art. 5º. Quando hayan adquirido pulso, y seguridad en la direccion de las lineas executandolas libremente, pasaran a hacer un formal estudio en las obras del Maestro Hedelinch que copiaran, dandoles a conocer la sabia direccion de las lineas, su enlace y trabado, con el punteado de carnes, y vuscando siempre propiedad en la naturaleza de las diferentes calidades, y localidad de las cosas, se les instruira en cuanto hace relacion a la unidad de estilo, perspectiva, riguroso vuril, y efecto, cuyos preceptos se ven abrazados en las producciones de este sabio Profesor.

Art. 6º. Ynstruidos los discipulos en vuenas maximas, y practicos en el manejo de el vuril, empezaran a obrar por si originalmente siendo su primera obra una media figura con ropaje, traducida, o divujada a claro-oscuro por cuadro de correcto autor que se le señale; y pasando despues a grabarla según la teoria que se les ha enseñado, se les instruira en el uso, y practica del agua fuerte con sus principales maximas, y en el uso, y manejo de la punta seca o cortante.

Art. 7º. Impuestos los discipulos en la teorica y practicos en el buril, agua fuerte, y punta seca adbertira el Director la disposicion, capacidad y facil execucion de cada uno por el resultado del estudio llamado original, para que en vista de su actitud, y conocimientos pueda pasarlos al ultimo de sus estudios.

Art. 8º. En este ultimo estudio, igualmente que en el anterior, traduciran a claro-oscuro el cuadro de correcto autor, y vuen estilo que se les señale, que comprenda una o dos figuras, y cuya composicion proporciones poder unir los dos metodos del vuril, y agua fuerte entrando a la parte la punta seca, para que educado el discipulo metodicamente adquiera, y sea conducido a el grado de perfeccion a que debe aspirar" (34).

NOTAS

(1) "Semanario de Agricultura", 181 (19.VI.1800) 392.
(2) Véase J. Carrete Parrondo, *El grabado calcográfico en la España Ilustrada,* Madrid, 1978, p. 32.
(3) Un ejemplo es la Escuela y Gabinete de Máquinas. Véase A. Rumeu de Armas, *Ciencia y tecnología en la España ilustrada. La Escuela de Caminos y Canales,* Madrid, 1980, pp. 325, 335, 336 y 350.
(4) Las salas para la enseñanza del dibujo de la Real Academia de San Fernando estuvieron ocupadas desde diciembre de 1808 con los enseres del Gabinete de Máquinas.
(5) "El Amigo de las Damas", 3 (5.III.1813) 17-18.
(6) Archivo de la Academia de Bellas Artes de San Fernado (=AABASF), Libro de Actas, 3-87, Junta General Ordinaria de 7 de noviembre de 1813. En la Junta del 13 de febrero de 1814 se dio cuenta de un oficio del día 9 de ese mes en el que de orden de la Regencia del Reino se "comunicaba a los Directores de Correos en que después de haber accedido a la solicitud de la Academia de efectuar la venta de la Plantina para abrir los estudios del instituto, considerando que ni aún este arbitrio podrá proporcionarle los fondos necesarios con la prontitud que se requiere, ha mandado que en calidad de empréstito, pagadero del producto de la Platina o de la asignación que se haga a la Academia para sus gastos se la entregue la suma de 37.439 rs. y 6 mrs. de v. a que asciende el presupuesto hasta fin de temporada de estudios en el presente año".
(7) AABASF, Libro de Actas, 3-87, Junta General de 13 de febrero de 1814. Los estudios del natural los impartían los académicos Mariano Salvador Maella, Juan Adan y Francisco Ramos; los de la Sala de Yeso los también académicos Esteban Agreda, José Camarón y Zacarías González Velázquez; Juan Antonio Cuervo la enseñanza de la Geometría Práctica; Antonio Aguado la de Arquitectura y quedaba vacante la de Perspectiva.
(8) Pedro Franco, "Plan General del restablecimiento de la Real Academia de las nobles artes de San Fernando con aumentos y mejoras considerables a favor de su instituto", 4 de junio de 1814. Aprobado por la Academia el 2 de septiembre de 1814, AABASF, 1-18/7. Pedro Franco fue nombrad Vice-Protector por real orden de 15 de junio de 1814 (AABASF, Libro de Actas, 3-87, Junta General de 18 de junio de 1814).
(9) Las alteraciones del orden que tuvieron lugar durante el curso de 1814 fueron tales que se decidió "que los estudios de princípios estén fuera de la Academia como sucede en todas

las de primer orden de Europa, y que en ésta no haya en adelante mas que dos salas de estudio, la una para dibujar o modelar las mejores figuras de yeso y la otra para hacer lo mismo del natural", "Plan General...", ob. cit. (véase nota 8). El 1 de noviembre de 1815 se publicaba un Reglamento para evitar la confusión y desórdenes del año anterior en tanto que "se verificaba el establecimiento de escuelas de princípios de Dibujo por los barrios de Madrid, a cargo de profesores de la misma Real Academia", AABASF, 5-85/19.

(10) Pedro Franco, "Plan General...", ob. cit. (véase nota 8).

(11) Véase J. Carrete Parrondo, *Fomento del Arte del Grabado en el Madrid Dieciochesco,* "Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid", 7-8 (1980) 100.

(12) Oficio remitido al Teniente Director de Grabado, Blas Ametller, el 16 de julio de 1816, AABASF, 1-18/15.

(13) Pedro Franco, *España feliz con la industria perfeccionada por el dibujo,* Madrid, Imprenta Real, 1817, p. 47.

(14) *Idem,* p. 57. El interés por dirigir la enseñanza a jóvenes dedicados a las artes y oficios queda patente en la circular que se distribuyó para la apertura de 1817 de los estudios de Principios de Dibujo en las escuelas del Convento de la Merced y de la calle de Fuencarral, AABASF, 5-85/19. En la *Real Cédula de S.M. y Señores del Consejo por la cual se aprueban los estatutos de la Real Junta de Damas creada para gobierno de los estudios de dibujo y de adorno destinados a la enseñanza de la juventud de su sexo* (Madrid, Imprenta Real, 1819), el prólogo decía así: "Por cuanto deseando que la utilísima enseñanza del dibujo y del adorno se propague en mis reinos entre las jóvenes de todas clases mediante el influjo que el bello sexo tiene en el progreso, la invención y el primor en la industría fina, por cuyo medio no solo se proporcionará ocupación honesta y lucrativa a infinidad de manos que ahora estan ociosas, o al menos entregadas a labores comunes, sino que se evitará la extracción de gran parte de la moneda de España; he resuelto que los dos grandiosos estudios de dibujo y de adorno, situados en el convento de la Merced y en la calle de Fuencarral de esta villa, se establezca dicha enseñanza para jóvenes por las tardes a horas que esten desocupados sin roce ni comunicación alguna con los discípulos, donde hay cuanto diseños y adornos puedan apetecerse para tan utilísimo estudio". Los Estatutos los formó la Academia de San Fernando para el gobierno de los "nuevos estudios de dibujo y adorno destinados a la enseñanza de niñas pobres". En el artículo 13 de dichos estatutos se recogían las opiniones de Pedro Franco en estos términos: "facilitandolas [a las jóvenes] con el dibujo y el adorno que tomen cualquiera de los medios honestos de ganar su vida honradamente, es decir, a bordar con primor y nuevas invenciones, pintar retratos y otros objetos en miniatura, que son obras mas propias de mugeres que de hombres, grabar al agua fuerte y buril países de abanico con los sucesos que ocurran, targetas y estampas regulares, iluminar estas obras, dar lecciones de dibujo a niñas pudientes en sus casas, a floristas o modistas, inventando cosas nuevas, a hacer diferentes juguetes de niños con primor e invenciones varias, como también distintos objetos de quincalla, cuyo valor no se lo da el material sino el dibujo por medio de sus diferentes formas o pintados, y finalmente a otras cosas graciosas que podrán hacer o inventar con el auxilio del dibujo". La enseñanza del dibujo a la mujer del siglo XIX ha sido estudiada por E. de Diego, *La mujer y la pintura del XIX español (Cuatrocientas olvidadas y algunas más),* Madrid, 1987.

(15) P. Franco, *España feliz..., ob. cit.*, p. 74.
(16) *Idem*, pp. 78-79.
(17) Archivo de la Calcografía Nacional, 15-3.
(18) *Idem.* Oficio del Secretario de la Academia, Martín Fernández de Navarrete, al Marqués de Casa Irujo fechado el 14 de abril de 1819.
(19) *Idem*, real orden de 1 de enero de 1819.
(20) *Idem*, Junta Particular extraordinaria de 8 de febrero de 1819.
(21) *Idem*, Oficio remitido a Pedro Franco por Fernando Queipo de Llano, fechado el 14 de enero de 1819.
(22) *Idem*, Junta de la Comisión de 17 de enero de 1819.
(23) *Idem*, Junta Particular extraordinaria de 8 de febrero de 1819.
(24) AABASF, Libro de Actas, 3-87, Junta General de 18 de abril de 1819.
(25) Archivo de la Calcografía Nacional, 15-3. Oficio de la Academia a Blas Ametller.
(26) *Idem*, también se detallan aparte las funciones del regente, escribiente, estampador principal, interventor y portero, añadiendo en nota: "Que todo quanto se estampe para el gobierno, Secretarías u otros Establecimientos Reales se haga precisamente en la Calcografía".
(27) AABASF, Libro de Actas, 3-87, Junta General de 29 de mayo de 1819.
(28) Archivo de la Calcografía Nacional, 15-3. Escrito dirigido al Ministro de Estado el 29 de junio de 1819.
(29) *Idem.* Real orden de 1 de agosto de 1819.
(30) *Idem.* El 13 de julio de 1819 remitía un escrito a Julián de Barcenilla en el que exponía que a su juicio "no ha pasado ningún día que no se hayan despachado algunas [estampas], pero en particular un día que vino un Caballero que según e oido es el hijo del Embajador de Cerdeña; éste ha llevado el importe de 1.300 ó 400 rs. y pico, y otro día vino otro que llebó el importe de una onza y algunos duros más, y otros varios días he visto vender por el importe de 160, 200 y otras cantidades variables".
(31) *Idem.* Oficio de la Junta Permanente para el Gobierno de la Calcografía a Juan Ordovas el 19 de noviembre de 1819.
(32) *Idem.* Informe remitido a Juan Ordovas el 27 de noviembre de 1819.
(33) *Idem.* Toda la documentación referente a este tema se encuentra en el mismo expediente.
(34) "Plan de Estudios presentado por la Comisión creada al efecto para redactarlo", 23 de noviembre de 1820. AABASF, 1-18/15.

TESTAMENTO Y OTRAS NOTICIAS INEDITAS DE FELIPE LÁZARO DE GOITI

Por

PAULA REVENGA DOMINGUEZ

Las noticias que se conocen acerca de la vida de Felipe Lázaro de Goiti son escasas y fragmentarias, sobre todo las que se refieren a los años anteriores a su traslado a Toledo tras ser nombrado, el 13 de agosto de 1643 (1), Maestro Mayor de obras de la Santa Iglesia de esa ciudad, cargo que ocupó hasta su fallecimiento en 1653 (2).

Durante estos diez años desarrolló una ininterrumpida labor arquitectónica, tanto en la Catedral e iglesias parroquiales de numerosas localidades de la archidiócesis toledana, como en los edificios civiles de la dignidad arzobispal, visitando edificios que debían ser restaurados e informando sobre las obras que eran necesarias, dando trazas y condiciones para realizar construcciones diversas, valorando y tasando obras, etc. (3). También en este periodo, y bajo su dirección, se concluyó, el 24 de abril de 1653, la obra de cantería del Ochavo de la Catedral de Toledo (4).

Además de su actividad como Maestro Mayor de la Santa Iglesia de Toledo, es de destacar en estos años su labor como teórico de la arquitectura, ya que en 1646 preparó una edición, aumentada e ilustrada por él, del "Libro de Cortes de Cantería" de Vandelvira (5).

Aparte de lo ya apuntado, las noticias que hasta ahora se manejaban referidas a este maestro de obras eran tan sólo las que reseñamos a continuación. La fecha de su muerte, que acaeció el 17 de agosto de 1653, según nos informa Llaguno (6), quién a su vez apunta, erroneamente, que Felipe fué hermano del tambien arquitecto Pedro Lázaro de Goiti (que en realidad era su sobrino). La alusión a que su mujer se llamaba Mariana López que hace Pérez Sedano (7). O los datos aportados por la Dra. Tovar (8), quién afirma que Felipe Lázaro de Goiti fué hermano de Gerónimo Lázaro de Goiti (9), maestro de obras natural de Madrid, y considera que posiblemente también lo fuera del alarife madrileño Juan Lázaro. Más recientemente, el Dr.

Suárez Quevedo apuntaba la hipótesis de que Felipe Lázaro hubiera nacido en Vizcaya, basándose en los versos de una décima compuesta en su honor: "es tu ingenio soberano/ para tener otro a raya/ si, semilla de bizcaya/ fruto óptimo castellano/ ...pues tu ingenio peregrino/ aunque nació Vizcayno/ creció sin quedarse corto" (10).

Por nuestra parte, hemos tenido la fortuna de hallar el testamento y codicilo redactados por Lázaro de Goiti poco antes de su muerte, y el inventario de bienes y almoneda realizados tras su fallecimiento por Mariana López, su mujer y albacea testamentaria. Estos documentos nos facilitan algunos datos que aportan nueva luz a la biografía del maestro mayor. A continuación los comentamos con brevedad, para pasar después a transcribirlos íntegramente.

Felipe Lázaro de Goiti otorgó su testamento (11) el 31 de julio de 1653 ante Eugenio de Valladolid, escribano del número de la ciudad de Toledo, firmándolo de su puño y letra. Unos días después, el 13 de agosto, y ante el mismo escribano, redactaba un codicilo (12) en el que añadía algunas claúsulas, pocas, a su testamento. Este codicilo lo firmó José de Ortega, aparejador de los Reales Alcázares, a petición del propio Lázaro de Goiti que no podía hacerlo "por la gravedad de su enfermedad". En efecto, debía estar ya muy enfermo pues cuatro días más tarde, el 17 de agosto de 1653, fallecía a la edad de cincuenta y tres años aproximadamente (13).

Por el testamento sabemos que fueron sus padres Pedro Lázaro de Goiti, "bizcaino de la provincia de Guipuzquoa" y Ana Sánchez "natural de Leganés".

El hecho de que su madre fuera madrileña, de Leganés, nos hace pensar que muy posiblemente fuera su padre el que se trasladara a vivir a Madrid contrayendo aquí matrimonio. Si a esto unimos el dato de que su hermano, Gerónimo Lázaro de Goiti, era "natural de Madrid" (14), nos parece muy factible que también Felipe Lázaro fuera madrileño y que los versos a que haciamos referencia más arriba, aludieran al origen vizcaino del padre de nuestro maestro.

Lázaro de Goiti contrajo matrimonio con Mariana López, con la que tuvo tres hijas: Josefa, Felipa y Juana, a las que nombra sus herederas, y un hijo: Francisco Lázaro de Goiti, que era fraile en la orden franciscana.

También Felipe Lázaro estaba vinculado a los franciscanos, pues pertenecía a la orden tercera de San Francisco. Por esto dispone en su testamen-

to ser enterrado con el hábito de la orden, en el convento de San Juan de los Reyes de Toledo, "donde se entierran los relixiosos", aunque después en su codicilo, y quizá por dificultades que esto supondría, dice que si no es posible enterrarlo en San Juan de los Reyes se haga en la Catedral.

Pide que en su entierro le acompañen 12 clérigos, 24 religiosos franciscanos y le lleven a hombros los hermanos de la tercera orden, añadiendo que le "entierre la cofradía de las Animas de la capilla de San Pedro de la Catedral" de la que, por tanto, es muy posible fuera miembro.

Declara que muere "con suma pobreza" dejando tres hijas pequeñas (Josefa, Felipa y Juana tenían a su muerte ocho, siete y tres años de edad respectivamente) por lo que pide al cardenal Moscoso y Sandoval, arzobispo de Toledo, "las ampare y socorra". Sin embargo, por diversas claúsulas del testamento sabemos que poseía unas casas en Madrid, un censo de doscientos ducados de plata sobre unas casas horno, gran cantidad de deudores de los que manda se cobre, etc., lo que nos hace pensar que esta "suma pobreza" no sería sino una fórmula.

Deja por sus albaceas a don Pedro López de Inarra Isasi, obrero mayor de la Catedral, a doña Mariana López, su mujer, a fray Francisco Lázaro de Goiti, su hijo, y a José de Ortega, aparejador de los Reales Alcázares.

El hecho de que José de Ortega (que ostentaría el cargo de maestro mayor de obras de la Catedral de Toledo unos años más tarde) (15), aparezca como albacea, firmando el codicilo a petición del propio Lázaro de Goiti ante su imposibilidad, y como testigo tanto en el inventario como en la almoneda de bienes, es buena prueba de la amistosa relación que debía unir a estos dos maestros.

A través del testamento tenemos también noticia de algunas obras en las que Lázaro de Goiti intervino:

Así sabemos que realizó obras para doña Mariana de Frías, "que bibe en la calle de las Carretas, enfrente de don Fernando de Contreras" (16).

Es muy posible que el dinero que le debía Mariana de Tobar, vecina de Madrid, fuera por algún trabajo que Felipe Lázaro realizara en su casa "en la calle de los Tudescos".

También en la iglesia parroquial de Casarrubuelos de Madrid realizó obras que no especifica.

En dos de estos casos apunta Lázaro de Goiti que mantiene pleito para cobrar desde "abrá catorce o quince años", lo que prueba que se trata de

obras realizadas mientras vivía en Madrid, antes de ser nombrado maestro mayor de la Catedral de Toledo. Esto es importante ya que era evidente que debió trabajar como maestro de obras en la Corte, pero hasta ahora no había noticia documental que lo demostrara.

Se indica además que, ya en Toledo, dió las trazas para la torre de la iglesia de San Marcos de esa ciudad, no conservada en la actualidad (17).

Por lo que se refiere al inventario (18), y almoneda de bienes (19), fueron realizadas el 5 de septiembre de 1653 por Mariana López, mujer del ya difunto Lázaro de Goiti, como su albacea testamentario.

Aparecen inventariados numerosos muebles: camas, sillas, taburetes, bufetes, escritorios, cofres, cajones, estantes..., siendo destacables dos contadores de ébano y márfil. También se recogen armas: una escopeta, dos espadas, una daga y un broquel. Además el menaje de cocina y ropa: almohadas, sábanas, servilletas, paños, toallas, camisas..., paños de montería y paños de lampazo, y vestidos entre los que es de reseñar un jubón de damsco nuevo.

También aparecen en el inventario pinturas: un total de 28 lienzos tanto de temática religiosa (San Juan Bautista, San Felipe, una Santa Cena, Nuestra Señora y San José, San Francisco, Santa María Magdalena, Santa Inés, Nuestra Señora de la Concepción, Nuestra Señora de la Soledad, San Gerónimo, Santa Gertrudis, un Santo Cristo, todos estos sin especificación de autor, y una Anunciación atribuida al Greco: "una anunciación de Nuestra Señora de Dominico"), como profana (12 sibilas y 3 paises con el de Troya). De estas pinturas en la almoneda sólo se venderá una: "un pais" en 44 reales.

Resulta extraño que no aparezca en el inventario ningún libro, ya que en el prólogo de su edición del "Libro de Cortes de Cantería" Lázaro de Goiti demuestra tener un profundo conocimiento de los tratados de arquitectura, lo que hace intuir que poseería una notable biblioteca, apoyando esta opinión el hecho de que aunque no aparezcan libros en el inventario si se vendieran algunos en la almoneda.

Si a esto unimos que, curiosamente, tampoco aparece en la relación de bienes de Lázaro de Goiti ningún objeto de plata o joyas, es muy factible pensar que no fueran inventariados todos los bienes del maestro mayor de la Santa Iglesia de Toledo, y que su mujer reservara partes principales de estos.

TESTAMENTO

In dey nomine. Amén. Sépase por esta scriptura de testamento y última voluntad como yo Phelipe Láçaro de Goiti, maestro Mayor de obras de la sancta iglessia de Toledo y beçino de ella, hixo lexítimo de Pedro Láçaro de Goiti, bizcaino de la probinçia de Guipuzquoa, y de Ana Sanchez, su lexítima muger natural de Leganes, estando enfermo en la cama de enfermedad que Dios nuestro señor a ssido serbido de darme, en mi juiçio y entendimiento natural, creyendo y confesando en el misterio de la Santíssima Trenidad ser Padre, Hixo y Espíritu Santo, tres personas distintas y un solo Dios berdadero, y en todo lo demás que tiene, cre y confiesa la Sancta Madre Yglessia de Roma en que proiesto bibir y morir como cathólico y fiel cristiano y de esto no apartándome, otorgo que a serbicio de Dios nuestro señor y de su bendita madre hago y hordeno este mi testamento y última voluntad en la forma siguiente:

Primero mando y encomiendo mi alma a Dios nuestro señor que la crió y redimió con su preciosa sangre, a quién pido la perdone y lleve a goçar de su santa gloria para adonde la crió y el cuerpo mando a la tierra de adonde se formó.

Mando que quando Dios nuestro señor fuese serbido de llebarme desta pressente bida, mi cuerpo sea sepultado en el combento de San Juan de los Reyes de la horden de nuestro padre San Francisco de esta çiudad, en el entierro donde se entierran los relixiossos, y ansí lo pido a nuestro padre guardian y relixiosos del dicho monasterio por ser su hixo y professo en la tercera orden. Y baya mi cuerpo con el ávito de nuestra sagrada relixión en un ataud acompañado de la cruz y clérigos de la parroquia hasta doce y veinte y quatro relixiossos de la dicha orden, y los hermanos de la tercera horden que me lleven en hombros, y me entierre la cofradía de las ánimas de la capilla de San Pedro de esta sancta Iglessia.

Mando se me digan por mi alma çient missas en altares previlexiados, y la missa de requiem de cuerpo presente, y se me hagan homrras al pareçer de mis albaçeas.

Mando se me tomen diez y seis bulas de compusición y otras de difuntos.

Declaro que devo algunas cantidades a oficiales que encargué obras en Madrid como constará por unos papeles que están en mi escriptorio y conforme a ello mando se les pague lo que yo les debiere.

Declaro que debo a Juan Fernández, sastre, vecino de Madrid y que bibe en las cassas mismas de la carniceria, la cantidad que constará por un memorial que está en mi poder. Mando se le pague sabiendo primero si a cobrado algo por quenta de la dicha deuda de el padre fray Gregorio Lopez, mi hermano de la horden de la (sic), y lo que ubiere cobrado se le revaxe de lo que yo le debo.

Yten declaro que al tiempo y quando casse con doña Mariana López, mi muger, truxo a mi poder la cantidad que constará por las escripturas que están en mi poder. Mando se le restituya.

Yten declaro que me debe doña Mariana de Frías, que bibe en la villa de Madrid en sus cassas en la calle de las carretas enfrente de don Fernando de Contreras y cassada con un cavallero de el horden de Santiago que de el nombre no me aquerdo, quinientos reales de resto de obras que le hice. Cóbrensse.

Dévensseme en Cassarrubielos de Madrid çinco mil reales de resto de la obra que hice en la yglessia del dicho lugar, sobre que está pleito pendiente en el oficio de Gregorio de Soto, escrivano de probincia, abrá catorce o quince años. Cóbrensse.

Dévemes doña Mariana de Tebar, viuda de Martín de Yepes Hortiz, vezina de la villa de Madrid, quatroçientos ducados del resto de mayor cantidad sobre que ay pleito pendiente en el oficio de Gregorio de Soto, escribano de provincia, abrá catorce años poco mas o menos. Cóbrense. Bibe la sussodicha en la calle de los Tudescos.

Declaro que unas cassas que tengo en la dicha villa de Madrid, junto a San Ilifonso en la Corredera de San Pablo, las administra Juan Ballexo, ajente de negocios en la villa de Madrid, que bibe en la calle de San Bicente en las Maribillas, abrá cinco años. Ajústese quenta con él y cóbresse lo que me debiere y páguesse lo que se debiere de los çensos que yo pago sobre las cassas.

Yten declaro tengo un çenso (dosçientos ducados de plata) sobre unas cassas horno en la villa de Madrid, a las tabernillas de san Francisco, que fueron de Magdalena Hernández la bizcochera, que oy paga un alguaçil de corte hixo suyo. Cóbresse lo que me debiere.

Dévensseme en Torrexoncillo de la Calçada, don Andres de Cordova, dusçientos reales, aunque le tengo dada carta de pago en confiança. Có-

brensse. Y ansí sabe ser cierto doña Maria, su muger, y Juana la messonera del dicho lugar.

Déveme don Diego de Torres y Uceda, veçino de Toledo, seteçientos reales de vellón del alquiler de una cassa que yo tenía de el cavildo de esta sancta Yglessia que se la traspasse, y yo pagué a ese dicho cabildo la dicha cantidad, por cuya raçón me lo debe. Cóbrensse.

Déveme don Fernando Hurtado de las Roelas, cura de San Marcos de esta çiudad, ciento y cinquenta reales del despacho y traças de la torre de su yglessia. Cóbrensse.

Dévensseme algunos despachos de obras de yglessias que los dexo todos apuntados para que se entreguen y se cobre lo que yo dexo apuntado.

Y en el remanente que quedare de todos mis bienes, deudas, derechos y acçiones que tengo y tubiere y me perteneçen y pueden perteneçer en qualquier manera, dexo, ynstituyo y nombro por mis herederos a Jossepha, de hedad de ocho años, y a Phelipa, de hedad de siete años, y a Juana, de hedad de quatro años, todas tres mis hixas lexítimas y de la dicha doña Mariana López, mi muger, para que lo ayan y hereden por yguales partes tanto la una como la otra, con la bendición de Dios y la mía. Y declaro que aunque tengo tanbien por mi hixo lexítimo y de la dicha doña Mariana López, mi muger, a fray Francisco Láçaro de Goiti, es relixiosso professo de la horden de nuestro padre san Françisco y ansí no le ynstituyo por mi heredero.

Y para cumplir, pagar y executar este mi testamento y lo en el contenido, dexo y nombro por mis albaceas a el señor don Pedro López de Ynarra Ysasi, canónigo y obrero mayor de la santa yglessia desta dicha ciudad, y a la dicha doña Mariana López, mi muger, y a Josseph de Hortega, vecino de esta ciudad, aparexador de los reales alcáçares de Toledo, y a el dicho padre fray Francisco Láçaro de Goiti, mi hixo, y a cada uno de los referidos ynsolidum a los quales doy mi poder cumplido para que luego que yo muera entren en mis bienes y bendan los neçesarios en almoneda o fuera de ella, cobren mis deudas, den cartas de pago con renunciación de las leyes de la entrega y su eçepción no pareçiendo de pressente lo pidan en juiçio y hagan las dilixencias neçessarias con libre y jeneral administración y relevación en forma y de lo que proçediere de las dichas deudas y venta de bienes cumplan este mi testamento y lo en el contenido, cuyo poder les dure el tiempo neçessario aunque sea passado el año.

Yten declaro que el jurado Diego Sanchez de la Puebla, refitor de esta sancta iglesia de Toledo me debe çinquenta y çinco reales que le tengo pagados de mas en el alquiler de la cassa como consta de las cartas de pago. Cóbrense.

Yten suplico y pido a el eminentísimo señor cardenal don Balthassar de Moscoso y Sandoval, arçovispo de Toledo, mi señor, que atendiendo a mis buenos desseos que e tenido en el serbiçio de su eminençia en el oficio de maestro mayor desta sancta yglessia que e tenido diez años, ya que murio con suma probeça y tres hixas pequeñas, las ampare y socorra como lo espero de su clemençia y christianíssimo zelo.

Y reboco y anulo y doy por ningunos y de ningún balor ni efecto todos y qualesquier testamentos, mandas, cobdiçilios o poderes para haçerlos que antes de este aya fecho u otorgado por escripto u de palabra, que quiero que no balgan ni hagan fe en juicio ni fuera de el, si no es este que de pressente hago y otorgo que quiero que balga por mi testamento y última voluntad o por cobdiçilio o por otra escriptura que conforme a derecho tenga más fuerça. Y lo otorgo ansí en la manera que dicha es por ante el jurado Eugenio Francisco de Balladolid, scrivano público de el número de esta dicha ziudad de Toledo. En ella, en treinta y un días de el mes de julio de mill y seisçientos y çinquenta y tres años, siendo testigos el raçionero Pedro López Galindo, Gaspar de Benabente y Alonso Soriano, Alonso de Hortega y Juan Cubero, vecinos de Toledo. Y lo firmó el otorgante, a el qual yo el escrivano doy fe conozco (...)

(Rubricado):

Eugenio de Valladolid

CODICILO

Yn dey nomine. Amén. Sépasse por esta escriptura de cobdiçilio como yo, Felipe Lázaro Goite, maestro maior de obras de la sancta iglesia de Toledo y veçino desta ciudad, estando enfermo en la cama de enfermedad que Dios nuestro señor ha sido servido de darme, en mi buen juicio y entendimiento natural, creiendo y confesando el misterio de la Ssantísima Trenidad, Padre, Ijo i Espíritu Santo, tres personas distintas y un solo dios verdadero, y en todo lo demás en que prottesto bibir i morir como cathólico y fiel christiano y desto no apartándome, digo que tengo echo mi testamento abierto ante el presente escrivano en treinta y un días del mes de jullio de este presente año, y aora, por bía de cobdiçilio y en la forma que mejor en derecho lugar aya, quiero que además del dicho testamento y lo en él contenido, quiero se guarde y cumpla lo siguiente:

Yten es mi boluntad que mi cuerpo sea sepultado donde pareciere a mis albaceas, como sea en la iglesia maior dado caso que no me pueda enterrar en el entierro de los frailes del combento de San Juan de los Rreies de esta çiudad.

Declaro que del dinero que a entrado en mi poder de la fábrica de la santa iglesia para el socorro de los bueies y carreteros, debo tresçienttos rreales como consta por mis mismos papeles. Páguese. Y çientto y çinquenta rreales que devo de unas estampas que e bendido, y las demás que ubiere se entreguen a el señor obrero.

Declaro que la biuda de Andrade deve cien estampas a quatro rreales, cóbrense para la obra rrebajándola treintta rreales de unos libros que me dió y estos se paguen de mis bienes a la obra, cobrando çiento y beintte estampas que pegué a como se pagaren y a Pedro Serrano, veçino desta ciudad, las que pegó.

Mando a el monasterio de Jerusalem dos ducados por una vez, y esta manda se entienda con la del dicho testamento sin que por ambas se entienda mandar más de los dichos dos ducados.

Yten es mi boluntad que si binieren pidiendo alguna deuda a mis bienes de seis reales arriba, justificada, se pague, y de seis rreales avajo sólo con juramentto de quién la pidiere.

Y en esta forma hago este cobdiçilio, el qual quiero se guarde y cumpla, y el dicho testamento en lo que no fuere contrario a lo aquí contenido, por-

que en lo que lo fuere le rreboco y en lo demás lo dejo en su fuerça y bigor. Y lo ottorgo antte el presentte escrivano y ttestigos en la ciudad de Ttoledo, en trece días del mes de agosto de mil y seiscienttos y cinquenta y ttres años, siendo ttestigos Joseph de Ortega, Jacintto Fernández, Bartolomé del Balle y Luis de Varela y Juan de Ttobar, vecinos de esta ciudad de Toledo. Y yo el escrivano doi fee conozco a el otorgante que no firmó por la gravedad de su enfermedad y a su rruego lo firmó uno de los dichos testigos. (Rubricado):

Joseph de Ortega Eugenio de Valladolid

INVENTARIO

En la ziudad de Ttoledo, en cinco días del mes de septiembre de mill y seiscienttos y cinquenta y tres años, ante mi el escrivano y testigos pareció doña Mariana López, viuda de Phelipe Láçaro de Goyti, maestro mayor de obras de la santa yglesia desta ciudad de Toledo, y como albacea ynsolidum del dicho su marido dixo que por su fín y muerte quedaron algunos bienes muebles en esta ciudad de Toledo y para que en todo tiempo conste los que son los quiere ynbentariar en la forma que mexor con derecho pueda poner en ynbentario como tal albacea del dicho su marido los vienes siguientes:

Una cama de nogal bestida de rasillo de la Yndia.
Otra cama de nogal bestida de bayeta berde.
Media cama de nogal.
Una cama de tablas.
Dos camas de cordeles.
Diez sillas de baqueta de Moscovia colorada, con clavazón dorada.
Seis taburetes, quatro grandes y dos pequeños.
Treçe sillas negras de baqueta.
Dos bufetes de nogal con sus caxones, uno menor que otro.
Tres bufetes grandes de nogal.
Dos mesas pequeñas de pino.
Un escritorio grande con su pie de taraçea, el pie con dos caxones.
Dos contadores de évano y márfil con sus pies de nogal.
Otro escritorio pequeño de nogal.
Otro escritorio pequeño aforrado en baqueta negra.
Quatro cofres encorados, aforados los tres en lienzo.
Una arca de nogal.
Tres arcas de pino.
Una tarima de pino con sus pies.
Un caxón de pino para la cozina.
Otro caxón con quatro gavetas de pino.
Un estante de libros con su zelusía.
Dos canceles con sus celusías.
Un enzerado de dos ventanas y una bidriera.

Cosas de cocina

Tres peroles.

Tres cazos de diferentes tamaños.
Tres sartenes, dos pequeñas.
Quatro asadores de diferentes tamaños.
Tres cubiletes, uno menor que otro.
Unas parrillas de tres pies.
Otras pequeñas.
Dos coverteras de yerro y otras dos más pequeñas.
Quatro candiles.
Dos cuchillos.
Un belen de azófar con tres mecheros.
Tres candeleros de azófar.
Dos morcillos de yerro.
Una caldera mediana.
Otra mayor.
Un caldero.
Un calderillo para algive.
Una bazia de azófar con sus pies de yerro.
Un almirez de azófar.
Un toldo de seis piernas con sus cordeles y sortijas.
Una cortina de siete piernas.
Otra de mala querda con vara de yerro.
Dos candiotas, una menor que otra.
Un lienzo de pintura del señor San Juan Baptista con su marco negro.
Otro lienzo de San Phelipe con su marco.
Otro de la çena con su marco.
Otro de San Francisco con su marco.
Otro de Nuestra Señora y San Joseph con su marco.
Otro de Santa María Madalena con su marco.
Otro de Santa Ynes con su marco.
Otro de Nuestra Señora de la Concepción con su marco.
Otro de Nuestra Señora de la Soledad.
Otro de San Gerónimo.
Una anunciación de Nuestra Señora de Dominico, con marco dorado.
Otro de Santa Jertrudis con su marco.
Otro pequeño de un Santo Christo con su marco.
Doce sivilas con sus marcos negros.

Tres paises con el de Troya, con sus marcos.
Un banco de nogal.
Otro de pino largo con sus respaldos.
Una escopeta con sus aderezos.
Dos espadas y una daga y un broquel.
Seis almoadas de damasco bordadas con seda y su alfombra turquesea.
Seis almoadas alfombradas.
Seis reposteros viejos.
Quatro paños de monteria medio usados.
Otros tres de lo mismo pequeños viejos.
Seis paños de lanpazos viejos.
Diez colchones poblados de lana.
Quatro almoadas pobladas de lana.
Ocho almoadas de ruan.
Diez y seis sábanas, quatro de estopa mediadas y las doce viejas.
Una doçena de servilletas caseras mediadas.
Quatro paños de manos caseros.
Tres toallas de Olanda con sus puntas.
Tres tablas de manteles alemanis viejos, y otra caseros.
Dos tablas de manteles reales pequeños demediados.
Seis camisas de hombre mediadas y seis pares de calçoncillos viejos.
Un pabellón verde de raxa verde con su paño de cama.
Una cortina de la misma raxa con su bara.
Un paño viejo açul con su rodapies de paño.
Quatro cobertores blancos demediados.

Bestidos

Un bestido negro, tres piezas y mangas de rizo y calçón, y el ferruelo y calçón de paño de Segobia.
Otro bestido de aducar, calçón y ropilla y mangas y ferreruelo de bayeta.
Otro bestido de lo mismo.
Otro de bayeta. Todos están viejos.
Un bestido de color canelado de raso de Segovia.
Un jubón de damasco de dos colores, nuevo y sus mangas de adúcar.
Un albornoz viejo.
Dos jubones viejos con sus mangas.

Tres sombreros.
Un avito de estamena.
Otro de senpiterna noguerado.
Otro de donafaya color violeta.
Ropa y jubón de chamelote.
Una ropa de damasco vieja.
Otra de pinuela lavor grande.
Otra de terciopelo vieja.
Una pollera de senpiterna con un galón de oro.
Otra de damasco açul con puntas de plata.
Dos artesas medianas.
Cojín y portamanto, espuelas y estrivos de palo.
Otro cojín.
Un fieltro açul.
Dos quitasoles.
Un caballete de acer puntas.
Un enjugador.
Aderezo de cozer.
Una frasquera de camino.
Otra frasquera con dos frascos.
Dos colchas con sus garrafas.
Dos romanas, una mayor que otra.

Y en esta forma hiço el dicho ynbentario y declaró no allado mas vienes del dicho difunto y siempre que llegaren a su noticia los pondrá por más ynbentario. Y declara que pondrá por mas ynbentario unas casas en la villa de Madrid. Y lo otorgó ante mi el escribano que doy ffee la conozco, siendo testigos Joseph de Ortega, Francisco Gómez y Juan de Tobar, vecinos de Toledo. Y por la otorgante que dixo no saber firmar lo firmó a su ruego. (Rubricado):

Juan de Ttobar Eugenio de Valladolid

ALMONEDA

En la ciudad de Toledo a cinco de septiembre de mil y sescientos y cinquenta y tres años, ante mi el escribano y testigos pareció Mariana López, viuda de Felipe Láçaro de Goyti, maestro mayor de obra de la santa yglesia desta ciudad, vecina de ella, y dixo que como albacea del dicho su marido a hecho ynbentario de los vienes que por su muerte quedaron de lo quales a hecho declaración, y dicho día ante el presente escribano y de ello se a almonedeado y vendido a los precios y personas siguientes:

En Francisco Montalba un sombrero en diez rreales	0010
En Alonsso de Ortega una artesa en veintte y tres reales	0023
Una tinaja del Toboso en doña Gabriela en doce reales	0012
Un cajón de la coçina en la dicha en doce rreales	0012
En el licenciado Balerio de la Ttorre seis rreposteros a quarentta i seis reales cada uno	0276
En el dicho licenciado Balerio una candiota en sesentta y dos reales	0062
Un bufete con su cajón de nogal en Francisco García en sesenta y seis reales	0066
Dos silletas y un banquillo, todo de pino en María Bazquez, en cinco rreales	0005
Un mortero de piedra y una silletta, un tajo pequeño y un rredor en la dicha María Bázquez en doçe reales	0012
Seis sillas coloradas de baqueta de Moscobia en el licenciado Ocampo en trescientos y noventa y seis rreales	0396
Dos camas de cordeles en María Bázquez en treintta reales	0030
En la dicha María Bázquez una caldera en treintta y tres reales	0033
En Alonsso de Ortega un bestido de mujer de anafaya de color de bioletta en trescienttos y ochenta rreales	0380
En Blas de Olartte un banco de pino en veinte y un rreales	0021
En el dicho Blas de Olarte quatro taburetes a veintte y tres rreales cada uno	0092
En Alonsso Paniagua una candiota en ochenta rreales	0080
En Blas de Olartte una alfombra en tresçienttos rreales	0300
Un cojín y malettas y escudos en Juan de Villabieja en quarenta y dos rreales	0042

Seis paños de lampaço que tienen cientto y dos conas a quatro rreales y quartillo en don Juan Hurtado, que montta quatrocienttos y treintta y tres rreales 0433
Un ttoldo con sus cordeles y belorttas en don Juan Mejía en sesentta reales 0060
Un cancel en el licençiado Paredes en sesentta y ocho reales 0068
En el dicho licenciado Paredes un calderillo de aljibe en diez y nueve reales 0019
Una cortina de estopa en Ignacio Martín en treintta y seis reales 0036
En Sevastian de Montoia seis almoadas de estrado a veintte y cinco rreales que montan ciento y cinquenta rreales 0150
En Isidro Bázquez un cofre biejo en doce rreales 0012
En don Juan Mejía una bara de ierro en diez y siette reales 0017
Un libro teatro de los dioses en el maestro López en seis reales 0006
Una bacia de azofar, una baçia de acofar, en Juan de Ttobar en seis rreales cada libra, monttó cientto y sesentta y cinco rreales 0165
Una frasquera y unas bicacas en Alonsso de Luna en cinquenta y dos rreales 0052
Tres libros pequeños en el licenciado Paredes en diez y seis rreales 0016
En don Francisco de Unca adereço de masar en treinta y quatro rreales 0034
Un alcabuz en Francisco Lorenzo en cien reales 0100
Dos cobertores pequeños en Pedro Piedrayta en qurentta y dos rreales 0042
Una rropa de damasco en Magdalena García en treinta y tres reales 0033
En la dicha Magdalena García tres tinajas en quince rreales 0015
En Alonso de Cañizares una guitarra en ocho rreales 0008
Un ábito de estameña en Antonio Comparan en ciento y sesenta y dos reales 0162
Espada y daga en Isidro Bázquez en cinquenta rreales 0050
En don Juan Mejía dos celusías en doze reales 0012
En Juan Granados dos peidras, tintero y salvadera en quarenta y dos rreales 0042
En el licenciado Juan de Arellano un tintero en dos rreales 0002
En Lucia de Paredes un cajón y (sic) de paño en diez y seis rreales 0016
En la dicha Lucia de Paredes un tiesto y un tabaque en cinco reales 0005

En Isidro Bázquez unas mangas biejas de piñuela en siete reales	0007
En el dicho una tinaja de vino en cinco reales	0005
Una tinaja pequeña de agua en el dicho Isidro Bázquez en quatro rreales	0004
En el rracionero Rribera se rremataron siette paños que tubieron cientto y cinquenta y dos anas, a diez reales cada una monttan mill y quinientos y beynte reales	1520
En el dicho rracionero una barra de ierro en diez y seis reales	0016
Un bestido de color, de rraso, en Juan García de San Pedro en ciento y cinquenta reales	0150
Tres cestas en Juana de San Francisco en tres rreales	0003
En Juan García de San Pedro una rropa y jubón de chamelote en ciento y beinte y seis reales	0126
En Ysidro Bázquez un brasero de varro y dos cestas biejas en dos rreales	0002
En el maestro Galindo un libro en dos reales	0002
En el licenciado Arellano una cama de nogal con sus barillas de ierro y de madera en ciento y quarenta y tres reales	0143
En María de San Francisco tres almoadas y una cesta en diez y ocho reales	0018
En Francisco Estevan un escritorio de Flandes en quatrocientos y cinquenta reales	0450
Un bufete de nogal en don Miguel de Lanuca en quarenta y dos reales	0042
Un bestido biejo en Miguel de la Bermeja en beinte y ocho reales	0028
Calçón y rropilla de anafaya bieja en veintte y quatro reales	0024
Una media de trigo en catorce reales	0014
Un país en don Juan Mejía en quarenta y quatro reales	0044

Y así lo declaró ante mi el escribano que doy ffee la conozco siendo testigos Joseph de Ortega, Francisco Gómez y Joan de Tobar, vecinos de Toledo, y por la otorgante que dixo no saber firmar, lo firmó un testigo a su ruego.

(Rubricado):

Juan de Ttobar Eugenio de Valladolid

NOTAS

(1) Tras fallecer Lorenzo Fernández de Salazar el 4 de julio de 1653, quedó vacante la plaza de Maestro Mayor de la Santa Iglesia de Toledo, que se cubrió por oposición a la que concurrieron, además de Felipe Lázaro de Goiti que consiguió el cargo, los maestros Juan de la Peña, Alonso Cano, Juan de Gandía y Juan de la Pedrosa. LLAGUNO, *Noticias de los arquitectos,* IV, 42–43; y PEREZ SEDANO, *Datos documentales,* 91 y 120–121.

(2) Le sucedió en el cargo Cosme de Peñalacia, nombrado Maestro Mayor de la Catedral el 14 de febrero de 1656. LLAGUNO, *Noticias de los arquitectos,* IV, 52.

(3) Para una información más precisa sobre los años toledanos de Lázaro de Goiti vease REVENGA DOMINGUEZ, "Felipe Lázaro de Goiti", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* LXVIII, Madrid (1989), 115–152; y SUAREZ QUEVEDO, *Arquitectos barrocos,* 707 y ss.

(4) PEREZ SEDANO, *Datos documentales,* 92.

(5) Vease BARBE-COQUELIN, *El tratado de arquitectura.*

(6) LLAGUNO, *Noticias de los arquitectos,* IV, 43.

(7) PEREZ SEDANO, *Datos documentales,* 92.

(8) TOVAR MARTIN, *Arquitectos madrileños,* 283; TOVAR MARTIN, *Arquitectura madrileña,* 122.

(9) En cuanto a que Gerónimo y Felipe Lázaro de Goiti fueran o no hermanos ha habido pareceres distintos entre los investigadores.

En la partida de defunción de Gerónimo Lázaro figuraba como testamentario "Phelipe Lázaro, su hermano". El problema surgió al transcribirse este documento datándose, por confusión, en 1669, ya que en este caso el Felipe Lázaro al que se alude no podría ser nuestro arquitecto puesto que murió en 1653, con lo que el maestro madrileño Gerónimo Lázaro no sería hermano de Felipe Lázaro, maestro mayor de obras de la Catedral de Toledo.

Sin embargo, en otros momentos se aludía a esta partida de defunción fechándola en 1649, y en este caso Gerónimo y Felipe podrían ser hermanos.

Hemos querido cerciorarnos consultando las fuentes manuscritas originales. La partida de defunción de Gerónimo tiene fecha de 1649: "Gerónimo Lázaro, maestro de obras. Calle de Santa Isabel, casas propias. Murió en doce de septiembre de 1649 (...)". (Parroquia de San Sebastian. Libro de difuntos 9º. Fol. 418).

Según esto, por las fechas, nuestro arquitecto y Gerónimo Lázaro serían hermanos. Pero ante la posibilidad de que el "Phelipe Lázaro" que aparece como testamentario en la partida de defunción fuese un homónimo de nuestro maestro de obras, consultamos también

el testamento de Gerónimo Lázaro, otorgado en Madrid el 10 de septiembre de 1649, para ver si los nombres de sus padres coincidían con los que aparecen en el testamento de Felipe Lázaro de Goiti. Pues bien, Gerónimo no dice en su testamento de quién es hijo, pero sí incluye una claúsula que no deja lugar a dudas, nombrando "por mis albaceas y testamentarios a mi hermano Phelipe Lázaro, maestro mayor de obras de la Santa Iglesia de Toledo y su arzobispado (...)". (A.H.N., Sección Clero, libro 19735, s.f.).
Por tanto, Felipe Lázaro de Goiti y el maestro de obras madrileño Gerónimo Lázaro, fallecido en 1649, eran hermanos.

(10) SUAREZ QUEVEDO, *Arquitectura barroca,* 708.

(11) A.H.P.T., Prot 147, fol 630–633.

(12) A.H.P.T., Prot 147, fol 783.

(13) Lázaro de Goiti tendría unos 53 años al morir, pues debió nacer en 1600 según se deduce del informe sobre los reparos hechos en el Palacio de Ventosilla, que entrega el 24 de abril de 1650 y que finaliza"... y el dicho Felipe Laçaro dice es de edad de 50 años". (A.H.P.T., Prot 3134, fol 638 y ss.).

(14) Sabemos que Gerónimo Lázaro era de Madrid porque así consta en el testamento de su hijo, Pedro Lázaro de Goiti, donde se expecifica que Pedro era vecino de Madrid e hijo de Gerónimo Lázaro de Goiti y de doña Felipa de Urosa "naturales que fueron desta corte". Cfr. TOVAR, *Arquitectos madrileños,* 284; TOVAR, *Arquitectura madrileña,* 529.

(15) José de Ortega sucedió a Cosme de Peñalacia como Maestro Mayor de la Catedral, cargo que ocupó desde 1657 hasta 1671.

(16) La referencia a don Fernando Ruiz de Contreras, marques de la Lapilla, se hace dada la fama de este personaje, fundador de la capilla de Santo Domingo en Soriano. Cfr. MARQUES DE SALTILLO, "La capilla de Santo Domingo Soriano en la iglesia del convento de Santo Tomás", *Revista de la Biblioteca, Archivo, y Museo Municipal de Madrid,* LIV, Madrid (1946), 233–267.

(17) Sixto Ramón Parro nos informa de que la iglesia de San Marcos fué reedificada en el siglo XVI, pero durante la guerra de la Independencia se incendió "quedando únicamente las murallas maestras y la torre", que fué destruida en 1857. RAMON PARRO, *Toledo en la mano,* II, 185–186.

(18) A.H.P.T., Prot 147, fol 954–957.

(19) A.H.P.T., Prot 147, fol 958–960.

BIBLIOGRAFÍA

BARBE-COQUELIN DE LISLE, Genevieve., *El tratado de arquitectura de Alonso de Vandelvira,* Valencia, Artes Gráficas Soler, 1978.

LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio de., *Noticias de los arquitectos y arquitectura en España desde su restauración,* Madrid, Turner, 1977.

MARIAS, Fernando., *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541–1631),* III, Toledo, Publicaciones del Inst. Prov. de Inv. y Est. toledanos, 1983.

PEREZ SEDANO, Francisco., *Datos documentales inéditos para la Historia del arte español. Notas del archivo de la catedral de Toledo,* Madrid, 1914.

REVENGA DOMINGUEZ, Paula., "Felipe Lázaro de Goiti, maestro mayor de la Catedral de Toledo", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* LXIII, Madrid, (1989), 115–152.

SUAREZ QUEVEDO, Diego., *Arquitectura Barroca en Toledo,* Madrid, Editorial de la U.C.M., 1988.

SALTILLO, Marqués de., "La capilla de Santo Domingo Soriano en la iglesia del convento de Santo Tomás", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo Municipal de Madrid,* LIV, Madrid, 1946, 233–267.

TOVAR MARTIN, Virginia., *Arquitectura madrileña del siglo XVII. Datos para su estudio,* Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983.

TOVAR MARTIN, Virginia., *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII,* Madrid, CSIC, 1975.

ZARCO DEL VALLE, Manuel., *Datos documentales para la Historia del Arte Español. Documentos de la Catedral de Toledo,* Madrid, 1916.

FUENTES MANUSCRITAS

A.H.N., Archivo Histórico Nacional

A.H.P.T., Archivo Histórico Provincial de Toledo

– A.H.N., Sección Clero, libro 19735.

– A.H.P.T., Prot. 3143, año 1650.

– A.H.P.T., Prot. 147, año 1653.

– Parroquia se San Sebastian. Libro de difuntos 9º.

RESEÑA DE EXPOSICIONES EN GALERÍAS MADRILEÑAS
(Primer semestre de 1990)

Por

GRACIA LAFUENTE

AELE. *Fernando Lerín.*

Se presentan aquí obras de este pintor barcelonés nacido en 1929 que no puede decirse que pertenezca a ningún colectivo, siendo por ello quizá algo marginal. En la obra de ahora se muestra como siempre colorista, pero la materia interviene mucho más activamente que en épocas anteriores. Esta se agolpa, se raspa, se amontona creando cualidades y texturas. *Catálogo de Juan M. Bonet y otros.*

AFINSA. *Guerra Calle.*

La obra que recoge la exposición se muestra agitada, intuitiva, emocional, dentro de un mundo alejado de la calma. La pincelada absolutamente libre y trabajada con arrebato contagia esa agitación a lo que contribuye ese uso tan visceral de la materia, esos contornos desdibujados, ambiguos, y esos colores pastosos y táctiles. Este pintor nacido en Arcos de la Frontera en 1950 recibe en 1976 el Premio de paisajes de su ciudad natal y se educa en la Facultad de Bellas Artes de Madrid y en la Escuela Nacional de Artes Gráficas de Madrid.

ALBATROS. *"Albatros–90".*

La galería Albatros ha realizado en colaboración con la galería Tom Maddock de Barcelona, una reunión heterogénea de obras de cuatro artistas catalanes: Ernest Altés, Dominica Sánchez, Antoni Camarasa y José Porta Missé. La muestra recoge tanto pintura en técnica mixta sobre cartón o tela como escultura de gran formato, en donde la piedra y el hierro se conjugan con gran efecto. *Desplegable con cuatro postales en color.*

ALBATROS. *Juan Muro.*

Nace en Buenos Aires en 1947, estudia arquitectura en Madrid y en Barcelona asiste a la Escuela EINA de Rafols Casamada. Tiene algo de la pintura de series de Jaspers Johns aunque sorprende a veces con bodegones absolutamente realistas recordando en cierto modo a Picasso en la aceptación de motivos como las hojas de un periódico. Utiliza el color de manera suelta en combinaciones delicadas y sabe extenderlo libremente en pegotes de espátula que raya posteriormente. *Desplegable a color.*

ALFAMA. *VI Cita con el dibujo.*

La Galería Alfama ha reunido en su VI Cita con el dibujo una larga lista de obras de artistas de las más variadas tendencias y estilos, desde las aportaciones de artistas ya clási-

cos como Manuel Benedito hasta los pintores de la más reciente actualidad como el último premio Durán, Hernánde Cop. Están presentes los más renombrados artistas de este último siglo, desde Picasso a Penagos, desde Cecilio Pla a Vázquez Díaz o desde un Gordillo a Luis García Ochoa y entre todos completan la interminable gama de tendencias y estilos que van recorriendo la historia de la pintura española desde el realismo de Alcorlo hasta la abstracción de Feito, pasando por el dadaísmo de un Oscar Domínguez.

ALFAMA. *Carlos Alvarez–Solís.*

Como dice Vázquez de Sala en el catálogo, vino de Barcelona como un rey mago, trayéndonos con sus dibujos de gran calidad, un gran sentido del humor en donde no falta junto a la línea más limpia, el toque tierno de una mariposa, una flor o un corazón multicolor. *Cat. de Vázquez de Sala. il. color.*

ALFAMA. *Francisco Molina Montero.*

Ha sido "Medalla de Honor" del Premio BMW de 1989. La muestra enseña una obra de gran cromatismo en donde se entremezclan los paisajes con las naturalezas muertas de marcada horizontalidad provistas de un fuerte carácter intimista. Su pincelada vigorosa, junto a la utilización de la luz le dan un marcado tono impresionista. *Cat. de José Marín–Medina. il. color.*

ALFREDO MELGAR. *Tjukurrpa.*

Nuevos estilos y nuevos aires para una nueva galería. Se trata de la primera vez que viene a España la pintura aborigen del desierto australiano, un arte milenario, apoyado en tradiciones religiosas primitivas que hoy reside en "reservas". La obra sale de dentro y con su colorido nos habla de las emociones más primitivas del hombre. Cada una de las piezas de la exhibición tiene una historia y una leyenda propias.

ALMIRANTE. *Colectiva.*

La galería Almirante hace coincidir con ARCO 90, una muestra que reúne a nombres que han pasado de ser grandes promesas a jóvenes consagrados en un tiempo record. La mayoría de ellos están también ampliamente representados en la Feria. Son entre otros: Miquel Barceló, Broto, García Sevilla, X. Grau, Sicilia y Susana Solano.

ALVAR. *Molezún.*

Manuel Molezún (1920), es un artista gallego marginado de las exposiciones. En él no se hacen eco los devaneos y las frivolidades que acarrean las modas. Es un claro ejemplo de coherencia y evolución en sus formas que casi no se apartan del neocubismo ni de su tradicional gama de colores vivos y cálidos apoyados sobre la tabla. Su obra es inteligente y va dirigida a un público sensible y serio.

ANGEL ROMERO. *Juan Francisco Isidro.*

Esta galería ofrece a la vez dos visiones de dos polos opuestos: Juan Francisco Isidro e Iñaki de la Fuente. El primero, nacido en Lora del Río en 1961 ha estado ya presente

en Arco 87 y 88. Volvemos a ver ahora esos dibujos repetitivos en bolígrafo, esta vez rojo, sobre papel blanco, que nos traen a la mente un lenguaje de símbolos, frío, razonado que busca el equilibrio.

ANGEL ROMERO. *Iñaki de la Fuente.*

Este artista del Norte (Bilbao 1954) es una segunda opción que propone Angel Romero. También estuvo presente en Arco 88 como el otro artista que expone a la vez, de la mano de Windsor–Kulturgintza. La frialdad que podría sugerirse en Arco se ha transformado ahora. Hoy aparece más dentro de un expresionismo de materia densa y pastosa, llena de colorido con una fuerte vinculación a la tierra.

ANGEL ROMERO. *Nicolai.*

En la obra de Nicolai están presentes apariencias eróticas, místicas, salvajes o emotivas. Crea mito con su propia figura que introduce en escenas y argumentos. Sus pensamientos son plasmados directamente en el cuadro con una expresividad enormemente visceral en el uso de la materia y del color.

ANGEL ROMERO. *Riera Ferrari.*

Riera Ferrari es un pintor que ha demostrado que es capaz de dar vida a la materia; con ella modela y crea como haría un artesano con una enorme fuerza vitalista. Indudablemente se trata de un artista destacado de los ochenta y ésto ha quedado demostrado en los numerosos premios recibidos hasta ahora y que le han animado a seguir con esa valiente actitud.

ANGEL ROMERO. *Bernardi Roig.*

La pintura de este pintor mallorquín nacido en 1965 rompe moldes y esquemas. En ella se conjugan todos los factores de su propia historia. Para algunos su obra no es de vanguardia, es muestra y espejo de su propio tiempo en donde se permite sugerencias y signos simbólicos dentro de la abstracción.

ANSORENA. *Carlos Aguado.*

Carlos Aguado nace en Madrid en 1936. Conjuga calidades y texturas apoyándose en la materia cromática con efectos lumínicos. En su obra los planos se suceden hasta el infinito consiguiendo dar una sensación de profundidad tangible. En sus paisajes se introducen las arquitecturas de forma sencilla, bien encajada, dando esa sensación panorámica envuelta en atmósfera. Son de destacar sus vistas de Toledo, de El Escorial o las Rozas.

ANSORENA. *Javier Gayá.*

Luis Javier Gayá nace en Madrid en 1962. Se trata de su primera exposición individual con unos cuarenta óleos a los que se suman algún temple al huevo y grafito sobre papel. También óleos y temple al huevo sobre tabla en distintos formatos y todos ellos a

partir del dibujo. Su arte se desarrolla dentro de un realismo figurativo de colores empastados.

ANTONIO MACHON. *Christine Boshier y el peso de la estructura.*

Esta artista nace en Londres en 1951. Es una escultora que trabaja materia principalmente en hierro y hormigón. Andando hacia la búsqueda de estructuras se apoya en la base que le ofrece la geometría consiguiendo acercarse mucho a resultados propios de la arquitectura. En esta exposición se descubren claras coincidencias con Susana Solano.

ANTONIO MACHON. *Antonio Rojas.*

Este pintor nacido en Tarifa en 1962 utiliza la figura como esqueleto de una idea que se va haciendo más abstracta para acabar en un mero símbolo. Para Rojas las cualidades de la pintura surgen cuando comienza la despreocupación por la materia.

ANTONIO MACHON. *Antonio Saura.*

La galería ha reunido oportunamente importantes representaciones de la última obra del internacional pintor, que aumenta y complementa la muestra que está ofreciendo paralelamente el Centro de Arte Reina Sofía, haciéndola coincidir con la feria de ARCO en la que Saura también está presente.

ANTONIO MACHON. *Pilar Insertis.*

Esta artista ha trabajado últimamente en Estados Unidos con una beca de la Fundación Pollock–Krasner. Su obra ha cambiado y tiene poco que ver con lo realizado hasta ahora. Hoy aprovecha efectos ópticos, añade elementos fotográficos y así traza un argumento en el que se adivina la crítica, la ironía y el ensayo. Muestra con rudeza los materiales y la frialdad de las líneas, dando enorme valor a los símbolos.

ANTONIO MACHON. *Saura.*

Aparece aquí un Saura cada vez más despojado, más sintético. Insiste en su lenguaje y vuelve a enfrentarse sobre un soporte de papel o cartón. El carácter de su obra varía según se realice sobre un soporte u otro pero a lo largo de su obra se observa la maestría con que consigue ocupar la superficie.

ARTEARA. *Prada.*

José Manuel Prada es un pintor que se expresa mediante la armonía entre la línea y la geometría. Es profesor de la Escuela de Bellas Artes de Salamanca y elige la abstracción prescindiendo del color y entendiéndolo como un puro efecto físico. Los problemas plásticos están resueltos en su obra influido por la tendencia más iconoclasta adoptada desde su estancia en la Academia de España en Roma.

BALBOA 13. *Homenaje a Eduardo Martínez Vázquez.*

Se ha reunido aquí, dando un enfoque muy interesante y original, la obra de cuatro artistas que están estrechamente vinculados, que cronológicamente podría decirse que

forman cuatro generaciones, ya que cada uno es heredero en cierta medida del anterior. Cuatro maestros y sus cuatro alumnos: Eduardo Martínez Vázquez (1886), homenajeado aquí, Rafael Martínez Díaz (Madrid, 1916), José Sánchez Carralero, (León 1942) y Rafael Gómez (Madrid 1964). Cuatro hombres distintos y cuatro paisajes diferentes aunque unidos indiscutiblemente.

BALBOA. *Jule.*

Este pintor toledano perteneciente al grupo Tolmo reúne en su pintura su propia biografía relacionando su lugar de origen, La Mancha pero a la vez el Toledo en el que vive. Sus paisajes, bodegones...etc. tienen técnicas diferentes pero tienen el rasgo común de la poesía y de la luz.

BASERRI. *Lázaro.*

Este pintor demuestra gran destreza en el uso del pastel. Se expone en esta muestra obra muy reciente en la que nos invita a recorrer las tierras árabes del Norte de Africa, su atmósfera cálida y terrosa, su colorido y el aspecto de sus gentes.

BENNASSAR. *Adelaida Murillo.*

Presenta por primera vez su obra en Madrid y realizó su primera exposición individual en el Museo Mallorca de Palma, su ciudad natal.

BIOSCA. *Joaquín Sáenz.*

Joaquín Sáenz (Sevilla 1931) es un pintor que mantiene la clásica actitud del observador del natural, buscando una interpretación propia de la realidad en la que hay parte de imitación y parte de su mundo propio e imaginario. La luz tiene en su obra gran importancia y de ella surgen esos colores que crean una atmósfera enormemente emotiva, reflejo de la realidad exterior y de los sentimientos del propio autor.

BIOSCA. *Guijarro.*

Este artista cuenta con una larga experiencia de catedrático en la Facultad de Bellas Artes de Madrid que junto con sus viajes y una gran capacidad de fantasía e imaginación hacen que su obra sea de gran calidad. En ella está presente obsesivamente la búsqueda de ritmos vertiginosos que se transmite por medio de un trazo y una elección del color absolutamente visceral. Con personalidad arrolladora ha sabido combinar sus anhelos de juventud con la experiencia de la madurez.

BIOSCA. *Teresa Duclos.*

Estos bodegones de esta pintora sevillana son muestra representativa de una obra realista y figurativa, que ilumina las atmósferas. Sus jardines y paisajes nos invitan al retiro, a escuchar los sonidos a oler los aromas. Todo ello nos habla de ambientes y temperaturas del Sur.

BRITA PRINZ. *Antonio Lorenzo.*

Esta muestra de Antonio Lorenzo, (Madrid, 1922) el pintor de las máquinas, recoge la obra no tan conocida del artista como grabador. Aquí se exhibe una selección de aguafuertes desde 1979 hasta hoy en la que se dan cita el encanto, la sencillez, la nostalgia y la alegría de forma clara y sin complicaciones, uniendo máquinas voladoras con cachivaches y caprichos de niño travieso.

CAJA DE AHORROS DE NAVARRA. *Cesar Muñoz Sala.*

Este artista nacido en Tudela en 1921 presenta en esta exposición varios ejemplos de su obra en los que se advierte una clara ortodoxia en cuanto a la técnica, encontrando en los procesos más tradicionales de representación su forma de expresión. Sus paisajes de Navarra están llenos de luces, tonalidades y contrastes que se nos muestran de forma llana y sencilla pero con gran acierto y sinceridad.

CAJA DE MADRID. *María Luisa Pérez Chamorro.*

En su pintura se dan cita todos los factores que deben relacionarse y apoyarse entre sí para conseguir su objetivo: la distribución y equilibrio de masas, el dibujo, la perspectiva, los colores que emergen de la luz. Se ha dicho de ella que es intimista, introvertida; lo cotidiano es lo que le interesa, un mundo que ya nos habla más de recuerdos que de imágenes actuales.

CAJA MURCIA. *"La magia del taller" colectiva.*

Se trata de una exposición colectiva que bajo este título reúne a siete grabadores de diferentes nacionalidades que demuestran gran sensibilidad ante el color y un enorme dominio del cobre, del cinc y la madera. Son Joaquín Capa, Totte Mannes, Enrique Zañartu, Arthur Piza, Bertrand Dorny, Cristina Santander y Bernds Wistedt.

CAJA DE NAVARRA. *Gayarre y su tiempo (1844–1890).*

Se expone una recopilación de obras de artistas contemporáneos a Gayarre entre los que figuran Sorolla, Madrazo, Haes, Rosales o Casado del Alisal, Moreno Carbonero, Pradilla y otros. La exposición se celebra con motivo del I Centenario de la muerte del pintor, mostrándosenos a un Gayarre admirado dentro y fuera de España. La muestra ha sido diseñada por Alfonso Carlos Saiz Valdivielso. Catálogo monográfico de Vicente Palacio, Federico Sopeña, Mª Elena Gómez Moreno, Emilio López de Saa, Guillermo Díaz–Plaja.

CAJA MURCIA. *Tres artistas.*

La Caja de Murcia presenta la obra de tres artistas jóvenes con tres diferentes medios de expresión: José R. Lido Rico nacido en Yecla en 1968 se decanta por la pintura iconoclasta, Jorge Ferrán (Murcia, 1964) trabaja con la cerámica y María Dolores Soro se ha decantado por la escultura objetual.

CALCOGRAFÍA NACIONAL. *Ismael Smith.*

Gracias a la donación de Enrique García Herráiz para la Calcografía podemos conocer la obra de este artista grabador nacido en Barcelona en 1886. Trabaja en España, en París y en Nueva York y allí vivirá definitivamente desde 1926 aunque dejará prácticamente de trabajar como artista para centrarse en la filosofía. En la exposición pueden verse grabados de varias series, retratos, tauromaquias, desnudos, escenas de baile andaluz, ex–libris... junto a objetos que permiten ilustrar su vida y su andadura. Editado para la ocasión un volumen de Gª Herráiz y Carmina Borbonet que incluye un estudio y catalogación de la obra del grabador.

CAPILLA DEL OIDOR. *José Caballero. Obra gráfica.*

La exposición presenta una recopilación de obra gráfica realizada por el pintor de Huelva a partir de 1971 en donde están presentes 89 obras que incluyen serigrafías, dibujos, litografías entre las que figuran unas en colores estampados a mano y realizadas directamente en piedra por el propio artista para "Oceana" de Neruda. También la serie de grabados "Al toro" para un libreto de José Bergamín y "la suerte o la muerte" para otro libro de Gerardo Diego.

CARMEN ANDRADE. *Alfonso Guerra Calle.*

Este pintor hasta ahora dedicado al óleo, al grabado o a la serigrafía ha dado un paso más en su evolución decantandose por la acuarela. Sus fuertes figuras de campesinos se ubican en unos fondos de base azul sobre la que se ponen los demás colores. Se advierte en él un creciente interés por la técnica que elabora concienzudamente.

CARMEN ANDRADE. *Rafael Catalá.*

La pintura de Rafael Catalá sale a la luz en un mundo de vanguardias virulentas con formas serenas, sosegada e intimista. El tema prácticamente único en la muestra, son los bodegones cuyas figuras se recortan en un mantel blanco primorosamente ejecutado. A menudo y a pesar del realismo de su obra, sus objetos se sumergen en un halo de misterio y penumbra que se consigue gracias a veladuras y a perfiles desdibujados.

CASA DE VACAS. *Ana Claddo.*

Exposición que recoge varios ejemplos en escultura de la obra de esta artista polifacética en los que se nos muestra un mundo lírico cargado de poesía compaginándose con elementos claramente formales.

CASA DE VACAS. *Brazam.*

Juan Manuel Brazam nace en Granada en 1945 y en su obra se advierten rasgos andaluces conjugándose con una clara influencia oriental. Sus formas siempre dentro de la figuración se introducen en escenas que parecen salir de un jardín de un harem.

CASA DEL MONTE, CAJA DE MADRID. *Escuela de Madrid.*

Esta exposición agrupa un centenar largo de pinturas representativas de un período y de unas generaciones relacionadas con la Escuela de Madrid cuya alma fue Daniel Vázquez Díaz. La antológica está organizada por Javier Tusell y Alvaro Martínez–Novillo. A la exposición se suman media docena de obras de Benjamín Palencia, Pancho Cossío, Juan M. Díaz–Caneja, Rafael Zabaleta, Francisco Arias, Juan Guillermo, Gregorio del Olmo, Francisco San José, Pedro Bueno, Alvaro Delgado, Menchu Gal, Luis García Ochoa, Cirilo Martínez Novillo y Agustín Redondela. *Cat. a color por F. Chueca Goitia, José Hierro, F. Calvo Serraller, J. Tusell, y A. Martínez Novillo.*

CELINI. *Tres españoles en Nueva York.*

Se expone hoy en Estudio Theo la obra gráfica de Feito, Guerrero y Esteban Vicente a la vez que en la misma sede en Theografic se auna bajo el título genérico de "Dibujos de Escultores", la obra de Calder, Chillida, Bryan Hunt, Kelly, Serra, Shapiro, Tinguely, B. Venet.

CENTRO CULTURAL DEL CONDE DUQUE. *Paul Hauf. "Los escenarios de Van Gogh".*

Un ensayo fotográfico de un artista, Paul Hauf que incluye ciento cincuenta fotografías que nos invitan a recorrer los ambientes, lugares y escenarios que el gran pintor holandés pintó, dibujó y vivió. El fotógrafo fue elegido por KLM para realizar esta exposición y trabaja entre otros para la Casa Real Holandesa.

CENTRO CULTURAL DEL CONDE DUQUE. *Francisco Arias.*

Se ha inaugurado en el Centro del Conde Duque una muestra antológica del pintor madrileño Francisco Arias (1911–1977). Estuvieron presentes personajes de la vida pública, artistas y políticos. Ya Gaya Nuño escribía de él diciendo "Estos bodegones, sabia y pasmosamente congregados en un despliegue circular atraen de forma irresistible hacia el centro, y solo pueden ser comparados con respecto a calidad final a otros bodegones de Francisco Cossío".

CENTRO CULTURAL DEL CONDE DUQUE. *Ramón Estalella.*

Exposición antológica del pintor madrileño nacido en 1893, que vivió en Cuba en el seno de una familia de emigrantes. La exposición está patrocinada por el Ayuntamiento de Madrid con la colaboración de la Fundación Ramón Estalella, la Comisión Nacional de la Unesco y la Comisión del 5º Centenario. La muestra recoge obra producida a lo largo de toda la vida del pintor en donde su arte es el espejo de una vida que refleja su categoría humana en una trayectoria independiente y ajena a pasiones políticas. Se ha editado una obra monográfica sobre el pintor con colaboraciones de diversos autores.

CENTRO CULTURAL PUERTA DE TOLEDO. *Chien Fu–Chuan.*

Este artista nace en Taiwan en 1957. Según Nector Campos Alcalá "las texturas en su lenguaje pictórico son de una importancia capital... También la carencia de colores es de una sorda elocuencia,...".

CENTRO CULTURAL PUERTA DE TOLEDO. *Arcadio Boyer Ramírez.*

Pintor peruano nacido en 1945, que ha reunido en esta muestra obras que pueden enlazarse bajo el lema: tierra, mar y cielo. Toda la exposición se inspira en las sensaciones de su tierra natal, ambientadas entre paisajes, habitantes y colores que nos hablan de su lugar de origen.

CENTRO CULTURAL DE LA VILLA. *La escuela de Vallecas.*

Se han agrupado en esta exposición un grupo de obras de los artistas que formaron la llamada "Escuela de Vallecas" en todas sus etapas desde su creación con el escultor Alberto y el pintor Benjamín Palencia hasta sus posteriores miembros Maruja Mallo, Caneja, San José, Alvaro Delgado, García Ochoa y los últimos Menchu Gal, Vaquero, Lozano u Ortega Muñoz. *Catálogo a color.*

CENTRO MUNICIPAL DE PINTO. *José María Iglesias.*

Se expone aquí obra de este pintor madrileño nacido en 1933. Su apoyo principal es la geometría, su técnica va desde los acrílicos sobre tela o tablex, a la acuarela sobre papel. Con el punto y la línea va dando volumen a sus figuras cuyos planos confluyen y se interceptan para dar intensidad al color y así crear profundidad y espacio. Su lírica es paradójicamente racional y sistemática.

CENTRO WASHINGTON IRVING. *Stanley.*

Joven pintor nacido en Oklahoma en 1959 y residente en Madrid desde 1982. Sus colores vivos, planos, casi sin gradación y la predilección que demuestra por los temas sencillos y claros, francos y transparentes, no son más deudores del "pop" que de Van Gogh, del comic o de la Vanguardia.

COLUMELA. *Grazia Eminente.*

Para este artista los conceptos son imágenes. La exposición se mueve en torno a tres temas: Egipto, Constantinopla y Berlín que ha ido recorriendo como nómada buscando las fuentes de una cultura, su actualidad y la interrelación entre aquel mundo y el mundo de hoy. De estos países toma Grazia Eminente no las imágenes tópicas sino su aroma, su ruido, su lenguaje y nos hace intuirlo por medio de la melancolía y el afecto.

COLUMELA. *June Papineau.*

La Galería Columela presenta una recopilación de una curiosa y desenfadada artista de Connecticut nacida en 1958. La interacción de distintas técnicas y materiales, así como de las disciplinas propias de la pintura y la escultura es constante, participando tam-

bién en cierto modo de ciertos factores propios del diseño. Utilizando elementos cotidianos como los dados, crea un juego irónico donde lo que se ve es sólo una parte, un recurso, que sirve para poder narrar a partir de ahí un discurso, un juego intelectual.

DURÁN. *José Fernández Lamas.*

Este pintor expone en Durán una muestra de óleos y acuarelas llenas de colorido. En sus paisajes y bodegones se advierte el paso del tiempo, de las estaciones. En su obra hay tanto interés por la luz y el color como por el dibujo. Con ellos crea atmósfera, aire. *Cat. a color con participación de J. Pérez Guerra, Antonio Garesse, Elena del Castillo y Pérez de Azor.*

DURÁN. *M. Millán y Zoilo Millán.*

Estos dos artistas reflejan en sus bodegones, paisajes o escenas costumbristas la luz, el color y la alegría de su Andalucía natal. No en vano pintan rodeados de cubas, de viñas con aromas de vendimia y cantos de labradores. *Cat. a color.*

DURÁN. *Maestros rusos contemporáneos.*

Se exhibe aquí una muestra de maestros rusos que tuvieron que desarrollar su arte clandestinamente y apartados del estilo oficial, desde puntos geográficos muy apartados, en el exilio. Estos pintores forman frente a la Unión de Pintores Oficiales un grupo configurando agrupaciones como "T.E.I.I.", "Ostrov", los "salvajes", "Matich"...etc., así como trabajando independientemente. *Desplegable a color por Slava Saveliev, Presidente de la Asociación de Artistas Rusos de París.*

DURÁN. *Elena Pilar.*

En esta muestra se reúnen obras escultóricas de esta artista, en pequeño formato, muy diversas y variadas. Algunas de ellas en barro cocido tienen como tema el "Belén" cuya inspiración es completamente clásica. También se presenta una colección de pequeños bronces llenos de frescura y lozanía a los que se une una serie de caballos enormemente expresiva. *Cat. de Eduardo Capa. Color.*

DURÁN. *Iglesias Sanz.*

Antonio Iglesias Sanz nace en Madrid en 1935. Ha recibido varios premios y realizado exposiciones individuales y colectivas en diversos lugares de la geografía española. La obra que presenta ahora tiene como rasgo común un claro interés por el estudio de la luz, por captar la atmósfera del momento a modo de instantánea, los dorados contrastes del mediodía, los rojos del atardecer... Con pincelada muy suelta a veces puntillista, analiza la incidencia de esa luz en los colores, dando con ello forma a los volúmenes de sus paisajes. *Catálogo de José Piñol y otros. Ilustr. en color.*

DURÁN. *Rafael Ubeda.*

Rafael Ubeda nacido en Pontevedra, nos trae de su ciudad natal el sonido de las olas. Sus cuadros son de gran emotividad y expresionismo y en ellos se pinta la mar, la at-

mósfera, el aire, la tierra a lo que se suma el ambiente popular, el gentío. A su fuerza interior hay que añadir una formación profesional que le hace ser dueño de la técnica utilizándola con toda libertad. Su obra se expone ahora en dos galerías: Balboa, 13 y Duran. *Desplegable a color.*

DURIS DE SAMO. *Colectiva.*

Se exponen en esta galería varias obras correspondientes al trabajo de una veintena de profesores de la Facultad de Bellas Artes de la Complutense. Entre éstos se encuentran Barriobeña, Bonati, Carralero, Castrillón y Causante, también Datas, D'Arra'C, Echauz, Concha Hermosilla y el último Premio Durán de Pintura, Hernández Cop; en cuanto a escultura es de destacar en el arte de la estampación Martínez del Río, junto con Marcoide y López Soldado. Por último citaremos a Martínez Sierra, Narváez Patiño, Portellano, Francisco Toledo, Agustín Ubeda, Antonio Zarco y un artista que ha dado mucho que hablar en una exposición en Valencia: Salvador Victoria.

EDURNE. *Gottefried Honegger.*

Honegger, aunque suizo, trabaja en Francia; es un artista que a pesar de figurar en las más prestigiosas colecciones de arte contemporáneo del mundo aparece por primera vez ahora en España. Se decide definitivamente por la geometría, la claridad y sencillez de líneas y volúmenes que junto al color, crean expresión, espacio, profundidad comunicándonos sensaciones de armonía.

EMILIO NAVARRO. *Luis Fega.*

Pintor nacido en Piantón Vegadeo, Asturias en 1952. Muestra ahora un conjunto de obras de gran y medio formato en las que predominan los colores terrosos, naturales, en técnica mixta sobre madera. Se juega con figuras geométricas simples incluidas en el marco que da el propio lienzo, en donde la materia queda rayada por incisiones de formas esquemáticas con cierto espíritu de las culturas primitivas monolíticas. *Cat. a color por Miguel Fdez.-Cid.*

EMILIO NAVARRO. *Alfredo Sada.*

En la obra de este artista no podemos dejar de recordar imágenes observadas en libros de historia, de arte o de arqueología. Esto no es más que una provocación premeditada, para crear en el espectador un juego de asociaciones libres que evoca los esquemáticos objetos de la cultura de los íberos. La simetría domina la construcción en unos objetos que ofrecen el aspecto de la serena quietud del objeto litúrgico. *Cat. a color por Martín Bartolomé.*

ESTAMPA. *Florin Kompatscher.*

Pintor nacido en Bolzano en 1960, sigue en sus obras un viaje eterno que ha hecho a algunos calificarle de errante. Se suceden en él rápidas pinceladas con bandas de colores que recorren las márgenes del cuadro enmarcando las turbulencias del fondo. En definitiva es un claro expresionismo escondido bajo una aparente frialdad.

ESTUDIO PEIRONCELY. *Echauz.*

Echauz es un artista que desde 1959 viene haciendo exposiciones individuales empezando a exponer colectivamente ya en 1950 en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid y Barcelona. Su arte ha traspasado las fronteras. En Estados Unidos, Suramérica, Portugal, Italia entre otros y en España se da la ocasión de admirarle en innumerables ocasiones en distintas provincias, tanto en galerías como en fundaciones y salas de exposiciones oficiales. Está presente en multitud de museos españoles entre los que figuran el de Bellas Artes de Bilbao, Arte Contemporáneo de Sevilla, Asociación Canaria de Amigos del Arte Contemporáneo...etc. *Disponible desplegable a color.*

FERNANDO DURÁN. *Iraida Cano.*

Para entrar en el arte de esta pintora es necesario tener un mínimo conocimiento de la cultura maya. Sus colores, blanco, amarillo, rojo y negro están sacados directamente de la representación simbólica de los cuatro puntos cardinales en esta cultura. Su pintura ha ido evolucionando desde un profundo conocimiento de esta cultura desde el punto de vista histórico y arqueológico.

FUNDACIÓN CAJA DE PENSIONES. *Arte Conceptual.*

La exposición abarca las míticas piezas del arte de Europa y de Estados Unidos del segundo quinquenio de los años sesenta. Los artistas entonces revolucionarios forman hoy parte de las colecciones de todos los museos del mundo. Esta muestra incluye 150 obras entre las que se incluyen fotografías, esculturas, instalaciones, máquinas, planos, libros...etc. de hombres como Joseph Kosuth, On Kawara Sol Lewitt, Manzoni o Marchel Duchamp.

FUNDACIÓN CAJA DE PENSIONES. *Georg Baselitz.*

La Fundación Caja de Pensiones organiza una individual muy significativa de este artista alemán. Está constituida por una recopilación de la obra realizada en la última década formada por 24 pinturas, 6 esculturas, 28 linóleos, una serie de 14 pasteles y 12 dibujos. *Cat. a color.*

FUNDACIÓN CULTURAL MAPFRE VIDA. *Sobre el surrealismo.*

Esta exposición está organizada por la Comisión del 5º Centenario con el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas y ofrece una muestra del surrealismo apoyándose en cuatro pilares: Canarias, el Caribe, México y Nueva York. Se elige Canarias porque en 1935 es la sede de una gran exposición surrealista. Esta tendencia pasa a América retrasada con respecto a Europa y sus máximos exponentes son Lam en Cuba y Matta en Chile. En Nueva York, Rothko se deja seducir por el misterio de esta tendencia. La muestra es rica por sus aportes documentales y por su calidad, así como por la cantidad de artistas presentes.

GALERÍA AELE. *Manuel Barbadillo.*

Manuel Barbadillo nacido en Sevilla en 1929 se mueve dentro del lenguaje de la inteligencia más que el de la emoción. Somete los objetos a arduas simetrías y demuestra largos años de investigación y trabajo duro. Su obra está marcada por la geometría, convirtiendo sus obras en un muestrario de frialdad que invita a la meditación sin referencias.

GALERÍA AELE. *Sjoerd Buisman.*

Nace en Holanda en 1948. Sus esculturas parecen de un mundo vegetal fosilizado. Ya en el año 71 se producen sus primeras experiencias botánicas que podrán situarse en el "Land Art" pero su interés por este mundo va a cambiar. Va a interpretar de una forma muy personal esta naturaleza y sus formas van a ir convirtiéndose en una abstracción del paisaje.

GALERÍA AFINSA. *Elena Laveron.*

Esta artista es una gran experimentadora. Está en constante evolución, en búsqueda incesante. Su obra está en muchos museos del mundo desde el Guggenheim hasta lugares públicos como la Estación de Chamartín. Expone sin cesar por España y el extranjero desde 1959. En sus esculturas se conjuga la fuerza de los volúmenes, la intuición, el dominio de la técnica al trabajar los metales que utiliza para sus fines y la rotundidad de las formas que consigue.

GALERÍA AFINSA. *Orallo.*

Roberto Orallo reúne tanto las realidades externas como las intimas. Desde niño descubrió la superficie móvil del mar Cantábrico y más tarde marcha a terminar sus estudios a Valencia; allí conoce otro mar distinto, el Mediterráneo y ambas cosas se van a ver reflejadas en el movimiento, en el dinamismo de sus obras.

GALERÍA ALFAMA. *Ricardo Baroja.*

Se recuperan en esta exposición una serie perdida durante la guerra civil del genial pintor. Se trata de unos guaches que se incluyen en fondos negros que quizá estuvieran destinadas a ilustrar alguna obra literaria. Los temas elegidos son mujeres de luto, la muerte, la noria, paisajes y hombres...etc.

GALERÍA ALMIRANTE. *Rui Coutinho.*

Este pintor se incluye en la nueva pintura portuguesa que presenta diversas tendencias y distintos puntos de vista. Nace en Cerdeira en 1964 y en su obra se conjugan una gran riqueza de colorido con formas de enorme fuerza. Los materiales elegidos son el acrílico o el óleo con o sin esmalte para representar un paisaje fuertemente vinculado con los estados anímicos.

GALERÍA ANSORENA. *Avellaneda.*

Manuel Avellaneda es un pintor nacido en Murcia en 1938. En su obra está presente la tierra y el mar. El movimiento de las fuerzas orogénicas, se advierte en sus cuadros a

través de la espuma y de las olas que golpean la costa. Todo ello existe de forma tan viva gracias a un claro dominio de la técnica y de los recursos expresivos.

GALERÍA ARTEARA. *Adrián Carra.*

Adrián Carra es un escultor que nace en Madrid en 1960. Su obra está cargada de un influjo poético al que se suma el rigor de las matemáticas, el dominio de la técnica y la limpieza de ejecución. En sus obras se advierte una gran claridad compositiva.

GALERÍA BAT. *Luis Feito.*

Haciendo coincidir la exposición con ARCO 90, la galería Bat abre sus puertas a nuestro informalista, como lo ha calificado Miguel Fdez. Cid, Luis Feito. Además se está exponiendo también una muestra de su obra en la galería Egam. Esto demuestra una vez más la difusión y el interés con que sigue siendo recibido este pintor en ámbitos nacionales e internacionales.

GALERÍA BAT. *María Luisa Sanz y Enrique Vara.*

Con el título de "¡Arriba el telón!" la galería Bat ofrece una exposición conjunta de dos artistas diferentes con lenguajes y trayectorias distintos. María Luisa Sanz presenta una serie de cajas objetos, carpetas desplegables y pinturas sobre papel de una clara influencia pop teñida de cierto surrealismo. Enrique Vara ofrece grabados, instalaciones técnicas mixtas bajo el lema de "teatros".

GALERÍA BIOSCA. *Vaquero.*

La exposición recoge obra del artista en este último año y demuestra su asombrosa capacidad de evolución y renovación una vez más. Como ha dicho Santiago Arbós Ballesté podría decirse que Vaquero está pintando sus memorias. Aparecen todos los paisajes que figuran en la memoria del hombre para interpretarlos de una forma libre y clara por el artista dejándonos ver en el resultado el proceso paso a paso de su creación. *Cat. de Santiago Arbós Ballesté y Francisco Egaña Casariego. Il. en color y b/n.*

GALERÍA BRITA PRINZ. *Tres grabadoras.*

Esta muestra se ha convertido en un lugar de investigación para la técnica de la estampación. Sus protagonistas son María Jesús Gómez, María José Cavana y Mercedes Moro. Con su obra estas artistas se recrean en la abstracción, se expresan con la tauromaquia o hablan de la vida.

GALERÍA BUADES. *Manolo Quejido.*

Se inauguró el día 7 la exposición de Manolo Quejido titulada "I love Mallorca". Este pintor sevillano nacido en 1946 reside en Madrid desde 1960. En la obra que presenta aquí juega con sólo dos temas: una mecedora delante de una ventana que da al mar y lo mismo más un pintor y su modelo a la que se dispone a hacer un estudio.

GALERÍA CARMEN ANDRADE. *Juan Carlos Arbex.*

Juan Carlos Arbex se ha decidido a exponer su obra. Toda ella está dedicada a temas marinos a los que dedica su vida profesional. Es un gran conocedor de estos temas sobre los que investiga independientemente de su faceta artística. Cada libro suyo se ilustra con imágenes del mar en donde se conjuga lo sistemático y exacto del investigador con el sentimiento del artista. *Cat. a color.*

GALERÍA CELINI. *Mompó.*

Se trata de una recopilación de obras de pequeño formato de Mompó que van desde 1961 hasta 1981. El alegre colorido desenfadado ya característico de este artista se nos muestra en esta exposición más entrañable que nunca. La mezcla de técnicas es igualmente desenfadada en el lienzo, en el papel o en el cartón. *Desplegable en color por Raúl Chávarri.*

GALERÍA 57. *Bertrand Levier.*

Levier (Chatillon sur Seine, Francia, 1949), es uno de los primeros representantes del arte conceptual que sin embargo no había sido visto nunca en Madrid. Se decanta por la utilización de los objetos domésticos y cotidianos mostrados irónicamente de los que se exponen seis ejemplos como síntesis y selección de su obra. Como ha dicho José Ramón Dávila (El Punto) Levier supone el encuentro con unas obras que saben concentrar la atención y conducir el pensamiento.

GALERÍA 57. *Rivka Rinn.*

Este artista nos presenta una demostración de la investigación de nuevos medios para expresarse. El soporte fotográfico adquiere en este artista nacido en Tel Aviv en 1950 nuevos horizontes. El sistema consiste en imprimir mediante un sistema computarizado la fotografía sobre un lienzo. Los temas elegidos son los trenes, las autopistas...etc. en un deseo de aprehender lo fugaz, lo veloz.

GALERÍA CISNE. *Simo Busom.*

Este artista barcelonés nacido en 1927 presenta en esta exposición un total de 22 obras dedicadas al paisaje tanto rural como urbano. También dedica algo de su obra a las escenas de playas del litoral veneciano, o de Barcelona, eligiendo como material el óleo sobre lienzo en un formato medio. *Desplegable con catálogo a color.*

GALERÍA COLUMELA. *Manuel Salinas.*

La exposición reúne una muestra de obra de gran formato que va desde 1987 al 89, en la que predominan los colores vivos y la pincelada amplia, libre y suelta. La técnica elegida es el óleo sobre lienzo.

GALERÍA CONDE. *S. Morillo.*

Pedro Antonio Salido Morillo expone aquí un conjunto de bodegones y composiciones en los que los colores caldean el ambiente. Sus figuras quedan sumergidas y per-

fectamente ubicadas en el espacio y consigue que su obra sea una cuestión tonal. ("El Punto" nº 152 Año V. Pág. 7).

GALERÍA 4.17. *José María Navascués.*

Este gran escultor nacido en Madrid en 1934, le sorprende la muerte a los cuarenta y cinco años de edad en Oviedo en pleno momento creativo. En su vida formó parte de diferentes grupos artísticos comenzando a exponer en 1962. La exposición que ahora se exhibe se vuelve a dar una nueva prueba de la libertad y genialidad con que Navascués supo unir la escultura con la pintura, confundir y el soporte con la materia.

GALERÍA DACAL. *Cristina Barcalá.*

La autora tiene una gran experiencia como miniaturista que se trasluce en la obra de la exposición. Como dice Gonzalo Anes, en sus anteriores exposiciones ha sabido unir en sus miniaturas el conocimiento de los ambientes palatinos islámicos, con la poesía y el arte. Aquí se advierte una evolución aunque no ha perdido sus concepciones estéticas. *Desplegable de Gonzalo Anes en color.*

GALERÍA DACAL. *Pilar de la Fuente.*

Ejemplo claro de una vocación puesta al servicio de la fe. Sus temas son temas del Evangelio, de la vida de Cristo. Nace en Ceuta y comienza a trabajar a finales de los sesenta exponiendo en Sevilla, Madrid y Barcelona entre otras.

GALERÍA DUAYER. *Miguel J. Ciscar Cubels.*

Miguel Ciscar nace en Alcoy en 1947. Su obra esencialmente figurativa se apoya y se asienta en el dibujo para conseguir un equilibrio entre la composición y el color. La exposición demuestra una técnica ya depurada en sus obras recientes y además denota una constante búsqueda de experiencias nuevas con materiales nuevos.

GALERÍA EGAM. *Gia Edzveradge.*

Pintor georgiano que tras una breve estancia en Moscú pinta en Madrid. Se trata de un representante de la última vanguardia soviética. La muestra recoge obra tanto en papel, en donde juega con la mancha, el dibujo y el collage, como el óleo donde prefiere las superficies blancas marcadas con huellas de los dedos o del pincel.

GALERÍA EGAM. *Luis Feito.*

La galería Egam ha reunido obra de Luis Feito, con la peculiaridad de que se trata de una muestra de trabajos realizados en el período 1955 y 1956. Coincide la exposición con otra en la Galería Bat, además de la Feria de ARCO, a la que Feito también ha acudido.

GALERÍA EGAM. *Feito.*

Recoge aquí la Galería Egam obra de Feito perteneciente al período de sus primeros "Grafismos constructivos" de los años 54–56 que expresó por primera vez en "Bus-

cholz" de Madrid y en "Arnaud" de París. En su obra ya es habitual la lucha interna existencial del artista que queda reflejada en esas rupturas de colorido estallando en la oscuridad más profunda. Las tensiones que provocan ese contraste de colores, materiales y fuerzas desgarradas es el espejo de un ánimo y una actitud íntima que se ha mantenido como una constante a lo largo de toda su obra.

GALERÍA EGAM. *Alfonso Gortazar.*

Es la obra de este pintor un torrente de luz de esa tierra vasca de la que procede, sus figuras descansan en valles y parajes en donde el azul y el verde son la fresca nota predominante. "En él hay quizá cierto toque de ingenuidad y algo de primitivismo" Carmen Rocamora.

GALERÍA EGAM. *Michele Barbé.*

En la obra de esta artista guineana no puede negarse su influencia de los aires africanos. Cuando viene a Madrid estudia en los Talleres de Arte con José Guerrero, maestro del color y con Pablo Palazuelo que le da algunos toques de racionalidad. Así el resultado es singular moviéndose entre el color y la geometría.

GALERÍA EL COLECCIONISTA. *Celis/90.*

La exposición ofrece una muestra de la obra del pintor cántabro residente en Madrid, que abarca lo realizado desde 1986 a 1990. Se trata de obras de medio tamaño en las que se decanta definitivamente por los paisajes marinos en donde demuestra un claro dominio de la gama de los fríos para transmitir todo tipo de sensaciones, a lo que se une la fuerza de una pincelada enérgica y libre. *Cat. en color por Francisco de Gracia y Arturo del Villar.*

GALERÍA ELBA BENITEZ. *Aureli Ruiz.*

Este artista nacido en Reus en 1959 debe clasificarse dentro de un estilo "neoconceptual". El material tiene un papel relevante en sus esculturas, con sus múltiples posibilidades físicas. También es de destacar la búsqueda de texturas, la densidad, la capacidad para reflejar o para absorber la luz...etc.

GALERÍA EMILIO NAVARRO. *Sara Rosemberg.*

Artista argentina que vive en Madrid desde 1981. La exposición recoge obra de carácter muy distinto. En sus composiciones hay un gran interés por la luz y el efecto que producen las proyecciones a oscuras sobre objetos de la vida cotidiana, un almohadón, un espejo. Parte importante en sus creaciones tienen las inscripciones alusivas o explicativas. *Cat. en color sin encuadernar con poema de Leopoldo Castilla ("Campo de prueba").*

GALERÍA ESPALTER. *Colectiva.*

La galería Espalter ha conseguido aquí un encuentro entre generaciones en donde muestra la figuración de nuestra pintura en la segunda mitad del siglo. Están presentes

los expresivos retratos de Vázquez Díaz, y la fuerza original del académico Alvaro Delgado. Los paisajes de Beulas, junto con la obra de Francisco Arjona. También están presentes Guijarro, Martínez Díaz, A. Ubeda, J. Carralero, Juan Alcalde y M. Algora, junto a un enorme etcétera de gran calidad.

GALERÍA ESTAMPA. *Juan Bordes.*

Juan Bordes nos muestra en esta exposición un conjunto de piezas escultóricas para las que elige las calidades del bronce o el hierro, o la conjunción de ambos. Parte importante de la obra está dedicada a lo que él ha llamado "Cabezas españolas", título genérico de la exposición. Con títulos como "Oradores" o "Magdalenas" entre otros, nos muestra como él mismo dice en el catálogo las esculturas de la gente anónima, "las esculturas que harían los que no saben construirlas y cogen el metro o el autobús". *Cat. en color. Con texto del artista.*

GALERÍA ESTAMPA. *Mc. Kenna.*

Stephen Mc. Kenna nace en Londres en 1939 y en su obra se entroncan los orígenes de la tradición anglosajona con el universo clásico mediterráneo adoptado en su estancia en Roma. Sus dibujos tocan la religión, la mitología, las costumbres y lo cotidiano. El empleo del lápiz, el grafito o la acuarela es exacto y minucioso y los temas que nos presenta en su exposición son la figura, el estudio arquitectónico o el paisaje.

GALERÍA ESTIARTE. *Sonia Delaunay. Obra gráfica.*

Pintora ucraniana nacida en 1885. Se sintió siempre atraída por los problemas gráficos que presentan los naipes y ya en 1938 realiza un conjunto de bocetos para una baraja. Aquí aplica los principios de "contrastes simultáneos" que son la base de su obra. Las figuras se construyen a partir de cuatro colores básicos: amarillo, azul, rojo y verde además del negro/gris. Demuestra un enorme sentido del dinamismo cromático y gran facilidad a la hora de dar un sentido renovado a las formas del objeto cotidiano.

GALERÍA FAUNA'S. *Luis Pinto Coelho.*

En el carácter de Pinto Coelho se han condensado dos facetas: la portuguesa por nacimiento y la hispánica por elección. En su pintura nos plasma su angustia expresándose a través de una ejecución brillante de enorme energía. Sin embargo podemos observar también cómo en cierta medida, en su obra se deja sentir cierta influencia de la rudeza y austeridad de las tierras castellanas.

GALERÍA FAUNA'S. *María José García de la Chica.*

Los cuadros de esta madrileña nacida en 1960 se pueblan de mar, de aire, de amarillos brillantes, de oro, de sal, de bruma y de brisa marina. Su forma de pintar va del óleo más empastado al más diluido trabajado de forma arrebatada o concienzudamente según se lo pida su imaginación pero el resultado es de una singular belleza y de enorme frescura.

GALERÍA FÚCARES. *Pedro G. Romero.*

Nace en Aracena (Huelva) en 1964. La exposición recoge obras en las que juega con los montajes fotográficos que utiliza como base y de forma muy variada; suelen ser autorretratos. A ello se suma el collage y la técnica mixta utilizada con gran libertad.

GALERÍA FÚCARES. *Simeón Saiz Ruiz.*

Este artista nace en Cuenca en 1956. Esta exposición que lleva el nombre de "Masculino–Femenino", ha sido dividida en cuatro partes, el primero "sombras" estaba compuesto por veinte obras de gran formato. Después "Esculturas" constituyó un viaje entre símbolos masculinos y femeninos. Ahora asistimos a la tercera parte que ha denominado "Fotografías: Vida privada/vida pública" complicándose el proceso anterior y combinando las relaciones hombre, mujer, hombre–mujer, hombre–hombre, mujer–mujer.

GALERÍA FÚCARES. *Ignacio Tovar.*

Ignacio Tovar (Castilleja de la Cuesta, Sevilla 1947) siente la necesidad de investigar una técnica nueva y consigue ahora hallar una solución al problema: representa los objetos mediante su propia huella o como la sombra que se produce al envolverlos y esconder los detalles de su anatomía. También en los dibujos de Tovar se advierte un exquisito y sutil tratamiento del carbón y del grafito.

GALERÍA GAUDÍ. *Francisco Calabuig.*

Se trata de un conjunto de obras en óleo sobre lienzo de medio formato del pintor valenciano nacido en 1946. Se interesa principalmente por los efectos de la luz en los paisajes en donde da muestras de un claro impresionismo. *Cat. en color con crítica de prensa.*

GAUDÍ. *Luis Amer.*

Luis Amer nace en Barcelona en 1943. Su obra es un diálogo entre el paisaje, la arquitectura popular, el hombre, que consigue amalgamar con la luz el color y el aire que emana de todas sus obras. Le interesan los horizontes amplios, las vistas desde fuera, no se inmiscuye, más bien parece que observa como espectador, cómo se ha detenido el tiempo en un pueblo, una aldea, mimetizado con su atmósfera.

GAUDÍ. *Resino.*

Se muestra en esta exposición una parte de la obra de este pintor nacido en Badajoz en 1950 en donde se respira la brisa y el aire, en donde el tiempo se refleja en el paisaje dejando ver expresiva y poéticamente cómo la naturaleza se transforma.

GAUDÍ. *Carmen Domínguez.*

Esta gallega de Pontevedra pone en sus pinturas mágicas algo de los peregrinos y las meigas de su tierra natal sin rechazar su origen siendo seria y lúdica a la vez. Su estilo se mantiene dentro de la abstracción.

GALERÍA INGRES. *Pastor Calpena.*

Es este uno de los artistas con mayor brío. En sus obras está presente la claridad mediterránea de la luz de Aspe, su ciudad natal en la provincia de Alicante. Esa luz que vive dentro de él se apoya en la disciplina que supo aprender de la academia pero que le permite a la vez salirse del dogma y actuar con libertad.

GALERÍA JOAN GUAITA. *Bob Watts.*

Representante del arte pop y componente del Grupo Fluxus, es una figura destacada del arte experimental de los sesenta. Nos ofrece el clima del arte de estos años desde una postura radical. Esta muestra constituye los primeros quince impresos del último trabajo de Bob Watts (1923–1987), "Flux Med".

GALERÍA JORGE ALBERO. *Vicenc Viaplana.*

Esta es su primera exposición madrileña que resume, por así decirlo, el proceso de su trabajo: buena factura, minuciosa preparación, cuidadas superficies, a veces grumosas, llenas de tensión, donde el color aparece en todas sus posibles gamas, desde el crema hasta los tierras más oscuros. Se encuentra a igual distancia de la abstracción que de lo figurativo.

GALERÍA JORGE ALBERO. *David Storey.*

Es esta la primera exposición individual en Madrid del pintor David Storey (Whisconsin, 1948). Son en su mayoría obras de medio formato, realizadas en 1989, aunque hay alguna anterior. Reúne sobre todo pintura al óleo sobre lienzo, pero hay alguna representación de dibujos en carbón sobre papel. Se advierte una preferencia clara por las formas geométricas de volúmenes sencillos que nos acercan al cubismo. *Cat. en color con documentación muy completa del artista.*

GALERÍA JORGE KREISLER. *Fernando Sáez.*

Fernando Sáez nace en Laredo (Cantabria) en 1921. La muestra recoge sobre todo obras recientes, de 1989, en las que utiliza el óleo unas veces sobre tela y otras sobre tabla. A lo largo de su obra ya se han advertido las referencias a la Pinturas Negras de Goya y en la recopilación actual continuamos viendo esta afinidad no únicamente en el título. *Cat. en color y b/n con texto de Juan Manuel Bonet. Documentación muy completa.*

JORGE KREISLER. *Cruz Hernández.*

Reúne la exposición piezas en donde se advierte una clara preferencia por la técnica mixta. Son obras recientes que nos hablan de los últimos logros y los últimos obstáculos con que se encuentra el autor. Vemos cómo por ejemplo en el cuadro que lleva como título "Jardín Rojo" se decanta por la pintura muy diluida, a veces a modo de veladura, que es utilizada con toda libertad, prescindiendo del dibujo y de los cánones establecidos en favor de la espontaneidad o más bien de la visceralidad que viene apoyada por los colores intensos desgarrados.

GALERÍA KREISLER. *Ignacio Barcia.*

Ignacio Barcia nace en Madrid en 1960 y su actitud denota toda una apertura a las posibilidades de los nuevos materiales. En su obra se observa que la luz va buscando un clima que evoque misterio. Con ella se prova el descubrimiento, las posibilidades mágicas del arte. Según M. Fdez.–Cid este artista es proclive a defender opciones posmodernas. Lo suyo es un intento de señalar el espacio en el que se produce el misterio. *Cat. a color de A. Valle Garagorri y del propio artista.*

JORGE KREISLER. *Paco Fernández.*

La pintura de este artista nos plantea recuerdos de Rothko, Esteban Vicente, Guerrero, Torres García, o Sicilia. Su arte es de un expresionismo de tintes oscuros y fríos de sobriedad nórdica que se traduce pero también pasa sorprendiéndonos de repente a una pintura vivaz, rica en colorido de intensidades verdes, rojas y amarillas. Este artista también ha tocado el campo de la escultura. *Cat. a color Juan Manuel Bonet.*

JORGE KREISLER. *Fernando Bermejo.*

Este artista de Madrid nacido en 1949 presenta ahora en su obra de la galería Jorge Kreisler un juego de materias intentando poner en relación elementos contrarios. Sus soportes van desde la madera al corcho y sus representaciones desde las marinas a figuraciones florales moviéndose siempre fuera de la abstracción y accediendo a un mundo con cierto aspecto de ensueño.

JUAN GRIS. *Mel.La. Pinturas.*

El pintor nace en Mahón (Menorca) en 1963. Se recogen aquí un conjunto de obras de 1989 en donde se decanta por la técnica mixta sobre tela. Utiliza sin dificultad los contrastes del negro y blanco o crema manchado con rayas, jugando a la vez con las texturas mate enfrentadas al brillo del negro liso. *Desplegable en color.*

JUAN GRIS. *Francisco Peinado.*

Nacido en Málaga en 1941 se integra en lo que se ha venido denominando "realismo mágico", figuración libre en la que hallaron cobijo artistas como los seguidores de Bacon o próximos al surrealismo. El, sin embargo reivindica cierto "magicismo", nunca el surrealismo. Tiene a veces toques de "naif" precisamente por la búsqueda de la magia. En esta exposición se atreve con composiciones prácticamente imposibles. Es inevitable destacar la calidad de su pintura que como dice Fernández–Cid busca en la técnica nuevas dificultades, conjugándose en él la pincelada corta, recta y muy macada, que utiliza para sumergirse en un mundo interior, emotivo y sensual.

JUAN GRIS. *María Girona.*

La pintura de María Girona se desarrolla en un estadio silencioso y quieto del alma. Su presencia es liviana, etérea, silenciosa y recogida. El silencio y la humildad es su pos-

tura, junto con el olvido de toda urgencia, y el ensimismamiento. *Cat. a color de Antoni Martí.*

JUANA DE AIZPURU. *Jordi Colomer.*

Artista barcelonés nacido en 1962. Titula su exposición "Pensées, self–pensées y demi–pensées" y en ella reúne obra reciente, de 1989, en donde se advierte una gran libertad de técnica. Utiliza desde las revistas como soporte, con las que hace series de varias piezas en las que juega con el collage y la técnica mixta, pasando por la madera, el plomo y el mármol de sus esculturas, hasta el cristal o los materiales neumáticos. *Cat. en color de Manuel Clot.*

JUANA AIZPURU. *Franz West.*

Muestra en la que aparecen gran parte de los factores con que cuenta el arte conceptual aunque prescinde de valores físicos tradicionalmente ligados a esta corriente artística. Sus obras son el vínculo con la realidad de un desarrollo mental, siendo amplio el repertorio de ideas pero no los signos. El artista consigue mantenerse en cierta medida independiente de los estilos pero cuenta con factores vinculantes a ellos al menos puntualmente.

JUANA AIZPURU. *Jörg Immendorf*

Este artista nacido en Blekede en 1945 encauza una enorme carga emotiva que se verá reflejada en toda su obra. Se advierte en ella la pugna con el mundo del que procede, ante el que toma a menudo una actitud crítica. Su arte está absolutamente plagado de signos y símbolos que se repiten de forma obsesiva y que demuestran cómo el arte es, en su caso más que nunca, utilizado como terapia.

JUANA MORDÓ. *Evaristo Bellotti.*

Nace en Algeciras en 1955. La exposición constituye un interesante intento de ahondar en lo que ha sido la preocupación de otros artistas y pensadores españoles, viéndose a sí mismos identificados con la historia y los problemas de su país, ya sea Ganivet, Unamuno u Ortega. Así se indica en el texto de E.M. Cioran que figura en el catálogo. Para el artista es su país el tema de sus ensayos de sus creaciones y de sus reflexiones. *Cat. en color con textos de E.M. Cioram y E. Bellotti.*

JUAN MORDÓ. *Cecile Bart.*

Son formas, planos, superficies colocadas de forma que la luz modele, esculpa y cree espacios y volúmenes. Las pinturas/pantallas de Bart, según Besson, son pinturas que incluyen paisajes pero son también circulación de la mirada, ritmo del vacío entre las cosas, creación de espacio. Este artista nacido en Dijon en 1958 vive y trabaja en Marsannay y París.

JUANA MORDÓ. *Jorge Girbau.*

Este soldador del hierro nacido en Oviedo en 1958 construye con cada escultura una "arquitectura interior" creando espacios dentro de los espacios. Su arte se sitúa en un punto entre lo objetivo y lo subjetivo, buscando relacionar distintos tiempos. Ha ganado varios premios y ha sido becado. Participa en Arco de la mano de Juana Mordó.

JUANA MORDÓ. *Erwin Bechtold.*

E. Bechtold nace en Colonia en 1925 pero es un alemán afincado en Ibiza. En 1950 marcha a París como alumno de Fernand Leger y más tarde en España tomará contacto con el grupo Dau al Set y El Paso. Se le ha calificado de estratega del espacio, que ordena y planifica de forma que parece casual.

KREISLER. *Anoro.*

Los óleos sobre tela de Anoro rebosan vida. Los colores vivos, valientes, acompañados de una pincelada enérgica nos están hablando de una fuerza creadora visceral y casi desenfrenada. Su trabajo tiene algo de expresionista con referencias de "fauve". *Cat. en color de Francisco Casavella.*

KREISLER. *Camacho.*

Fernando González Camacho, jerezano nacido en 1925 nos ofrece aquí un conjunto de objetos cotidianos realizados a modo de bodegón en el más puro estilo tradicional. En él se conjugan todos los elementos técnicos unidos a la pintura: los focos de luz, la filigrana del dibujo, y la búsqueda minuciosa de texturas que cobran un indudable protagonismo al verse introducidas en esos fondos opacos que se mantienen neutros para no competir.

KREISLER. *Casañé Puig.*

Se presentan en la muestra una serie de obras de gran colorido y soltura de pincelada, enormemente vitalista y con un gran sentido de la luz y de los ambientes. Los paisajes, absolutamente impresionistas, respiran, viven e invitan al paseo y la observación de la naturaleza, a dejarnos envolver por sus aromas y su tibieza. *Cat. a color de J. Llops con comentarios de Camilo José Cela.*

KREISLER. *Alfonso. Esculturas.*

La muestra presenta un conjunto de bronces en donde el desnudo, cobra una enorme expresividad, transmitida por la suavidad de líneas, el pulimento del metal y el movimiento de las figuras. En sus cuerpos se pone de manifiesto la vida, el cambio constante. *Cat. a color por Román de la Calle de la Universidad Literaria de Valencia y Juan Angel Blasco Carrascosa, crítico de arte.*

KREISLER. *Arriaga.*

La muestra nos presenta la obra de este artista nacido en Tenerife en 1922. Es miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, Málaga y también de la Royal So-

ciety Of Marine Artists de Londres. Se reúne aquí cierto número de obras dentro de su tema habitual: el mar, en donde vuelve a poner de manifiesto su sensibilidad y su dominio de la técnica de la luz y del color. *Cat. a color con comentarios de A. M. Campoy, Dorothy Hall, Peter Forster, Jorge Raygada C., Conchita de Kindelan, Mario Antolín.*

KREISLER. *Sansó.*

Se presenta en esta exposición la obra paisajística de un pintor catalán nacido en 1929 que ha ido adquiriendo rasgos particulares a medida que ha ido viviendo en distintos países (Madrid, Nueva York, Roma, París, Barcelona y Filipinas). Sus paisajes tienen algo de mágico, con sus tierras y vegetaciones fantasmales, archipiélagos del Mar de China y arrecifes coralinos del Pacífico. *Cat. a color de A. M. Campoy y otros.*

LA KABALA. *García Ochoa.*

Esta es una muestra de cinco obras de gran formato, representativas de lo que configurará una exposición de una veintena de cuadros del artista que viajará a Nueva York. Vemos en esta representación el colorido ya característico del pintor, con claras referencias, como ya se ha indicado en otras ocasiones a los "fauve" franceses, en donde encuentra un camino ideal de expresión de su temperamento.

LA KABALA. *Felix Llorente.*

Este joven artista abandona la arquitectura y opta por la escultura y la pintura con un sentido absolutamente vanguardista, rompiendo moldes. Para él siguiendo el pensamiento de Julio González, lo más importante son los huecos y las sombras. Los materiales con los que se siente más a gusto son la témpera, la técnica mixta y los acrílicos y en su faceta escultórica trabaja preferentemente el hierro con gran sentido de la geometría.

LA KABALA. *Felix Llorente.*

Artista madrileño joven nacido en 1952. Se trata de su primera exposición de pintura pues viene del mundo de la arquitectura. Nos muestra desde sus primeras témperas sobre tablex referenciando lugares geográficos en abstracción hasta las construcciones posteriores, en donde aparecen maderas pintadas y ensambladas. *Catálogo con palabras introductorias de Isabel Eberhardt.*

LA KABALA. *Carlos Vidal.*

Este pintor de México nacido en 1957 descubre en Madrid la "marea urbana" que enciende con colores rojos y amarillos apasionados. Con su experiencia mexicana, al llegar a Madrid actúa como crisol de dos culturas bien diferenciadas. Su pintura se erige en crónica del Madrid cronista y castizo.

GALERÍA LA KABALA. *Tolo Seguí.*

Este pintor nace en Palma de Mallorca en 96 y centra su obra en la materia y en las combinaciones tonales. Tolo se dio a conocer en ARCO y ya allí se intuía su interés

por el análisis a través de una forma muy singular de combinar los colores y los conceptos.

GALERÍA LA MAQUINA ESPAÑOLA. *Barbara Ess.*

Barbara Ess (Brooklyn, N. Y. 1948) toma la fotografía no como un medio para representar la realidad sino como un auténtico artificio que le permite ensayar con la propia realidad. En sus manos la fotografía se convierte en manualidad elemental y ella en investigadora. Las identificaciones con el mundo no desaparecen del todo pero sí se da rienda suelta a la imaginación.

GALERÍA MAR ESTRADA. *Sigfrido Martín Begué.*

Esta exposición de Martín Begué que lleva como título genérico "Máquinas" está constituida por obras de los años 1988 y 89, en las que se respira un cierto aire de representación o de escena, como se indica en el catálogo. Esta representación fría y controlada del mundo que nos sumerge en el vértigo, convierte el lenguaje en alegoría. *Cat. en color de Francisco Jarauta y Francisco Rivas.*

GALERÍA MAR ESTRADA. *Walter Dahn y Dieter Fuchs.*

Estos dos artistas comparten el estudio en Colonia y su obra se ha desarrollado de forma individual aunque a veces han colaborado. En la exposición se presentan fotografías de Dahn y pinturas de Fuchs. En las colaboraciones se produce el cruce de ambas posturas y su intención común es "la sombra de lo social desde la poesía y las relaciones de sus argumentos con la razón".

GALERÍA MARISA ALMAZAN. *Carmen Charro.*

En la pintura de esta artista intervienen la materia, la sensibilidad, la descripción de un concepto y la emoción. Se decanta por el paisaje en el que introduce figuras que se mueven.

GALERÍA MARISA ALMAZAN. *Aparicio.*

Francisco Aparicio Sánchez nace en Yepes, Toledo en 1936. En su escultura se advierte que sabe dibujar y que lo hace antes de ponerse a modelar. Conoce los procedimientos y no deja lugar a la improvisación.

GALERÍA MAYTE MUÑOZ. *José Picó.*

En esta exposición de José Picó se pueden admirar óleos y dibujos de diferentes etapas. En ellos se respiran aires del pasado, algunos con aire goyesco en los que se acerca a la abstracción sin llegar a perder los lazos con lo figurativo.

GALERÍA MORIARTY. *Ceesepe.*

Se trata de un conjunto de pinturas que junto a tres series "La última cena", "Apóstolas" y "Chambers suite", revelan la naturaleza de pintor hasta ahora encubierta por la

del ilustrador que ya conocíamos. Convierte despreocupadamente cualquier tema en ironía, desmitificándolo.

GALERÍA MORIARTY. *Ana Navarrete.*

Artista valenciana nacida en 1965. La exposición recoge obras de muy variado carácter y técnicas. En todas ellas se vislumbran claras referencias implícitas y explícitas a artistas del pasado de la tradición flamenca. Se muestra totalmente libre, huyendo de toda norma que limite su campo de expresión, haciendo de la instalación, el montaje o el ambiente, parte del propio proceso creativo. *Cat. en color de Manuel Clot.*

MORIARTY. *Javier Utray.*

En su obra Javier Utray demuestra ante todo la búsqueda de una estética concreta que puede sustituir totalmente a la búsqueda de sentido. Con sus colores y equilibrio de masas crea arquitecturas que por su tratamiento se acerca bastante a la serigrafía. José Manuel Costa ha dicho que con Utray quizá tendría sentido hablar de psicodelia moderna y conceptual.

GALERÍA OLIVA ARAUNA. *Marión Thieme.*

Nacida en Zeppelinheim, RFA, 1959. Es ésta su primera exposición individual en la que conjuga lo pictórico con la escultura entrelazando ambos campos de tal forma que se hacen difícilmente separables. Recorre todos los campos en cuestión de técnicas y materias desde la madera al metacrilato. Se puede descubrir cierto parentesco de su obra con la naturaleza, pero siempre dentro de una interpretación conceptual.

OLIVA ARAUNA. *Fernando Sinaga.*

Fernando Sinaga (Zaragoza 1951) que hasta ahora se ha mantenido interesado en relacionar la obra con el espacio ha dado un cambio radical y desconcertante. Sin embargo ha sabido conservar la coherencia, las contraposiciones que antes eran a menudo el centro de su interés, se mantienen pero menos descaradamente, más sutiles. Se ha reducido el tamaño y se han agrupado todas ellas en un mismo espacio que se abarca con un golpe de vista.

GALERÍA OLIVA ARAUNA. *Luisa Fernández.*

Se trata de una joven artista leonesa nacida en 1955 que maneja un material muy simple, maderas sencillas, policromadas o naturales consiguiendo unos efectos muy atractivos. Hay que añadir a las propias piezas la importancia con que han sido organizadas en la sala. La muestra se exhibe bajo el título de "carpintería prodigiosa".

OLIVA ARAUNA. *María Luisa Fernández.*

La escultura de esta artista nacida en Villarejo de Orbigo, León en 1955 supone uno de los pilares más ejemplares de nuestra escultura contemporánea. Se investiga la estruc-

tura, la materia y el color para conseguir esos efectos de tridimensionalidad que juegan con la ilusión. En cuanto a la línea sigue predominando en su obra la pureza, la austeridad pero sin embargo ha evolucionado hacia un barroquismo mayor en los revestimientos.

GALERÍA OLIVA ARAUNA. *Paulo Feliciano.*

Este artista portugués nacido en 1963 ha creado un estilo muy independiente apelando a los conceptos pero llamando a cada cosa por su nombre. Dirige con sus piezas la mirada y organiza en sus instalaciones una circulación de la vista totalmente premeditada. En muchos aspectos se encuentra dentro del neoconceptualismo pero alterna a veces esta faceta con la agresividad y el temperamento.

GALERÍA PEIRONCELY. Luis Orihuela.

Configuran la exposición una recopilación de obras en su mayoría paisajísticas en donde se pueden diferenciar dos tendencias: una más expresionista de gran fuerza descriptiva, en tonos atrevidos tanto en las gamas cálidas como en las frías (nocturnos), y otra más realista, que aparece representada por las composiciones dedicadas a los olivares.

GALERÍA RAFAEL COLOMER. *Mitsuo Miura.*

Todo el mundo oriental se refleja en unos paisajes que reproducen o mejor sintetizan el universo en una naturaleza primera. Para conseguirlo se vale del color, utilizado con gran finura en todas sus gamas. Esta delicadeza nos acerca a un misticismo y una espiritualidad muy característica de la sensibilidad unida al pensamiento filosófico oriental.

GALERÍA RAFAEL COLOMER. *Miguel Cano.*

Su manera de hacer es el producto de un camino coherente y honesto, un recorrido riguroso ajeno a las modas no siempre fácil de mantener. Su capacidad por sentir y representar la luz es lo primero que sorprende de sus cuadros, llenos de silencio y serenidad. El resultado está dentro de lo que se ha venido llamando hiperrealismo, en donde recrea ambientes urbanos envueltos en una atmósfera poética y melancólica. *Desplegable de Rafael Colomer.*

GALERÍA RAFAEL COLOMER. *Alberto Labad.*

Alberto Labad nace en Bilbao en 1940. Trabajó al principio como creativo publicitario y empieza a desarrollar su actividad artística recién terminada su carrera de Ciencias Químicas. Su forma de hacer es científica apoyándose en la geometría como soporte de sus figuras.

GALERÍA RAYUELA. *Colectiva: "Proyecto para una colección".*

En verdad la exposición hace honor al título. Se trata de una muestra que bien podría ser el inicio de una colección pues están presentes algunos de nuestros artistas más des-

tacados: Barceló, Blanchard, Bores, Clavé, de la Serna, O. Domínguez, Feito, Millares, Miró, Rivera, Saura, Sicilia y Tàpies.

RAYUELA. *Jaume Ribas.*

Jaume Ribas (Granollers 1944) forma parte desde hace diez años de la tradición pictórica catalana con una concepción particular del arte que él desarrolla, alejado de las imposiciones de la moda. Su gama de colores es rica y sus figuras están basadas en el dibujo. En la muestra actual se incluyen junto a obras de pequeño formato una serie de ocho lienzos llamada "Espai/Geometria" relacionadas entre sí de forma original.

GALERÍA SAMMER. *Roberto Martín.*

Este pintor es uno de los valores más sólidos del arte vasco actual. Con la técnica mixta trabajando en papeles, cuadros o telas y "Egipto como excusa" ha producido una obra con una clara vertiente emocional, arriesgada pero con rigor.

GALERÍA SAMMER. *Ortega Ibarra.*

En la obra que presenta aquí Héctor Ortega Ibarra (1950) están las emociones pero también el equilibrio. Se trata de una obra realizada desde la mente, experimentando, siguiendo un proceso creativo que se apoya en una base técnica. Se presentan 25 pinturas al óleo sobre lienzo.

GALERÍA SAPHIRA. *Colectiva.*

Se han reunido en esta galería artistas representantes todos ellos del realismo. Figuran entre ellos: José Hernández, Matías Quetglás, José Viera, José Manuel Ballester, Roberto González, F. Rodrigo, Alfonso Galván, Brinkmann, Moulii y Peña.

GALERÍA SARGADELOS. *Carlos Silvar.*

Este artista nace en El Ferrol y tras realizar estudios de Decoración y Bellas Artes trabaja como ilustrador para diversas editoriales. Su obra está dentro del más puro costumbrismo abarcando tanto el ámbito rural como el urbano de su tierra natal.

GALERÍA SEIQUER. *"Evolución y continuidad del Realismo".*

Cuenta con representantes de la pintura realista del periodo que va desde 1971 a 1990. Entre ellos se encuentran Roberto González, Félix de la Concha, Angel Busca, Fernando Rodrigo y Teresa López Vázquez, entre otros. Al contemplar estas "realidades", como dice Mª Josefa Martínez Seiquer, recuperadas y enriquecidas tras una dilatada elaboración, llegamos a la conclusión de que es equivocado proscribir el realismo. *Cat. en color con comentario de Mª Josefa Martínez Seiquer.*

GALERÍA SEIQUER. *García Revuelta.*

La obra que expone la galería Seiquer ahora se desarrolla dentro de un marco de geometrismo futurista y se mueve en el ámbito del color negro al gris. En las geometrías

de los edificios se ahoga todo sentimiento, solo hay soledad, silencio, la figura humana ha desaparecido, para dar paso a la ciudad formada por maquetas constructivistas.

GALERÍA SERRANO. *Salas Pellicer.*

Este artista no quiere hacer un retrato de la realidad, no quiere interpretarla, su pretensión es reinventarla. La luz y su vivo cromatismo de colores puros configuran junto a una pincelada suelta, a tramos, un paisajismo muy característico de naturaleza en pleno esplendor, dentro de una tendencia claramente neoimpresionista. *Cat. de Angel Marsa.*

GALERÍA SOLEDAD LORENZO. *James Brown.*

Una exposición valiente y original. Se nos propone en la muestra un arte basado en la unidad del tiempo y del espacio, en donde el cambio es el factor más esencial. En esta obra se abarca todas las formas del arte nuevo, el color, el sonido, el movimiento, englobando lo más elemental: la propia realidad humana del artista.

GALERÍA SOLEDAD LORENZO. *Miquel Barceló.*

Miquel Barceló, reúne aquí sus diez últimas obras, fruto de un viaje por tierras africanas. Sus cuadros deshabitados, desérticos nos hablan de una nueva etapa del pintor mallorquín. En todos ellos persiste en la búsqueda de calidades y texturas nuevas decantándose por la gama cromática de los cremas, amarillos pálidos o blancos manchados creando superficies en donde irrumpen manchas dispersas de color, ya sea en forma de insectos o pequeños cuerpos estelares que forman parte de una galaxia. *Cat.*

GALERÍA SOKOA. *Isabel Guerra.*

La galería Sokoa abre su exposición con el aviso de "todo vendido". Sus obras están todas sumergidas en una luz contrastada que resalta el claroscuro, dentro de tonalidades ocres, doradas y pardas. La atmósfera que se respira nos acerca como la propia autora ha dicho, a la Belleza, a la grandeza del Creador. Vemos una forma más de misticismo, esta vez hecha pintura. *Cat. en color con texto de la artista.*

SOKOA. *Joan Martí.*

Autor preferentemente colorista, inspirado por la luz y la mujer. Sus óleos y pasteles están inundados de una atmósfera muy de la tradición mediterránea, con luminosidad en donde se recortan intensamente sus figuras. Insiste en la elección de paisajes de jardín, frescos, con aroma, en donde siempre la primavera es la gran protagonista, y en donde se puede ver de vez en cuando una nota deudora de un Rusignol o un Fortuny.

GALERÍA THEO. *Tapies. Aguafuertes.*

Se presentan once aguafuertes de gran formato realizados en 1988, entre los que figuran las series ya conocidas "Triptic", "Gran Cercle" y "Esgrafiat" entre otras. En estos

aguafuertes se representan muchos de los signos habituales del artista aunque carecen de esa materialidad característica de sus obras en técnica mixta, en la que Tapies se encuentra a sus anchas.

GALERÍA THEO. *Escuela de París.*

Se recogen en esta muestra obras de un conjunto de pintores que hace medio siglo se reunieron en París movidos por un interés común pero que a pesar de ello conservaban su marca de origen. Se trata de Beaudin, Blanchard, Bores, Clavé, Dalí, Julio González, Juan Gris, Manolo Hugué, Leger, Picasso, Tanguy o Viñes entre otros.

THEO/THEOSPACIO/ESTUDIO THEO. *Soto.*

Las tres sedes de la Galería Theo de Madrid ofrecen este mes una interesante propuesta en la que se nos permite hacer un recorrido por las distintas facetas de la obra de Soto. En Theospacio se exhibe bajo el título de "Instalación" una serie de obras de gran formato. La obra reciente queda a cargo de la Galería Theo en su sede de Marqués de la Ensenada y Estudio Theo nos invita a dar un paseo por la faceta de grabador del artista. *Desplegable a color.*

GALERÍA TÓRCULO. *"X Aniversario: III Pasión/Expresión".*

Se trata de una recopilación de obra gráfica, en la que destacan xilografías, litografías y grabados de Antonio Zarco, Eduardo Arranz–Bravo, Luis García Ochoa y Bonifacio Alonso, entre otros. La mayoría de ellas son obras bastante recientes.

TORCULO. *Colectiva.*

Se reúnen aquí bajo el título de "Geometría/Construcción" un buen número de obras cuya exposición continúa conmemorando según viene haciendo Tórculo desde Enero, su X Aniversario en una Antológica en etapas. Los artistas: Eusebio Sempere, Amadeo Gabino, Echauz, Cruz Novillo, Bonati Jesús Núñez, Soria, Seguí, Ceferino Moreno, Luis de Horna y Mª Asunción Raventós.

TORCULO. *Arranz–Bravo.*

Se expone en Tórculo obra reciente sobre papel, de 1989 y 90. Son generalmente dibujos a lápiz en pequeño formato aunque también encontramos pintura y acuarela. Con la exposición se presenta el libro de Luis Permanyer "Arranz Bravo", editado en Barcelona en 1989 por Ambit de Dibuix. *Desplegable con fragmento de Permanyer y catálogo.*

GALERÍA 37. *Esther Pizarro y Delia García Laredo.*

Se trata de dos jóvenes artistas procedentes de la Facultad de Bellas Artes de Madrid. Delia García Laredo realiza una serie de obras enormemente poéticas, diseñando de forma intuitiva pero con gran sentimiento de la medida. Para José Manuel Pita Andrade se podría hablar de un cierto expresionismo. En cuanto a las esculturas de Esther Pizarro, se trata de piezas que corresponden a "ritos y mitos" que se apoyan en el barro, la madera, cuerdas o piedra para mostrarse en todo su ser.

GALERÍA 24. *Jóvenes artistas.*

La exposición reúne la acción y la emoción de artistas como Emilio Abades, el neoexpresionismo de Oyonarte o la diversidad de formas de Zinia Clavo, Chen Wenjl, Manuel Domingo, Lolon Malmcrona, José Manuel Morello o la escultura de Jorge Lencero.

GALERÍA 24. *Viola.*

La galería 24 ha reunido una serie de obras de este pintor apartado y olvidado durante su vida. Fue el Museo de Arte Contemporáneo el que primero puso en valor a este pintor y después la galería Juan Gris. Más tarde la Fundación Juan March le tuvo presente al organizar una exposición sobre El Paso. Y ahora aquí se vuelve a admirar la furia de sus negros, sus rojos y sus blancos en esas velocísimas pinceladas.

GALERÍA 24. Homenaje a Cela.

En la galería 24 ha tenido lugar una exposición que supone un homenaje multitudinario a Cela. Se muestran obras de las más variadas tendencias, y multitud de opciones. Entre los artistas están: Joaquín Vaquero Palacios, Cirilo Martínez Novillo, Alvaro Delgado, Rafael Canogar, Lucio Muñoz, Jorge Lencero, José Caballero, Luis García Ochoa, Beulas, Alcorlo, entre otros.

GALERÍA XEITO. *Pieter V. D. Westhuizen y Ben Avram.*

La pintura de Pieter V. D. Westhuizen (Pretoria, 1931), recoge escenas de la vida cotidiana desde una perspectiva personal y subjetiva. Su obra está inundada de tradición; la religión, las costumbres que se manifiestan clara y limpiamente. El dibujo es fundamental en su obra en donde las figuras se insertan en escenas de arquitecturas en donde se mueven con libertad. Ben Avram nace en Bombay en 1937 pero trabaja en Jerusalém. Sus paisajes se nos presentan de forma expresionista con colores encendidos. Su forma de ver la realidad tiene algo de visionario, de suprarreal, con esa tonalidad intensa del Mediterráneo. Fue discípulo de Chagall y su pintura posee esa faceta onírica en su luminosidad y colorido.

GALERÍA XEITO. *Secundino Rivera.*

Este pintor gallego elige como muchos otros el exilio marchando a Venezuela e investigando más tarde en París los artistas del Renacimiento y del Barroco. En su obra no hay interferencias de otras culturas como podría errarse de un pintor que vive en Venezuela sino que se respira en sus dibujos, sus acuarelas y sus apuntes un aire de añoranza de su tierra natal.

GALERÍA ZUCCARO. *Hidalgo.*

Este pintor que se podría situar en la línea del costumbrismo, tiene una veta claramente expresionista que queda ampliamente recogida en sus obras en las que pone un apasionamiento sin límites, tanto en las escenas cotidianas de Carnaval o Semana Santa,

como en sus marinas; el color, el ambiente, le sale de dentro con fuerza, con nervio, casi violentamente.

ZUCCARO. *Juan Clavero.*

Artista malagueño que se forma en Barcelona. Dentro de un aprendizaje de la técnica tradicional Juan Clavero se atreve con cualquier tema observando la naturaleza y captándola con instantáneas dentro de un impresionismo atrevido y directo.

GALERÍA ZUCCARO. *Carlos Puente.*

Su pintura es "delicada, armónica, perfectamente conjuntada y no dudaría en afirmar rotundamente que está trazada por la mano firme de un pintor cuajado; de un auténtico pintor". Su pintura es una pintura de ambientes, de clima, con una técnica pictórica lenta y meditada.

GAMARRA Y GARRIGUES. *Pep Durán Esteva.*

Este artista catalán, nacido en 1955, ha sufrido desde sus comienzos importantes alteraciones que se reflejan en su obra. Actualmente es más reflexivo. Una etapa más constructiva ha venido a sustituir a la anterior, desenfadada y anecdótica aunque también crítica. La escala nos habla aún de aquellos trabajos escenográficos del principio. En sus obras vemos clara herencia dadaísta pero no menos constructivista, en donde la utilización de objetos sacados de su contexto pasan a tener un significado desvinculado de su función práctica.

GAMARRA Y GARRIGUES. *Alberto Rementeria.*

Este artista nacido en Bilbao en 1953 se sumerge en un juego entre realidad y ficción partiendo de un lenguaje preestablecido en donde utiliza precisamente símbolos tradicionales para poder modificarlos y convertirlos en lo contrario. La ironía y el capricho están presentes en su obra para transformar lo tradicional en algo desenfadado y ágil, absolutamente carente de rigideces.

HELLER. *Mari Pepa Estrada.*

En la obra de Mari Pepa Estrada se aprende lo que el ingenuismo tiene de sinceridad, de verdad, de espontaneidad. Recoge con gran emotividad el colorido y la frescura de las gentes ingenuas, de un jardín, de una fiesta popular en donde nada es académico. Todo es un estallido de sincera visceralidad.

INFANTAS. *Fernando Baquero.*

Este artista nace en Aranjuez en 1930 y con esta exposición se rinde homenaje al maestro Rodrigo por su "Concierto de Aranjuez". En sus paisajes y panorámicas de su ciudad natal exhibe Baquero su soltura en el manejo del color, de la luz y de la elección de encuadres que apoyados en texturas ocres, marrones y grises junto a los rojos terrosos configuran espacios vivos y tangibles por su calidez.

INGRES. *Juan González Alacreu.*

Un nuevo eslabón en la historia de la pintura valenciana. Juan González Alacreu se decanta con pasión por las escenas costumbristas de los núcleos rurales valencianos: las marismas, los arrozales, el mar, la tierra. Su pincel es descriptivo y su técnica suelta de destellos luminosos y contraluces nos hace rememorar las pinceladas de otro valenciano, Sorolla, o escenas de la literatura de Blasco Ibáñez.

INSTITUTO FRANCES. *André Masson.*

Curiosa muestra de grabados eróticos del pintor André Masson (1896–1987). Es una de las figuras claves en la historia de la pintura erótica tan desconocida en España y que supuso uno de los exponentes del arte de vanguardia en Francia. En estos ejemplos se advierte la técnica rápida y espontánea de su dibujo al que dota de gran sensualidad.

JORGE ALBERO. *Imágenes de la Abstracción.*

Desde el 8 de Febrero se dan cita en la Galería Jorge Albero bajo el título genérico de "Imágenes de la abstracción" un grupo de artistas contemporáneos que se han decantado por la abstracción y cuya obra ha reunido Octavio Zaya. Entre ellos se encuentran pintores españoles como Sicilia, J. Uslé, V. Viaplana o Sánchez Rubio, junto a otros extranjeros menos conocidos para nosotros como Ross Bleckner, Richmond Burton, Gary Stephan o Starn Twins.

JORGE ALBERO. *M. W. Wilson.*

Las mejores palabras que pueden hablarnos de la intención de esta pintura son las del propio artista: "No quiero que la forma en que pinto mis cuadros sea excesivamente obvia. Debe haber algo de misterio. La idea de que mis cuadros puedan ser el resultado de un mero trabajo de pincelada –lo que no es cierto– carece de las dimensiones del azar, accidente y descubrimiento que yo fomento. No pretendo que a estos trabajos se les encuentre un significado sino que causen asombro". *Cat. a color por Geoffrey Young.*

JORGE ALBERO. *Gabriel.*

Esta exposición presenta un grupo de diez obras del pintor de Badalona nacido en 1954, en donde se tocan varias ideas de forma metafórica en una escultura que auna todo tipo de materiales: la madera, el metacrilato, el hierro, el acero inoxidable, el caucho, uniéndose a ellos en ocasiones las luces eléctricas. Se trata de obra reciente de los años 1989 y 90. *Cat. a color de Luis Francisco Pérez.*

JORGE JUAN. *"Pintores españoles del siglo XIX y XX".*

Bajo este título genérico se ha inaugurado en esta galería una exposición que incluye una lista de nuestros artistas más representativos de este período: Enrique Martínez–Cubells, Aureliano Beruete, Fernando Alvarez de Sotomayor, Carlos de Haes,

Abelardo Covarsi, Ricardo Baroja, José Gallegos, Emilio Sala, Roberto Domingo, Manuel García y Rodríguez, Arcadio Mas y Fondevila y José Navarro. *Desplegable a color.*

L.S. *Antonio Quintana.*

Con estos dibujos Quintana se refugia en un clasicismo que tiene algo de ateniense y algo de Art Decó. La línea es aquí protagonista de un mundo refinado y decadente a la vez que elegante. Utiliza los textos a modo de ilustración pasando a ser la pintura la poesía.

LA LONJA. CASA DEL RELOJ. *Terreros.*

Las pinturas, grabados y esculturas que presenta en esta muestra Juan M. Romero de Terreros (Madrid, 1940) comprenden una época que abarca la etapa de 1979 a 1989. En ellas se ha ido combinando materia, color, línea y punto para crear figuras, volúmenes y siluetas que perfilan colores intensos y brillantes intercalándose con blancos estridentes y negros abismales. Es quizá deudor del "pop" pero con algo muy personal.

LA MAQUINA ESPAÑOLA. *Robert Smithson.*

Robert Smithson nace en Rutherford, Nueva Jersey en 1938 y muere en 1973. Comienza trabajando dentro del minimalismo pero pronto derivará hacia campos distintos, preocupándose por la intervención de la naturaleza intentando "recrear". Su visión de la naturaleza tiene lugar a través del proceso conceptual producido por el hombre al observarla.

LEVY. *Marco del Re.*

En la obra de este artista romano nacido en 1950 se respira una poesía de paisajes metafísicos, con curvas sinuosas y luces y sombras, temperaturas tibias, que crean climas íntimos, mundos oníricos, fantasías transportadas a la propia naturaleza. Es su obra deudora en parte de la tradición italiana que va desde el más clásico renacimiento a la pintura metafísica de las vanguardias.

LEVY. *Francis Picabia.*

Se ha podido contemplar en la galería Levy una serie significativa de obras de Picabia como "Conversación", en acuarela y tinta sobre papel de 1926–28. "Fantasmas azules" en gouache sobre cartón de 1925–27. "Le Marie", en óleo sobre cartón de 1950 o "Matador" en acuarela sobre papel de 1937. Son estas entre otras una muestra de los óleos, dibujos y acuarelas del conocido pintor Picabia (1879–1953) que se han mostrado aquí y pertenecen a distintos períodos de su actividad creativa.

MACARRON. *Manuel Ortega.*

Manolo Ortega es un artista cuya concepción arquitectónica le convierte en un extraordinario muralista. Tuvo por maestro a Daniel Vázquez Díaz. En la muestra pueden ad-

mirarse una quincena de cuadros y bocetos en los que se representan las realidades humanas a partir de la geometría: cubos, cilindros y pirámides. *Cat. a color de J. Ramírez Lucas.*

MARISA ALMAZAN. *Guillermo Rodríguez Mingorance.*

Artista madrileño nacido en 1948. Buscador de formas y color progresa y supera etapa tras etapa los obstáculos de su carrera profesional. Pone especial interés en el relato, en la narrativa de sucesos cotidianos donde se deja embelesar por las gentes. El gesto de sus personajes y sus colores, así como la atmósfera de los ambientes que reflejan sus cuadros dan muestras de su gran expresividad.

MASHA PRIETO. *Ricardo Catania.*

Este artista nace en Bilbao en 1953. Quizá debido a su origen vasco demuestra un enorme interés por la austeridad y la claridad de líneas que reflejan una anterior claridad de postulados en torno a las ideas básicas de la escultura: el espacio, la forma y la materia. Con su escultura deja establecido un diálogo que el propio espectador deberá encargarse de continuar, es como una provocación para que nosotros nos planteemos el conflicto, la lucha.

MIGUEL MARCOS. *Georges Autard, Pascal Kern, Jean Luc Poivret.*

Bajo el título genérico de "Los límites del objeto" se han intentado unir los artistas franceses Georges Autard (Cannes–Alpes marítimos, 1951), Pascal Kern (París, 1952) y Jean Luc Poivret (Boyeux, 1950). Aunque es Autard quien se encuentra más alejado de ese "objeto" al que se refiere el título, cuya obra es comparable quizá a un James Brown, aunque aparece de forma aún más despojada. La obra de los otros dos artistas está en un punto menos evolucionado; ellos mantienen las referencias formales combinándolas con atmósferas evocadoras.

MIGUEL MARCOS. *Pedro Proença.*

Este artista nace en Angola en 1962. Su obra se desarrolla dentro del campo de la fantasía y del capricho. Sus bases hay que buscarlas en la contemplación de la cultura desde un análisis crítico. Sus temas son tanto la política, la botánica, la mitología, la ciencia, la literatura y el sexo. Maneja tanto el plano como la línea en un surrealismo geométrico y constructivo.

MARGA PAZ. *Ideas, Teorías e Imágenes.*

En esta exposición se ofrece un abanico de posibilidades en un intento de teorizar con el contenido de la muestra. Se combinan en esta galería los objetivos comerciales con la búsqueda de una línea teórica coherente. Las piezas que se exponen son obra de Rodney Graham (Vancouver, 1949), Hanne Darboven (Munich 1941), Lawrence Weiner (Nueva York, 1942) y Antoni Muntadas (Barcelona, 1942).

MIRART. *Lamadrid.*

Lamadrid presenta en sus obras escenas en las que la distribución de las masas y las formas apoyadas en el dibujo se incluyen en espacios que nos proponen otra nueva opción del arte figurativo, a modo de grandes bodegones. Se exponen aquí óleos y acuarelas que son como un viaje por toda la geografía española en donde se advierte el dominio constante de la técnica tanto en la utilización de las luces y sombras como en la búsqueda de texturas.

PALACIO DE CRISTAL. *30 años de escultura italiana.*

Se van a exhibir en el Palacio de Cristal dos muestras de la escultura italiana. Se trata ésta de la primera de ellas y ambas recorrerán desde el minimalismo hasta la transvanguardia y el nuovi–nuovi. La muestra recoge obras de quince creadores expresándose en materiales tan clásicos como el mármol, el bronce o la madera, o en otros más propios de la electrónica como tubos de imagen, de neón, rayos de láser... etc. Figuran entre estos artistas: Manzoni, Colombo, Del Pezzo, Mondino, Paladino, Zelli, Maraniello, Fogli, o Aldo Spoldi. *Cat. a color.*

PALACIO DE CRISTAL. *"La otra escultura. Treinta años de escultura italiana".*

Tras exponerse en Barcelona y como una variante más del reciente convenio cultural entre España e Italia, se organiza esta exposición de la escultura italiana del "povera" a la actualidad. Se trata de cuarenta obras de quince artistas que se sitúan en la transvanguardia, la posmodernidad y el neomoderno.

PALACIO DE VELAZQUEZ. *Bram Van Velde.*

Tras pasar por el IVAM se ha inaugurado en Madrid una retrospectiva del pintor Bran van Velde (Zoeterwoude 1895– Grimaud 1981). La muestra ha sido organizada por el Centro Georges Pompidou de París. Presenta 88 pinturas, óleos y gouaches que dan una clara visión de la evolución del artista pretendiendo además ubicar su obra en el lugar que le corresponde dentro de la pintura contemporánea, dando una buena muestra de lo que fue su producción artística. *Cat. a color.*

PATIO DE CULTURA DE TABACALERA. *"El Prado mas allá de la Vanguardia".*

Bajo este título se han reunido aquí veintiocho que forman el grupo "Puerta del Sol" para rendir homenaje a El Prado al que ven con la imaginación "sin vanguardias ni retaguardias". Según Joaquín Castro Beraza, no se mira a El Prado ingenuamente. Es también una reivindicación, disculpa, cuando no coartada de algún que otro chafarrinón. Estos artistas reivindican una raíz, digamos hispánica, del arte: lo que conduce de Altamira a Velázquez, a Goya y a Picasso...". *Catálogo monográfico de Joaquín Castro Beraza.*

PATIO DE CULTURA DE TABACALERA. *Luz de Alvear.*

Hija del pintor Gerardo de Alvear, santanderina ejerce su profesión desde una pintura intimista. Su estancia en Argentina dejó su huella dándole un carácter muy personal. Aprende la técnica de los grandes, copiando a Goya y Tintoretto en el Prado y más tarde marcha a París donde completa su formación para desembocar en un expresionismo nuevo y muy personal. *Cat. a color.*

GALERÍA REMBRANDT. *Cándido Orti.*

Cándido Orti elige la botánica, las flores, para estudiar los límites del color, de las distintas formas en las calidades absorben y reflejan la luz. La exposición actual recoge obra reciente en donde se aprecia una clara preferencia por los rincones floreados, jardines y patios recoletos o simplemente composiciones florales a modo de naturalezas.

REMBRANDT. *Juan Arroyo.*

Se trata de una exposición de 49 acuarelas de distintos formatos. Sus elecciones van desde la catedral Vieja de Vitoria a una calle de Mallorca, pasando por diferentes puntos de la geografía española. La luz y la suavidad del color se dan cita en una obra en que la acuarela se apoya en el dibujo.

REMBRANDT. *Carlant.*

Como dice Ramón Planes este pintor es un maestro de las veladuras y las realiza "con mediums resinosos como la trementina veneciana". La obra está compuesta por 25 cuadros de distintos formatos en el que el dibujo se hace necesario para sostener al tema dentro de un enorme equilibrio en la composición.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. *"Goya, toros y toreros".*

La Academia ha reunido en esta exposición monográfica del genial pintor obras que descubren una singular faceta suya. Se muestran 14 pinturas, un cartón para tapiz, 5 dibujos, 46 calcografías, 6 litografías, 4 láminas de cobre y 4 cartas manuscritas. El comisario es Pierre Gassier y la exposición ha estado antes en Arles. el objetivo es presentar este aspecto poco estudiado de Goya.

SALA AMADIS. *Actitudes 1990.*

Bajo este título se reúne la obra de tres artistas: Josep María Martín, Dionisio Romero y Teresa Sancho. Es una instalación abierta, radical en concepción y realización apoyándose en los medios audiovisuales. La elección de Josep Mª Martín ha sido "Diálogos: dos actitudes", la de Teresa Sancho "intervalos: relación espacio–tiempo" y Dionisio Romero nos habla de un "diario de ausencias".

SALA AMADIS. *Actitudes 1990. Eugenio y Pedro G. Romero.*

Los efectos de luz son los protagonistas de esta exposición, que pueden convertir cualquier objeto en un objeto artístico. Estos artistas han montado su instalación y creen

que instalar es "configurar una realidad mediante el agrupamiento de factores objetuales". Todo los objetos: puertas, un espejo, una cinta pueden convertirse en arte dependiendo de su instalación, en este caso según funcione un punto luminoso.

SALA DE EXPOSICIONES DE BARAJAS. *José Manuel Ciria.*

Muestra que reúne varios dibujos sobre cartones de este pintor comprometido con esa búsqueda del ideal que mueve toda creación artística. Sus imágenes son recuerdos, imaginaciones, aspectos del espíritu y del alma.

SALA DE EXPOSICIONES DEL BANCO BILBAO–VIZCAYA. *Cuatro artistas alemanes.*

La exposición ha recopilado el trabajo de cuatro artistas alemanes en papel perteneciente al Deutsche Bank. La selección con obra de Blinky Palermo, Gerhard Richter, Sigmar Polke e Imi Knoebel, representa una generación influida muy directamente por Joseph Beuys. El acto de la inauguración reunió a personalidades del arte y de la Banca así como diplomáticos y políticos nacionales y alemanes. La muestra viajará a Bilbao y a Barcelona. *Cat. a color.*

SALA DE EXPOSICIONES DEL CANAL DE ISABEL II. *Johannes Muggenthaler.*

Este artista nace en Munich en 1955 y a través de lo cotidiano elige el amor como tema salvando los prejuicios que lo tachan de tópico. La fotografía le sirve de apoyo a su obra, es solamente la superficie visible reflejando la emoción y el amor a la vida que son el verdadero "leit motiv" de sus obras.

SALA DE EXPOSICIONES. CASA DEL MONTE. *Raoul Dufy.*

Un total de setenta y dos obras entre óleos, acuarelas, dibujos, cerámicas y diseños textiles. Es la primera exposición antológica que se ofrece en España de este artista (Le Havre 1877–Forcalquier 1953). En su pintura trata de asimilar dos problemas básicos: el de la luz y el color sin dejar a un lado el dominio del dibujo sea cual sea la técnica elegida.

SALA DE EXPOSICIONES. CIRCULO DE BELLAS ARTES. *Madrid, espacio de interferencias.*

Esta muestra reúne once instalaciones de un grupo de artistas entre los que se encuentran Sara Rossenberg, que expone también en la galería de Emilio Navarro, Darío Cobeira, Nacho Criado, Marcelo Expósito, Francisco Felipe, Gabriel, Juan Hidalgo, Concha Jerez, Eva Lootz, Schlosser y Valcárcel Medina. Se intenta con esta representación dar una imagen de la situación actual y la tradición del arte conceptual madrileño.

SALA DE EXPOSICIONES DE LA COMPAÑIA ASTURIANA DE MINAS. *Madrid. El arte de los 60.*

Es una exposición concebida desde un punto histórico. Establece esperanzas y pretende llamar la atención sobre el tiempo perdido aprovechando el acontecimiento de inauguración de la sala, a la que acudieron numerosas personalidades del mundo del arte y

la política. Entre los artistas presentes en la muestra están Viola, Millares, Gerardo Rueda, Antonio López, Lucio Muñoz, Mompó, Feito, Fraile... entre otros. *Cat. a color.*

SALA DE EXPOSICIONES. CLUB 24. *Colectiva. "Años 60".*

Se han reunido aquí nuestras firmas más importantes de los 60, nuestros artistas más internacionales. La muestra reúne en general obra de pequeño formato de Tapies, Zóbel, Rivera, Mompó, Saura, Millares, Farreras, Guerrero, Canogar, Guinovart y Feito.

SALA DE EXPOSICIONES. DURAN. *VII Premio de Pintura.*

La exposición reúne 41 obras a las que hay que sumar la obra premiada, la mención de honor y los 4 accesit. Son todas ellas obras realizadas en óleo sobre lienzo. La obra premiada tiene como título "La cómoda blanca" y es del pintor Francisco Hernández Cop. (Murcia, 1944). La Mención de Honor fue otorgada a Ricardo Montesinos Mora, (Madrid, 1942) por "Embalse del Tranco". Los 4 accesit correspondieron a F. Carrillo Cruz con "Entrada Norte", E. Cortina Arregui, con "La procesión", F. Pagador Otero, con "Homenaje a Kandinshy", y M. Robles Oñate por "Composición". *Cat. con colaboraciones de Santiago Durán, Luis Cervera Vera y Macarena D'Ocon Alvarez de Linera.*

SALA DE EXPOSICIONES. FUNDACION CAJA DE PENSIONES. *Domenico Gnoli. (1933–1970).*

Esta exposición se centra en las últimas obras del artista (1963–69). Presenta 44 pinturas, 4 esculturas y 17 dibujos. Tras unos ensayos dentro de las inquietudes de las vanguardias europeas, Gnoli abandona todo para seguir una trayectoria individual y muy personal en la que se vislumbran ciertas afinidades con el pop americano aunque siempre afianzado en una técnica tradicional italiana y sus referencias históricas. *Cat.*

SALA DE EXPOSICIONES. FUNDACION JUAN MARCH. *Odilon Redon.*

Exposición retrospectiva de óleos, pasteles, acuarelas y dibujos de la colección Ian Woodner, sumando hasta un total de 109 obras pertenecientes al artista. Encontramos en él todo un abanico de posibilidades que se convierten en creaciones tanto de tono semi impresionista como fantástico y onírico. Fue erigido en su época como el principal pintor simbolista por el grupo literario conocido con el mismo nombre, encontrándose entre éstos el que fue su gran amigo, Mallarmé. *Cat.*

SALA DEL BANCO POPULAR. *Oliva Seijo.*

Con esta exposición esta pintora hace un viaje a los orígenes, al Génesis. Es una crónica subjetiva de mares, tierra, conmoción, movimiento en el que el efecto tonal nos habla de esa furia y esa fuerza del principio.

SALA MUNICIPAL LEGANES. *Roberto González Fernández.*

Este autor nacido en Monforte de Lemos en 1948 nos enseña trabajando con el lápiz y utilizando como soporte el acrílico cómo puede llegar a expresarse por medio de series

iconográficas que dan vueltas sobre una misma idea. El contenido de las series tiene distintas lecturas debido a la profusión de objetos que van asociados a circunstancias personales aunque ronden temas más o menos universales.

SALA SANTA CATALINA. *Francisco Gutiérrez la Rubia.*

La obra de este pintor es un campo experimental, de distintos formatos, con distintos soportes entre los que se incluye el papel, la tabla y el lienzo al que sabe dotar de un gran sentido emocional. Su estilo está dentro de la abstracción con un fuerte intimismo.

SALON CANO. *Elias Garralda.*

A este artista navarro residente en Cataluña se le ha llamado "pintor de la España húmeda" y efectivamente lo que nos traen sus paisajes es aire, temperaturas, sensaciones, aromas. Con ellos se puede viajar. Es un maestro de la atmósfera, en sus cuadros el aire pesa, ese aire de las montañas que nos pega en la cara. Nos transporta a un mundo de sosiego y de paz, reconstruido a base de una técnica suelta pero despreocupada.

SALON CANO. *Palmero.*

El maestro Palmero, manchego y afincado en Barcelona, es sobre todo un gran ambientador. Consigue en sus obras armonizar cada uno de los elementos que presenta. Capta imágenes de paisajes, de escenas urbanas, movimiento, ajetreo, todo ello apoyado en un claro dominio del dibujo. *Existe catálogo.*

SALON CANO. *Domingo Delgado.*

La pintura de Domingo Delgado Vélez se desarrolla preferentemente en el mundo de los estados anímicos del hombre. Se advierte en él una enorme influencia de su lugar de origen: Valverde del Camino (Huelva), y tanto sus colores como sus atmósferas nos hablan de ello en paisajes, bodegones o escenas urbanas. El dibujo le sirve de apoyo consiguiéndose una armonía total entre este y la mancha de color.

SAMMER GALLERIES. *Emilio Grau Sala.*

No hace falta decir que la pintura de este barcelonés nacido en 1911 y muerto en 1975 es sumamente alegre, luminosa y radiante. En su obra se siente tanto el modernismo como toda la mediterraneidad que aparece en un Casas o un Rusiñol. El enmarque para esta muestra no podía ser más idóneo: El parque del Retiro.

SEIQUER. *Plácido Romero.*

Plácido Romero nos invita en esta exposición a introducirnos en su mundo onírico, en un mundo de ilusión que nos capta para entusiasmarnos o atemorizarnos. Con sus planos que se suceden y se alejan juega con efectos ópticos que nos sumergen en el infinito, en lo inabarcable produciéndonos sensación de vértigo. En cuanto a la técnica, es de destacar el dibujo, incluso al pintar dirige el pincel de forma suelta pero sin olvidar

las líneas precisas. Es este dibujo del pincel y el color quien da forma a sus personajes y a sus volúmenes que aparecen aislados y casi totalmente desvinculados del lugar donde se ubican, en un paraíso de color.

SEN. *Carlos Zerpa.*

Nace en Venezuela en 1950 y en su obra se ven los paisajes de América, sus dioses, sus construcciones... A modo de crónica dirige su obra por toda la tradición de la historia de Suramérica. La elaboración es minuciosa, los colores vivos y sofisticados, el dibujo es sinuoso. Todo ello da un aspecto de lujo y riqueza a la obra. Junto a ello se pueden ver atisbos de un aprendizaje en la obra de Gaugin o Van Gogh.

SEN. *Eduardo Sanz.*

Eduardo Sanz elige el tema de las marinas para dar rienda suelta a su vigor. Es precisamente el mar en constante movimiento quien puede encarnar mejor esta fuerza. En su pintura se ven conjugadas la realidad física, la naturaleza, con el carácter del artista, con su planteamiento particular y subjetivo. La exposición presenta su obra más reciente.

SOLEDAD LORENZO. *Txomin Badiola.*

La obra de Txomin Badiola (Bilbao 1957) es un jalón más en la lista de artistas que han elevado a la escultura vasca contemporánea a cotas variadísimas a la par que ricas e interesantes. Sus pilares: la masa, el volumen, el peso, el espacio que se ocupa y el espacio que se deja. Badiola se decanta aquí por un montaje a modo de instalación en donde hay un interés por emular lo industrial. El dibujo está presente también en esta exposición. Con él Badiola es mucho más plástico, más visceral y emocional y en él se representan imágenes sacadas de observar la realidad.

SOLEDAD LORENZO. *Vicente Rojo.*

Presenta este pintor nacido en Barcelona en 1932 lo que ha titulado con el nombre genérico de "Escenarios mexicanos". La galería Soledad Lorenzo nos muestra por segunda vez su obra reciente en donde el artista actúa de crisol de distintos ambientes, México, Barcelona, Madrid... Se trata de grandes lienzos o maderas en las que se desarrolla una técnica minuciosa de motivos geométricos y tonalidades terrosas.

SOLEDAD LORENZO. *Ross Bleckner.*

Ross Bleckner nace en Nueva York en 1949 y es una de las revelaciones de la pintura norteamericana. Ha demostrado interés por nuestra ciudad. Sus imágenes están casi siempre envueltas en una bruma mística que quizá nos habla como ha dicho M.R. Barnatan de la gran tradición de la poesía romántica inglesa. Es una pintura clásicamente simbolista.

TEATRO ALBENIZ. *Francisco Nieva.*

Este es un nuevo ejemplo de un artista que ha necesitado expresarse en más de un campo. Francisco Nieva utiliza tanto las artes visuales como la literaria para reflejar sus

pensamientos y sentimientos. Esta exposición tiene lugar en el "Albeniz" con motivo del estreno de su obra "El baile de los ardientes". En ella se incluyen algunos óleos, ciertas escenografías, grabados, dibujos, maquetas de teatros y figurines.

TEATRO INFANTA ISABEL. *Pascual Aranda.*

Se trata de una exposición de obra paisajista de grandes espacios en donde el artista se expresa por medio de los aspectos cambiantes de la naturaleza en donde las figuras forman parte de ese entorno al que quedan definitivamente ligadas.

TERMINO. *Carlos Díez Bustos.*

Carlos Díez Bustos nacido en Madrid en 1959 nos presenta en su exposición "La arquitectura como decorado" un alarde del más puro y minucioso dibujo en el que se decide a aunar la imaginación y la fantasía con la figuración más literal. Este artista formado en la Facultad de Bellas Artes de Madrid estudió grabado en "The Printmakers Workshop" de Edimburgo y en el Glasgow Print Studio.

TOISÓN. *José Estellés.*

La muestra reúne sus paisajes de la tierra, de las marismas y las albuferas de su querida Valencia natal. El gusto por el efecto de la luz en esas superficies mojadas se hace de nuevo patente en estas obras, en las que se denota una clara preferencia por las calles y poblaciones rurales sumergidas en los azules de sus cielos. La ausencia total de figuras da intimidad y quietud a sus escenas. José Estellés ha sido galardonado en diferentes ocasiones desde el Premio Goerlich–Miquel del Círculo de Bellas Artes de Valencia a los de los salones de Otoño de Madrid y el de Acuarelas de Caja Madrid en 1985.

TOISÓN. *Alfonso Parras.*

Este pintor nacido en Torredelcampo, Jaén y residente en Granada está absolutamente comprometido con su tierra. Su obra describe y narra sus paisajes, sus visiones. Plasma las calles de sus ciudades, sus balcones, sus patios y sus rincones y en todo ello se respira el recuerdo del que ha vivido en esos ambientes.

TOISÓN. *Juana Pastor.*

Forman la exposición de esta pintura un conjunto de paisajes abiertos, de bodegones o de interiores intensos. Trata estos temas mimándolos de forma minuciosa y con cariño. Se vale del dibujo para configurar y apoyar la marea de color. Javier Rubio ha comentado de esta pintora que "no traiciona nunca la composición clásica pero en sus paisajes parece liberarse de algunas ataduras y se lanza al vértigo de la pintura más espontánea".

TORRES BEGUE. *Sonsoles Oteyza.*

En la obra de esta joven artista están presentes sobre todo la luz y el color. Sus rincones vacíos, sus paisajes sin figuras evocan la ausencia de gentes. Sus sentimientos se

expresan por medio de esa luminosidad, de ese aislamiento que ofrece en esos rincones, en esos paisajes y en esos bodegones de materia inerte.

VICTOR MARTÍN. *Trinidad Irisarri.*

Esta artista nacida en Madrid en 1959 es licenciada en Bellas Artes y cuenta con varios cursos de arte actual impartidos por Gordillo, Mompó o Saura. Para expresarse utiliza en su escultura/pintura todos los materiales posibles desde el papel al metal, barnices, colores y aceites. Su forma de hacer denota una personalidad enormemente sensible y exquisita y una lucha constante contra lo convencional. *Cat. a color por Pablo Jiménez.*

VICTOR MARTÍN. *Almudena Armenta.*

Artista madrileña nacida en 1957 que presenta unas esculturas realizadas en madera y acero con chapa de hierro preparada al fuego con la incorporación de vidrio, uralita y plomo pintado.

VICTOR MARTÍN. *Juan Gil. "Cuadrado".*

En esta exposición se exponen una serie de obras apoyadas en el cuadrado basado en la relación numérica de 5 ó 2, que será ahora lo esencial de su arquitectura interior. Este esencialismo metafísico nos habla de una labor teosófica y pitagórica. El 5 y el 3 son símbolos respectívamente de la divina proporción y del Tercio Sacro como módulo sagrado. El tratamiento del color es plenamente constructivo. *Cat. de Javier Ruiz.*

VILLANUEVA. *Doce artistas de Portugal.*

Un conjunto representativo del arte contemporáneo portugués. Los artistas que presenta: Viera da Silva (1908), Manuel Cargaleiro (1927), Gracinda Candeiras (1947), Julio Resende (1917), Julio Pomar (1926), Joaquín Rodrigo (1912), Dacosta (1924), Batarda (1942), Menez (Mª Inés Fonseca), José de Guimaraes (1939), Graça Morais (1948), Alburquerque Méndez (1953). Son doce artistas, con doce tendencias distintas, con 12 formas diferentes de creación.

YNGUANZO. *Vanegas.*

Su repertorio parece sacado de un taller de carpintería, en él se incluyen herrajes, clavos y sobre todo madera. Es un escultor y grabador nacido en Bogotá en 1954 y nos permite comprobar que en sus obras lo abstracto se convierta en figurativo por el mero peso y fuerza de las construcciones.

ZENHID. *Hernández Lorenzo.*

Juan Antonio Hdez. Lorenzo es un joven artista nacido en 1963. Ya en 1980 empezó a los 17 años participando en concursos y certámenes. Su obra elige los panoramas, los paisajes, intuyendo la naturaleza más que haciendo una copia fidedigna.

CRÓNICA DE LA ACADEMIA
PRIMER SEMESTRE DE 1990

Por

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

I. ACTIVIDADES

Museo

Doña Leticia Azcué Brea y Doña Mercedes González de Amezua, funcionarias del Ministerio de Cultura, del personal técnico dependiente de los Museos Estatales, se han incorporado al Museo de la Academia.

El Ministerio de Cultura ha dado su aprobación al proyecto de climatización de las dependencias del Museo. También se ha logrado personal para ofrecer la venta de postales, diapositivas y publicaciones en el vestíbulo de la Academia. Se ha accedido al préstamo de obras para exposiciones, entre ellas la "Familia del Greco" al Ministerio de Cultura.

Exposiciones

El 21 de enero se inauguró la exposición de publicaciones de la Fundación Barrié de la Maza en la sala de la Calcografía. La exposición contenía portadas de libros efectuadas por artistas gallegos, del periodo entre 1900 y 1936. Como indica el catalogador de la muestra, Enrique Acuña, esta selección de obras es un buen exponente de la evolución del arte gráfico y pictórico de Galicia en este lapso de tiempo. Estaban representados, entre otros, Francisco Asorey, Llorens Díaz, Abelenda Zapata, Sobrino Buhigas, Rodríguez Castelao, Bujados, Maside, Souto Feijoo, Colmeiro, Pernas Rodríguez, Seoane Díaz, etc.

El 22 de enero se efectuó la inauguración de la Exposición de Becarios de la Academia Española en Roma (1988–1989). Se hizo catálogo, editado por De Luca Edizioni d'Arte, con prólogo de Trinidad Sánchez–Pacheco.

La exposición se ofreció primeramente en la Academia de Roma. La presentación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando supone un reencuentro con la entidad madre. Se expusieron obras de los escultores Pablo Lozano y Lucía Onzain, el arquitecto Javier Collado, los pintores Jesús Alonso, José Carretero, Pérez Villalta, y el músico José Antonio Orts, que ofrece el resultado del uso de la inteligencia artificial en la música.

Ismael Smith (Barcelona, 1886–1972) empieza ahora a ser valorado. Vivió en Cataluña, Andalucía, París y Estados Unidos, donde falleció. Fue escultor y grabador, aspecto éste que ha merecido la exposición abierta en la Academia el 22 de febrero. Se conservan numerosas planchas de cobre y zinc y planchas litográficas, que han sido donadas a la Biblioteca de Cataluña y a la Calcografía nacional. El catálogo está subscrito por las dos entidades. Enrique García–Herráiz hace el estudio de Smith como "grabador español del Modernismo". El catálogo de los grabados y litografías está firmado por Carmina Borbonet i Sant. El número de piezas reseñadas es de 119. En la temáticas menudea el tema de los toros; asimismo manolas, gitanos y escenas simbólicas, propias del movimiento modernista.

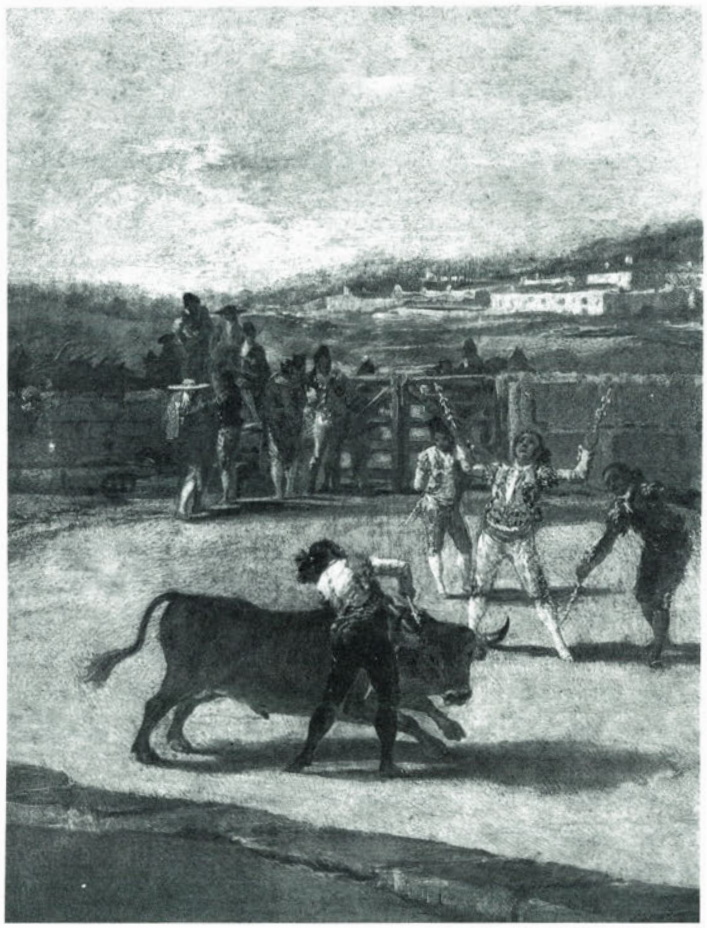
A la obra gráfica de Marc Chagall se dedicó una muestra, que estuvo abierta durante el mes de mayo. Contó con subvención de la Fundación Areces, habiéndose editado un bello catálogo.

El 22 de marzo quedó inaugurada la exposición "Los premios de la Academia y el arte de la segunda mitad del siglo XVIII". La exposición tenía por objeto mostrar una singularidad de la vida académica: los concursos a premios, que estimulaban a los aspirantes en el ejercicio artístico. Las obras se guardan en las dependencias de la Academia y la mayoría no están expuestas. De ahí el interés de esta exposición, al poner a la vista los tesoros que conserva la institución. La coordinación de la muestra corrió a cargo de la conservadora doña Mercedes González de Amezua, y contó con una extensa colaboración de personal de la Academia. Aunque el objetivo esencial de la exposición eran las obras referentes a los premios, no faltaron otras invocadas por su ambientación, como el cuadro de Corrado Giaquinto que representa la Alegoría de la Paz y la Justicia, que presidía la sala de juntas de la corporación. De Andrés de la Calleja se mostró el retrato de Don José de Carvajal entregando al alumno Mariano Sánchez la medalla del premio asignado por su dibujo.

La exposición ofreció testimonio de las pruebas y galardones de arquitectura, escultura, pintura y grabado, en los tres niveles en que se convocaban y en las variedades de "pensado" y de "repente", dado el carácter eminentemente didáctico de la muestra. El Catálogo dejó constancia de la importancia de estas obras, que están referidas en las actas de la Academia y en la Distribución de los Premios, que se editaban al tiempo de la entrega de los galardones. Entre las obras mostradas y que fueron premiadas, figuraban dibujos de Mariano Salvador Maella, José del Castillo, Luis Paret, Gregorio Ferro, Juan de Villanueva, Vicente López; y lienzos de Ramón Bayeu, Francisco Bayeu, José Martín Rufo, José Aparicio y otros pintores.

El 27 de abril quedó abierta la exposición titulada "Difusión de la ciencia en la España ilustrada". La muestra desarrollaba el contenido de un libro editado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas sobre esta materia, obra de Don Juan Carrete Parrondo. El grabado recibió, gracias a la sección instituida por los Reyes dentro de la Real Academia de San Fernando, un poderoso aliento. Era necesario ilustrar los libros de carácter científico que amanecieron en el siglo XVIII. Ilustres grabadores aportaron lo mejor de su arte para describir el material estudiado en obras que no siempre llegaron a imprimirse. La Calcografía guarda la mayor parte de este material, que se refiere a las más diversas disciplinas, como Ingeniería, Mecánica, Astronomía, Zoología, Botánica, Topografía, Arquitectura, Medicina, etc. Se dan cita en las planchas la perfección técnica y la belleza formal. Debe resaltarse la lámina abierta por Vicente Mariani para ilustrar el Catálogo de Máquinas del Real Gabinete del Buen Retiro.

El Ministerio de Cultura y la Comunidad de Madrid organizaron la exposición titulada "Goya. Toros y toreros", que abrió sus puertas en la sala de la Academia el 15 de junio, con duración hasta el 29 de julio. Fue Comisario Pierre Gassier. La exposición ha sido destinada a dos centros: Arles y Madrid. Arles, de conocida afición taurina, ha querido sumar su esfuerzo para ensalzar el toreo a través de la versión artística. Se editó un bellísimo catálogo, con estudios de Jean Cau, Lafuente Ferrari (retrospectivo), Martínez–Novillo y Carrete. El catálogo correspondió a Gassier. Se estructura en varios capítulos. Ya despierta la afición de Goya en el lienzo "Niños jugando a los toros". Se ofrecieron seis de las ocho pinturas de la tauromaquia ejecutadas en 1793. Estremecedor es el cuadro que represen-



GOYA. *Suerte de banderillas*. Colección Masaveu, Oviedo. Figuró en la Exposición "Goya, toros y toreros".

ta la Muerte del picador, una escena dramática que habría que relacionar con la Carga de los Mamelucos. Sobresalía el lienzo de Corrida en la Plaza Partida, que se expuso por gentileza del Museo Metropolitano de Nueva York. Se completaba la exposición con una buena representación de grabados, aguafuertes y litografías. Fue un acierto presentar el dibujo preparatorio, la plancha de la Calcografía, la prueba de estado y la estampa, pues el fin didáctico debe primar en cualquier exposición.

Restauración de esculturas

La Sección de Escultura y la Comisión del Taller de Reproducciones han iniciado una campaña de restauración del fondo no expuesto, de piezas originales de yeso y de barro cocido. La fragilidad de estos materiales ha favorecido el deterioro. Conforme a un programa de ejecución escalonada se va realizando la restauración, que bajo la supervisión de la Sección y la Comisión llevan a cabo Don Eduardo Zancada y Don Miguel Angel Rodríguez García.

Han sido restauradas las siguientes obras:

Batalla del Salado, por Felipe de Castro. "Mucio Scevola quemándose la mano", por Damián Campeny. Piedad, por Juan Adán. "La Caridad Romana", por Basilio Fumo. Tumba de Gregorio XIII, por Isidro Carnicero. Alegoría de la Fundación de la Academia de San Fernando, por Francisco Gutiérrez.

En curso de restauración se hallan las siguientes obras:

Retrato ecuestre de Felipe V, por Roberto Michel. "Artabaces, rey de Armenia, conducido en triunfo por Marco Antonio ante Cleopatra", por Cosme Velázquez. Retrato ecuestre de Federico V de Dinamarca, boceto original del escultor francés Jacques François Sally para la estatua de este rey en Copenhague.

Publicaciones

Ha aparecido el número 69 del Boletín *Academia*. Contiene la necrología del Académico Don Ernesto Halfter Escriche; artículos de Bonet Correa, Ibáñez Pérez, Morales y Marín, José Luis Alvarez Alvarez, Benito Domenech y Vallés Borrás; Díaz Padrón, Guillén Marcos, Barrio Moya, Sancho Gaspar, Natividad Galindo, Bassegoda Nonell; María Antonia Martínez Ibáñez, Tovar Martínez, Navarro de Zubillaga, José Antonio García–Noblejas. Figura asimismo el "Inventario de Dibujos de la Real Academia de San Fernando (IV)", firmado por Ascensión Ciruelos y Pilar García Sepúlveda. Se completa con la Crónica de la Academia y la Bibliografía.

La Fundación Universitaria Española, en colaboración con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, ha publicado la versión española del libro de Claude Bédat, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744–1808)*. La obra se publicó en francés en 1974.

BASILIO FUMO. *La Caridad Romana.* 1779. Obra restaurada.

Se ha editado el *Catálogo de Nuevas Publicaciones,* de la Academia, como suplemento al Catálogo de 1987.

Informes

Se insiste en la necesidad de atender a la restauración del Monasterio de El Parral (Segovia). El Prior del monasterio ha remitido un escrito agradeciendo a la Academia el celo que muestra en la conservación del edificio.

Aumenta la preocupación por el estado en que se encuentra la Puerta de Hierro de Madrid. La red viaria que se ha establecido hace imposible la contemplación reposada que el monumento requiere, aparte del riesgo de distracción que supone para los automovilistas. Parece inevitable el traslado de la Puerta, siendo la ubicación cuestión que requiere un profundo estudio. De todo ello la Academia ha dado cuenta al MOPU.

La ornamentación de la Casa de la Panadería de la Plaza Mayor de Madrid fue examinada con la mayor atención, notificándose al Ayuntamiento la preocupación de la Academia por la solución que haya de darse. En la sesión del 25 de junio, los señores Chueca Goitia y Bonet Correa expusieron sus puntos de vista respecto al proyecto del pintor, en el que prima el carácter simbólico, pero donde la proporción de las figuras de la parte superior resulta excesiva.

Se acuerda informar favorablemente en la propuesta de declaración de Bien de Interés Cultural a favor de la iglesia de la Anunciación, de Santander, un edificio de estilo clasicista de escuela vallisoletana de finales del siglo XVI.

Se ha concedido máxima importancia a las consecuencias que habrá de tener la entrada en vigor en 1993 del Acta Unica, preparada por la Comunidad Económica Europea. El señor Romero de Lecea realizó una exposición de la cuestión en la sesión de 26 de marzo, según el encargo que le hizo la Academia. Dada la trascendencia de la cuestión, en sesión de 21 de mayo se acordó constituir una comisión para estudiar el asunto, compuesta por los señores Romero de Lecea, Martín González y los académicos correspondientes Don José Luis Alvarez y Don Alfredo Pérez de Armiñán. Presididos por el Director de la Academia, celebraron éstos una primera reunión el día 25 de junio, de lo que quedó informada la Academia. Durante este verano se adquirirá la máxima información, para posteriormente elaborar un informe que será sometido a la consideración de la Academia.

Disertación de Académicos

Ha parecido oportuno que en cuestiones importantes se ofrezca ocasión a los académicos para que diserten sobre temas candentes antes de entrar en las sesiones plenarias de los lunes.

El 23 de abril Don Alvaro Delgado disertó sobre la "Escuela de Vallecas", en la que han militado varios académicos, como Francisco Lozano, Joaquín

Vaquero Palacios, Luis García–Ochoa y el propia Alvaro Delgado. Evocó la personalidad del académico Benjamín Palencia, quien con Alberto Sánchez marcó el rumbo de la escuela. El contacto directo que tuvo con estos artistas prestó a la palabra del disertante un fuerte calor. Seguidamente presentó el libro que se ha escrito con motivo de la exposición celebrada esta primavera.

Don Angel del Campo expuso sus investigaciones en torno a la Venus del Espejo, de Diego Velázquez. Sus conocimientos en materia de perspectiva le llevaron a conclusiones valiosas, entre ellas la de que Venus no puede estarse contemplando en el espejo, lo cual tiene que responder a designio del pintor.

En la sesión de 11 de junio intervino Don Luis García Berlanga, habló de la actriz Greta Garbo, a quien trató personalmente. Analizó las condiciones psicológicas de Greta, su interioridad y misterio, así como a las exigencias de las empresas de Hollywood, que fueron capaces de llevar a efecto en ella un "producto manufacturado" de exquisita calidad.

Salón de Actos

El 21 de enero tuvo lugar sesión pública para hacer entrega de la Medalla de Honor de la Real Academia a la Fundación "Pedro Barrié de la Maza, Conde Fenosa". Los señores Romero de Lecea y García Abril acompañaron a la Señora Condesa de Fenosa hasta el estrado. Don Federico Sopeña expuso los méritos de la Fundación, que ejerce brillantemente el mecenazgo de las bellas artes. La Condesa de Fenosa agradeció las palabras del Director de la Academia y recibió seguidamente la medalla y el diploma. A continuación tuvo lugar un concierto de canciones gallegas ofrecidas a Don Antonio Fernández–Cid. El pianista Rogelio Gavilanes y la soprano Atsuko Kudo interpretaron canciones compuestas por Académicos de la Corporación.

El 7 de marzo se efectuó la presentación del libro "La industria artística del cuero en España", obra de Enrique Leguina Juárez. El acto fue organizado por la Real Academia de San Fernando y la Empresa Colomer Munmany S.A. Se publica ahora un libro que fue premiado por la Academia en 1922, con motivo de convocatoria del Premio Marqués de Guadalerzas.

El 25 de abril se hizo en el Salón de Columnas la presentación de la Exposición de las Edades del Hombre, que con el título de "Libros y documentos en la Iglesia de Castilla y León" se iba a abrir el 4 de mayo en la catedral de Burgos. En la sesión hicieron uso de la palabra Don Teodoro Cardenal, arzobispo de Burgos, Don José Velicia, comisario general de la Ex-

posición, y Don Federico Sopeña, quien agradeció la deferencia que supone que se haya elegido la Real Academia como tribuna de la Exposición. Seguidamente se ofreció un bellísimo montaje audiovisual de la exposición que en 1989 se celebró en la catedral de Valladolid.

II. DISTINCIONES

En sesión de 28 de mayo se votó por unanimidad la concesión de la Medalla de Honor de la Real Academia, a favor de la Comunidad de Madrid. Esta distinción está justificada por el continuado apoyo que la Comunidad presta a esta Real Academia.

III. PATRIMONIO

Los fondos artísticos de la Academia se han enriquecido con las siguientes obras:

Violinista, figura de bronce, por el escultor Espinos. Retrato ecuestre del General Franco, por Pérez Comendador; un Caballero, por Aniceto Marinas. Todas estas obras han sido legadas a la Corporación según determinación testamentaria del académico Don Luis Moya. Con motivo de su entrada en la Academia, don Josep María Jubirachs ha hecho entrega de una escultura suya.

IV. ACADÉMICOS

Nombramientos

En sesión de 5 de febrero se procedió a la votación para cubrir la vacante producida por fallecimiento de Don Ernesto Halffter Escriche. Resultó elegido Don Carmelo Alonso Bernaola. En la misma fecha fue designado académico electo Don Julio Cano Lasso, para ocupar la vacante del académico fallecido Don Fernando García Mercadal. En sesión de 4 de junio fue elegido académico Don José Luis Fernández del Amo, para la vacante causada por fallecimiento de Don Luis Moya Blanco. En sesión de 18 de junio fue designado académico electo Don Miguel de Oriol e Ybarra, para ocupar la vacante causada por fallecimiento de Don José María García de Paredes.

Ha sido nombrado Académico Honorario Don Gregorio Prieto. La propuesta fue presentada por los señores Duque de Alba, García Donaire y

Hernández Muños. En sesión de 25 de junio fue elegida Académica de Honor Doña María Elena Gómez–Moreno.

El día 12 de marzo se procedió a la votación para elegir académicos correspondientes. Los designados fueron los siguientes:

Doña Rubí Sanz Gamo (Albacete), Don Agustín Peiró (Albacete), Don Federico Correa Ruiz (Barcelona), Don Carlos González López (Barcelona), Don Juan Carlos Elorza Guinea (Burgos), Don Antonio Moreno Garrido (Granada), Don Luis María Caruncho Amat (La Coruña), Don Juan Carrete Parrondo (Madrid), Don José Luis Alvarez (Madrid), Don Francisco Prados de la Plaza (Madrid), Don Alberto Schommer (Madrid), Don Fernando Rey (Madrid), Don José Luis Alcaine (Madrid), Don Emilio Sanz de Soto (Madrid), Don Fernando Fernán Gómez (Madrid), Don José Romero Escassi (Sevilla), Don Manuel Castillo (Sevilla), Doña María Dolores Serres (Tarragona) y Don Domingo Jesús Buesa Conde (Zaragoza).

En el extranjero, Guido Brunner (República Federal de Alemania), Enriqueta Harris (Inglaterra) y Juliet Wilson (Inglaterra).

Recepciones

El 25 de marzo tuvo lugar la recepción como académico numerario de Don José Antonio Fernández Ordóñez. Hizo su entrada en el salón acompañado de los académicos Domínguez Salazar y Del Campo y Francés. Expuso su discurso, titulado "El pensamiento estético de los ingenieros. Funcionalidad y Belleza".

Analizó el pensamiento que en el campo de la técnica y la ingeniería han desarrollado personalidades españolas, como Agustín de Betancourt, Eduardo Saavedra, Pablo Alzola, Félix Cardellach y Eugenio Ribera, "el ingeniero español más dinámico de la época". Hace referencia al reparto de papeles entre el ingeniero y el arquitecto en proyectos comunes, glosando la afirmación de Resal en la construcción de puentes. Decía este ingeniero que en la concepción de un puente, el ingeniero tenía que dejar patente "la legibilidad resistente de su forma"; en tanto que reservaba al arquitecto "estudiar el decorado". Desde los años veinte del presente siglo se revisa este pensamiento, citando a Maillart, Freyssinet, Eduardo Torroja y Nervi, en la avanzadilla que propugnaba el entendimiento de la ingeniería la belleza formal no delegada en otra persona. En sus conclusiones, Fernández Ordóñez afirmó que la ingeniería tiene como competencia el dominio de la técnica;

su aspiración se halla en lo cuantitativo. Pero dejó claro cuál es su postura como ingeniero: "la nuestra debe ser una actitud que ni niegue la técnica, ni capitule ante ella". Propugna un entendimiento entre técnica y arte, razón e imaginación. Sus últimas palabras fueron un canto a la belleza creadora: "cuando sólo queden ruinas de los puentes más famosos del mudo, la música de Mozart permanecerá tan hermosa y nueva como el primer día de su concepción". El Duque de Alba hizo el elogio del nuevo académico, en el que advirtió el cultivo de las ideas estéticas, su capacidad para impulsar obras de interés nacional, como la catalogación de presas, puentes y estaciones de ferrocarril; y por supuesto su inventiva en la concepción de proyectos. El señor Fernández Ordóñez recibió la medalla número 21 de la Corporación.

La recepción académica de Don Josep María Subirachs Sitjar se celebró el 29 de abril. Le acompañaron hasta el estrado los académicos Julio López Hernández y Don José Luis Sánchez.

El tema de su discurso fue "Gaudí, Welles, Steinberg". Comenzó recordando la gran tarea que ha desarrollado y desarrolla el académico Don Federico Marés, cuya polifacética labor destacó con énfasis. Consideró necesario hacer referencia a su propio pensamiento de lo que sea el arte, que no es "sino la creación que intenta la perdurabilidad de la forma". Ve en el arte una protección contra el vacío, contra la Nada.

Ofrece la justificación de los tres temas que concurren en su disertación. Antoni Gaudí comparece porque Subirachs está vinculado incluso a su obra más representativa: el templo de la Sagrada Familia. A Orson Welles lo trae a colación por haber sido su cine durante años penosos "una ventana entreabierta al exterior". Y recurre a Saul Steinberg por su capacidad para elevar mediante el dibujo la anécdota a categoría. Ensalza en Gaudí el ingenio para romper la disparidad entre elementos portantes y sostenidos, ya que la estructura es un todo continuo desde el cimiento a la cubierta. Ve en él el abanderado del "collage", pues lo usa (con fragmentos de azulejos) en el Parque Güell. Y también anticipa el surrealismo en la arquitectura, en esas formas óseas de la Casa Batlló. En Orson Welles admira la síntesis de las artes que lleva a cabo en sus películas. Steinberg también está implicado en el empleo combinado de efectos artísticos, como las huellas digitales; pero es sobre todo el maestro de la Línea, que descuella por su pureza.

Martín González efectuó la contestación. Sitúa a Subirachs entre los escultores que con mayor denuedo han afrontado el desafío de colocar a la escultura al nivel que le corresponde. Entra en liza la escultura con la arquitectura, compitiendo en volumen, ocupando el espacio exterior, abriendo brecha en el paisaje. A los murales de los pintores, responde Subirachs con otros no menos atrevidos, que se ofrecen en centros docentes, aeropuertos y estaciones. Milita en el movimiento orgánico; en la creación de formas escultóricas de contenido expresionista. Del presente toma la necesidad de dominar todos los materiales de la civilización, lo que supone un conocimiento técnico y una aplicación artística. Recuerda cómo ciertos temas como las cuñas, las grapas o los ensamblajes, viajan desde el utilitarismo hasta la imaginación. Subirachs recibió la medalla número 55.

El 4 de febrero tuvo lugar la recepción de Doña Victoria de los Angeles como Académica Honoraria. El acto fue presidido por Su Majestad la Reina Doña Sofia. Los Académicos Don Narciso Yepes y Don Luis de Pablo acompañaron a Victoria de los Angeles hasta el estrado. Hizo el ofrecimiento del acto Don Antonio Fernández–Cid, quien recordó los numerosos méritos que la adornan. Recibió la Medalla letra C. Seguidamente dio un recital de canciones de Schubert, Brahms, Granados, Mompou, Toldrá, Rodrigo y Montsalvatge, actuando al piano Manuel García Morente.

El 27 de junio tuvo lugar la recepción de Don Jacobo Hachuel como Académico Honorario. Fue acompañado hasta el estrado por los señores Rodríguez Acosta y Hernández Muñoz. El tema de su discurso fue "Reflexiones de un mercader: su coleccionismo".

Su discurso vino a ser una autoconfesión de lo que siente por el arte y por el sentido que a través de él ofrece a la vida. Su calificación de mercader le llena de satisfacción, como la de ser creador de una colección, lo que apareja la defensa del coleccionismo. Hachuel entra en el terreno delicado de una actitud humana llena de polémicas, pero que aboca a una función creadora que continúa la de los mismos artistas. Es la suya la historia de un hombre entregado a la profesión de comerciar, de inmiscuirse en el papel de distribuir materias primas y petróleo. Pero que ha sentido el latido profundo de la creación artística que aportan los artistas. La adquisición de bienes le ha abierto la posibilidad de reunir una colección. Coleccionar es identificarse con el creador en el sentido de proteger su obra. El hecho de ser coleccionista –afirma– es "un ritual de participación". Y prosigue afirman-

do que el que colecciona no se aisla del mundo porque contemple su obra atesorada, sino que acentúa su identificación con el universo que le rodea. Admirable la afirmación que sigue: "la colección no es un patrimonio abstracto; forma parte del entorno vital". Su vivienda reúne una colección de objetos artísticos que son reflejo del desorden en que se mueven las disciplinas artísticas. Pero es su mundo, el de una aventura maravillosa que merece la pena de ser reunida y transmitida, pues a esto apuntan los deseos de Hachuel. En el coleccionista amanece ya el mecenas. No era necesario que nos recordara lo que han hecho por los museos –el arte para todos– los grandes coleccionistas, que es la admirable salida que han hallado para sus grandes fortunas.

En esta línea contesta a su discurso Alvaro Delgado, pues airea su decisión de impulsar las funciones acometidas por la Calcografía Nacional dentro de nuestra Academia. Define a Hachuel como un viajero impenitente, ávido de cultura, degustador de todas las artes. Un mecenas ha franqueado el umbral de nuestra Real Academia.

Felicitaciones

En el curso de diversas sesiones, la Academia ha ofrecido su felicitación a los miembros que han recibido premios y distinciones.

Don Julio López Hernández ha recibido el encargo del Monumento a Antonio Machado en la Plaza de las Dueñas de Sevilla. Don Julián Gállego ha sido el encargado de redactar el Catálogo de la Exposición de Velázquez en Madrid. Don Federico Sopeña y Don Fernando Chueca han sido nombrados Académicos de Honor de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Don Ramón González de Amezua ha desarrollado un curso de órgano en la Real Academia. Don Antonio Tapies, Académico Honorario, ha recibido el Premio Príncipe de Asturias de las Artes. Don José Manuel Pita ha dirigido el Simposium de iconografía en la Fundación Universitaria Española.

Los académicos de la Sección de Música fueron felicitados asimismo. Don Luis de Pablo por el estreno de una ópera; Don Antón García Abril por la composición de un concierto de guitarra; Don Cristóbal Halffter por sus conciertos en la Orquesta de la Radio Austriaca y la Orquesta Sinfónica de Berlín; Don Juaquín Soriano por su nombramiento de profesor de piano de la Escuela de Manhatan.

Necrología

Gran sentimiento ha causado el fallecimiento del académico de la Sección de Arquitectura Don Luis Moya, acontecida el 23 de enero. La sesión necrológica tuvo lugar el 5 de febrero. La santa misa fue oficiada por Monseñor Sopeña. Evocando su ejemplar figura, intervinieron los señores Pardo Canalís, Vaquero Palacios, Andrada, Chueca Goitia, Cervera Vera, Romero de Lecea, Domínguez Salazar, Martín González, García Paredes, Fernández Alba y el Director Don Fernando Sopeña, quien en nombre de la Corporación transmitió el pésame a la familia.

El 6 de febrero falleció el académico de la Sección de Arquitectura Don José María García de Paredes, quien el día anterior había pronunciado sentidas palabras en la sesión necrológica de Don Luis Moya. El 19 de febrero la Academia celebró en su honor una sesión necrológica, iniciada con misa celebrada por Monseñor Sopeña. Hicieron uso de la palabra en elogio del señor García de Paredes, los académicos Pardo Canalís, Cervera Vera, Romero de Lecea, Halffter, Duque de Alba, Rodríguez Acosta, Andrada, López Hernández, Fernández Alba, Narciso Yepes y el Director, Don Federico Sopeña.

Gran pesar produjo la muerte de Don Alfonso Sánchez Portela, académico electo por la Sección de Escultura y Artes de la Imagen. Se preparaba su recepción, pues había entregado su discurso.

La Academia expresa su condolencia por el fallecimiento de los Académicos Correspondientes, Don José Antonio García–Noblejas, Don José Luis Bugallal y Marchesi, Don Manuel Ocaña Jiménez, Don José Maldonado y Cocat, Don Luis Felipe de Peñalosa y Contreras, Don Manuel López Gil, Don Fernando de la Cuadra e Irizar, Don Angel Oliveras, y Don Mariano Gomá Pujadas.

V. NOTICIAS VARIAS

En sesión de 15 de enero se tomó el acuerdo de cambiar el nombre de Comisión de Censura por el de Comisión de Previa Lectura. El Secretario de Estado de Universidades e Investigación ha transmitido al Director su conformidad con la medida, manifestando que sería procedente hacerla extensiva a casos análogos.

El cinco de Febrero los académicos efectuaron una visita a la Exposición Velázquez, siendo acompañados en ella por Don Julián Gállego. La Academia recibió la invitación para visitar la Exposición Las Edades del Hombre, abierta en la catedral de Burgos, y dedicada a libros y documentos. El 25 de mayo se efectuó la visita, siendo atendidos por el Comisario General Don José Velicia. Don Antonio Bonet, que asistió a la visita, publicó posteriormente en el Diario A B C un comentario sobre el significado de la muestra.

El 20 de febrero se firmó un acuerdo entre la Real Academia y la entidad B M W, que viene organizando cada año en la Academia una Exposición para el premio que ella concede. Este acuerdo permitirá disponer en la Calcografía de una Sala que lleve el nombre "Francisco de Goya", en la que estarán permanentemente expuestas las láminas de cobre grabadas por este pintor. Los gastos de instalación corren a cargo de B M W.

Don Pedro Bueno ha instituido en la Academia un premio de pintura, estando en estudio las normas por las que habrá de regirse. Don José Luis Sánchez ha informado de las gestiones que se llevan a cabo con la Comunidad de Madrid, acerca del posible traslado del Taller de Reproducciones a Leganés, donde podrían realizarse las operaciones que ahora, con las dificultades de la estrechez del espacio, se efectúan en los locales de la Academia, donde seguirían permaneciendo todas las esculturas y vaciados.

El 30 de mayo se celebró la festividad de San Fernando. La misa se celebró en la capilla de la Corporación, debido a las obras que se llevan a cabo en la Ermita de San Antonio de la Florida. En la sala de Juntas se celebró el tradicional almuerzo, al que concurrieron como invitados el Consejero de Cultura y Deportes y la Directora del Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

CERVERA VERA, Luis; *La villa murada de Urueña (Valladolid).* Diputación Provincial, Valladolid, 1989. 146 páginas, 89 figuras.

El nombre de Urueña va unido a sus murallas y a la espléndida perspectiva de Tierra de Campos que desde la población se ofrece. En las rutas turísticas ejerce poderosa seducción, ya que forma parte de un recorrido agraciado, al que pertenecen La Espina, Villagarcía de Campos y San Cebrián de Mazote. La topografía, con su hosco pero grandioso asentamiento; el caserío aceptablemente conservado; la iglesia de la Anunciada, eran incentivos que añadir al estudio que venía haciéndose necesario. La clasificación artística tenía casi cerrado su ciclo, ya que arqueólogos e historiadores del arte habían incidido insistentemente en Urueña. Pero se requería este tipo de estudio al que Cervera Vera nos tiene acostumbrados. Avezado a las restauraciones de monumentos, Cervera parte de la realidad física del entorno, que es preciso deje constancia hasta con las curvas de nivel. Es una historia medida, calculada y dibujada. No se trata de un dibujo pintoresco, pues el arquitecto persigue el rigor científico.

El libro se abre con la historia. Se halla en la tierra de los vacceos, sobre los que se ejercita una intensa romanización después de la destrucción de Numancia. Urueña adquiere certidumbre a partir de la repoblación cristiana en el siglo X. Urueña adviene con vocación militar. La inmensa llanura de Campos queda bajo la vigilancia de esta y otras fortalezas. Ya parece que el castillo existe en el reinado de Sancho II el Fuerte. Tras el castillo surgen las murallas, indicadoras de la existencia de una importante población que es preciso proteger. Con Fernando III el Santo, Urueña queda dentro de los dominios del reino de Castilla. Se recuerda la permanencia en la villa de Doña María de Padilla, favorita del rey Pedro el Cruel, bien resguardada en tan azarosos tiempos. Que es castillo recio lo indica la nómina de prisioneros ilustres: Conde Urgel, Conde Luna, Don Fernán Alvarez, señor de Valdecorneja. Enrique IV eleva el Señorío de Urueña a la condición de Condado, otorgándose a Don Alonso Téllez Girón. Y finalmente el condado se integra en el Ducado de Osuna.

El castillo constituye la raíz de la historia de Urueña. Pocos restos permanecen enhiestos; pero el autor ofrece dibujos muy precisos sobre la posible reconstrucción. La reserva acuífera *–el lavajo–* era la inexcusable exigencia de la erección de la fortaleza. Punto por punto se diseñan las murallas, en cuya restauración el autor se ha empleado con tesón. Las murallas aportan la seguridad del caserío, trazado con cierta regularidad. La *Puerta del Azogue* es todo un alarde de estrategia militar. Se aparta del sistema islámico formando quiebros: es un estrecho desfiladero entre dos acantilados

de piedra labrada. En seguida se accede a la iglesia parroquial, labrada por el arquitecto Alonso de Pando. Es una robusta iglesia de piedra, material exclusivo en Urueña. La villa asienta sobre la misma roca, y eso confiere al castillo y murallas gran seguridad. Queda dibujado todo el caserío, empezando por las viviendas de próceres, como la de Raimundo Negro. El corpus de calles es completo, ofreciéndose serialmente las fachadas de las calles. Para guía del lector, cada calle aparece localizada en el plano general de situación.

Mas hay otra Urueña más allá de sus murallas. Era famosa la iglesia de la Anunciada, ahora consignada con excelentes diseños. Al románico lombardo, traído por el camino catalán (seguramente por el linaje del Conde de Urgel), hay que asignar el tipo de iglesia y la ornamentación de arcos y bandas. La misma topografía, en un declive del terreno, completa el hermanamiento de este templo, que es muestra del largo desplazamiento del estilo.

El dato preciso extraído de la documentación histórica da rigor a este estudio, que ofrece la imagen viva de una población amurallada dibujada piedra a piedra.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ.

GARCÍA TAPIA, Nicolás; *Ingeniería y arquitectura en el Renacimiento español;* Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid y Caja Salamanca, Valladolid, 1990, 552 págs. y figs. en b. y n.

El prof. García Tapia, especialista en Mecánica de flúidos y en comportamientos de materiales, como Catedrático de la Escuela Politécnica de Valladolid, realizó tardíamente los estudios de Historia del Arte, aspecto que ha provocado una alteración fundamental en sus inquietudes que desde la investigación técnica básica y aplicada han girado hacia la historia de la ciencia, en especial de la ingeniería hidráulica, sector del conocimiento al que ya ha aportado importantes estudios. Uno de ellos es su Tesis Doctoral que, dirigida por el Prof. Martín González, presentamos ahora y en la que una primera conclusión es que en la ingeniería española renacentista "no puede hablarse de una prepotencia respecto de otros países, pero tampoco de una dependencia", con lo que destruye así una consideración negativa de las ciencias españolas en aquella época. En efecto, junto a ingenieros europeos –mayoritariamente italianos y flamencos– de reconocido prestigio como Turriano, los Antonelli, Gili, Paciotto de Urbino, etc., emergen españoles de no menos importancia y conocimientos como Juan Bautista de Toledo, Juan de Herrera, Lobato, Lastanosa, Zubiaurre y otros muchos.

El libro plantea la personalidad y formación del ingeniero en la España del siglo XVI, tanto del foráneo que viene a nuestras tierras como de los españoles que se dedican a este oficio. Destacan los ingenieros–arquitectos, pues, realmente, fueron fundamentalmente los especialistas en obras los que abrieron caminos en esta ciencia, aunque tampoco faltan los inventores y creadores específicos. Otros capítulos se dedican a estudiar textos de ingeniería importantes, y en concreto a argumentar la atribución a Pedro Juan de Lastanosa de *Los veintiún libros de los ingenios y las máquinas,* asignado tradicional e indebidamente a Juanelo Turriano. El resto de la obra analiza por-

menorizadamente diversos aspectos del Renacimiento español, como los ingenios de transporte y elevación (las grúas del Escorial), las sierras de agua, el ingenio de Juan Bautista de Toledo para clavar pilotes en los ríos, los sistemas de abastecimientos y de eliminación de aguas a ciudades y palacios (con los ingenios de elevación a Toledo y Valladolid; las "necesarias" del Pardo, Alcázar de Madrid, Escorial; los viajes de aguas como el de Argales de Valladolid) o la aplicación hidráulica a la naturaleza urbanizada en los jardines de los Sitios Reales (Casa de Campo, El Pardo, El Escorial y la Fresneda, Aranjuez). Se trata, en suma, de una obra fundamental para conocer el estado de la ciencia en España en el siglo XVI, en los círculos cortesanos a la altura de las más cultas regiones de Europa (Flandes y Holanda, Lombardía); también importante para confirmar la enorme influencia que la ingeniería reflejó en la arquitectura española de la época, en especial en la de Felipe II como opción técnica a través de elementos constructivos y estética a través de la desornamentación.

Cabe lamentar la defectuosa maquetación de la publicación (también sin índices de nombres y toponímico), así como el poco ajustado título del libro que induce a confusión dado que en esencia trata de ingeniería hidráulica (también parcialmente en cuanto a temática y sobre todo a geografía), campo en el que realiza aportaciones trascendentales, pero nada aparece sobre ingeniería militar o ingeniería portuaria, naval y marítima que tuvo una enorme importancia en la España de entonces, que contaba con el mayor Imperio, la mayor red de fortalezas interiores y costeras, y el ejército de tierra y de mar más extenso del planeta, con todo lo que ello implica para el desarrollo de la ingeniería, cuando menos práctica.

JAVIER RIVERA.

GALLEGO DE MIGUEL, Amelia; *Rejería castellana, Palencia*. Publicaciones de la Institución "Tello Téllez de Meneses" de la Excma. Diputación Provincial de Palencia, Palencia, 1988, 188 págs., 88 láms. b. y n. y dibujos.

Con el estudio dedicado a la rejería palentina Gallego de Miguel ha publicado ya un extenso "corpus" que se iniciara en 1963 con *El arte del hierro en Galicia,* libro al que siguieron otros dedicados a Salamanca, Segovia y Valladolid, conjunto que la presenta como una de las máximas especialistas españolas en este género artístico, por el que incansablemente ha luchado para elevarlos a la mayor categoría.

La rejería conservada en la provincia palentina, aunque no muy numerosa, es de calidad y generalmente procedente de otros núcleos artísticos, y de Palencia desde finales del siglo XVI. A través del estudio de las diversas colecciones de cierta unidad –como la de la catedral de Palencia, Osorno, Piña de Campos, Támara, Villamediana o Ampudia– se puede valorar con cierta proyección su evolución. El libro se organiza en nueve capítulos que catalogan y recogen toda la producción conservada en esta provincia, desde el Románico, discurriendo por el Gótico, para llegar al siglo XVI, centuria de gran apogeo de la rejería palentina en la que, además del foco local, se localizan importantes aportaciones burgalesas y vallisoletanas, destacando entre todas la de

Cristóbal de Andino, autor con su taller de la reja principal de la catedral de Palencia, que entronca directamente en cronología, técnica y temática con el trascendental libro de Diego de Sagredo *Medidas del Romano* (Toledo, 1526). Francisco Martínez también está vinculado con otra familia de tratadistas, con los Corral de Villalpando, uno de los cuáles –Francisco– tradujo a Sebastián Serlio, maestro italiano del que también se aprecian influjos en la rejería palentina. Junto a los maestros foráneos se estudian en otro capítulo las peculiaridades de talleres locales, entre ellos los de Francisco de Osorno y Juan de Vitoria, además de los maestros relojeros de la capital. En el siglo XVII Francisco Iglesias y Blas de Buenaño continúan la tradición, pero la decadencia socio–económica que tanta incidencia tuvo en el arte religioso también se advertirá en la bajada de producción como en la realización de rejas en madera, en vez de en hierro. En el siglo siguiente serán algunas casonas de determinadas personalidades civiles y eclesiásticas las que ostenten los mejores ejemplos y en el XIX, con la llegada de los efectos de la revolución industrial –la técnica de la fundición– se extinguirá definitivamente el arte de la reja y del hierro forjado en toda la provincia.

El último capítulo analiza factores sociológicos de los artistas rejeros, desde sus cofradías y gremios (con sus ordenanzas), hasta el oficio con sus distintos grados de formación, así como el proceso de la configuración de los encargos de las obras de hierro, desde el comitente hasta la traza, la subasta, etc.

JAVIER RIVERA.

MARTINEZ MEDINA, Francisco Javier; *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico*. Facultad de Teología, Universidad, Granada, 1989, 521 páginas, 155 láminas, 5 figuras.

Se suceden sin pausa los estudios de iconografía cristiana en todos sus aspectos; se organizan coloquios y congresos y aparecen revistas especializadas. No hay duda de que la enorme masa de arte cristiano justifica esta atención.

Este es el el campo que ha cultivado Martínez Medina, pero con el horizonte puesto en Granada, durante el Renacimiento y el Barroco. Igual podía haberse escogido otro escenario, pero reviste especial interés la elección porque la ciudad fue recobrada del dominio musulmán en 1492. No fue preciso eliminar una iconografía de otro signo, dado el carácter anicónico de la religión islámica. El autor tiene que utilizar el arte en función de lo que ha representado, como manifestación artística tanto en su propio ser como en el de servicio a la causa evangelizadora. Pero su metodología apunta a lo que es propio de una Facultad de Teología, donde se ha realizado el estudio, y es que el arte conduce hacia la misma Teología, como fuente nutricia que contribuye a explicarla.

La iconografía de Cristo constituye la trama fundamental del libro, pero se escogen los episodios de la infancia y de la pasión. Llama la atención del autor la circunstancia de que escaseen los temas de la infancia referidos en los Evangelios, al paso que es variadísimo el repertorio de imáge-

nes del Niño Jesús de Pasión. La tierna infancia queda ensombrecida por un futuro sembrado de sangre, clavos, látigos y otros atributos del suplicio que Cristo hubo de soportar en la madurez. Hasta el Niño Pastor se deja acompañar con tales atributos. También la iconografía de la misma Pasión presenta acentos dramáticos, como Cristo recogiendo las vestiduras después de la flagelación. Nada se dice en los Evangelios, pero se acude a la recomendación de San Ignacio de la "composición de lugar". Tan desasistido está Cristo, que se arrastra por el suelo a la búsqueda del pudoroso traje que habría de llevar hasta el calvario.

Este arte religioso es situado en Granada. Existe por tanto un medio cultural impregnado de sentido cristiano. El arte no es algo abstraíble del ambiente, sino que forma trama inseparable. No debe extrañar que el autor emplee la expresión "cultura religiosa". La historia está presente en este arte. En Granada se estableció la unidad política y religiosa. ¿Cómo podía faltar esta iconografía? Si el retablo mayor de la Capilla Real está dedicado a los Santos Juanes (Bautista y Evangelista) se debe a la devoción que los Reyes Católicos tenían a San Juan. Se recuerda que Fernando el Católico era hijo de Juan II de Aragón, y la reina Isabel lo era de Juan II de Castilla. Son los santos que aluden a la union de los dos Evangelios; son dos protagonistas, como en el orden político lo fueron Fernando e Isabel, representados como orantes en la iconografía del retablo, como responsables de la unidad. También figuran Santiago y San Jorge, como patronos de Castilla y Aragón. El corolario es la toma de Granada, que también aparece representada. Es, pues, el retablo de la unidad político–religiosa.

La capilla mayor de la Catedral ofrece una variadísima iconografía, para cuya comprensión se facilita un gráfico. Ahora el simbolismo de la catedral apunta a un sentido plenamente nacional, con expresión de la fe cristiana. Ya el propio edificio desarrolla un concepto simbólico que ha esclarecido Rosenthal. Pero el autor se remonta al programa de las escenas, hallando el hilo conductor, que empieza por la dedicación del templo al misterio de la Encarnación. Hay un eje simbólico en el retablo mayor y las vidrieras, de suerte que el soporte es la Eucaristía y el remate el Calvario.

El autor plantea el problema del protestantismo y la contestación que dio el arte católico. Y de igual suerte analiza la aportación de la Contrarreforma a la iconografía.

Al revés de lo que los estudios habituales del arte comportan, informar de una obra enriquecida con su componente religioso, en este libro se arranca desde la creencia, la función trascendente del arte. Por eso el contenido dogmático está por encima del significado formal, del que se da la imprescindible información como apoyatura de las ideas. Era una metodología necesaria, puesto que hace al arte inseparable del pensamiento y de la cultura.

J.J. MARTÍN GONZÁLEZ

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José; *Luis Salvador Carmona. Escultor y Académico*. Editorial Alpuerto, Madrid, 1990, 316 páginas, 183 ilustraciones en blanco y negro y color.

Libro éste esperado y deseado por todos los amantes de la escultura y estudiosos de nuestro arte barroco. La extraordinaria personalidad de Luis Salvador Carmona requería desde hacía tiempo una monografía de estas características, un texto prácticamente definitivo sobre la vida y la obra de este gran escultor con el que viene a cerrarse la brillante tradición de la imaginería castellana.

Estamos ante un estudio muy completo, una obra perfectamente estructurada, en la que se nos ofrece no solo una detallada biografía sobre el artista sino también una justa valoración crítica y estética, además de una riguroso y bien aquilatado catálogo de la producción escultórica de Carmona.

Cuando en ocasiones, desde posiciones del más lamentable snobismo, se leen comentarios desdeñosos hacia las monografías artísticas, creemos que hay que reivindicar con firmeza la vigencia y oportunidad de este género dentro de nuestra historiografía artística, tan necesitada todavía de ellas.

No cabe duda, que sin monografías como la presente seguiremos montando castillos en el aire y dando palos de ciego en nuestro conocimiento y valoración del arte español.

Si es cierto que la pintura se ha visto beneficiada notablemente de esta modalidad, la penuria de trabajos referidos a nuestra escultura sigue siendo notoria, y no deja de poner de manifiesto lo desatendido que continúa estando todavía el panorama histórico de nuestra plástica, especialmente en determinados siglos.

El profesor Martín González ha sabido crear escuela en este terreno. Sus anteriores y excelentes monografías sobre Juan de Juni y Gregorio Fernández no sólo constituyen trabajos modélicos en su género, sino que desde su aparición se han convertido en puntos de obligada referencia para obras similares. Ahora se nos brinda otra impagable y utilísima monografía; en este caso sobre una de las figuras más sugestivas y brillantes en la encrucijada del barroco tardío y el academicismo clasicista de la segunda mitad del siglo XVIII, etapa ésta no suficientemente bien perfilada y necesitada de aportaciones tan lúcidas como la que es objeto de esta recensión.

Se inicia el libro con la biografía de Luis Salvador Carmona, para cuya elaboración, además de la investigación documental llevada a cabo por el autor, se ha contado con la valiosa información suministrada por el "Compendio de 1775", relación biográfica del mayor interés localizada por el profesor Martín González en el archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Capítulo particularmente afortunado y que adquiere especial singularidad dentro de la monografía es el consagrado a la faceta de Carmona como académico y profesor de la Real de Bellas Artes de San Fernando, aspecto puesto de especial realce por el autor, tal como indica el título de la obra.

En sucesivos capítulos se analizan los distintos aspectos de la producción del artista: el estudio de la clientela, el taller, los caracteres formales y evolución de su estilo, la iconografía, distribución geográfica de su obra, los discípulos, etc.

Lugar relevante ocupa dentro del libro la actividad de Carmona al servicio de la Corona en el programa iconográfico y escultórico del Palacio Real Nuevo de Ma-

drid, así como sus importantes trabajos llevados a cabo en el Real Sitio de San Ildefonso (Colegiata e iglesia de Nuestra Señora del Rosario).

Pero es principalmente en la imaginería religiosa donde Carmona nos da la medida más alta de su valía escultórica. El profesor Martín González nos proporciona un completo y documentado catálogo de la producción artística del escultor, estudiando pormenorizadamente tanto las numerosas y bellísimas imágenes exentas como la monumental y admirable producción retablística, que sitúa a Carmona entre los grandes de nuestra plástica barroca.

En la ordenación del catálogo, se ha adoptado con acierto un criterio geográfico, agrupando su obra por centros de difusión (Madrid, Guipúzcoa, Navarra, Toledo, Valladolid, Salamanca, etc.), método éste muy expresivo de lo fecundo de su actividad e irradiación artística.

La abundante selección fotográfica, debida asimismo al autor, así como los dibujos publicados completan gráficamente el contenido del libro, y permiten corroborar, a través de un buen número de obras inéditas o poco conocidas, la elegancia formal y calidad escultórica de las tallas del maestro vallisoletano.

Se trata, en síntesis, de una publicación sumamente atractiva y valiosa, que, juntamente con la asimismo reciente y cuidada monografía de la profesora García Gainza, contribuirá de forma definitiva a situar a Luis Salvador Carmona en el lugar de honor que merece tanto en la evolución de nuestra escultura, como en la historia del Barroco español.

JOSÉ CARLOS BRASAS EGIDO

MUSEOS Y OTRAS DEPENDENCIAS DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

MUSEO DE PINTURA Y ESCULTURA

ALCALÁ, 13 - TELÉFONOS 532 15 46 y 532 15 49

Abierto todo el año, de nueve de la mañana a siete de la tarde, excepto domingos, lunes y festivos, de nueve a dos de la tarde.

MUSEO Y PANTEÓN DE GOYA

(ERMITA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA) - TELÉFONO 247 79 21

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.

CALCOGRAFÍA NACIONAL

ALCALÁ, 13 - TELÉFONO 532 15 43

Abierta todo el año, excepto domingos y festivos, de diez a dos, y sábados, de diez a una y media. Venta al público de grabados originales.

TALLER DE VACIADOS

Pedidos en la Secretaría de la Real Academia

BIBLIOTECA Y ARCHIVO DE LA REAL ACADEMIA

Biblioteca: Abierta de lunes a viernes inclusive, de diez a dos
Archivo: Abierto de martes a sábados inclusive, de diez a dos