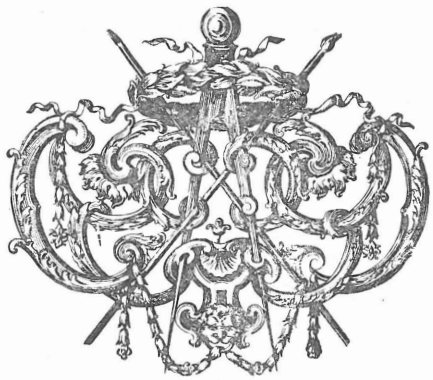
ACADEMIA

ANALES Y BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



PRIMER SEMESTRE

III EPOCA - VOL. I MCMLI NUM. 1

ACADEMIA

ANALES Y BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

III EPOCA - VOL. I PRIMER SEMESTRE DE 1951 NUM. 1

SUMARIO

Págs.

Una nueva época del Boletín corporativo 3

José Francés: *Semblanza y loa del Conde de Romanones.* 7

Enrique Lafuente Ferrari: *En el centenario de D. Vicente López* 19

Informes y comunicaciones:

Juan Moya Idígoras: *En el centenario de D. Arturo Mélida.* 57

Sobre el coro de la Catedral de Barcelona 65

Crónica de la Academia 77

Bibliografía 87

ADMINISTRADOR: D. FRANCISCO G. BALLESTER

Precio de suscripción: 30 pesetas; número suelto, 20 pesetas.

Toda la correspondencia debe dirigirse a la ACADEMIA: Calle de Alcalá, 13. — MADRID

UNA NUEVA EPOCA DEL BOLETIN CORPORATIVO

EL BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO reanuda hoy su publicación, interrumpida durante muchos años por causas diversas cuya enumeración no es aquí precisa, pero que han impedido en estos últimos tiempos la aparición periódica de este órgano de difusión de las actividades corporativas. La Academia aspira decididamente a que la nueva etapa del Boletín pueda ofrecer en sus páginas, a la vez, información sobre las tareas colectivas y aportaciones individuales de sus miembros a la historia o la teoría de las artes que caen dentro de su competencia. Constará, pues, su contenido de tres partes perfectamente discernibles y diferenciadas. En la primera parte se incluirán los estudios de los Académicos o de aquellas otras personas que puedan ser especialmente invitadas a colaborar: trabajos que constituyan aportaciones históricas, teóricas o críticas, y, en general, todo escrito de iniciativa personal no leído en las Juntas académicas. En la segunda parte se incluirán los informes, dictámenes o escritos diversos que han sido leídos en las sesiones ordinarias y que por su importancia y entidad conviene hacer públicos. Una tercera sección estará destinada a la crónica académica, incluyendo un resumen de las efemérides, acuerdos o hechos que refleje sintéticamente la actividad noticiable de la Corporación, así como las convocatorias o fallos de concursos, premios o pensiones, el registro de libros y publicaciones recibidas, y notas bibliográficas sobre ellos.

El Boletín será una revista ilustrada que publicará las láminas que los trabajos en él insertados exijan o requieran. Su aparición será semestral, publicándose, por tanto, dos números al año.

SEMBLANZA Y LOA DEL CONDE DE ROMANONES

POR

JOSE FRANCES

Secretario general perpetuo de la Real Academia.

El 11 de septiembre de 1950—cumplidos ya los ochenta y seis años de una existencia realmente extraordinaria y de múltiple intervención histórica en la vida española de estos dos siglos, y días antes de cumplirse los cuarenta y cinco años de su elección para Académico de número de la Real de Bellas Artes de San Fernando—falleció en Madrid, su villa natal, D. Alvaro de Figueroa y Torres, Conde de Romanones.

Fué elegido el 2 de octubre de 1905 e ingresó el 26 de mayo de 1907 como miembro de la Sección de Escultura.

El tema y desarrollo de su discurso—*Misión del Estado en la enseñanza de las Bellas Artes*—definía bien lo que constituyó toda su vida la personalidad de esta gran figura española: el estadista y el esteta, la inquietud política y el fervor artístico.

En el año 1910 es designado Director de la Corporación, y desde entonces hasta su fallecimiento fué reelegido, por trienios, doce veces, con unánime asentimiento de todos y cada uno de cuantos constituímos la Real Academia.

A partir de la reforma de los Estatutos de 1864, en que se sustituyó el título de Presidente por el de Director, ninguno de los que ejercieron el cargo antes de él alcanzó tan dilatada y constante actuación. Ni los Presidentes desde 1846 a 1864—Marqués de Falces, Príncipe de Anglona, D. Juan Nicasio Gallego, Marqués del Socorro, Conde de San Luis y Duque de Rivas—ni los Directores siguientes.

Sólo D. Federico de Madrazo, que dirigió los destinos de la Academia desde 1866 hasta 1893, logró parecida—pero numéricamente inferior—permanencia, sin otra interrupción que la definitiva de su muerte. Los demás y siguientes a D. Federico—D. Pedro de Madrazo, D. Juan Facundo Riaño, D. Elías Martín—no pasaron, cuando más,

el último, de los seis años, sin acercarse a los veintisiete de D. Federico y muy lejos de los cuarenta de D. Alvaro de Figueroa.

Y, ciertamente, no es preciso aludir a la dilatada existencia de ambos para explicar esa reiteración de la confianza corporativa, sino reconocer que fué justificada por la ejemplar suma de dotes que al gran pintor de ayer y al gran político de hoy les hicieron dignos, con eficaz entusiasmo, inteligente y discreta autoridad, del cargo.

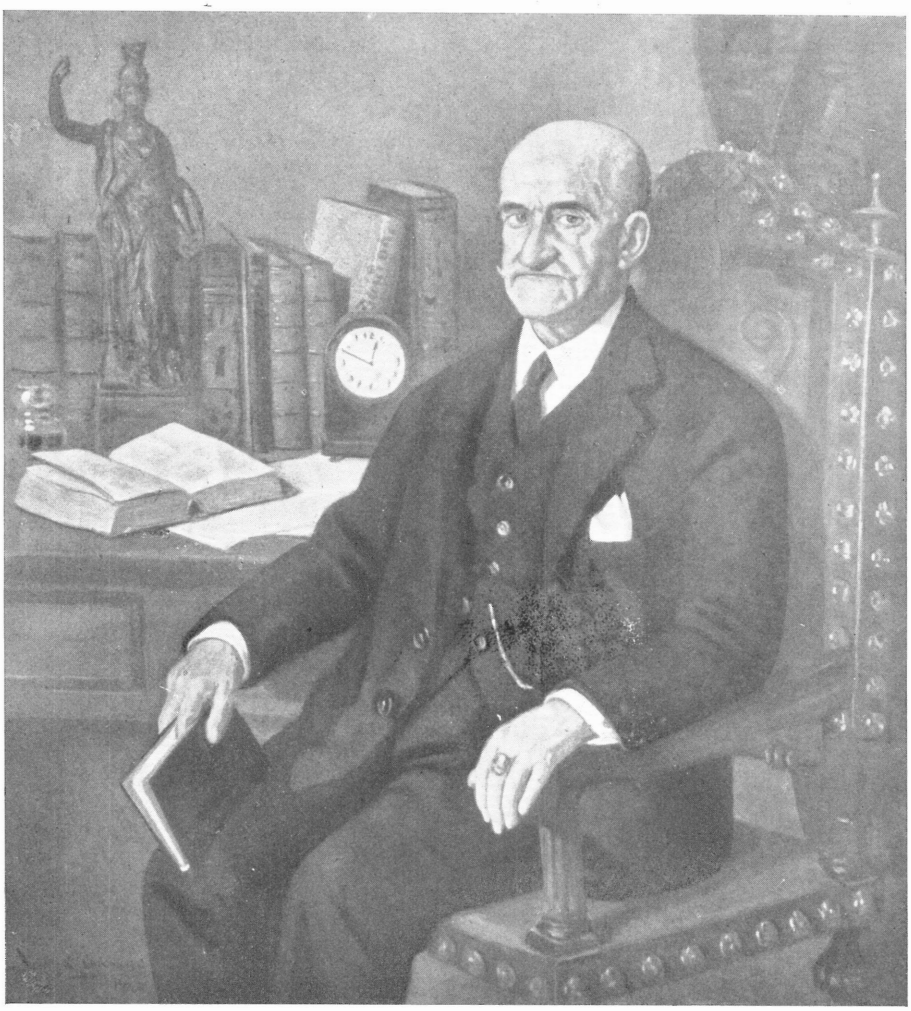
Pudo pensarse al principio que era la alta posición del Conde—Ministro a la sazón, Presidente del Consejo luego, y figura política relevante siempre—, a través de sucesivas transformaciones de la vida nacional durante medio siglo, lo que movía en la Academia un vanidoso egoísmo de mecenazgo oficial e influencia personal para aquella persistente fe en su Director.

Nada más opuesto a la realidad de los hechos. Lo mismo en su época militante de personaje político que en las posteriores—alejado de toda otra actividad que no fuese la de atender su hacienda y satisfacer sus preferencias intelectuales y estéticas—, el Conde de Romanones fué el arquetipo de un buen Director de una Academia, como la nuestra de San Fernando, en la que figuran los más independientes prestigios de las Bellas Artes, y donde abunda, como es bien sabido, ese carácter indomeñable, de enérgico individualismo, propio de artistas y escritores.

El Conde amaba, además, profundamente a la Academia. Sentía el noble orgullo, la serena responsabilidad de sus funciones.

Ni los deberes oficiales de antes, ni los achaques y dolencias de luego, amortiguaban ni descaecían ese amor.

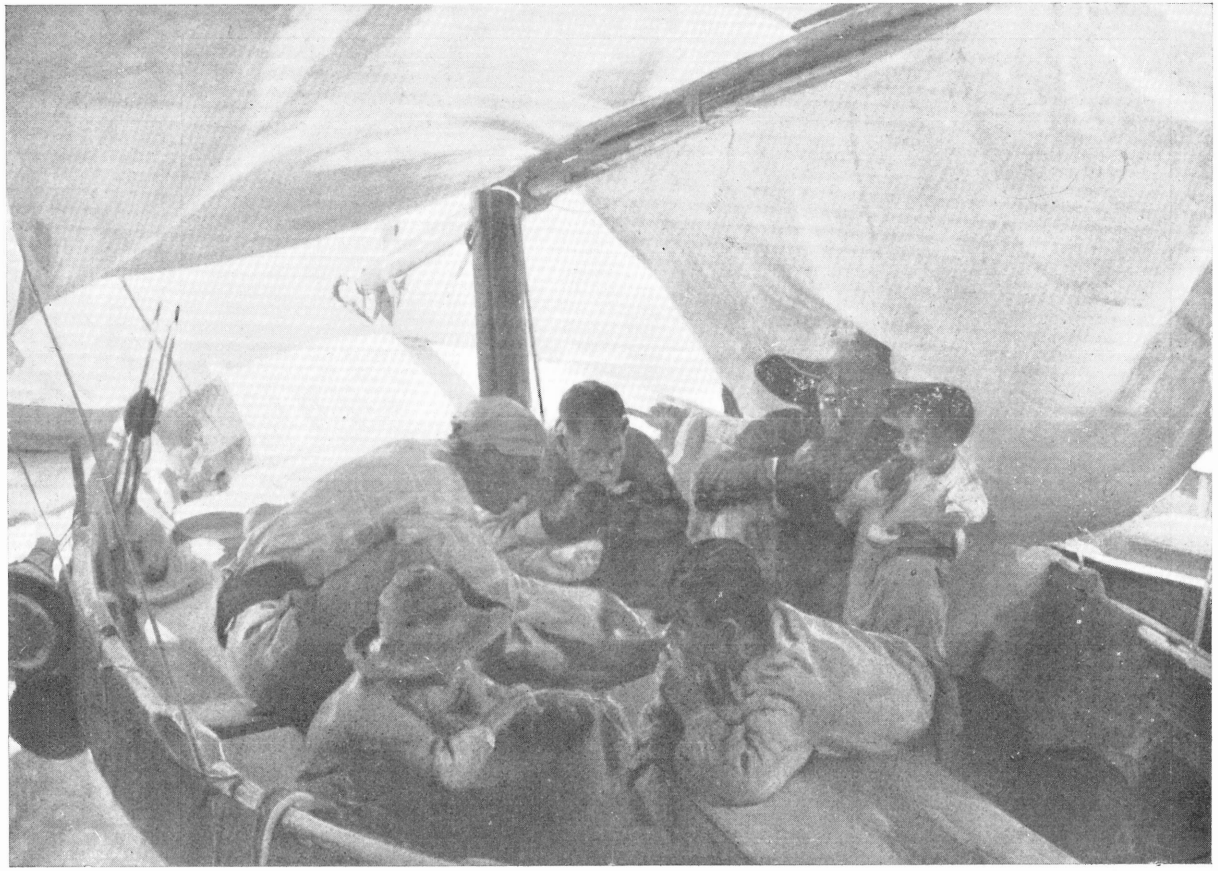
Aun en los días dolorosos y adversos para su salud de estos últimos tiempos, el Conde servía a la Academia con la fogosidad juvenil del recién llegado al derecho y el deber de la ilusión. Acudía a presidir las sesiones públicas y las Juntas privadas sobreponiéndose a su decadencia física—nunca intelectual—, dejándose llevar y sostener por manos



EDUARDO CHICHARRO

Retrato del Excmo. Sr. Conde de Romanones.

(Cuadro legado a la Academia por el retratado.)



JOAQUIN SOROLLA

Comiendo en la barca.

(Cuadro legado a la Academia por su fallecido Presidente,
el Excmo. Sr. Conde de Romanones.)

familiares o de adictos ajenos, vencido de cuerpo, arrogante y enhiesto de alma.

Yo sé bien hasta qué punto los intereses fundamentales, el rango histórico, la categoría perdurable de la Academia, le preocupaban cada día y en todo momento. Aun en las peores crisis de sus últimos años, hundido en el lecho, envuelto en sus abrigos y mantas, junto a la chimenea de los leños encendidos de su alcoba-despacho, no rendía el ánimo ni se permitía olvidar o desconocer lo que más y mejor importaba a la Corporación.

En las Juntas ordinarias el Conde presidía paternalmente, con su gracejo peculiar, que nunca olvidaba la cortesía ni coartaba la libre controversia. En las sesiones públicas y solemnes ponía todo el empaque y la seguridad del antiguo Presidente de Gobierno y Parlamento que fuera en otro tiempo.

Como también—¿por qué no decirlo?—se rejuvenecía, le rebrotaban sus ímpetus de combate y de fe en su criterio personal, enriquecido por largos años de experiencia, cuando las elecciones académicas, poniendo en el afán de acertar su habilidad temperamental, su ingenio, tan agudo y convincente.

Nada le pasaba inadvertido ni a nadie cedía en el derecho de velar por la Academia y sus históricas prerrogativas.

A él se debe la propuesta, en octubre de 1937, en plena guerra civil, de restablecimiento y reanudación de las Reales Academias, cuando apenas alcanzaba la mitad del personal académico, residente en San Sebastián, y el resto permanecía oculto o en peligrosa semiocultación en la zona contraria del surgimiento de liberación.

En las entregas solemnes de la Medalla de Honor a la Diputación de Pontevedra, al Ayuntamiento de Barcelona, a la Diputación de Navarra, a la Sociedad Española de Amigos del Arte y al Ayuntamiento de Granada, fué él quien escribía y leía los discursos, en el claro estilo, el robusto concepto y la intencionada sutileza, tan característicos de su pensamiento y acción, no desmentidos nunca, desde sus primeras es-

caramuzas adolescentes a sus postreros resplandores de una senectud infatigable.

Mi constante trato y despacho de asuntos artísticos con él, en mi calidad de Secretario general de la Academia, me hizo familiar el contacto y contemplación de las obras que atesoraban la colección de pinturas, esculturas y objetos reunidos en su palacio de la Castellana.

Más de diecisiete años lo frecuenté con asidua y gustosa obligación, y tuve infinitas ocasiones de apreciar la singular valía de aquel espíritu inquieto, sagacísimo; el garbo y donaire de su inteligencia; su constante apetencia intelectual y estética; el señorío, no solamente de alcurnia y sangre, sino—lo que más importa—de ideas y sentimientos peculiares y personales.

Aun en la etapa muy última de su vida, nunca dejaba de ser atractivo su decir y su escuchar en el diálogo, siempre afable, chispeante de humorismo.

Muchas de las agudezas aforísticas de sus libros íntimos, de confidencias políticas y sociales, fruto de una dilatada existencia que ha dejado impronta profunda en más de medio siglo de vida española, surgieron espontáneas, fáciles, con aquel punto de aticismo, matiz esencial de su ingenio.

No eran sólo temas de asuntos académicos los de nuestras conversaciones habituales, sino de muy diversa y plural condición. Pero predominaban los de carácter artístico, no siempre de absoluta coincidencia, y hasta a veces de franca discrepancia; pero siempre admiré en él lo seguro del juicio y aquel innato buen gusto, el instinto sutil que no le impedía ir hacia lo nuevo sin abdicar de lo tradicional y clásico.

Sin embargo, en su colección, las obras de arte antiguo, todas ellas de excelente calidad, no tuvieron nunca el promíscuo y antitético contacto de ciertos *snobismos* de lo llamado moderno, que tantas gentes de hoy aceptan y placean por miedo a parecer retrasadas y desmodadas.

La serie de obras contemporáneas que formaba parte de la colección del Conde de Romanones, no desdecía de parejo mérito con las

del buen ayer. Y, desde luego, eran—como es lógico—de artistas coetáneos del prócer.

Así, cuadros de Sorolla, Gonzalo Bilbao, Moreno Carbonero, Muñoz Degrain, López Mezquita; esculturas de Benlliure, Marinas, Blay, Querol, que en los salones y en los cuartos íntimos, o en su gabinete de trabajo, ocupaban sitios destacados.

Y no por ello dejaba el Conde de interesarse por obras de tendencias y escuelas demasiado recientes—aunque algunas tienen ahora en España retraso de varias décadas respecto de lo extranjero—, ni se negaba a servir pacientemente de modelo para retratos de jóvenes pintores, escultores y aun caricaturistas de incipiente nombradía.

Sentía igualmente el discreto, el honesto ejercicio del mecenazgo sin jactancia ni vanagloria. Entre otros muchos ejemplos importa recordar la ayuda y aumento de cuantía, por cuenta propia y particular, a ciertas pensiones fundacionales, adecuadamente dotadas en otro tiempo, pero que las circunstancias actuales desvalorizan económicamente; las publicaciones de obras como *De la Pintura Antigua,* de Francisco de Holanda; la creación e instalación de la Sala de Dibujos, en el Museo de la Academia; la creación y coste de la Medalla de Honor aualmente otorgada a las entidades que más se distinguen en el proteccionismo y difusión de las Bellas Artes y del Patrimonio Histórico, que tan extraordinaria resonancia han tenido recientemente al serle concedidas a los Ayuntamientos de Granada y Burgos; las placas y plaquetas conmemorativas—originales de José Capuz y Miguel Blay—del Centenario de Goya.

Y ese amor a la Academia y ese bien elegir testimonios de su buen criterio artístico, demuestran, en fin, los dos lienzos que por disposición testamentaria ha legado al Museo de la Corporación: *Comiendo en la barca,* de Joaquín Sorolla, y su retrato, de Eduardo Chicharro.

Sabido es que en nuestro Museo figuran, además de otros dos cuadros de los mismos artistas—*Niños en la playa* y *Autorretrato*—, pinturas de Madrazo, Villegas, Muñoz Degrain, Gonzalo Bilbao, Sotoma-

yor, Llorens, Benedito, Marqués, Moreno Carbonero, Haes, Garnelo, Zuloaga, Pla, Mezquita, Santa María, Salvador y Enrique Martínez Cubells, Salaverría, Hermoso, Moisés, Zubiaurre, Bermejo, Forns, Labrada; esculturas de Marinas, Benlliure, Blay, Inurria, Capuz, Higueras, Huerta, Adsuara; grabados y dibujos de Fortuny, Alenza, Espina, Labrada...

A estos nombres hay que añadir los de jóvenes artistas, algunos de ellos tan en pleno prestigio hoy y muchos en camino de gloriosa maestría el día de mañana, ex pensionados de las Fundaciones Conde de Cartagena, Piquer y Carmen del Río, que han ido añadiendo obras a lo que será—cuando se logre la ampliación de salas nuevas—la más cabal representación del arte español de nuestro tiempo.

Y si no se olvida que, en su colección de arte clásico, el Museo de la Academia contiene magníficas obras de Velázquez, Goya, Zurbarán, Ribera, Morales, Claudio Coello, Ricci, Carreño, Pereda, Fragonard, Mengs, Van Loo, Tiépolo, etc., se comprenderá cómo el legado del Conde de Romanones encuentra patricial acogida y digno alojamiento.

Comiendo en la barca es uno de los mejores, de los más admirables cuadros del gran pintor universal, que abre a la luz y el aire libre el siglo XX de la pintura española.

Pintado en 1898, pertenece al ciclo de temas valencianos, de reintegración definitiva a los esplendores mediterráneos, en el que importa recordar: *Aún dicen que el pescado es caro* (1898), *Llegada de una barca de pesca en la playa de Valencia* (1898), *Playa de Valencia* (1898), *Pescadores valencianos* (1899), *Triste herencia* (1899), *Después del baño* (1899).

Detrás—cronológicamente y en credo y concepto, pero no en inferior demérito—quedan *El Bulevard* (1890), *Día feliz* (1892), *Fruta prohibida* (1892), *Otra Margarita* (1892), *Trata de blancas* (1894), *La vuelta de la pesca* (1894) y *Madre* (1896).

Y luego seguirán las prodigiosas exaltaciones lumínicas, los cadmios y ultramares, los blancos y grises plateados, las desnudeces bra-

vas, fragantes y encantadoras en los playales del Cabañal y de Jávea, la gran sinfonía nacional de los paneles decorativos de la Hispanic Society.

Cuando Sorolla pinta *Comiendo en la barca* tiene treinta y cinco años, en el robusto y vibrante comienzo de su madurez. Marca el instante en que el dominio de sus facultades se acerca rápido y seguro al cenital prodigio de aquella retina maravillosa y aquel sensual y sensorial temperamento de gran pintor.

Todo en ese lienzo, de grandes dimensiones y dificultades, está logrado. Las figuras humildes, macizas, de humana y palpitante realidad, se destacan definidas y concretas en el contraluz sorprendente. Al fondo, la lumbrada solar del mediodía mediterráneo tiene la fulguración precisa. Una casi mágica captación de verdad y equilibrio en la agrupación de pescadores da ejemplo de maestría compositiva. La transparencia de la luz a través del velamen ocroso de la vela adquiere sabias finezas velazqueñas...

El Conde amaba este cuadro con un fervor nunca amortiguado. Lo había colocado en el muro central del comedor e instalado un reflector especial para más justa valoración de sus tonos. Y durante más de cuarenta años se sentaba a la mesa frente al lienzo.

—¡Gran dicha la de usted, Conde—le dije en una ocasión—, la de poseer y tener siempre ante sí ese cuadro!

El Conde sonrió al oírme. Luego, un poco pensativo, restregándose la nariz, en un ademán muy frecuente en él, se inclinó y en voz baja susurró:

—Pues esa dicha tal vez la tenga también la Academia para siempre...

¡Y así ha sido!

Ciertamente, que hay no escaso número de retratos del Conde de Romanones dignos de figurar en importantes pinacotecas. Recuerdo, por buenos ejemplos, el de Moreno Carbonero, sobrio, severo, de penetrante naturalidad; el de López Mezquita, sereno, de velazqueña grandeza

—aquella grandeza tan española, sin énfasis ni arrogancia—, que no en vano está firmado por uno de los más admirables retratistas universales; el de Daniel Vázquez Díaz, inconcluso por desgracia, pero en magna parigualdad de los de "Azorín", Unamuno, Darío, con esa firmeza constructiva de dibujo y esas finuras de grises, características de uno de los artistas más incorruptiblemente modernos de nuestro tiempo.

Pero este retrato de Eduardo Chicharro, impetuosamente orquestal de colorido, reciamente ahincado de psicología, es tal vez el que más importaba a la Academia, porque nos evocará siempre el Conde de sus últimos años, en el momento de su senectud fuerte, retadora de los achaques, pleno de la voluntad de vivir y no renunciar a los derechos de su inteligencia activa. El Romanones ya fronterizo a la ochentena, con la mirada aquilina, el gesto aparentemente gruñón de un espíritu siempre en guardia, sentado de espaldas a su mesa de trabajo y teniendo tras de sí la estatua broncínea de Minerva que hay en nuestra Academia y el reloj que marcó jornadas y jornadas de dictados literarios, políticos y artísticos, en la cálida atmósfera de su alcoba-despacho, con el rumor crepitante de la chimenea, encendida hasta el mes de junio...

A la última época de la obra de Eduardo Chicharro pertenece también el cuadro. Y, como en el modelo, hay en el pintor una perdurable energía, una suprema majestad en su arte.

Pocos artistas tienen el poderío sensorial y sensitivo de Eduardo Chicharro; escasos alcanzan el nivel de cultura intelectual y de sabiduría técnica que aquel maestro. Desde sus primeras obras (*La familia del anarquista*, con la que obtuvo la pensión de Roma; *Reinaldo en el Jardín de Armida* y *Las tres esposas*) hasta sus cuadros abulenses del *Hospital de mujeres*, *Las tres edades*, *El alguacil Araújo*, ¡qué enorme producción tan varia, tan rica de verdad, emoción y didascalia pictural! Y en ella, las obras que cuentan entre las primeras de estos cin-

cuenta años: *Las tentaciones de Buda* y *Dolor*, y la serie de desnudos insuperables y de figuras femeninas museales...

Bien supo elegir el Conde de Romanones, en vida primero y pensando en su muerte después, lo que mejor pudiera evocarle en lo futuro desde los muros de la Real Academia de San Fernando: el recuerdo de su inteligente amor al buen arte y el de su presencia corporal exacta.

Y en la pluralidad de evocaciones que suscitó la desaparición de este hombre excepcional, se añade ahora la—no menor, ciertamente—de sus huellas perdurables sobre un período demisecular, donde se han borrado tantas cosas y adquieren trazo repentino, más o menos fugente, otras: la del gran político que quiso, supo y pudo dirigir la más alta y difícilmente gobernable Corporación, tradicional y serenamente renovadora de las Artes españolas.

José Francés.

EN EL CENTENARIO DE D. VICENTE LOPEZ

Pinturas del artista en el Palacio Real de Madrid.

POR

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

El 22 de junio de 1950 se cumplieron los cien años de la muerte de D. Vicente López Portaña, el pintor de cámara de Fernando VII, minucioso y apurado retratista, al que debemos una de las más completas colecciones de efigies de sus contemporáneos, galería iconográfica que, sin duda, tiene asegurado al artista un puesto por derecho propio en la historia de la pintura española. Eterna ha sido y será la discusión sobre el valor y la importancia relativas de la técnica y de la inspiración en las artes, sobre invención y sabiduría como criterios que afirmen la maestría en un artista. Muy fácil sería también recapitular ahora los vejámenes que a propósito de la pintura de don Vicente, de su objetiva y meticulosa frialdad, de su apurada ejecución y sus charoladas superficies han acumulado los críticos. Mas no es esta la ocasión o, al menos, no está en las intenciones de quien esto escribe, entrar ahora en el análisis estético de las producciones de don Vicente. Para definir su arte bastaría con recordar que mantuvo en un período difícil, de crisis profunda en la concepción de la pintura, las tradiciones del siglo XVIII, al que se sentía, sin duda, más apegado que a la turbulenta media centuria del XIX que le tocó vivir. Cultivó su oficio con honradez y aplicación ejemplares, y lo transmitió a un grupo de discípulos entre los que estuvieron sus propios hijos. Y si dejó que se perdieran para él y para los suyos las lecciones de un Goya, acaso no fuera por falta de admiración a su genialidad; pero don Vicente López, hombre prudente y circunspecto, conocía muy bien las fronteras que le imponía su propia capacidad. En esa eterna disputa entre la genialidad y la habilidad, entre la invención y la artesanía, entre la creación y la mera capacidad, no hay, para don Vicente ni para sus posibles biógrafos, lugar para una posición polémica. Los re-

tratos de don Vicente son, en fin de cuentas, estupendos documentos de época ejecutados con un honradísimo oficio. Mi intención al publicar estas notas no es sino añadir un grupo de obras, poco estudiadas o inéditas, al conocimiento de este pintor, ligado durante buena parte de su vida a la Academia de Bellas Artes de San Fernando, que tuvo siempre en sus intenciones la de conmemorar el centenario del pintor de cámara de Fernando VII.

Hace ya veinticinco años, en un estudio sobre el pintor, escribía don Antonio Méndez Casal: "El estudio definitivo de don Vicente López aún no está hecho. Pocos artistas españoles lo merecen tanto" (1). No creo queden muchas cosas interesantes por averiguar en la vida de don Vicente López; en primer lugar, porque fué su existencia escasamente propicia a la aventura o al acontecimiento. El interés que podría tener un estudio más completo de su obra habría de comenzar precisamente insistiendo en la necesidad de distinguir con rigor entre el puñado de obras maestras, que las hay en su carrera de pintor, especialmente como retratista, y aquellas otras producciones en que una artesanía sin estímulo ni deseo de superación se limitaba a cumplir con los encargos, según superficiales y rutinarias fórmulas; en todos los artistas se dan estos altos y bajos, incluso en la obra de los más geniales pintores. Los contemporáneos de Goya sabían muy bien que cuando don Francisco pintaba a desgana apenas producía otra cosa sino "carantoñas de munición".

En la vida de don Vicente López y en el catálogo de sus retratos,

(1) *Vicente López. Su vida, su obra, su tiempo. Conferencias de D. Antonio Méndez Casal y de D. Manuel González Martí. Catálogo de la Exposición inaugurada en el Centro Escolar y Mercantil de Valencia el 17 de abril de 1926.* Desde la publicación de este libro han visto la luz sobre el artista otros trabajos de interés. Me refiero especialmente al libro *Vicente López, 1772-1850. Estudio biográfico por el Marqués de Lozoya. Catálogo de la Exposición... organizada por Amigos de los Museos de Barcelona.* Barcelona, 1943, y al estudio del P. Hornedo, *Vicente López, pintor de cámara,* publicado en *Razón y Fe* en diciembre de 1950. Obra resumen de conjunto y divulgación es la de Emiliano Aguilera, *Vicente López.* Barcelona, 1946. Algunos datos nuevos y observaciones críticas sobre D. Vicente López se incluyen en el trabajo del que esto escribe, *La situación y la estela del arte de Goya.* (Estudio preliminar al Catálogo ilustrado de la Exposición, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya.* Sociedad de Amigos del Arte, Madrid, 1947); véase el Capítulo I de la tercera parte, *La reacción contra Goya en la generación inmediata.* págs. 195 y siguientes.

estas obras de panllevar abundan de modo extraordinario por dos motivos: el primero, por su intervención en series de retratos oficiales, en los que tuvo, por aburrido deber, que ocuparse; en segundo, por la colaboración cada vez más intensa de sus propios hijos Luis y Bernardo. Sería, pues, tarea de alguna utilidad, desde el punto de vista crítico e histórico, reconstituir en toda su posible y abrumadora extensión el catálogo de las obras de don Vicente López, dejando en discreto lazareto aquellas obras en las que la mano del maestro se deja sentir escasamente. Pero este trabajo tendría que enfrentarse al propio tiempo con la distinción posible y conveniente entre las obras y la factura de don Vicente y aquellos rasgos que caracterizasen las pinturas de sus hijos, rasgos que se delatan a veces claramente en relación con obras seguras y firmadas que de cada uno de los hijos conocemos. La Exposición de pintura isabelina celebrada en Madrid por los Amigos del Arte en junio de este año de 1951, presentaba algunas pinturas excelentes de don Bernardo López, acaso el más dotado de los dos hijos, y cuya colaboración es evidente en pinturas del padre. La técnica de don Bernardo es legítima heredera de la de su padre y maestro, pero en su obra se acusa una paleta más caliente, más rubia, podríamos decir, con rasgos personales de factura; menor pulimento en las superficies, mayor tendencia hacia una pintura mate que el gusto de la época, patente en la obra de don Federico Madrazo, iba imponiendo en el ambiente de la corte madrileña... Por otra parte, hay acaso mayor robustez de materia, más afición a los empastes en la obra de don Bernardo que en la de don Vicente, cuyas tersas y pulidas superficies hacen, a veces, de la pintura una delgada película que al menor accidente en el soporte se desprende de él como una cascarilla levísima. He tenido siempre a don Luis López, hábil fresquista y colaborador de su padre, como pintor de dotes inferiores a las de su hermano; pero he visto algún retrato firmado de su mano que me ha sorprendido por su franco y decidido realismo, su ágil encaramiento con el modelo y la esponta-

neidad de su técnica (1). Queda, pues, aquí algo por estudiar si queremos lograr mejor estimación de los tres pintores a quienes afectan estas observaciones. Tendríamos derecho a generalizar si decimos que uno de los vicios en que frecuentemente se incurre en historia del arte, es el de juzgar a los artistas por unas pocas y determinadas obras, ante las cuales se siguen repitiendo, a lo largo de los años, juicios vagos y ocasionales que un mejor conocimiento haría con justicia rectificar. De aquí que convenga siempre, aun al conocimiento de los artistas secundarios, aportar nuevas y poco conocidas obras que nos permitan ensanchar nuestro juicio y acercarlo todo lo posible a la realidad, siempre compleja y siempre enemiga de apresuradas conclusiones.

En el caso de don Vicente López no hayamos miedo a rectificaciones esenciales, pero siempre habrá lugar a salvedades muy importantes en la estimación de sus obras. ¿Qué duda cabe que los mejores retratos de los reyes, aquellos realizados con mayor simpatía e intimidad, son infinitamente superiores a tantas réplicas destinadas a colocar bajo doseles en oficinas públicas? ¿Cómo poner al lado de obras de mogollón, positivamente ingratas y vacías, retratos tan magistrales como los de don Tomás de Verí, Fernández Varela, la condesa de Calderón, el arquitecto don Carlos Bosch, la duquesa de Vistahermosa, el marqués de Nevares, el canónigo Liñán o el retrato del general Narváez? He citado solamente unas cuantas e indiscutibles obras dentro de la producción de López, pero esta lista sería fácilmente ampliable; mi idea es que, para una justa estimación del pintor, son estas piezas maestras las que hay que dar a conocer dondequiera que estén, para que con su peso puedan hacernos olvidar tantas pinturas de munición realizadas sin profundidad ni simpatía por aquel estupendo retratista de la corte de Fernando VII. Y aún todavía, para completar el conocimiento de la obra de don Vicente López, habría que estudiar con algún detalle su obra de dibujante, bien merecedora de estimación y reveladora, en la soltura de técnica de sus aguadas, por ejemplo, o en la apre-

(1) Me refiero, por ejemplo, a obras como el «Retrato de un Sacerdote», firmado por Luis López, en 1853, que estuvo antes en la Colección Lázaro y hoy posee el Conde de Cadagua.

tada perfección de algunos de sus dibujos a lápiz, de excelencias de las que no siempre nos hablan sus retratos o, menos aún, sus pinturas religiosas. El Museo del Prado y la Real Academia de San Fernando poseen, especialmente la Academia, lotes importantísimos de retratos de López que pueden dar una idea de sus talentos de retratista; pero todavía queda en el propio Madrid, en el Palacio Real, un conjunto de obras, poco o nada conocidas, de las que deseo aquí hablar como oportuna y modesta contribución a la conmemoración centenaria del artista.

Repasemos ahora los datos biográficos esenciales que puedan servirnos de referencia para el encuadramiento cronológico de las obras. López, valenciano, pero de familia originaria de la provincia de Cuenca (1), se educó en un ambiente de pintores, en la ciudad del Turia; el padre, Cristóbal López, lo era, y pintaban también su abuelo y su abuela paternos. La herencia se impone en el joven Vicente, que fué, en la Academia de San Carlos, un niño prodigio, el que gana todos los premios y el que se afirma como digno de ir a la corte como pensionado. Fué aquí, en la Academia de San Fernando, donde trabajó tres años con Maella; de su éxito, bien trompeteado en la región natal, nos habla, en letra impresa, el folleto de esta Real Academia, recogiendo los nombres y ejercicios de los premiados en la Junta pública de 4 de agosto de 1790 (2), en la que hubo solemne discurso del marino y erudito Vargas Ponce sobre el grabado en España y los versos de circunstancias obligados en estas solemnidades. Vicente López, en sus diez y ocho años entonces, obtuvo el premio primero de la primera clase de pintura, con 21 votos de los 23 que en aquel fallo se otorgaron, por aquella pintura de *Los Reyes Católicos recibiendo a los Embajadores del Rey de Fez*, que la propia Academia conservó (3).

---

(1) De Motilla del Palancar, según dice el Marqués de Lozoya en el antes citado estudio.

(2) *Distribución de los premios concedidos por el Rey nuestro señor a los discípulos de las nobles artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta de 4 de agosto de 1790.* Madrid. En la imprenta de la viuda de Ibarra.

(3) Tuvo dos votos un D. Antonio Rodríguez y se presentaban, además, Castor Velázquez, Francisco Perpiñán y José Sánchez.

La vuelta a la tierra natal, aureolada con su brillante historia de buen alumno, le sitúa en buena posición para comenzar su carrera profesional; pinta en la Catedral, es Académico de mérito de San Carlos a los veintiún años, se casa a los veintitrés y en 1799 es Teniente Director de Pintura en San Carlos. Al siguiente año de 1800 (1) quiere obtener un nuevo lauro de la Academia de San Fernando, solicitando desde Valencia ser nombrado Académico de mérito, para lo que ofrece pintar, sin moverse de su tierra, un cuadro según un asunto propuesto por la Academia de Madrid. La pretensión era insólita y, por muy buenos padrinos que en la Corporación tuviese el joven y ambicioso artista valenciano, hubo de fracasar; sometida a votación en la sesión del 2 de febrero la petición de López, fué denegada por 24 votos contra cinco (2).

Bien conocido es su éxito cortesano con motivo de la visita de Carlos IV y su familia a Valencia en 1802, ocasión en que es encargado al joven Presidente de la Academia (lo era ya desde el año anterior, de 1801, a los veintinueve años) el cuadro con que la Universidad valenciana quiere perpetuar la estancia de la real familia en la ciudad del Turia. Sin duda, intervino en el encargo el Rector de la Universidad, don Vicente Blasco, modelo de uno de los mejores retratos de Vicente López y preceptor que había sido de Carlos IV y de su hermano el infante don Antonio (3). Durante la estancia de la corte no hubo para los Reyes otro pintor en Valencia que Vicente López; no sólo el cuadro de la Universidad y las copias que para el Rey le fueron encargadas de Ribalta y de Juanes, sino su intervención en la especie de "falla" o monumento ocasional que la Academia de San Carlos mandó erigir en una plaza pública de Valencia, y que fué unánimemente ala-

---

(1) Archivo de la Academia. Armario 1, leg. 42.

(2) Entre esos cinco están, naturalmente, el de su maestro Maella, a quien siguieron en aquella ocasión el Duque del Infantado, D. Pedro Arnal, D. Cosme Acuña y el Marqués de Santiago.

(3) Véase el estudio de D. Elías Tormo, *D. Vicente López y la Universidad de Valencia.* «Boletín de la Sociedad Esp. de Excursiones», 1914.

bado en la ciudad, tan aficionada a estos artefactos de ocasión levantados con motivos festivos (1).

Poco después del motín de Aranjuez, el Ayuntamiento de Valencia encarga a Vicente López haga un retrato del nuevo Monarca, ascendido al trono por la rebelión contra Godoy y el Rey padre, cuadro que se expuso ya el 20 de diciembre de aquel año fatal (2), pintura inicial de una serie de efigies del Monarca, en la que habría infatigablemente de ocuparse López hasta la muerte del Rey.

Es el paso del propio Fernando por Valencia, en 1814, a su regreso del cautiverio de Valençay, el que pone de nuevo en contacto al Monarca con el que había de ser su fecundo e infatigable retratista. La historia de esta adscripción de don Vicente López a la corte de Fernando VII, esbozada ya por Sánchez Cantón, ha sido minuciosamente puntualizada por el Padre Hornedo en su trabajo reciente, escrito con ocasión del centenario. Desde entonces hasta la muerte del artista permaneció estrechamente afecto a la vida palatina y a la familia real, que le dispensó, como es sabido, honores extraordinarios. Pero ahora sólo nos interesa su obra y dar detalles sobre algunas pinturas poco estudiadas y otras nunca atendidas.

Raro es no encontrar en algún lugar más o menos destacado de las dependencias oficiales un retrato de Fernando VII, de poco más de medio cuerpo, de Capitán general, pantalón blanco, bastón de mando y bicornio en la mano. Estos retratos deben derivar de un prototipo pin-

---

(1) «Dirigió la mole que presentó en la Plaza de las Barcas, la Academia de San Carlos, compuesta de un magnífico pedestal rodeado de las Bellas Artes, y en el centro del mismo un trozo de columna y encima la estatua del Rey Don Carlos IV, cuya obra fué la que obtuvo el primer premio entre las medallas que al efecto distribuyó, para el esmero de aquellos festejos, el Excmo. Ayuntamiento...» Así dice un documento del Archivo de la Real Academia (armario 1, legajo 42). En otro documento del mismo legajo se dice que el cuadro de San Antonio Abad, pintado para la Catedral por López, fué el que llamó la atención de Carlos IV, «quien por ésta y otras obras le honró... con los honores de pintor de cámara, encargándole varias cosas y confiándole comisiones honrosísimas en la adquisición de las obras del célebre Juan de Juanes, Rivalta y otros autores; que todo lo desempeñó a satisfacción de S. M., y, queriendo fuese remunerado en dichos encargos, López jamás quiso admitir la menor recompensa, honrándose sólo con el honor de haber servido a S. M.»

(2) Véase sobre esto mi citado estudio *La situación y la estela del arte de Goya*, página 198, nota.

tado en 1814, que luego fué muy copiado en el taller del maestro. En el propio Palacio Real se conserva uno que, injuriadísimo a consecuencia de la guerra, ha debido ser cuidadosamente restaurado para poder salvar lo que de él quedaba. Es uno de tantos ejemplares en los que sólo en parte se delata la mano del maestro (1).

Retratos al pastel.

Muy superior a todos los ejemplares que de este retrato oficial he visto, es un retrato de Fernando VII, realizado por don Vicente López del natural y ejecutado al pastel, que creo inédito y que en estas páginas se publica (lámina 1). Una indudable sensación de presencia nos dice que la cabeza del Rey fué hecha ante el modelo; sombras, mirada, expresión, todo tiene en el retrato un vigor superior al corriente en los retratos de este tipo; la fuerza de la ejecución alcanza también a la casaca bordada, a la banda y a las condecoraciones, realizadas con esa minuciosidad analítica que caracteriza a don Vicente. Pero lo que nos dice sobre todo este cuadro es la excelencia que como pastelista alcanza el pintor valenciano y sobre la que hay que insistir, porque muy pocas obras ejecutadas con este procedimiento han figurado hasta ahora en las exposiciones a don Vicente dedicadas. Muestra en ello López su formación dieciochesca, ya que este siglo gustó especialmente, para el retrato, de la técnica del pastel, en la que un pintor sensible puede obtener delicadezas sutiles que el óleo no consigue. Pocos pastelistas españoles superaron a don Vicente, a juzgar por este retrato; bien es verdad que no muchos hubieron de cultivar el género (2).

---

(1) Entre los muchos ejemplares que hay de este retrato, recordaré uno en la Biblioteca Nacional, hoy colgado en la Sección de Estampas de la misma. Años después, hacia 1829 y en relación con el retrato del Rey vestido de frac, aquí publicado, hubo diversas variantes de la efigie real; a este nuevo momento, aunque variando la actitud del modelo y los uniformes, corresponden retratos como el del Banco de España, el del Museo Naval y el de la propia Academia.

(2) Algún pastel conozco atribuído a Carnicero y muy poca cosa más de esta época, contrastando con la abundancia de obras ejecutadas con esta técnica tanto en Francia como en Inglaterra, por ejemplo. El antecedente en Madrid más inmediato lo constituirían los magníficos pasteles de Lorenzo Tiépolo, tanto los que guarda el almacén del Prado, y que alguna vez debe-

Para los treinta años que el Rey podría tener en la fecha que suponemos al retrato, se nos aparece un tanto aviejado, con su gran cabeza, sus gruesas facciones y su mirada desconfiada. Pero las calidades del pastel son exquisitas y creo que puede decirse que es uno de los más finos retratos, como efigie, que Vicente López hizo a Fernando VII (1). No es la única obra que, ejecutada con este procedimiento, se conserva en el propio Palacio Real; publicamos aquí también el busto corto que realizó del infeliz infante don Antonio Pascual de Borbón (lámina 2), el almirante honorario y no menos honorario doctor por Alcalá. El tío de Fernando VII aparece muy gastado y decrépito; sin duda, el pastel se ejecutó a su regreso del cautiverio napoleónico, entre 1814 y 1817, año en que murió, el 20 de abril, el viejo infante (2).

Años después, doble boda de Fernando y de su hermano con las infantas portuguesas, sus sobrinas. María Isabel de Braganza, Reina sólo dos años, de 1816 a 1818, vino a llenar el hueco que una viudez de lejana fecha había dejado en el trono de España. Era natural que el pintor de cámara favorito del Rey, la retratase. Pintó, en efecto, un retrato de busto corto en óvalo, del que reconocen varias réplicas a la infanta de Portugal, que del Brasil había llegado para desposarse con su tío. A pesar de la corta vida de la segunda esposa de Fernando, el retrato hubo de repetirse; el que conserva el Palacio Real (lámina 3) es en todo idéntico al que guarda el Museo del Prado; la Reina, de frente, tiene bondadosa expresión, cabeza levemente inclinada y lleva vestido rojo con encajes, collar de perlas y banda y cruz de María

---

rían exhibirse, como los de escenas populares que conserva el Palacio Real y que figuraron íntegamente, creo que por primera vez, en la Exposición Goya de 1946, organizada por el que esto escribe y celebrada en el propio Palacio. En la Exposición de dibujos de la primera mitad del XIX que los Amigos del Arte celebraron en 1922, figuró un retrato de señora, al pastel (número 270), fechado en 1805 por López, propiedad del Marqués de la Scala.

(1) El cuadro mide 0,65 de alto por 0,50 de ancho.

(2) El cuadro mide 53,5 × 42 y está relacionado con el óvalo al óleo núm. 866 del Museo del Prado, que mide 70 × 59. Figuró en la Exposición Goya celebrada en el Palacio Real en 1946. Véase el Catálogo núm. 189.

Luisa (1). De esta Reina hubo de nacer la primera Princesa Isabel, que vió la luz el 21 de agosto de 1817 y murió el 9 de enero siguiente, siguiéndola en el propio año la madre, que falleció el 26 de diciembre del propio 1818.

Una copia de Goya.

En el orden cronológico de los cuadros que aquí se reseñan, seguiría, probablemente, el que representa a la Reina madre, María Luisa, pintura en la que don Vicente copió el retrato que Goya la hizo de cuerpo entero y que en el Palacio Real se conserva (lám. 4). Pienso que hubo de ser con ocasión de la muerte de la vieja Reina, ocurrida en Roma en 1819, cuando López pudo acometer esta obra, acaso por encargo de algún infante. El interés del lienzo está precisamente en la interpretación que López da de una obra del maestro de Fuendetodos; observemos, en primer término, que don Vicente no ha copiado sino parte del cuadro, reduciéndolo a ese formato, tan del agrado del artista valenciano, con figura de más de medio cuerpo, sin llegar a las rodillas; la proporción del lienzo es cuadrada; la Reina parece haber ganado en robustez, en pulimento, lo que ha perdido en vigor y en carácter; pero son dos principalmente las notas que definen las tendencias de López, quiero decir las que le separan de la genialidad de Goya. En primer término, aquella mancha plana del rostro, casi sin modelar, pero maravillosa de color y de vida en Goya, ha quedado aquí apurada y resobada en su dibujo, descrita en todas sus sombras, con lo que se ha perdido la eficacia y el encanto de aquella inolvidable cabeza goyesca. Por otra parte, esa *magia del espacio* que Goya sabía evocar simplemente con un tono de fondo y sin necesidad alguna de referencia a planos concretos, sabía desprender por sí misma atmósfera; en cambio,

(1) Y la ovalada insignia de la Orden femenina austríaca de la Cruz y la Estrella. Las medidas son 73 × 57, un poco distintas de las del cuadro del Prado; óvalo también (núm. 896), cuyas dimensiones son 70 × 59. Una réplica más figuró en la Exposición de Pintura de la primera mitad del siglo XIX celebrada aquel año por los Amigos del Arte. Véase Catálogo núm. 105. La Academia posee otro retrato análogo.

don Vicente necesita amueblar ese espacio con algo, en busca de una verosimilitud que no consigue; como sucede con frecuencia, la balaustrada, la cortina, la columna y el paisaje que añadió don Vicente quedan incorpóreas, planas, sin relación alguna con el mundo en que contornea sus formas la Reina, acaso muerta ya cuando don Vicente perfilaba su copia (1).

Los retratos de Maximiliano de Sajonia y la Princesa Amalia Augusta.

Entre los mejores retratos de don Vicente López están dos que aquí se publican (láminas 5 y 6) y que creo en absoluto inéditos. Acaso contribuya a acentuar la excelente impresión que nos producen el hecho de que, muy probablemente, no los dió el pintor por terminados: un viejo Príncipe, con uniforme blanco y vueltas verdes, Toisón al cuello, y una lánguida y poco agraciada Princesa ante el piano, en actitud de interpretar una romanza italiana. Los cuadros presentan un efecto mate enteramente insólito en don Vicente, debido especialmente a su falta de barniz; la calidad de la pintura es excelente y todo parece indicar que don Vicente hubiera deseado añadir alguna sesión para darlos por enteramente conclusos. Dudé de la identificación de los personajes durante algún tiempo, hasta que pude al fin quedar convencido de que se trataba del Príncipe Maximiliano de Sajonia, suegro de Fernando VII —por ser padre de la Reina que llamamos en España María Amalia y que acaso sería mejor llamar María Josefina—, y de su hija la Princesa sajona María Amalia Augusta (2). La excelencia de los cuadros y la rareza iconográfica de estas efigies no publicadas nunca, según creo,

---

(1) El cuadro mide 1,15 × 0,94 (el de Goya, 208 × 130 cms.). Ambos figuraron en la mencionada Exposición del Palacio Real de 1946. Véase el Catálogo: núm. 213, el de Goya, y 188, la copia. Para no repetirme habré de remitirme, en cuanto a la comparación del original de Goya y la copia de López, a mi estudio *La situación y la estela del arte de Goya* (Sociedad Española de Amigos del Arte, Madrid, 1947), pág. 198.

(2) La seguridad en la identificación me la ofreció el inventario de la testamentaría de Fernando VII, que registra estos cuadros como el Príncipe de Sajonia y su hija; en el siglo pasado estaban en el Palacio de Ríofrío y allí los anotan Breñosa y Castellarnau, aunque sin identificar el nombre de la Princesa. Véase la *Guía del Real Sitio de San Ildefonso*, de estos autores (Madrid, 1884), pág. 296.

merecen la pena de que dediquemos a los retratos y a los personajes mismos algunas precisiones para completar su estudio y descripción.

Apenas había pasado un año de su segunda viudez, cuando Fernando VII decidió contraer de nuevo justas nupcias y pedir la mano de la Princesa sajona María Josefa, la hija menor del Príncipe Maximiliano de Sajonia, hermano del Rey de aquellas tierras, Federico Augusto I, el Príncipe de la ilustración, amigo y aliado de Napoleón Bonaparte. Maximiliano era un segundón no destinado a reinar, a quien luego, por una serie de circunstancias complicadas, hubo de alcanzar el derecho a subir al Trono, que no llegó, sin embargo, a ocupar porque la línea sucesoria saltó por él para recaer en su hijo Federico Augusto (1).

Los lazos familiares del Príncipe Maximiliano con la Corte de España eran varios; era, por lo pronto, primo hermano de Carlos IV (2) y había casado además en 1804 con María Teresa de Parma, sobrina de la Reina María Luisa y prima, por tanto, de Fernando VII. Este matrimonio fué fecundo; tres varones, de los cuales dos serían Reyes de Sajonia (3) y cuatro hembras, fueron fruto de esta boda. La mayor de las hijas es la que aparece aquí representada en el retrato de Don Vicente López; llamábase María Amalia Federica Augusta; había nacido en 1794 y quedó, si no estoy mal informado, soltera (4).

Las otras tres Princesas hijas del Príncipe Maximiliano fueron

---

(1) Federico Augusto I, sobrino de María Amalia de Sajonia, la madre de Carlos IV, había sido francamente colaboracionista con Napoleón, y por ello fué sancionado en los arreglos del Congreso de Viena. No tuvo sino una hija que murió joven, por lo que al morir el Rey en 1827 pasó la corona a su hermano Antonio, quien hubo de sufrir la embestida de la revolución de 1830, a consecuencia de la cual asoció al trono, como garantía para la corona, a su sobrino Federico Augusto, hermano de la mujer de Fernando VII, e hijo, por tanto, de este Príncipe Maximiliano, cuyo retrato nos ocupa en este momento.

(2) El padre de Maximiliano, Federico Cristián, era hermano de María Amalia de Sajonia, la esposa de nuestro Carlos III.

(3) El antes citado Federico Augusto, nacido en 1797, casado con una hija de Francisco II de Austria, y Juan Nepomuceno, que sucedió a su hermano en el trono y murió en 1873.

(4) En el *Almanaque Gotha* de 1823 se dice, por error, que había nacido en 1790; los Reyes de España le otorgaron la Orden de María Luisa, con la que figura en el retrato, el 7 de enero de 1799.

María Fernanda Amalia (nacida en 1796); María Ana Carolina (nacida en 1799, que luego fué gran Duquesa de Toscana), y María Josefa o Josefina, sólo en tercer lugar llamada Amalia, la que nacida el 6 de diciembre de 1803, había de ser Reina de las Españas por su boda con Fernando VII (1).

Maximiliano de Sajonia, el Príncipe segundón que pudo, pues, reinar y no reinó, tuvo, en cambio, dos hijos Reyes y una hija Reina, la dulce y bella tercera esposa de nuestro Fernando VII. Sin duda, la Corte sajona siguió con alguna inquietud los acontecimientos de España en la revuelta época constitucional de 1820 a 1823. Las germanas Princesas sentimentales de la Corte de Dresde, entre arias italianas y sonatas vienesas sentirían su corazón agitado por la suerte de su hermana la Reina española; cuando la intervención de los Cien Mil Hijos de San Luis puso fin a esta pesadilla, en el hogar del Príncipe sajón debió de sentirse como un alivio y acaso entonces nacería el deseo de venir a hacer una visita a España que en aquella época, primer tercio del siglo XIX, era, aun para Príncipes, una penosa y nada floja excursión.

Fué en el otoño de 1824 cuando el Príncipe Maximiliano decidió realizar su viaje. El largo itinerario fué preparado de antemano, establecidas las etapas y prevista la llegada a la corte española; el Príncipe viajaría acompañdo por su hija soltera, la Princesa Amalia, que consolaría su soltería con las dulzuras de la música, si hemos de dar algún crédito psicológico al retrato de don Vicente Pérez. De Dresde a Italia; de allí, saliendo el 3 de noviembre de Florencia, el itinerario pa-

---

(1) Josefina, según creo, era llamada de soltera; la petición de mano la hizo Fernando VII a Federico Augusto I, abuelo de la novia; ésta entró en Madrid el 20 de octubre de 1819, celebrándose las velaciones en San Francisco el Grande. Duró el matrimonio de esta dulce y bondadosa Princesa diez años, agitados por la época constitucional y el comienzo de la reacción absolutista. Minada por la tuberculosis, falleció en Aranjuez el 17 de mayo de 1829; de ella quedan el retrato de don Vicente López conservado en el Prado (núm. 867), las tiernas e ingenuas cartas de novia que conserva el Archivo de Palacio, y que va a publicar en breve mi amigo y compañero don Conrado Morterero, y algunas poesías devotas. Todos estos documentos son testimonio del candor angelical de aquella malograda Princesa.

saría en numerosas y cansadas etapas por Turín, Lyón, Tolosa, Pau y Bayona, hasta llegar a la frontera española (1).

Dispuesto a recibir dignamente a su suegro y a su cuñada, Fernando VII designó, en 26 de octubre de 1824, al Marqués de Valmediano (2), su gentilhombre de cámara, para que fuera a Bayona a recibir al Príncipe sajón, a quien se harían honores de Infante de España.

Había el Rey dispuesto, con la minucia que caracterizaba sus hábitos administrativos, la recepción que iba a otorgarse a su suegro, al que había de recibir en La Granja. Las etapas del Príncipe en España, desde la frontera, acordadas por Valmediano, serían las de Tolosa, Vitoria, Burgos, Dueñas, Olmedo y San Ildefonso (3).

La época del año—otoño—imponía la jornada en El Escorial; allí estaban los Reyes, y allí se disponían a salir al encuentro de los Prín-

---

(1) Las *Gacetas de Madrid* de estos meses nos ofrecen noticias detalladas de las etapas de este viaje, cuyo itinerario completo fué: Lucca, Borgheto, Génova, Alejandría, Turín, Mont Cenis, La Chambre, Chambery, Lyón, Valence, Pont Saint Esprit, Nimes, Meré, Narbona, Villepinte, Tolosa, Auch, Pau y Bayona, adonde habrían de llegar el 21 de noviembre. A través de la lectura de estos periódicos percibimos la situación moral de España, en liquidación aún de la etapa constitucional; las noticias del viaje de la familia de la Reina de España tienen un fondo de procesos y sanciones a los liberales, juntamente con noticias que aluden, por cabos distintos, a la ocupación del ejército francés del Duque de Angulema en España; moría entonces Luis XVIII y se inauguraba el reinado de su hermano, que había de agudizar la tendencia reaccionaria, que fué funesta para la restauración francesa.

(2) El Marqués de Valmediano es, por línea directa, el jefe de la casa en la que recayó, después y en nuestros días, el ducado del Infantado y marquesado de Santillana. A principio del siglo XIX llevaba el título el cuarto Marqués, don Antonio de Arteaga Lazcano e Idiáquez, Conde de Corres y señor de la casa de Lazcano, Grande de España y caballero del Toisón, que había nacido en 1748 y que murió en 1817. De su matrimonio con doña Mariana de Palafóx y Silva nació el quinto Marqués, de quien ahora nos ocupamos; don Andrés Avelino de Arteaga y Palafóx, gentilhombre de cámara, coronel de Caballería; era cuñado del Duque de San Carlos por su matrimonio con doña Joaquina de Carvajal. A la muerte de Fernando VII, el Marqués se inclinó al bando carlista, por lo que en 1834 se le mandó recoger la llave de gentilhombre. Murió don Andrés Avelino el 5 de febrero de 1864. La documentación utilizada sobre el viaje de los Príncipes sajones, en el Archivo de Palacio, Sección histórica, Viajes, caja 259.

(3) Nombrado Valmediano para su viaje en 26 de octubre, se dispone el acompañamiento que ha de ir con él y se le dan mil doblones en dinero y letras para los demás gastos que haya de realizar. Dispuso Fernando VII que ningún material de caballerizas fuera empleado para el viaje. Una nota de Fernando VII en el Archivo de Palacio nos informa de «las personas que vienen con el Príncipe Maximiliano» y que eran las siguientes: un gentilhombre de cámara, una dama, el confesor, un cirujano, un encargado de la guardarropa, un furriel como correo, tres camaristas, una moza de retrete, un portero de la Princesa, cinco lacayos, un criado del confesor y otro del gentilhombre.

1. VICENTE LOPEZ

Retrato al pastel de Fernando VII

(Palacio Real de Madrid.)

2. VICENTE LOPEZ

Retrato al pastel del Infante D. Antonio Pascual.
(Palacio Real de Madrid.)

3. VICENTE LOPEZ

Doña María Isabel de Braganza, Reina de España.
(Palacio Real de Madrid.)

4. VICENTE LOPEZ

La Reina María Luisa. Copia de Goya.
(Palacio Real de Madrid.)

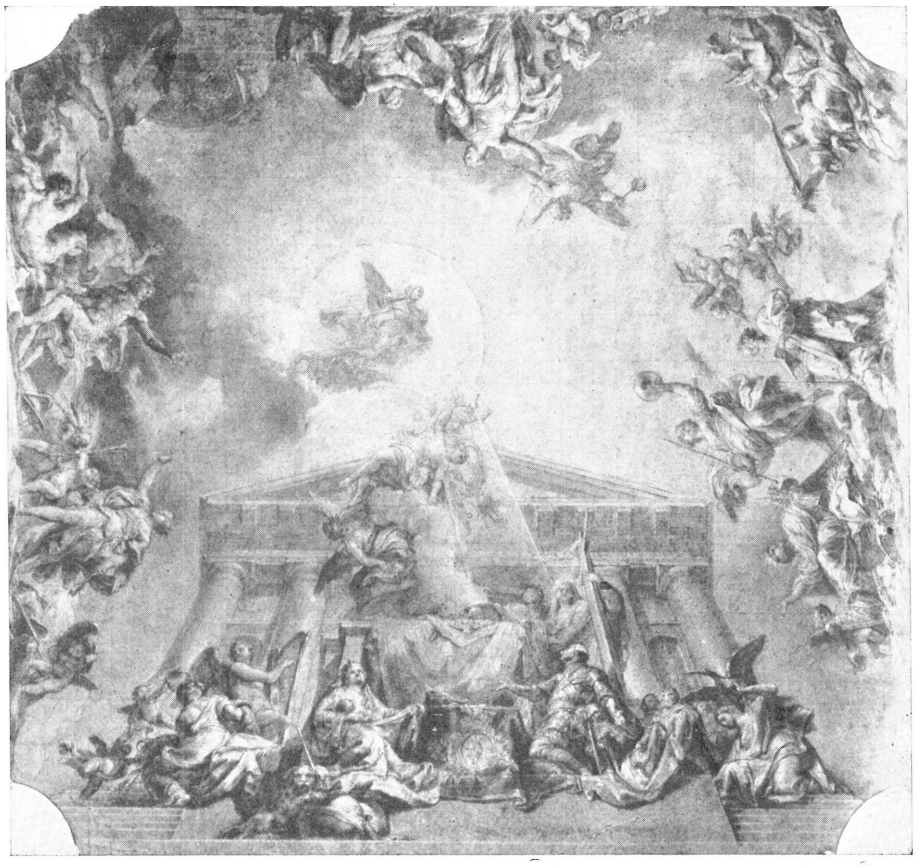
5. VICENTE LOPEZ

Retrato del Príncipe Maximiliano de Sajonia, suegro de Fernando VII
(Palacio Real de Madrid.)

6. VICENTE LOPEZ

Retrato de la Princesa María Amalia de Sajonia, cuñada de Fernando VII

(Palacio Real de Madrid.)



7. VICENTE LOPEZ

Dibujo para la pintura al fresco del salón de Carlos III en el Palacio Real de Madrid.

8. VICENTE LOPEZ

Retrato de Francisco I, Rey de Nápoles.
(Palacio Real de Madrid.)

cipes en San Ildefonso o Segovia (1). Lo impidió uno de los frecuentes accesos de gota que el Rey sufría (2); coincidiendo con un retraso en el calendario previsto, Maximiliano y su hija, acompañados por el gentilhombre de Fernando VII, cumplen sus etapas, suspendiéndose el encuentro en San Ildefonso y acordándose que éste se verifique en El Escorial (3).

Allí se reúnen los Príncipes sajones con los Reyes de España el día 3 de diciembre, y el día 13, ya un tanto restablecido Fernando VII, los Reyes y el Príncipe Maximiliano con su hija entran en la capital en carretela descubierta, a pesar del frío, entre las tropas formadas desde la Puerta de Atocha, las salvas y las colgaduras del pueblo de Madrid, que festeja a los recién llegados de la manera habitual, no faltando —nos dice la *Gaceta* del 16 de diciembre—*las Manolas con sus panderos.*

Cuatro meses duró la estancia de los Príncipes de Sajonia en Madrid: todo un invierno madrileño, durante el cual el cachazudo yerno y la bondadosa hija trataron de obsequiar al Príncipe Maximiliano y a la Princesa Amalia con las amenidades, no muy extensas, que brindaba por entonces la vida cortesana en la capital del reino. Por las *Gacetas* de la época venimos en conocimiento de las visitas oficiales he-

(1) Las *Gacetas* nos informan con detalle del viaje, especialmente en las últimas etapas de Francia, y el recorrido a través de España; el 21 de noviembre, Maximiliano y su hija, que viajaban en coches distintos, llegaron a Toulouse, donde los Príncipes visitaron los monumentos y el Museo. La llegada a Irún tuvo lugar en la tarde del 25, llegando el 29 a Burgos, donde el Príncipe y su séquito deciden variar el itinerario para visitar algunas ciudades cuyo interés monumental aconsejaba la desviación, entre ellas Valladolid, por donde pasa la comitiva el día 1 de diciembre; por los pueblos del tránsito, las autoridades disponen agasajos a la real comitiva; no faltan la presentación de voluntarios realistas, y en algunos lugares, como en Torquemada y en Dueñas, danzas al uso del país. En Villacastín salieron a saludar a los Príncipes el Obispo de Segovia y el Abad de San Ildefonso.

(2) El Dr. D. Manuel Izquierdo, autor de la nutrida y minuciosa *Biografía médica de Fernando VII, Rey de España* (Archivos Iberoamericanos de Historia de la Medicina, 1950), nos ha dado una detallada historia clínica del Rey Fernando; a ella habrá que añadir este episodio gotoso del otoño de 1824, que comenzó hacia el 13 de noviembre e hizo modificar, por haber durado unos quince días, el programa de recepción de los Príncipes sajones.

(3) La visita a El Escorial de los Príncipes sajones quedó recordada en uno de los cuadros de Brambila dedicados al Real Monasterio, en la serie de Sitios Reales que este artista realizó. El cuadro, conservado actualmente en el Palacio de Aranjuez, representa el «Patio de los Reyes del Real Monasterio de San Lorenzo en la entrada del Príncipe Maximiliano, padre de nuestra augusta Reina». El cuadro se pintaría en 1825.

chas por los Príncipes sajones a los establecimientos culturales y a las industrias madrileñas. No podía faltar la visita a la Real Academia de San Fernando. Tuvo efecto a los siete días de estar en Madrid los Príncipes, que se trasladaron a la entidad protectora de las tres nobles artes el día 20 de diciembre, acompañados de una nutrida e importante comitiva: el Rey, la Reina, el Infante Don Carlos, que entonces ostentaba el título de Jefe principal de la casa; su esposa, a quien se llamaba tambien en aquel tiempo *Jefe principal del estudio de dibujo de niñas;* el Infante D. Francisco de Paula, con su esposa Doña Luisa Carlota y sus hijos, así como la Princesa de Beira, que residía desde 1822 en la corte. Nos dice la *Gaceta* que al pie de la escalera de la Academia los recibieron el Protector de la misma Zea Bermúdez; don Pedro Franco, Viceprotector o Consiliario; don Martín Fernández de Navarrete, entonces Secretario; don Vicente López y el escultor don Esteban de Agreda. La visita a las colecciones de la Academia fué detenida y duró, nos dice la *Gaceta,* hasta que acabó la luz, retirándose después las personas reales y su comitiva, no sin recibir los vivas y los aplausos, tanto de los individuos de la Academia como del público, que, "advertido de la presencia de los Reyes, se había reunido en la puerta del edificio" (1).

Los Príncipes de Sajonia en la Academia y don Vicente López.

La visita no fué perdida para don Vicente. Los palatinos tuvieron ocasión de contemplar, colgados en los salones de la casa, los retratos de Fernando VII y del Infante Don Carlos, obra del pincel de don Vicente López, que habían sido donados por el artista a la Academia. Lamentaron algunos aduladores de la comitiva que los cuadros no fueran sino de medio cuerpo, a lo cual el Viceprotector, don Pedro Franco, se apresuró a advertir que don Vicente había prometido pintar al Rey de cuerpo entero, acompañado de alguna alegoría. El propio Franco, aca-

(1) *Gaceta de Madrid* del 21 de diciembre de 1824, pág. 648.

so ya previamente de acuerdo con don Vicente, se apresuró a solicitar del Rey que le permitiera proponer como Académicos de mérito a los dos hijos de don Vicente, don Bernardo y don Luis, artistas distinguidos que ya ayudaban a su padre en el estudio; la respuesta regia fué, como no podía menos de esperarse, aprobatoria, y así, sin mucho tardar, en la Junta del 16 de enero de 1825, don Pedro Franco, con el beneplácito del Infante, *Jefe de la casa*, se hizo la propuesta, que fué admitida por aclamación (1). De este modo, don Vicente mató dos pájaros de un tiro: tuvo a sus hijos admitidos de un golpe, y, además, traspasó el encargo del retrato de cuerpo entero del Rey a su hijo don Luis, comprometiéndose por su parte don Bernardo a entregar otro cuadro a la Corporación (2).

Pocos días después, el Príncipe de Sajonia y sus reales acompañantes volvían a la propia sede de la Academia para visitar el gabinete de Historia Natural (3). Terminada la Semana Santa, el Príncipe Maximiliano y su hija se dispusieron a abandonar la corte de Fernando VII, de donde partieron, después de una visita a Aranjuez y a Toledo, el día 19 de abril, para restituirse a su patria. Todavía antes de su partida, el Infante Don Carlos les obsequió con una fiesta en su finca de Los Infantes, cerca de Aranjuez, el día 17 de abril, y el buen Príncipe sajón y su hija la melómana y solterona Princesa, por la vía de Aranjuez-Almansa-Valencia, emprendieron el camino de retorno, acompañados del obligado Valmediano, para marchar por Tarragona a Figueras y París, adonde arribaron el 10 de mayo de 1825.

---

(1) Bernardo y Luis López eran ya ayudantes de su padre en la real cámara, aunque, como advirtió Sánchez Cantón (*Pintores de cámara*, pág. 173), no se les concedieron los honores de pintor de cámara,que hubiera deseado el padre. Don Bernardo, que fué profesor de Dibujo de tres mujeres de Fernando VII y después de Isabel II, era en aquel momento director de Dibujo del Infante Don Sebastián, siempre aficionado a la pintura y luego excelente coleccionista.

(2) Archivo de la Academia, armario 1, legajo 42.

(3) Entre otras noticias de las *Gacetas* de aquel tiempo, encontramos reseñas de las visitas de Maximiliano y su hija a la Real Sociedad Económica Matritense, a la Fábrica de papeles pintados que, más o menos protegida por la Real Casa, funcionaba en Madrid, dirigida por artistas franceses; a la Dirección de Hidrografía; Almacén de cristales de San Ildefonso y de china de la Moncloa; a la Real Imprenta y Calcografía; Museo Militar; Real Biblioteca; Museo de Pinturas; Fábrica de Tapices; Casa de la Moneda, y Platería de Martínez.

Fué probable deseo de la Reina que durante su estancia en la corte pintara don Vicente los retratos de los Príncipes sajones. Dispuso acaso el pintor de largas y abundantes sesiones de "pose" que facilitaron su tarea. Los dos cuadros nos dan la impresión de estar hechos con gusto, sin apresuramientos ni recetas, recreándose el artista en la obra de sus pinceles, pero sin abrumarlos excesivamente, como en algunos casos en sus retratos ocurría. No hay que descartar que en la impresión de agrado que estos cuadros nos producen, entran, sin duda, dos factores: uno de ellos la entonación más bien sobria de las pinturas, en las que no empleó el pintor esos colores chillones, verdes, rojos o azules, que tanto estorban a la buena entonación de los retratos de don Vicente en muchos casos, y quizá el no estar del todo acabados o, al menos, haberlos dejado don Vicente en un punto en el que no habían alcanzado todavía ese punto de fatiga y resobamiento en que incurría con frecuencia el artista.

El del Príncipe (1) es uno de los más afortunados retratos que salieron de la mano del pintor valenciano; Maximiliano, hombre ya de sesenta y cinco años, con el pelo blanco, cansado y con arrugas, se nos aparece algo encorvado, apoyado en su bastón de borlas, gesto que, como alguna vez hemos advertido, tanto sintonizaba con las propensiones de don Vicente, complacido siempre en la decrepitud. Las facciones de su rostro son fuertes y tiene cierta penetración la mirada de sus ojos azules, verdaderamente germánicos. Favorece especialmente al retrato el uniforme blanco mate, en el que no puede echar don Vicente el chorreón de su policromía, nota que no desentona con las vueltas verdes y con el azul de la banda de Carlos III y con los dorados de charreteras y botones; un fondo vago de paisaje impreciso, que acaso hubiera detallado en una elaboración posterior, da un discreto ambiente a la figura.

La Princesa (2), con su enorme nariz borbónica, su frente despo-

(1) El retrato mide 112 × 83 cm.

(2) Mide el retrato, como el anterior, 112 × 83 cm.

blada y su aire lánguido y cansino, tiene un aspecto inequívoco, ya ochocentista, de Princesa provinciana, vagamente sentimental, llena de timidez y de modestia; en su traje malva, de corto talle y ricos encajes, destaca la cruz de María Luisa y la condecoración femenina austríaca. Sentada ante el piano, no sabemos si se dispone a tocarlo con su mano lánguida o si más bien, con su diestra hacia el pecho, se dispone a cantar una romanza, la del papel de música que tiene delante, sobre una de cuyas líneas de papel pautado podemos leer la letra de una canción italiana, acaso de ópera ("... tuo cuor Elvira"). Y aunque el fondo es más impreciso de lo que acostumbra en otros retratos el artista, no podía faltar el rico y pesado cortinón verde brochado y el rameado pañuelo que solía endosar muchas veces el pintor a sus modelos.

El fresco del salón de Carlos III.

Poco después había de comenzar a planearse, según parece, la pintura al fresco más importante que López ejecutó en Palacio, la del salón que llamamos ahora de Carlos III y que entonces era la *pieza de vestir del Rey*, que Fernando quiso dedicar, en su decoración, a la memoria de su abuelo: el asunto de la bóveda, como es sabido, es la institución de la Orden que llevaba su nombre.

Habíase convertido la Real Orden de Carlos III en la más estimada acaso de todas las españolas después del Toisón, desde que fué instituída por el buen Monarca en 1771. Deseaba ardientemente aquel Rey, viudo y sin intenciones de contraer nuevas nupcias, que tuviera sucesión el matrimonio de su hijo y heredero el Príncipe Carlos, luego Carlos IV, con su prima María Luisa de Parma. Habían casado los Príncipes en 1775; tenía ella catorce años y veinticuatro el Príncipe, y la larga vida del Rey padre había de hacer que tardase aún veinticuatro en subir al trono la entonces joven pareja, que hasta transcurridos seis años después de la boda no hubo de lograr sucesión, esa sucesión que el Rey Carlos esperaba impacientemente para asegurar el porvenir de la dinastía. Al fin, el 13 de septiembre de 1771, la Princesa de Parma

dió a luz, en El Escorial, un infante al que se puso por nombre Carlos Clemente Antonio (1). Fué en conmemoración de este feliz acontecimiento, que aseguraba la línea sucesoria, por lo que Carlos III acordó, en aquel mismo día, la institución de la Orden que llevaba su nombre, creación que sólo se hizo pública pocos días después, cuando pudo salir a misa la Princesa madre.

Por ello, en el fresco con que Vicente López decoró este cuarto de vestir, antigua alcoba de Carlos III, Fernando VII quiso conmemorar, a la vez, la institución de la Orden Real y el nacimiento del primer hijo varón de Carlos IV, que, de haber vivido, hubiera hecho de Fernando VII un segundón sin relieve en la Historia. El pintor, que había ya en 1825 realizado otro fresco en una sala del ala Oeste del Palacio (2), acometió aquí el fresco de mayor aliento de los de su carrera palatina. La obra fué muy celebrada y, en cierto modo, era un canto de cisne de la pintura mural dentro de la tradición recocó, la que ilustró las más famosas creaciones del Palacio nuevo, pues esta célebre composición, *fruto del ingenio y del estudio del autor*, como dice Fabre (3), es ciertamente un fruto tardío, una invención en la que ya, en pleno romanticismo, un pintor español pone a contribución las tradicionales machinas renacentistas en loor de la institución real, que, entonces ya en litigio, muchos años después de decapitado Luis XVI, acababa de sufrir en España, en los *tres mal llamados años* de 1820 a 1823, los más fuertes y duros ataques.

En el fresco de don Vicente, ideado para cubrir aquella bóveda casi

---

(1) El Príncipe murió muy niño, como murieron también otros varones habidos después, tanto Carlos Eusebio como los dos gemelos Carlos Francisco de Paula y Felipe, que vieron la luz en 1783. Sólo las hembras parecían, pues, destinadas a prosperar en la vida (Carlota Joaquina, María Amalia y María Luisa), cuando al cabo, en 1784, a los veinte años de casados los Príncipes, nació el hijo varón que había de suceder en el trono, el futuro Fernando VII, noveno de los hijos del matrimonio.

(2) Corresponde la habitación a la serie de ellas conocidas en Palacio como de Don Francisco de Asís, por haber residido en este ala del edificio. El fresco representa *La potestad soberana en el ejercicio de sus facultades*, tema muy propio de una época de absolutismo; su asunto le describió literariamente el Padre José María Díez Jiménez, a quien extracta Fabre en la reseña que de estas pinturas hace en su *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid...* Madrid, 1829, páginas 210 y siguientes.

(3) Obra citada, página 221.

cuadrada, no existe esa unidad trabada y armónica de los grandes modelos que en el propio Palacio podían estudiarse. Si el colorido alegre y claro, la rizada composición, abundante en curvas e inflexiones de las líneas, muestra su abolengo dieciochesco, existe en ella una acusada fragmentación que la divide en cuatro partes independientes o, al menos, no bien ligadas. El asunto exigía acentuar fuertemente el grupo central, aquel en que el tema se manifiesta claramente en su doble aspecto: la Monarquía española recibiendo en su seno al Infante recién nacido, y el correlativo voto de Carlos III instituyendo en honor de la Inmaculada la Orden de Carlos III. Contribuye a componer este grupo central la figura de la Fe—y no de la Religión, como dice Fabre—y otras varias; tras el Rey, la que se dice representar la Gratitud, con la cigüeña, alusión al Infante recién nacido, y junto a la Monarquía, las dos figuras de la abundancia, con su cuerno, y de la Alegría, con otras figuras de angelotes en vuelo (1).

El fresco tiene, pues, su parte atmosférica de representación celestial, su rompimiento de gloria y su luz sobrenatural, que va en cono luminoso desde la figura de la Inmaculada, esfumada un tanto por la lejanía de la distancia, hasta el buen Rey Carlos III, de rodillas, con la armadura de aparato y ante los atributos y el manto azul de la Orden por él instituída. La figura de la Virgen no ocupa el centro de la composición, sino que aparece ligeramente sesgada, envuelta como en un círculo o halo del que irradia la luz milagrosa, y sobre el altar, del que suben al cielo los humos aromáticos del incienso, revolotean en acrobacias celestiales las inevitables figuras de ángeles, con sus cuerpos más bien femeninos, que, dentro aún de la tradición jordanesca, muestran al descubierto toda la cantidad de pierna posible. Para acentuar, de manera un poco insólita en lo que exigía la tradición del fresquista del XVIII, el asunto principal de la composición, don Vicente pone, tras

(1) Fabre llama a estas dos figuras la *Felicidad* y el *Placer*; por cierto, que de la figura de la cornucopia existe un dibujo preparatorio en la Biblioteca Nacional, que se expuso en Barcelona en 1943 y se reproduce en el Catálogo publicado por los Amigos de los Museos, pero sin identificar su relación con el fresco. Véase el mentado libro, lámina LVI; se intitula allí el dibujo, *Estudio de ropajes*.

el grupo que constituye el núcleo del asunto mismo, el diseño en perspectiva de un templo dórico.

Descansando sobre la cornisa y los estucos que la ornan, otros tres grupos de figuras simbólicas o alegorías ocupan los lados del cuadrilátero de la estancia. El grupo piramidal del lado Sur está presidido por la figura de la Virtud, con alas, globo y cetro, que tiene a sus lados la Nobleza, con la luz sobre su cabeza; la Minerva y el angelote, con el escudo de armas, y el anciano, que simboliza el Mérito, con la corona de laurel y leyendo un pergamino. El dibujo preparatorio que aquí se reproduce (lámina 7) y que se conserva en Palacio (1), carece, en este grupo, de la figura del Honor—aumentada al pintar en el fresco—, que vela sobre la Nobleza, así como otras dos figuras de niños. En el ochavo de transición al lado Este, otra figura femenina, acompañada de un angelillo, ocupa la esquina de la habitación; tiene en sus manos la banda de la Orden de Carlos III, con los colores primitivos que aún se ven en algunos retratos de Carlos IV joven: una franja central azul rodeada de dos estrechas cintas blancas. En el lado meridional de la estancia, la Historia aparece arrebatando un pergamino de manos del tiempo y rematada por la figura de la Fama, que muestra en el fresco notables variantes respecto de lo que el dibujo representa (2). En el lado Norte, un grupo, más alargado de composición, con la representación del Orden, que ahuyenta a las figuras de la rebelión y los males, en actitud de huir: grupo que se remata por el otro extremo con los angelotes que figuran arrojar las armas a un abismo como prenda de paz (3). El fres-

(1) El dibujo figuró en la Exposición de Amigos del Arte, antes citada, de 1922, núm. 264 y lámina XLVIII. Mide 55 × 57 cm.

(2) La figura aparece tendida para componer más el grupo triangular, cortando la excesiva tendencia diagonal que en el dibujo presenta.

(3) Notables variantes también aquí presenta el fresco realizado respecto del dibujo. La figura del Orden vuelve su rostro atrás para enlazar con el grupo de los niños del desarme, aumentados en el fresco por otro angelote que tiene en la mano un martillo. Otra figura más hacia el centro de la composición aparece en la pintura definitiva: un ángel con antorcha, mas otros dos niños desnudos, junto a los que portan las gavillas. Entre el dibujo y el fresco se halla, como eslabón intermedio, el boceto al óleo que conserva el Museo de Arte Moderno. Comparado con el dibupo, presenta las siguientes principales variantes: la figura de la Monarquía mira hacia el infante que tiene en brazos, como en la obra definitiva. Se ha modificado también la figura junto a la Fe. Ante el león y sobre la línea de zócalo aparecen armas diversas, como en

9. VICENTE LOPEZ

Retrato de la Reina de Nápoles Doña Isabel de Borbón, hermana de Fernando VII

(Palacio Real de Madrid.)

10. VICENTE LOPEZ

Retrato de Fernando VII

(Palacio Real de Madrid.)

11. VICENTE LOPEZ

Retrato de Francisca Ramón, nodriza de Isabel II

(Palacio Real de Madrid.)

12. VICENTE LOPEZ
Retrato del general Narváez.
(Palacio Real de Madrid.)

co se completa con la inscripción latina que lleva fecha 1828 y que escribió don Félix María Reinoso (1).

La Reina María Amalia, gravemente enferma ya desde comienzos del mes de mayo de 1829, expiró en Aranjuez, después de dos semanas de lenta agonía, el 17 de aquel mes. De los sentimientos íntimos de Fernando sabemos poco; mas cuando, poco después, hubo de buscar nueva novia, tuvo sólo para el recuerdo de la dulce Princesa de Sajonia aquella poco delicada salida de: "no más rosarios", con la que indicó deseaba otra esposa menos casera y devota. Se dispusieron los seis meses de luto de rigor, pero apenas habían transcurrido cuatro cuando, por elemental previsión política o por horror a la soledad, Fernando VII decide de nuevo casarse; la *Gaceta* del 26 de septiembre de aquel año publicaba ya el Real decreto de Fernando al Consejo, en que decía haber cedido *a las reverentes súplicas de que afiance con nuevo matrimonio la consoladora esperanza de dar sucesión directa a mi corona.*

Los Reyes napolitanos en Madrid: nuevos retratos.

La cuarta mujer de Fernando VII sería una sobrina carnal: María Cristina de Nápoles, la hija de su hermana María Isabel. Hecha la petición de mano por el Embajador extraordinario don Pedro Gómez Labrador, deciden los Reyes padres venir a España acompañando a la joven Princesa. Otro viaje principesco, pero muy distinto, más solemne y complicado que el de los Príncipes sajones que antes nos hemos en-

---

trofeo. La figura del ángel arpista, tras la Abundancia, no vuelve el rostro como en el dibujo, sino que mira hacia el altar. La figura de la Fama, en el grupo de la Historia y el Tiempo, aparece ya tendida sobre una nube, en sentido más horizontal que en el dibujo. En la figura del Orden, que ahuyenta a sus enemigos, el rostro aparece ya vuelto hacia atrás, como en el fresco. En cambio, los relieves sobre los nichos con estatuas en el templo dórico son estrechos, como en el dibujo; no se ha ensaanchado aún el cuerpo todo entre columnas, como en la obra definitiva.

(1) Pintado que fué este fresco, don Vicente López recibió en recompensa, muy adecuada, el ingreso en la Orden de Carlos III, que el pintor había glorificado en la bóveda: singular ascenso en el curso de los honores, para encontrar precedentes al cual habría que remontarse a la famosa Cruz de Santiago que Felipe IV otorgó a Velázquez, su pintor de cámara.

tretenido en describir. Los Reyes de las dos Sicilias corren por los caminos hacia España acompañados de un larguísimo cortejo, cuyo detalle encontramos en los periódicos de la época. Dieciocho coches de seis o de cuatro caballos constituían la comitiva, seguida, además, de cinco furgones con los equipajes convenientes; centenares de caballos eran necesarios para los relevos que se disponían a lo largo de una ruta de unas 45 etapas, que comprendían, entre otras muchas ciudades menores, Roma, Florencia, Turín, Grenoble, Narbona y Perpignan, hasta la frontera española, para seguir desde aquí, por Barcelona, Valencia y Almansa, a Aranjuez y a Madrid (1).

Esta vez, el Grande de España que sale a recibir a los Reyes es el Conde de Bornos, don José María de Córdoba y Caamaño. Las etapas del viaje por grandes capitales y la categoría real de los personajes, hace que su detenciones en las ciudades importantes vayan acompañadas de festejos oficiales, en los que toma parte el pueblo (2). Llegados a Aranjuez, es el Conde de Bornos el que recibe, en nombre de Fernando VII, a Doña María Cristina, llegando a Madrid el 11 de diciembre, fecha en que se celebran los desposorios y las velaciones. La entrada en Madrid tuvo toda la solemnidad debida, en la que las Bellas Artes tuvieron su participación. La Puerta de Atocha, decorada por Francisco Javier Mariátegui; en el Prado, un Templo de Himeneo, proyectado por Antonio López Aguado, con estatuas de Valeriano Salvatierra. La comitiva encuentra en la calle de Alcalá una reproducción del arco de Constantino en Roma, dibujado por Custodio Moreno, con esculturas de Mariano Rodríguez y versos de Arriaza, y en la fuente de la Puerta

(1) A Grenoble fueron a saludar a los Reyes de las dos Sicilias el Infante Don Francisco de Paula y su esposa, la hija de los napolitanos, y en Francia se incorporó a la comitiva, hasta la frontera española, la famosa Duquesa de Berry, hija de Francisco I de Nápoles en su primer matrimonio.

(2) Entraron en España el día 12 de noviembre y a Barcelona llegaron el 16 del mismo mes. No dejaron de visitar allí, Francisco I y María Isabel, la Escuela de Bellas Artes en la Casa Lonja, en la que admiraron, dice una *Gaceta*, «la vistosa iluminación del «gas», novedad y adelanto de que podía enorgullecerse aquella Escuela».

El día 17 hubo baile de trajes en la propia Lonja y luego baile de payeses, de máscaras y otro de gran etiqueta en el Ayuntamiento. En Valencia, 30 de noviembre, no podían faltar las tracas.

del Sol, un templo, improvisado por Custodio Moreno, exhibía estatuas de Salvatierra, de Agreda y de Barba, escultores cortesanos (1).

Como en el viaje de los Príncipes sajones, ahora los Reyes de Nápoles recorren, con su séquito, los mismos establecimientos que se visitaron en la otra ocasión; fué el 18 de enero de 1830 cuando Francisco I y su mujer visitaron la Real Academia, en la que les acompañó el magnífico Arcediano de Madrid, tan generoso siempre con la Academia y Viceprotector de ella, don Manuel Fernández Varela, Comisario de Cruzada, el que había de regalar a nuestra Institución un buen lote de excelentes retratos de don Vicente López.

Hasta abril permanecieron los Reyes de Nápoles en Madrid, que salen de la corte el día 14 de este mes, acompañados de su hijo el conde de Trápani y del Conde de Bornos, siguiendo un itinerario distinto, marchando por Aranda, Burgos y Vitoria, a Irún, adonde llegaron el 26 de mayo, camino de París.

La visita de los Monarcas napolitanos había dado qué hacer a don Vicente López. Por lo pronto, hubo de pintar los retratos de los Reyes padres, Don Francisco I y Doña María Isabel (láminas 8 y 9), que recordasen a la nueva Reina la fisonomía de sus progenitores, y, como era lógico, habían de hacerse réplicas para ser enviadas a Nápoles (2). No creo que nadie haya puntualizado hasta ahora si tales retratos existen en Italia; pero, en todo caso, conocemos dos ejemplares de los retratos de los sicilianos: posee la pareja la Real Academia de San Fernando por donativo del magnífico Comisario de Cruzada y Académico de San Fernando, Viceprotector de la Real Corporación, don Ma-

---

(1) No faltaron otros adornos de algún interés en las gradas de San Felipe, en la plaza de la Villa, y, al parecer, llamó la atención el monumento que dedicaba a la nueva Reina la Policía de Madrid; estaba enclavado en el encuentro de las calles del Príncipe y de las Huertas, y lo había dirigido José Ribelles. La ratificación de los desposorios tuvo lugar en el salón de Embajadores, el propio 11 de diciembre, por la noche, y entre los festejos de los días siguientes se destacaron una corrida de 18 toros, en fecha que parece tan poco propicia como la del 17 de diciembre, y una solemne función de ópera, dos días después, en la que se interpretó la ópera de Rossini *El sitio de Corinto*.

(2) Marqués de Lozoya: *Vicente López. Estudio biográfico*, en el Catálogo de la Exposición de los Amigos de los Museos. Barcelona, 1943, página 35.

nuel Fernández Varela, cuya relación con el pintor valenciano debía ser estrecha, como podemos suponer por estos repetidos donativos de obras del artista a la Corporación (1). Réplicas o ejemplares de estos mismos retratos, que serían, pues, las terceras, quedaron en Palacio y son las que aquí se reproducen. Es superior, en mi opinión, el retrato de la Reina al del Rey, acaso por haber tenido mayor oportunidad de lucirse el artista en aquello que le era tan grato detallar: terciopelos, encajes, bandas y joyas (2).

Por esta misma época, hacia el 30 de septiembre de 1830, se ocupaba López en un retrato de Fernando VII, vestido de paisano (lámina 10), que, sin duda, es el que también en Palacio se conserva y de cuya atribución al maestro valenciano se ha dudado a veces sin motivo alguno (3).

En octubre de 1830 nace Isabel II; no hubo de tardar mucho Vicente López en aplicar sus pinceles a la representación de la Reina niña, heredera tan esperada del trono de España y causa inocente de las guerras civiles españolas del siglo XIX; inconscientes de este triste porvenir, los españoles pusieron en la niña Isabel todas sus ilusiones y vieron en ella lo que no había de ser: prenda de paz y de concordia

---

(1) Fernández Varela donó a la Academia los retratos del Infante Don Carlos, de su esposa Doña María Francisca de Braganza, del Rey y la Reina de Nápoles; la fecha de la donación es 1833. Acaso sintióse ya próximo a morir en aquel año, y se decidió a hacer este regalo a la Academia. Varela falleció en 1834. Dió también a la Academia su retrato, pintado por López en 1829. Lo que no me explico fácilmente es la causa de que Varela poseyese o encargase los retratos reales.

(2) De estos dos retratos de los Reyes napolitanos existen en Palacio copias en miniatura sobre marfil, en busto corto (12 × 10 cm.), que no creo de mano de don Vicente López.

(3) En unos apuntes biográficos del artista, como borrador para un elogio que parece interrumpirse en 1830 (Archivo de la Academia, armario 1.º, legajo 42), se dice literalmente: «Entre los muchos retratos que poseen SS. MM. en el Real Palacio, han llamado la soberana atención los de la Reina, nuestra señora, y los de sus dignísimos padres, los Sres. Reyes de las dos Sicilias, que S. M. posee en su real habitación, así como el de su digno esposo vestido de paisano.» El de la Reina es, sin duda, el que, con rico vestido cuajado de encajes y cubierta de joyas, posse el Museo del Prado, núm. 865.

Por este mismo tiempo se le recordaba al pintor la obligación de concluir el gran retrato de S. M. para el salón de la Embajada en Roma. Es el cuadro que está fechado en 1831 y no en 1827, como algunas veces se ha dicho; es una obra maestra del artista, para la que hizo el espléndido boceto, conservado en el Palacio de Aranjuez, que se exhibió en la Exposición Goya celebrada en Palacio en 1946. Véase Catálogo núm. 284, página 76. De este boceto hay varias copias o réplicas, una en la colección del Conde de Casal y otra, inferior, en el Museo Cerralbo.

para asegurar la sucesión a la corona. El primer retrato que conozco pintado por López, de la Reina niña, es el que, propiedad de la Excelentísima Sra. Condesa viuda de Romanones, y representando a la niña de uno o dos años de edad (hacia 1832), ha figurado, en este año de 1951, en la Exposición isabelina, organizada por el que esto escribe (1). Allí mismo se expuso (2) una de las más notables obras de don Vicente López, que también en Palacio se conserva: el retrato del ama (lámina 11) que hubo de criar a la Princesa niña, importante función que merecía los honores de inmortalizarse en un retrato que los Reyes ordenaron a López. Y por cierto que esta ama pasiega, con su saya, su corpiño y su pañuelo de terciopelo negro, los dorados galones y los corales y arracadas típicos de su traje regional, debe ser estimada como una de las mejores pinturas del maestro. Trabajó esta vez también, sin duda, a gusto ante el modelo, que está captado en el retrato con toda la inmediatez de la vida, incluso con la mirada, un tanto irónica y sorprendida, de la aldeana que no acaba de vencer la extrañeza engendrada por su deslumbradora posición cortesana. Don Vicente se nos ofrece aquí más sobrio, más entonado y mate que en otros retratos de personas reales; lo favorece la indumentaria de la nodriza, pero también echamos de ver que se ha recreado especialmente en un modelo que le era grato; no es solamente el estupendo carácter de retrato del cuadro mismo o lo cuidado de las manos, que ha pintado con la misma delicadeza con que representaría las de una Infanta, sino el deseo de ambientar la figura con un paisaje al que sirven de último término las nevadas montañas de la Cantabria natal. En el retrato, don Vicente parece dejar un tanto de lado la polícroma y minuta posición de sus retratos de tradición dieciochesca para entrar francamente en una vía más de su tiempo, como en otros retratos particulares de esta época. Ello nos afirma, ante este cuadro y algún otro que aquí se publica, que don Vicente es un caso más de esos artistas que no pierden facultades

---

(1) Número 19 del Catálogo manual, pág. 36.

(2) Número 3, págs. 25-26. Sus medidas son 110 × 81 cm.

con la vejez y más bien parecen, en el dominio creciente de sus recursos, sintetizar admirablemente en su última época la ejecución, demasiado analítica en etapas anteriores (1).

Otros retratos hubo de pintar don Vicente de los personajes reales; pero, entre los que se conservan en Palacio, dudo ya la parte que el propio maestro pudo tomar en su entera y completa ejecución. En efecto, el que más me parece revelar la mano de López es el de la Reina María Cristina, que por llevar los colores del hábito del Carmen parece corresponder a la época de la enfermedad de Fernando VII o inmediatamente posterior, es decir, hacia 1832-33 (2). Anterior me parece otro que muestra alguna conformidad con éste, de busto también, peinado de tres potencias, cuello de encaje y pieles, con placa sobre el pecho, que no me parece obra personal de don Vicente, sino acaso de alguno de sus hijos, y que puede corresponder a la época de dulce esperanza anterior al nacimiento de Isabel II o de la Infanta, su hermana (3).

En cuanto al retrato de María Cristina, con gran descote y raya enmedio, en que la Reina está representada de más edad, le creo muy posterior y pintado en la época en que María Cristina, más gruesa, habiendo conocido ya repetidas veces la maternidad en su segundo matrimonio y habiendo pasado por duras tormentas políticas, regresa a España después de la caída de Espartero; en todo caso, en este

---

(1) La nodriza retratada en el cuadro debe de ser Francisca Ramón, de veintiún años de edad, esposa de Manuel Gómez, ambos naturales y vecinos de Peñacastillo, en las cercanías de Santander, de la que consta amamantó a la Reina Isabel II; allí fué elegida, como era habitual en estos casos, entre otras, por el médico de cámara don Sebastián Aso Travieso, a quien se comisionó con este encargo en agosto de 1830, antes de que naciera la Infanta heredera. Como era costumbre, hubo otra ama de repuesto, montañesa también: Rosa del Castillo, de veintidós años, natural de Vargas, en el valle de Toranzo, que fué elegida, a previsión, días después de haber nacido ya la que había de ser Isabel II, en el día 25 de octubre de 1830.

Debo estas noticias a la amabilidad de mi buen amigo el Excmo. Sr. D. Luis Cortés, buen aficionado a las artes e infatigable investigador de Historia, que me ha proporcionado los datos, extraídos por él de la documentación del Archivo de Palacio. Me es muy grato hacer constar aquí mi agradecimiento al Sr. Cortés, con quien estoy de acuerdo al pensar que el retrato ha de representar al ama efectiva y no al ama de repuesto; debemos, pues, pensar que se trata del retrato de Francisca Ramón.

(2) El cuadro mide 56 × 71 cm.

(3) El cuadro, sobre lienzo, mide 76 × 59 cm.

cuadro me parece encontrar huellas evidentes de la intervención de uno de los hijos de don Vicente López, acaso don Bernardo, por la entonación más caliente de la pintura (1).

El último, en fecha, de los cuadros que el Palacio de Madrid conserva de mano de don Vicente López, ha de ser el espléndido retrato de cuerpo entero, y en pie, del general Narváez, que en estas páginas se publica (lámina 12). Se trata de una de las piezas capitales de la producción del pintor valenciano: figura, carácter, ambiente, todo está logrado en esta efigie del general, dentro siempre del estilo de don Vicente López, de su apurada factura y de su gusto por los detalles indumentarios, por los brillos y los charolados, las condecoraciones y las sedas (2). Era entonces Narváez la gran figura del reinado de Isabel II; con sus defectos y sus genialidades, en el revuelto y turbio ambiente de la España de su tiempo, el general mostró, nadie puede negarlo, dotes de energía y de gobierno que, por menguadas que estén por la contrapartida de otros defectos, tienen siempre en España, en momentos de crisis nacional, eficacia indudable de valor absoluto. General valiente, aunque acaso menos afortunado que su rival Espartero, tenía, en cambio, mayores dotes para el gobierno de los hombres en la vida civil que el limitado don Baldomero, siempre esperanza en la oposición y fracasado siempre al empuñar el mando.

Todos los factores determinantes del reinado de Doña Isabel están ya en juego: liquidada la guerra civil; cometido el error del matrimonio de la Soberana; en pugna los dos partidos que habrían de luchar, legal o ilegalmente, por el Poder a lo largo de todo el reinado; vigilante y solapada la camarilla, y, frente a todos, Narváez, el único capaz de imponerse, incluso, a las propias intrigas palaciegas y hasta de ex-

---

(1) La Reina Gobernadora, muy gruesa y descotada, va peinada con raya en medio y tocada con plumas; el traje es de terciopelo rojo, con ricos encajes; en la mano izquierda, pañuelo de encaje también. Lleva puesto el guante de seda en la mano derecha. Mide el lienzo 112 × 80 cm.

(2) El cuadro mide 224 × 147 cm. En el libro *Tres salas del Museo Romántico* se recoge la tradición de que fué el último retrato pintado por don Vicente López. Figuró en la Exposición de retratos de 1902. (Véase *Catálogo de la Exposición Nacional de Retratos*, Madrid, 1902, página 94, núm. 587.)

pulsar a puntapiés a un Embajador británico. Pese a sus muchos fallos, Narváez encarnará en la historia de su tiempo un temperamento bien español y unas mínimas, y en España estimables, virtudes de estadista (1). Por otra parte, hombre de mundo, aficionado a la pintura, a la sociedad y al bello sexo, campechano y enérgico a la vez, dúctil o inflexible, según creía convenirle, el espadón de Loja dió estabilidad a un período borrascoso, y, sobre todo, en una turbulenta Europa, salvó a España de la revolución de 1848.

Poco después de esta fecha hubo de pintarse el retrato. En una carta de don Vicente López a su discípulo segoviano Luis Quintanilla, que se publicó en el gran Catálogo editado por Los Amigos de los Museos, en 1943, de fecha 28 de diciembre de 1849, aparece documentada esta pintura en palabras que conviene transcribir: "El gran cuadro que he pintado del general Narváez—dice don Vicente—me lo han elogiado en extremo, y sigo, gracias a Dios, admirado de que pueda hacerlo en mis setenta y siete años cumplidos, con más firmeza de pincel que nunca, cosa, a la verdad, que a sólo Dios debo, porque en mis años todos lo creen imposible; pero como todo es obra del Altísimo, nada debe admirarnos" (2).

En efecto, fué don Vicente uno de esos pintores que mantienen hasta la extrema vejez la capacidad de conservar íntegras sus facultades; cuando esto sucede, podemos asegurar que son estas últimas obras de un pintor las que nos le presentan en su aspecto más favorable. En pocas obras estuvo López a la altura de este retrato del general; inclu-

---

(1) Ellas son las que quiso honrar el cuadro, encargado, creo, por la Reina para celebrarle a Narváez como pacificador con motivo del Decreto de amnistía de 1849. Para que no quedase la menor duda sobre esta intención, don Vicente López se tomó la fatiga de pintar sobre el bufete que aparece junto al general el mentado Decreto, cuyo texto, caligrafiado a pincel por el artista, puede leerse claramente en el cuadro: «Real decret[o]. — Teniendo en considera[ción cu]anto me ha espuesto mi Con[sejo de] Ministros, vengo en drecertar [lo] siguiente: Art.º 1.º Se concede amnistía completa, general y sin escepción respecto de todos los actos políticos anteriores a la publicación del presente R' Decreto. Dado en Aranjuez a 8 de Junio de 1849. Está rubricado dela Real mano. El presidente del consejo de Ministros, *El Duque de Valencia.*»

(2) Obra citada, página 56, carta núm. VI. La transcribo sin copiar la muy arbitraria y anárquica ortografía de don Vicente, que era en esto en lo único en que se parecía a Goya.

so nos parece que habituales defectos suyos quedan aquí superados. Por ejemplo, la figura encaja, mejor que en tantos otros retratos del artista, en su funda indumentaria. Pues en don Vicente los ropajes delatan, en muchas ocasiones, el maniquí hasta un extremo enfadoso; comprendemos que el artista pinta casacas y entorchados, sin sustentáculo humano que los soporte. En este caso no es así; el general, enlevitado en su casaca, con sus pantalones blancos y sus altas botas de montar, llena con su gesto y su empaque el traje de gala, sin que se denuncie demasiado esa flacidez del maniquí que tantas veces acusan los retratos de don Vicente. Por otra parte, el artista ha buscado un efecto especial de penumbra envolvente y de distancia tras la figura, que si no está del todo conseguido por el excesivo contraste entre el personaje y lo que le rodea, tiene, sin embargo, suficiente verosimilitud para engañarnos con un efecto atmosférico. Un tanto teatral, es cierto, con los rayos de sol que penetran a través de una ventana gótica, muy catedralicia, pero, desde luego, ya plenamente romántica en su intención. Se imponía ya por entonces de modo habitual, en exposiciones y en talleres, este goticismo decorativo medievalista de catedrales y efectos de luz, y don Vicente, que sólo de manera muy leve podía quedar afectado por estas novedades, se somete a los gustos de su tiempo y los acepta en sus pinturas. Quede, pues, la figura de Narváez, como años antes aquel Fernando VII de cuerpo entero, con hábito del Toisón, destinado al Palacio de España en Roma, como una de las más afortunadas realizaciones del retrato español en esta primera mitad del siglo XIX, y una obra de las más cabales del artista valenciano, pintor de cámara de Isabel II. No había de vivir mucho el artista después de pintado este retrato, que tenía terminado ya al finalizar el año 1849. Medio año vivió todavía el artista, que falleció recién cumplidos los setenta y ocho años, el día 22 de junio de 1850.

En don Vicente se perpetuarán no sólo la estética del XVIII, sino aquel artesanado de los pintores de cámara. que en él toma ya un tinte burgués, aun en su actividad de alto empleado palatino, respe-

tuoso y conservador, moderado en sus ideas, que conoció los halagos, desconocidos por otros pintores de cámara, de recibir en su casa la visita de los Reyes y obsequiarlos con agasajo público, que festejaron los poetas de la época (1). Maestro de Reinas, retratista de corte, honrado con las grandes cruces que conferían jerarquías y tratamientos, recibió la cruz de Carlos III, la de Isabel la Católica y la espuela de oro, que el Papa, al final de su vida, le concedió.

Don Vicente tuvo la fortuna de tener dos diestros y aplicados hijos que le continuaron en su arte y que mantuvieron la posición de la familia hasta asegurarla en esa situación estabilizada y ascendente que era en el siglo XIX el ideal de nuestras clases medias. Su linaje se conservó, hasta nuestros días, en rango digno en la sociedad española; un descendiente suyo, no hace muchos años, era general del ejército español. Don Vicente, modesto y aplicado, no debió de engreírse demasiado con los honores que en vida alcanzó; pero tenía, no obstante, una excelente idea de su valía como artista. De los documentos epistolares que de mano del maestro se han conservado y que han visto hasta ahora la luz, obtenemos una notable información en cuanto a su manera de trabajar y a la relación normal con su clientela que un pintor de su época mantenía. Retratista profesional y solicitado, estuvo sujeto a todas las servidumbres que este género comporta, y así, en sus cartas le vemos en lucha muchas veces con los aspectos engorrosos del género: réplicas enojosas que pintar y que encarga, en su gran parte, a sus discípulos (2); descontento con los copistas y obligación, en muchos casos, de rehacer lo que por abreviar había sido encargado a otras manos (3); encargos de compromiso en los que el artista ha de trabajar con apuntes o previas cabezas al pastel... (4). Las cartas nos informan sobre su manera de concebir un retrato en las ocasiones de algún compromiso,

---

(1) Sánchez Cantón: *Pintores de cámara*, págs. 164-165.

(2) Carta a Luis Quintanilla de 14 de febrero de 1843, *Vicente López...* Valencia, 1926, página 174.

(3) Carta a Quintanilla de 27 de diciembre de 1945, ob. cit., pág. 176.

(4) Carta a Quintanilla de 14 de octubre de 1845, ob. cit., pág. 174.

bien tratándose de personajes reales o de sujetos de suposición (1). A veces, incluso le vemos luchando con la dificultad, como en ese ingrato caso en que se le encarga al artista el retrato de una persona ya difunta (2).

Los escasos, pero curiosos datos epistolares publicados, nos hacen asomarnos a estas intimidades tan sabrosas de conocer, respecto a artistas de todos los tiempos; pero dejemos para el final un párrafo extraído de su correspondencia, en que el aplicado y honradísimo cortesano se nos muestra orgulloso ante la posteridad. En una carta a don Feliciano Sala, familiar de aquel opulento paborde valenciano que él retrató, don Vicente escribe, refiriéndose a esta que él sabía importante pintura: "Puedo sólo decir a usted que no sé hacer más y que vendrá un día que ese cuadro se dará por él lo que usted no puede pensar ni a mí me es permitido anunciarlo; de consiguiente, si usted no posee un Museo, no debe permitir que después de sus días o de sus sucesores tenga otro destino esta obra" (3).

Museables, en efecto, son sus retratos, al menos los más afortunados, en el más completo sentido de la palabra; y museo es, en efecto, espléndido, iconográficamente documental y psicológicamente revelador, el que nos ofrece la galería de retratos de don Vicente López, efigiador de una época alicortada y revuelta, que sus cuadros ilustrarán eficazmente a los ojos de una posteridad que hoy, al cabo de un siglo, otorga su pleno valor a esta colección estimabilísima de retratos de su mano, de la que hemos estudiado en este artículo unos cuantos ejemplares conservados en las antiguas colecciones reales, como una parca contribución al centenario del gran pintor valenciano.

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI.

---

(1) Carta de Alabáu a D. Feliciano Sala, sobre el retrato de su tío el Paborde, de diciembre de 1824, ob. cit., pág. 183.

(2) Carta a Sala de 4 de mayo de 1824, ob. cit., pág. 177.

(3) Carta antes citada a Sala, ob. cit., pág. 177.

INFORMES Y COMUNICACIONES

EN EL CENTENARIO DE D. ARTURO MELIDA Y ALINARI

(1849 - 1902)

POR

JUAN MOYA IDIGORAS

Presidente de la Sección de Arquitectura.

Señores Académicos: Al dirigiros estas desaliñadas frases, hágolo por impulso vehemente y cordial de unirme al merecidísimo homenaje que tributáis a aquel artista; arquitecto insigne, escultor, pintor y dibujante, todo en una pieza, admirado por sus contemporáneos y muy dilecto de los que tuvimos la suerte de tratarle de cerca, bien como amigos y compañeros, bien como discípulos, que se llamó Arturo Mélida y Alinari, de cuyo natalicio, ocurrido en 24 de julio de 1849, no pudo celebrarse el centenario en su fecha por causas que no me incumbe explicar; y, por consecuencia, aplazado entonces, se realiza en la fecha presente.

Y ahora, invocando vuestra indulgencia en gracia a esta pesada carga de años que me impiden o, por lo menos, me dificultan coordinar recuerdos lejanos con un mínimo de precisión, he de permitirme completarlos recurriendo a datos, y fechas especialmente, que tomo de trabajos ajenos, pero fidedignos, como son los discursos de entrada, en esta Academia de Bellas Artes de San Fernando, de colegas tan ilustres como los Sres. Lázaro de Diego y Fernández Casanova, y de lo publicado por otro muy distinguido arquitecto, también difunto, Román Loredo, en su «Apéndice a la Historia del Arte», de Woermann, y, finalmente, de los apuntes biográficos de la hija del artista, la señorita Julia Mélida.

Caso típico de superdotado en nativas facultades fué Arturo Mélida; para él fueron años de revelación en el culto del arte los de su primera juventud, transcurridos al lado de artistas como su hermano Enrique, León Bonnat y Ceferino Araújo; pero su afición a las armas y sólidos conocimientos matemáticos le llevaron a la Escuela de Estado Mayor, en la cual ingresó a través de ejercicios que constituían una vigorosa oposición; motivos de carácter personal moviéronle a abandonarla, decidiendo de su porvenir al tomar vía más conforme con su verdadero temperamento, cual fué la de la Arquitectura. En la Escuela de esta disciplina en Madrid, su admirable preparación y dominio del dibujo, unidos a una aplicación incansable, le permitieron hacer la carrera en sólo cuatro años, ¡y sin libertad de enseñanza!, obteniendo el título de arquitecto en 1873.

Desde un principio se inclinó hacia obras de género decorativo, en las cuales

sus vastos conocimientos estilísticos, servidos por un absoluto dominio en las tres artes plásticas, permitíanle realizar sus trabajos no sólo mediante planos, dibujos o cartones, sino también, muchas veces, ejecutarlos por sí mismo *in situ* definitivamente, desmintiendo el conocido aforismo de «maestro en todo, oficial en nada». Su «amor a lo de la tierra», consolidado en el estudio directo de nuestros monumentos, despertó su predilección por los estilos dominantes en la época de los Reyes Católicos, y que, si bien algunos procedían de «fuera», de tal modo se naturalizaron con la entraña artística de aquella España, que han llegado a constituir lo más castizo de nuestro arte monumental decorativo.

Mas la amplitud de su genio hízole acometer obras inspiradas en diversos estilos, de los cuales nuestra Patria ha sido frondoso vivero, y siempre con éxito, muchas veces avalorado por las controversias que entre artistas y conocedores hubieron de suscitar.

No poco espacio exigiría reseñar las obras debidas a su fecundísima producción, por lo que he de limitarme a citar algunas de las más notables.

En 1875 ganó, en reñida lid, su primer concurso con el noble y severo sepulcro del Marqués del Duero, en la Basílica de Atocha, que, salvo la estatua de D. Elías Martín, además de imaginado, modeló por su propia mano.

A continuación (y con incidencias singulares) ganó en 1877 el concurso para el monumento a Cristóbal Colón en la plaza de su nombre, en Madrid, que, ostentando extraordinario carácter, remata con una estatua del gran navegante por Suñol; en cuanto a la típica escultura que decora el monumento, fué totalmente modelada por Mélida, así como los hierros y pilastras de la bella verja que lo rodeaba, la cual, no hace mucho, alguien, carente de toda idea de lo monumental, suprimió, ocupando el espacio que la perspectiva y el decoro de la obra reclamaba, por una prolongación, hasta tocar el basamento del vulgar jardinillo que vemos ahora. Su Majestad el Rey de Portugal, dando al artista una muestra de aprecio, otorgóle la Cruz de Santiago, creada para galardonar trabajos científicos, artísticos o literarios.

Inacabado el Claustro de San Juan de los Reyes, en Toledo, proyectó su traza, dando principio a las obras en 1881, identificándose su estilo con lo antiguo de Juan Guas de tal forma, que en nada desdicen los nuevos elementos modelados por el mismo Mélida.

En el sepulcro de Colón para la Catedral de La Habana en 1891, y trasladado a la de Sevilla al perderse las colonias, su autor mostró atrevidamente su tendencia a concentrar todas las artes plásticas en una obra de arte monumental. Marcel Dielafoy, en su obra «Espagne et Portugal», al poner el sepulcro como ejemplo de supervivencia de la gloriosa tradición española de policromía escultórica,

dice: «El sepulcro de Colón, debido a Mélida, constituye una obra de patente originalidad, en la que se asocia el prestigio del color a la magnitud de la forma.

Inmejorable ocasión fué la que la Exposición Universal de París, en 1889, le deparó para dar a conocer a la multitud internacional allí congregada los esplendores decorativos que ilustraron aquel brillante arte contemporáneo de Isabel y Fernando, favorito de nuestro arquitecto. La disposición en cinco cuerpos del edificio que componían el pabellón de España diéronle margen para desplegar su insuperable maestría en los tres estilos: mudéjar en el centro, plateresco y gótico en los restantes, dos a dos, realizando el más bello conjunto de variedad y armonía entre elementos tan distintos, y en el cual toda la decoración, así pictórica como de relieve, fué ejecutada por su mano. Pero también a su capacidad como constructor necesitó apelar; por causas que no son de este lugar, las obras del pabellón no pudieron comenzarse hasta enero de 1889, cuando estaban ya a punto de terminarse los pabellones de los demás países, y cuando por no quedar terreno disponible se vió obligado a construir sobre el Sena, fundando con pilotes que en febrero arrastró una avenida, teniendo de nuevo que hacer la hinca de pilotes en marzo, no quedando, por tanto, de plazo más que hasta 5 de mayo siguiente, construyéndose en tan corto tiempo un edificio de dos pisos, con 1.000 metros cuadrados de planta, ascendiendo su coste a la inverosímil cantidad de 300.000 pesetas (México gastó un millón de francos y Argentina tres). Tan extraordinario éxito, obtenido con semejante mínimum de recursos, así como el carácter y exquisito gusto que supo imprimir a su obra, hiciéronle merecedor de uno de los tres únicos premios otorgados a los pabellones extranjeros, y que la Academia Francesa, sin gestión alguna por parte del Gobierno español, premiara a Mélida con medalla de oro y la Cruz de Oficial de la Legión de Honor. Ingresó, además, en el Instituto de Francia: suceso extraordinario, pues no existiendo sino ocho plazas de Académicos correspondientes entre departamentales y extranjeros, eran contadísimos los no franceses que lograban tal distinción, con la circunstancia de que, presentada su candidatura frente a la patrocinada por Garnier en favor de Mr. Samson, Presidente da la Asociación de Arquitectos de Londres, resultase triunfante nuestro compatriota. También el Gobierno español hubo de condecorarle con la Gran Cruz de Isabel la Católica.

Acredítale igualmente de experto constructor el Archivo del Congreso de los Diputados, pues los siete pisos cargados de estanterías metálicas repletas de libros que lo constituyen, cargan sobre cuatro columnas, de las cuales sacó partido, en unión de las pinturas murales, para decorar el local situado debajo, que se destinó entonces a salón de lectura.

Y para no cansaros me limitaré a mencionar alguna más, como la Exposición

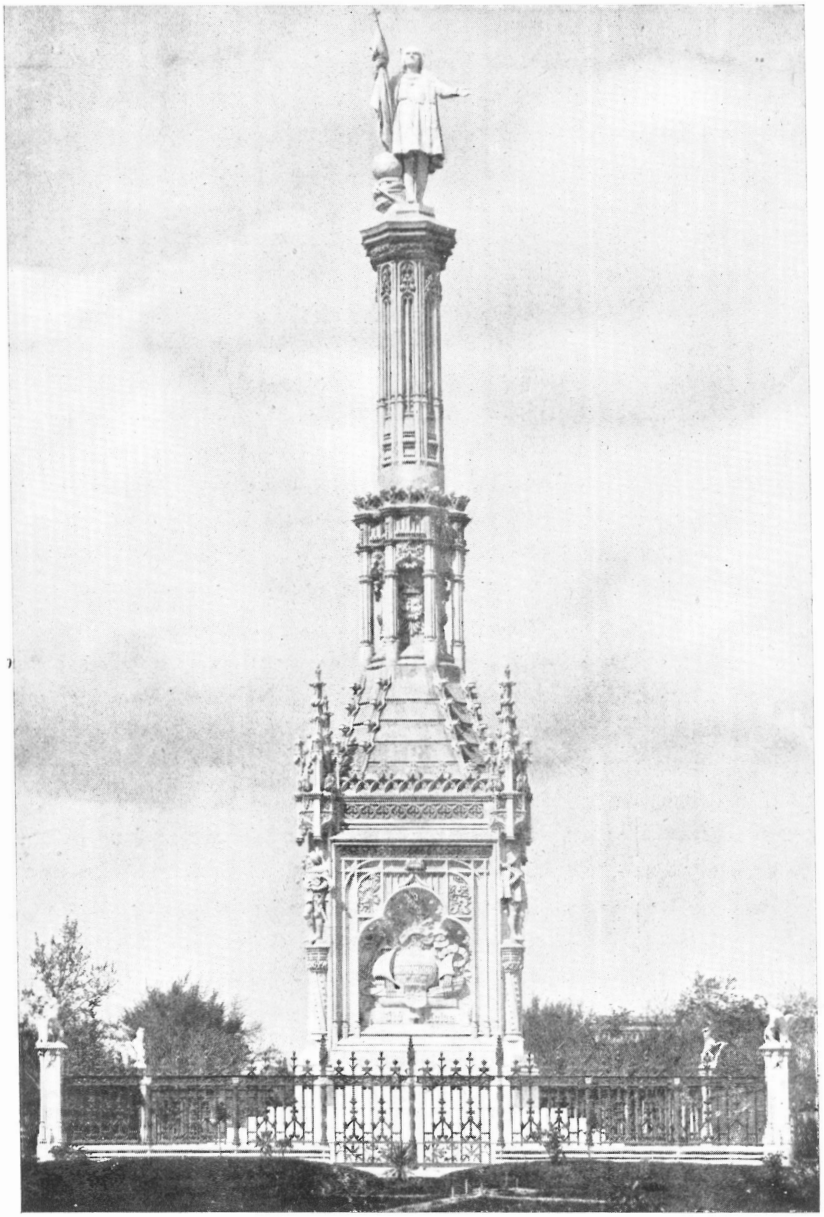
de Ganados, de Madrid, en 1882; las Escuelas Artísticas, de Toledo, en estilo mudéjar; la capilla funeraria del Marqués de Amboage, en el cementerio de San Isidro, de gótico florido, objeto de vivas discusiones por su atrevimiento al emplear con máxima importancia hierro fundido y azulejos, siendo las pinturas del interior de mano del propio Mélida. El Hotel Palacio de Liniers, en Burgos, y la restauración del castillo de Peña Ramiro, en Villafranca del Bierzo; la decoración pintada al fresco de la Casa Panadería, en esta corte, realizada por sí mismo en el estilo del edificio; la capilla mudéjar en el palacio de la Duquesa de Denia; la importante decoración mural y los altares de la iglesia de San Ignacio, en la calle del Príncipe. Colaboró brillantemente en 1884 como decorador del salón de actos del Ateneo de Madrid, en cuyas pinturas murales mostró una faceta más de su talento, en estilo neo-griego, así como en el neo-clásico (el del edificio), para el despacho del Subsecretario del Ministerio de Hacienda, en que excepto el techo, de Comba, se compiendía muebles, alfombras y aparatos de alumbrado. Asimismo, y con Benlliure, trabajó personalmente en el decorado de varias estancias de la casa-palacio del banquero Sr. Baüer (hoy Conservatorio Nacional de Música y Declamación) y en su mansión veraniega de La Granja...

Además de su obra escultórica en los citados sepulcro del Marqués del Duero, monumento a Cristóbal Colón y su sepulcro, merecen mencionarse las estatuas de América y Oceanía en el monumento al Marqués de Comillas, por Domenech; el gran capitel del monumento a Colón, en Palos, de Velázquez, y alguna más que no recuerdo.

A estas actividades añadió—y sobresalientemente—la de dibujante ilustrador. Tales, algunos «Episodios Nacionales», de Galdós; «Memorias del General Fernández de Córdoba»; «A orillas del Guadaira», de su hermano José Ramón; «Obras completas de Núñez de Arce»; acuarelas para «La hija del Rey de Egipto», de Ebers; la parte decorativa de las «Leyendas de Zorrilla», y enorme cantidad de dibujos, de carteles, portadas, cabeceras, finales, etc., para otras publicaciones, amén de lo mucho que no llegó a ver la luz pública.

Su maestría y depurado gusto probóse también en miniaturas, países de abanico, cartones para tapices y vidrieras, muebles y sinnnúmero de objetos.

No menos destacó su valía en la enseñanza. Habiendo sido nombrado en 1879, con carácter interino, para crear la clase de Modelado, ascendió a profesor numerario en 1887, previas unas brillantes oposiciones, respondiendo cumplidamente a lo que de aquella enseñanza se esperaba, y cuya orientación (que muchos no acertaron a ver) dirigíase esencialmente, con un verdadero sentido arquitectónico profesional, a la iniciación de los futuros arquitectos en el estudio práctico del relieve



ARTURO MELIDA

Monumento a Colón en Madrid.

(Con el cerramiento de piedra y hierro forjado proyectado por el artista y hecho desaparecer recientemente.)

ARTURO MELIDA

Apunte a lápiz con la figura de un torero. La cabeza, en papel superpuesto, es autorretrato.

(*Col. López Otero.*)

en concepto de factor característico de los estilos en la ornamentación, y como técnica indispensable para fijar ideas y transmitirlas, así a los llamados a apreciarlas como a los encargados de interpretarlas. Acertadísimo en el ejercicio de su misión docente, desempeñóla siempre correctísimo y sin rigidez, pero manteniéndose en todo momento al margen de familiaridades estudiantiles, a que, por otro lado, enfrenaba el gran prestigio de su nombre. Mas, una vez fuera de la clase, no existió profesor más benévolo, siempre dispuesto a corregir trabajos fuera del curso, oírnos y aconsejarnos en las muchas consultas con que a veces le importunábamos, seguros de su saber. Cúpome la suerte de ser alumno suyo en el curso de 1884 a 85, llevándome a tratarle más la circunstancia fortuita, que evoco con emoción, de un encuentro con él en Toledo, cuando me encontraba garrapateando mis primeros apuntes de monumentos, atreviéndome a someterlos a su crítica. Desde entonces, mis visitas a su taller menudearon, y una de ellas, en momentos para mí de crisis en la carrera, determinó que la continuase esperanzado por sus alentadoras palabras, y que después, ya arquitecto, más de una vez me prodigó su amistad, que, mientras vivió, cultivé. Y perdonad esta digresión en primera persona, que cierro manifestando, lo que aumentara mi devoción por su memoria, las dos coincidencias, de haber sido yo, poco después de su muerte, designado para regentar la cátedra de Modelado en la Escuela de Arquitectura, y el que, andando el tiempo, su número de orden en esta Academia, el VIII.º, es el que ocupo.

Fué, en resumen, Mélida uno de los más eminentes profesores de la Escuela de Arquitectura; respetadísimo de los alumnos, tanto por su renombre como por su fuerte personalidad... y hasta por sus genialidades.

Su independencia en materia artística, manifestada, siempre que se le ofreció coyuntura, en conferencias, escritos y conversaciones, así como su objetiva orientación, libre de prejuicios, hiciéronle romper lanzas briosamente en pro de las *tan vituperadas herejías barroca y churrigueresca.* Primer arquitecto español que, salvo la tibia defensa de D. José Caveda en su «Ensayo histórico de Arquitectura», se atrevió a ello e hizo razonada apología de los nefandos *Churriguera* y *Tomé*, con el menos conocido arquitecto-escultor Duque Cornejo, inventor y ejecutor de la bella sillería del coro de la Catedral de Córdoba, inspirándole la conferencia interesantísima para la «Historia moderna de las ideas artísticas de España», que dió en el Ateneo de Madrid el año 1885 acerca de D. Ventura Rodríguez y D. Juan de Villanueva, la cual, por cierto, influyó bien poco sobre la *enemiga* que, ¡todavía!, sentían hacia tales estilos decorativos la mayor parte de los arquitectos de fines del ochocientos... Pero ¡mucho han cambiado los vientos en estas últimas décadas!

Todavía remachó aquellos *atrevidos* conceptos en su discurso de entrada en

esta Real Academia, que hubo de elegirle miembro suyo para ocupar, ¡ironías de la vida!, la vacante del Marqués de Cubas, y en cuyo acto de recepción, el 8 de octubre de 1899, dió lectura al aludido notabilísimo y original discurso «Las causas de la decadencia de la Arquitectura y medios para repararla», afirmando, con la galanura que le era habitual, su profesión de fe artística, al propio tiempo que desarrollaba una lógica tesis de Teoría de la Arquitectura, con la consecuente orientación de su enseñanza.

Unicamente sus poderosas facultades mentales y físicas eran capaces de realizar el ingente trabajo que exigían actividades tan variadas e incesantes, las cuales, por otra parte, no le impedían ser, a sus horas, un exquisito hombre de sociedad, cuyo talento, unido a verbo chispeante, hubieron de conquistarle universales simpatías, a las que sumaba su fama de inteligentísimo aficionado a la fiesta nacional: afición que en sus juveniles años, como él mismo declaraba en cierto discurso, le hizo «saltar la valla y pisar la arena», y aun a matar toros... (1).

¡Singular figura la de este genial artista, que, como si presintiera habría de faltarle el tiempo para exteriorizar el rico e inagotable caudal de ideas que engendrara su mente, y actuar a medida de su producción, vivió tan intensamente su vida; y así hubo de apurarla a los cincuenta y tres años, cuando falleció el día 15 de diciembre de 1902!

Hoy, que han transcurrido cuarenta y siete años desde aquella fecha, es todavía más de lamentar, como lo hacía el difunto y muy distinguido arquitecto Román Loredo en su «Apéndice a la Historia del Arte», Woermann, el que «*aún estuviese por hacer el estudio monográfico y en conjunto que merece la vida artística de Mélida*», al cual, quizá como a ninguno otro en nuestra época, sus múltiples y extraordinarias dotes artísticas y su originalidad, cimentadas en un ferviente casticismo, así como sus profundos conocimientos de todas las técnicas, hicieron brillar, según justa frase de otro eminente compañero, el Sr. Fernández Casanova, «*cual nuevo Alonso Berruguete*», emulando sin desventaja las glorias de los grandes artistas del Renacimiento.

1.º de septiembre de 1949.

JUAN MOYA.

(Leído en sesión de la Academia el 12 de marzo de 1951.)

---

(1) Esta alusión nos ha parecido merecer que ilustremos esta biografía con el apunte a lápiz del propio Mélida, en el que a una figura de majo o torero goyesco superpuso su autorretrato. Nos ha proporcionado este curioso documento el Censor de nuestra Academia, D. Modesto López Otero. (N. de la D.)

SOBRE EL CORO DE LA CATEDRAL DE BARCELONA

SOBRE EL CORO DE LA CATEDRAL DE BARCELONA

Monumento insigne del arte y de la historia de España, el coro de la Catedral de Barcelona se ha visto amenazado en los últimos meses de una remoción que dispersaría y acaso destrozaría irremediablemente uno de los conjuntos artísticos más intactos, más bellos y mejor conservados de nuestro país. La Academia espera que tal amenaza pueda conjurarse; en todo caso, nunca podía considerarse desligada de sus deberes en la defensa del tesoro artístico nacional, a pesar de que su opinión no ha sido hasta ahora oficialmente requerida. El asunto ha ocupado en varias ocasiones las deliberaciones de la Corporación, que ha recibido de la Comisión de Monumentos barcelonesa y de la Real Academia de San Jorge, de Barcelona, sendos informes, muy notables, que se imprimen a continuación:

I

INFORME DE LA COMISION PROVINCIAL DE MONUMENTOS HISTORICOS Y ARTISTICOS DE BARCELONA

«El coro de la Catedral de Barcelona es una obra de excepcional interés artístico que forma una unidad indivisible, ligada, además, no sólo al conjunto del templo, sino también a la historia de la ciudad.

Fué iniciada la construcción del coro, a fines del siglo XIV, por el obispo Pedro de Planella, de cuya época se conserva la magnífica silla episcopal, de altísimo dosel calado, que con tallas en los montantes y volutas que lo sostienen representando a Santa Eulalia, San Olegario y la Asunción y Coronación de la Virgen, sin duda para dejar prueba de la especial devoción que demostró el Obispo constructor hacia su antecesor el obispo San Olegario, cuyo sepulcro mejoró, y hacia la Inmaculada Concepción de María, en cuya defensa destacóse siempre.

El obispo Ramón de Escales, sucesor de Planella, prosiguió la obra del coro, cerrándole con muros decorados con sus escudos y con bustos de santos, y dotán-

dole de púlpito y escaños. La decoración de la cerca del coro fué obra del escultor Jordi Johan, antiguo esclavo de otro escultor, como también la escalera del púlpito, con las imágenes de la Anunciación a María, con que terminan los pináculos de la puerta. Jordi Johan había trabajado en Tarragona, Poblet, Santa Coloma de Queralt y Cervera, y había ejecutado la decoración de la fachada de la Casa de la Ciudad de Barcelona; acaso su condición de liberto le granjeara la simpatía del obispo Escales, gran impugnador de la esclavitud en sus predicaciones.

Cuando en marzo de 1394 se empezó a trabajar en la construcción de la sillería, el escultor Pere Sanglada, que debía dirigir la obra, había realizado un largo viaje de información por tierras de Francia y de Flandes para visitar los coros de las grandes catedrales de aquellos países, y al mismo tiempo proveer de madera buena, a propósito para la sutileza de las tallas. Pere Sanglada organizó el taller para la construcción de los escaños a base de múltiples auxiliares, algunos de los cuales, como Antonio Canet, eran ya artistas prestigiosos; lo prueba su asistencia al Congreso de Arquitectos y Escultores que se celebró en Gerona para decidir la forma en que debía ser terminada aquella catedral y el sepulcro de alabastro del obispo Escales en la de Barcelona, realizado en 1409; otros escultores se habían formado en la Escuela de la Catedral, como Pere Oller, el que después había de trabajar el retablo del altar mayor de la Catedral de Vich y el sepulcro de la dama Sancha Ximeno de Cabrera en la Catedral de Barcelona.

En la sillería del coro, y especialmente en sus misericordias, lucieron los tallistas su facultad descriptiva y su espíritu irónico representando, en la forma concisa a que la obra obliga, juegos infantiles, escenas populares, apólogos y moralidades.

El púlpito, obra directa de Pere Sanglada, está enriquecido con imágenes y ménsulas talladas y forma parte del conjunto del coro, encabezándolo de un lado, como hace la silla episcopal en el lado opuesto. A mediados del siglo XV (1455) se dotó al coro de un nuevo orden de escaños debidos a Maciá Bonafé, autor de los coros de Santa María del Mar, en Barcelona (1434), Manresa (1438) y Vich (1440).

Los altos y afiligranados doseletes de la sillería fueron construídos entre los años 1487 y 1497 por el entallador e imaginero alemán Miguel Luschner, que fué también autor del retablo de Todos los Santos, cuya parte central se conserva, y de la emocionante talla de la Piedad de María, que aún decora el tímpano de la puerta de los claustros; pareció iniciar la venida a Barcelona de un grupo de artistas nórdicos que debieron influir mucho en el arte local de fines del siglo XV y primera mitad del XVI. Entre ellos aparecen el holandés Adriano de Suyndret, Guillermo de Utrech, Dionisio Hosta de Courtray, Juan de Bruselas, Gerardo Spirinch y Pierris Autris.

El año 1519 quedó señalado en forma indeleble el coro de la Catedral de Barcelona con la celebración en él de una serie de actos de gran solemnidad, presididos por el Rey Carlos I: las exequias del Emperador de Alemania, Maximiliano, y el Capítulo de la Orden del Toisón de Oro, acontecimientos ambos de trascendental relieve en la historia de Barcelona. Fué durante su estancia en la ciudad cuando Carlos I conoció la noticia de su elevación al solio imperial, y Barcelona quedó convertida por unos días en corte de Imperio, a donde acudieron embajadores de muchos países y desde donde fué preciso resolver arduos problemas de política interior e internacional.

En relación con estos actos, el interior de la Catedral sufrió algunos cambios importantes. Fueron elevados los respaldos de los escaños y pintados en ellos los escudos correspondientes a los miembros de la Orden del Toisón, y fueron montadas en los extremos de las sillerías unas mamparas de talla decoradas por Bartolomé Ordóñez, quien puso en la composición de los temas y en su ejecución toda la fuerza y destreza de su arte, de tal modo que el Emperador le juzgó digno de confiarle la construcción de los sepulcros de sus padres en Granada y del cardenal Cisneros en Alcalá de Henares. Otra obra maestra de Bartolomé Ordóñez es también la fachada del trascoro, que la muerte no le dejó terminar. Los dos relieves de la vida de Santa Eulalia y las imágenes que los acompañan son suficientes para crear la fama de un artista. No pudo alcanzar su mérito, pero siguió sus huellas respetuosamente, y hasta imitó su estilo, el escultor Pedro Vilar, que terminó la obra en 1621.

Con esta fachada renacentista quedó terminada la obra del coro.

El problema de su traslado desde el centro de la nave central al presbiterio ha sido planteado varias veces. La primera, en 1578, sin que se pasase de la construcción de un modelo de madera que no debió despertar gran entusiasmo. También durante el siglo XVII se removió la cuestión inútilmente.

En 1910 fué de nuevo suscitada, dando lugar a una polémica que llegó a generalizarse en todos los medios sociales, desviándose en algunas ocasiones y alcanzando a violencias de lenguaje, tan inadecuadas en los defensores como en los impugnadores del cambio. Con todo, quedó patente la oposición al mismo por parte de las más representativas entidades artísticas y de las más elevadas autoridades en historia de arte. Cuando en 1943 reapareció el propósito, bastaron algunos artículos periodísticos para que se desistiese del mismo.

Ahora, la ocasión de proponer con carácter urgente el traslado del coro, viene con la inminencia de la celebración en Barcelona, el año próximo, de un Congreso Eucarístico Internacional, cuyos solemnes actos exigirán un ámbito que no puede

ofrecer la Catedral, pequeña de por sí y más reducida por el espacio que ocupa el coro central.

Teniendo en cuenta estos antecedentes y limitando las consideraciones al terreno artístico e histórico, la idea contraria al traslado del coro de la Catedral se apoya en las siguientes razones:

El coro forma parte integrante de la Catedral y su construcción siguió paralelamente a la del templo.

La historia artística del coro es una parte inseparable de la historia constructiva de la Catedral. Los escultores y tallistas que le dieron realidad son los mismos que realizaron otras obras importantes de la Catedral; además, es una página completa de la historia general del arte español acotada con los documentos contemporáneos, que nos descubren todas las circunstancias de la obra.

Las solemnidades celebradas durante la primera estancia del Emperador en Barcelona, cuyo recuerdo perdura visiblemente en el coro, crea una solidaridad inexcusable de esta obra con la historia de la ciudad.

El arte ojival es el estilo característico de la antigua Barcelona y el que corresponde a su época de mayor densidad. Las destrucciones causadas durante la pasada revolución redujeron bastante el tesoro monumental de Barcelona, no escapando a la persecución las joyas del arte gótico, con lo cual las que subsisten deben de ser mucho más apreciadas y protegidas.

Cuando en pleno delirio revolucionario dióse la orden de desmontar todas cuantas obras de madera existían en el interior de la Catedral, fueron quitados los retablos de todas las capillas, pero fué respetado el coro ante el peligro que representaba la dificultad de desarmarlo.

En la actualidad está reconocido por propios y extraños el meritorio esfuerzo de las Corporaciones Municipal y Provincial para valorizar el conjunto urbano de los alrededores de la Catedral, al que se ha querido dar el nombre de Barrio Gótico, sector ciudadano de máxima atracción artística y agradable sorpresa para quien, imbuído por el renombre fabril o comercial de la ciudad, lo descubre.

Las dificultades que ofrecerían los elementos que constituyen el coro para ser no solamente desmontados, sino adaptados a otro lugar y disposición son tan grandes, que forzosamente serían destruídos en gran parte, obligando a costosas reparaciones y a dejar abandonado y sin aplicación posible un sector importante de la obra.

El efecto estético que produce el interior de la Catedral, al cual coadyuvan la disposición de los ventanales y las perspectivas parciales a que obliga la presencia del coro, todo lo cual contrarresta la relativa exigüidad de la Catedral, desaparece-

rían en el momento que, con sólo abrir la puerta de ingreso, se ofreciese a la vista el conjunto del templo.

Aun en el supuesto de que el traslado del coro pudiera llevarse a efecto sin pérdida de ningún elemento esencial del mismo, se habrían perdido su unidad y el testimonio de unas jornadas históricas memorables, como las que representan para Barcelona la celebración en ellas de las ceremonias religiosas que integraron el Capítulo del Toisón de Oro.

Por similares razones se conservan los vestigios de otros Capítulos en Notre Dame, de Brujas, y en las Catedrales de Gante y de Malinas.

En virtud de todo lo expuesto, V. E. y esa Real Academia se dignarán resolver, dando a esta Comisión las órdenes que estimen convenientes, para cumplimentarlas.

Dios guarde a V. E. muchos años.

Barcelona, 30 de abril de 1951.—*El Presidente*, firmado: PEDRO MAYORAL. (Rubricado.)

Excmo. Sr. Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.»

II

INFORME SOBRE EL PROYECTO DE TRASLADO DEL CORO DE LA CATEDRAL DE BARCELONA, DE LA REAL ACADEMIA CATALANA DE BELLAS ARTES DE SAN JORGE

Lo que es el coro de la Catedral de Barcelona.

Es innecesario subrayar lo que el coro de la Catedral de Barcelona significa para la ciudad y para los barceloneses, que llevamos su imagen enlazada con nuestros más íntimos recuerdos y emociones. Parece como si esta forma estructural básica de la arquitectura gótica catalana, tan fielmente tipificada por la Catedral barcelonesa, hallase su adecuado complemento en el joyel de este coro, que con su sola presencia, aparte su valor intrínseco, contribuye sin duda a realzar alguno de sus aspectos más bellos y característicos.

Si hasta el primer cuarto del siglo XV no fué construído el basamento del cimborrio, ya en la última década del siglo anterior se inició la erección de este coro, en que Johan de Deu, Pere Johan y Pere Ça-Anglada dejaron la impronta inconfundible de su arte. Fué precisamente con motivo de la reunión en Barcelona del XIX Capítulo de la Orden del Toisón de Oro, en 1519, cuando bajo los delicados

doseletes del alemán Lochner se añadieron los nuevos respaldos decorados con los blasones de los caballeros pertenecientes a la ínclita Orden. Bartolomé Ordóñez, el gran escultor renacentista burgalés, en tal ocasión enriqueció las entradas y testeros con sus magníficas tallas en roble y proyectó y ejecutó en parte el trascoro marmóreo, con la colaboración del aragonés Pedro Villar.

La sola enumeración de los artistas más sobresalientes entre los muchos que sucesivamente intervinieron en la ejecución de este coro, bastaría para ponderar su importancia dentro del cuadro histórico de la escultura española si la calidad intrínseca del mismo no lo hubiera afincado ya, en la estima de propios y extraños, como una de las joyas más preciadas del tesoro artístico de la ciudad de Barcelona.

La innegable categoría artística de este coro viene no sólo espléndidamente realzada por la eminente significación histórica que le presta la celebración en él de las ceremonias religiosas del XIX Capítulo de la Orden del Toisón de Oro, único Capítulo general tenido por la Orden en España, convocado y presidido por el propio Emperador Carlos V y a que antes, incidentalmente, nos hemos referido, sino que constituye el único ejemplar completo existente en la actualidad entre los habilitados por aquella Orden para sus Capítulos generales, circunstancia que le da categoría internacional.

Efemérides de tal trascendencia, no sólo en el plano histórico, sino aun en el religioso, había de ennoblecer perennemente el recinto donde tuvo lugar. Y cuando este mismo recinto, amén de su valor y significación artísticos, ostenta huellas insignes de tan memorable circunstancia en los polícromos blasones que los doseletes de Lochner cobijan, sube de punto el respeto que debe inspirarnos.

Se trata, pues, de una obra de arte de valor indiscutible, de un conjunto de gran significación en la historia de la escultura española y en cuya ejecución colaboraron artistas del mayor relieve, aragoneses y castellanos; de un elemento tan vinculado con la estructura del templo, que su construcción se inició un tercio de siglo antes que la del basamento del cimborrio, y del escenario magnífico de la memorable efemérides histórico-religiosa del único Capítulo general celebrado en España por la Orden del Toisón de Oro.

Significación del coro en su actual emplazamiento.

Pero aún hay más. La masa de este coro desempeña en la contemplación del interior de la Catedral barcelonesa un papel importantísimo que todos hemos constatado, pero que no todos hemos atribuído a su presencia, ya que nada tiene que ver

con la impresión que en sí mismo, como obra de arte, nos puede producir. Nos referimos al ritmo singular que imprime al desarrollo del espectáculo del interior de la Catedral barcelonesa ante nuestros ojos. Por obra de este coro, de la presencia de este coro en su actual emplazamiento, la maravilla de las naves no se entrega de una sola vez al espectador, contribuyendo así eficazmente a crear esta «impresión de intensa poesía por pocos monumentos ojivales superada», que Vicente Lampérez reconoce en la Catedral barcelonesa. El tramo del cimborrio adquiere por aquella presencia categoría de vestíbulo, desde el cual, al chocar con la bella cancela posterior del coro, la mirada del espectador se ve obligada a elevarse hacia lo alto de las bóvedas, con tanto acierto iluminadas. No alcanza a ver el espectador desde aquí el ábside ni el presbiterio, recatados aún por el coro, que parece montar la guardia ante el corazón del templo.

Al avanzar después por las naves laterales, sus ojos vénse obligados a saltar de nuevo por encima de los paredones laterales del coro, hasta alcanzar el fondo de las galerías altas del lado opuesto, con lo que percibe del templo otro aspecto que, sin el primer término del coro actual, le sería sin duda menos impresionante. Sólo al final el espectador alcanza a ver el ábside y el presbiterio, que tan sabia y noblemente se eleva ante sus ojos por el acatamiento que le rinde la escalinata descendente de la cripta.

Sin la presencia del coro, estos obligados puntos de vista no existirían, esta gradual sucesión de cuadros desaparecería para fundirse en un espectáculo único en el que nuestros ojos no alcanzarían a descubrir lo que ahora descubren por obra de las mismas limitaciones que la presencia del coro impone a su contemplación.

Dificultades materiales del traslado.

Pero es que hay todavía otros extremos a considerar. ¿Es que es materialmente posible la traslación de este coro sin destruirlo? ¿Es posible, atendida su construcción y sobre todo su actual estado de conservación, desmontar pieza por pieza los diferentes elementos que lo integran y proceder nuevamente a montarlos en otro lugar? Es ésta una cuestión capitalísima y hay muchos motivos para temer que este traslado sea prácticamente irrealizable. Porque si el traslado supusiera rehacer una parte de los elementos trasladados, a pretexto de su restauración, lo que en realidad se haría trasladándolos sería un imperdonable atentado contra una obra de arte cuyo emplazamiento, como se ha dicho, hay muchos motivos para respetar.

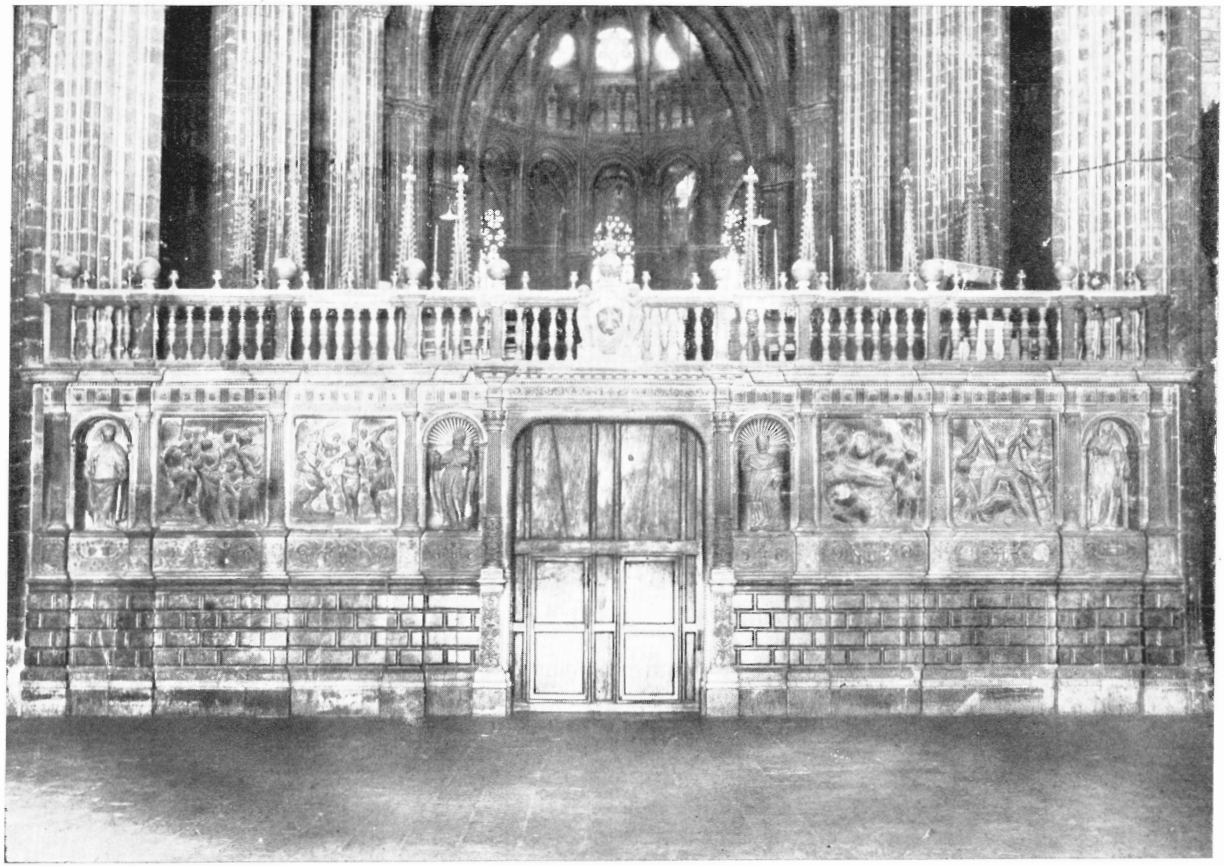
¿En qué situación quedaría, una vez trasladado el coro, la escalera de acceso al

púlpito, que aparece actualmente adosada a uno de los muros laterales de aquél? Es ésta otra de las importantes cuestiones que el traslado del coro plantea.

Se ha hablado por otra parte, de trasladar la sillería del coro actual al presbiterio, como si se tratara de algo muy sencillo. ¿Pero es que no ha de ofrecer dificultades y riesgos adaptar esta sillería, dispuesta originalmente en planta rectangular, a la semicircular o poligonal del presbiterio? Porque las adiciones o supresiones que esta adaptación imponga deberán ser, posiblemente, de tal alcance que signifiquen una auténtica profanación de esta maravilla única, que por tantos motivos nos enorgullece. Este traslado de la sillería al presbiterio implica también la ampliación de éste, con la consiguiente modificación de los accesos a la cripta, reforma ésta que debería eludirse a toda costa, por afectar a algo íntimamente ligado con la estructura y disposición arquitectónica iniciales del templo.

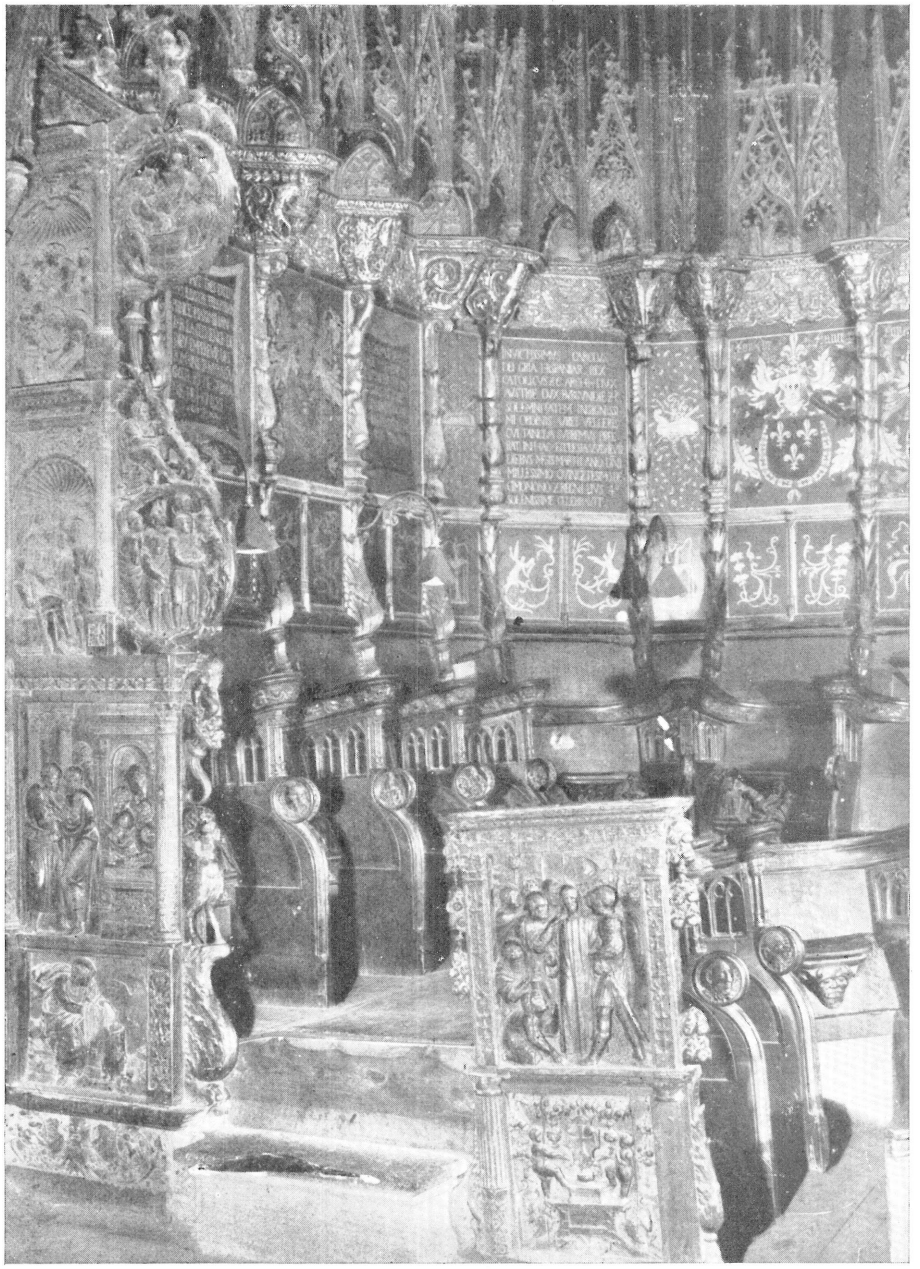
¿Se justifica el traslado del coro?

Considerados así los diversos aspectos y funciones del coro de la Catedral de Barcelona en su actual y originario emplazamiento, cabe preguntar: ¿Qué razones puede haber tan poderosas que justifiquen su desaparición y parcial traslado, desvirtuando con ello los motivos y ventajas que de su actual emplazamiento resultan y exponiéndolo a los gravísimos riesgos que aquel traslado, ineludiblemente, supone? Si estas razones se limitan a aumentar la actual capacidad útil del templo, será preciso declarar que bien poca cosa se gana con tan doloroso sacrificio. Sólo desde los dos tramos de la nave central que ahora ocupa el coro, y desde los dos posteriores al mismo (el inmediato al coro y el del cimborrio), será visible para los fieles el altar mayor. Desde las naves laterales, en toda su extensión, éste seguirá invisible por la yuxtaposición respectiva de los grandes pilares, que constituyen así para el espectador un cerramiento tan opaco como los actuales muros laterales del coro. ¿Es que la relativamente reducida capacidad de esta parte de la nave central resuelve algún problema utilitario urgente que justifique la pérdida de los importantes valores que acaban de señalarse como resultantes del actual emplazamiento? Y si tan duro sacrificio no se justifica con tan mezquina ampliación del ámbito útil del templo en su función ordinaria, menos se justificaría por la perspectiva de grandes solemnidades religiosas de carácter internacional, que implican la aglomeración de tan ingentes multitudes que no es posible contener en espacios cubiertos.



El trascoro de la Catedral de Barcelona; cerramiento con los relieves de la vida de Santa Eulalia, por Bartolomé Ordóñez.

(*Fot. Más.*)



Una vista del coro de la Catedral de Barcelona, con la magnífica sillería gótica, el testero renaciente, obra de Bartolomé Ordóñez, y los escudos de los caballeros de la Orden del Toisón de Oro que tomaron parte en el Capítulo de 1519, presidido por Carlos V

La maqueta del siglo XVII.

Existe, es cierto, una maqueta del siglo XVII, en que aparece realizado el proyecto de supresión del coro de nuestra Catedral y adaptación de la sillería del mismo al fondo del presbiterio; y la existencia de esta maqueta ha querido esgrimirse, a lo que parece, en apoyo del proyecto de traslado. Pero lo cierto es que de la existencia de esta maqueta, razonablemente, sólo dos consecuencias pueden deducirse. Una de ellas, la preocupación que ya en el siglo XVII producía la presencia de este coro central, hasta el punto que se llegó a estudiar la posibilidad y conveniencia de su traslado, y la otra, que sus razones debieron tener los prohombres barceloneses del siglo XVII para, una vez estudiado el proyecto y planeada acertadamente la forma de resolverlo, optaron por dejar las cosas como estaban. Más bien cautela que ánimos nos debe inspirar, pues, la existencia de esta maqueta del siglo XVII.

Es, pues, por todo lo dicho, parecer de esta Real Academia Catalana de Bellas Artes de San Jorge que no existen razones de ningún género que justifiquen inferir al patrimonio artístico de Barcelona, de Cataluña y de España, el gravísimo daño que supondría remover el coro de su actual emplazamiento.

Barcelona y mayo de 1951.»

CRONICA DE LA ACADEMIA

El nuevo Director de la Academia

Elegido Director de la Academia el Excmo. Sr. D. ANICETO MARINAS, tomó posesión y pronunció su discurso de gracias y de salutación a la Academia el día 2 de enero de 1951.

El nuevo Director dedicó unas sentidas palabras a la memoria de su antecesor, el Excmo. Sr. Conde de Romanones, que rigió la vida de la Academia durante cuarenta años con entusiasmo y asiduidad constante.

El centenario de D. Tomás Bretón

El día 29 de diciembre de 1950 cumplióse el primer centenario del nacimiento del gran músico español D. TOMÁS BRETÓN, que fué miembro de la Academia. En la sesión del 2 de enero la Academia dedicó a la memoria del ilustre músico un homenaje de recuerdo, en el que tomaron parte el Director de la Corporación, el Secretario perpetuo y, finalmente, D. Conrado del Campo, que en un sentido y documentado discurso trazó la biografía y la silueta del gran compositor.

Don Tomás Bretón nació en Salamanca el 29 de diciembre de 1850 y murió en Madrid el 2 de diciembre de 1923, siendo elegido Académico el 4 de julio de 1894 en sustitución de don Francisco Asenjo Barbieri, y tomó posesión de su plaza el 14 de mayo de 1896, leyendo un discurso sobre *La ópera nacional en España.*

El Sr. Del Campo lamentó en su disertación que el centenario de Bretón haya transcurrido casi inadvertido para los círculos musicales de nuestra Patria, lo que estima injusto para el valor histórico y los méritos eminentes del maestro salmantino, debiendo hacer excepción de las conmemoraciones que le dedicaron la Radio Nacional, en el día preciso del centenario, y la Orquesta Filarmónica, que en un concierto-homenaje interpretó obras del maestro.

Bretón comenzó su vida musical en Madrid como violinista; pero su vocación de compositor halló inmediatamente cauce en sus obras de juventud, especialmente en sus óperas *Guzmán el Bueno, Los amantes de Teruel* y *Garín.* Pensionado en Roma, fué allí donde comenzó a componer la segunda de estas óperas, que al fin logró estrenar después de hartas dificultades; el éxito que obtuvo hizo concebir esperanzas sobre un posible renacimiento de la ópera española. Estos augurios se reforzaron con el estreno de *Garín* en el Liceo de Barcelona, que fué también un brillante éxito para el maestro

Para el Sr. Del Campo, una segunda época en la música de Bretón se caracteriza por un sesgo en su obra, que se orienta hacia la música de zarzuela, en

la que consiguió en esta época una de las obras maestras del género. A un azar se debió que Bretón acometiese la música perfecta y famosa de la *Verbena de la Paloma*; era debido el libreto a D. Ricardo de la Vega, y la música, del maestro D. Ruperto Chapí. Esta colaboración hubo de romperse, y Ricardo de la Vega se dirigió al maestro Bretón, quien en catorce días creó inspiradamente la bellísima partitura, universalmente conocida. Este contacto pone a Bretón en el camino de la música de inspiración popular, en la que dejó páginas perfectas, como sus *Escenas andaluzas*, con la partitura de *La Dolores*. El Sr. Del Campo habló de una tercera época en la música del maestro, en la que de nuevo vuelve a la ópera con *Raquel* y *Tabaré*.

La vida de Bretón estuvo llena de inquietudes y amarguras que dieron un fondo doloroso a su vida, a la que aludió también el Sr. Del Campo. El nombre del maestro Bretón debe recordarse ahora, cuando se entrevén las posibilidades de una nueva apertura del Teatro Real y de las representaciones de la ópera en España.

El magnífico discurso del Sr. Del Campo fué muy celebrado por la Academia, que estimó merecidamente esta nobilísima conmemoración.

Nuevos Académicos correspondientes

En sesión extraordinaria del 2 de enero de 1951 fueron designados por votación Académicos correspondientes los siguientes señores:

D. DEMETRIO PÉREZ MONTESERÍN, León.

D. PEDRO ECHEVARRÍA BRAVO, en Ciudad Real; y

D. GUILLERMO CABRERIZO, en Soria.

— En sesión del 4 de junio de este año la Academia designó asimismo, como Académico correspondiente en Buenos Aires, al ilustre músico D. JAIME PAHISSA Y JÓ.

Nuevo Presidente de la Sección de Escultura

En sustitución de D. Aniceto Marinas, elegido Director de la Corporación, fué designado por unanimidad por la Sección de Escultura, para Presidente de ella, el Académico escultor D. JOSÉ CAPUZ.

Ingreso del Académico electo don Enrique Lafuente Ferrari

En la sesión pública y solemne del 15 de enero de 1951, la Academia recibió al Académico numerario D. ENRIQUE LAFUENTE FERRARI, adscrito a la Sección de Arquitectura, elegido en 22 de noviembre de 1948 para la vacante producida por fallecimiento del Excelentísimo Sr. D. José Ferrandis Torres.

El nuevo Académico leyó su discurso de ingreso sobre el tema «La fundamentación y los problemas de la historia del Arte», siendo contestado por el Excmo. Sr. D. Elías Tormo y Monzó, quien puso de relieve los valores de la personalidad del Sr. Lafuente y analizó sus trabajos de crítica y de historia, refiriéndose a su extensa producción, recogida en la bibliografía que se incluye en apéndice a su discurso de contestación. Ambos señores escucharon nutridos aplausos del público que llenaba los salones de la Academia.

La entrega de la Medalla de la Academia al Ayuntamiento de Burgos y la Exposición de Arte burgalés

La Real Academia de Bellas Artes había otorgado, en su sesión del día 28 de noviembre de 1949, a la ciudad de Burgos, cabeza de Castilla, la Medalla anual de honor creada para premiar a las Instituciones que se distinguen señalada y meritoriamente por sus actividades en favor del arte. Acordóse celebrar la entrega solemne de la Medalla en la sesión de la Academia del lunes 22 de enero de 1951. La ciudad de Burgos correspondió a la distinción académica enviando a Madrid al Alcalde de la ciudad, Florentino Díaz Reig, al que acompañaron en tan solemne acto las autoridades burgalesas, el Arzobispo de Burgos, Dr. Pérez Platero; el Capitán general de la sexta región, Teniente general Yagüe; el Presidente de la Diputación burgalesa, señor Martínez Cobos, y los Abades mitrados de Santo Domingo de Silos y San Pedro de Cardeña, así como una representación de la Mesa de Burgos, presidida por el Sr. Tarduchy.

La Corporación municipal burgalesa, presidida por el Alcalde, hizo su entrada en el salón con toda solemnidad, acompañada de los maceros del Ayuntamiento y del pendón de la ciudad. Leída el acta de concesión de la Medalla y después de un discurso del Director de la Academia, el Alcalde recibió la Medalla, que simboliza el premio concedido a la ciudad, y leyó un discurso en el que expuso, en breve síntesis, la tarea realizada por el Ayuntamiento, en relación con la Historia y el Arte, en estos últimos años.

Para corresponder a la distinción académica, la Corporación burgalesa organizó una importantísima exposición de arte burgalés antiguo y moderno, que albergó sus tesoros en los salones gentilmente cedidos por la Sociedad de Amigos del Arte, en la planta baja de la Biblioteca Nacional. Esta exposición, inaugurada a continuación de la sesión académica, estuvo abierta varias semanas y fué el acontecimiento más importante de Arte celebrado en el invierno madrileño de este año. Un catálogo ilustrado fué editado, asimismo, por los cuidados del Ayuntamiento burgalés, publicación que quedará como recuerdo de este acontecimiento artístico.

Para dar una idea de la importancia de la exposición, diremos que el catálogo constaba de 151 números, en los que 69 piezas correspondían al arte antiguo y las restantes al arte contemporáneo burgalés. Obras de arte de primera importancia y recuerdos históricos nobilísimos enriquecían esta exhibición; entre las piezas expuestas figuraba el cofre del Cid, al que tanto valor se da por los burgaleses, por relacionarse tradicionalmente con el episodio de la leyenda cidiana. La *cruz* y el llamado *Pendón de las Navas de Tolosa*, conservados en el Real Monasterio de las Huelgas, figuraban en la exposición, generosamente cedidos por el Monasterio y por su patrono, el Real Patrimonio. Obras maestras de orfebrería figuraban allí: el cáliz llamado de Don Juan II, de la Cartuja de Miraflores, y el cáliz del Obispo Acuña, perteneciente a la Catedral. En representación del arte del marfil se exhibía la arqueta árabe del siglo XI, del taller de Cuenca, procedente del Monasterio de Silos, que hoy se conserva en el Museo Provincial, y el díptico del siglo X, cordobés, de la misma procedencia.

Pocas piezas más insignes entre los esmaltes europeos que el soberbio frontal de Santo Domingo de Silos, reconocido como una de las glorias del arte románico, pieza por la que el Museo de Burgos alcanza una consideración internacional de primer orden en el campo del arte medieval.

Como obras de hierro sobresalían el tenebrario de Cristóbal de Andino, de la Catedral, o los atriles del XV de la misma Seo burgalesa. Entre las pinturas primitivas podían señalarse obras tan importantes como el *Descendimiento de la Cruz*, de la parroquia de Hormaza; *La Sagrada Cena*, atribuída al Maestro de las armaduras y propiedad de la parroquia de San Esteban, de Burgos, o las tablas de la iglesia de San Gil, tan curiosas, con la representación, como donantes, de la numerosa familia de D. Juan Martínez de Burgos, su esposa y sus hijas, protegidos por sus santos patronos. La serie de pinturas primitivas se remataba con la serena *Anunciación*, de Pedro Berruguete, de la Cartuja de Miraflores, de Burgos.

Entre las piezas escultóricas son de citar la *Anunciación*, compuesta por las figuras de la Virgen y el Angel, tallas góticas de gran belleza, que posee la parroquia de Gamonal; varias tallas de Gil de Siloe y otras de su hijo Diego, entre las que sobresalía el *Cristo a la columna*, custodiado en la Catedral.

Una bella colección de tapices flamencos, de la parroquia de San Esteban de Burgos, representaba dignamente a tan suntuoso arte decorativo, mientras las ropas de culto tenían ejemplares tan estupendos en la exposición como la casulla de terciopelo carmesí, con bandas bordadas en sedas, hoy conservada en la Catedral de Burgos, pero procedente de la parroquia de San Miguel de Pedroso; la Catedral había cedido también algunas capas de las llamadas de Basilea, donadas por don Alonso de Cartagena, y la iglesia de San Gil otra magnífica capa de terciopelo de la época de los Reyes Católicos.

Se exhibieron en la exposición documentos de tan emocionante interés para la historia española como la carta de arras del Cid, que publicó D. Ramón Menéndez Pidal, documento otorgado el 19 de julio del año 1074, o el famoso libro de la Cofradía de Santiago, depositado en el Archivo municipal de la ciudad y lleno de representaciones, con algún valor de retrato, de personajes que fueron cofrades de la famosa Hermandad. No menos importante, el breviario mozárabe de 1035, del Monasterio de Santo Domingo de Silos, o el códice musical de la Catedral, fragmento del siglo XIII, que fué descubierto utilizado en bajos menesteres de archivo. Importantísima es la Biblia llamada de Burgos, de los siglos XII al XIII, con miniaturas importantes, y que guarda la Biblioteca Provincial, o el Martirologio antiguo de Burgos, en que se contiene también el *Cronicón burgalés*, entre otras Memorias de importancia histórica extraordinaria. Entre los libros se exponía la famosa Biblia incunable llamada de Maguncia o de las cuarenta y dos líneas, ejemplar único en nuestro país, cedido por la Biblioteca Provincial, poseedora también de la edición de la *Divina Comedia*, del Dante, impresa en Burgos por Fadrique Alemán de Basilea en 1515. En suma: la exposición antigua era una selecta muestra de piezas únicas de arte medieval y renaciente como pocas veces se ha presentado en Madrid.

En la sección moderna, hasta 24 ar-

tistas burgaleses: pintores, escultores, forjadores y orfebres representaban dignamente la continuación de las tradiciones artísticas burgalesas. A la cabeza de la exposición, las obras del ilustre Académico y decano de los pintores de Castilla, D. Marceliano Santamaría, abrían un recorrido artístico contemporáneo que llegaba hasta artistas jóvenes que perpetuarán sin duda, con gloria y fama, la tradición artística de una ciudad castellana que sólo con esta exposición ha demostrado haberse hecho acreedora al galardón otorgado por la Real Academia de Bellas Artes.

La exposición no se limitó a mostrar, sino que pudo animarse, en los días en que estuvo abierta, con la palabra de los maestros de la historia y de la crítica. En los salones de la Sociedad de Amigos del Arte disertaron en aquellos días algunas eminentes personalidades, que ilustraron con sus conferencias aspectos diversos de la Historia y del Arte, a los que aludían las piezas expuestas; así, los patriarcas de la investigación española en Historia, D. Ramón Menéndez Pidal y D. Manuel Gómez Moreno, tomaron la palabra para hablar de *Los jueces de Castilla*, el primero, y de *El arte histórico burgalés*, el segundo. El Secretario perpetuo de la Academia, D. José Francés, expuso en una conferencia los puntos de vista críticos que definen los caracteres del *Arte burgalés contemporáneo*, tal como en la exposición se mostraba, y, por último, el Académico Sr. Marqués de Lozoya pronunció una conferencia de clausura, haciendo el resumen de lo que la exposición significaba.

En aquellos días el Ayuntamiento de Burgos ofreció, en los mismos locales, tres conciertos por la Orquesta Ibérica, que acabaron así de completar, con la intervención de la música, el homenaje de arte que Burgos ofreció a la Academia y a la capital de España, como expresión de gentil gratitud por el galardón concedido a la ciudad *cabeza de Castilla*.

Pensiones Conde de Cartagena

En el concurso del año actual para proveer las becas de la Fundación Conde de Cartagena, la Academia, con informe, previa propuesta de las Secciones correspondientes, acordó concedérselas a:

D. MANUEL GIL PÉREZ,

D. MARCIAL MORENO PASCUAL, en Pintura, y a

D. FERNANDO CHUECA GOITIA por la Arquitectura, declarándose desiertas las becas de Música.

La muerte del gran pintor asturiano Evaristo Valle

En Gijón, y a la edad de setenta y siete años, falleció, el día 29 de enero de 1951, el gran pintor de Asturias EVARISTO VALLE, una de las personalidades más originales de la pintura española de su tiempo, que deja una extensa obra realizada y una gran reputación en Europa y en América. La Academia, a propuesta del Secretario perpetuo, hizo constar el sentimiento por la pérdida de este gran artista en la sesión del día 5 de febrero de 1951.

Legado de D. Mariano Fortuny Madrazo a la Academia

El ilustre artista D. MARIANO FORTUNY MADRAZO, hijo del gran pintor español del siglo pasado, y fallecido en Venecia, ha dejado en su testamento muy notables legados a museos e ins-

tituciones de España y de fuera de España. Entre ellos la Academia de Bellas Artes recibió, por conducto de D.ª María de Cardona, un lote muy importante de pruebas grabadas por Fortuny, padre e hijo, que fué presentado en la sesión del día 20 de marzo de 1951 por el Académico D. Manuel Benedito.

Fallecimiento del artista valenciano Don Salvador Tuset

En la sesión del 2 de abril de 1951, D. Manuel Benedito pronunció un elogio sentido del pintor valenciano don SALVADOR TUSET, Director de la Escuela Superior de Bellas Artes de aquella ciudad, Académico de la de San Carlos y personalidad de gran relieve entre los artistas de su región, antiguo pensionado en Roma y hombre de dotes artísticas y virtudes personales, ponderadas justamente por el Sr. Benedito.

Concurso del Premio de la Raza

Por la Sección de Música de la Academia se propuso, y fué aprobado por la Academia, el tema para el XXII Concurso del Premio de la Raza: «Ensayo sobre el folklore musical mejicano. Canciones y danzas. Estudio de sus características melódicas, rítmicas y cadenciales. Instrumentos populares».

El centenario de S. A. R. la Infanta D.ª Isabel

En la sesión del 14 de mayo de 1951, el Sr. Conde de Casal propuso a la Academia la idea de iniciar la celebración del centenario de S. A. R. la Infanta D.ª Isabel Francisca de Borbón, que nació el 20 de diciembre de 1850 y que tanto se señaló por su decidido amor a las artes y su generosa protección a los artistas. La nobilísima iniciativa del Sr. Conde de Casal encontró concisa y elocuente expresión en el escrito, de su pluma, que presentó a la Academia y que trascribimos a continuación:

«Entra en las funciones propias de esta Real Academia, no solamente actuar de Cuerpo consultivo del Estado, sino premiar méritos contraídos en beneficio del arte nacional; y, en virtud de ello, llamar suele a su seno a los más destacados artistas contemporáneos, y, junto a ellos, a personas por unas u otras razones relacionadas con las actividades artísticas; y cuando ellas han pasado a la inmortalidad, que en el morir comienza, promueve homenajes y centenarios que aviven y enaltezcan su memoria, en los cuales, por tratarse de los que ya no existen, la adulación cede el paso a la estricta justicia, a la gratitud a veces.

Tal es, señores Académicos, el objeto de esta moción que a vuestra consideración someto. Al finalizar este mismo año, el 20 de diciembre, cúmplense los ciento de la venida al mundo de una esclarecida dama que pasó por él dejando una estela de bondad, de inteligencia y patriotismo, y cuya relevante figura, que tantos entusiasmos conquistó en su vida, va esfumándose entre el desconocimiento de algunos y la indiferencia de los más. Y, sin embargo, parece que la Providencia ha querido reunir en este año las fechas centenarias de la más grande de nuestras reinas, Isabel la Católica, y la más prestigiosa de nuestras princesas, D.ª Isabel Francisca de Borbón, su descendiente y heredera de sus grandes virtudes cívicas y morales.

Porque S. A. R. la Infanta Isabel, nuestra contemporánea, no ha sido solamente la popular Princesa que gustaba de mezclarse con el pueblo en las fiestas de toros y verbenas, a las que era conducida por su amor a Madrid, sino la propulsora de toda idea que repercutiera en las altas esferas de la beneficencia y el arte, dispuesta siempre a hacer en ellas patriótica labor. ¡Cuántas Juntas de caridad y de enseñanza buscaron el prestigio de su presidencia, y cuántas colectividades artísticas no la obtuvieron igualmente!... De sus aficiones se acordarán con el mayor agrado muchos de nuestros compañeros de la Sección de Música; su salón de la calle de Quintana fuera para ellos acogedor ambiente, no siendo pocos los profesionales españoles que en su juventud encontraron en las becas instituídas por ella el necesario aliciente para empezar su triunfal carrera.

Por ello, no quisiera que fuera otra la entidad que tomara la iniciativa de preparar el centenario del natalicio de S. A. R. la Infanta D.ª Isabel Francisca, honor que corresponde plenamente a esta Real Academia, casa solariega del arte español. Claro está que, por descontado, ofrezco el concurso de dos colectividades que presido y a esta esfera pertenecen: la Sociedad Española de Amigos del Arte y el Museo Arqueológico Nacional. La primera débela, a como Presidente de su Patronato, no sólo el prestigio de su nombre, sino la inteligente asiduidad a su labor desde su fundación. El segundo, el importantísimo legado de su colección de loza de Talavera, la más completa y numerosa que se conoce (233 escogidas piezas), legado que es, a la vez, muestra de su esplendidez y patriotismo, por cuanto no quiso revocar la cláusula testamentaria en los diez días que transcurrieron desde su salida de Madrid, al proclamarse la República, hasta su muerte en el exilio de un acogedor convento, en ese París que cobija también sus restos.»

La Academia aprobó unánimemente la propuesta del Sr. Conde de Casal y acordó iniciar las gestiones para la constitución de una Comisión con diversas representaciones oficiales y de entidades artísticas que se encargue de organizar el programa de las conmemoraciones.

El coro de la Catedral de Barcelona

En las sesiones de 30 de abril y 7 de mayo de 1951, la Academia se ocupó de la defensa del coro de la Catedral de Barcelona, amenazado de una iniciativa de traslado que empobrecería aquella insigne iglesia, que restaría al templo barcelonés uno de los más impresionantes conjuntos de arte que España conserva y al que están ligados recuerdos de historia europea tan de primer orden como el memorable Capítulo de la Orden del Toisón de Oro celebrado en dicho coro por Carlos V.

En la sesión del 7 de mayo, la Academia tuvo conocimiento del razonado escrito en que la Comisión de Monumentos de Barcelona expone las poderosas razones de orden artístico e histórico que existen para aconsejar se desista de iniciativa semejante, ya que su ejecución llevaría aparejadas destrucciones irreparables y la desaparición del nobilísimo y hermoso conjunto del lugar en que hoy se admira, y es, allí y no en otra parte, monumento insigne de Historia y de Arte. La Academia prestó su asentimiento incondi-

cional a este escrito de la Comisión barcelonesa de Monumentos, que por su importancia se publica íntegro en otro lugar de este número. Allí se incluye también el informe sobre el mismo asunto, elevado por la Real Academia de Bellas Artes de San Jorge, de Barcelona, que fué comunicado a la de San Fernando, dado a conocer en la sesión del 4 de junio, que merece, por su contenido y la autoridad de la entidad que lo suscribe, ser publicado en este BOLETÍN.

El próximo centenario de la Real Academia de San Fernando

En el año próximo de 1952 se cumplirá el segundo centenario de la fundación de esta Real Academia. La Corporación ha acordado celebrar con el mayor esplendor y solemnidad posible la conmemoración de este jubileo fundacional, dando un carácter internacional a los actos que se celebren; a ellos serán invitadas las Instituciones análogas de otros países. Para entender en todo lo referente a la preparación de este centenario, la Academia acordó el nombramiento de una Comisión especial constituída por el Director, Censor, Secretario perpetuo y Tesorero, y como representantes de cada una de las cuatro Secciones, D. Fernando Alvarez de Sotomayor, D. Francisco Javier Sánchez Cantón, D. Eugenio d'Ors y S. A. R. el Infante D. José Eugenio de Baviera.

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

Publicaciones ingresadas en la Biblioteca de la Academia en el primer semestre de 1951

LIBROS

ALMELA Y VIVES, FRANCISCO.

——— Antonio ICUAL UBEDA: *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá (1757-1816).* Valencia. Servicio de Estudios Artísticos. INSTITUCION ALFONSO EL MAGNANIMO. Diputación Provincial de Valencia. 1950. 142 pág. + 51 lám., 24,5 centímetros.

ALONSO, DÁMASO.

Un aspecto del petrarquismo. La correlación poética, por ———... Programa de la conferencia del 21 de diciembre de 1950. Madrid. INSTITUTO ITALIANO DE CULTURA. [Gráf. Moral]. 1950. 22 pág., 24 cm., rústica.

ALVAREZ DE ESTRADA, JUAN.

La extravagancia en la pintura moderna, por ———. Madrid... [Estades]. 1951. 121 pág. + 6 lám., 19,5 cm., rústica.

ALVAREZ OSSORIO, FRANCISCO.

Catálogo de las Medallas de los siglos XV y XVI conservadas en el Museo Arqueológico Nacional, redactado por ———. Madrid (s. o.). 1950. 248 pág. + 133 lám., 24,5 cm., rústica.

ANGULO IÑIGUEZ, DIEGO.

Historia del Arte Hispanoamericano. Los capítulos III, VI, IX y XII, por Enrique MARCO DORTA. El capítulo VII, por Mario J. BUSCHAZZO. Barcelona, Salvat, Editores, S. A. 1950. 930 pág. + 1 hoj., 25,5 centímetros, tela.

Es el tomo III.

APRAIZ, ANGEL.

——— *Las casas góticas de comercio llamadas «el Portalón» y «el Cordón», en Vitoria.* Valladolid, Universidad - Seminario de Arte y Arqueología. 1950. 20 pág. + 4 láminas, 24,5 cm., rústica.

Tirada aparte del «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», adscrito al Consejo Superior de I. C. Fasc. LII-LIV. 1949-50.

BENAVENT, PEDRO.

La confesión de un arquitecto. Barcelona. [Imp. Hija de Ferrer Coll]. 1951. 31 páginas, 23,5 cm., rústica.

— *Escultores y arquitectos o lo decorativo en Arquitectura, seguido de Claudel y el arquitecto* ———. Barcelona. [Reus. Hija de J. Ferrer Coll. 1951. 29 pág., 23,5 cm.

— *Espejo de arquitectos.* Barcelona. [Prensas de Hija de J. Ferrer Coll]. 1951. 29 pág. + 1 hoj., 23,5 cm., rústica.

CANTERA Y BURGOS, FRANCISCO.

Alvar García de Santa María, cronista de Juan II de Castilla. Discurso leído ante la Real Academia de la Historia el día 6 de mayo de 1951, en su recepción pública, por el Excmo. Sr. ———, y contestación del Excmo. Sr. D. Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN. Madrid. [C. Bermejo, imp.]. 264 pág., 24,5 cm., rústica.

CARUANA GOMEZ DE BARREDA, JAIME.

Indice de los pergaminos, y documentos insertos en ellos, existentes en el Archivo de la Ciudad de Teruel, por D. ———. Madrid. [Gráficas Unión]. 1950. 310 pág., con 2 lám., 22,5 cm., rústica.

CASTEJON Y MARTINEZ DE ARIZALA, FEDERICO.

Real ACADEMIA DE JURISPRUDENCIA Y LEGISLACION. *La picaresca y la delincuencia electorales a través de veintitrés siglos.* Discurso leído el día 31 de mayo de 1950, en su recepción pública, por el Excmo. Sr. ———, y contestación del Excmo. Sr. D. Eduardo AUNÓS PÉREZ. Madrid. [Imp. Vda. de Galo Sáez]. 1950. 85 páginas, 24 cm., rústica.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Estructura del ———. Madrid. [Ediciones Jura]. 1951. 253 + 25 pág. + 6 hoj. + 1 lám. pleg., 21,5 cm.

COTARELO VALLEDOR, ARMANDO.

Altas y bajas del Instituto de España. Segunda serie, 1948-49, por los Excmos. Señores D. ——— y D. Toribio ZÚÑIGA-SÁNCHEZ CERRUDO... Madrid. [Imp. Ed. Magisterio]. 1951. 48 pág., 24 cm., rústica.

Con grabados intercalados. Con retrato de D. Armando Cotarelo. Pub. del INSTITUTO DE ESPAÑA, núm. 56.

CUELLO CALON, EUGENIO.

Real ACADEMIA DE JURISPRUDENCIA Y LEGISLACION. *El problema jurídico-penal de la Eutanasia.* Discurso leído el día 24 de abril de 1951, en su recepción pública, por el Excmo. Sr. D. ———, y contestación del Excmo. Sr. D. Eloy MONTERO GUTIÉRREZ. Madrid... [Imp. Viuda de Galo Sáez]. 1951. 92 pág., 24,5 cm., rústica.

CUSTODIO VEGA, ANGEL.

Real ACADEMIA DE LA HISTORIIA. *La «España Sagrada» y los Agustinos en la Real Academia de la Historia.* Discurso leído el día 11 de junio de 1950, en su recepción pública, por el R. P. ——— Agustino, y contestación del Excmo. Señor D. Agustín GONZÁLEZ AMEZUA. El Escorial. [Imp. del Real Monasterio]. 1950. 123 pág. + 6 lám., 25 cm., rústica.

EIJAN, SAMUEL.

Fr. ———, O. F. M. *Hispanidad en Tierra Santa. Actuación diplomática.* Madrid. M.º DE ASUNTOS EXTERIORES. RELACIONES CULTURALES. [Imp. de Galo Sáez]. 1943. 189 pág., 26 cm., rústica.

ENRIQUEZ DE LA RUA, J.

——— *El retrato único de Isabel I de España, Santa Isabel del Mundo.* V Centenario. 22 abril 1451 - 22 abril 1951. Zamora. [Tip. Comercial]. (S. a.). 12 pág., 19 centímetros, rústica.

ESCALA

La ——— *de Mahoma.* Traducción del árabe al castellano, latín y francés, ordenada por ALFONSO X EL SABIO. Edición, introducción y notas por JOSÉ MUÑOZ SENDINO. Madrid. M.º DE ASUNTOS EXTERIORES RELACIONES CULTURALES. [Tall. Tip. Afrodisio Aguado]. 1949. XXV + 561 pág. + 8 lám., 29,5 cm., 4.º mayor.

ESPOSIZIONE INTERNATIONALE D'ARTE SACRA. ROMA. 1950.

——— Anno Santo MCM-MCML. *Catálogo.* Roma. [Verona, A. Mondadoril]. 1950. 298 + VII + XVIII pág. + 1 hoj. + lám. I - CCLXIX + 2 lám., 21 cm., cartoné.

EXHIBITION OF ITALIAN CONTEMPORANY ART. ROMA, 1951.

Italian Artists of to-day ——— Art Club. París - Roma. Carlos Bestetti, ed. [L'Airone, tip.]. 1951. 6 hoj. + 16 lám., 24 cm., rústica.

INSPECCION GENERAL DE MUSEOS ARQUEOLOGICOS

MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL. Dirección General de Bellas Artes de España. Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos. ———. *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales.* 1948 - 49. (Extractos.) Madrid. [Aldus, S. A.]. 1950. XXXVIII páginas + 1 hoj. + 376 pág. + 1 hoj. + CXX lám. + 1 hoj., rústica. Son los vols. IX-X.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADISTICA. MADRID.

Presidencia del Gobierno———. *Anuario Estadístico de España.* Año XXV. [Madrid]. (S. i.). XLIII + 1.048 pág., 28 cm. Tela azul. Con grab intercal.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADISTICA. MADRID.

Presidencia del Gobierno ———. *Reseña estadística de la provincia de Segovia.* Madrid. [Fénix, Gráf.]. 1951. XVI + 601 páginas + 2 lám. pleg. + 1 hoj., 24,5 cm., rústica.

FERNANDEZ-CUESTA Y MERELO, RAIMUNDO.

Real ACADEMIA DE JURISPRUDENCIA Y LEGISLACION. *El hecho sindical en las trasformaciones actuales del Derecho.* Discurso inaugural del curso 1950-1951, leído el día 17 de enero de 1951 por el Excmo. Sr. D. ———, Académico de número. Madrid. [Imp. Vda. de Galo Sáez]. 1951. 36 pág., 24 cm., rústica.

FERNANDEZ DIAZ, AUGUSTO.

Las ruinas de Cayastá y una tesis equivocada. Tercera serie. [Rosario. Tall. Gráf. Perello]. 1950. 82 pág. + 3 lám. + 1 hoj., 27,5 cm., rústica.

——— *Situación del primer asiento de Santa Fe.* Buenos Aires. [Tall. Gráf. Tomás Palumbó]. 1949. 24 - 125 pág., 26,5 cm., rústica.

De los «Anales de la Sociedad Científica Argentina», marzo 1949. Tomo CXLVII.

——— *Situación del primer asiento de Santa Fe. Otro aspecto del problema: la latitud.* Buenos Aires. [Tall. Gráf. Tomás Palumbó]. 1949. 36-76 págs., 26,5 cm., rústica. De los «Anales de la Sociedad Científica Argentina». Julio 1949. Tomo CXLVIII.

GONZALEZ DE AMEZUA Y MAYO, AGUSTÍN.

Isabel de Valois, Reina de España (1546-1568). Estudio biográfico, por Agustín G. DE AMEZÚA Y MAYO. Madrid. [Dirección General de Relaciones Culturales]. 1949. 3 vols., 29 cm., rústica.

GONZALEZ IGLESIAS, LORENZO.

——— *Ciudades y Conjuntos Monumentales, Avance para un estudio de ordenación estética.* [Salamanca, Gráficas Arte]. (S. a.). 23 pág., 25 cm., rústica.

[GUTIERREZ SESMA, J. A.]

Indice de Oficios Artesanos... [Colaboraron en esta obra D. ———, Jefe Nacional de la Obra Sindical de Artesanía; Excmo. Sr. D. Luis PÉREZ BUENO... y D. Alfredo ASENSIO...] Bilbao. Ed. Obra Sindical de Artesanía. [Tall. Huecograbado Arte]. 1950. 51 hoj + 20 lám. + 16 lám. en color, 34,5 cm., cartoné.

JORRO MIRANDA, José.

V Centenario de Isabel la Católica, conmemorado por el INSTITUTO DE ESPAÑA en el salón de actos de la Real ACADEMIA ESPAÑOLA el día 27 de enero de 1951. Discursos de los Excmos. Señores D. ————, D. Diego ANGULO IÑIGUEZ y D. José María PEMÁN y PEMARTÍN. Madrid. Instituto de España. [Imp. Magisterio Español]. 1951. 35 pág + lám. 1-5, 24 cm., rústica.

LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE.

Real ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. *La fundamentación y los problemas de la Historia del Arte.* Discurso de ingreso leído en sesión pública el día 15 de enero de 1951, y contestación del Excmo. Sr. D. Elías TORMO Y MONZÓ. Madrid. [Al fin: Blass, S. A. Tip.] 1951. 158 págs., 24,5 cm., rústica.

LAYNA SERRANO, FRANCISCO.

El cuadro de Ribera existente en Cogolludo, por ————. Madrid. [Hauser y Menet]. 1949. 16 pág + 3 lám., 27 cm., rústica. Pub. en el «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones». Tomo LIII.

LOPEZ IBOR, JUAN JOSÉ.

Real ACADEMIA NACIONAL DE MEDICINA. *La responsabilidad penal del enfermo mental.* Discurso para la recepción pública del Académico electo Excmo. Señor D. Juan J. LÓPEZ IBOR, leído el día 5 de junio de 1951, y contestación del Académico numerario Excmo. Sr. Dr. D. Pedro LAÍN ENTRALGO. Madrid. [Cossano]. 1951. 70 págs., 24 cm., rústica.

MADRAZO, MARIANO DE.

———— *Historia del Museo del Prado.* 1818-1868. Madrid. Ministerio de Asuntos Exteriores. RELACIONES CULTURALES. [C. Bermejo, imp.]. 1945. 299 pág + lám. I-XXXVI, 28,5 cm.

MARCH, José M.ª

La batalla de Lepanto y D. Luis de Requeséns, lugarteniente general de la mar, con nuevos documentos históricos, por ————, S. J. [Madrid]. M.º de Asuntos Exteriores. Ed. RELACIONES CULTURALES. [Blass, S. A.]. 1944. 93 páginas + lám. pleg. I - IV, 28,5 cm., rústica.

— *El Comendador Mayor de Castilla don Luis de Requeséns en el gobierno de Milán.* 1571-1573. Estudio y narración documentada de fuentes inéditas, por ————, S. J. Madrid. Ed. del M.º de Asuntos Exteriores. RELACIONES CULTURALES. [Blass, S. A.]. 1943. 413 pág. + lám. I-XXVI, 29 cm., rústica.

MARTIN GRANIZO, LEÓN.

———— *Apuntes para la Historia del Trabajo en España...* Cuarto cuaderno. Madrid. [Imp. de F. Domenech, S. A.] 1951. 86 pág. + 1 hoj., 21,5 cm., rústica

MARTINEZ AGULLO Y MARQUEZ, José. MARQUÉS DEL VIVEL.

Real ACADEMIA DE JURISPRUDENCIA Y LEGISLACION. *Abogacía.* Discurso leído el día 7 de febrero de 1951, en su recepción pública, por el Excmo. Señor D. ———— y contestación del Excmo. Señor D. José Antonio UBIERNA. Madrid. [Imp. Vda de Galo Sáez]. 1951. 78 pág. + 1 hoj., 24 cm., rústica.

MARTINEZ MORELLA, VICENTE.

———— *Castillos y fortalezas de la provincia de Alicante.* Alicante. [Artes Gráficas]. 1951. 60 pág + 1 hoj., 20,5 cm., rústica.

——— *Pintores alicantinos del siglo XIX*. Alicante. [Artes Gráficas Alicante]. 1951. 20 págs., 21 cm., rústica.

MARTOS LOPEZ, RAMÓN.

Monumentos de Ubeda. La iglesia de El Salvador ———. Ubeda. [Gráficas Bellón]. 1951. 58 pág. + 4 lám., 19 cm., rústica.

MATTOS, ARMANDO DE.

——— ... *Joaquim de Vasconcelos e o românico em Portugal*. Conferência realizada na Escola Superior de Belas Artes do Porto em 14 de Fevereiro de 1950. Porto. Marques Abreu, edit et imp. 1950. 32 pág., 25,5 cm., rústica. Con retrato del biografiado.

MEGIAS Y FERNANDEZ, JACINTO.

Real ACADEMIA NACIONAL DE MEDICINA. *Los fundamentos de la inmunización activa contra la difteria*. Discurso para la recepción pública del Académico electo Excmo. Sr. D. ———, leído el día 21 de febrero de 1951, y contestación del Académico numerario Excmo. Sr. Prof. Gregorio MARAÑÓN Y POSADILLO. [México. Ind. Gráf. España]. (S. a.). 96 pág., 24,5 cm., rústica.

NOVO Y FERNANDEZ CHICHARRO, PEDRO DE.

Los Maestros familiares. Discurso del Excmo. Sr. D. Pedro DE NOVO Y F. CHICHARRO, leído en la solemne sesión celebrada en el salón de actos de la Real ACADEMIA DE CIENCIAS EXACTAS, FISICAS Y NATURALES, el día 29 de octubre de 1950. Inauguración del año académico 1950-1951 en el Instituto de España. Madrid. [Artes Fénix. Gráficas]. (S. a.). 25 págs. + 2 hoj., 24 cm., rústica. Pub. del INSTITUTO DE ESPAÑA.

PASSOS, CARLOS DE.

——— *Soares dos reis o homen e o escultor*. [1847-1947]. Porto. Lit. Nacional. 1948. 24 págs. + 1 hoja + láms. I-VIII, 30 cm., rústica.

PEMARTIN SANJUAN, José.

Real ACADEMIA DE CIENCIAS MORALES Y POLITICAS. *Los fundamentos de la Contrarrevolución*. Discurso leído en el acto de su recepción como Académico de número por el Excmo. Sr. D. ———, el día 28 de enero de 1951, y contestación por el Académico Excmo. Sr. D. Juan ZARAGÜETA BENGOECHEA. Madrid. [Menor. Velarde, 20]. 1951. 80 pág., 24 cm., rústica.

PLA CARGOL, JOAQUÍN.

... *Plazas fuertes y castillos en tierras gerundenses*, por ——— ... Madrid - Gerona. [Dalmáu Carles, Pla, S. A. Ed.]. 1951. 298 pág + 1 hoj., 25 cm., rústica. Con grab. intercal. Biblioteca Gerundense de Estudios e Investigaciones.

RAMOS RUIZ, CARLOS.

Catálogo de la Documentación referente a los Archivos, Bibliotecas y Museos Arqueológicos, que se custodia en el Archivo del Ministerio de Educación Nacional. Redactado por ———. Con un prólogo del Ilmo. Sr. D. Miguel BORDONAU Y MÁS... Madrid. [Imp. Góngora]. 1950. XVI + 448 pág. + 2 hoj., 24 cm., rústica.

SANCHEZ CANTON, FRANCISCO JAVIER.

——— *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. [C. Bermejo, imp.]. 1950. 209 pág. + I-XVI + 2 hoj., 25 cm., rústica.

VILLANUEVA, CARLOS RAÚL.

——— *La Caracas de ayer y de hoy, su arquitectura colonial y la reurbanización de «El Silencio».* Con dos artículos de Carlos Manuel MÖLLER y Maurice E. H. ROTIVAL. [Caracas. Imp. París. Draeger Frères]. 1950. 28 hoj. + 12 lám., 30 cm., cartoné. Con grab. intercal. Ejemplar número 180.

REVISTAS

Anales

——— *de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas.* Madrid, 1950, año II, cuaderno tercero; 1951, año III, cuaderno primero.

Anales

——— *de la Real Academia de Farmacia.* Madrid, 1951, año XVII, núm. 1.

Anales

——— *de la Real Academia Nacional de Medicina.* Madrid, año 1951, tomo LXVIII, cuaderno primero y segundo.

Archivo

——— *Español de Arte.* CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS. INSTITUTO «DIEGO VELAZQUEZ». Madrid, año 1950, tomo XXIII, núm. 92; año 1951, tomo XXIV, núm. 93.

Arte

——— *Español.* Revista de la SOCIEDAD DE AMIGOS DEL ARTE. Madrid, año 1950, primer y segundo cuatrimestre.

Arte

——— *y Hogar.* Madrid, año 1951, números 72, 73, 74, 75.

Arts

——— Journal des Art. París, año 1951, núms. 300-324.

Belas

——— *Artes.* Revista e Boletim da ACADEMIA NACIONAL DE BELAS ARTES. Lisboa. (Segunda serie.) 1950. núm. 2.

Bibliografía

——— *Hispánica.* INSTITUTO NACIONAL DEL LIBRO ESPAÑOL. Madrid, año 1951, núms. 1, 2, 3, 4, 5.

Biblioteconomía.

——— Boletín de la ESCUELA DE BIBLIOTECARIAS DE BARCELONA. Barcelona, 1950. Año VI, núms. 26 y 27.

Boletín

——— *Arqueológico.* Organo de la Real Sociedad Tarraconense de la Comisión Provincial de Monumentos y del Museo Arqueológico Provincial. Tarragona, 1950. Año I, época IV, fasc. 31.

Boletín

——— *Astronómico del Observatorio de Madrid.* Madrid. Año 1950, vol. IV, núms. 2 y 3.

Boletín

——— *de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos.* Burgos, 1950, año XXVIII, núm. 113; 1951, año XXIX, número 114.

Boletín

——— *de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo.* Lugo, año 1950, tomo IV, núm. 34.

Boletín

——— *de Estadística.* INSTITUTO NACIONAL DE ESTADISTICA. Presi-

dencia del Gobierno. Madrid. Año XII (2.ª época). 1951. Núms. 73, 74, 75, 76, 77.

Boletín

——— *de Información de la Dirección General de Arquitectura.* Madrid, año 1951, vol. V, primer y segundo trimestre.

Boletín

——— *de Información de la Embajada de S. M. Británica.* Madrid, año 1951, núms. 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99.

Boletín

——— *Latino Americano de Música.* INSTITUTO INTERAMERICANO DE MUSICOLOGIA. Montevideo, año 1951, tomo V.

Boletín

——— *de la Real Academia de la Historia.* Madrid, año 1950, tomo CXXVI, cuadernos I y II; tomo CXXVII, cuaderno I; año 1951, tomo CXXVIII, cuaderno I.

Boletín

——— *de la Real Academia Española.* Madrid, año 1950, tomo XXX, cuadernos CXXIX y CXXX.

Boletín

——— *de la Sociedad Castellonense de Cultura.* Castellón, año 1951, tomo XXVII, cuadernos 1.º y 2.º

Boletín

——— *de la Sociedad Española de Excursiones.* Madrid, 1950, año LIV, trimestres 1.º, 2.º, 3.º y 4.º

Bulletin

——— *the Art Institute of Chicago.* Chicago. Año 1951, vol. XLV, núms. 1 y 2.

Bulletin

——— *de l'Institut Français en Espagne.* Madrid. Año 1951, núms. 48, 49, 50.

Burlington

The ——— *Magazine.* Londres. Año 1951, vol. XCIII, núms. 574, 575, 576, 577.

Colombia.

——— *Boletín de la Embajada de Colombia en España.* Madrid, año 1951, números 4, 7, 8, 9, 10.

Cultura Bíblica.

——— Madrid, año 1951, núms. 80, 82, 83, 85, 86, 87, 88.

Hesperia.

——— Journal of the American School of Classical Studies at Athens. Atenas, volumen XIX, núm. 3, año 1950.

Mesa

——— *de Burgos.* Boletín informativo. Madrid, año 1951, núm. 3.

Mundo

——— *Hispánico.* Madrid, año 1951, núms. 34, 35, 36.

Museo

El ——— *de Pontevedra.* Pontevedra, año 1950, entregas 18, 19, 20.

Príncipe

——— *de Viana.* Revista de la DIPUTACION FORAL DE PAMPLONA. Año XI, 1950, núms. XXVIII y XXIX.

Reconstrucción.

——— Revista de REGIONES DEVASTADAS. Madrid, año 1951, núms. 100, 107, 108, 109, 110.

Revista

——— *de Archivos, Bibliotecas y Museos.* Madrid (cuarta época, año IV), tomo LVI, 1950, núms. 1 y 2.

Revista

——— *de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales.* Madrid, año 1950, tomo XLIV, cuadernos primero y segundo.

Revista

——— *de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación.* Madrid, año 1950, núm. 1.

Revista

——— *Nacional de Arquitectura.* Organo Oficial del Consejo Superior de Arquitectos de España. Madrid, 1951, año XI, núms. 109, 110, 111, 112, 113.

Revista

——— *Nacional de Educación.* Madrid, año XI (2.ª época), 1951, núms. 100, 101, 102.

Revista

——— *Nubis.* Palencia, año 1951, enero.

Ritmo.

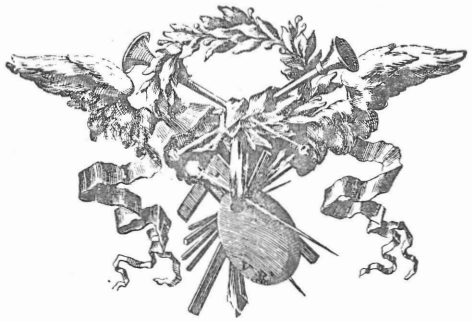
——— Revista musical ilustrada. Madrid, año 1951, núms. 233, 234, 235, 236 y 237.

San Jorge.

——— Revista de la Excma. DIPUTACION PROVINCIAL DE BARCELONA. Barcelona, año 1951, núm. 2.

Studio.

The ———. London, año 1951, volumen CXLI, núms. 695, 696, 697.



SUC. S. OCAÑA. - TUTOR. 16. MADRID