

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



NUMERO DEDICADO AL CENTENARIO DE VELAZQUEZ

MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1960

NUM. 11

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

ESTA PUBLICACION SE HACE CON CARGO
——— A LA FUNDACION DEL ———
EXCMO. SEÑOR CONDE DE CARTAGENA

DEPÓSITO LEGAL: M. 6.264.—1958

Sucs. de J. Sánchez Ocaña y Cía., S. A. • Tutor, 16. • MADRID

ACADEMIA

BOLETIN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



NUMERO DEDICADO AL CENTENARIO DE VELAZQUEZ

MADRID

SEGUNDO SEMESTRE DE 1960

NUM. 11

S U M A R I O

	Págs.
FERNANDO LABRADA: <i>Novedades en la Sala de Dibujos inaugurada recientemente</i>	5
EUGENIO HERMOSO: <i>Mi admiración por Velázquez</i>	11
JOSÉ SUBIRÁ: <i>La música en los ambientes y cuadros velazqueños</i>	19
HENRI TERRASSE: <i>Homenajes franceses a Velázquez</i>	41
INFORMES Y COMUNICACIONES:	
LUIS MENÉNDEZ PIDAL: <i>Iglesia de San Esteban de Aramil, en las proximidades de la villa de Siero</i>	57
MANUEL GÓMEZ MORENO: <i>Proyecto de marginación del río Darro, en Granada</i>	60
— <i>Ruinas de una basílica primitiva en el predio de Son Bou (Menorca)</i>	61
CÉSAR CORT: <i>Plaza Mayor de Villanueva de los Infantes (Ciudad Real)</i>	63
DIEGO ANGULO: <i>Parque Municipal de la Fuente del Río, en Cabra (Córdoba)</i>	65
JUAN TEMBOURY ALVAREZ: <i>Cueva descubierta en 1958 en el término municipal de Nerja (Málaga)</i>	66
GABRIEL ALOMAR: <i>La basílica paleocristiana de «Es Fornás den Torrelló (Mahón)</i>	68
COMISIÓN CENTRAL DE MONUMENTOS: <i>Las ruinas del antiguo templo de San Francisco, de La Coruña</i>	70
FRANCISCO J. SÁNCHEZ CANTÓN: <i>La ex colegiata de Iria Flavia, en Padrón (La Coruña)</i>	72
FERNANDO UNAMUNO: <i>Retablo de Nuestra Señora de Belén en Carrión de los Condes (Palencia)</i>	74
MIGUEL MARTÍN FERNÁNDEZ DE LA TORRE: <i>La «Torre del Conde», de San Sebastián de la Gomera</i>	76
LUIS MOYA y LUIS MENÉNDEZ PIDAL: <i>Una puerta del convento de Padres Capuchinos de Córdoba</i>	79
SECUNDINO ZUAZO y DIEGO ANGULO: <i>La Casa Palacio de Verí, en Palma de Mallorca</i>	81
LUIS MENÉNDEZ PIDAL: <i>Un conjunto monumental en Orense</i>	83
COMISIÓN CENTRAL DE MONUMENTOS: <i>Dos relicarios y una tumba de la iglesia mayor de la Abadía de Poblet</i>	85
CRÓNICA DE LA ACADEMIA	89
BIBLIOGRAFÍA	105

A D V E R T E N C I A

La *Librería Científica Medinaceli*, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, se ha encargado de la administración, suscripción y venta de colecciones y números atrasados de ACADEMIA, siendo la suscripción anual de 100 pesetas en España y 150 en el extranjero.

Se hallan a la venta todos los números semestrales, desde 1951 hasta 1954, y desde 1958 en adelante; y además un número trienal, correspondiente a 1955-1957. Cada número suelto se puede adquirir por 50 pesetas en España y por 75 en el extranjero, excepción hecha del número trienal, que cuesta el doble. Diríjanse los pedidos a

LIBRERÍA CIENTÍFICA MEDINACELI

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

NOVEDADES EN LA SALA DE DIBUJOS
INAUGURADA RECIENTEMENTE

POR

FERNANDO LABRADA

COMO final de la sesión solemne celebrada el día 9 de diciembre para conmemorar el tercer centenario de la muerte de Velázquez, nuestra Academia inauguró la nueva Sala de Dibujos, instalada en el que había sido hasta hace poco tiempo Salón de Sesiones.

Figuran la mayoría de los que estuvieron expuestos anteriormente, a los que se han agregado un grupo de dibujos nuevos escogidos entre los que se guardan en los libros del Monasterio de Valparaíso, con el fin de ir dando a conocer periódicamente los fondos que tiene en reserva la Academia.

De estos dibujos que se exponen por primera vez hay que resaltar por su importancia el admirable retrato de Inocencio X, atribuído a Velázquez, que figura con toda dignidad junto a los de reconocida autenticidad del maestro, que son orgullo de nuestra colección.

La serie de los de Alonso Cano se ha enriquecido con dos ejemplares más: *Cristo en el limbo*, interesantísimo por ser la primera idea, con las posteriores variantes apuntadas a lápiz, del cuadro que hoy posee el Museo de Los Angeles, y *Santa Madruyna*, boceto también de un cuadro cuyo paradero se desconoce. En el primero ya anuncia la figura de Eva el hermoso desnudo del cuadro, considerado como uno de los más bellos de la pintura española.

Precisamente se han incorporado a nuestra colección dos espléndidos dibujos del académico fallecido D. Ramón Stolz, representando estudios parciales de figuras para la gran obra mural que realizó al fresco en la iglesia del Espíritu Santo.

Sólo un dibujo nuevo se ha añadido a los de Escuela Flamenca; es un *Torso varonil*, de factura magistral, como corresponde por su atribución a Rubens.

En cambio, el repertorio de Escuelas Italianas se ha aumentado con una veintena de ejemplares. Muchos de ellos aparecen como anónimos por no haber sido estudiados todavía, aunque poseen cualidades bien definidas de carácter y estilo para su identificación. Sirvan de ejemplos los de *Diana cazadora junto a la fuente*, *Degollación de San Juan Bautista*, *La santa cena*, *Entierro en las catacumbas* y *Un monje arrodillado ante San Pedro, San Marcos y el Precursor*.

Con un dibujo de Zúccaro, otro de Cambiaso y dos de Tibaldi, identificados por atribuciones antiguas, siempre respetables, se ha ampliado la representación de estos pintores italianos que trabajaron para Felipe II en El Escorial. Asimismo se ha añadido un *Asunto místico* a la varia serie ya conocida de Baroccio.

Dos dibujos nuevos de inspiración veneciana se exponen entre los de esta Escuela: *Retrato de Carlos V* y *Dos cabezas*, éste con atribución al dorso propuesta en forma alternativa a Titianus o Veronese. Particular interés tiene el reverso del retrato del Emperador, donde está primorosamente dibujado un desnudo femenino, figura central del cuadro de Tiziano, *Diana y Acteón*, desgraciadamente perdido para nuestro Patrimonio Artístico en 1704.

Los bocetos anónimos del siglo XVII *Jinetes combatiendo*, *Juicio ante un emperador romano* y el apunte para un cuadro representando a un hombre con los brazos abiertos son modelos, cada uno en su género, de ese especial atractivo de la obra comenzada, cuando la espontaneidad de los primeros trazos la hacen más sugeridora y expresiva. Modelo también excelente por su delicadeza es la encantadora *Figura de mujer*, de Giusepe Cesari, "Il Cavaliere d'Arpino".

Un interesante y curioso dibujo es el dieciochesco *Viejo sonriente vestido de casaca*, tanto por su intención humorística como por su técnica inspirada en la del grabado a buril.



Inocencio X.—Atribuído a Velázquez.



Anónimo italiano del siglo XVI.
Monje arrodillado delante de San Pedro, San Ulascos y San Juan Bautista.



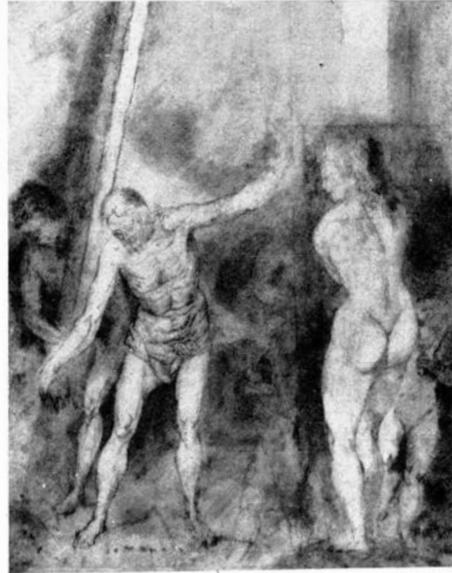
Anónimo italiano del siglo XVI.
La Santa Cena.



Anónimo: *Retrato de Carlos V.*



Anónimo italiano del siglo XVI.
Apunte para un cuadro.



ALONSO CANO: *Cristo en el limbo.*



Anónimo italiano del siglo XVI.
Entierro en las catacumbas.



FEDERICO BAROCCIO: *Asunto místico.*

Aunque las diversas calidades de lápices, tintas, aguadas y sanguinas dan al conjunto un agradable aspecto de variedad, se ha incluido además la nota de color de una acuarela de tonos claros y matices de una gran finura: es el *Boceto de un techo*, compuesto con varias escenas mitológicas.

Por último, dificultades de espacio y de ajuste en las vitrinas han impedido que sea más numerosa, como se deseaba, la representación del fecundo Carlos Maratta, de quien se guardan varios cartapacios repletos de dibujos. Sólo se expone uno nuevo: *Estudio de una capa pluvial*, verdadero alarde de dominio de los recursos del lápiz en la interpretación de luces y de calidades.

Estas son, brevemente descritas, las novedades más importantes de la nueva Sala. En ella se ofrece a la admiración pública, y como complemento de la riqueza artística de nuestro Museo, la de esta espléndida colección de dibujos, en la que hallarán suficientes elementos de estudio e incontables motivos de solaz estético cuantos saben apreciar la belleza de esta sugestiva expresión de Arte.

MI ADMIRACION POR VELAZQUEZ

POR

EUGENIO HERMOSO

Y A en los días del pasado siglo, en que me hallaba yo en Sevilla y se celebraba el centenario del nacimiento de Velázquez, anhelaba yo venir a Madrid para conocer y estudiar su obra.

Vine en 1901 e inmediatamente emprendí una serie de estudios de cabezas, empezando por la de Felipe IV, anciano, que copié dos veces; y allí, en la famosa Sala recién inaugurada y decorada con pinturas modernistas como las que tenía el salón de sesiones del Ateneo, conocí a dos pintores de mi generación: López Mezquita y Anselmo Miguel Nieto, que copiaban, el uno, *La adoración de los Reyes*, y el otro, *La fragua de Vulcano*, porque por aquellas calendas aún se creía en la eficacia de copiar, como estudio y disciplina, las obras maestras de los antiguos pintores.

Al tratar de Velázquez hay que nombrar necesariamente a Francisco Pacheco, su maestro definitivo y suegro, pintor y sabio historiador de arte y preceptista muy versado en procedimientos técnicos.

Indudablemente, Pacheco fué un gran maestro. Supo insuflar en el ánimo de su discípulo un amor tan vehemente al pasado clásico que se notaba en sus primeras obras, concretándose en el busto retrato con armadura de Felipe IV, joven, por ejemplo; cosa que ya advertí yo desde el principio que estudiaba sus obras a la vez que las esculturas griegas en el Casón. ¡Cuidado con el Casón, artistas!...

La influencia de Pacheco es patente en Velázquez. Vese en sus obras juveniles. El retrato de Felipe IV con la escopeta trae a la memoria su precepto aconsejando se entonen en alto las carnes en los retratos, ya que los colores tienden a bajar. Conserva este retrato, como el del Cardenal

Infante, una gran luminosidad, y son bien claras en ellos las concomitancias con lo griego de la época juvenil de Grecia.

Claro que Velázquez, andando el tiempo, rompe la rigidez preceptista de su suegro y hasta da un mentís a alguna, cosa natural en un tan grande ingenio y talento de pintor.

Fué Velázquez un definidor de los caracteres raciales españoles.

Ya en sus principios lo fué Diego en forma sutilísima. Sus primeros cuadros sevillanos acusan una grande observación de los caracteres humanos; y puso en ellos tal vehemencia que en todos aquellos cuadros, religiosos y profanos, las figuras son siempre retratos: viejas, mozas y algún zagal, con lo que “granjeó la certeza en el retrato”, según dice Pacheco. Son muchos los retratos de tipos diferentes los que hubo de pintar en esa época, incluso de personas importantes y caballeros.

Esta fué la base de su carrera como pintor áulico, pues al venir a Madrid pudo retratar al Rey como nadie sabía hacerlo en España. El retrato de Felipe IV joven, principalmente el de la armadura, es tan perfecto como debieron ser los de Apeles.

Su talento, sin embargo, había de llevarle a ser algo más que retratista —siempre retratista, aún en sus composiciones—, cosa patente en *La adoración de los Reyes*, en *Los borrachos* y en *La rendición de Breda*. ¿Qué se me dirá de su cuadro de época más avanzado *Las Meninas*, donde hasta el aire madrileño está captado? ¿Podrán darse retratos más parecidos, más vivos, que los diminutos de los Reyes en el espejo, en esta obra genial y ultramoderna en su tiempo y... ahora? Hasta la gracia femenina va de rostro en rostro y de talle en talle en este cuadro, primera obra pictórica en que se retratan las personas y las cosas que las rodean sin convencionalismo alguno y con una gran sensibilidad y arte.

Para hallar en retratos ecuestres algo de arte que pueda compararse a los de Velázquez hay que hacer un largo viaje y traerse de Roma el Marco Aurelio en bronce.

En el de Felipe IV a caballo son maravillosas la figura del monarca, el caballo y el fondo; gran paisajista Velázquez. Más barroco, como co-

rresponde a su figura, el del Conde Duque es de una humana grandeza y profundidad, sin ejemplo en la pintura, cuyo caballo tiene tal peso y vida que el duro suelo resístese polvoriento a sostenerlo.

Desde el Felipe IV de la armadura hasta el del Papa Doria, Inocencio, ¡qué mundo de retratos de variados tipos definidos magistralmente, inconfundibles del maestro, siempre Velázquez a pesar de su objetivismo!

Consideramos un autorretrato apócrifo aquel en que vemos a Velázquez como un joven antipático sumido anteriormente en el limbo del anónimo y al que se dió después una mano para elevarle a la categoría de autorretrato de Velázquez, aunque sea en forma dubitativa. Decepciónanos la idea de que sea este joven nuestro héroe con esa cara. Con sólo estudiar a esta cabeza el mentón con sus quijadas es suficiente para negar su autenticidad como autorretrato.

Fué Velázquez un pintor original y personalísimo. Señálanse en él influencias ticianescas, y ya Pacheco nos lo dice en su libro: "Que hizo su yerno en Italia algún retrato—quizá autorretrato—dentro de la manera de Ticiano y tan bien como Ticiano, si es lícito hablar así"; y en este caso, la obra más señera es la pintura del Papa Inocencio, de cuyo retrato, plagiando a Pacheco, se puede decir con verdad: y también técnicamente como Ticiano, pero con más profunda humanidad—que añado yo—, más peso, más grandeza. Esta obra sorprendióme en 1907, que estuve en Italia. Parecióme la mejor pintura que había visto en aquellos meses de ver sólo pintura italiana; y digo al recordar esto en mi libro autobiográfico: "Pero ¡cuidado!, que es peligroso hacer ciertas afirmaciones al tratar de pintura italiana.

Aparte la admiración del pintor sevillano por el pintor de Acador, admiración legítima y sin servilismo, no hallo en Velázquez influencias que menoscaben sus originalidad; aparte también su hermandad, de joven, con Zurbarán; ni del Greco, como se ha dicho, que no encuentro pintor más refractario a la influencia del cretense que Velázquez con su gran respeto a las formas y proporciones clásicas.

Como la literatura renacentista, las artes recuerdan a los antiguos clásicos

sícos; y así Velázquez nos hace evocar a Fidias con su mayestática perfección y serenidad; como Cervantes, sin hablar de otros, nos recuerda a Homero, sobre todo cuando describe amaneceres; el que da primero da dos veces.

Velázquez, a pesar de su realismo y carácter, no cae nunca en la caricatura como nuestros literatos. La frase: "Su rostro de media legua de andadura" no se puede decir con los pinceles; pero ¡cómo recuerdan sus personajes populares, "borrachos" y "bufones", a los Ginesillos y Guzmanes de Alfarache y pupilos de Monipodio!

* * *

Hemos tratado del enraizamiento de Velázquez en lo griego, y dicho su gran parentesco con Fidias, por su serenidad digna de los dioses, y no queremos dejar de apuntar también lo helénico de sus caballos en la belleza de sus líneas, como el de perfil de Felipe IV, caballos que viven, se mueven y relinchan.

Otra de las coincidencias con lo griego, sin sospecharlo, es *La rendición de Breda* con la *Batalla de Ipso*. Los dos cuadros difieren en una cosa: en que el español está en reposo y el griego con los mismos elementos en movimiento y lucha. Por lo demás, se parecen en que en ambos hay dos principales personajes que se enfrentan, siluetas de caballos que prestan grandeza y línea a su composición, dos ejércitos y multitud de lanzas.

Suelo yo hacer comparaciones cuando se me ofrecen obras de distintos autores; y como en cierta ocasión la tuviera de hacer crítica del retrato de Felipe IV en busto que posee la Casa de Alba, pintado por Rubens, dije a la persona que me acompañaba: "Este retrato tiene una particularidad con respecto a los de Velázquez: y es que éstos son un trasunto respetuoso y fiel de lo que era el Rey, con toda la majestad serena que un súbdito leal y artista pudo darle, mientras que este retrato de Rubens es el retrato del Rey de la leyenda galante en demasía: ojos tristes, perfumes, encajes, joyas..."

En Velázquez ya aparece lo goyesco. Es lo goyesco hijo legítimo de

la pintura sevillano-madrileña, y empieza en Velázquez. Existe en *Las Lanzas*. La cabeza del soldado con chambergo que aparece sobre la del Marqués de Spínola es goyesca. Es goyesca la mujer que recoge la cortina en *Las hilanderas*, mujer madrileña; es goyesco el perro y el fondo en la parte baja del paisaje del retrato de Don Baltasarito, cazador, aparte otras manifestaciones técnicas en la obra de Goya derivadas de Velázquez.

Velázquez rinde culto al desnudo en varios cuadros, pero principalmente al desnudo masculino. No podía ser menos en un pintor tan enamorado de la forma. El hecho de que no pintara más desnudos femeninos debió de ser por escrúpulos religiosos. Prohibición regia no creo que fuera; más bien influencia de Pacheco.

El desnudo de Cristo es de perfección helénica. *La Venus del espejo* es el único desnudo femenino que conozco. Es lástima que no tengamos más desnudos de un pintor que se vió precisado a pintar reinas e infantas, la mayoría feas y con trajes absurdos. Hubiérale brindado el desnudo femenino ocasiones más propicias para acercarse al mundo de la belleza femenina, para el que tenía gran sensibilidad, como lo demuestra en la referida Venus, a pesar de no ser muy linda de cara, como si quisiera, acaso, hacerlo menos pecaminoso o como si hubiera permitido al amorcillo dar una broma a la coqueta —la cual tenía más bello el cuerpo que el palmito— haciendo que el espejo la hiciera verse menos guapa.

La entonación del cuadro difiere mucho de lo que son de color las Venus de Ticiano. El color frío rosáceo de las carnes sobre un fondo de tela de seda negra, negro también el marco del espejo, es esta venus un cuadro tan español como pueda serlo el *Pabrillos de Valladolid*.

Uno de los cuadros menos emotivos de Velázquez es el *Marte*, estando tan bien. Es debido a la luz que ilumina la figura, luz antipática.

Hago punto aquí, no sin manifestar mi disconformidad con el espíritu que informó a la crítica de principios de siglo sobre si Velázquez no fué tratado en palacio mejor que los barberos. Entiendo que nuestro artista vivió bien y descuidadamente y que su ingente obra no hubiera podido

hacerse sin los abundantes elementos de que en palacio disponía. “Si no hubiera tenido a un Rey admirador suyo, que le posaba hasta tres horas seguidas; tenía a tanta Majestad suspendida hasta tres horas; si no hubiera tenido a un ministro que le animaba —como dice Pacheco— a la honra de la patria...” Diéronle cargos para familiares suyos y fué galardonado, al fin, con la Cruz de Santiago.

¡Loor a Felipe IV, gran crítico, que hizo posible a Velázquez la realización de obras tan variadas y portentosas!

LA MUSICA EN LOS AMBIENTES Y CUADROS VELAZQUEÑOS

EVOCACIONES Y SUGERENCIAS

POR

JOSÉ SUBIRÁ

PARA contribuir a la memoria de Velázquez en el centenario tercero de su defunción se han prodigado los discursos, las conferencias y los estudios impresos en letras de molde, habiéndose presentado así variadísimos aspectos de aquel artista y algunos rasgos que se relacionaban con su existencia. Como también lo musical merece ser tenido en consideración, a tal propósito responderán los párrafos que siguen.

Centraré este aspecto en los diversos ambientes —Sevilla, Madrid y Roma— donde le fué dable al pintor percibirlos. Y mostraré de qué modo sentía o hubiera podido sentir D. Diego el arte musical, no obstante su parquedad en la representación y en la evocación de temas relacionados con ello, lo cual, por cierto, contrastaba con otros colegas suyos, tanto nacionales como extranjeros, cuyas obras se pueden contemplar en el Museo del Prado, ocupando entre ellas un lugar bien relevante aquella *Venus recreándose con la música*, donde tanta evocativa efusión hubo de poner el amadísimo Tiziano. Sí; el espíritu filarmónico de Velázquez apenas se trasluce sino muy ocasionalmente, pudiéndose reducir a dos muestras inequívocas: una realista, de los años juveniles, y otra simbólica, de los años de madurez. Ambas representaciones pictóricas serán examinadas con algún detalle en la segunda parte del trabajo presente, pues la primera tendrá por objeto presentar los ambientes en que se desarrolló Velázquez a lo largo de su existencia, que bien hubiera debido prolongarse tanto como la de Tiziano, o cuando menos como la de Goya, en pro de sus actividades artísticas y en beneficio de la Humanidad.

* * *

Sus años de Sevilla corrieron desde que vino al mundo en 1599 hasta que se trasladó a Madrid en 1622. La catedral hispalense, que tan gloriosos maestros de capilla hubo de tener durante el siglo xvi, resaltando entre ellos Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero, aún conservaría vivos no sólo el recuerdo de aquellas figuras venerables, sino parte del repertorio debido a tan fecundas personalidades, el cual se grabó reiteradas veces en varios países europeos, ya reuniendo cierto grupo de obras de cada uno de ellos, ya asociando algunas, con criterio selectivo, a las de otros eminentes polifonistas extranjeros lograda la culminación de sus renombre. Junto a las bellezas de la música vocal compuesta por tan insignes maestros no dejarían de llegar a los oídos de Velázquez más de una vez las contenidas tanto en la música religiosa como en la profana escritas para el canto por el extremeño Juan Vásques, que figuró entre los grandes maestros de la escuela andaluza en el siglo xvi.

En los primeros decenios del xvii, y correspondiendo a los años de infancia y de primera juventud de nuestro pintor, contó Sevilla con un organista primoroso tanto en el arte de tañer como en el componer: aquel Francisco Correa de Arauxo, que hizo estampar en 1626 su obra notabilísima *Facultad orgánica*, constituida por “tientos y discursos de música práctica de órgano”, cuyo mérito está hoy al alcance de todos por haberlo transcrito Santiago Kastner y por haber acogido esta labor el Instituto Español de Musicología, formando con ella dos volúmenes impresos en 1948 y 1952.

Si del templo y de los salones donde Velázquez hubiera podido conocer toda esa música ya religiosa, ya profana, pasamos al arte popular, Sevilla le ofrecería múltiples ocasiones de recrearse con graciosas canciones, donosos bailes y floridos rasgueos de guitarra, como se la proporcionó a Cervantes, dando reiterada fe de esto lo que traslucen algunas de sus nunca bastante alabadas *Novelas ejemplares*. Había estado en Sevilla, mas no podía volver allá, la abuela de la gitanilla Preciosa, “la más única bailadora que se hallaba en todo el gitanismo”, que, además, era muchacha “rica de villancicos, de coplas, de seguidillas y zarabandas, y de otros

versos, especialmente romances, que los cantaba con especial donaire”; y aquella gitana vieja enseñó, sin duda, a su nieta no sólo esas habilidades, sino todas sus gitanerías y modos de embelecó. En *La ilustre fregona* describió Cervantes varios episodios relacionados con la música. Era uno el canto de un soneto, acompañado por arpa y vihuela, que se daba en honor de una doncella ante la reja de su hogar. Otro era un baile a la puerta de una posada con acompañamiento guitarrístico y seguido de un consejo: “Toquen sus zarabandas, chaconas y folías al uso”, tras lo cual se cantó y tocó un romance cuyo final habría de ser una pedrea de ladrillos, lo que hizo comentar a Cervantes: “¡Infeliz estado de los músicos murciélagos y lechuzos, siempre sujetos a semejantes lluvias y desmanes!” También hace referencia a Sevilla un pasaje de *El celoso extremeño*, donde se expone que cierto individuo “sacaba una guitarrilla algo grasienta y falta de algunas cuerdas, y como él era algo músico, comenzaba a tañer algunos sonos alegres y regocijados, mudando la voz por no ser conocido”. Este individuo “cantaba romances de moros y moras con tanta gracia que cuantos pasaban por la calle se ponían a escucharle, y siempre, en tanto que cantaba, estaba rodeado de muchachos”. Solicitando de un criado negro, servidor en el hogar de la damisela homenajada, cierto servicio peligroso, prometió que de lograrlo le daría lección de música, y así “en menos de quince días, os sacaría tan diestro en la guitarra que pudiédeses tañer sin vergüenza alguna en cualquier esquina”. Por todo lo recogido leyendo *Novelas ejemplares* cervantinas se puede percibir cual era el ambiente de la música popular en las calles sevillanas. Y es muy posible que más de una vez el futuro gran pintor Velázquez se detuviera con otros chicos de su edad para oír sonos regocijados y presenciar bailes alegres.

Una vez instalado en Madrid cuando corría el año 1623, tras un viaje de ida y vuelta a Sevilla efectuado el año anterior, empieza para él una vida palatina. En el otoño es pintor de cámara. En 1627 es, además, ujier de cámara y ayuda de la guardarropa. Después, ayudante de cámara sin ejercicio en 1634, ayudante de la superintendencia de obras reales en 1643

y aposentador de Palacio en 1653. Todos estos ascensos en la Casa Real le pondrían en directa relación con músicos muy valiosos que durante aquellos treinta y pico de años ocupaban altas posiciones en la vida madrileña.

La Real Capilla contó a su frente, desde 1598 hasta que lo jubilaron en 1633, con el gran músico Mateo Romero, conocido bajo el laudatorio nombre de *Maestro Capitán*; y tras él, con Carlos Patiño, figura relevante que habría de servir en aquel cargo mientras el pintor seguía con los suyos en el Alcázar Real. Por aquellos lustros hubo en la Real Capilla dos famosos organistas: Bernardo Clavijo del Castillo y su hijo Francisco Clavijo, que le sucedió en 1633. También sirvió en la misma Real Capilla como arpista el gran músico Juan Hidalgo, inventor de un instrumento al que denominó clavi-harpa, y ocupándose de ello Díaz del Valle, el cronista de Felipe IV, calificó a ese artista como “eminente músico y compositor de lindo gusto, de tonos divinos y humanos”.

Además de la Real Capilla, existían en Madrid otras dos de fundación real: la del Convento de las Descalzas Reales y la del Convento de la Encarnación. No faltarían en ellas buenos músicos durante la prolongada estancia de Velázquez en Madrid, y hubo algunos tan eminentes como Juan Matías Veana y Gabriel Díaz Bessón; ni faltarían publicaciones de altísimo valor, como la del organista sevillano Francisco Correa de Arauxo que lleva el título *Facultad orgánica* y que aquel excelentísimo tañedor de órgano en la iglesia de San Salvador pudo ver publicada en Alcalá de Henares el año 1626, o como aquella de música polifónica (misas, motetes, etc.) escrita por el organista de las Descalzas Reales Sebastián López de Velasco que en pulquerrima edición, a los dos años de aparecer la otra de su colega hispalense, estampó la Tipografía Regia de Madrid. A los oídos de Velázquez pudieron llegar más de una vez esas músicas, una vocal y otra instrumental, cuando ya era funcionario palatino.

Concedíase gran predicamento por entonces a la música profana de salón, como lo atestiguan ciertas notabilísimas colecciones: el *Cancionero de Sablonara*, que tomaría el nombre de su copista, Claudio de la Sablo-

nara, elogiadísimo “puntador” de la Real Capilla; y *Tonos castellanos*, que guarda la biblioteca del Duque de Medinaceli en Madrid, habiendo sido publicadas sendas transcripciones de ambos Cancioneros una por Jesús Aroca y otra por Miguel Querol. No eran éstos los únicos manuscritos de esa especie, pues algunos más se encuentran en la Biblioteca Nacional de Madrid.

En la época madrileña de Velázquez la música instrumental profana no estaba en un período de crisis precisamente, pero sí de transición. La vihuela, tan floreciente desde Luis Milán hasta Esteban Daza en el siglo anterior, estaba caída en desuso, con la particularidad de que algunas obras de esa clase habían visto la luz en las prensas hispalenses. El esplendor de la guitarra, que tan alto colocaría en el siglo XVII el prestigio español, fué tardío realmente, pues los dos tratados impresos en vida de Velázquez no tuvieron su cuna en España, sino en país extranjero: en París, el año 1627, un *Método para aprender a tañer la guitarra a lo español*, por Luis de Briceño, cuyo apellido, por error tipográfico, aparece bajo la forma Bricneo; y en Nápoles, el año 1645, un *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra...*, por el portugués Nicolás Doizi de Velasco.

Será preciso llegar al año 1674, es decir cuando Velázquez llevaba en la tumba catorce años, para que produzca el suelo español un gran libro de guitarra, lo cual sucedió noventa y ocho años después de que estampara Daza el último libro de vihuela. Lo más probable es que el pintor viera en la guitarra el instrumento popular de sus años infantiles y adolescentes, mas no el instrumento erudito y de buen tono, colocado bien por encima de lo que había impuesto el popular tratadillo *Guitarra española* del catalán Juan Carlos Amat, impreso por primera vez en 1586, a los diez años justos de haber publicado el vallisoletano Esteban Daza su *Libro de Música* de cifras, postrer destello de la producción vihuelística, siempre valiosa en lo estético y en lo histórico.

* * *

En la época de Velázquez se despliega lozana, por fin, la vida teatral española, cuya Congregación de Nuestra Señora de la Novena, a la que he dedicado un libro histórico el año en que se cumplía el tercer centenario del pintor, fué puesta en marcha tras diferidos propósitos el año 1631. Organizadas las compañías teatrales, cuenta Madrid con dos, y a su servicio están “músicos de compañía” que compusieron “cuatros de empezar” e ilustraciones musicales para las piezas de eminentes comediógrafos, desde Lope de Vega hasta Calderón, sin perjuicio de que varios músicos pertenecientes a la Real Capilla, como Romero, Patiño e Hidalgo, contribuyesen con frutos propios en el terreno filarmónico a la atracción escénica, máxime cuando ésta recibió el apoyo real mientras reinaba Felipe IV. Comedias y entremeses recibían ornamentos musicales en forma de canciones y de danzas. Recordemos varios nombres: Juan Palomares fué “competidor insigne del famoso Juan Blas de Castro, que dividieron los dos la lira, árbitro Apolo”, según palabras de Lope de Vega. Este mismo ingenio calificó a Juan Blas como único en el arte de escribir tonos para la escena, y mencionando a Gabriel Díaz Bessón—otro excelente proveedor de tonos— declaró que al oírse un villancico con ecos, obra compuesta por este músico con sumo artificio, “la novedad admiró la envidia y la dulzura suspendió el entendimiento”.

No ha sido Lope de Vega el creador de la zarzuela, contra lo que suele repetirse erróneamente, pues tal invención se debería a su colega Calderón de la Barca, iniciándose cuando aquél llevaba ya bastantes años en la tumba, si es que su cadáver no había desaparecido en una de las mondas periódicas de que eran víctimas los autores y cómicos enterrados en la iglesia de San Sebastián desde la fundación de la Congregación de Nuestra Señora de la Novena; pero descuella como autor de la más antigua ópera española, es decir, de *La selva sin amor*, estrenada ante los reyes el mismo año que Velázquez salía para Roma. En el teatro palatino vería Calderón estrenadas sus dos óperas: *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan*, habiéndose registrado estos dos acontecimientos el mismo año de la muerte de Velázquez. Precisamente la primera de estas dos “fies-

tas cantadas” —pues el neologismo “ópera” no había penetrado aún en suelo español— se representó el 17 de enero formando parte de los festejos con que se celebrarían los preparativos de la boda de la Infanta española María Teresa con el monarca francés Luis XIV. Si Velázquez no llegó a conocer estas dos últimas producciones, sí le sería dable escuchar zarzuelas, por haberse iniciado esta novedad lírica en 1657 con *El golfo de las Sirenas*, al cual seguiría bien pronto *El jardín de Falerina*. Fué colaborador musical de altísimo porte en todas estas empresas líricas calderonianas el admiradísimo Juan Hidalgo. Estando metidos hondamente en la vida musical palatina aquellos dos escritores y los músicos antes citados con elogio, fácilmente conversaría con ellos Velázquez. Hasta es bien posible que algunos le vieran trabajar con los pinceles cuando cumplía sus deberes como pintor de cámara.

También saludaría Velázquez reverentemente a Monseñor Julio Rospiglioso, Nuncio de su Santidad en Madrid desde 1644 hasta 1653, que moriría en 1669 siendo Sumo Pontífice con el nombre de Clemente IX. Tan eminente varón amó cual muy pocos las letras y el teatro; en la Villa de Madrid protegió a los actores españoles y benefició a su Congregación. Poeta y dramaturgo, Rospiglioso, antes de venir a Madrid y después de abandonarlo para seguir su brillante carrera eclesiástica en la Ciudad Eterna, escribió los libretos de algunas óperas estrenadas allí con aplauso y admiración. Inauguró la poderosa familia de los Barberini un teatro en 1632, estrenando entonces la ópera *Sant Alessio*, con letra de Rospiglioso y música de Stefano Landi. Al siguiente año se representó esta misma obra de nuevo, algo modificada e introduciendo un segundo personaje bufo. Con dicha producción y con las siguientes afirmó su estética el melodrama romano, caracterizado por la variedad de los argumentos y la presencia de personajes cómicos. En dicho teatro estrenó Rospiglioso, con la colaboración musical de Virgilio Mazzocchi y Carlos Marazzoli, la ópera *Chi soffre, spera*, llegado el año 1639. Mezclábanse ahí lo serio y lo cómico, lo real y lo fantástico, por lo que Rospiglioso puede ser considerado el primer libretista de la comedia musical en su país, como dice Della

Corte-Pannain en su *Storia della Musica*. Cuando Rospiglioso regresó a Roma en 1653, tras los años de su residencia en Madrid como Nuncio pontificio, estrenó, recién llegado allí, la comedia musical *Dal male il bene*, con música de A. M. Abbatini y de Marazzoli, y esta producción lírica se repitió muchas veces ante la reina de Suecia entre 1654 y 1658. Estaba inspirada en el teatro calderoniano, y recuerda Prunières en su *Nouvelle Histoire de la Musique* que apareció allí un “recitativo a tutti” declamado sobre un aire veloz, lo cual producía un efecto muy cómico.

Más aún; siendo ya pontífice aquel Cardenal tan amante de las Musas, dió a la escena en 1668 otra ópera: *La cómica del cielo*, como refiere Cotarelo y Mori; y según este gran erudito, moviéronle a escribirla un suceso muy sonado—el de la toma de hábito de monja de una actriz española residente en Roma, costeando todos los gastos el Cardenal Barberini, quien dió la misa y dió la comunión a esa mujer—y el recuerdo de una “comedia famosa”, titulada *La Baltasara*, escrita por los tres ingenios españoles Rojas Zorrilla, Vélez de Guevara y Antonio Coello.

Comentando el musicólogo Romain Rolland las actividades literarias de Julio Rospiglioso ha manifestado que aquel ilustre Cardenal había llevado consigo desde España el gusto por el teatro de Lope de Vega y de Calderón, imitándolo en su creación artística; y declara textualmente lo que se traduce aquí: “Es evidente que si bien se venía creyendo que la “opera buffa” había nacido en Nápoles el año 1709, había sido fundada definitivamente en Roma desde mediados del siglo xvii y su fundador fué un Papa. Tal hecho vale la pena de que lo registre la Historia.”

En lo teatral la intervención calderoniana fué patentísima y potentísima bajo los auspicios de la Corte durante los postreros años de la vida de Velázquez, y esa intervención ejerció una singularísima influencia en lo musical. Aun descontadas sus labores en los autos sacramentales, donde no podía faltar la adición filarmónica, en los albores de 1657—tres años antes de la muerte del pintor—estrenó Calderón *El golfo de las sirenas*, primera producción calificada como “zarzuela”; pero desde antes había sido proveedor teatral de la Real Casa. Y con él compartían esas tareas

otros literatos, como D. Antonio de Solís, del cual se estrenó en 1655 la comedia *Las Amazonas*, enriquecida con ornamentos de música y baile, figurando ahí entre las danzas aquel “zarambeque” publicado por Pedrell y que había de valer la designación de “reina del zarambeque” a la famosísima cantante y bailarina Bernarda Ramírez. Esas fiestas palatinas adquieren mayor auge desde 1657, en cuya primavera contó el teatro palatino con tres hermanas cantantes —Micaela, Ana y Feliciano Andrade—, conocidas por *las Toledanas* y por *las Tenientas*, en atención al lugar de su nacimiento y a la condición sacerdotal de un hermano suyo; y se imponen al punto de tal modo que el gacetero Barrionuevo las ensalzó como “únicas y generales en todo género de festejos”. A buen seguro, entre los que presenciaron algunos de esos acontecimientos teatrales sino todos ellos, habría de estar aquel pintor de cámara y aposentador palatino. Al menos, ocasiones no le faltarían indudablemente.

* * *

Las estancias de Velázquez en Roma, entre 1629 y 1631 primero y entre 1647 y 1651 después, coincidieron con la época en que florecían por suelo italiano variadas e incluso encontradas manifestaciones de orden musical. En el terreno religioso, tras los esplendores de un Palestrina, vivo en el repertorio aún, la música polifónica “a cappella” tendrá cultivadores tan insignes como Allegri y Abbatini, reciente aún el fallecimiento de otros dos bien notables: Antonio Cifra y Pablo Agostini. El oratorio, tras la primaveral floración de un Animuccia y de un Soto de Langa, el español tan ligado a la vida musical romana durante no pocos años, dará los esplendentes y sazonados frutos de un Carissimi. La música orgánica logrará esplendores máximos por obra del glorioso Frescobaldi. La música vocal profana se alimentará con el repertorio sin cesar aumentado de los madrigales compuestos por Monteverdi.

Queda señalada la participación del libretista Rospigliosi y de sus más notorios colaboradores musicales en el terreno teatral. Los primeros sesenta

años de aquel siglo presenciaron también maravilla tras maravilla; pues si lo había sido la creación del “stilo rappresentativo” o “affetuoso”, del que habían dado muestras valiosísimas en Florencia Peri y Caccini en 1600, no habrían de serlo menos las creaciones monteverdianas de Mantua en 1607 y 1608; la de Landi, que inaugura en 1619 la ópera romana, y la de Cavallini y bien pronto la de Cesti en Venecia. Todo ello acaeció durante la primera mitad del siglo.

Ante aquel ambiente filarmónico es presumible que Velázquez, persona de viso y de respeto durante sus dos residencias en Italia, hubiera participado en conversaciones que juzgasen o comentasen tal deslumbramiento artístico y que hubiese asistido a espectáculos escénicos de alta categoría musical.

* * *

A pesar de todo, lo positivo es que Velázquez, con tantísimas oportunidades como le ofrecía el ambiente circundante para oír música, y buena música, se desinteresó por ella. Fué retratista de reyes, de príncipes, de magnates, de bufones y de bobos; pero no retrató a ningún gran músico de los que entonces brillaban en Madrid y con los cuales conversaría frecuentemente. ¡Cuán distinto es su caso del de Goya, asimismo pintor de la cámara real, de personajes ilustres y de otros más pertenecientes a bajos fondos sociales y ante el cual posaron músicos tan importantes como el compositor y organista de la Real Capilla D. Félix Máximo López, la eminente cantante Lorenza Correa, el compositor tan estimado en sus días como olvidado hoy D. Manuel Quijano!

Más aún; el despego de Velázquez por la representación de instrumentos musicales en manos de tañedores contrasta con la afición que tenían otros colegas suyos en tal sentido. Baste recordar algunos que, al recorrer las salas del Museo de nuestra Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, retienen la atención de los interesados por aquellas representaciones organográficas: un tañedor de laúd en Zurbarán, unos tañedores

de violines primitivos en Velázquez, unos escolanes de Montserrat en Alonso Cano...

Constituye una excepción en el conjunto pictórico velazqueño cierto cuadro juvenil. Se lo supone pintado hacia los años 1618-1620 y apareció no hace mucho tiempo, hallándose el original en el Museo Imperial de Berlín; de él existen además tres réplicas. Titúlase *Los músicos*. Vense allí tres personas de posición humilde provistas con otros tantos instrumentos cordófonos: dos de púa y uno de arco. Lo juzga Lafuente Ferrari como la obra tal vez más representativa del Velázquez juvenil en cuanto a la preocupación por una plasticidad vigorosa, escultórica y dura. Y añade: "Las figuras, con su carnación tostada, frecuente en la primera época del maestro, parecen talladas en madera; contribuye a ello la entonación del cuadro todo. Esta complacencia en el volumen hace al pintor recrearse en la representación de los instrumentos musicales, de tan pura y firme silueta musical. Es inevitable notar en ello coincidencia curiosa en las obras juveniles de Caravaggio (*Tocadora de laúd*, de *L'Ermitage*, *Amor triunfante*, del *Kaiser Friedrich*, rodeado también de instrumentos de música), pinturas ejecutadas treinta años antes por el iniciador del realismo tenebrista, que también, como Velázquez, se interesó por el bodegón."

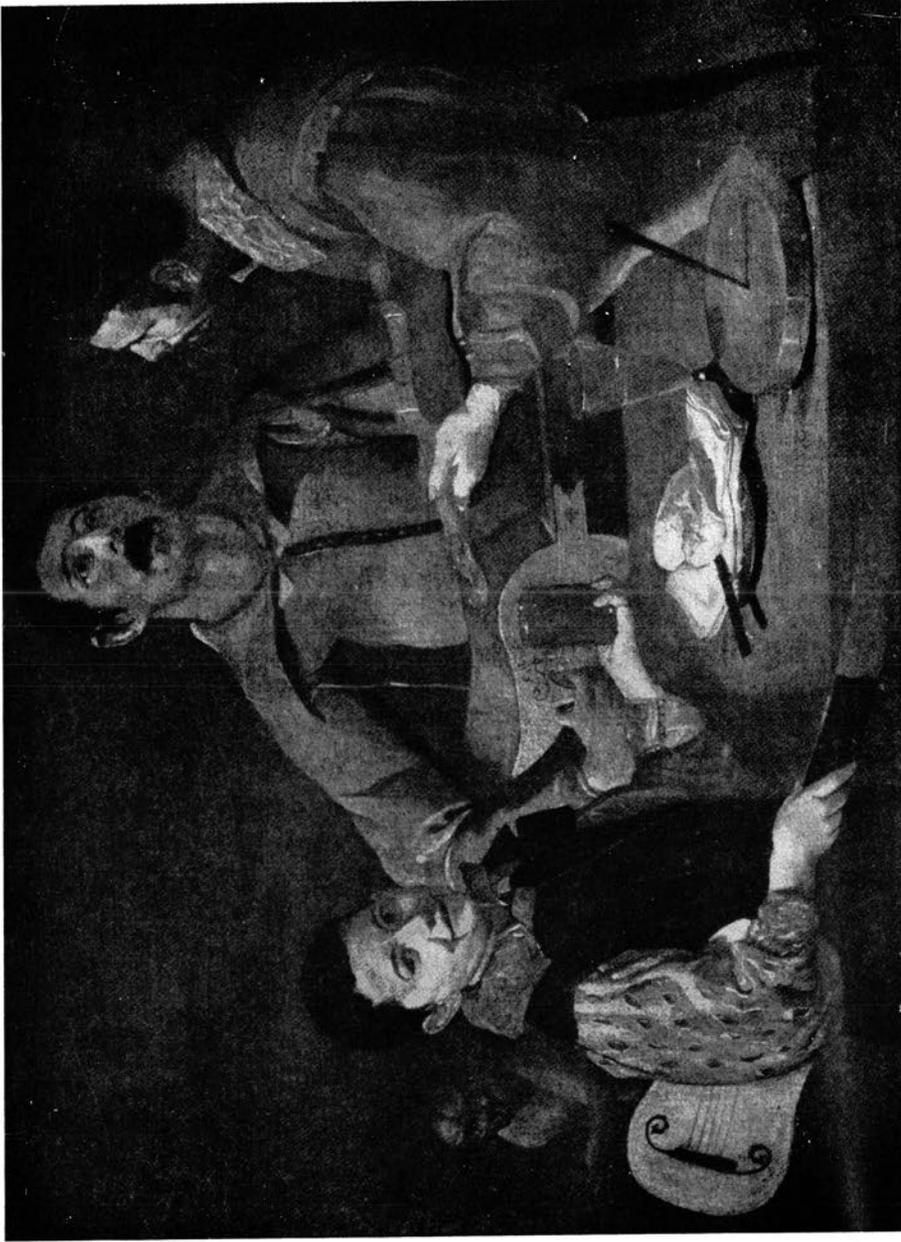
Habrán de transcurrir muchos años hasta que Velázquez nos ofrezca en un lienzo —y éste no ya obra de mozalbeta aventajado, sino de artista madurísimo— la sorprendente representación de otro instrumento musical: la viola de gamba que se puede ver en su famoso cuadro *Las hilanderas*. Constituída esta producción pictórica por dos escenas, ocupan el primer plano varias mujeres cuya labor manual ha dado el título a la obra, mientras que ocupan el segundo plano unas damas atentas a la contemplación de un tapiz que sirve de fondo en la parte alta. Al angosto espacio de esta segunda escena se asciende por unas gradas y su mismo proscenio muestra una viola de gamba apoyada en una silla.

Son mitológicos los personajes representados en aquel tapiz. ¿Pero de quiénes se trata? Algún catálogo del Museo del Prado los relacionó con

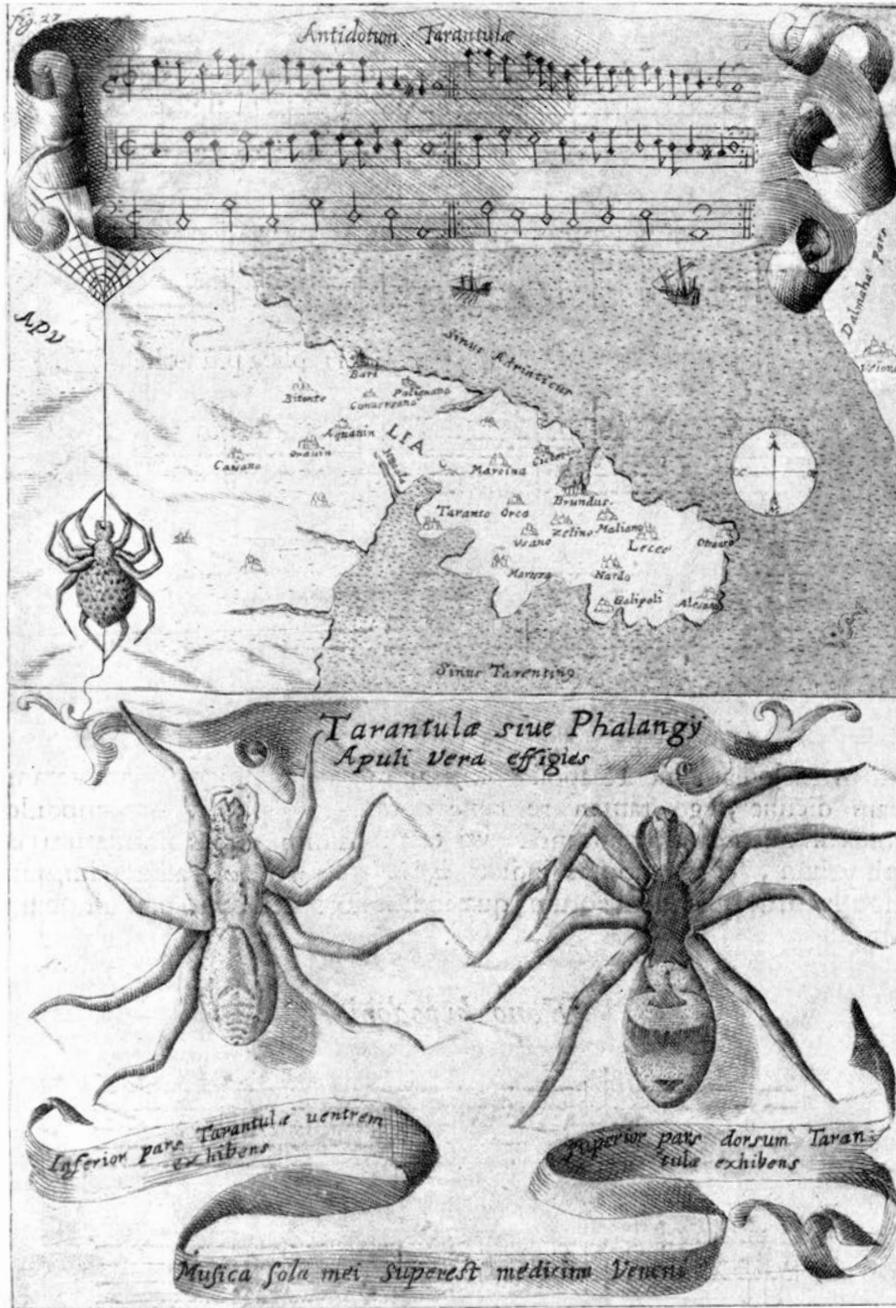
Minerva y Juno. E. Harris dijo: "Podrían ser Minerva y Aracne, porque aquélla era la diosa de la aguja y castigó a ésta, convirtiéndola en araña, cuando vió que pretendía disputarle una supremacía indiscutible."

Estas consideraciones han inspirado a Diego Angulo Iñiguez dos trabajos dignos de atención. Uno fué publicado en *Archivo Español de Arte* (enero-marzo de 1948) y el otro en el número que la revista *Goya* ha dedicado a Velázquez con motivo del tricentenario de su defunción. Anotémoslos y resumamos lo pertinente a nuestro propósito. Aquel instrumento musical deja de ser un pormenor y se convierte en elemento de primer orden dentro de la trama espiritual de la escena, pues viene a ser el atributo de los maléficos destinos de la joven en las miserias de la segunda vida y al mismo tiempo un símbolo de la redención mediante la música y de la transmutación del veneno de la ira suicida en un baile bello y purificador. Por considerar Angulo que allí la viola de gamba no era una ficción, sino una realidad, recoge textos de Ovidio; de Pérez de Montoya, en *Philosophia secreta*; de fray Baltasar de Victoria, en *Teatro de los dioses de la gentilidad*; de Baltasar Castiglione, en *El cortesano*; del doctor Andrés de Laguna —médico del pontífice Julio III—, en su traducción de *Discórides*, ilustrada y publicada con el título *Acerca de la materia y de los venenos mortíferos*, del sevillano Pedro Mejía, retratado por Francisco de Pacheco en *Silva de varia lección*; del P. Eusebio Nieremberg, en *Curiosa y oculta filosofía*, donde trató de la extraña propiedad de la tarántula y declaró que "la música es contra la ponzoña y sana algunas enfermedades", y muy avanzado el siglo XVIII, del doctor Francisco Xavier Cid en una obra de la que nos ocuparemos más adelante.

Volviendo Angulo sobre el mismo tema en la revista *Goya*, su artículo "Fábulas mitológicas de Velázquez" detalla y precisa lo que trasladamos literalmente dado su interés positivo: "Hoy sabemos que el lienzo figura la fábula de Aracne, la joven lidia tan hábil en el arte de tejer como orgullosa de sus méritos que se atreve a competir con la diosa Palas, como es sabido. Puestas una y otra ante el bastidor, al ver la diosa cómo la presunta joven se dedica a representar las flaquezas amatorias de su padre



VELÁZQUEZ: *Los músicos*. Museo del Kaiser Federico. Berlin.



Tarántula, región italiana de la Apulia donde se crían estos arácnidos, y antídoto musical contra las picaduras de los mismos.

Grabado que ilustra la obra «Magnetica sive de Arte Magnetica», por el P. Atanasio Kircher (Roma, 1654).—Ejemplar existente en la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Zeus, entre ellas el Rapto de Europa, la derriba en tierra y la golpea. Impotente ante la diosa, la orgullosa Aracne intenta suicidarse colgándose de una viga de su obrador, pero Palas, apiadada de ella, la suspende en el aire metamorfoseándola en araña y condenándola a labrar eternamente sus telas. Velázquez pinta en el primer término el taller de Aracne y en el segundo plano una sala radiante de luz, donde Palas se enfrenta con Aracne ante el tapiz que ésta ha figurado el Rapto de Europa. La clave de la interpretación del asunto representado nos lo ofrece, pues, el tapiz del Rapto de Europa y la presencia de Palas y Aracne ante él. Excusado es decir que en *Las hilanderas* no existe el más leve indicio de la supuesta actitud burlesca de Velázquez ante la fábula pagana, aunque habiéndose ignorado su contenido mitológico hasta fecha reciente no han podido proponerse el problema los defensores de esa manera de pensar.”

* * *

Al trazar *Las hilanderas*, Velázquez establecería una patente relación entre la mitológica Aracne y la terapéutica musical de la tarantela; pues, como advierte Angulo, ese pintor debió de hallar relativas semejanzas entre el hilo vertical que tejen las arañas y las cuerdas verticales del instrumento representado ahí.

Las virtudes curativas de la tarantela, tanpreciadas en suelo italiano sobre todo, habían quedado señaladas ya en un libro español cuya publicación data de 1611 —es decir, de la época en que Velázquez era un muchacho aún—, y ese libro es el *Tesoro de la lengua castellana o española*, escrito por el capellán de Felipe III D. Sebastián de Covarrubias. En efecto, sus páginas exponen que la tarántula “se cura al son de instrumentos, porque el paciente, moviéndose al compás de instrumentos, disimula sus males”. También fueron conocidas y reconocidas esas virtudes terapéuticas en otros países y las comentó con delectación en *Musurgia Universalis* (Roma, 1650) el jesuíta de Fulda Athanasius Kircher, gran

autoridad universal de su tiempo a quien invocarían entonces y después muy esclarecidos teóricos musicales.

Cuando corría el año 1787 el doctor Francisco Xavier Cid publicó en Madrid un libro titulado *Tarantismo observado en España. El insecto llamado tarántula, efectos de su veneno en el cuerpo humano y curación por la música con el modo de obrar de ésta...* A dicho volumen ha dedicado atención mi *Historia de la música española* (Barcelona, 1953), anotando lo más esencial de su contenido y señalando las maravillas que el ciego almagreño José Recuero lograba sobre las víctimas de aquel mal con sólo tañer en la guitarra varias tarantelas, cuya música recogió aquel sapiente doctor y algunas de las cuales he reproducido en mi referida *Historia*.

En 1771 publicó en Roma el caballero siciliano Francesco Milizia una obra que se reimprimió dos años después en Venecia y que apareció en Madrid, el año 1789, vertida a nuestro idioma con el título *El Teatro*. Su traductor fué D. J. F. O., y esa versión se estampó en la Imprenta Real. Comentaba Milizia los beneficiosos efectos musicales en los picados por aquella araña de la Apulia conocida con el nombre de tarántula, y el traductor añadía una extensa nota para manifestar que por entonces se había renovado con bastante calor la cuestión del tarantismo con motivo de haberse hallado cerca de Madrid una araña de aquella especie y de haber sido sometido a curación en el Hospital General de esta Villa un muchacho mordido de ella, lo cual originó encontradas opiniones entre los físicos. La historia de ese caso pasó también a la escena y fué tratada burlescamente en una tonadilla general con música de Esteve. Los personajes de la obra eran una marquesa, sus dos hijas, un conde y un galeno. Al principio de la obra se presentaba éste cantando los siguientes versos petulantés:

Los médicos como yo,
de fama y habilidad,
no tenemos un momento
libre para descansar;

y esa tonadilla finalizaba con un número de gran fuerza cómica entonado por todos al decir:

¡Que viva don Celedonio,
Orfeo medicinal,
que cura con las folías
la tarántula mortal!

La tarantela merecía la atención durante siglos, como se ve. Y una vez descontado su benéfico influjo sobre la salud, constituiría un elemento inspirador o sugeridor de valiosas composiciones musicales. Pasó con ella, en cierto modo, lo que con la zarabanda bajo otro aspecto, porque esta danza española había sido condenada por los moralistas y castigada por los legisladores en tiempos de Velázquez; mas al sufrir una transformación ulteriormente, acabaría siendo imprescindible ornamento en las "suites" de músicos muy elevados.

Libreme Orfeo de meterme a trazar un inventario de las tarantelas escritas por músicos eruditos o prestigiosos; mas, en cambio, parece inexcusable mencionar algunos en cuya producción aparecen piezas de ese género después que la tarantela, danza en cierto modo afín al saltarello y a la jiga, se usase desde el siglo xvi con el propósito de sanar a los atarantulados y estableciera dos variedades: la napolitana y la siciliana, siendo ésta más cantable que la otra y llevando acompañamiento de guitarra, castañuelas y tamboril.

Una información iniciada con referencia a obras del siglo xix anotaría el influjo de la tarantela en dos sinfonías famosas: la *Octava*, de Beethoven, y la *Italiana*, de Mendelssohn. Compusieron más tarantelas Weber, Chopin, Liszt, Auber —que la introdujo en su famosa ópera *La muta de Portici*—, Rossini, Luigi Ricci, Thalberg, Heller, Gottschalk, Cui, Dargomijsky, Saint-Saëns e incluso Debussy, autor de una *Tarantelle Styrienne*, que después titularía *Danse* y que habría de ser orquestada por Ravel.

La desterapeutizada tarantela tuvo cultivadores de nota incluso en España. Baste recordar la famosa *Tarantela* escrita por el que fué pianista eminente y académico numerario de nuestra Corporación de San Fer-

nando D. Joaquín Larregla. Esa composición no podía faltar en audiciones a cargo de señoritas aventajadas en el arte de tañer el piano. Y tampoco se olvidó que era un baile purificador. A ello se refiere una de las canciones más características y más durables de nuestro género chico. Se halla en *La tempranica*, del maestro Jerónimo Giménez, obra estrenada en 1900, registrándose ahí un eco de la relación existente entre la picadura del maligno arácnido y las cuerdas guitarrísticas. Reproduzcamos algún fragmento literario de esa popularísima canción donde se extrema la fonética andaluza:

La tarántula e un bicho muy malo.
No se mata con *piera* (sic) ni palo...
¡Mardita la araña,
que *tié* en la barriga *pintá* una guitarra!
Bailando se cura
tan *jondo doló*.
¡Mardita la araña
que a mí me picó!

Y esto nos recuerda, desde un punto de vista etnográfico musical, el ensayo sobre los ritmos medicinales que Marius Schneider publicó entre las monografías del Instituto Español de Musicología con el título *La danza de espadas y la tarántula* (Barcelona, 1948), cuyos juicios merecen ser leídos con atención.

Muy lejos nos ha conducido esta derivación de *Las hilanderas*. Por haberlo sugerido la viola de gamba pintada en aquel lienzo, bien valía la pena de ser sintetizado en lo que se acaba de escribir.

* * *

¿Era filarmónico el pintor Velázquez? Probablemente no. Más aún: si no la música precisamente, los músicos sí debían producirle cierta aversión, dada la superioridad que a éstos parecía concedérseles en el mundo palatino de su tiempo. Así lo deducimos leyendo una *Relación de vestidos de merced* fechada en Madrid el 15 de septiembre de 1637, y que

ha sido reproducida en el volumen publicado por el Instituto Diego de Velázquez recientemente, con prólogo de Diego Angulo Iníguez. Esa relación se trazó un año antes de aquel en que el pintor habría de ser favorecido por Felipe IV con el oficio de ayuda de su cámara, dándole la llave, y juntamente con el nombramiento de Aposentador Mayor del Real Palacio. El documento dice así:

“Sobre lo que contiene la relación inclusa de los vestidos de merced que se dan por la Cámara. —Como os parece, etc.— Señor: Por la relación inclusa V. Magd. se sevirá de ver los vestidos ordinarios y extraordinarios que se dan cada año por su Cámara, y por haberme parecido muchos en número, de que se podían excusar algunos y reducirse otros a menos valor, diré lo que en cada uno se me ofrece para que habiéndolo visto Su Magd. resuelva lo que más fuere de su Real servicio.

”A los músicos de Cámara se les comenzaron a dar vestidos de precio de 100 ducados, y en la reformatión general que se hizo, en que se les baxó a todos la décima parte, quedaron en 90, y en el año 1622 se redujeron a 400 reales, corriendo en esta forma hasta el de 1626, que por consulta del Duque volvió a mandar V. Magd. se les continuase los mismos 90 ducados. Paréceme que se les podría dar de aquí adelante 80 ducados, que es el respeto que van moderados los demás.

”El vestido de D. Enrique Butler, músico, que conforme a la relación monta 200 ducados, me parece que podría ser calzón y ropilla de terciopelo liso labrado, como lo escogiere, herreruelo de paño, jubón de raso blanco, medias de seda, ligas, sombrero ordinario y espada negra con puño dorados, y que el precio de la espada no pueda exceder de 120 reales.

”Cuando se hizo el asiento con Bat^e. Jovenardi, se ajustó con él que se le había de dar un vestido de precio de 100 ducados, paréceme que se le debería guardar su asiento, no siendo V. Magd. servido de mandar otra cosa. (Digamos, entre paréntesis, que Jovenardi era arpista de la Capilla y de la Cámara Reales.)

”Los vestidos de los barberos y de Diego Velázquez se podrían reducir a 80 ducados, y los de los mozos de la guardarropa a 70 ducados.

”A los mozos de retrete se les podría dar de aquí adelante vestido de a 60 ducados.

”Los de los zapateros, que son de 54, me parece que podrían pasar como están.

”Los de los escuderos a pie podrían quedar en 50 cada uno.

”A los barrenderos se les dan vestidos de 45 ducados, parece que se les podría continuar así; y lo mismo a los jardineros del jardín del Emperador y de la Priora; pero podría servirse V. Magd. de mandar que a los jardineros que entraren, en lugar de los que ahora lo son, se les reformen.”

Prosigue la referida relación mencionando nombres concretos: el enano inglés, Calabazas, “El Primo”, Don Juan de Austria, Pablo de Valladolid, Bautista el del Ajedrez, etc.

Como se ve, los servidores de la Cámara real que ocupaban el primer puesto, en cuanto al coste de los vestidos de merced, eran los músicos —¡precisamente los músicos!— y por debajo de ellos, y en pie de igualdad, los barberos y el pintor de Cámara Diego Velázquez, por este orden. ¿No constituyó esto una evidente preterición de la que estaría sumamente quejoso, aunque lo disimulara, el pintor insigne? ¿Y con qué cara miraría éste a los músicos Butler y Jovenardi cuando se cruzase con ellos en los corredores del Alcázar o en la Real Capilla y les viera lucir trajes mejores que el suyo?

Hallamos otra noticia musical relacionada con Velázquez. La suministra el inventario hecho el 11 de agosto de 1660 de los bienes “que a su fin y muerte quedaron” cuando sólo habían transcurrido cinco días desde el fallecimiento de aquel Pintor de Cámara y Aposentador Mayor. Por lo minucioso, ese inventario incluye centenares de partidas. La señalada con el número 412 inaugura la lista de libros, cuya cifra total ascendió a ciento cincuenta y cuatro. Aparecen allí obras de materias muy diferentes, empezando por la que dice: “Un libro que se intitula *Crónica del mundo*, en italiano, letra antigua.” Los hay que tratan de pintura, arquitectura, filosofía, religión, literatura, cosmografía, astrología, medicina y arte mi-

litar. Allí se registraba también una relacionada con el arte de los sonidos y se la mencionó así: *Lipo Galio de Arte Música*. Ni más ni menos. Era un tratado musical, y no español, aunque a esa biblioteca hubieran podido ir obras de Martínez de Bizcargui, Montanos, el ciego Salinas, Tapia Numantino o aquel difundidísimo centón del bergamasco Pedro Cerone, redactado en una lengua castellana de pésima calidad. Y aquí vienen a cuento varias preguntas epilogales relacionadas con la vida de un pintor que hubiera podido pintar a Mateo Romero, a Gabriel Díaz Bessón o a Juan Hidalgo. ¿Sería el tal Lipo aquel doctor de Estrasburgo llamado Jean Lippius (1585-1612) cuya *Synopsis musicae novae...* era una buena obra para el tiempo en que se la escribiera? ¿Cómo caería dicha producción en poder del pintor insigne? ¿Cuántas veces pasó dicho volumen por aquellas manos suyas, bien aptas para manejar pinceles, pero que jamás tañeron instrumentos de cuerda al parecer? ¿Qué interés le despertaría su lectura, suponiendo que hubiese llegado a leer esas páginas? ¿Qué emociones le proporcionaría su contemplación, suponiendo que hubiera llegado a emocionarle? Con estas interrogaciones, que jamás tendrán respuesta, daremos fin a los presentes párrafos.

HOMENAJES FRANCESES A VELAZQUEZ

POR

HENRI TERRASSE

DIRECTOR DE LA CASA DE VELAZQUEZ

EN este año en que España ha conmemorado de manera inolvidable el tercer centenario de la muerte de Diego Velázquez, Francia ha tenido la fortuna de asociarse a este aniversario mediante un coloquio de historiadores del arte celebrado en la Casa de Velázquez, homenaje de circunstancias en el marco de un homenaje permanente.

* * *

Aunque la Casa de Velázquez no es una institución muy antigua posee ya una compleja historia que no será ocioso recordar, ya que nos habla de un grupo de franceses admiradores fervientes de España que, secundados por su Gobierno, han sabido mantener, a través de dificultades e infortunios, una obra que era a sus ojos expresión y prenda de amistad entre los jóvenes intelectuales y artistas de ambos países.

La idea de fundar la Casa de Velázquez se debe a Pierre Paris, arqueólogo especialista de la España primitiva y romana, conquistado por el país al que había venido como investigador. A partir de 1898, año en que había compartido la angustia y los sinsabores de sus amigos españoles, comienza a soñar con la creación de una casa en Madrid para recibir a los jóvenes franceses deseosos de enriquecer su cultura y embellecer su vida al contacto con España. A la vez que arqueólogo, Pierre Paris era amigo apasionado de todas las artes, y veneraba especialmente los príncipes de la pintura española, con Velázquez a la cabeza. Sin duda ya en esta época pensaba en reunir bajo un mismo techo a científicos y artistas, pero su proyecto hubo de realizarse en dos etapas.

La primera tuvo lugar gracias a la enseñanza superior francesa. En

un inmueble nuevo, la Universidad de Tolosa instaló, bajo la dirección de Henri Mérimée, el Instituto Francés de Madrid, con la misión de difundir nuestra cultura. En la misma casa, la Facultad de Letras de Burdeos fundó, según el modelo de las escuelas de Roma y Atenas, y confió a Pierre Paris, la Escuela de Altos Estudios Hispánicos, que reunía a los jóvenes hispanistas franceses que preparaban sus tesis de doctorado. De este modo las dos grandes universidades meridionales, que desde tiempo atrás dedicaban a España un lugar importante en sus enseñanzas y en su vida científica, unían sus esfuerzos para que Francia estuviese dignamente representada en la vida intelectual de la capital española y para que un grupo escogido de jóvenes franceses pudiese enriquecerse con lo que España otorga a los que se esfuerzan por comprenderla y amarla.

Estas dos instituciones, distintas y complementarias, vivieron juntas hasta 1928.

Sin embargo, durante la primera guerra mundial nuevos proyectos comenzaron a dibujarse. En mayo de 1916, por iniciativa de Jules Cambon, entonces secretario general del Ministerio de Asuntos Exteriores, se acordó organizar un viaje de académicos franceses a España. Su objeto era mostrar que la guerra, a pesar de las dificultades e incomprendiones pasajeras que llevaba consigo, no podía alterar la amistad franco-española, y que Francia, incluso en medio de su áspera lucha, permanecía viva y activa en el doble campo del pensamiento y del arte.

El organizador de este viaje fué Charles Imbart de la Tour, camarada de Pierre Paris en la Escuela Normal. La misión agrupaba grandes nombres: Etienne Lamy, secretario perpetuo de la Academia Francesa; Henri Bergson, que acababa de entrar en la ilustre compañía; Charles Widor, secretario perpetuo de la Academia de Bellas Artes; el biólogo Edmond Perrier y, en fin, Pierre Paris. Maurice Legendre, que mandaba entonces una compañía de infantería, dejó el frente durante unas semanas para ser secretario de la misión.

En una charla en el círculo político y literario del Ateneo, Widor, después de recordar la riqueza artística de España, expresaba el deseo

de que los jóvenes artistas franceses viniesen a completar su formación en España, como venían haciéndolo durante muchos años en Italia.

Las palabras de Widor fueron transmitidas al Rey Alfonso XIII, quien fundaba por entonces, en los terrenos del Patrimonio Real, la Ciudad Universitaria de Madrid, y que reaccionaba contra las influencias francó-fobas que se dejaban sentir en un país que dividía sus simpatías entre los dos grupos beligerantes.

Al día siguiente, durante una gran recepción, el Rey abordó a Widor, le dijo que aprobaba su idea, y la hacía suya, y que iba a buscar un terreno; la Academia de Bellas Artes y Francia se encargarían de reunir los fondos y de construir. Widor y el Rey habían hecho suyo el proyecto que Pierre Paris acariciaba desde hacía largo tiempo, y del que iba a ocuparse ahora: confiando en el apoyo del Rey, y con la ayuda incondicional de la Academia de Bellas Artes y de su secretario perpetuo, se esforzó en realizarlo.

Gracias a la benevolencia del soberano, que vino en persona a elegir el lugar en que debía elevarse la fundación, un magnífico terreno de dos hectáreas y media, situado en el corazón mismo de la Ciudad Universitaria y perteneciente al Patrimonio Real, fué cedido por el Gobierno español por un tiempo ilimitado, libre de toda carga, a condición de edificar en él una residencia para los artistas que viniesen a estudiar las artes españolas. Una ley de 22 de mayo de 1919, promulgada el 13 de abril de 1920, dió carácter oficial a este acto generoso.

La Academia de Bellas Artes, gracias a algunos de sus miembros, especialmente Widor y el Almirante Lacaze, consiguió reunir fondos y encontrar mecenas; un consejo administrativo de cinco miembros, designados por la Academia, se encargó de la nueva fundación, y el 22 de mayo de 1920 el Rey colocaba la primera piedra.

Con la aprobación del Ministro de Instrucción Pública, León Bérard, se comenzó a edificar en 1922, bajo la dirección del arquitecto Chiffrot. A su muerte continuó su proyecto Giraud, quien tuvo la excelente idea de abrir el patio hacia el magnífico paisaje, caro a Velázquez, que se

extiende de la Casa de Campo a la Sierra de Guadarrama. Quien terminó la obra fué Lefebvre, respetando los planos de conjunto realizados por Chifflet y Giraud.

La crisis del franco retardó esta empresa, pero gracias a la benévola comprensión de Raymond Poincaré el Parlamento concedió una primera subvención y desde entonces el Estado francés tomó a su cargo la construcción comenzada por la Academia.

El cuerpo principal y el comienzo de las dos alas fueron terminados en 1928. La inauguración de la Casa de Velázquez se celebró con grandes fiestas durante los días 20, 21 y 22 de noviembre de 1928. La sesión solemne tuvo lugar en presencia del Rey, de las dos Reinas, de los Infantes e Infantas y de los miembros del Gobierno español. Georges Leygues, Ministro de Marina, representaba a Francia en compañía de M. Paul León, Director general de Bellas Artes, del Mariscal Pétain, del Almirante Lacaze, de numerosos parlamentarios y personalidades de las letras y las artes.

La Academia de Bellas Artes y la Universidad de Burdeos se dieron cuenta de las ventajas materiales y morales que supondría la reunión bajo un mismo techo de los miembros de la Escuela de Altos Estudios Hispánicos y de los pensionados artistas. Pierre Paris, a quien se debía la idea de crear una Casa de Velázquez y que había cooperado a su fundación más que ningún otro, fué designado por el consejo de administración para dirigir la Casa de Velázquez. Maurice Legendre, que había pasado a ser su colaborador en la Escuela de Altos Estudios Hispánicos y le había secundado sin cesar en los trabajos de la Casa, fué nombrado Secretario general.

La obra no se había deslizado sin dificultades. Pierre Paris se había impuesto, para llevarla a feliz término, un exceso constante de trabajo. Murió el 20 de octubre de 1931, cuando principiaba una segunda etapa de las obras. Le sucedió el rector, François Dumas; y Maurice Legendre, que conocía y amaba la Casa mejor que nadie, fué nombrado director adjunto. La Casa funcionaba al mismo tiempo que se continuaba la cons-

trucción de las dos alas, que se terminaron a principios de 1936. En abril del mismo año tuvo lugar una nueva inauguración. La Casa de Velázquez, después de sobrepasar diversas crisis, parecía segura de su porvenir.

Mas el 18 de julio de 1936 comenzaba la guerra. La ofensiva del General Franco se detuvo a las puertas de Madrid. Bombardeada e incendiada desde los primeros días del combate, la Casa de Velázquez coincidió con las primeras líneas durante más de dos años. Su biblioteca, sus archivos, su mobiliario, fueron destruidos por completo. La fachada se derrumbó; las dos alas y el patio sufrieron graves daños. Cuando terminó la guerra sólo quedaban del magnífico edificio ruinas cribadas por las balas y las explosiones de los obuses. De la estatua ecuestre de Velázquez, subsistía tan sólo el caballo, herido y deformado, símbolo impresionante de la casa en ruinas.

Esta catástrofe total no detuvo la vida de la Casa. En 1936 los pensionados trabajaron en Francia como pudieron. En 1937 la Casa se instaló en Marruecos, en Fez, la ciudad que ha sabido ser, entre todas, la más fiel heredera de la Andalucía musulmana.

En aquella instalación provisional, con su efectivo reducido a la mitad, debía pasar la Casa dos cursos escolares. El director, el director adjunto y los pensionados se hallaban instalados en un hotel. Me fué posible poner a la disposición de los pensionados artistas tres estudios y hacer construir rápidamente otros tres. Además, los miembros de la Casa de Velázquez eran admitidos por prioridad en los estudios de artistas de las otras ciudades marroquíes. Los hispanistas encontraron en Rabat —y en la misma Fez— especialistas de la España musulmana que les iniciaron en los estudios orientales y a veces en la misma lengua árabe. Así, en aquellos días de tormenta, la Casa, sin renegar un instante de su vocación y mezclándose a la vida de Marruecos, pudo trabajar con fruto en un país que, por los orígenes de su civilización urbana, pertenece al área hispánica.

Mas a partir de octubre de 1939 la Casa se encontraba de nuevo en España. Gracias a sus amigos españoles, Maurice Legendre consiguió realizar una instalación provisional. En uno de los mejores barrios de Ma-

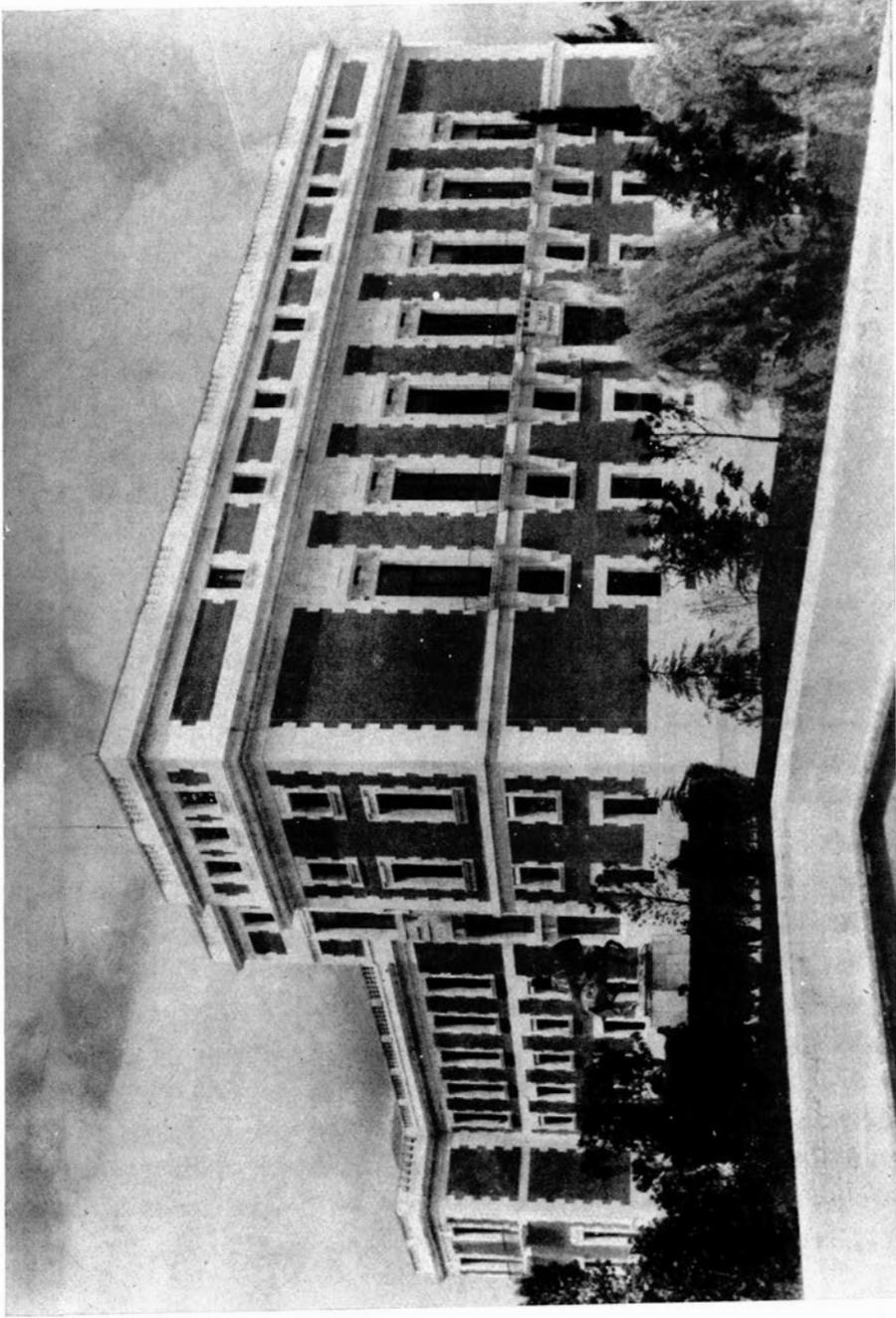
drid, en el número 73 de la calle de Serrano, alquiló un hotel particular que fué durante diecinueve años la sede de la Casa. Cuando pudo aumentarse el número de pensionados, se alquiló en la Colonia del Viso una villa y un piso en la calle de Castelló. En fin, un vasto estudio proporcionó a algunos pintores taller más adecuado que sus propios cuartos.

Así vivía la Casa de Velázquez, gracias a la sonriente obstinación de Maurice Legendre, a su infatigable esfuerzo, a la devoción sin límite de sus amigos españoles, pero en medio de dificultades renovadas sin cesar. Reinstalada en plena guerra mundial, a partir del verano de 1940 comenzó a sufrir las consecuencias de la ocupación de Francia. La venida de pensionados residentes en la zona ocupada, resultaba a veces imposible. La administración de la Casa tropezaba constantemente con problemas difíciles, debidos a la incertidumbre de las comunicaciones con París. Nunca faltó el apoyo de las autoridades españolas. Cuando la Casa y el Instituto Francés se unieron al Gobierno de Argel, los enviados de Vichy solicitaron en vano del Gobierno de Madrid que los locales ocupados por las dos instituciones se pusiesen a su disposición. La fidelidad de la amistad española se manifestó entonces de manera inolvidable.

Continuaba, pues, la Casa viviendo y rehaciéndose. Aumentaban sus efectivos. La Facultad de Letras de Burdeos reconstituía metódicamente el fondo francés de la biblioteca, al mismo tiempo que en Madrid se reorganizaba el fondo español.

Pero la Casa seguía en instalaciones provisionales: Francia tenía que levantar numerosas ruinas en su propio suelo. Mientras tanto, los franceses de Madrid y sus amigos españoles sufrían contemplando las ruinas de la Casa en medio de la Ciudad Universitaria reconstruída.

Por fin, gracias a la doble actividad de la Dirección de Enseñanza Superior y del Ministerio de Asuntos Exteriores, se concedió un crédito para reconstruir la Casa. A la reiterada demanda de Maurice Legendre, apoyado por la Academia de Bellas Artes, se decidió restablecer, en la medida de lo posible, la antigua Casa, cuyo subsuelo y buen número de gruesos muros podían ser utilizados.



Un aspecto exterior de la Casa de Velázquez.



M. FRÉMIAT: *Estatua del insigne pintor hispalense en la Casa de Velázquez, de Madrid.*

Las obras, comenzadas en 1954, se terminaron en 1958. El arquitecto, M. J.-J. Haffner, respetó la obra de sus predecesores en cuanto a las dos alas y al patio, pero hubo de rehacer por completo el cuerpo principal que había sido demolido en 1941. No se reprodujo la antigua fachada, ordenada en torno a la portada de Oñate y flanqueada por dos torres con sus puntiagudos tejados típicamente madrileños. La nueva fachada, si bien inspirada en el estilo general del edificio, es de carácter más severo. Un nuevo piso fué añadido al cuerpo principal.

El patio se reconstruyó fielmente. Por suerte, se encontró en París el modelo en yeso del Velázquez de Frémiet. Y la estatua, fundida en Madrid, ha vuelto a ocupar su lugar en los jardines.

El nuevo edificio comprende, además de la biblioteca, los servicios generales, las viviendas para el personal administrativo, treinta y ocho habitaciones para pensionados y tres cuartos para invitados. El pabellón de escultura, que había sido donado por la Sociedad de Peñarroya, ha sido restaurado. Otros diez estudios, agrupados de dos en dos, han sido edificados en la parte baja de los jardines. Diversas habitaciones del primer piso, muy espaciosas, sirven también de estudio. Los hispanistas, instalados en confortables habitaciones que son a la vez despachos, disponen en la actualidad de una biblioteca bien constituida, enriquecida considerablemente durante los tres últimos años. Un gran amigo de Francia, el Marqués del Saltillo, ha donado a la Casa su rica biblioteca, que comprende hermosísimas series de libros franceses y españoles y un conjunto, sin duda único, de libros sobre genealogía y heráldica. Importantes colecciones de revistas y de libros españoles han sido adquiridas recientemente.

La Casa de Velázquez posee ya los medios materiales —edificio, material, asignación para su funcionamiento— que le permiten considerar con confianza el porvenir.

Por otra parte, la Casa acaba de conquistar personalidad civil y autonomía financiera. Un nuevo estatuto la dotará bien pronto no sólo de un consejo de administración, sino también de un consejo científico y otro artístico, que se encargará de elegir los pensionados de una y otra sección.

De este modo la Casa se equipara, en el plano científico, a las escuelas de Roma, Atenas y El Cairo, conservando al mismo tiempo el carácter que en Italia tiene la Villa Médicis.

De aquí en adelante la Casa ha de alcanzar un nuevo y rápido desarrollo. Es de esperar que vendrán buen número de jóvenes investigadores, ya que la Universidad francesa, en la cual la enseñanza de la lengua y la civilización españolas se ha extendido considerablemente, tiene gran necesidad de hispanistas. En lo sucesivo, los artistas disponen de las mejores condiciones de trabajo. Siguiendo una antigua tradición, la Casa acoge, y ha de recibir cada vez con mayor frecuencia, pensionados españoles, becarios de su propio país, y esto no sólo entre los artistas, sino en sus dos secciones. También admite pensionados extranjeros, según se acordó en un principio.

La Casa recibe como invitados los profesores de la enseñanza superior y los investigadores, en particular los del Centro nacional de investigaciones científicas que vienen a trabajar a España. Y nuestro deseo es que reúna, al asociar arquitectos e historiadores del arte, un equipo de arqueólogos que reanude una de las más gloriosas tradiciones de la Escuela de Altos Estudios Hispánicos.

* * *

Esta obra, en parte continuación y en parte novedad, la Casa de Velázquez ha de realizarla dentro del espíritu que le es propio.

Sí los pensionados traen el testimonio de lo que es la vida científica y artística de la juventud de Francia, vienen ante todo a recibir las enseñanzas de España. Sólo en Madrid pueden los pintores conocer esos gigantes de la pintura que fueron el Greco, Velázquez y Goya, admirar a Zurbarán, Ribera y tantos otros tan escasamente representados en los museos de Europa. Sin mencionar los grandes conjuntos de la Edad Media, los escultores asisten a la revelación de lo que fué la estatuaria policromada española. A todos los artistas España ofrece la riqueza inagotable

de sus ciudades, de sus pueblos, de sus paisajes. Los investigadores pueden estudiar una de las literaturas más ricas del mundo, un pensamiento de poderosa originalidad, tesoros de arte de una variedad y una amplitud asombrosas, un prodigioso caudal de archivos. Basta con que unos y otros se lancen a la investigación y al trabajo con todo su corazón, con amor a España, con el deseo de comprenderla tal como es, sin tratar de encontrar en ella su propio reflejo. Si saben entregarse sin reserva, serán recompensados con todo lo que recibirán de España: un enriquecimiento incomparable será el fruto de su estancia en este país.

En fin, habrán iniciado en España esas amistades que embellecen y ennoblecen la vida: fieles así a la mejor tradición de la casa, que ha sido siempre y es obra de amistad. Gracias a la generosidad de España y de su Rey, la Casa de Velázquez se elevó en un lugar único, y la ayuda de sus amigos españoles ha estado siempre a la altura de sus dificultades. Los antiguos pensionados recuerdan lo que deben no sólo a sus camaradas españoles, sino a todos los que, en las ciudades y en los campos, supieron darles la bienvenida y ayudarles. Los hispanistas no han olvidado que sus primeros pasos en la investigación fueron con gran frecuencia guiados por los maestros españoles de las diversas disciplinas; y ellos saben qué fraternales relaciones entablaron con sus jóvenes colegas, qué penetrante alegría sentían éstos al verse incorporados a la vida científica del país. Esas tradiciones vivas constituyen una de las mejores fortunas y una de las fuerzas más puras de la Casa.

La Europa de mañana, que busca con su propia salvación la del mundo entero, debe ser no sólo una creación económica y política, sino también una fundación espiritual en la que Francia y España, hechas para comprenderse y completarse a la vez, están destinadas a representar, con su amistad cada vez más firme, un papel en armonía con su pasado y con sus esperanzas comunes. Dentro del campo que le es propio, la Casa de Velázquez debe trabajar sin reservas en esta grande obra.

* * *

Precisamente porque desea ser un centro activo de vida científica y artística, la Casa de Velázquez ha aportado al año velazqueño su modesta contribución, reuniendo en un coloquio a historiadores del arte franceses y españoles. El tema propuesto era "Velázquez, su tiempo y su influencia". Los mejores especialistas de la pintura del siglo XVII de uno y otro país aceptaron tomar parte en estas charlas. Por desgracia no todos pudieron venir, retenidos lejos de España a causa de misiones en el extranjero o cuidados de salud.

Sin embargo, las comunicaciones no duraron menos de cuatro sesiones de trabajo y todas fueron seguidas de discusiones. Exposiciones y discusiones tuvieron lugar indistintamente en francés y en español. Las sesiones fueron presididas y los debates dirigidos alternativamente por un erudito francés o un erudito español.

Los dos temas esenciales de los estudios presentados fueron, por una parte, la persona y el arte del pintor; por otra parte, cómo fué acogida en Francia la pintura de Velázquez y la influencia que allí ejerció.

Mlle. Janine Baticle presentó un ensayo sobre el carácter de Velázquez y su comportamiento, basado en la vida del maestro y en los testimonios de sus contemporáneos. Mostró que a la admiración por el pintor debía añadirse una total simpatía por el hombre que poseyó tan hermosas cualidades de serenidad, nobleza, lealtad, fidelidad. D. César Pemán estudió en Velázquez al pintor sevillano, y habló de otros artistas que, llegados como él de Sevilla, se establecieron en Madrid. Atento como pintor a las cuestiones de técnica, D. Mariano Andréu, bajo el título "Velázquez y sus préstamos bien pagados", puso de manifiesto cómo Velázquez había transformado y sobrepasado todas las influencias que había recibido. El Marqués de Lozoya explicó de qué manera había conseguido encontrar y restituir el caballo blanco que figura en la Exposición de Velázquez. El señor Bonet Correa estudió en forma muy nueva y sutil "Velázquez y los jardines". El Sr. Díez del Corral situó al pintor y su obra en la atmósfera espiritual del siglo XVII español. M. André Chastel estudió el tema del

personaje colocado ante el hueco de una puerta o ventana, motivo curioso al cual supo dar formas inolvidables el genio de Velázquez.

El Sr. Lafuente Ferrari estableció un paralelo entre Velázquez y Poussin asombrosamente rico en ideas nuevas y que amplió en gran medida nuestro conocimiento de uno y otro pintor. M. Pariset habló de las afinidades de Georges de la Tour con el arte español, tema muy nuevo que plantea buen número de problemas a los historiadores del arte de ambos países. A propósito de una frase de Félibien, M. Thuillier mostró, en una exposición admirable, cómo y por qué la Francia de los siglos XVII y XVIII había ignorado o no había sabido apreciar a Velázquez, a pesar de las afinidades que existieron entre la pintura española y la pintura francesa del siglo XVII, afinidades que M. Sterling analizó con tanta penetración como sentido de los matices. En fin, M. Adhémar destacó el papel desempeñado, en las relaciones artísticas entre Francia y España, por los grabados franceses destinados a la exportación. La falta de tiempo impidió escuchar las memorias de los Srs. Sánchez Cantón, Diego Angulo y Camón Aznar, que no por ello dejaron de tomar parte activa en las sesiones. Un público distinguido, entre el cual se encontraban eminentes historiadores del arte como el Sr. Reynaldo dos Santos, asistió a las cuatro sesiones de trabajo.

Sólo tenemos motivos para felicitarnos por la calidad de estas memorias, y aún más por el intercambio de opiniones a que dieron lugar. Exposiciones y deliberaciones serán reunidas en un volumen con ilustraciones que figurará entre las publicaciones dedicadas a Velázquez con motivo de su tricentenario.

Todos los especialistas franceses fueron invitados y asistieron a las diversas manifestaciones organizadas por la Dirección General de Bellas Artes y por la Academia de Bellas Artes de San Fernando. La apertura de las nuevas salas de Velázquez y Goya en el Museo del Prado, de una nueva sala de dibujos en el Museo de la Academia de Bellas Artes, la inauguración de la Exposición "Velázquez y lo velazqueño", les proporcionaron tanta alegría como provecho. Todos ellos prolongaron su estancia

cuanto les fué posible, a fin de disfrutar de tan excepcionales circunstancias.

En la sesión solemne de la Academia de Bellas Artes, el Ministerio francés de Educación Nacional estuvo representado por un miembro del gabinete del Ministro, M. G. Antoine, profesor de la Sorbona; la Academia de Bellas Artes, por M. Louis Réau y D. Mariano Andréu; la Academia de Inscripciones y Bellas Letras, por el autor de estas líneas. Todos apreciaron altamente el honor recibido.

Una recepción tuvo lugar en la Casa de Velázquez al terminar este coloquio que, al margen de los resultados científicos obtenidos, ha permitido el acercamiento, a lo largo de las sesiones y en conversaciones privadas, de un grupo de distinguidos historiadores del arte. Amistades ya antiguas se reanudaron, otras nuevas, aún más numerosas, nacieron en esta ocasión. Amistad que entraña la promesa de una colaboración aún más estrecha y más cordial que nunca entre especialistas de los dos países que se consagran a la historia de la pintura.

La Casa de Velázquez siente profunda gratitud por las autoridades españolas, la Academia de Bellas Artes y por todos los miembros y asistentes al coloquio, gracias a los cuales pudo honrar a su patrón uniendo la ciencia y el arte bajo el signo de una grande y recíproca amistad.

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

IGLESIA DE SAN ESTEBAN DE ARAMIL, EN LAS PROXIMIDADES DE LA VILLA DE SIERO

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 29 de febrero de 1960 se aprobó el dictamen presentado por la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Luis Menéndez Pidal, relativo a la inclusión en el Tesoro Artístico, solicitado por la Diputación Provincial de Oviedo y presentado por el inspector de monumentos provinciales y locales, de la iglesia de San Esteban de Aramil, distante tres kilómetros de la villa de Siero.

La iglesia de San Esteban de Aramil, parroquia del lugar hasta nuestra guerra de liberación, dista tres kilómetros de la villa de Siero y está erigida fuera del poblado, en delicioso lugar de praderías con espeso arbolado, no lejos de la carretera que conduce a Nava. Parece ser obra del siglo XII al XIII, de muy hermosas trazas, con rica decoración ornamental.

«Del lugar de Aramil —dice Protasio González Solís— queda el recuerdo de un templo romano allí erigido con el nombre de *Aramilitum* (*Memorias Asturianas*, 1890, pág. 552, «Recuerdos romanos»), que distingue desde entonces a este pintoresco lugar»; recordando después a la familia que de allí procede, pues no lejos de la iglesia se alza el palacio de Aramil, casa-solar de los Vigil de Quiñones, cuya estirpe se remonta al siglo XIII.

La pequeña iglesia de Aramil es en realidad una ermita de reducidas dimensiones, pues el interior de su nave mide 10,20 metros de largo por cinco de ancho, y el ábside cuatro metros de profundidad contando el espesor del arco toral, por 3,40 de ancho. Es templo, perfectamente orientado, de una sola nave, con dos hermosas portadas, una en su frente y la otra al costado de la epístola. El ábside, de planta semicircular peraltada, está cubierto con bóveda de cañón en el tramo recto y de casquete esférico en la parte semicircular de su planta; forma cuerpo rematado con respecto a la nave, y comunicado con ella por sobrio arco toral de dos

órdenes, apeado en cada costado por sendas columnas. La pequeña nave estuvo cubierta con armadura de madera a la vista. Durante los tristes sucesos de 1936 la iglesia fué incendiada, quedando destruídas sus cubiertas y calcinadas por el fuego muchas partes de su bella ornamentación, labrada en piedra.

Dado el interés que ofrece el monumento, merecen ser destacadas sus partes principales.

La portada principal, situada en el imafrente de fachada, está flanqueada por dos columnas, ochavadas al costado izquierdo y cilíndricas al derecho, apoyando en basas decoradas con flores de lis; sus capiteles, con profusa ornamentación, a base de grandes hojas vegetales, y otros, cuajados de lacería; la imposta que apoya sobre los capiteles lleva rica decoración ondulada, de rosas y ramas en uno de sus costados, y en el otro, cuatrifolias y hojas de agua. Cierra esta hermosa portada doble arco abocinado de medio punto, liso el que salva el vano del hueco y decorado con molduras en zig-zag el superior, que va coronado por estrecha moldura ajedrezada.

La puerta lateral abierta al costado de la epístola, de más reducidas dimensiones que la descrita, tiene doble fuste, remetido en cada uno de sus hombros, que apean la rica imposta, ornamentada en la cara inclinada del bisel con motivos entrelazados de flora estilizada. Su arco de medio punto, que franquea el paso de la puerta, tiene decoración recortada en liso, forma transportada de la decoración aserrada en madera, frecuente en el románico asturiano, tal y como sucede en las portadas de Ciaño, Lugás... El segundo arco, resaltado con respecto al anterior de la portada, al que se ciñe formando un conjunto abocinado, tiene robusta moldura de sección circular, cubierta por una serie de grandes hojas cuyo nervio central simula una larga nariz y dos ojos, queriendo representar caprichosos rostros; coronando al arco, voltea la archivolta terminal de la portada con motivos repetidos de hojas dentro de un arco. La curiosa disposición de simulados rostros en la decoración que se acaba de señalar, recuerda a otras similares, entre ellas la portada principal de ingreso a la iglesia de San Juan de Amandi, en Villaviciosa.

En el exterior de la iglesia y rematando el alero de la nave se repite una serie de ménsulas lisas que apean la cornisa general del monumento. Todos estos elementos se enriquecen en el ábside con canes, metopas y cornisas, decorados con tosca, pero expresiva representación de figuras humanas, animales y monstruos, con la más variada flora ornamental. Por bajo de la cornisa de coronación del ábside corre robusta moldura ajedrezada o de billetes, que va cortada por el arco del ajimez, que acusa el eje principal del ábside. El ajimez, con sendas columnas a cada lado del estrecho ventanal aspillero, y sus capiteles con decoración esti-

lizada floral, corona con un robusto arco moldurado en zig-zag, y su archivolta terminal orlada con folias bien combinadas.

El interior del templo, hoy en ruinas, muestra sus desnudos muros de sillería, y al fondo se abre el mutilado arco toral que da paso al ábside, habiendo perdido toda decoración por la acción del fuego sobre la piedra.

La ermita románica de San Esteban de Aramil es una de las más ricas obras de su tiempo en Asturias y guarda semejanza con otras iglesias y capillas románicas de la región, muy especialmente con el numeroso grupo que enriquece los Concejos de Villaviciosa y Sariego, siendo posiblemente obra de los mismos constructores de aquellos templos.

Después de la liberación de Asturias se pretendió llevar los restos de la ermita de Aramil a Naranco, para utilizarlos en una nueva iglesia parroquial que sustituyera en su función a San Miguel de Liño. Entonces, el ilustre historiador y cronista de Siero, D. Fausto Vigil, se opuso rotundamente a ello, quedando en el delicioso lugar en que se hallan las interesantes ruinas de San Esteban.

Por todo cuanto queda expuesto, esta Real Academia acordó manifestar a Vuestro señoría que la ermita de Aramil merece ser apreciada como monumento provincial. De este modo podrá ser cuidadosamente cubierta y restaurada, mostrando su gran riqueza ornamental y la galanura de sus bellas proporciones.

PROYECTO DE MARGINACION DEL RIO DARRO, EN GRANADA

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 29 de febrero de 1960, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Manuel Gómez Moreno, se aprobó el siguiente dictamen de su Sección de Arquitectura sobre el proyecto de marginación del río Darro, a su paso por Granada, entre la iglesia de San Pedro y la Alhambra, por haberlo solicitado la Dirección General de Bellas Artes a petición de la Confederación Hidrográfica del Guadalquivir.

La Comisión Provincial de Monumentos de Granada, en sesiones de 15 de mayo y 16 y 30 de octubre de 1958, acordó y ratificó su criterio en el sentido de que dicho proyecto es improcedente desde los puntos de vista artístico y urbanístico, y además innecesario, según todas las apariencias. Insistió en el efecto altamente pintoresco de aquel paraje, uno de los más sensacionales de Granada; en la seguridad que ofrece la disposición actual del cauce del río, respecto de dicha iglesia y el acueducto de la acequia de Santa Ana, situado al pie del «Tajo de San Pedro»; en la absoluta independencia entre este último y las avenidas del río, que nunca podrán alcanzarle, y, sobre todo, en la realidad histórica, tal vez milenaria, de la estabilidad física en aquel paraje contra las crecidas del Darro.

La Sección de Arquitectura, que hizo suyas las antedichas declaraciones, consideró que el citado proyecto, sobre innecesario, atenta gravemente al aspecto pintoresco de dicho paraje y repele al elemento culto y gubernativo de Granada.

Por todo lo expuesto, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando propone que sea suspendida su realización en tanto no surjan argumentos nuevos en contrario.

RUINAS DE UNA BASILICA PRIMITIVA EN EL PREDIO DE SON BOU (MENORCA)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 29 de febrero de 1960, se aprobó el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Manuel Gómez Moreno, relativo a la declaración de monumento nacional, solicitado por el Excmo. y Rvdmo. Sr. Obispo de Menorca, y referente a las ruinas de una basílica primitiva subsistente en el predio de Son Bou, término de Alayor.

Es ejemplar la historia de su descubrimiento, vinculado en dicho Sr. Obispo y su clero, sin ingerencias extrañas de ningún orden y con éxito en absoluto laudable, que alcanza no solamente al dispendio de la excavación, sino a obtenerse a favor de la Mitra el donativo del terreno, a festejar con una solemne misa allí mismo la gloria de tan fausto suceso y a conmemorarlo con una alocución pastoral, expresamente al propósito, publicada con ilustraciones en 1952. Además del estudio del monumento hecho por el Sr. Obispo, acompaña al expediente un informe descriptivo y crítico de D. Pedro de Palóu, catedrático de Arqueología en la Universidad de Valladolid, repitiendo lo ya expuesto por él mismo en varias publicaciones (entre ellas, *Ampurias*, c. XIV), con lo que resulta divulgado tan importante hallazgo.

En efecto, es gloria para el historial del cristianismo en Menorca, donde ya constaba su existencia en el siglo v, este monumento, de cuyo destino se conservó memoria en el nombre del sitio Canesias, que significa *iglesia*, en árabe, y cerca de él se eleva un cabezo de peñas taladrado por algunas cuevas.

El edificio se conserva hasta más de un metro de altura en algunas partes, y es todo él reconocible, aunque desprovisto de pavimento. Su tipo, perfectamente basilical, se sale de las normas españolas, tan dispares entre sí, acercándose, en cambio, a las orientales; por ejemplo, la de Madaba (Palestina), alegada con acierto en la referida pastoral, y se constituye con tres naves separadas por anchos pila-

res de base rectangular, ábside orientado hacia el SE., en redondo y muy prolongado; departamentos laterales destinados a baptisterio y sacristía; tres puertas a los pies, abiertas hacia el vértice y sobresaliendo de éste una especie de porche. Amplitud total, descontado este último, 27 por 13 metros. Su aparejo es de mampostería en los muros y grandes sillares formando los miembros activos, pilares, dinteles y umbrales de sus puertas y hasta el dovelaje de las arquerías caídas que separaban las naves. Faltan elementos decorativos en absoluto; pero sobresale, en el departamento del lado del evangelio, la pila bautismal, de cuatro lóbulos, cavados en un bloque cilíndrico, cuyo diámetro alcanza a 1,37 metros, exactamente igual a la de la basílica del monte Nebo, en la Transjordania. Ello es dato favorable para que atribuyamos al edificio una antigüedad no muy posterior al siglo IV y su entronque con las basílicas africanas y las de Mallorca ya reconocidas.

Por todo lo expuesto, esta Real Academia estima como ejemplar digno de contarse entre nuestros monumentos nacionales, las ruinas de la basílica primitiva de Son Bou.

PLAZA MAYOR DE VILLANUEVA DE LOS INFANTES (CIUDAD REAL)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 4 de abril de 1960 fué aprobado el dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Excmo. Sr. D. César Cort, relativo a la solicitud de declaración de monumento histórico-artístico a favor de la plaza Mayor de la ciudad de Villanueva de los Infantes (Ciudad Real).

La mencionada solicitud venía acompañada de un plano del conjunto de la plaza Mayor y de una amplia e interesante documentación gráfica, tomada desde diversos puntos de la misma, que se señalan en el plano y dan una perfecta idea de la monumentalidad del conjunto que se pretende proteger.

En la Memoria suscrita por el técnico municipal de Villanueva de los Infantes se hace constar que la antigua villa de Moraleja, en el campo de Montiel, tomó el nombre de Villanueva de los Infantes al iniciar su prosperidad, en el siglo xv, a impulso del gran maestro de Santiago, el padre de Jorge Manrique.

Por todas partes han quedado en la arquitectura muestras patentes del régimen militar y eclesiástico que gobernó la ciudad hasta el siglo xvi.

Tierra «de poetas, guerreros e hidalgos», dice el alcalde al justificar la petición. Y también «suma inacabable de héroes, de maestros y cruzados de la expresada Orden, que pusieron en las luchas sus mesnadas, sus patrimonios y sus propias vidas, al servicio de la grandeza de la Iglesia y de la Patria».

Abundan en las casas los escudos heráldicos, de tal manera que son pocos los inmuebles antiguos que no los ostentan. Pero, sobre todo, descuella la plaza Mayor, con su iglesia y el Ayuntamiento, ambos edificios de traza herreriana.

Su planta es un trapecio recto. En el lado oblicuo está la iglesia, y separadas por una calle, formando con ella ángulo agudo, las Casas Consistoriales, con una larga línea de soportales en arquería. Estos se repiten en los edificios fronteros al Ayuntamiento, pero no en los otros dos lados de la plaza. En el lado Noroeste existen dos edificios simétricos con respecto al eje de la calle que enfila la estatua

del centro de la plaza, que ofrecen la particularidad de ostentar balcones corridos de madera a lo largo de toda la fachada. Los del primer piso tienen sólo barandilla, y los del segundo llevan de trecho en trecho pies derechos de madera, con zapatas labradas para sostener el alero. En ambas casas son exactamente iguales. Son del tipo que se encuentra en otras localidades manchegas, como Tembleque y El Tomelloso.

En el centro de la plaza existe una estatua de Santo Tomás de Villanueva, sobre un pedestal envuelto por un pequeño jardín con verja baja. Jardinillo y pedestal desentonan, como también los bancos corridos con pilastras que limitan la parte de circulación rodada alrededor de la plaza.

De todos modos, el conjunto ofrece interés suficiente para que sea declarado monumento histórico-artístico provincial, de acuerdo con el Decreto de 22 de julio de 1958.

PARQUE MUNICIPAL DE LA FUENTE DEL RÍO, EN CABRA (CORDOBA)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 4 de abril de 1960 fué aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Diego Angulo, miembro de la misma, relativo a la propuesta de declaración de paraje pintoresco y de monumento histórico-artístico de carácter local a favor del Parque Municipal de la Fuente del Río, en la ciudad de Cabra (Córdoba).

El señor alcalde de la ciudad de Cabra solicita que sea declarado paraje pintoresco o artístico local el Parque Municipal de la Fuente del Río, y acompaña los dictámenes favorables de los cronistas de la ciudad y de la Comisión Provincial de Monumentos de Córdoba. Las fotografías que ilustran el expediente dan fe de la belleza del Parque, formado al pie de la gran peña, cuyos manantiales no sólo surten de agua a la ciudad, sino que riegan sus huertas. La traída de esas aguas data de la época romana. Fué obra del tribuno militar de la Legión sexta, Marco Cornelio Balbo, según consta en la lápida que el Ayuntamiento, una vez restaurada, se propone colocar en ese paraje.

Esta Real Academia no ve inconveniente en que se conceda al bello Parque de la Fuente del Río la categoría de paraje pintoresco local.

Aunque ni en el escrito de la Alcaldía ni en el informe de la Comisión de Monumentos se recoge la sugestión de los cronistas de la ciudad de que sean declarados monumentos históricos artísticos locales los restos del antiguo castillo de los duques de Sessa, donde estuvo prisionero Boabdil, así como las murallas de la ciudad, de las que se conservan algunos cubos, parece muy conveniente el que sean declarados monumentos histórico-artísticos locales, no permitiéndose construir en la carretera de Lucena edificios que oculten los restos de esa muralla.

En cualquier caso, no estaría de más recordar los dos primeros artículos del Decreto de 22 de abril de 1949; copiados a la letra, dicen así: «Art. 10. Todos los castillos de España, cualquiera que sea su estado de ruina, quedan bajo la protección del Estado, que impedirá toda intervención que altere su carácter o pueda provocar su derrumbamiento.—Art. 20. Los Ayuntamientos en cuyo término municipal se conserven estos edificios son responsables de todo daño que pudiera sobrevenirles.»

CUEVA DESCUBIERTA EN 1958 EN EL TERMINO MUNICIPAL
DE NERJA (MALAGA)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 4 de abril de 1960 fué aprobado el dictamen emitido por la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente D. Juan Temboury Alvarez, correspondiente de esta Corporación en Málaga, respecto a la propuesta del señor comisario general del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico, para su inclusión en el Catálogo monumental, bien como monumento histórico-artístico o como paraje pintoresco, de la cueva descubierta en octubre de 1958 en el término municipal de Nerja (Málaga).

Acompañaban a la petición un informe propugnando la importancia extraordinaria del sitio, emitido por D. Manuel Pellicer, profesor de Prehistoria de la Universidad de Granada, y una serie de fotografías muy interesantes y expresivas. Además, el dictamen del Sr. Temboury es verdaderamente importante y revelador del amplio conocimiento y estudio del asunto, hasta el punto de que unió a su escrito otra nueva serie de fotografías originales suyas.

La Academia, en cumplimiento del antedicho acuerdo aprobatorio, manifestó a la Dirección General de Bellas Artes, con fecha de 29 de abril, lo que aquí se reproduce:

Esta cueva—de extraordinaria belleza y dimensiones, de impresionante formación geológica, emplazada en lugar de magníficas posibilidades turísticas—, en consideración a la Real orden del 15 de julio de 1928, debiera ser declarada *Sitio natural de interés nacional*.

Esta declaración no ha de proporcionar la más leve carga económica al Estado; se rige bajo el patronato del Excmo. Sr. Gobernador civil, que con vitales entusiasmos ha facilitado medios sobrados para su puesta en valor. Será cosa de un par de meses el abrirla al turismo dotada de carretera, de iluminación eléctrica, de un albergue con su guarda, de propaganda, etc., sin que se haya omitido el más mínimo detalle.

Con la declaración de «interés nacional» sería sancionado con justicia este esfuerzo ejemplar; se evitaría que en el futuro fuese desatendida, y se defendería su belleza aun de los que, sintiendo el orgullo de su posesión, inconscientemente la maltratan y perjudican.

Hay que evitar que, como el 17 de enero, irrumpen en la cueva más de ciento cincuenta indígenas desmandados; que se acreciente el número de latas de conservas vacías que van apareciendo, o los letreros con que patentizan su tránsito nuestros coetáneos; impedir el paso fuera de las sendas del recorrido oficial, ya que así se han roto objetos arqueológicos ocultos por una leve capa de cieno; la fisura de suelos calcificados, que amparan radiantes cristalizaciones, o los frágiles bordes de pozas que habían tardado millares de años en su formación.

No procede la designación de monumento histórico-artístico, ya que lo es, en la misma región, la cueva de la Pileta, que contiene un verdadero museo de pinturas paleolíticas y un ajuar riquísimo, no interrumpido en su largo y normal proceso evolutivo.

Esta Real Academia cree que por el organismo competente deben darse normas severas que eviten por ahora todo intento de excavación. Esta prohibición debía ser extendida a los restantes yacimientos de zona de la Penibética meridional, por la enorme trascendencia que puede proporcionar el estudio a fondo del Chelense, Capsiense o Neolítico, que tuvieron su tránsito esencial por este derrotero. Cree que es empresa que merece una campaña científica con métodos y equipos modernos, con una unidad de normas y sistemas críticos, con el más competente director y colaboradores en cada nivel arqueológico.

Debe evitarse que, como en la región cantábrica o levantina, esta labor sea una suma de individualidades independientes y desarticuladas, en que el maravilloso ingenio de improvisación española trate de suplir la científica metodología de nuestro tiempo.

Todo lo cual tengo el honor de manifestarlo a V. E., devolviendo adjunto el expediente original remitido por esa Dirección General, a cuya documentación se añade el informe del ponente, Sr. Temboury Alvarez, por su excepcional importancia, con el ruego de su devolución, una vez conocido por esa Dirección General de Bellas Artes.

LA BASILICA PALEOCRISTIANA DE «ES FORNÁS DEN TORRELLÓ»
(MAHÓN)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 25 de abril de 1960 fué aprobado un dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente don Gabriel Alomar, correspondiente en Baleares, y relativo a la inclusión en el Tesoro del Patrimonio Artístico Nacional de la Basílica paleocristiana de «Es Fornás den Torrelló», en Mahón.

Dicho dictamen fué elevado a la Dirección General de Bellas Artes el 2 de mayo siguiente, y dice así:

En el lugar conocido por «Es Fornás den Torrelló», a unos cuatro kilómetros al SO. de Mahón y a unos cien metros del Talayot, llamado de «Torrellont Vell», a medio kilómetro de la carretera de Mahón a San Clemente, apareció hace unos años, al arar la tierra, un capitel de mármol que fué entregado por el propietario del terreno, D. Antonio Cardona y Olives, al Museo de Bellas Artes de Mahón. Con este indicio la señora Serra Belabre realizó una cata alrededor de unas piedras que emergían de la tierra, la cual dió por resultado el descubrimiento de un piso de mosaico. En vista del hallazgo, la señora Belabre inició trabajos sistemáticos de excavación, previa obtención del correspondiente permiso, en octubre de 1957. Estos trabajos dieron como resultado el descubrimiento de la Basílica cristiana primitiva objeto del presente expediente.

Se trata de una Basílica paleocristiana de una sola nave, de ábside rectangular y *diaconium*. Las dimensiones de la nave son unos 4,50 m. de anchura por 11,50 de longitud hasta el arco triunfal, mas la del ábside, unos 4,30 m.

En la parte NO. de la nave, adosado a la misma, existe un recinto al cual se abría la nave por una especie de pórtico de tres vanos. En este recinto se halla una sencilla pila bautismal y algunos enterramientos.

Del altar, que era de mármol, se han encontrado restos suficientes para intentar su reconstrucción.

Todo el piso de la Basílica, es decir, de la nave y del *Presbyterium*, se halla cubierto de mosaicos de gran interés, para cuya descripción detallada nos remitimos a la Memoria presentada por la señora Serra Belabre y a las fotografías que la ilustran.

La construcción inicial de la Basílica data probablemente del siglo IV (forma de la planta, fragmentos de cerámica, moneda encontrada del Emperador Constantino II). Los mosaicos datarían de la misma época.

Pero aparece evidente una reconstrucción, realizada unos siglos después, luego de una destrucción e incendio, del cual quedan claros indicios en el propio mosaico. Cabe atribuir la destrucción a los vándalos y suponer que la reconstrucción, en la cual todo el mosaico se recubrió con una capa de argamasa, es del siglo VI.

El mosaico ha sido recogido cuidadosamente, guardándose provisionalmente en el Museo de Mahón para evitar su destrucción, y se halla en condiciones de volverlo a colocar en su situación original.

De los muros, que eran de mampostería, no existen más que las partes bajas, las cuales deben ser consolidadas urgentemente.

Por todo lo expuesto, esta Real Academia considera que los restos son de interés excepcional y que procede, por tanto, la declaración de monumento histórico-artístico a favor de los mismos con carácter urgente. Hace constar además de una manera especial las circunstancias siguientes, que así lo aconsejan:

Primera. La escasez de monumentos arqueológicos, en toda España, de la época que va desde los últimos tiempos del Imperio romano hasta la invasión de los árabes.

En contraste con esta escasez, en las Islas Baleares se han ido descubriendo una serie de edificios basilicales que demuestran una sorprendente vitalidad de las comunidades cristianas primitivas de las Islas, hecho, por otra parte, demostrado históricamente por documentos de tanta importancia como la Epístola del obispo Severo, de Menorca. Conocemos así, en Menorca, la existencia de cuatro basílicas: *Son Bou*, *Es Fornás den Torrelló*, *Es Cap des Port*, y, menos segura, la de la *Isla del Rey*. Y en Mallorca, tres: *Mainou* (o Santa María), *Son Peretó* y *Porto Colom*.

Segunda. El estado precario de conservación de los restos, los cuales, de no tomarse medidas urgentes, pueden perderse totalmente en poco tiempo, incluso los mosaicos. Con unas pocas obras de consolidación y protección, en cambio, un monumento de tan notable interés arqueológico e histórico quedará definitivamente perpetuado.

LAS RUINAS DEL ANTIGUO TEMPLO DE SAN FRANCISCO,
DE LA CORUÑA

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 20 de junio de 1960 se dió cuenta de un dictamen de la Comisión Central de Monumentos, relativo a la instancia suscrita por el Padre provincial de los Franciscanos de Santiago de Compostela (La Coruña), solicitando la oportuna autorización para poder trasladar al solar de Santa Margarita, de aquella ciudad, las ruinas del antiguo templo de San Francisco, de La Coruña, monumento nacional.

Acompañaba además un informe del comisario de la 1.^a Zona del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, D. Manuel Chamoso Lamas, dirigido a V. E. con fecha 18 de mayo de 1960, uniéndose un informe suscrito por el arquitecto afecto a dicha Zona.

Dicho dictamen ratifica plenamente el anterior de la mencionada Comisión y aprobado por el Pleno de la Academia, en cumplimiento del cual se dirigió a Vuecencia, con fecha 9 de febrero de 1960, el siguiente escrito, que se copia a continuación:

«En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 8 de los corrientes, el Excmo. Sr. D. Fernando Alvarez de Sotomayor dió cuenta, por noticias recibidas del Delegado provincial de Bellas Artes en La Coruña, de un posible e inmediato peligro de destrucción para las históricas ruinas del convento de San Francisco, existente en aquella capital.

»Según parece, se pretende destruir las mencionadas ruinas y ceder el solar para la creación de una capilla de una Orden monástica. El hecho es verdaderamente inaudito e inaceptable. La Academia acordó, por absoluta unanimidad, dirigirse a V. E. para que, como así lo espera, intervenga rápidamente para evitar lo que es completamente atentatorio a los derechos y defensa de ellas en nuestro Patrimonio Artístico Nacional.

»Las ruinas del convento de San Francisco son monumento nacional desde el día 16 de marzo de 1939. Se trata de una fundación hecha hacia el año 1214 por el monje fray Benincasan de Todi. Destruído en parte a mediados del siglo XVI, se reconstruyó seguidamente. Más tarde, en 1651, volvió a ser destruido por la explosión de un polvorín. (Ha de tenerse en cuenta que dichas ruinas están situadas en el Parque de Artillería.)

»En el tomo 1.º del «Catálogo de monumentos españoles declarados histórico-artísticos» y publicado por el Instituto «Diego Velázquez», del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, se hacen constar sus características y referencias relativas al mencionado monumento.

»Por todo lo expuesto esta Real Academia acordó, como ya se dice, dirigirse con toda rapidez a V. E., por estimar que no debe en ningún caso admitirse la proyectada destrucción con el, al parecer, propósito de la menor cuantía a que se piensa destinar el solar. Cree, por tanto, esta Real Academia que, si V. E. así lo estima, se dirijan las órdenes oportunas al gobernador civil, alcalde de la ciudad y al Parque de Artillería.

»Todo lo cual, en cumplimiento del acuerdo, tengo el honor de comunicar a Vucencia.»

Al ratificarse una vez más la Academia en su criterio, considera que no debe en ningún modo efectuarse el traslado que se solicita, pero sí encarecer muy mucho a V. E. que se procure atender en debida forma la conservación y acceso libre a dichas ruinas, para lo cual deberá ser oportuno ponerse de acuerdo con el Ministerio del Ejército, ya que no es nuevo el caso de emplazamientos de monumentos histórico-artísticos en zona militar que se pueden visitar libremente y siguen protegidos en su emplazamiento por la Ley del Tesoro Artístico Nacional.

LA EX COLEGIATA DE IRIA FLAVIA, EN PADRON (LA CORUÑA)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 20 de junio de 1960 fué aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Excmo Sr. D. Francisco J. Sánchez Cantón, para la inclusión en el Tesoro Artístico Nacional, en calidad de monumento histórico-artístico, de la ex colegiata de Iria Flavia, en Padrón (La Coruña).

Motiva dicho acuerdo un documentado escrito del comisario de la 1.ª Zona del mencionado Patrimonio, D. Manuel Chamoso Lamas, acompañándose un plano del arquitecto Sr. Pons Sorolla:

«Históricamente guarda esta iglesia el recuerdo de la antiquísima sede, anterior al siglo VI, con obispos de nombre conocido mediada dicha centuria y en la siguiente; pero en especial basta subrayar, lo que a todos consta, de haber sido cabeza de la diócesis compostelana hasta el hallazgo de los restos apostólicos.

»El edificio es de tres naves, sobre pilares de sección cuadrangular, cubiertas por bóvedas de cañón. Nada visible resta de la construcción primitiva ni de las reconstrucciones del siglo XI y del XII. La portada, de arcos apuntados, aunque arcaizante, no será más antigua que el siglo XIV. Gótica y bella es la imagen de la Virgen titular; el resto es ya del siglo XVII y del siguiente. Capillas, sepulcros, retablos, incluso las torres, cuyos remates piramidales escalonados, de aire oriental, se inspiran en el de la torre del Tesoro de la Catedral santiaguesa.

»Rodea a la iglesia el cementerio de Adina, poético cual pocos, con olivos y abetos; en él se han encontrado sarcófagos nuevos, además de tal cantidad de fragmentos cerámicos romanos que comprueban la necesidad de exploraciones sistemáticas, tanto en su campo como en el interior de la iglesia, varias veces intentadas y abandonadas, y que la inclusión de iglesia y paraje circundante en el Patrimonio Artístico Nacional podría convertir en metódicas, con previsibles descubrimientos importantes para el conocimiento de la romanización y la cristianización.

»Santa María de Iria, que quedó aislada y aun alejada de Padrón, puede llegar en corto plazo a ser núcleo de poblado, y se estima necesario prevenir con medidas oportunas los riesgos que pudiera acarrear la edificación no vigilada en terreno, sin duda, arqueológicamente fértil.»

Por todo lo expuesto esta Real Academia juzga que es urgente la declaración de monumento histórico-artístico de Santa María de Iria, y de paraje pintoresco e histórico el cementerio circundante y los terrenos contiguos.

RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DE BELEN EN CARRION DE LOS CONDES (PALENCIA)

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 20 de junio de 1960 se aprobó el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente D. Fernando Unamuno, arquitecto y Académico correspondiente de nuestra Corporación en Palencia, para la declaración de monumento histórico-artístico a favor del retablo de Nuestra Señora de Belén en Carrión de los Condes, de aquella provincia:

«La iglesia renacentista, del siglo XVI, de una sola nave y disposición muy extraña, con la capilla absidal en eje desplazado hacia la izquierda y paralelo al de la nave única, acusa reformas y mutilaciones de una más antigua iglesia de tres naves. Junto a la iglesia estuvo emplazado un castillo-palacio condal. La situación del conjunto, a orillas del río Carrión y dominando la amplia vega, es realmente espléndida.

»El retablo, de arquitectura plateresca, se ordena en cuatro cuerpos, con un remate terminado en frontón, con altorrelieve representando al Padre Eterno. En el cuerpo superior los cuatro evangelistas, y San Juan Bautista en el centro. En los cuerpos centrales un nacimiento de Jesús y hornacina adelantada con una imagen románica muy interesante, del siglo XIII, de Nuestra Señora de Belén, que en el presente año ha de ser canónicamente coronada con gran solemnidad y esplendor. En el centro del retablo, ocho tablas pintadas que representan la huida a Egipto, Nacimiento de la Virgen (?), Asunción y Coronación de la Virgen, y debajo la Visitación, Presentación del Niño en el Templo, Circuncisión y Jesús entre los doctores.

»En los laterales, divididos en cinco cuerpos, imágenes de Padres de la Iglesia y otros santos, con asimetrías en las hornacinas y tamaño de las imágenes, que acusan algún desorden y poco cuidadas interpolaciones.

»En las tallas se ven influencias del estilo de Diego de Silos y Felipe Bigarni.

En las pinturas, de influencia flamenca, parece acusarse el estilo de Juan de Borgoña.

»El retablo, en conjunto, es bueno, de arquitectura serena y bien proporcionada, de buena escuela y con estucos y dorados de buena calidad.

»No ha sido estudiado, y por indicios recogidos parece que hay documentos que a él se refieren y que están esperando una atención inteligente y cariñosa. Es urgente que para la buena conservación de este interesante retablo se realicen obras de consolidación del conjunto y limpieza, saneamiento y restauración de algunas partes.»

LA «TORRE DEL CONDE», DE SAN SEBASTIAN DE LA GOMERA

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 27 de junio de 1960 fué aprobado un dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el arquitecto y Académico correspondiente en las Islas Canarias, D. Miguel Martín Fernández de la Torre, a favor de la inclusión en el Tesoro Artístico Nacional, con el carácter de monumento provincial, de la «Torre del Conde», en San Sebastián de la Gomera:

«Estudiada la literatura y la parte histórica sobre la «Torre del Conde», resulta en extremo sugestiva. El estudio de la obra arquitectónica es impresionante. Los años de vida de las piedras hacen que se las contemple con veneración. Consta la torre de un cuerpo de planta cuadrada de tres pisos. Otro cuerpo adosado a la primera planta, donde se ubica la escalera exterior de subida a la segunda planta y de un portón adosado a este cuerpo de escalera como cierre de la torre. El ingreso, por medio de un puente o foso.

»En el plano de Torriani existe una muralla exterior completando un recinto de forma rectangular, con unos añadidos de defensa en los vértices que forma y cierra la fortaleza, en cuyo centro se emplazaba la torre y sus anexos. En esta muralla no hay vestigio alguno.

»El estado de conservación de la «Torre del Conde» es vario. El núcleo torre, en su exterior, presenta un aspecto correcto; sus gruesos muros, sus cuatro trone-ras, las piedras labradas en las jambas de sus huecos, puertas y ventanas, están sin aparente alteración. Los dos cuerpos bajos, el de la escalera y el del portón, están destrozados. No existen peldaños ni elementos constructivos.

»El estado actual de la torre es el siguiente: como construcción ha sido so-metido a obras y adaptaciones que han modificado el sentido esencial de la cons-trucción. En la parte de defensas (partes altas) se ha construído un depósito de agua apoyado en sus gruesos muros (de forma rectangular).

»Las salidas de agua se han llevado a tubos de desagüe que se acusan en el exterior de la torre. En la parte interior, segundo piso, se han formado con mamparas tabiques de madera de distribución sencilla para instalar aparatos de radio de una emisora local. En la planta baja es donde más se acusan estos defectos. A la torre se han adosado elementos nuevos de construcción por dos de sus fachadas. Estos añadidos pertenecían en su iniciación a una factoría de pescado. Hoy pertenecen a unos pabellones militares donde se aloja la guarnición que protege a la población. La cocina y la habitación destinada a Cuerpo de vigilancia se adosan a la torre. Dos de las fachadas están libres y salen desde el patio interior de este cuartel.

»La planta baja de esta torre está destrozada y los principales elementos desaparecidos. El portón de entrada, cubierto, también ha desaparecido y sólo existen los arranques de dos arcos a los que se fijaban las puertas o portones de cierre exterior. La escalera para subir al primer piso es exterior y está en mal estado, además de haber sufrido la realización de obras inadecuadas, como techos de hormigón de cemento, etc.

»Cerca de la «Torre del Conde» existe un pozo que con palmeras forma un ambiente grato. Dicho pozo cuenta con una leyenda tradicional sobre la bondad de sus aguas.

»La ubicación de la torre respecto a la población tiene una situación privilegiada: está en el centro de la bahía (puerto de San Sebastián), en medio de un valle protegido por los vientos y en una zona de gran porvenir de la ciudad, hacia donde se tiene que realizar un próximo ensanche de la misma.

»Las Excmas. Corporaciones Cabildo Insular y Ayuntamiento están confeccionando el plano de urbanización. En las diversas soluciones la «Torre del Conde» no sólo es respetada, sino que es eje o centro de composición, bien situándola en el centro de un cuidado parque o como eje de una amplia vía con una zona verde central, o también como eje radial de varias calles. En resumen: es tanto como decir que las Corporaciones están interesadísimas en prestigiar la llamada «Torre del Conde», conscientes de su valor real, de su atractivo innegable y de su valor histórico. Las mismas Corporaciones han interesado de la autoridad militar el hacer desaparecer los bloques o pabellones de tropa, construcciones adosadas a la base de la torre, cediéndoles solares más adecuados para construir nuevos cuarteles, y además contribuyendo económicamente. La autoridad militar parece estar dispuesta a facilitar esta operación.

»Esta Real Academia entiende también que a la «Torre del Conde» le benefi-

ciaría extraordinariamente se le dejase en medio de una plaza, pequeño jardín o parque, donde luciría toda su prestancia con su histórica y atrayente silueta, sobre todo si se reconstruyen los elementos dañados, valorándolo dentro del plan de urbanización que recientemente ha sido estudiado para la ciudad por el arquitecto Sr. Machado Méndez, y que se une a la restante documentación recibida para la incoación del expediente.»

«Esta Real Academia propone a tal fin, y en relación con el futuro plan de urbanismo, se le deje aislada dentro de un amplio parque que la separe de las futuras construcciones de sus contornos, campeando en altura sobre las referidas construcciones. Al establecer tales premisas la Academia no estima conveniente la forma dada al futuro emplazamiento de la «Torre del Conde» en el plano general, por considerar insuficiente en extensión la pequeña plaza donde se centra la torre y que la Academia estima debe ser ampliada con unos 150 metros por cada lado aproximadamente, semejante al espacio limitado, dentro del plano de referencia, por las letras A, B, C y D. Aconseja también que todos los edificios que se construyan en el contorno de la plaza no lleguen a tener la altura del monumento que ahora se trata de valorar, quedando siempre por bajo de la «Torre del Conde». Por último, esta Real Academia estima conveniente conocer la definitiva disposición de la plaza, dentro del plan de urbanismo que acuerde dar a esta parte de la ciudad el Ayuntamiento de La Gomera, recabando la aprobación correspondiente del Ministerio de Educación Nacional, dentro de las normas señaladas, antes de llevar adelante el plan acordado.»

UNA PUERTA DEL CONVENTO DE PADRES CAPUCHINOS DE CORDOBA

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 27 de junio de 1960 fué aprobado un dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponentes los Excmos. Sres. D. Luis Moya y D. Luis Menéndez Pidal, referente a la siguiente petición, formulada por la Comisión Provincial de Monumentos:

«En la sesión celebrada por esta Comisión de Monumentos el día 11 de los corrientes se vió el expediente sobre obras en la plaza de Capuchinos, que está comprendida dentro de la zona artística de esta capital.

»Pretende una hermandad rasgar la puerta que tiene una reja para sacar un «paso» de Semana Santa de gran tamaño. El proyecto de obra es una puerta neoclásica, que por su mayor altura rompe el alero del tejado. En el seno de esta Comisión se produjeron distintos criterios: unos, que la puerta rompe el lienzo de pared, que es la que da visibilidad a la plaza; otros, que no tiene belleza arquitectónica el lienzo de fachada, y que embellece la plaza la proyectada puerta, siempre que ésta sea de cantería. Otros proponen que no se debe alterar nada la típica plaza y dejarla como está, pues la puerta, por su gran tamaño, no debe hacerse.

»Por unanimidad se acordó remitir el expediente a V. E. con el ruego de que se informe lo que se debe hacer, dada la diversidad de criterios que se han producido en esta Comisión.»

La Comisión Central de Monumentos formuló, según se desea, el siguiente dictamen, que ha hecho suyo ahora el Pleno de la Corporación, y que considera que la mencionada propuesta de ampliación y decoración de la puerta del convento de los Padres Capuchinos, recayente a la plaza de Capuchinos, la cual está incluida en la zona artística de Córdoba, debe atenderse a las tres consideraciones siguientes:

«1.^a La ampliación del hueco, en las medidas que indican los planos remitidos, no parece alterar la armonía, tan conocida y divulgada, de las proporciones de esta plaza. En efecto, la alteración propuesta no llega hasta la altura del alero, por lo cual, y teniendo en cuenta la situación de la puerta en un ángulo entrante, será poco visible el cambio que produzca esta ampliación.

»2.^a Por el contrario, toda la decoración propuesta tiende a destruir dicha armonía, pues rompe innecesariamente la línea del alero, introduce elementos arquitectónicos ajenos a los que forman el conjunto de la plaza, y cambia la escala de la misma.

»3.^a En consecuencia, esta Real Academia estima que puede autorizarse la ampliación del hueco y la correspondiente obra de carpintería que se proyecta; pero de ninguna manera debe hacerse nada de la obra de cantería proyectada ni ninguna otra decoración, debiendo limitarse la obra a la apertura del hueco, así como a la colocación de la carpintería correspondiente, dejando las jambas y dintel encalados y sin moldura, como están en la puerta actual; el alero no debe ser alterado.»

LA CASA PALACIO DE VERI, EN PALMA DE MALLORCA

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 24 de octubre de 1960 fué aprobado un dictamen emitido conjuntamente por los miembros numerarios de la misma Excmos. Sres. D. Secundino Zuazo y D. Diego Angulo, de la Comisión Central de Monumentos, relativo a la Casa Palacio de Verí (Palma de Mallorca).

«La Casa Palacio de Verí fué declarada monumento nacional el 15 de febrero de 1951, gracias a lo cual se evitó su derribo como consecuencia de las reformas urbanas entonces en curso. Una vez conjurado el peligro y respetada—como era lógico—la disposición oficial antedicha, los propietarios del edificio se dirigieron, con la natural de la sorpresa de la Academia, casi diez años después de que se anulara aquella disposición, con intención, naturalmente, de proceder a su derribo, solicitándose entonces el asesoramiento de nuestro Correspondiente en Palma, el arquitecto D. Gabriel Alomar, quien comunicó, con fecha 22 de diciembre de 1959, las siguientes consideraciones, que copiadas a la letra dicen así:

«¿Qué es lo que merece conservarse del edificio tal como se encuentra actualmente? Fué una lástima que el palacio no se hubiera conservado en su integridad, incluso en su atuendo interior, que era de gran categoría. Lo que ahora queda por salvar, que no es mucho en cuanto a volumen, consiste en el zaguán completo, la fachada a la calle Verí (que puede ser reformada si se hace correctamente), la fachada posterior, con su logia que mira a la nueva calle de Tous y Maroto, y los salones de la planta principal que circundan el patio.

»*Patio-zaguán.*—Reconstruído en el siglo XVI sobre una estructura anterior, probablemente del siglo XIV, de la cual se conservan algunos elementos, tales como el artesonado mudéjar. Constituye uno de los monumentos más característicos de nuestra ciudad antigua, de gran carácter, constantemente visitado por los turistas.

Son numerosos los libros extranjeros que se ocupan del mismo, empezando por los de Arthur Byne, que publica «fotos» y planos.

»*Loggia posterior*.—La parte baja, con arcos y bóvedas, data del siglo XVI, y la alta, con columnas jónicas, de principios del siglo pasado (época de la decoración interior). A pesar de la irregular impostación de sus elementos, es sumamente interesante.

»*Salones*.—Algunos de los salones que miran al patio, y la loggia posterior, tienen unas bellas pinturas pseudo-pompeyanas que han sido muy reproducidas y son dignas de ser conservadas. (Esta parte de la casa se halla actualmente ocupada por el Colegio Oficial de Médicos.)

»Como consecuencia de la reforma urbana antes aludida—continúa el señor Alomar—, la fachada de la loggia ha quedado paralela a la calle *por haberse desviado el eje de la misma precisamente con esta intención*, y queda separada de la alineación unos dos metros. Construyendo el correspondiente muro de contención y plantando estos dos metros de jardinería, la loggia cobrará un gran valor.

»Los que suscriben, estando plenamente de acuerdo con las consideraciones anteriores, estiman que no se debe anular la declaración de monumento histórico y artístico, si bien sólo debe considerarse como tal la parte central más arriba descrita, que en fachada mide diecisiete metros. Ahora bien: para edificar el resto del solar será necesario presentar previamente a la Academia, y lograr su aprobación, el plano muy preciso de sus fachadas, con indicación de los materiales con que han de ser construídas, como igualmente el tamaño, procurándose que tanto en su composición como en los materiales armonicen con la parte central primitiva.»

La Academia ha aprobado este dictamen de la Comisión Central de Monumentos, y tanto ésta como aquélla consideran que debe respetarse la condición de monumento nacional, y no ha lugar, por tanto, al pleno derribo del edificio, sino atenderse a las indicaciones que ahora se manifiestan.

UN CONJUNTO MONUMENTAL EN ORENSE

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 12 de diciembre de 1960 fué aprobado el dictamen de la Comisión Central de Monumentos, siendo ponente el Excmo. Sr. D. Luis Menéndez Pidal, proponiendo que sea declarado monumento nacional histórico-artístico el conjunto que en la ciudad de Orense forman el Puente Viejo o Romano y la Capilla Santuario de Nuestra Señora de los Remedios, que a continuación se manifiesta:

«El documentado estudio del Puente Viejo de Orense hecho por D. Manuel Chamoso Lamas, Correspondiente de nuestra Corporación, destaca el excepcional interés que tiene, además de su indudable origen romano, todavía de manifiesto hoy día en las pilas del basamento, con su característico despiece y resalto de paramentos en los sillares; muestra también el arranque de un arco romano en uno de los costados de la mitad norte del puente, con algunos arcos originarios más hacia la orilla opuesta del río Miño, donde asienta la ciudad.

»El Puente Viejo o Romano de Orense tiene gigantescas proporciones, pues su arco ojival, situado al medio del puente, salva un vano de 43,70 metros, con una altura que se acerca a los 38 metros, ofreciendo un hermoso conjunto el magnífico ejemplar considerado, que destaca por sus grandiosas proporciones entre los demás puentes medievales españoles de su tiempo.

»Excepcional por todos conceptos es el puente de Orense, que ha sido motivo heráldico principal en las armas de la ciudad y ofrece una de las más bellas perspectivas dentro del conjunto del poblado al que da acceso, siendo de indudable interés conseguir la deseada protección oficial para evitar se pierdan sus hermosas líneas dentro de la gran masa que ofrece el puente.

»Complemento de aquél en su milenaria historia es el santuario de Nuestra Señora de los Remedios, situado en las inmediaciones del puente, fundado en 1522 por D. Francisco Méndez Montoto, bajo la advocación de la Virgen del Puente,

para proteger a caminantes y viajeros, en aquellos inciertos tiempos, contra malhechores y bandidos, retirándose más tarde el fundador al santuario, como verdadero eremita, hasta su muerte. Don Alvaro Méndez el Viejo, heredero de don Francisco Méndez, restaura y amplía la capilla del santuario y coloca en ella una imagen de piedra de la Virgen de los Remedios, que desde entonces allí recibe culto. En el interior de la capilla y en su lucillo consérvase el sepulcro del caballero Méndez Montoto, sobre el cual hállase su estatua orante ejecutada en mármol, muestra valiosa de la escultura funeraria en Galicia.

»Estando tan íntimamente vinculada la Capilla Santuario de la Virgen de los Remedios al famoso Puente Viejo o Romano de Orense, parece que ambas partes deben formar un solo conjunto histórico, artístico y monumental, para ser propuesto al Estado se declare de interés nacional, evitándose así puedan prosperar determinadas iniciativas que alteren o dañen el conjunto que ahora consideramos.»

DOS RELICARIOS Y UNA TUMBA DE LA IGLESIA MAYOR DE LA ABADIA DE POBLET

En la sesión celebrada por esta Real Academia el día 19 de diciembre de 1960 fué aprobado el siguiente dictamen de la Comisión Central de Monumentos, presentado en la sesión anterior del 28 de noviembre:

«La Comisión Central de Monumentos, en su Junta de 24 de octubre último, acordó designar al Sr. Navascués como ponente del proyecto de dictamen que procediera someter a su consideración como consecuencia del informe emitido por el arquitecto D. Francisco Monravá Soler, Correspondiente de la Real Academia en Tarragona, acerca de la instancia del Illmo. y Rvdmo. Abad del Real Monasterio de Santa María de Poblet, en la que solicita autorización para desmontar dos relicarios existentes en la iglesia mayor de aquella Real Abadía, y asimismo la tumba de D. Enrique, duque de Segorbe e hijo de Fernando I de Aragón y de Leonor de Alburquerque.

»Del estudio del informe del Sr. Monravá, del examen de la documentación y gráficos que le sirven de antecedentes y de las realidades históricas y artísticas del Real Monasterio de Poblet, monumento nacional declarado en 13 de julio de 1921, resulta:

»1.º Que la autorización solicitada es para desmontar y retirar de su emplazamiento los dos relicarios monumentales que flanquean y guarnecen el retablo mayor de la iglesia del monasterio, obra aquél del escultor Damián Forment, y el sepulcro de D. Enrique y de sus esposas D.^a Catalina y D.^a Beatriz, emplazado en la nave mayor del templo, al lado de la epístola, adosado al segundo pilar del crucero, a contar desde la cabecera.

»2.º Que los relicarios que se pretende desmontar y retirar del lugar en que actualmente se encuentran, y para el que se construyeron, se labraron por iniciativa y a expensas de D. Pedro Antonio de Aragón, duque de Segorbe y de Cardona,

virrey de Nápoles, gran protector del monasterio, que se vió enriquecido por él en diversos aspectos y particularmente en el artístico, entre cuyas obras se encuentran precisamente las que nos ocupan. Los relicarios fueron encargados por don Pedro Antonio a los hermanos Grau, de Manresa, en 1670. Se proyectaron como dos inmensos retablos y se ejecutaron en alabastro, adaptándose su traza a nuestro plateresco renacentista, tan distante ya de los gustos barrocos del último tercio del siglo XVII, al que corresponde la obra. Ello delata el propósito de armonizar los relicarios con el retablo, al que se adicionaron tan armónicamente que parecen concebidos como complemento del mismo, como si fueran las hojas de un tríptico que se hubieran de batir sobre aquél para cerrarlo. Esta armonía en el conjunto monumental de retablo y relicarios acentúase por la ornamentación de follajes y estatuaria labrados con gusto y sensibilidad, con pleno conocimiento de la responsabilidad que exigía la adición de la obra nueva a la del gran maestro Forment, y ateniéndose los artistas al estilo antiguo en cuanto les fué posible, aunque sin rebajarse a imitaciones ni copias. Su ejecución, en resumen, no resulta de muy inferior factura a la del retablo central, aceptando por lo menos la comedida estimación que el Sr. Monravá hace del mérito artístico de los relicarios.

»3.º Que los nuevos retablos relicarios encargados por D. Pedro Antonio se destinaban a la exposición de las reliquias que ya poseía el monasterio y de las demás que él le había regalado. Pero que, considerando que no tenían capacidad para contener todas las reliquias, se depositaron éstas en otras capillas de la iglesia y se pusieron en su lugar, en los relicarios recién construídos, las imágenes que para este fin donó el propio D. Pedro Antonio y que conservaba en su capilla particular.

»4.º Que el actual estado de conservación de los relicarios es muy malo, pero que del informe del arquitecto Sr. Monravá no se deduce que sea tan grave como el de ruina, ni tan desastroso como para considerarlos como de imposible consolidación y restauración. Antes al contrario, y lo evidencian las fotografías remitidas, el Sr. Monravá manifiesta expresamente que, «sobre todo, se trata de restos escultóricos de un monumento nacional que estamos obligados a tratar con el máximo respeto y que en lo posible hemos de conservar», y añade que «una restauración que hermoudara la conservación del monumento con la belleza del lugar entra en lo posible»; y

»5.º Que por el contrario, y desdichadamente, el sepulcro de D. Enrique y de sus esposas, obra escultórica contemporánea de los relicarios, ha de estimarse como definitivamente perdido, porque de él quedan apenas el basamento y las descrip-

ciones llegadas hasta nosotros, sin que los restos que permanecen *in situ* sirvan para fundamentar una reconstrucción.

»Por todo ello, esta Real Academia estima que los relicarios que flanquean el retablo de Forment en la iglesia mayor del Real Monasterio de Santa María de Poblet, están relacionados estrecha, directa y notablemente con la obra del gran escultor de los Estados de Aragón, joya de aquel templo monacal, a cuyo realce contribuyen eficazmente; que son testimonio de la historia del monasterio y de su iglesia mayor; que son recuerdo monumental, y el único que queda ya, de la figura insigne de D. Pedro Antonio de Aragón, gran protector, además, y bienhechor de la Comunidad antigua; y que, en consecuencia, no debe ser autorizado su apeo y retirada del emplazamiento en el que fueron erigidos. Pero, en cambio, sí cree esta Real Academia que es ésta ocasión oportuna para aconsejar que, por razón de la dignidad de la parte del templo en la que están situados los relicarios, por su interés artístico e histórico y por su relación directa con el retablo de Forment, debe proyectarse sin demora y ejecutarse con esmero su restauración, procurando al mismo tiempo reunir el número suficiente de imágenes de bulto y adecuadas que ocupen las hornacinas vacías. Y que, por cuanto concierne al sepulcro de don Enrique, no hay inconveniente en acceder a lo solicitado por el ilustrísimo y reverendísimo señor Abad, si bien con la condición de que antes de mover una pieza de su lugar han de numerarse convenientemente todas y han de obtenerse los planos correspondientes al estado actual del monumento funerario a escala no inferior a 1 × 100, compuestos de plantas, alzados y secciones que los definan, con el despiezo y numeración iguales a los del natural, debiendo conservarse todo en el museo del monasterio. La autorización susodicha debe alcanzar también a la colocación de una lápida conmemorativa del sepulcro en el lugar preciso de su emplazamiento. La lápida puede contener la copia del epitafio antiguo, pero en ella debe constar además el hecho y la fecha de la renovación del monumento.»

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

Recepción solemne del Excelentísimo Sr. D. José Planes Peñalver.

Se celebró este acto en nuestra Corporación el 6 de noviembre para dar posesión de Académico numerario a este Escultor, electo el 9 de noviembre del año anterior, el cual cubría la vacante del Excmo. Sr. D. José Clará.

Dicha sesión fué presidida por el Señor Director de la Academia, D. Modesto López Otero, al cual acompañaban en la presidencia los señores Sánchez Cantón, Censor de nuestra Corporación y Director de la Academia de la Historia; el Tesorero, D. José Yárnoz; el Bibliotecario, D. José Subirá, y el Secretario, D. José Francés.

Numeroso público llenaba ampliamente la sala, y figuraba además en el estrado una representación corporativa de la Casa de Murcia en Madrid, el Presidente de la Diputación Provincial de aquella capital y académicos correspondientes de nuestra Corporación y numerarios de otras Academias.

En lugar preferente del estrado se exponía la escultura en bronce *Desnudo*, donada al Museo por el recipiendario.

Abierta la sesión por el Sr. Director, éste ordenó a los señores Marqués de Moret y Adsuara acompañasen al estrado al nuevo Académico. A continuación el Sr. Planes leyó una evocación justa y sinceramente elogiosa de la personalidad y de la obra de José Clará. Tras esto, el Sr. Francés leyó su dis-

curso de contestación en nombre de la Academia. Agradece que fuera él quien hubiese dado la bienvenida, primero, a José Clará hace treinta y cinco años, y luego, sucesivamente, a los señores Don José Capuz, D. Victorio Macho, don Juan Adsuara y D. Jacinto Higuera.

A continuación señala el espíritu ecléctico imperante en las Reales Academias, tan claramente definido en contra de ajenas interpretaciones respecto de sus funciones fundamentales, ya que las Academias van desconcertando a sus detractores espontáneos o forzosos y puede comprobarse en ellas el deseo de un dinamismo fecundo, el ansia de una coetaneidad eficaz.

El pasado tiene en las Academias encendida perennemente una lámpara votiva; mas no por ello le está negado el contacto directo con lo actual, el interés curioso por los nuevos criterios estéticos, la simpatía activa hacia las tendencias modernas, pues las Academias están obligadas, por los fundamentos iniciales de su constitución funcional, a no obrar irreflexiblemente en la aceptación de los fenómenos adventicios, en pugna, a veces, con las inconoclastias turbulentas y las falsificaciones gregarias de los incapaces.

Seguidamente hace historia de la brillante carrera del Sr. Planes, que desde muy temprana juventud hasta ahora en su plena madurez ha sabido ser consecuente consigo mismo y sin desaliento dentro de una evolución a tenor con su

época; y después de enumerar sus méritos, tanto personales como oficialmente reconocidos, y de aludir con detalles a su labor de imaginero religioso, dentro de la más noble tradición levantina, acentúa el carácter original y personalísimo de sus desnudos femeninos, del que es muestra elocuente la obra que ha donado al Museo de la Academia, y termina diciendo que el Sr. Planes es recibido como se merece cuando viene a compartir sus tareas y nuestra fe en lo eterno y vario de las Bellas Artes.

El Sr. Director ruega al nuevo Académico que se acerque a la mesa presidencial para serle impuesta la Medalla número 28, honroso emblema de nuestra Corporación; y luego de tomar el Señor Planes breve asiento entre sus compañeros, se levanta la sesión.

La conmemoración velazqueña en nuestra Academia.

El día 8 de diciembre, a las siete de la tarde, nuestra Corporación celebró una sesión pública y solemne para conmemorar el tercer centenario de la defunción de Velázquez, con una asistencia verdaderamente excepcional. Estuvieron presentes los Académicos Señores López Otero, Francés, Benedicto, Gómez Moreno, Labrada, Cort, Marqués de Lozoya, Hermoso, Moisés, Adsuara, Zuazo, Lafuente Ferrari, Subirá, Moya, Bravo, Camón Aznar, Gómez García, Pérez Comendador, Angulo, Navascués, Ruiz Casaux y Gutiérrez Soto.

En el estrado se ostentaban ricos tapices del Patrimonio Artístico, y junto a la Mesa presidencial aparecía, coronado de laureles e iluminado especialmente, el autorretrato de Velázquez, perteneciente al Museo de Bellas Artes de

Valencia y cedido para este acto por la Comisión organizadora de la Exposición «Velázquez y lo velazqueño», que había de inaugurarse al día siguiente.

Presidió el acto el Excmo. y Reverendísimo Sr. D. Leopoldo Eijo Garay, Obispo de Madrid y Patriarca de las Indias y Presidente del Instituto de España, entidad que en unión de nuestra Real Academia había organizado el homenaje. Le acompañaban en la presidencia el Sr. Director de nuestra Corporación, D. Modesto López Otero; los Presidentes de las Academias de la Historia, Ciencias Morales y Políticas y Farmacia, D. Francisco Javier Sánchez Cantón, D. José Gascón y Marín y Don Ricardo Montequi, y los Secretarios perpetuos del Instituto de España y de nuestra Academia, D. Luis Martínez Kleiser y D. José Francés.

En el estrado, junto a los Académicos de nuestra Corporación antes mencionados, había varios de otras Corporaciones, entre ellos los señores García Sanchiz, Zunzunegui, Gerardo de Diego, Válgoma, Matilla, Albasanz, Lora Tamayo, García Bellido, Comenge, Valdelomar, Bofarull, Hernández Pacheco, Castejón, Pérez Bustamante, Julio Palacios, García Dorado y Estébanez. A la derecha de la presidencia, en sitios preferentes, estaba la representación de miembros del Instituto de España, señores Ceballos, Guillén, Ruiz del Castillo, Cossío, Ubierna y Zúñiga. Las dos primeras filas de los asientos laterales del estrado eran ocupadas por las personalidades francesas Sres. Henry Terrasse, Director de la Casa de Velázquez; los señores D. Luis Reau y D. Mariano Andreu, miembros del Instituto de Francia y representantes oficiales para el acto; miembros numerarios de aquél; los señores D. Reynaldo Dos Santos, miem-

bro de honor de nuestra Corporación y Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes de Lisboa; Sr. Alcalde de Madrid, Conde de Mayalde; el Arzobispo de Sión, Rvdo. Sr. Muñoz Hierro, y el Embajador de España y miembro correspondiente de nuestra Corporación, Sr. Marqués de Prat. Otras representaciones. Asistían igualmente los Embajadores de Francia, Alemania, Países Bajos y varios miembros más del Cuerpo Diplomático acreditado en España; los Directores de los Institutos Francés, Británico e Italiano. Asimismo se hallaba presente el Pleno del profesorado de la Casa de Velázquez, en su mayoría profesores de la Sorbona y miembros algunos de ellos de otras entidades culturales francesas, y además la total promoción de pensionados actuales en la mencionada Institución. La concurrencia desbordaba de nuestra Sala de actos y llenaba casi por completo las galerías adyacentes.

Abierta la sesión por el Sr. Presidente, concede la palabra al Director de nuestra Corporación, quien destacó la relevante importancia de la sesión, excusando la asistencia del Excmo. Señor Ministro de Educación Nacional por impedírsele ineludibles deberes de su cargo en dicho día. Agradeció el patrocinio del Instituto de España, así como también la asistencia de cuantas personalidades habían honrado nuestra iniciativa. Tuvo palabras de condolencia por el estado de salud del Director General de Bellas Artes y miembro de nuestra Corporación, D. Antonio Gallego Burín, que con tanto entusiasmo y afortunado tesón había sabido dar una extraordinaria y legítima resonancia al Centenario de Velázquez en España, y al cual se debía preferentemente, en primer lugar, la magnífica Exposición

«Velázquez y lo velazqueño», que un día después habría de inaugurarse en el Casón del Retiro.

Por último, anunció que terminada la sesión se inaugurará la nueva Sala de Dibujos del Museo de nuestra Corporación, en la cual figuraban más de 300 ejemplares valiosísimos, seleccionados de entre la colección de cerca de 3.000 existentes y en la que figuran obras de los grandes maestros clásicos y modernos.

El breve discurso del Sr. Director fué acogido con unánime salva de aplausos.

Seguidamente el Sr. Presidente del Instituto de España concedió sucesivamente la palabra a los tres Excmos. Señores D. Enrique Lafuente Ferrari, Don José Camón Aznar y D. Diego Angulo, designados por el Instituto de España, y a propuesta de nuestra Corporación, para desarrollar en tres admirables discursos los temas «Mundo y estilo en Velázquez», «El retrato en Velázquez» y «Velázquez y la Mitología».

Las tres disertaciones, plenas de contenido, de ambientación y crítica, con originales puntos de vista, de personalidad indudable, fueron acogidas con largos aplausos.

La nueva sala de dibujos de la Academia.

El Sr. Director, en la sesión del día 12 de diciembre, ha pedido que conste en acta la gratitud de la Academia al Excelentísimo Sr. D. Fernando Labrada por la perfecta instalación que ha hecho de esta Sala con la valiosa y no menos agradecida intervención del Excelentísimo Sr. D. Manuel Gómez Moreno.

Asimismo destacó el trabajo personal del Sr. Labrada no sólo en la colocación de los dibujos, sino incluso en la importantísima restauración de algunos de ellos y la preocupación de añadirles el relieve de su presentación más oportuna.

Y se acuerda que en el acta conste la gratitud corporativa a ambos señores Académicos.

Fallecimiento de Académicos correspondientes.

En la sesión inaugural del nuevo curso académico, celebrada el 3 de octubre, el Sr. Director dió cuenta de haber fallecido durante el verano varios Académicos correspondientes: en Cáceres, el Presidente del Patronato del Museo de Bellas Artes y Arqueológico, Don Emilio Herreros y Esteban; en San Sebastián, el destacado músico D. Santiago Bengoechea y Arteaga, y en Madrid, el compositor y director D. Jesús de Arámbarri.

El Sr. Sopeña hizo a continuación el elogio de este último artista y recordó que había dirigido un concierto con motivo de los actos celebrados en Madrid cuando nuestra Corporación entregó la Medalla de Honor al Ayuntamiento de Bilbao.

En la siguiente sesión se dió cuenta de haber fallecido el 28 de septiembre en Barcelona otra ilustre personalidad: Don Pedro Mayoral y Farracia, que presidía en aquella ciudad la Comisión Provincial de Monumentos. El Secretario, Sr. Francés, hizo el elogio del finado, que había alcanzado los noventa años de edad, y añadió que al frente de aquella Comisión Provincial él había dado constante ejemplo de actividad y

de útiles resoluciones, cosa digna de evocarse, pues no siempre se procedía con igual eficacia y tesón.

Y en la sesión del 19 de diciembre se dió cuenta de la defunción de otros dos miembros correspondientes de nuestra Corporación: en Sevilla, el Arquitecto D. Juan Talavera Heredia, y en Oslo, D. Magnus Grönvold, cuyo relieve por sus actividades hispanistas en el extranjero merece que le dediquemos una cariñosa biografía.

- El hispanista Grönvold.

Al dar cuenta nuestro Director de la súbita e inesperada pérdida de este gran amante de España, manifestó que se trataba de una personalidad cuyo entusiasmo le había conducido durante su vida a publicar valiosísimos trabajos sobre la cultura y el arte españoles. En atención a su mérito nuestra Corporación le nombró Académico correspondiente en 25 de noviembre de 1957.

A continuación el Sr. Subirá, como director de la revista *Academia*, recordó su relación epistolar con el finado. Este había dedicado un estudio biográfico al pintor noruego Hugo Birger. Por su gran extensión, ese artículo no se podía publicar en un solo número de la Revista. Había aparecido la primera parte del mismo en el número correspondiente al segundo semestre del año anterior y el número correspondiente al primer semestre del año actual insertó la conclusión. Muy pocos días antes de esta sesión académica el Señor Grönvold había felicitado al Sr. Subirá las próximas Pascuas, adjuntando el facsímil de una composición autógrafa e inédita de su compatriota Edward Grieg, con letra del vate noruego Didrik

Grönvold, padre de este Académico correspondiente; y la respuesta del Señor Subirá, juntamente con el envío de un ejemplar de *Academia* del número donde se había insertado la conclusión de aquel estudio, se cruzaron con la inesperada noticia de tan dolorosa pérdida.

Parece oportuno resumir el cuadro de actividades hispanófilas realizadas por aquel historiador noruego nacido en Bergen el 10 de abril de 1887, así como las distinciones que con tal motivo se granjeó durante su fecunda existencia. Hizo la primera traducción noruega de *Don Quijote de la Mancha* (dos volúmenes, 1916-1918), traducciones de novelas escritas por Palacio Valdés, Baroja y otros; y de obras teatrales escritas por Echegaray, Benavente y López Pinillos, así como de *La ruta de Don Quijote*, de Azorín. Organizó exposiciones de los hermanos Ramón y Valentín Zubiaurre, de Gonzalo Bilbao y de José Gutiérrez Solana; publicó numerosísimos artículos sobre literatura y arte español, un Diccionario Español-Noruego y Noruego Español y un *Manual de Conversación Española*. Desde 1930 presidió el Centro Hispano-Noruego. Era correspondiente de nuestra Corporación, de la Real Academia Española y de la Hispanic Society of America.

Pocas semanas antes de su fallecimiento el Sr. Grönvold había remitido al Sr. Subirá otro artículo sumamente interesante, acompañado de varias fotografías para su ilustración. Lleva por título «El pintor Albert Edelfelt y su viaje por España». La revista *Academia* tendrá gran honor en publicarlo próximamente.

Defunción del Académico Sr. Torres Balbás.

En la sesión de 21 de noviembre el Señor Director dió cuenta del fallecimiento del Excmo Sr. D. Leopoldo Torres Balbás, víctima de un accidente por haberle atropellado una motocicleta, y evocó la personalidad del finado. Arquitecto eminente e insigne historiador de arte, pertenecía a la Real Academia de la Historia y estaba considerado como una de las máximas autoridades, tanto en lo personal de su profesión como en cuanto a los trabajos de investigación, y entre sus numerosos frutos se había destacado una *Historia de la Arquitectura*. Había realizado una labor magnífica durante algunos años como Arquitecto Conservador de la Alhambra y era Catedrático de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

Se acordó que constase en acta el sentimiento producido por la pérdida de tan insigne personalidad.

Premios fundacionales de la Academia.

1. *Premios «Molina-Higueras»*.—En la sesión de 13 de junio, a propuesta de la Escuela Central de Bellas Artes, se concede el premio anual de 1.500 pesetas a D. José Azpeitia Ureña, de la clase de Modelado y Composición, 2.º curso, y cuatro premios de 250 pesetas cada uno a los alumnos del curso 1959-60 que a continuación se expresan: Don Isidoro López Muria, Dibujo del Antiguo y Ropajes; D. Benito García Alvarez, Preparatorio de Modelado; Don Francisco Ruiz Tovar, Preparatorio de Colorido, y a D. Eugenio Entrada Díaz, Dibujo del Natural, 1.º curso.

2. *Premio «Madrigal»*.—En la sesión de 13 de junio, a propuesta de la Escuela Central de Bellas Artes, se conceden los premios de Pintura y Escultura del curso 1959-60, de 500 pesetas cada uno, a los siguientes señores: Don Antonio Balndony Comas, Colorido y Composición, 1.º, y a D. Manuel García Vázquez, Modelado del Natural y Composición, 2.º

3. *Premios y becas «Carmen del Río»*.—En la sesión de 20 de junio, a propuesta de las respectivas Secciones, se acuerda conceder las siguientes becas y premios a los alumnos que se citan: *Sección de Pintura*: Beca de Colorido y Composición, 4.º curso, de 7.000 pesetas, a D. Luis Antonio Pérez; beca de Colorido, de 5.000 pesetas, a D. José Méndez Ruiz. *Sección de Arquitectura*: Beca de 10.000 pesetas, a D. Rafael Manzano Martos; Premio de 2.000 pesetas, a las Srtas. D.ª Emilia Bisquet Santiago y D.ª María del Carmen González Lobo, conjuntamente. *Sección de Música*: Beca de 6.000 pesetas, a don Crescencio Díaz Felipe; Beca de 6.000 pesetas, a D. Bernardino Gil Martínez.

La Exposición

«Velázquez y lo velazqueño».

Entre los actos con que se celebró el tercer centenario de la defunción del pintor D. Diego de Velázquez resaltó el de la inauguración de esta Exposición, que ha recogido pinturas de aquel artista, sus maestros, sus compañeros y sus discípulos y que fué organizada por la Dirección General de Bellas Artes, hallando acogida en el Casón del Buen Retiro, conocido más generalmente con el nombre de Museo de Reproducciones

Artísticas. Albergó unas ciento ochenta obras, procedentes de varios países, y entre ellas ocupaba lugar preeminente *La Venus del espejo*, que remitió con dicho fin la Galería Nacional de Londres y se había asegurado en millón y medio de libras esterlinas.

La solemnisima inauguración se efectuó el 10 de diciembre por Su Excelencia el Jefe del Estado, y a continuación el Ministro de Educación, Excmo. Señor D. Jesús Rubio, pronunció un discurso donde se hizo resaltar el alto valor que para la educación popular de España tenía este centenario.

Renovadas salas de Velázquez y El Greco en el Museo del Prado.

Otro de los actos relacionados con la celebración del tercer centenario velazqueño fué la inauguración de las salas renovadas de Velázquez y El Greco, lo cual se efectuó el día 8 de diciembre, a las doce y media de la mañana, por el Ministro de Educación Nacional, Excelentísimo Sr. D. Jesús Rubio, a quien acompañaban el Subsecretario del Departamento, Sr. Maldonado; el Director del Museo, Presidente de la Real Academia de la Historia y Censor de la de Bellas Artes de San Fernando, Señor Sánchez Cantón, y el Director de esta última Corporación, Sr. López Otero, entre otras personalidades.

Otra Exposición velazqueña

Así podría calificarse aquella que el Excmo. Ayuntamiento de la Villa de Madrid inauguró el 20 de diciembre en el Museo Municipal con el título

«Interpretación de la Casa de Campo» y que, según expone la portada del Catálogo correspondiente, constituye una Exposición de Pintura moderna en homenaje a Velázquez en el III Centenario de su muerte. Podían concurrir artistas de todo el mundo de habla española a este certamen pictórico, cuyo objeto sería el propio paisaje madrileño, tantas veces reproducido, con su cielo, en cuadros de aquel gran artista. Ceñíase el tema, por tanto, a la interpretación de la Casa de Campo, y se creó un único premio de cien mil pesetas para la producción que reuniese méritos mayores a juicio del Jurado.

Con tal motivo gran número de artistas, desde los consagrados hasta los noveles, han rendido a la memoria de Velázquez el tributo que más hubiera podido agradecerle: mantener muy viva y alta la creación artística.

Acudieron al certamen algunos pintores hispanoamericanos, y además, fuera de concurso, pintores de otras nacionalidades. El Catálogo de la Exposición incluye 132 obras (óleos, acuarelas) y da breves noticias biográficas de los artistas concurrentes a dicho certamen, los cuales se mencionan por orden alfabético. Obtuvo el codiciado galardón un óleo de D. Agustín Hernández Sanz, titulado «Panorama de la Casa de Campo».

*La inauguración del Museo
del Monasterio de las Descalzas
Reales de Madrid.*

En la sesión del día 28 de noviembre el Sr. Director se refirió a las apertura de este Museo, el cual comprende las riquezas atesoradas allí durante varios

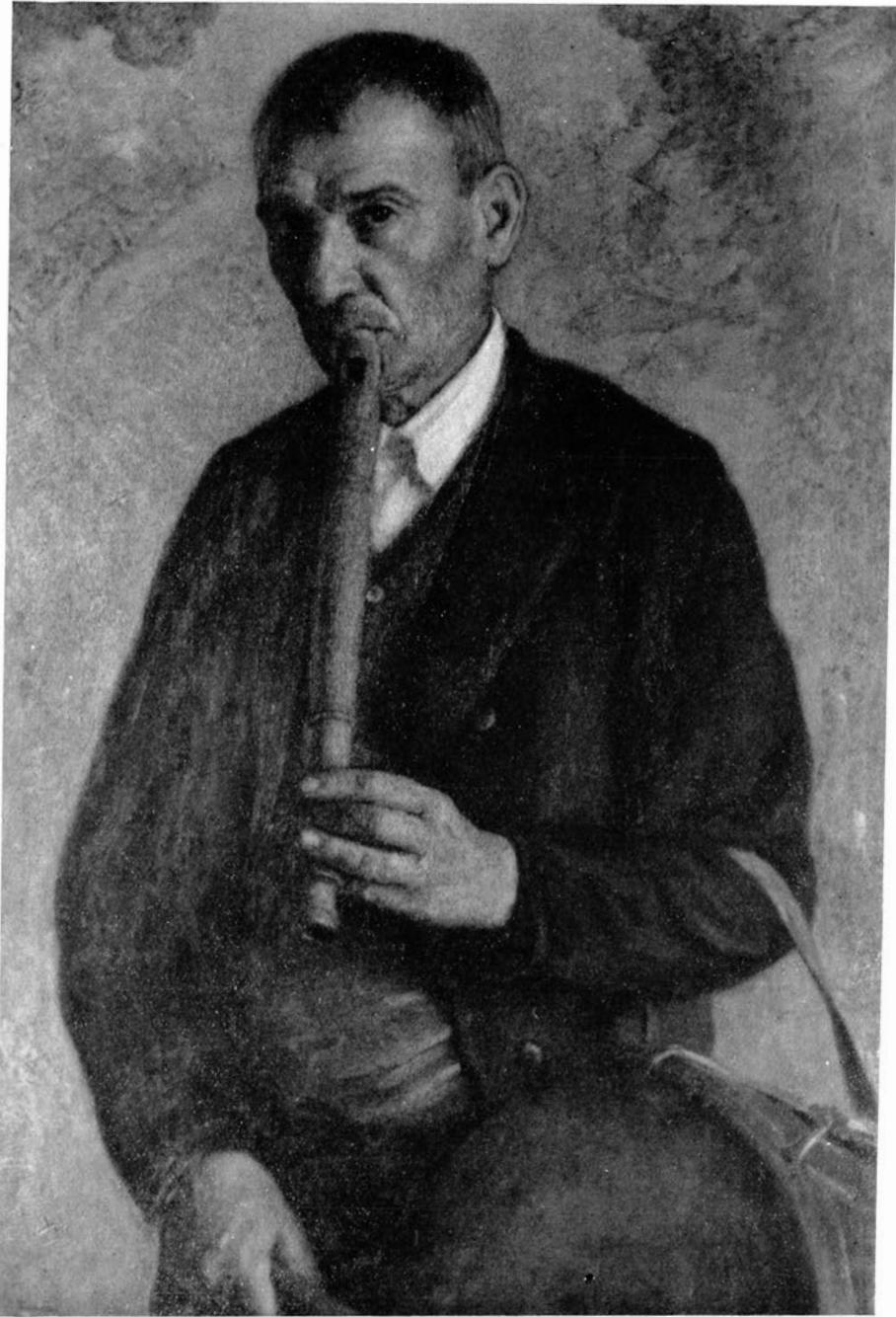
siglos y conservadas a través de las alteraciones sufridas por nuestro país y que hubieran podido destruirlas.

Aquel acto, al que el Sr. Director asistió en representación de la Academia, revistió máxima solemnidad. Se trata de algo verdaderamente sensacional no sólo por el valiosísimo conjunto de obras conservadas en aquel Monasterio, sino por la austera majestad con que son presentadas ahora. Todo ello se debe al Patrimonio Nacional, a personalidades como la del Consejero Delegado Gerente, Sr. Fuertes de Villavicencio, y a la competéntísima intervención del miembro de nuestra Comporación, Excelentísimo Sr. Marqués de Lozoya, a quien habrá que felicitar muy expresivamente por ser de justicia.

Dando el Sr. Marqués de Lozoya las gracias por esa cordialísima felicitación, añadió que ahora cuenta Madrid con otro gran Museo, y explicó que se había logrado tan excelente presentación merced a un equipo técnico, el cual también merece ser felicitado, pues constituye una garantía para futuras empresas y trabajos de tal índole. Asimismo dijo, con referencia a la Sección de bordados existente en dicho Museo, que es única en el mundo.

*La Exposición Antológica
de Eugenio Hermoso.*

La Diputación Provincial de Cáceres organizó en su edificio una Exposición Antológica de obras del hijo predilecto de la provincia de Badajoz y miembro numerario de nuestra Academia, Excelentísimo Sr. D. Eugenio Hermoso, habiéndola inaugurado el día 20 de octubre.



EUGENIO HERMOSO: *Tamborilero.*



EUGENIO HERMOSO: *Novios en la romería.*

El correspondiente programa recoge los rasgos biográficos más notorios de este gran pintor desde que inició su carrera en Sevilla cuando corría el invierno de 1898, y que desde 1904 ha obtenido sucesivamente en nuestras exposiciones todos los premios concedidos en esos certámenes: medallas de bronce, de plata, de oro y la Medalla de Honor, que es el galardón supremo para los artistas. Centenares de obras suyas se conservan en colecciones particulares de nuestro país y del extranjero. Además, fué Hermoso un gran aficionado a la escultura, y el volumen de su autobiografía reproduce más de ochenta de sus obras.

El Catálogo de las exhibidas en esa Exposición cacereña presenta el siguiente panorama:

PINTURA

Lavanderas extremeñas.
Fuente de las ánforas.
Pobladores.
Fuente legendaria.
A tapar la calle.
En Punta Umbría.
Un poco panteísta.
Bollos y roscas.
Niño madrileño 1903.
Manolita.
Niñas de otros tiempos.
Serranilla.
Rosarito (busto).
Apañadoras de aceituna.
Estrellita fugaz.
¡Ay, muchacha!
Niñas en el melonar.
Niños en el campo.
Petitorio.
Segador.
Tamborilero.
Zagala de Múrtiga.

Novios.
Una Raquel.
Comentarios infantiles.
Júbilo.
De Montehermoso.
Cautiva.
Tríptico.
Dulces.
Colegiala.
Rosarito en el campo.
Autorretrato.
Alondra.
Boceto de «Jugando a la sogá».

ESCULTURAS

Busto autorretrato.
Busto retrato.
Rosarito de niña.
Rosarito.
Rosario.

En representación de la Academia asistió al acto inaugural nuestro compañero el Excmo Sr. D. Enrique Pérez Comendador, al cual entregaron en tan solemne ocasión la Medalla de Oro de la ciudad de Cáceres.

La Academia se congratuló de todo ello, acordando hacerlo constar así en acta.

La Exposición Anglada Camarasa.

Durante los días 26 de noviembre a 9 de diciembre se celebró en la Galería Toisón, de Madrid, una Exposición de Homenaje al gran pintor Hermen Anglada Camarasa, 1873-1959, que había sido Académico Honorario de nuestra Corporación. Asistieron numerosos miembros de nuestra Academia, entre los cuales mencionaremos a su Director, Excelentísimo Sr. D. Modesto López

Otero, y Secretario Perpetuo, Excelentísimo Sr. D. José Francés, quien pronunció en el acto inaugural un discurso emotivo, escuchado con toda atención y aplaudido calurosamente por la distinguida concurrencia. También fué sumamente estimada la presencia de Doña Beatriz Huelin, viuda del eminente artista.

El Catálogo de la Exposición, impreso muy pulcramente e ilustrado con reproducciones de varios cuadros de Anglada Camarasa, comenzaba con unos párrafos donde éste había expresado su amor a la tierra de Mallorca, cerrándolos así: «Un árbol de la isla con su gesto, es un curso de sabiduría; quisiera aprender algo de su fuerza, de su belleza, de su gran saber defensivo contra las adversidades de la vida, y ser como él, atleta portentoso para poder afirmarme en lo que me falta.» Tras una puntual biografía del pintor homenajeado, se recogieron varios artículos y juicios, inaugurándolos el que se titula «Evocación y reiteración a Hermen Anglada», por el Sr. Francés, y cerrándolos el titulado «Despedida a Hermen Anglada», del Académico Excelentísimo Sr. D. Enrique Lafuente Ferrari.

Por su utilidad como documento histórico reproducimos la lista de los ciento diez cuadros acogidos en la Galería del Toisón, muchos de los cuales serán pronto la atracción del Museo Anglada Camarasa en Puerto de Pollensa (Mallorca), y anotando la colección donde se encuentran los diez primeros de esta lista:

Retrato de la Excma. Sra. Duquesa de Durcal. Col. Duquesa de Durcal.

Valencianas. Col. Arburúa.

Paisaje de Mallorca. Col. Barroso Sánchez Guerra.

Submarinas. Col. José Francés.

El Castellet (Mallorca). Col. Gallo.

Flores. Col. Bartolomé March.

Cabeza del Bautista. Col. Marañón.

En el diván.

Marina.

Retrato.

Columna florida.

El ídolo.

Mallorca.

Paisaje.

Torso (carbón).

Gitana bajo la parra (carbón).

Otoño en Francia.

La maja.

Montserrat nevado.

Feria de gallos en Cataluña.

Son March (Mallorca).

Gallos.

La masía.

Paisaje mágico.

Rocas.

Montañas.

Mar y montaña.

Arbol.

Flores.

Mujer sentada.

Oro y negro.

La huerta.

Rosicler.

Desnudo.

Levantina.

Francesa.

Modelo.

Nubes.

Costanera.

Caballo blanco.

Gris y azul.

Ritmos.

Cala.

Mantones.

Anémonas.

Cabeza.

Zambra.

Arboles azules.

Mademoiselle.
Caballo negro.
Boceto.
Reyeria.
Figura mágica.
Cabezo.
Portal.
Mercado.
La casa.
Alquería.
Amanecer.
Esmeralda.
Costa.
Boulevard.
Folies.
Cala azul.
Atardecer.
Roca alta.
Paisaje con rocas.
Nocturno.
Blanquita.
Rincón de café.
Paisaje dorado.
Orquesta.
Caballo tordo.
Salomé.
Peñas.
Cubierta.
Arbol verde.
Palco.
Proa.
Amigas.
Hayas.
Verbena.
Azul.
Policromía.
Campo.
Mano.
Ramas verdes.
Mar verde.
Umbría.
Noche marinera.
Atalaya.
Ladera.
Bailarina.

Parra.
Paisaje.
Apunte de caballo.
Caballo volviéndose.
Atardecer en el verano.
Espuma.
Plaza de París.
Café en el jardín.
Flores y mar.
Parque.
Entrada al Moulin.
Bailarina oriental.
Carro y caballo.
Gruta.
Café taabrin.
Grupa.

A estos cuadros, que representan las varias etapas en la carrera del pintor, hay que agregar una carpeta de bellísimos dibujos.

Restauraciones en el templo de San Tirso, de Sahagún, y en el cementerio de San Isidoro, de León.

Informó sobre ambos puntos extensamente el Excmo. Sr. D. Manuel Gómez Moreno en la sesión de 10 de octubre.

Refiriéndose al templo de San Tirso, en Sahagún, alude a los antecedentes de ello, recordando que hace algunos años se hundió la torre de este interesantísimo ejemplar del arte mudéjar del siglo XII. El derrumbamiento fué de tan extraordinaria importancia que casi transformó en ruinas el monumento. Afortunadamente la intervención del Señor Menéndez Pidal, encargado de la reconstrucción, ha sido de tal eficacia, pleno conocimiento y aprovechamiento de cuantos antecedentes permitía el pro-

pósito que hoy día este maravilloso ejemplar, acaso el único de su género que existe en España, aparezca totalmente restaurado.

A continuación se refiere a los actos celebrados con toda solemnidad con motivo de las nuevas restauraciones en San Isidoro, de León. También esta labor meritísima ha sido obra del Señor Menéndez Pidal.

Da cuenta detallada y extensa de las reformas realizadas con singular y feliz pericia. Por desgracia, se han perdido ya las esperanzas de conservar el cementerio real; las devastaciones sufridas son lamentables, pues basta decir que de los veinticinco sepulcros que había sólo quedan doce, y ellos abiertos casi totalmente. Cuando la invasión francesa se saquearon y destrozaron todos, pero se han encontrado las tapas antiguas de algunos de ellos (siglos XI al XIII). Cita el hallazgo de la momia completa y totalmente desnuda de Doña Sancha. Resalta el caso de que el primer sepulcro que se abrió causó una singular sorpresa. El cuerpo de un adulto dentro de una caja cubierta con telas de seda y una cubierta de cordobán. Dentro aparecieron dos momias de niños, uno del Rey D. Alfonso y D.^a María, y conservan la túnica de blanco y oro y las almohadas con sus fundas. Ello representa una gran importancia, ya que este panteón de reyes, desde el siglo X hasta Alfonso VII y las reinas e infantas de varios períodos seculares, nunca podrá ofrecer más descubrimientos. Era el último panteón real que quedaba por descubrir.

La disertación del Sr. Gómez Moreno, henchida de interés, erudición y amenidad narrativa, fué acogida con grandes aplausos.

Viaje del Excmo. Sr. D. Francisco Javier Sánchez Cantón a tierras de Oriente.

El Censor, Sr. Sánchez Cantón, expuso en la sesión de 10 de octubre interesantes noticias acerca de este viaje, que alcanzó a Sidón, Balnek, Damasco, Constantinopla, Atenas, varias islas griegas y Roma. He aquí un resumen de su relato:

Cuando en 1931, con nuestro Director y otros arquitectos, visitó Grecia comenzaba a extenderse el sistema denominado «anastilossys», consistente en montar las columnas caídas supliendo con hormigón las faltas de basas, tambores y capitales, e incluso piezas enteras, con lo cual, desde lejos, se lograba el efecto visual completo y desde cerca no cabía engaño acerca de lo conservado de antiguo. El sistema sigue dominante, pero en las ruinas de Efeso observó una variante que estima poco feliz; en la gran calle, que forma un conjunto impresionante, un edificio del que quedaban piezas de la columnata, del entablamento e incluso del frontón se ha restaurado colocando sobre las basas el primer tambor de mármol, más o menos restaurado; encima, un tambor de hormigón siguiendo sus líneas, y sobre éste, de hormigón también y directamente, el último con restos del capitel soportando el entablamento, con lo cual éste queda a poca altura y la línea del fuste quebrada por el diámetro desigual de los tambores inferiores y superiores. El edificio resulta deforme, enano; se viene a hacer lo que se utiliza en las láminas para más fácil manejo y claridad.

En Efeso se ha excavado la llamada Biblioteca de Celso; en parte, el gran-

dioso teatro, el ágora, etc. En la acrópolis de Atenas se ha trabajado mucho en estos tres decenios: El Partenón está casi acabado, no sabe si excesivamente; ahora se trabaja en techar con casetones nuevos de mármol el pórtico occidental. También se ha trabajado mucho en los Prolíperos; actualmente la obra más importante se realiza en el sector inmediato al templo de la Victoria áptera.

Toda la parte alta de la Acrópolis ha cambiado de fisonomía; ya su suelo no

está sembrado de tambores de columnas y fragmentos; las piezas no anastilosadas se han reunido por caracteres comunes en los lugares donde han de utilizarse. Se ven, por ejemplo, conjuntos importantes en puntos diversos señalados por las descripciones como asiento de edificios en espera de reconstrucción.

La notabilísima disertación del Señor Sánchez Cantón fué acogida por el encanto emotivo del tema, que fué desarrollado con singular brillantez.

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

LIBROS

ALMELA Y VIVES, FRANCISCO.

La antigua industria del vidrio en Valencia. Valencia, Tip. Moderna, 1954, 24 páginas, 2 láms.—21,5 cms. Rúst.

Es tirada aparte de «Feriario». Mayo 1954.

ALMELA Y VIVES, FRANCISCO.

... *Comercio de grabados en Valencia.* Valencia (s. l.). 1956 5 hoj.—31,5 cms. Rústica.

Grabados intercalados.

ALMELA Y VIVES, FRANCISCO.

La llave árabe de Valencia.— Valencia. [Valencia. «Semana Gráfica», S. A.] 1959. 15 págs., 2 láms.—19,5 cms. Rúst.

Es tirada aparte de «Valencia Atracción». 1958. Octubre y noviembre.

ALMELA Y VIVES, FRANCISCO.

Pere Balaguer y las Torres de los Seranos. Valencia (s. i.). 1959. 13 págs., 27 cms. Rúst.

Grabados intercalados.

Es tirada aparte de «Archivo de Arte Valenciano».

ALMELA Y VIVES, FRANCISCO.

Posadas en la ciudad de Valencia. Valencia (s. i.). 1957. 24 págs. + 4 láms.—21 cms. Rúst.

Es tirada aparte de «Feriario». Mayo 1957.

ALMELA Y VIVES, FRANCISCO.

La vivienda rural valenciana. Valencia.

[«Semana Gráfica», S. A.] 1960. 95 págs.—20 cms. Rúst.

Grabados intercalados.

Es tirada aparte de «Valencia Atracción», núms. 296 y siguientes.

BALAGUER, JOAQUÍN.

Colón, precursor literario... Buenos Aires. [Bartolomé U. Chiesino, S. A.] 1958. 152 páginas.—20,5 cms. Rúst.

CONDE VALVIS FERNANDEZ, FRANCISCO.

O Facho do Castro, por ————. (S. l.) [Imp. «La Región»], 16 págs.—24 cms. Rústica.

Dedicatoria autógrafa.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS. INSTITUTO «DIEGO VELÁZQUEZ».

Velázquez... Homenaje en el tercer centenario de su muerte. Madrid. [Gráficas Cóndor, S. A.] 1960. 360 págs., con láminas I-XVI.—25 cms. Rúst.

CALLEJO, CARLOS.

Cáceres monumental, por ————. Madrid. Ed. Plus Ultra. [Tall. Aldus, S. A.] 1960. 156 págs., 2 hoj.—22 cms. Cart.

Grabados intercalados.

«Los Monumentos Cardinales de España», XXV.

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES.

III Centenario de la muerte de Velázquez (1660-1960). Programa de actos. [S. l., s. i., s. a.] 7 hoj.—28 cms. Rúst.

ESTEVE BOTEY, FRANCISCO.

El grabado en la ilustración del libro. Las gráficas artísticas y las fotomecánicas, por ———. Madrid. [Blass., S. A.] 1958. 2 vols.—16,5 cms. Rúst.

EXPOSICION EL ENCAJE DE SEDA.— MAYO-JUNIO 1960.

Barcelona. Filográf. R. G. M. 1960. 91 páginas, láms. I-XCI.—24 cms. Rúst.

INSTITUTO DE ESPAÑA.

Anales del ———. 1958-1959. Madrid. Imp. Editorial «Magisterio Español». 1960. 108 págs. + 7 láms.—23,5 cms. Rúst.

LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE.

... *Mi Don Manuel Gómez Moreno*. Madrid (s. i.). 289-319 págs.—24 cms. Rúst. Es tirada aparte de la «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos». T. LXVIII, I, 1960.

LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE.

Picasso al traspuz de Málaga. Madrid. Palma de Mallorca [s. i.]. 1959. 50 páginas + 3 láms.—19,5 cms. Rúst. Es tirada aparte de «Papeles de Son Armadans». LC-XLIX. Abril 1960.

LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE.

Velázquez. Etude biographique et critique, par ———. Traduit de l'espagnol par Jacques Lassaingne. [Genève, Albert Skira. Lausanne. Imprimeries Réunies.] 1960. 1 lám. en col. + 29 págs., con 129 láminas.—18,5 cms. Tela.

De «Le goût de notre temps». Collection Albert Skira.

LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE.

Velázquez o la salvación de la circunstancia. Santander. Universidad Internacional «Menéndez Pelayo». [Bedía]. [1960]. 51 págs.—19,5 cms. Rúst.

MARTIN BOUTON, JULIETTE.

De Bouton a Goya. Cinq miniatures a la cour de Madrid. Toulouse. Musée Paul

Dupuy. [Imprimerie Regionale]. 1960. 75 páginas + láms. I-VIII.—23,5 cms. Tela.

MATILLA TASCÓN, ANTONIO.

... *Documentos del Archivo del Ministerio de Hacienda, relativos a pintores de cámara, y de las fábricas de tapices y porcelana. Siglo XVIII*. (S. I., s. i.).—24 centímetros. Rúst.

Es tirada aparte de «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», I, LXVIII, I, 1960.

MENENDEZ PIDAL, LUIS.

La Cámara Santa de Oviedo, su destrucción y reconstrucción, por ———. Oviedo. Tall. Tip. «La Cruz» (s. a.) 34 páginas + 4 láms.—24 cms. Rúst.

Es tirada aparte del «Boletín del Instituto de Estudios Asturianos». Núm. 39.

NOVELISTAS.

Ocho novelistas norteamericanos. Madrid. Usis. 1960. 64 págs., 1 hoj.—19 cms. Rústica.

OLIVA PRAT, MIGUEL.

Excavaciones arqueológicas en la Ciudad Ibérica de Ullastred (Gerona), por ———. (Gerona? S. i.). 1959.—24,5 cms. Rúst.

Grabados intercalados.

Es tirada aparte de «Anales del Instituto de Estudios Gerundenses del Patronato «José María Quadrado».

OPRESCU, G.

Ardele plastice in Rominia dupa 23 August. 1944. Volum. publicab. sub. ingrijirea Acad. G. Oprescu. Editura Academici republicii populare Romine. [Bucuresti. Intreprinderea poligrafica.] 1959. 185 páginas, láms. 1-264.—29 cms. Tela.

PEREDA DE LA REGUERA, M.

... *La riqueza histórico-artística y su defensa*. Santander. Imp. Provincial. 1958. 74 páginas, una hoja.—20,5 cms. Rúst.

PEREZ-VALIENTE DE MOCTEZUMA,
ANTONIO.

Platería Colonial. Texto y clasificación,
por ————. Buenos Aires. Plantié. Tall.
Gráf. 1960, 198 págs., con 18 láms.—26
centímetros. Rústica.

Dedicatoria autógrafa.

QUEIROZ JUNIOR.

... *Vocábulos no Banco dos Réus (Contra os significados pejorativos de «Guden» e outros verbetes ofensivos a dignidade humana)*. [Río de Janeiro. Edit. Copac. Soc. Anónima. (S. a.) 1 lám. + 160 págs.—23,5 cms. Rúst.

RIOS, ADOLFO MORALES DE LOS.

Plano para escrever a historia do Rio de Janeiro. (Apresentado pelo Professor Morales de los Ríos (Pai). Río de Janeiro. Imprensa do Exercito. 1959. 12 págs.—23 centímetros Rúst.

RIOS, ADOLFO MORALES DE LOS.

... *Relação das Escolas de Engenharia e Arquitectura de Todos os Países*. Organizada sob a supervisão do Prof. ————. Río de Janeiro. Editor Borsoi. 1958.—27 cms. Rúst.

RIOS, ADOLFO MORALES DE LOS.

... *Roberto Cochrane Simonsen. Vida e obra*. Oração pronunciada na sessão de 14 de Julho de 1948. Sao Paulo. Escolas Profissionais Salesianas. 1948. 5 hoj.—30,5 centímetros. Rúst.

Es tirada aparte de «*Engenharia*». Volumen VII, núm. 75. Novembro 1948.

ROMERO DE TERREROS, MANUEL.

Atlalauhcan ————. México. Instituto Nacional de Antropología e Historia. [Tall. Edimex S. de R. L.] 1956. 54 págs. 23 cms. Rúst.

Grabados intercalados.

Dirección de Monumentos Coloniales, 1.

SALAZAR, ANTONIO DE OLIVEIRA.

Portugal y la campaña anticolonialista.

Discurso pronunciado por ———— a los

30 de noviembre de 1960. Lisboa. Secretariado Nacional da Informação. Casa Portuguesa. Sucessores. 1960.—21,5 cms. Rúst.

SANCHEZ CANTON, FRANCISCO JAVIER.

La Venus del Espejo, por ————. Madrid. Instituto «Diego Velázquez». (S. a.) 137-148 págs., láms. I-II.—27 cms. Rúst.

Es tirada aparte de «*Archivo Español de Arte*». Tomo XXXIII, núms. 130-131. Año 1960.

SANCHEZ CANTON, FRANCISCO JAVIER.

Excmo. Sr. D. Gregorio Marañón y Posadillo. Madrid. Imp. y Edit. Maestre. 1960. 1 lám. + 214 págs.—24 cms. Rúst.

SANTOS, REYNALDO DOS.

... *Os primitivos portugueses*. 2.^a edição corregida e aumentada. Lisboa 1957. Tipografía da empresa nacional da publicidade de 1 lám. en col. + 68 págs., láms. I-CXC. 32 cms. Rúst.

SANTOS, REYNALDO DOS.

Historia del Arte portugués. Prólogo del Excmo. Sr. D. José Camón Aznar. Barcelona-Madrid. Edit. Labor, S. A. [Tall. Gráf. Ibero-Americano, S. A.] 1960. 383 págs. láms. I-IX en col.—28 cms., hol.

Grabados intercalados.

SOLER CODES, E.

Bio-bibliografía de Francisco Almela y Vives. [Valencia. Tip. Moderna.] 1960. 1 lámina+62 págs., 3 láms.—21,5 cms. Rúst.

SUBIRÁ, JOSÉ.

... *Cantables en sainetes líricos del siglo XVIII*. Madrid (s. i.). 1959. 26 págs.—24 cms. Rúst.

Es tirada aparte de «*Revista de Literatura*», fascículos 29 y 30, págs. 11-36.

Dedicatoria autógrafa.

SUBIRÁ, JOSÉ.

... *Algo más en torno al bachiller Martín de Tapia*. Soria. Centro de Estudios Sorianos. 1960. 26 págs.—24 cms. Rúst.

De «*Celtiberia*», núm. 19, págs. 7-26.

SUBIRÁ, José.

... *El postrer capítulo de la «Historia de la zarzuela»*. (Último decenio del siglo XIX.) Madrid. Imp. de S. Aguirre Torre. 1958.—24 cms. Rúst.

Es tirada aparte del «Boletín de la Real Academia Española». Tomo XXXVIII, cuaderno CLIII. Enero-abril 1958.

Dedicatoria autógrafa.

TORRES BALBAS, LEOPOLDO.

La Alcazaba y la Catedral de Málaga, por ———. Madrid. Edit. Plus Ultra. Tall. Aldus, S. A. 1960. 152 págs., con 18 láminas, 2 hoj.—22 cms. Cart.

Grabados intercalados.

«Los Monumentos Cardinales de España», XXV.

WETHEY, HAROLD E.

Decorative Projects of Sebastián de Herrera Barnuevo. [S. l., s. i., s. a.] 3 hojas + 2 láms.—31 cms. Rúst.

Es tirada aparte de «The Burlington Magazine». February 1936.

WETHEY, HAROLD E.

La Merced in Cuzco, Peru. (S. l., s. i.) 1945-46. 35 a 38 págs. de «The Journal of the Society of Architectural Historians». Vol. 5.

WETHEY, HAROLD E.

El testamento de Alonso Cano, por ———. Madrid. Hauser y Menet. 11 páginas, 3 láms.—28,5 cms. Rúst.

Es tirada aparte del «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones». Primero a cuarto trimestres de 1953.

REVISTAS

Academia.

———. *Anales y Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid, año 1960, primer semestre, núm. 10.

Anales

———. *de la Real Academia de Farmacia*. Madrid, año 1960, vol. XXV, números 2, 3 y 4.

Anales

———. *de la Real Academia de Medicina*. Madrid, año 1960, tomo LXXVII, cuaderno 3.

Anuario

———. *de la Academia de Bellas Artes de San Jorge*. Barcelona, años 1960-61.

Anuario

———. *de la República Árabe Unida*. Madrid, año 1960.

Apollo.

———. London, año 1960, números 422-429.

Archivo

———. *de Arte Valenciano*. Valencia, año 1960, núm. XXXI.

Archivo

———. *Español de Arqueología*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto de Arqueología y Prehistoria «Rodrigo Caro». Madrid, año 1959, números 99 y 100.

Archivo

———. *Español de Arte*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto «Diego Velázquez». Madrid, año 1960, núms. 130-131.

Art

———. *and Auctions*. Holland, año 1960, núm. 4.

Arte

———. *y Hogar*. Madrid, año 1960, núms. 182-186.

Arts.

Journal des ———. París, año 1960, núms. 788-801.

Arts

Contemporary ——— in Pakistan. Karachi, año 1960, vol. 1, núms. 5, 6 y 7.

Atlántico.

Madrid. Casa Americana. Año 1960, número 15.

Boletín

——— *Conselho Federal de Engenharia e Arguitetura.* Río de Janeiro, 1960, año 1, vol. 1.

Boletín

——— *de los Alumnos de la Escuela Nacional de Artes Gráficas.* Madrid, año 1960, núms. 1 y 2.

Boletín

——— *Cultural.* Ministerio de Relaciones Exteriores. Departamento Asuntos Culturales. Cuba, 1960, año 1, núm. 5.

Boletín

——— *de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas.* Madrid, año 1960, núms. 54 y 55.

Boletín

——— *de Estadística.* Instituto Nacional de Estadística. Presidencia del Gobierno. Madrid, año 1960, núms. 186-191.

Boletín

——— *Historial.* Organo de la Academia de la Historia de Cartagena de Indias. Cartagena, año 1960, núms. 134 y 135.

Boletín

——— *de Información de la Embajada de S. M. Británica.* Madrid, año 1960, núms. 296, 301, 302 y 304.

Boletín

——— *Informativo de la Comisión Española de Cooperación con la UNESCO.* Escuela Diplomática. Madrid, año 1960, núms. 52-58 y 61.

Boletín

——— *Informativo de la Real Academia de Medicina.* Instituto de España. Madrid, año 1960, núms. 104-112.

Boletín

——— *de la Institución «Fernán González» de la Ciudad de Burgos.* Burgos, año 1960, núm. 152.

Boletín

——— *del Instituto de Estudios Gienenses.* Jaén, año 1959, núm. 21.

Boletín

——— *Italiano de Información Turística.* Madrid, año 1960, núm. 13.

Boletín

——— *de Londres.* London, año 1960, núms. 148-151, 153 y 155.

Boletín

——— *de la Real Academia Española.* Madrid, año 1960, tomo XL, cuaderno CLX.

Boletín

——— *de la Real Academia de la Historia.* Madrid, año 1960, tomo CXLVI, cuaderno II; tomo CXLVII, cuaderno I.

Boletín

——— *de la UNESCO para Bibliotecas.* La Habana, año 1960, núms. 5 y 6.

Bulletin

——— *D'Analyses de la Litterature Scientifique.* (Bulgare, Academia de Ciencias de Bulgarie.) Año 1960, 2.º año.

Bulletin

——— *des Musées et Monuments Lyonnais.* Lyon, año 1960, núms. 2 y 3.

Burlington

The ——— *Magazine.* London, año 1960, núms. 687-693.

Connoisseur.

The ———. London, año 1960, números 587-589.

Cosmopolita.

———. Ciudad Trujillo, año 1960, números 567-659.

- Crónica*
 ——— de la UNESCO. La Habana, año 1960, núms. 2, 3, 6, 8-9.
- Goya*.
 ———. Madrid, año 1960, núm. 35.
- Hoy*
 ——— en Italia. Roma, año 1960, números 44 y 45.
- Hispania*.
 ———. Buenos Aires, año 1960, número 292.
- Indice*
 ——— Cultural Español. Dirección General de Relaciones Culturales. Madrid, año 1960, núms. 174-179.
- Informação*
 ——— Cultural Portuguesa. Lisboa, año 1960, núm. 1.
- Istoria*
 Studii si Cercetari de ——— Artei. Academia Republicii Populare Romini. Copenhague, año 1956, núm. 2.
- Libro*
 El ——— Español. Instituto Nacional del Libro Español. Madrid, año 1960, números 30-35.
- Life*.
 ——— New York, año 1960, vol. 15, núm. 8.
- News*
 ——— Letter. Taiwan (China), año 1960, núm. 5.
- Noticias*
 ——— de Actualidad. Madrid, año 1960, septiembre a diciembre.
- Oriente*
 ——— y Occidente. La Habana, Centro Regional de la UNESCO. Año 1960, vol. III, núm. 2.
- Práctica*.
 ———. Academia de Atenas. Atenas, año 1960, vol. III, núm. 2.
- de Viana. Revista de la Excelentísima Diputación Foral de Pamplona. Pamplona, año 1960, núms. 78 y 79.
- Proceedings*
 ——— of the American Academy of Arts and Letters and the National Institute of Arts and Letters. New York, año 1960, núm. 189.
- Quarterly*.
 The Art Institute of Chicago ———. Chicago, año 1960, núm. 3.
- Renovación*.
 ———. Ciudad Trujillo, año 1960, números 24 y 25.
- Revista*
 ——— de Arquivos, Bibliotecas y Museos. Madrid, año 1960, tomo LXVIII.
- Revista*
 ——— de Educación. Madrid, año 1960, núms. 116-124.
- Revista*
 ——— de Gerona. Gerona, 1960, año VI, núm. 11.
- Revista*
 ——— de Ideas Estéticas. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto «Diego Velázquez». Año 1960, número 70.
- Revista*
 ——— do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Río Janeiro, 1959, volumen 242.
- Revista*
 ——— de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación. Madrid, año 1959, núm. XIX; año 1960, núm. XX.
- Simposion*
 ——— Europaischer Bildhauer. Wien, año 1960.
- Studio*.
 ———. London, año 1960, núms. 808 y 809.

PUBLICACIONES DE LA REAL ACADEMIA

	Ptas.		Ptas.
DISCURSOS PRACTICABLES DEL NOBILISIMO ARTE DE LA PINTURA, por Jusepe Martínez, con notas, la vida del autor y una reseña histórica de la Pintura en la Corona de Aragón, por don Vicente Carderera ...	100	LA ESCULTURA EN EL ECUADOR, por José Gabriel Navarro	200
DE LA PINTURA ANTIGUA, por Francisco de Holanda (1548)	100	ESCENOGRAFIA ESPAÑOLA, por J. Muñoz Morillejo	250
HISTORIA DE LA ESCULTURA ESPAÑOLA, por Fernando Araújo ...	100	MEMORIAS PARA LA HISTORIA DE LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO y de las Bellas Artes en España, por José Caveda. Dos tomos ...	250
NECROPOLIS DE CARMONA, por J. de la Rada y Delgado	100	ANALES DE LA REAL ACADEMIA (San Sebastián, 1949)	50
TEORIA Y ESTETICA DE LA ARQUITECTURA, por J. de Manjarrés. ...	50	DISCURSOS LEIDOS EN LAS RECEPCIONES Y ACTOS PUBLICOS DE LA ACADEMIA (1859 a 1866). ...	60
ENSAYO SOBRE LA TEORIA ESTETICA DE LA ARQUITECTURA, por Oñate	40	LOS DESASTRES DE LA GUERRA, de Francisco Goya. Album de 80 láminas. (Edición limitada y numerada.)	18.000
REJEROS ESPAÑOLES, por Emilio Orduña y Viguri. "Premio Guadalerzas" de la Academia:		LOS PROVERBIOS, de Francisco Goya. Album de 18 láminas. (Edición limitada y numerada.)	12.000
Rústica	150	ACADEMIA. La tercera época de esta Revista semestral inició su publicación en 1951.	
Encuadernado	250		

MUSEO DE PINTURA Y ESCULTURA

ALCALA, 13 - TELEFONO 21 25 73

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

Precio de entrada: Días laborables, 7 pesetas. Domingos, 5 pesetas.

MUSEO Y PANTEON DE GOYA

(ERMITA DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA) - TELEFONO 47 79 21

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

Precio de entrada: Días laborables, 7 pesetas. Domingos, 5 pesetas.

CALCOGRAFIA NACIONAL

ALCALA, 13 - TELEFONO 22 35 24

Abierta de diez a dos mañana, excepto los meses de julio y agosto.

Venta al público de reproducciones de las obras existentes.

TALLER DE VACIADOS

ALCALA, 13 - TELEFONO 21 44 52

Abierto de diez a una y media.

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

BIBLIOTECA DE LA ACADEMIA

ALCALA, 13 - TELEFONO 22 00 46

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

